



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La crítica feminista de la obra de William Shakespeare

Autor:

Storni Fricke, Verónica

Tutor:

Margarit, Lucas

2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

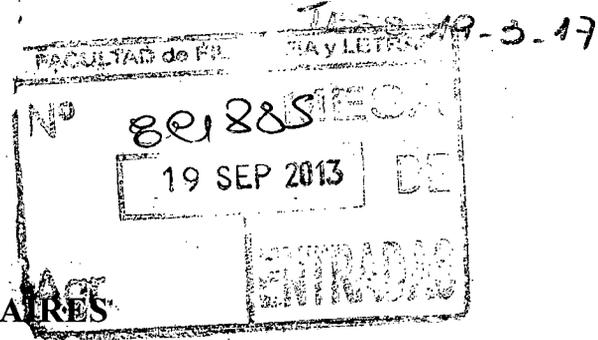
Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis
19.3.17



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DE DOCTORADO

**Título: La crítica feminista de la
obra de William Shakespeare.**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

DOCTORANDA: LICENCIADA VERÓNICA STORNI FRICKE

veronicastorni@yahoo.com.ar

DIRECTOR DE TESIS: DR. LUCAS MARGARIT

Índice

<i>Agradecimientos</i>	7
1. Introducción	8
1.1 Primeras etapas de la autoconciencia de la crítica feminista.....	9
1.2 Lecturas esencialistas/materialistas.....	11
2. Marco epistemológico de la investigación	14
2.1 Grandes rasgos de la investigación feminista.....	15
2.2 ¿Metodología feminista?.....	18
2.3 Relación entre teoría y metodología.....	20
2.4 Relación entre feminismo y la teoría <i>queer</i> y lesbiana.....	21
2.5 Esencialismo y el interrogante acerca de qué se entiende por mujeres.....	23
2.6 ¿Hombres feministas?.....	25
2.7 Globalización y género. El rol de la investigadora.....	26
3. Marco Teórico	30
3.1 Hacia nuevas categorías.....	31
3.2 Creer es ver.....	32
3.3 Hacia la materialidad del cuerpo.....	36
3.4 Sitio de tensión.....	38
3.5 Cuerpos post-humanos: neomaterialismo y diferencia sexual.....	41
3.6 El cuerpo es prótesis.....	45
3.7 Contextos de opresión.....	47
3.8 Teoría corporizada.....	51
4. Metodología	54

4.1	Criterios de selección de autore/as y estrategias metodológicas.....	55
4.2	Criterios de análisis.....	59
4.2.1	Marco metodológico.....	59
4.2.2	Marco teórico.....	60
5.	Recorrido por los tópicos.....	62
5.1	El amor romántico.....	63
5.1.1	Las prácticas discursivas y la subjetividad femenina.....	63
5.1.2	Amor y narcisismo.....	68
5.1.3	¿Amor <i>Queer</i> ?.....	71
5.1.4	Amor como apertura.....	77
5.2	Lo femenino como amenaza.....	79
5.2.1	Vírgenes/putas.....	79
5.2.1.1	Las primeras lecturas críticas de las representaciones de la heroína y la locura.....	79
5.2.1.2	El énfasis en las prácticas discursivas (1990-2000).....	82
5.2.1.3	El cuerpo de la actriz en el escenario (2000-2010).....	86
5.2.1.4	Ophelia, desde los discursos de violencia de género.....	93
5.2.2	Yocastas modernas: madres/monstruos.....	95
5.2.2.1	Gertrude o lo femenino.....	95
5.2.2.1.1	Primeras revisiones (1975-1990).....	95
5.2.2.1.2	La segunda ola de interpretación crítica (1990- 2000).....	98
5.2.2.2	Madres malvadas: Lady Macbeth y Volumnia.....	100
5.2.2.2.1	La primera década (1975-1990): el escape de lo materno.....	100
5.2.2.2.2	Madres <i>queer</i> y metacrítica (1990-2000).....	106
5.2.2.2.3	La última década: lo materno como silencio (2000- 2010).....	111

5.2.2.2.4	Limitaciones del texto: leer como madre.....	113
5.3	<i>Shrews</i>	116
5.3.1	Amor farsa y estereotipo (1975-1990).....	116
5.3.2	El repudio del sometimiento en los '90.....	124
5.3.3	BDSM en <i>The Taming</i> y la responsabilidad ética (2000-2010).....	127
5.3.4	La postura ética del testimonio.....	129
5.4	<i>Cross-dressing</i> y homoerotismo.....	131
5.4.1	<i>Cross-dressing</i> y androginia (1975-1990).....	131
5.4.2	El homoerotismo masculino y la circulación de deseo (1990-2000).....	135
5.4.3	<i>Cross-dressing</i> , amor y lesbianismo (2000-2010).....	146
5.5	El encuentro con la alteridad étnica. La crítica feminista poscolonial.....	154
5.5.1	La crítica de los '90: lo romano y el espíritu patriótico.....	155
5.5.2	La crítica a partir del 2000: el comienzo de los entrecruzamientos.....	158
5.5.3	Los silencios de la teoría.....	164
5.5.4	El auto-odio como <i>hamartia</i>	167
6.	Resultados.....	173
6.1	El feminismo de la segunda generación en la crítica de 1975-1990.....	174
6.1.1	Dusinberre, la primera crítica feminista de Shakespeare.....	179
6.1.2	La influencia de Beauvoir.....	187
6.1.3	El énfasis en el psicoanálisis.....	191
6.2	La era postestructuralista (1990-2000).....	201
6.2.1	El feminismo materialista.....	201
6.2.2	Primeros pasos hacia la metacrítica.....	214
6.2.3	La influencia de Butler y de Sedgwick.....	222
6.2.4	El significado en el cuerpo. El análisis de la representación teatral o filmica.....	232

6.3 Lecturas a contrapelo (2000-2010).....	243
6.3.1 <i>Queering</i> Shakespeare y metacrítica.....	243
6.3.2 La puesta en escena.....	263
7. Conclusiones.....	280
8. Fuentes utilizadas.....	291
8.1 1975-1990.....	292
8.2 1990-2000.....	293
8.3 2000-2010.....	294
9. Bibliografía sistematizada.....	296
9.1 Ediciones de las obras de Shakespeare.....	297
9.2 Bibliografía sobre teoría feminista/lesbiana/ <i>Queer</i>	297
9.3 Bibliografía sobre Shakespeare y su contexto histórico.....	301
9.4 Bibliografía sobre teoría en general.....	305
9.5 Bibliografía sobre teoría del cine.....	308
9.6 Bibliografía sobre el marco epistemológico.....	309
9.7 Otros soportes o fuentes cinematográficas.....	311

**A mis hijos, Santi y Belu,
y a mis grupos.**

*“Did I escape, I wonder
My mind winds to you
Old barnacled umbilicus, Atlantic cable,
Keeping itself, it seems, in a state of miraculous repair.”*
Sylvia Plath, “Medusa”

*“We are, I am, you are
by cowardice or courage
the one who find our way
back to this scene
carrying a knife, a camera,
a book of myths
in which
our names do not appear.”*
Adrienne Rich, “Diving into the Wreck”

*„Nach dieser Sintflut
möchte ich die Taube,
und nichts als die Taube,
noch einmal gerettet sehn.“*
Ingeborg Bachmann, „Nach dieser Sintflut“

Agradecimientos

Antes que nada, quisiera destacar el rol que cumplió mi director de tesis, Dr. Lucas Margarit, en esta investigación, quien me guió para encontrarme con la hipótesis del trabajo y cuyo aliento, contribuciones y supervisión constante hicieron de esta tarea un camino placentero.

En segundo término, agradezco a la Dra. Nora Domínguez, cuyo seminario, en colaboración con la Dra. Ana Amado, despertó en mí la pasión por los estudios de género y me proveyó del marco teórico necesario para esta perspectiva.

Gracias a la Dra. Mónica Tarducci seguí adentrándome en las teorías del feminismo y pude elaborar el marco epistemológico de este trabajo.

Quien me animó a inscribirme en esta casa de estudios y a utilizar mis conocimientos sobre William Shakespeare en mi tesis doctoral fue el Dr. Marcelo Topuzián, fuente de saber sobre teoría literaria y amigo a quien admiro.

Asimismo, quiero agradecer, muy especialmente, a la Dra. Mária Averbach, por su comentario sobre mi plan de tesis, el cual me hizo tomar conciencia de mi posicionamiento en la investigación.

A su vez, menciono al Dr. Roberto Bein, editor de la *Revista Lenguas Vivas*, en donde se ha publicado mi desarrollo sobre el estatus epistemológico del feminismo.

Reconozco, también, la contribución de la asociación *English-Speaking Union* al otorgarme una beca en el año 2009 para cursar estudios sobre Shakespeare en el centro académico asociado con *The Shakespeare Birthplace Trust* en Stratford-upon-Avon. En esa ocasión, tuve la oportunidad de consultar mi tema de estudio con alguno/as erudito/as de la vida y obra del autor: hago especial mención a los doctores Roger Pringle, Stanley Wells y Nick Walton por sus sugerencias.

Por último, si bien no menos importante, esta investigación se nutrió de mi experiencia docente: agradezco, entonces, el diálogo enriquecedor y aporte generoso de conocimientos de mis colegas, alumno/as y adscripta de los profesados de inglés IES en Lenguas Vivas “J. R. Fernández” e ISP “Joaquín V. González”.

1. Introducción

1.1 Primeras etapas de la autoconciencia de la crítica feminista:

En diciembre de 1989 se lleva a cabo en Washington, D.C. una sesión del *Modern Language Association* sobre el rol de la ideología en los estudios de William Shakespeare, en respuesta a los comentarios que hiciera Richard Levin sobre la relevancia y validez de la perspectiva feminista. Este debate se plasma en el libro *Shakespeare Left and Right*, editado por Ivo Kamps (1991), el cual marca un precedente para esta investigación, ya que se lee una autocritica y análisis de la crítica feminista hecha hasta el momento. Ante la aseveración de Levin de la evidente existencia de la objetividad en el texto, lo/as investigadore/as feministas y neo-historicistas objetarán fehacientemente este principio al esgrimir el concepto de “ideología”.

Carol Cook distingue entre distintas autoras feministas, y advierte sobre las generalizaciones y sobre el surgimiento de una nueva generación de críticas, quienes están más imbuidas en el neo-historicismo y el deconstructivismo,

“Critics of feminist critics of Shakespeare often begin by acknowledging a certain diversity within feminist scholarship, but tend quickly to target a group of books dating from the early 1980’s – the first body of work on Shakespeare to emerge as conspicuously feminist in the United States.” (En Kamps, (ed.), 1991: 61)

Vale decir, esta crítica hecha por un autor tradicionalista como Levin da el ímpetu para que la crítica feminista se mire a sí misma y afirme la validación de esta empresa. Los escritores neo-historicistas, que se alían en defensa de las feministas, también contribuyen en este debate con un análisis del carácter ahistórico, que se evidencia en los trabajos pioneros de las lecturas feministas de Shakespeare. Graham Holderness afirma, con respecto a Coppélia Kahn,

“The methodology employed is claimed as both ‘psychoanalytic’ and ‘historical’. But in practice the former approach is far more constitutive than the latter: both family relationships and problems of identity tend to be seen as independent of history, gravitating towards the immanent structure of a psychological archetype.” (En Kamps, Ivo (ed.), 1989: 168)

Esta sesión de debate es fundacional, en tanto evento académico social en el que las voces feministas y neo-historicistas se unen en torno a la defensa de un proyecto común. Sin embargo, ya en 1985, Kathleen McLuskie sienta otro antecedente en la crítica de las lecturas feministas: en su artículo “The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*”, publicado en la antología *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, Mc Luskie se pregunta hasta qué

punto una perspectiva feminista de las obras del bardo es posible y, para este fin, hace un recorrido sobre el estado de la cuestión. Es particularmente relevante para la tesis a sostener en este trabajo la atribución de esencialista que hace Mc Luskie a la crítica de los '70 y '80,

“The essentialism which lies behind Marilyn French’s and Linda Bamber’s account of the men and women in Shakespeare is part of a trend in liberal feminism which sees the feminist struggle as concerned with reordering the values ascribed to men and women without fundamentally changing the material circumstances in which their relationships function. It presents feminism as a set of social attitudes rather than as a project for fundamental social change.” (En Dollimore and Sinfield, 1985: 90)

Se lee en Mc Luskie una conciencia de la intencionalidad que hay en el proyecto feminista. La autora, también, reconoce la historización como procedimiento metodológico necesario para este fin.

En el año 2000 Michael Taylor realiza un recorrido por la crítica de Shakespeare hecha en el siglo XX pero, al analizar la crítica feminista, se focaliza, una vez más, en los trabajos pioneros de los '70 y '80. Su tono irónico y condescendiente nos demuestra que está mirando esta producción desde afuera, y no ve la necesidad de seguir adhiriendo en el siglo XXI a este proyecto político,

“It is something of a paradox that the practitioners of feminist criticism, one of the most powerful critical movements over the last thirty years in Shakespeare criticism (and every other kind), should consider themselves by and large to be on the outside looking in.” (2000:195)

Para responder a estos comentarios nos deberíamos remitir, una vez más, al status epistemológico del feminismo: la relevancia de nuevas lecturas alternativas y la mirada sobre sí misma de esta crítica para reflexionar sobre su propia práctica son partes fundamentales de este estudio.

Este trabajo de investigación doctoral, entonces, pretende realizar una contribución al análisis de la crítica feminista de Shakespeare, ya que se concentra no sólo en las primeras décadas de la producción, sino que evalúa los procedimientos metodológicos y su avance epistemológico, en tanto revisión, en las últimas décadas hasta el 2010. Es, además, un aporte desde dentro del feminismo, ya que como investigadora me sitúo dentro de dicho proyecto político y pertenezco a la categoría “Dos Tercios/Sur” (Mohanty, 2002), lo cual me da una posición privilegiada, en tanto explica mi

desprendimiento, con respecto a la mitificación de Shakespeare como figura canónica evidente en Inglaterra.

1.2 Lecturas esencialistas/materialistas

Esta investigación determinará hasta qué punto la crítica feminista de Shakespeare hasta 1990 fuerza su lectura y adapta el texto a su proyecto político sin tomar conciencia de esta revisión. Esta posición podría considerarse “esencialista o idealista”, en tanto ignora las condiciones materiales de producción de género, y generaliza lo que se entiende por mujeres. Se busca analizar, también, si en la década de los '90, la crítica feminista de Shakespeare adopta un enfoque más deconstructivista o neo-historicista, en el que lo/as autores dan cuenta de la reapropiación del texto; se evaluará, en este caso, si estas nuevas estrategias se adaptan al proyecto político. Se investigará, además, si a partir del 2000, las lecturas de la crítica feminista son más deliberadamente “a contrapelo”, si se sistematiza su carácter autorreferencial, si se trabaja desde la conciencia de la diversidad étnica y social y si se cuestiona lo que se entiende por “mujeres”.

Cuando se habla de lecturas “esencialistas” oponiéndolas a las “materialistas” se está pensando en términos de modos de definir lo femenino. Judith Butler explica,

“El problema no es que lo femenino se conciba como representación de la materia o la universalidad; antes bien, estriba en que lo femenino se sitúa fuera de las oposiciones binarias forma/materia y universal/particular. No será ni uno ni lo otro, sino que constituirá la condición permanente e inmutable de ambos: aquello que puede construirse como una materialidad no tematizable.” (Butler, 2002:77)

Es decir, la hipótesis sobre la que se trabaja asume que la crítica materialista adhiere a esta forma de ver lo femenino, como necesaria deconstrucción de opuestos binarios, mientras que el esencialismo tiende a considerar a las mujeres como un grupo uniforme, sin cuestionar las bases ontológicas de la diferencia sexual, ni problematizarla a través de las variables de raza, clase social o contexto histórico.

Asimismo, Rita Felski advierte el peligro de la adopción de términos que borren la complejidad de los procesos y que suscriban a la inconmensurabilidad como otredad, que, eventualmente, deje lo otro inalterado:

“La diferencia se ha transformado en una doxa, una mágica palabra de connotación política y teórica con significados redentorios.” (Felski, 1997:33)

La autora explica que las feministas llamadas de “tercera generación”, representadas por figuras como Rosi Braidotti, intentan evitar el esencialismo, sin renunciar a la diferencia sexual,

“En su gran mayoría, estas escritoras son más conscientes que sus predecesoras de las trampas implicadas en la teorización de la categoría mujer. Como resultado, buscan legitimar la diferencia sexual como una categoría fundacional del pensamiento feminista, mientras que, simultáneamente, la vacían de toda normativa o contenido esencialista.” (Felsky, 1997:35)

En este trabajo, se pretende demostrar cómo estas discusiones teóricas se reflejan en la crítica de Shakespeare. Mientras que la crítica de los ‘75-‘90 es anterior a estas distinciones teóricas, la crítica a partir de los ‘90 se vuelve progresivamente más autorreferencial al cuestionar la legitimidad de estas lecturas alternativas. Braidotti señala,

“I would say that what marks the age of modernity is the emergence of a discourse about what it means to elaborate a discourse. This metatheoretical level means that the faculty of thinking has emancipated itself from the imperialism of the philosophical logos; the rationalist aggression has exhausted its historical function. Thinking thus becomes its own object of thought.” (1994:211)

Las últimas generaciones de crítica/os evitan la agresión de lecturas forzadas a través de este nivel metacrítico.

Se parte de la hipótesis, asimismo, que después de los ‘90 la crítica sobre Shakespeare da un giro radical discursivo: se vuelve definitivamente más postmoderna en su enfoque estético, dada la influencia de Michel Foucault, del materialismo cultural y de la teoría de Butler, en lo que a las nociones de género y sexualidad se refiere. Pilar Hidalgo sostiene que el neo-historicismo no puede convivir con el feminismo, porque se relega la condición de las sujetas reales, en pos del análisis de las prácticas discursivas históricas,

“Con algunas excepciones la práctica feminista y la práctica neohistoricista, que tienen en común ser críticas contextuales dentro de la tendencia textual de la teoría reciente, se excluyen mutuamente (Hidalgo, 1996). El énfasis neohistoricista en las estructuras de poder privilegia las actividades y los personajes masculinos, mientras que el interés feminista por la subordinación de las mujeres dentro de la familia patriarcal corre el riesgo de relegar cuestiones de gran interés ideológico y teatral a un microcosmos femenino” (Hidalgo, 1997: 15)

En este trabajo, entonces, se evaluará esta supuesta disonancia, a saber, si la intencionalidad política feminista es parte del enfoque de las lecturas.

En síntesis, la hipótesis de este trabajo pretende investigar si se utiliza la obra de Shakespeare para dar cuenta de una problemática implícita de género en esta teoría: ¿hasta qué punto se fuerza la lectura para adaptar el texto de Shakespeare al proyecto político feminista? Desde 1975 a 1990, ¿se ignora el contexto histórico de producción con este fin? Después de 1990, ¿son las lecturas revisionistas o a contrapelo válidas? La crítica feminista materialista influenciada por el neo-historicismo, ¿responde a la intencionalidad política del proyecto? Desde el año 2000, ¿representa el carácter metacrítico una conciencia de las limitaciones de toda crítica, en tanto reapropiación del texto? Y a su vez, en todos estos casos, la pregunta detrás de estos cuestionamientos sería, ¿es la lectura analizada todavía Shakespeare?

2. Marco Epistemológico

Esta sección define qué se entiende por epistemología feminista y explora los problemas epistemológicos que se presentan en esta investigación. Así como esta disciplina constituye una reflexión de segundo orden, ya que si las teorías científicas se sitúan en un primer nivel, la teorización sobre las teorías se ubica en un segundo nivel de conocimiento, la peculiaridad de este trabajo es que, al proponerse ser una crítica de la crítica, también ocuparía un segundo nivel de análisis. Esto implicará, por ende, el desafío de generar criterios de análisis nuevos para este fin, y considerar los cambios dentro del enfoque feminista en diversos momentos históricos.

Esta reflexión incluirá comentar acerca de ciertas elecciones metodológicas como la historización y situarme como investigadora dentro del objeto de estudio. La metodología se describe en detalle en otra sección de esta tesis, pero en este capítulo se pretende explorar la relación entre la metodología, la teoría y la epistemología feminista. Dentro de los problemas epistemológicos a analizar se incluye qué se entiende por mujeres a la luz de los estudios de género de las últimas décadas, si los hombres pueden generar crítica feminista, la elección de la inclusión de la crítica *queer* y lesbiana en los datos a investigar, el análisis de la globalización en relación al feminismo y como marco del contexto de descubrimiento y de aplicación. Es necesario aclarar que las políticas del cuerpo, la diferencia sexual, los conceptos sexo-género y el esencialismo son discutidos en extensión en el marco teórico del trabajo, pero en esta sección se mencionan estos temas como problemas epistemológicos para discutir su relevancia y posicionamiento en la investigación.

2.2 Grandes rasgos de la investigación feminista

La investigación feminista se define como una versión alternativa de la ciencia, un nuevo paradigma epistemológico, en el cual las mujeres son sujetos activos en la producción de conocimiento. Martha Castañeda Salgado describe la investigación feminista como un cambio de perspectiva flexible, dinámica y libre que se puede caracterizar pero no definir. Es “un híbrido en proceso de gestación” (Adán en Castañeda Salgado, 2008:57), que posee un carácter inacabado y temporal y busca contribuir un cambio real en la ciencia para favorecer a las mujeres.

Al ser el feminismo una propuesta política que propone cambiar la condición subordinada de las mujeres, la investigación feminista se caracteriza por su intencionalidad, la cual se define como “visibilizar para transformar” (Castañeda

Salgado, 2008:88) A saber, se busca contribuir a la erradicación de la desigualdad genérica y la opresión de las mujeres, y mejorar las condiciones reales en sus vidas, para ello, “las investigadoras feministas desarrollan una ‘doble mirada’: la propiamente científica y la política.” (Reinharz en Castañeda Salgado, 2008:18) La autora menciona las críticas que el feminismo hace a la investigación convencional: se combate el androcentrismo, definido como perspectiva masculina abarcadora, y se demuestra el carácter histórico de este sesgo; se critica, a su vez, el sexismo como una forma del binarismo y en tanto base del discurso patriarcal; también, se opone a la objetivación y a las pretensiones de universalidad, como formas de violencia sistémica; el etnocentrismo, según el cual el/la investigador/a traduce lo que lee a su propia cultura; asimismo, se menciona la crítica al eurocentrismo, el clasismo y estatocentrismo.

Por otro lado, es necesario no confundir la producción de conocimiento con la acción política. Se advierte sobre el peligro de generar propuestas políticas con apariencias científicas que no estén basadas en la investigación social (De Barbieri, 2002). A su vez, María Mies (2002) aclara que para evitar anteponer un aspecto al otro, es decir, por ejemplo, pensar que primero está la investigación sobre las mujeres y luego el movimiento político, se debe tomar conciencia del carácter histórico de toda investigación.

De hecho, una de las características más notables de la investigación feminista es que evita el “objetivismo” [*sic* en Harding, 2002:26], asociado con el positivismo y el empirismo: se advierte cómo los términos atribuidos a la presunta objetividad positivista como, por ejemplo, “racionalidad”, “lógica” y “poder de abstracción” no son ni atemporales ni universales, como se presume (Mies, 2002).

La crítica que la epistemología feminista hace a la tradicional se basa en que esta última ignora la historicidad del conocimiento alcanzado, y se cuestiona la posibilidad del análisis racional del “contexto de descubrimiento”, es decir, del origen de los problemas o hipótesis:

“La filosofía tradicional de la ciencia sostiene que el origen de los problemas e hipótesis científicas carece de relevancia en relación a la ‘calidad’ de los resultados de la investigación. [...] No existe lógica alguna para definir los ‘contextos de descubrimiento’, aunque muchos hayan tratado de encontrarla. Es en el “contexto de la justificación”, ahí donde se prueban las hipótesis, donde debemos buscar la “lógica de la investigación científica” [...] Sin embargo, los desafíos del feminismo revelan que las preguntas que se formulan – y, sobre todo, las que nunca se formulan – determinan a tal punto la pertinencia y precisión de

nuestra imagen global de los hechos como cualquiera de las respuestas que podamos encontrar” (Harding, 2001:21)

Citando a Hans Reichenbach, Gregorio Klimovsky define al “contexto de justificación” y “de descubrimiento” de la siguiente manera,

“En el contexto de descubrimiento importa la producción de una hipótesis o de una teoría, el hallazgo y la formulación de una idea, la invención de un concepto, todo ello relacionado con circunstancias personales, psicológicas, sociológicas, políticas y hasta económicas o tecnológicas que pudiesen haber gravitado en la gestación del descubrimiento o influido en su aparición. A ello se opondría por contraste el contexto de justificación, que aborda cuestiones de validación: cómo saber si el descubrimiento realizado es auténtico o no, si la creencia es verdadera o falsa, si una teoría es justificable, si las evidencias apoyan nuestras afirmaciones o si realmente se ha incrementado el conocimiento disponible.” (1994:29).

Klimovsky explica que muchos filósofos de la ciencia, y en particular Thomas Kuhn, afirman cuán poco nítida es la distinción entre ambos conceptos. El autor agrega el concepto de “contexto de aplicación”, que también resulta relevante para la investigación feminista, ya que se relaciona con lo que se entiende por su intencionalidad política,

“en el que se discuten las aplicaciones del conocimiento científico, su utilidad, su beneficio o perjuicio para la comunidad o la especie humana [...] El uso práctico de una teoría, en tecnología o en otras aplicaciones, tiene alguna conexión con los criterios para decidir si ella es adecuada o no desde el punto de vista del conocimiento.” (1994:30)

Es importante observar que la epistemología feminista parece apropiarse de la epistemología kuhniana al afirmar la importancia del acuerdo en la comunidad científica, el elemento de la subjetividad como parte de la producción del conocimiento y su historicidad.

Para la epistemología feminista, es fundamental que la/el investigador/a se sitúe en el plano del objeto de estudio y que se considere su rol histórico, así como su propia sexualidad (Markowitz, 2004) para evitar esta supuesta objetividad, que se atribuye el positivismo. Se advierte en contra de la separación entre sujeto cognoscente y objeto cognoscible y se afirma la relación dialógica entre sujetos de conocimiento, que son sociales y generizados (Castañeda Salgado, 2008). Esta característica hace del conocimiento feminista un “conocimiento situado”, según la denominación de Donna

Haraway, ya que se deriva de la localización y particularidad del sujeto cognoscente (Haraway en Castañeda Salgado, 2008). Objetividad y subjetividad no son términos contradictorios: se logra la primera a través de la reflexividad y depositando la responsabilidad en la comunidad científica (Longino en Castañeda Salgado, 2008). El consenso y el reconocimiento de la diversidad son esenciales para garantizar esta pluralidad.

2.2 ¿Metodología feminista?

Con respecto al interrogante acerca de si existe un método específico del feminismo, Castañeda Salgado señala el giro epistemológico y metodológico radical que representa el cambio de perspectiva de Sandra Harding, quien pasó de afirmar que no existe un método propio de investigación feminista a afirmar que sí hay un método específico producido por los feminismos, el cual,

“empieza por la vida de las mujeres para identificar en qué condiciones, dentro de las relaciones naturales y/o sociales, se necesita investigación y qué es lo que puede ser útil (para las mujeres) que se interroge de esas situaciones” (Harding en Castañeda Salgado, 2008:77)

Mies explica cómo la ciencia dura se opone a la introducción del “factor subjetivo”, a saber, la experiencia de las mujeres. Bajo el lema, “lo personal es político” el movimiento feminista demuestra la falacia de esta objeción. Se estudia “la experiencia que tenemos de nuestros propios cuerpos, así como nuestra experiencia del entorno. Se trata de la experiencia que media entre los sucesos internos y los externos.” (Mies, 2002:74). Este cambio de perspectiva implica, en última instancia, un cambio de la realidad, ya que los métodos científicos estructuran qué califica como real.

Asimismo, Castañeda Salgado (2008) menciona diversas posturas dentro de la metodología feminista: la tendencia crítica, la interpretativa y la postmoderna. La postura crítica describe las limitaciones en la libertad de las mujeres, la interpretativa estudia la significación de las acciones humanas y la postmoderna analiza el discurso, busca la deconstrucción y adscribe a la pluralidad de interpretaciones. Esta descripción es particularmente relevante para analizar la crítica feminista de Shakespeare ya que parte de esta investigación constará en identificar estas tendencias en los diversos textos críticos y determinar la relación entre estas posturas y el contexto de producción de las mismas.

Con respecto a los procedimientos metodológicos, Castañeda Salgado (2008) delimita la metodología de la investigación feminista postmoderna, en particular, a los procesos de desmontaje del androcentrismo, sexismo y demás sesgos patriarcales; la resignificación y reconstrucción de conceptos; la visibilización, entre los que figuran la develación y la escucha; la desnaturalización y la historización.

“Develar significa quitar uno de los velos que distorsionan la existencia de las mujeres y sus obras [...] significa también buscar y mostrar las contradicciones, las confrontaciones, los desacuerdos, las fisuras y las rupturas que produce una pluralidad de sujetos, en particular las mujeres, en la vida cotidiana en relación con los modelos estereotipados de ser y deber ser que ofrece la condición de género patriarcal.” (2008:87)

A su vez, estos procedimientos deben aplicarse en forma conjunta, ya que la historización, por ejemplo, permite,

“retomar un hecho, un signo, una relación, un concepto, etc., e introducirle contenidos femeninos que hagan contrapeso a su connotación patriarcal sin subvertir el orden social, político y simbólico en el que tienen sentido.” (Castañeda Salgado, 2008:86)

Esta advertencia adquiere particular relevancia en conexión, por ejemplo, con el análisis que hace Alan Sinfield (2007) desde un enfoque *queer* a la obra de Shakespeare y a sus lecturas a contrapelo, en las cuales no sólo resignifica, reconstruye, visibiliza y desnaturaliza, sino también contextualiza históricamente, al aclarar por qué el concepto de hombre *gay* es anacrónico en la época isabelina. Sedgwick se pregunta si se puede hacer una lectura *gay* de los clásicos como Byron, Shakespeare o Kafka y responde afirmativamente,

“nadie puede saber de antemano dónde se deben trazar los límites de una investigación específicamente *gay* o hasta dónde puede hacer falta o ser capaz de conducir una teorización *gay* de incluso la alta cultura hegemónica de la tradición euroamericana.” (Sedgwick, 1998:72)

Sin embargo, es importante rescatar la importancia de la historización como criterio a observar en la metodología, especialmente, al considerar que los contextos culturales e históricos de producción de los textos de Shakespeare y de la crítica son tan distantes.

2.3 Relación entre teoría y metodología

La advertencia que Harding (2002) hace sobre la frecuente confusión entre problemas de método, de metodología y de epistemología es también relevante para este trabajo. La investigación feminista suele combinar metodologías y adoptar un enfoque interdisciplinario. Teresita De Barbieri afirma,

“en sentido estricto no existe una metodología única en las ciencias sociales ni aun en cada disciplina. Porque la metodología no puede desvincularse de la teoría” (2002:113)

La distinción entre estos tres aspectos es relevante, ya que analizar la crítica de Shakespeare en distintas décadas del siglo XX y XXI implica tomar en cuenta el contexto histórico de la teoría feminista, y literaria en general, que sustenta esas críticas. Por ejemplo, Juliet Dusinberre escribió una crítica fundacional de Shakespeare en 1975; la autora admite treinta y un años más tarde, en la introducción de su obra, que la misma fue escrita antes de haber sido influenciada por la teoría de Foucault y la escuela francesa psicoanalítica, las cuales hubieran complejizado su análisis. Cabe señalar, entonces, que,

“[L]as elecciones metodológicas son contingentes a [...] la contextualidad, el carácter experiencial y la orientación teórica.”
(Castañeda Salgado, 2008:15)

Con respecto a las tendencias teóricas, Castañeda Salgado (2008) delimita tres posturas teóricas en la investigación feminista, el “punto de vista feminista o *standpoint*” que, básicamente, cuestiona la presunta objetividad científica y relocaliza a las mujeres, sacándolas de la periferia. La autora advierte acerca del peligro de caer en un “mujerismo” o sexismo a la inversa, según esta tendencia. También, menciona el postmodernismo feminista, asociado con pensadoras como Butler, quienes ponen énfasis en el discurso. Se advierte, en este caso, sobre la despersonalización de las mujeres y el abandono de la lucha política. Con respecto a este enfoque, De Barbieri acota,

“su punto de partida, que la realidad sólo aparece a través de los discursos, plantea una cuestión epistemológica preocupante: ¿dónde quedan las relaciones sociales reales?” (De Barbieri, 2002:112)

El empirismo feminista, por otro lado, asume que siguiendo un rigor científico las mujeres, también, pueden lograr hacer “buena” ciencia al participar de la comunidad científica. Se advierte, en este caso, sobre el concepto de verdad y la presunta

objetividad. Estas tres tendencias estarían en constante tensión y serían mayormente transicionales.

Rosi Braidotti ofrece otra clasificación: la autora describe tres esferas de la teoría feminista contemporánea. Para la autora, el ámbito de los estudios científicos desde esta perspectiva, que considera al feminismo un nuevo paradigma epistemológico “está completamente separado de las humanidades y ciencias sociales” (2006:79). Se diferencia de la corriente del feminismo deleuziano que pone acento en la inmanencia y los devenires, en dónde ella misma se posiciona. El tercer ámbito está formado por la nueva forma ‘micropolítica’ quienes “se concentran en la función que pueden cumplir las tecnociencias como instrumentos para atacar el capitalismo avanzado.” (Braidotti, 2006:80)

Es importante señalar que este análisis tan pormenorizado de las diferencias en la teoría feminista rebaza los límites de este trabajo; se pretende en esta sección caracterizar el feminismo como marco epistemológico de esta investigación y nuevo paradigma científico.

2.4 Relación entre feminismo y la teoría *queer* y lesbiana

Es, a su vez, relevante para este trabajo explorar la relación entre feminismo y la teoría lesbiana y *queer* y explicar por qué se decide incluir todas estas vertientes en el objeto de estudio. Si la investigación feminista constituye un nuevo paradigma, en este trabajo se infiere que la teoría *queer* y lesbiana aportaron “anomalías” al modelo, pero estas no derivaron necesariamente en una “revolución científica” sino que fueron incorporadas por la “comunidad científica”. Kuhn explica este proceso,

“Es por esto por lo que una nueva teoría, por especial que sea su gama de aplicación, raramente, o nunca, constituye sólo un incremento de lo que ya se conoce. Su asimilación requiere la reconstrucción de teoría anterior y la reevaluación de hechos anteriores.” (Kuhn, 1987:29)

El gran aporte que estas nuevas teorías realizaron a la epistemología feminista es la deconstrucción de los opuestos binarios homosexualidad/heterosexualidad. Si el feminismo apunta a deconstruir los binarismos femenino/masculino, la teoría *queer* y lesbiana ayudó a deconstruir la heterosexualidad normativa. Al analizar los aportes que la teoría lesbiana ha realizado al feminismo, Beatriz Suárez Briones comenta,

“El discurso contemporáneo sobre la identidad sexual parece haber recorrido un círculo completo, y las que una vez fueron (¿fueron?) poderosas condiciones ontológicas del ser (‘hetero/homosexual’) han sido deconstruidas hasta dejar al descubierto su naturaleza ficcional; y también al descubierto han quedado las formas en que esas ficciones han sido sostenidas como la verdad a través de prácticas discursivas de los grupos sociales hegemónicos (hombres, heterosexuales) para mantener su dominio sobre los grupos subordinados (mujeres, homosexuales).” (2010:90)

No es, además, un dato menor que el texto que se considera “one of the founding texts of queer theory” (Prefacio, 1999: vi), *Gender Trouble* de Judith Butler (1990), se haya generado dentro de los estudios de género por una autora que, siendo lesbiana, se autodefine como feminista. Esto se evidencia, cuando en el prefacio a la segunda edición, la pensadora explica las diferencias entre la visión de género sexista, feminista y *queer*, y se alinea con la segunda, además de distanciarse del pensamiento *queer* del momento,

“the sexist claims that a woman only exhibits her womanness in the act of heterosexual coitus in which her subordination becomes her pleasure (an essence emanates and is confirmed in the sexualized subordination of women); a feminist view argues that gender should be overthrown, eliminated, or rendered fatally ambiguous precisely because it is always a sign of subordination for women. [...] I belabour this point because some queer theorists have drawn an analytic distinction between gender and sexuality, refusing a causal or structural link between them.” (1990, Prefacio 1999: xiv)

Sheila Jeffreys (1996) llama “incertidumbre radical” a este enfoque postmoderno, el cual ella acusa de falta de una estrategia revolucionaria. La autora explica cómo la teoría lesbiana, y en especial la *gay*, se hallan más arraigadas en la idea de una identidad esencial; el género se concibe en estas teorías fuera de toda violencia falocéntrica. Jeffreys parece adherir a una escisión epistemológica mayor entre las teorías lesbianas y *gays* y el paradigma feminista.

Eve Kosofsky Sedgwick también delimita un marco teórico definido de las teorías lesbianas y *gay*, el cual, además, cambia en diversos momentos históricos: “la epistemología del armario ha dado una consistencia global a la cultura e identidad *gays*” (1998:93). La autora menciona la invisibilidad que caracteriza a las lesbianas del siglo XX y el enfoque separatista y esencialista adoptado. Asimismo, ciertas categorías de análisis de obras literarias como los binarismos público/privado, natural/antinatural,

hombre/muchacho, inocencia/iniciación, sinceridad/sentimentalismo, salud/enfermedad, plenitud/decadencia y secreto/revelación son temas propios de la literatura *gay*.

Sin embargo, esto demuestra que los interrogantes y problemas son a la vez compartidos, aunque contestados de diferentes maneras en las distintas teorías. Se observa cómo se comparte dentro de la comunidad científica la intención de desmontar el sexismo y concebir la sexualidad como de carácter flexible y social. Las preguntas sobre el género, el cuerpo, la distinción sexo-género, la diferencia sexual, la heterosexualidad normativa y los métodos de deconstrucción del androcentrismo, entre otros mencionados en páginas anteriores (pp.16-17), son también compartidos por lo/as crítica/os tanto feministas como lesbianas y *queer*.

Es importante aclarar, ante todo, en esta instancia, que la investigación de si estas teorías pueden considerarse un nuevo paradigma o hasta qué punto son revolucionarias en términos kuhnianos excede los límites de este trabajo. Con fines metodológicos se incluye a toda/os la/as crítica/os en relación a la crítica Shakesperiana que, a nuestro parecer, adhieren al paradigma feminista y será parte de la misma investigación comprobar hasta qué punto aceptan este modelo, están sujetos a las mismas reglas o normas y hay consenso sobre valores y creencias.

2.5 Esencialismo y el interrogante acerca de qué se entiende por mujeres

Por otro lado, este problema epistemológico se relaciona con la pregunta acerca de qué se entiende por mujeres. Se mencionan dos grandes tendencias opuestas extremas: la diferencia sexual se ha buscado definir como construcción, o en el mero plano corporal. Si bien la explicación en detalle sobre los conceptos de género, sexo y diferencia sexual corresponde al marco teórico de este trabajo, en esta sección se explora cómo las posturas ante el esencialismo son un rasgo importante dentro de la epistemología feminista. Castañeda Salgado (2008) afirma que la investigación feminista se propone desmontar el esencialismo, en tanto describe las condiciones sociales, históricas y culturales de los géneros como naturales e ignora que los hombres y mujeres son productos de su tiempo. Por eso, uno de los procedimientos metodológicos es la desnaturalización; “la construcción del género es el ejemplo por excelencia del proceso de naturalización” (Castañeda Salgado, 2008:89), según el cual se atribuyen a los individuos identidades esenciales que los preexisten. Esto explica, por ejemplo, la subordinación de las mujeres.

Se observa en el feminismo que el esencialismo, en lo que respecta a la diferencia sexual, es un tema controvertido con el valor, prácticamente, de un enigma. Se evidencia un esfuerzo en ciertas pensadoras feministas postmodernas por volver a la diferencia sexual y por reivindicar esta postura. Braidotti toma el concepto de Spivak de “esencialismo estratégico” y afirma,

“I am in profound agreement with Gayatri Spivak that essentialism may be a necessary strategy. I will also assert that a feminist woman theoretician who is interested in thinking about sexual difference today cannot afford not to be essentialist.” (Braidotti, 1994:177)

Su defensa se basa en la necesidad de reafirmar la lucha política, de anclar el feminismo en el cuerpo de las mujeres, en la preocupación por el estatus epistemológico del proyecto y en incentivar preguntas postmetafísicas de carácter ontológico.

Jeffreys (1996) también defiende el esencialismo desde la teoría lesbiana y *gay* como posibilidad de pensar el lesbianismo fuera de los binarismos falocéntricos,

“Lo que ahora se denomina ‘esencialismo’ es la fe de las lesbianas en poder evitar el estereotipo de género, o en la posibilidad de practicar una sexualidad que no se organiza en torno al pene o a algún equilibrio de poder” (1996:3)

Por otro lado, Suárez Briones describe cómo el concepto de lesbiana se crea en el siglo XX: “Contra toda forma de esencialismo identitario, la crítica posmoderna lesbigai sostiene que lesbianas y gais son el producto de la historia.” (2010:87)

Con el fin de encontrar una definición de las mujeres, Iris Young toma la distinción propuesta por Jean-Paul Sartre¹ entre “grupo” y “serie”, y afirma que las mujeres no pueden considerarse simplemente un grupo, porque este implica una relación unificada, un proyecto común y reconocerse orientada/o hacia la misma meta que la/os otro/as, lo cual dejaría afuera a las mujeres que no se reconocen feministas. Surge la necesidad de definir a las mujeres con un concepto previo al proyecto político y, para este fin, la autora propone considerar a las mujeres una serie, la cual se define como,

“un colectivo social cuyos miembros están unidos pasivamente por los objetos alrededor de los cuales sus acciones se orientan o por los resultados objetivados de los efectos materiales de las acciones de los otros. En la vida cotidiana a menudo tenemos la

¹ En Sartre, Jean-Paul, (1976), *Critique of Dialectical Reason*, (trad. Alan Sheridan Smith, ed. Jonathan Ree). London: New Left Books.

experiencia de participar en colectivos amorfos definidos por prácticas de rutina y hábitos.” (Young, 1994:11)

Se da el ejemplo de gente que espera el colectivo para ilustrar el concepto, y Young explica que,

“aplicar el concepto de serialidad al género tiene el sentido teórico de decir que ‘mujeres’ es una categoría social razonable para expresar un cierto tipo de unidad social.” (1994:14)

Es el cuerpo de las mujeres el que las define dentro de la serie, pero también las reglas de los procesos biológicos como, por ejemplo, las de la menstruación; también, otras prácticas sociales son las que hacen que las mujeres vivan como serializadas. Se menciona, además, la heterosexualidad normativa como estructura del cuerpo social de las prácticas en la serie, la división sexual del trabajo, como regla general, y el uso de la ropa, cosméticos, muebles, etc., como códigos de género. Es decir, este concepto permite ubicarse en una conceptualización tanto social como biológica del género, y así evitar caer en el esencialismo. La serie tiene el potencial de convertirse en un grupo: de hecho, las feministas aluden a las mujeres, implícitamente considerándolas una serie, en su acción política (Suárez Briones, 2010).

2.6 ¿Hombres feministas?

Ante la pregunta acerca de si los hombres pueden hacer investigación feminista, Suárez Briones acota,

“¿Hombres y feminismo? Imposible. [...] Si hubiera sido posible, no tendríamos que lamentar la violencia sexual sistemática que deja víctimas mortales y profundas heridas psicológicas.” (2010:83)

Esta afirmación, a mi entender, tiene un tono descriptivo más que prescriptivo de la práctica real. Castañeda Salgado (2008), por otro lado, comenta las dos tesis y aclara que al ser el cuerpo sexuado el centro de reflexión, hay quienes sostienen que es necesario haber experimentado el cuerpo femenino para producir la investigación feminista; Harding afirma que los hombres sí pueden participar de la misma,

“[S]uele imaginarse, erróneamente, que los hombres no pueden hacer contribuciones importantes a la investigación y a los estudios feministas.” (2002:27)

Y, más adelante, agrega,

“Lo que yo afirmo es que la designación de ‘feminista’ puede aplicarse los hombres que satisfacen cualquiera de las normas a las que las mujeres deben ajustarse para obtener dicho calificativo.”
(Harding, 2002:32)

De Barbieri le da una vuelta más radical a esta afirmación: para hacer investigación feminista no sólo no hace falta ser mujer, sino que no hace falta ser feminista,

“Soy de las que está convencida de que la investigación que produce conocimientos valiosos para la práctica feminista y la superación de las desigualdades sociales es relativamente independiente del proyecto político de sus practicantes.”
(2002:125)

Segato, por otro lado, afirma la necesidad de la participación de los hombres en la lucha antisexista, ya que “el sexismo debe ser reconocido como un problema de los hombres, cuya humanidad se deteriora y se degrada al ser presionados por la moral tradicional”
(2003: 146).

En este trabajo se incluyen autores masculinos feministas, y también se mencionan críticos androcéntricos, según la relevancia para el análisis; se cree firmemente en el claro carácter dialógico de la crítica literaria. Por ejemplo, se incluye el análisis del enfoque de los críticos masculinos con un enfoque *queer* como Alan Sinfield. Asimismo, es parte de las fuentes utilizadas el análisis que hace Michael Shapiro del *cross-dressing*. Este autor es conocido por su enfoque interdisciplinario (calificado como ‘post-disciplinario’, Shapiro 2011), a saber, toma los aportes de los estudios culturales, estudios de género, filosofía política, estudios de género, psicoanálisis, etc. Sus aportes son de fundamental relevancia para este tema, ya que crea categoría de análisis, además de establecerse un claro diálogo entre sus observaciones y la crítica anterior y posterior.

A su vez, si bien creo que los hombres sí pueden hacer investigación feminista, pienso que no se puede ignorar la alteridad en este sentido; de la misma manera que mi mirada heterosexual sobre la teoría lesbiana es limitada, la teoría también está corporizada y generizada. Más que llevar a la exclusión, esto debería conducir a enriquecernos en la diferencia, y en la búsqueda del proyecto político común.

2.7 Globalización y género. El rol de la investigadora

Como se remarcó anteriormente, el reconocimiento de la diversidad entre mujeres es un rasgo importante de la teoría feminista de las últimas décadas y, particularmente

relevante, en nuestro contexto de globalización. De hecho, la variable género se articula e interconecta con otras variables como clase social, grupo étnico o cultural, religión, etc. y se considera en un contexto histórico determinado:

“[L]as mujeres se nos presentan sólo en clases, razas y culturas diferentes: no existe ‘la mujer’ universal, como tampoco ‘la experiencia de la mujer’.” (Harding, 2002:22)

Mohanty advierte en contra de la mirada occidental que ignora las diferencias étnicas, culturales y religiosas entre las mujeres del Primer y Tercer Mundo,

“Unas estrategias políticas verdaderamente efectivas sólo pueden generarse sobre la base de un análisis que examine y tenga en cuenta las diferencias contextuales específicas. Asumir que la mera práctica de que las mujeres lleven velo en muchos países musulmanes indica la opresión universal de las mujeres a través de una segregación sexual no sólo es un análisis reduccionista, sino que resulta bastante inútil cuando se trata de elaborar estrategias políticas de oposición.” (1991:15)

Esta conciencia en el feminismo de las últimas décadas de la diversidad entre las mujeres será, así pues, un criterio metodológico que se usará para analizar la crítica feminista según el momento histórico en el que se produce. Mohanty adopta en un trabajo posterior categorías diferentes a las de Primer y Tercer Mundo, las cuales, según ella, representan mejor el contexto actual del poder económico compartido por diferentes potencias,

“La categoría Norte/Sur se utiliza para distinguir entre las naciones y comunidades adineradas y privilegiadas y aquellas marginadas económica y políticamente, de la misma forma que los términos occidental/no occidental. [...] [L]os conceptos de Un Tercio del mundo versus Dos Tercios del Mundo, tal como son elaborados por Gustavo Esteva y Madhu Surj Prakash, (1998) me resultan particularmente útiles [...] Estos términos representan lo que Esteva y Prakash llaman minorías y mayorías sociales, categorías basadas en la calidad de vida que poseen los pueblos y las comunidades tanto del Norte como del Sur.” (Mohanty, 2002:9)

Esto términos “se alejan de un engañoso binarismo geográfico e ideológico” (Mohanty, 2002:9), ya que se basan en el acceso a los bienes económicos y el estándar de vida.

Por otro lado, se observa en la teoría feminista de las últimas décadas un énfasis en deconstruir la asociación global es a lo local, lo que lo masculino es a lo femenino; se adhiere a la concepción de la generización del espacio, se insta a no sólo analizar los efectos de la globalización en el género, sino también los efectos del género en la

globalización (Ngan-ling Chow, 2003) Al estudiar el caso de las mujeres comerciantes caribeñas (“higgler”), Freeman afirma,

“the higgler challenges any notion that global spaces are traversed by men and gendered masculine. She also disrupts familiar formulations in which the ‘third-world woman’ is defined either outside globalization or as the presumed back upon which its production depends. (2001:1012)

A la caracterización del contexto de globalización de esta investigación, se puede agregar que, en general, se acuerda un reconocimiento que vivimos en un contexto de guerra, racismo y xenofobia globales, de amenaza inminente del desastre ecológico o del derrumbe de las defensas inmunológicas, en donde el calentamiento global y las pestes y enfermedades azotan a grandes poblaciones, de pobreza, sobre todo entre las mujeres de sociedades multiétnicas, de disparidad en el acceso a las nuevas tecnologías y de biopiratería (Braidotti, 2006). Braidotti insta a la responsabilidad ética, “En la ética postestructuralista la alteridad, la condición del otro y la diferencia son términos cruciales de referencia.” (2006:30).

Por otro lado, como se aclaró anteriormente no sólo deber verse la diversidad en el objeto de conocimiento, sino que es necesario que la investigadora se coloque dentro del marco de la investigación, ya que

“las creencias y comportamientos culturales de las investigadoras feministas moldean los resultados de sus análisis tanto como lo hacen los de los investigadores sexistas y androcéntricos.” (Harding, 2002:25)

Se logra, paradójicamente, mayor objetividad al incluir este plano subjetivo en la investigación,

“[I]o primero, entonces, es que el investigador [sic] clarifique sus propios valores, creencias, preferencias, simpatías, visión del mundo. A partir de ese proceso introspectivo puede comenzar a tomar cierta distancia emocional con el problema.” (Harding, 2002:122)

Mies agrega el criterio de “identificación parcial” que debe estar presente en una investigación de mujeres sobre mujeres:

“El concepto de de identificación parcial significa [...] reconocer los vínculos que me unen a las ‘otras mujeres’, así como lo que me separa de ellas.” (2002:97)

Esta implica empatía, comprensión y visión interna, las cuales nunca serán totales porque “las otras siguen siendo siempre ‘otras’.” (Mies, 2002:95)

Con respecto a mi rol histórico y sociocultural como investigadora argentina en este contexto de globalización, me sitúo en la categoría Sur o Dos Tercios del mundo. Con respecto al contexto de aplicación, según el criterio de Klimovsky, la crítica feminista de Shakespeare se accede, por el momento, sólo en círculos de especialistas y no se haya disponible en librerías, sino como material de estudio en un marco académico o a través de compras online en mi país, en donde el autor sí es representado y leído en salas de teatro, sobre todo en institucionales, por ejemplo el Teatro San Martín, haciendo del mismo una parte importante de la producción cultural y artística en nuestro país. Como se afirmó anteriormente, se espera que este aspecto haga de esta investigación una producción original en mi país y relevante, en tanto mi mirada es muy diferente de la eurocéntrica, y por ende, alejada de la “bardolatría” o mitificación de Shakespeare.

3. Marco Teórico

3.1 Hacia nuevas categorías

En esta sección del trabajo se realiza un recorte y se decide presentar el marco teórico explorando las políticas del cuerpo. Se parte del supuesto de que la diferencia sexual es el interrogante permanente en la teoría feminista, y se decide aproximar este punto teórico de esta manera, dados los avances en esta materia y dada la conexión de estos temas y autores con la crítica feminista, como bien se analizará más adelante. El interés que se le ha dado al cuerpo en los últimos tiempos dentro de los estudios de género se debe a que está en la base de la discusión acerca de lo que se ha definido como lo femenino y se halla entrelazado con el concepto de sexo. Surge la necesidad de revisar estas denominaciones y pensar en nuevas categorías si se busca un cambio en la política sexual. Cabe señalar que el feminismo busca evitar el determinismo biológico: la vagina o el clítoris no definen lo femenino. Además, hoy en día se parte de la aseveración de que la concepción tradicionalista de lo que se ha llamado sexo responde a una construcción histórica y está entrelazada con el poder político.

Asimismo, el feminismo evita el esencialismo. Se ha advertido acerca de la denominación “la Mujer”, ya que no existe tal esencia, sino diferentes mujeres ubicadas en diferentes períodos históricos. La desconstrucción ha servido de marco al feminismo para deconstruir el dualismo cuerpo/alma. La mujer, tradicionalmente, ha sido confinada al cuerpo y al mundo de la subjetividad, mientras que el hombre ha sufrido una pérdida de la corporización, ya que se espera de él que sea el que posea el falo. En este buscado alejamiento de la metafísica se descentran estos dualismos, que asocian a la mujer con el cuerpo y al hombre con el alma o la razón. En la teoría postmetafísica se piensa en un ser corporizado, en el que psique y materia se conceptualizan de una manera materialista.

Foucault (1976) invierte el pensamiento cristiano occidental, según el cual el cuerpo es la prisión del alma y anuncia lo contrario. En el cuerpo se inscriben los mecanismos de control, de regulación y de producción, que hablan de un orden político. El alma descrita por Foucault es un instrumento de poder que forma y modela el cuerpo: el autor explica esta aseveración cuando expone los cambios discursivos en los sistemas punitivos en el siglo XIX: los jueces se apoyan en un discurso jurídico del alma, es decir, se examina la psiquis del acusado y se considera, por ejemplo, circunstancias atenuantes para determinar el castigo del cuerpo.

Por otro lado, tanto Butler (1990) como Braidotti (2002), advertirán sobre el constructivismo en la conceptualización del cuerpo, el cual se trata de evitar, porque si no, se cae en considerar conceptos como el discurso según el trascendentalismo de la metafísica anterior. Braidotti, a su vez, va a construir distintas figuraciones teóricas para concebir el cuerpo evitando el determinismo biológico, por un lado y, por otro, evitando el constructivismo. Mientras que Butler es fundacional en su visión de la dicotomía sexo/género, y adopta la idea de género en sus estudios, Braidotti enfatiza la importancia de no abandonar el concepto de diferencia sexual, ya que la supuesta simetría sexual es una falacia.

Es el propósito de esta sección, entonces, hacer un recorrido por la teoría feminista acerca del cuerpo, según autores con distintos enfoques y que analizan o crean distintos conceptos. Thomas Lacqueur ofrece un recorrido histórico del cuerpo, desde la antigüedad hasta Sigmund Freud. Según este estudio, se comprueba cómo la categoría sexo es un constructo que sirvió a fines políticos y económicos. Se ha elegido a Luce Irigaray, porque esta pensadora sienta un precedente de formas de pensar fuera del psicoanálisis, tratando de evitar la mirada falocéntrica y proponiendo distintas categorías. Butler introduce el materialismo en los estudios del cuerpo: la autora intenta definir el cuerpo fuera de la expresividad y a través del concepto de “performatividad”. Y, finalmente, Braidotti también adopta el materialismo, pero advierte como abandonar la diferencia sexual implica abandonar la lucha política. Su proyecto nómada aboga por la creatividad en el pensamiento y la constante desconstrucción de categorías convencionales y estancas.

3.2 Creer es ver

Thomas Lacqueur hace un minucioso estudio de fuentes históricas para probar que el sexo se construye. Él cree que la diferencia sexual surge por motivos políticos y culturales; la inconmensurabilidad, según el autor, es un invento del siglo XVIII. Su recorrido desde Galeno hasta Freud lo lleva a comprobar su tesis de que el poder de la cultura forja a los cuerpos, en la forma deseada, como en un yunque,

“Of course the specific language changes over time – Freud’s version of the one-sex model is not articulated in the same vocabulary as Galen’s – and so does the cultural setting. But basically the content of talk about sexual difference is unfettered by fact, and is free as mind’s play.” (1990:243)

Hasta el Iluminismo, explica Lacqueur, se creía que las mujeres tenían los mismos genitales que los hombres – simplemente, adentro del cuerpo, en vez de externos. Las mujeres eran, esencialmente, hombres, pero con diferente status social y roles culturales. Su diferencia se basaba sólo en el grado de calor corporal; básicamente, eran hombres menos perfectos. La falta de calor corporal era la causa de que las mujeres no produjesen esperma, además de explicar diferencias en la personalidad y comportamiento. Estas diferencias, vale aclarar, se creía eran “naturales”, en los tiempos de Aristóteles y Galeno. El lenguaje refleja la creencia en el “modelo de un sexo”, ya que se llamaba a los órganos sexuales femeninos y masculinos con los mismos nombres. Como explica Lacqueur, el sexo era una categoría sociológica, no ontológica.

Su perspectiva constructivista del cuerpo se evidencia en su tesis y en sus comentarios. Lacqueur evita el determinismo biológico negando la diferencia sexual y explicándola a través de lo que entendemos como género,

“I want to show on the basis of historical evidence that almost everything one wants to *say* about sex – however sex is understood – already has a claim in it about gender. Sex, in both the one-sex and two-sex worlds, is situational; it is explicable only within the context of battles over gender and power.” (1990:11)

El rol que juega el cuerpo en su investigación está limitado a un constructo abstracto, que refleja la ideología del contexto histórico. Lacqueur agrega que las feministas siempre fueron cautas, en no localizar el cuerpo en el centro de la búsqueda de la identidad sexual. Cuando el autor habla de lo femenino, afirma que la presencia de ciertos órganos sexuales o la ausencia de otros no lo definen, “as feminist scholars have made abundantly clear, it is *always* woman’s sexuality that is being constituted; woman is the empty category” (1990:22). El *standard* siempre ha sido el hombre, por lo cual se hace innecesario escribir una historia sobre el cuerpo del hombre y sus placeres. Vale decir, Lacqueur parece definir lo femenino como esa categoría vacía, como lo que se construye. Pero, como dice Braidotti de Butler, es posible refutar esta tesis simplemente imaginando lo contrario: a saber, que sea irrelevante escribir acerca de la identidad masculina, no implica la irrelevancia de hacerlo acerca de la femenina, y que no haya tal diferencia sexual después de todo.

La mirada constructivista de Lacqueur se evidencia a lo largo de su recorrido histórico. En el Renacimiento los estudios de anatomía y la disección de cadáveres no avanzaron el conocimiento acerca de la diferencia sexual porque,

“The history of anatomy during the Renaissance suggests that the anatomical representation of male and female is dependent on the cultural politics of representation and illusion, not on the evidence about organs, ducts or blood vessels.” (1990:66)

En esta época, las creencias acerca de los dos géneros estaban dictaminadas por metáforas y creencias acerca de la interrelación entre el orden natural, político y cósmico. Por ejemplo, el hombre fecunda a la mujer, así como Dios crea a las criaturas o genera una idea.

Es justamente también la política cultural, según el autor, la que lleva a “inventar” la inconmensurabilidad de los sexos en el siglo XVIII, ya que por motivos políticos era necesario afirmar esta diferencia, “[t]he battleground of gender roles shifted to nature, to biological sex.” (1990:152). Los estudios de anatomía tenían como propósito demostrar la diferencia sexual: las ilustraciones de los órganos sexuales son abstracciones que hablan del contexto y están dictaminadas por la cultura. En otras palabras, los científicos ven lo que creen. Que la ciencia no es objetiva y es, además, propensa al error, se demuestra con el ejemplo de que en esa época, la ovariectomía se practicaba para curar patologías como la histeria.

A su vez, los descubrimientos de las funciones corporales sólo servían para someter más a la mujer, relegarla a la maternidad y tareas domésticas. A partir del siglo XVIII se empieza a pensar que no es necesario que la mujer sienta el orgasmo para concebir: se somete a la mujer a un rol cada vez más pasivo. Estos resultados con carácter científico se basan en autopsias y órganos que no pueden hablar de placer, por ende, se le termina adjudicando a la mujer la falta de pasión sexual.

Cuando Lacqueur investiga el siglo XX, menciona el denominado “dilema de la diferencia” para justificar la creencia en la diferencia sexual como una necesidad ideológica de las feministas: si se creyese en la igualdad sexual, según el modelo de un solo sexo, los hombres estarían mejor capacitados para hablar por las mujeres, ya que serían versiones más perfectas del mismo sexo; si se aboga por la igualdad, según el modelo de la Ilustración, no habría necesidad de que las mujeres hablaran con su propia voz tampoco,

“Hence feminism too, or at least versions of feminism, turned to a biology of incommensurability to replace both the teleologically male interpretation of bodies, on the basis of which a feminist stance is impossible, and the view that all bodies in public discourse are sexless, in which it is irrelevant.” (1990:197)

Una vez más, creo que se puede encontrar una “línea de fuga”, como afirma Braidotti, en este razonamiento lógico, al considerar que esto no es necesariamente así: si se sale del constructivismo y se cree que hay algo material en el cuerpo, que fundamenta la diferencia sexual, se provee de otra causa teórica para basar un enfoque diferente.

Al describir el siglo XX, Lacqueur agrega que los discursos médicos de la época relegan a la mujer a la maternidad, al útero y a una sexualidad reprimida para controlar los ciclos de fertilidad. La menstruación se ve como un castigo o una carga que demuestra que la mujer está más capacitada para “trascender el cuerpo” que el hombre, es decir, controlar el impulso sexual, pero por otro lado, menos apta para ciertas tareas sociales.

Lacqueur, también, considera las prácticas de la prostitución y la masturbación, llamadas significativamente “el mal social” y “el vicio solitario”, respectivamente, para demostrar que la creencia era, en ese momento histórico, que el mal moral social se refleja en prácticas sexuales individuales, y no lo contrario. Además, agrega que se condena a la prostitución por razones económicas: al igual que la usura es una actividad que genera dinero sin producir un bien o un producto. A su vez, es el contexto de las prácticas lo que establece el parámetro de lo inmoral: la prostitución es 'sexo con muchos y la masturbación con uno solamente, en vez de la norma, sexo de a dos.

Por último, el autor toma de Freud² dos aspectos que lo ayudan a sostener que lo que se asume como conocimiento científico no deja de ser ideológico: el orgasmo vaginal y la histeria femenina. La creencia de Freud de que el orgasmo en el clítoris en la niña debía ser reemplazado por el orgasmo vaginal demuestra que Freud está ignorando el funcionamiento de ambos órganos. Lacqueur interpreta cierta ansiedad, amenaza y temor masculino ante el clítoris, el cual simboliza, en gran parte, la historia de la sexualidad femenina. Por otro lado, el autor afirma que la descripción de la histeria demuestra claramente que la mente reina sobre el cuerpo. Los síntomas físicos que siente la paciente son el resultado de apegos libidinales patológicos. La práctica de la escisión del clítoris, para corregir ciertas patologías, demuestra que el énfasis en la cultura es la de corregir la sexualidad femenina y llevarla a un “orgasmo normal”; esa supuesta normalidad no es más que un constructo, fruto de una ideología. Según Freud,

² Freud, Sigmund, (1962) *Three Essays on the Theory of Sexuality*, (trad James Strachey). New York: Basic Books; Freud, Sigmund (1962) *Civilization and its Discontents*, (trad. James Strachey) . New York: Norton; Freud a Abraham, noviembre, 11, 1917, citado en Peter Gay (1988), *Freud: A Life for Our Times*. New York: Norton.

transferir el cambio de lugar de placer orgásmico del clítoris a la vagina significa, para la mujer, aceptar el rol social femenino, que sólo ella puede jugar.

En síntesis, el autor demuestra, en todo su recorrido que hace acerca de cómo se construye la noción del sexo, que su visión del cuerpo es meramente constructivista. Desde Galeno hasta Freud se ve la diferencia sexual en la que se cree. Nos preguntamos hasta qué punto ese constructivismo no se refleja en el análisis e interpretación mismos que el autor realiza sobre las fuentes históricas. Es decir, el autor, también, ve lo que cree en su recorrido histórico. Quizá esto permita considerar la necesidad de un nuevo recorrido histórico desde un enfoque materialista, en el que se afirme la diferencia sexual.

3.3 Hacia la materialidad del cuerpo

Ya unas décadas antes de la publicación de *Making Sex* de Lacqueur, Luce Irigaray hacía una crítica del psicoanálisis, en la que proponía una mirada del cuerpo como materia para definir lo femenino. Estos comentarios acerca de Freud pueden ser también leídos como respuestas a la tesis de Jacques Lacqueur,

“Podemos observar de nuevo aquí que la metafóricidad empleada atañe especialmente al ‘cuerpo’ – ‘asesinado’, ‘envenenado’ – y nos gustaría que Freud hubiera desarrollado un poco la articulación cuerpo/sexo, sobre todo en la relación arcaica del hijo con su madre, pero también en toda su ‘teoría’, en la que parece que un cierto sexualismo oblitera la materialidad del ‘cuerpo sexuado’. Que la idea – la Idea—del sexo o en todo caso de las función sexual determina, por una parte, el ‘discurso’ freudiano.” (2005:28)

Por otro lado, Irigaray señala, al igual que Lacqueur, que la mujer debe “devenir” mujer, que no existe la supuesta objetividad científica, y que el discurso sobre la sexualidad está entrelazado con los procesos de producción y reproducción. Pero, en vez de permanecer en esta visión crítica de la diferencia sexual, Irigaray aboga por una teoría fuera del “falocentrismo”, que según ella, caracteriza al psicoanálisis.

La diferencia sexual debería ser definida fuera de la melancolía y de la angustia por la ausencia del falo. Como ejemplo de los efectos que la carencia fálica ha producido en la mujer, se menciona el pudor y la vanidad corporal, cual narcisismo herido por el complejo de castración. La autora propone una perspectiva fuera de esta visión cultural. El hombre, además, se ha servido de representar a la mujer como espejo, en el cual él se refleja y, de esta manera, sobrelleva su pulsión de muerte. Irigaray acuña el término

“especula[riz]ación” para denotar este proceso de intervención masculina, que se basa en la censura y la represión,

“Pero, se habrá podido objetar ya – defendiendo de nuevo el objetivo y el objeto --, el espéculo no es forzosamente un espejo. Puede ser – sencillamente... -- un instrumento que *separa* los labios, las ranuras, las paredes, para que el ojo pueda penetrar *en el interior*. Para que pueda echar un vistazo, en particular con fines especulativos. La mujer, después de haber sido ignorada, olvidada, diversamente congelada en espectáculos, envuelta en metáforas, sepultada bajo figuras bien estilizadas, realzada en distintas idealidades, se tornaría ahora en el ‘objeto’ a considerar, al que conceder explícitamente su consideración, y a introducir, en cuanto tal, en la teoría.” (2005:130)

En el texto de Irigaray, al igual que en el de Lacqueur, se lee una concientización sobre el rol que la ideología y la política cultural ha jugado en torno a lo que se asume acerca de las mujeres pero, en vez de quedarse en esa mirada crítica, Irigaray propone el “espejo cóncavo”, como figuración teórica para la desespecularización de lo materno y lo femenino. En este espejo, se verá a la mujer en su interior y el hombre se reflejará tal cual es. Irigaray habla del “oculocentrismo secular” para afirmar que la diferencia sexual en Freud depende del ojo y la mirada. La mujer ve que no tiene falo, y esto la lleva a vivir en un estado constante de revuelta.

Otra propuesta que la autora hace para explorar una teoría alternativa es un énfasis en lo fluido que se asocia con lo materno y lo femenino,

“*El fluido* debe permanecer como el *resto* secreto, sagrado, del uno. Sangre, pero también leche, esperma, linfa, baba, saliva, lágrimas, humores, gases, ondas, aires, fuego ..., luz, que le amenazan con la deformación, la propagación, la evaporación, la consunción, el derrame en otro difícil de reconquistar. El ‘sujeto’ se identifica con/en una consistencia material que repugna a toda fluencia. Y en la madre continúa buscando una cohesión de un ‘cuerpo’ (sujeto), la solidez de una tierra, el fundamento de un suelo. Y no aquellos por lo que, en lo que ella recuerda a la mujer: lo fluido.” (2005: 216)

Es decir, Irigaray abre camino, no sólo a una crítica del psicoanálisis, sino también a una lectura diferente de lo femenino y a una mirada del cuerpo desde lo material. Ella no niega la diferencia sexual, sino que señala la falta de una teoría que la explique fuera del la melancolía y la psicosis, “metabolizada por el falogocritismo. Mientras que lo que ocurre en el goce de la mujer excede a aquel” (2005: 209).

3.4 Sitio de tensión

Butler retoma la afirmación de Simone de Beauvoir de que una se transforma en mujer, y señala que no hay ningún tipo de conexión fija entre sexo y género. El sexo no determina el género, como se podría deducir de los textos de Beauvoir. El sexo ha sido siempre género, ya que el primero es un constructo,

“‘Sex’ is a political and cultural interpretation of the body, there is no sex/gender distinction along conventional lines; gender is built into sex, and sex proves to have been gender from the start.”
(1990:113)

Al hablar de órganos sexuales para determinar el sexo de una persona, lo único que se logra es mostrar la falta de unidad impuesta en el cuerpo por la categoría sexo. El sexo produce los cuerpos que controla.

Pero mientras Lacqueur adhiere al constructivismo y, por eso, afirma “bodies do and do not matter” (1990:24), usando de manera irónica el mismo juego de palabras que Butler desarrollará en su libro, la autora va a proponer una teoría que no caiga en los extremos del constructivismo y del esencialismo, sino que abogue por la materialidad del cuerpo,

“Hablar de los *cuerpos que importan* [en inglés *bodies that matter*] en estos contextos clásicos no es un ocioso juego de palabras, porque ser material significa materializar, si se entiende que el principio de esa materialización es precisamente lo que ‘importa’ [*matters*] de ese cuerpo, su inteligibilidad misma. En este sentido conocer la significación de algo es saber cómo y por qué ese algo importa, si consideramos que ‘importar’ [*to matter*] significa a la vez ‘materializar’ y ‘significar’.” (2002:60)

Lacqueur cree que la política cultural construye los cuerpos, “not only theories of sexual difference help to determine what scientists see and know, but more importantly, that the opposite is not the case” (1990:142); Butler no sólo se opone al constructivismo que asume un sujeto voluntarista que crea su género, sino también advierte sobre visiones constructivistas que, en última instancia, vuelven a la metafísica, al asumir que un orden, como el discurso o el poder, precede la construcción del género,

“Hay defensores y críticos de la construcción que construyen esa posición siguiendo líneas estructuralistas. A menudo sostienen que hay estructuras que construyen al sujeto, fuerzas impersonales tales como la cultura, el discurso o el poder, dando por sentado que estos términos ocupan el sitio gramatical del sujeto después de que lo ‘humano’ ha sido desalojado de su lugar” (2002:27)

Para evitar este constructivismo, Butler define al cuerpo como “performativo”. El cuerpo no tiene un status ontológico, sino que construye su realidad en los actos, gestos y deseos que pueden dar la apariencia ilusoria de un interior unificador. La reiteración de estos actos, su carácter ritualizado y estilizado, es lo que le da la noción de performativo al cuerpo generizado.

Butler insiste sobre la inexistencia de un ser preexistente; ella define a la identidad como práctica. En este sentido, evita caer en el voluntarismo al afirmar que las normas reguladoras limitan y controlan a los cuerpos, no solamente en su carácter punitivo, sino en los deseos que se generan. Hay mecanismos de exclusión que son parte de la operatoria de la “performatividad”. Ella comenta la noción de parodia de género que hace Newton sobre el travestismo, y dice que las prácticas culturales de “drag”, las identidades *butch/femme* y *cross-dressing* demuestran que lo que se parodia no es el original, sino la misma noción del original. Pero, por otro lado, Butler advierte que no siempre deben interpretarse estas prácticas como subversivas, ya que las formas de travestismo, a veces, sirven para expresar y calmar los temores a la homosexualidad, a saber, “cumplen la función de suministrar un alivio ritual a la economía heterosexual” (2002: 185).

En *Cuerpos que importan*, la pensadora elabora aún más estas nociones: afirma que, en la heterosexualidad, se puede distinguir una melancolía causada por la imposibilidad de la homosexualidad y, que cuanto más se exageran los rasgos femeninos y masculinos, mayor será la melancolía que se evidencia. Por otro lado, sugiere que el travestismo ofrece una alegoría de la *melancolía heterosexual*,

“una alegoría de una pérdida que no se puede llorar, una alegoría de la fantasía incorporativa de la melancolía mediante la cual se adopta o se toma fantasmáticamente un objeto como una manera de negarse a dejarlo ir.” (2002: 330)

Butler explica que lo que se actúa en el travestismo es el signo del género, que no es lo mismo que el cuerpo, pero que necesita de este para su actuación.

Braidotti acusa a Butler de apostar a un giro lingüístico y no abogar realmente por la diferencia sexual. De hecho, Butler pone todo el énfasis en las nociones de prácticas discursivas cuando habla de diferencia sexual,

“La diferencia sexual nunca es sencillamente una función de diferencias materiales que no estén de algún modo marcadas y formadas por las prácticas discursivas.” (2002:17)

Asimismo, propone la figuración teórica del “falo lesbiano” para probar la relación distante que hay entre el símbolo y la imagen, el falo y el pene: el falo simboliza al pene y, por ende, no es el pene. Imaginarse la ficción del falo lesbiano presupone demostrar la plasticidad de los fetiches que hacen a las prácticas sexuales, ya que el falo lesbiano “recuerda y desplaza el masculinismo que lo impulsa” y, de este modo, “abre la posibilidad de considerar la anatomía – y la diferencia sexual misma – como un sitio de resignificantes proliferantes.” (2002:140). El énfasis de Butler en la relación del género y la sexualidad está puesto en la lógica del fetiche, es decir, las marcas de la masculinidad y la feminidad, aunque ella, también, menciona que, en términos psicoanalíticos, la relación entre el género y la sexualidad depende de la relación entre la identificación y el deseo.

Además del poco énfasis que pone Butler en la diferencia sexual, Braidotti cree que el psicoanálisis, que ofrece el marco de donde Butler parte, es una práctica que trata el dolor y que este no es considerado en la exposición de la autora. Butler, sin embargo, a mi juicio, se apoya en las normas reguladoras para hablar del dolor y de los procesos que controlan y limitan a los cuerpos. El sujeto está presionado por restricciones que,

“incluyen el carácter radicalmente inconcebible de desear de otro modo, el carácter radicalmente insoportable de desear de otro modo, la ausencia de ciertos deseos, la coacción repetitiva de los demás, el repudio permanente de algunas posibilidades sexuales, el pánico, la atracción obsesiva y el nexo entre sexualidad y dolor.” (2002: 145)

Butler aboga por una visión del cuerpo que constituye una constante tensión entre lo psíquico y lo material. Ella busca salir del viejo dualismo cuerpo/ materia a través del materialismo. El cuerpo es el sitio de operación de la psique. Y la sexualidad es un sitio en donde se reconstituyen perpetuamente los cuerpos y las anatomías. A pesar de que Butler insiste que ninguno de estos conceptos antecede al otro, Braidotti la acusa de esencialista pero, en gran parte, por su apuesta a los términos teóricos que ignoran la diferencia sexual. Butler busca una visión de los cuerpos, en donde no se apunte a una noción trascendente para definirlos y en donde no se vea al ser corpóreo como expresivo de cierta psique, sino como un sitio de “performatividad”, es decir, en la cual la reiteración define la tensión y la relación entre todos estos conceptos. El cuerpo, para Butler, es una materia de significación, que se describe a través de esquemas imaginarios y en donde la proyección psíquica constituye sus “fronteras”. Imaginar el falo lesbiano representa, para ella, proponer esquemas imaginarios alternativos.

“La ‘materialidad’ designa cierto efecto del poder o, más exactamente, es el poder en sus efectos formativos o constitutivos.” (2002:64): En esta última cita se nota como Butler lucha con el lenguaje para evitar caer en el error del que acusa a Irigaray. Según Butler, Irigaray no logra salir de los términos propios de la metafísica y, por ende, se pregunta si se puede estar fuera de esa voz, si se está en ella. Ella comenta esa relación entre la materialidad y el lenguaje y concluye que el lenguaje es, y se refiere, a aquello que es material.

“El lenguaje y la materialidad están plenamente inmersos uno en el otro, profundamente conectados en su interdependencia, pero nunca plenamente combinados entre sí, eso es, nunca reducido uno al otro y sin embargo, nunca uno excede enteramente al otro.” (2002:111)

Una vez más, se puede inferir un intento reiterado de enfatizar la inmanencia de las nociones de las que se habla. Las prácticas discursivas, la materialidad del cuerpo, género y sexo, la identidad, y el lenguaje que los expresa, son conceptos que se relacionan, pero ninguno precede a otro, sino que se articulan entre sí. A pesar de que se suele acusar a Butler de constructivista (por ejemplo, en Leitch, 2001), la pensadora parece concebir el cuerpo en un punto de interface entre la materia y el discurso,

“¿Si todo es discurso, qué pasa con el cuerpo? Si todo es un texto, ¿qué decir de la violencia y el daño corporal? En el postestructuralismo o para el estructuralismo, ¿hay *alguna materia que importa?*” (Butler, 2002:54)

3.5 Cuerpos post-humanos: neomaterialismo y diferencia sexual.

Al igual que Butler, Braidotti aboga por una teoría que se sitúe fuera de los extremos de lo textual y lo social; propone también un feminismo que pide la desconstrucción y la desencarnación en todos sus aspectos, pero Braidotti va a apostar por la diferencia sexual y nuevas figuraciones teóricas creativas, que escapen lo formal y academicista. Ella insiste que, por priorizar la lucha política, Butler cae en creer en entidades desencarnadas. Braidotti, en cambio, piensa que los sujetos femeninos deben concebirse como seres corpóreos y sexuados,

“pienso que la diferencia sexual está escrita en el cuerpo de mil maneras distintas, incluidas aquellas de las que hay evidencias hormonales y endocrinológicas.” (2005: 68).

También, comenta que no es en la parodia en donde se logra un cambio político, sino en el vacío de poder generado por la misma. Adhiere a un esfuerzo en implementar una sexualidad fuera de la violencia del falo.

Además, su conceptualización del género está entrelazada con otras variables, a saber, la opresión de razas, la edad, la cultura, la clase y el estilo de vida. El sujeto corporizado tiene la habilidad de incorporar y trascender de manera simultánea estas mismas variables que lo estructuran. En sus definiciones, Braidotti va a enfatizar el rol de las interrelaciones con el/la otro/a. Asimismo, va a afirmar que la creatividad es indispensable en el pensamiento feminista, así también como la responsabilidad histórica. Ella habla de un despertar político en tiempos de cambios “G/locales”, los cuales son tiempos “turbulentos de fenómenos globales de cristalización local” (2005:29), para lo cual hay que sostener una política de localización.

Su propuesta teórica es la de la senda del nomadismo, lo cual implica un devenir. Uno/a nunca llega a ser nómada; sólo se logra estar en la senda de esta transformación. A diferencia del exilio, el nomadismo implica una conciencia multicultural y multilingüe. La figuración del exilio, usada por Virginia Wolf, le sugiere a Braidotti connotaciones etnocéntricas y evasivas. El/La sujeto/a nómada se define como flujos de transformación sin un último destino,

“becoming nomadic means one learns to re-invent oneself and one desires the self as a process of transformation. It’s about the desire for change, for flows and shifts of multiple desires.” (2002: 98)

El término no implica ser viajero/a en el mundo, aunque la imagen está inspirada en las personas que son literalmente nómadas; Braidotti lo asocia a las ideas de resistencia y subversión de las convenciones establecidas, y a la desconstrucción de la identidad.

Dentro de este proyecto, Braidotti describe el cuerpo como una materia inteligente. La autora explica que el cuerpo contemporáneo es una paradoja porque las biociencias adoptan una noción de partes orgánicas desmontables, mientras que, para el psicoanálisis, va a seguir siendo el sitio de la subjetividad y superficie libidinal. “El cuerpo se refiere a un estrato de materialidad corporal, a un sustrato de materia viva dotada de memoria” (2000: 195); para la pensadora, este excede la representación. La identidad, por otro lado, se representa en el lenguaje y está anclada en esta materia viva. Esta requiere, además, del vínculo con el/la otro/a y “está hecha de sucesivas identificaciones, es decir, de imágenes inconscientes internalizadas que escapan el control racional” (2000: 195). Cuando habla del cuerpo como estructura de la

subjetividad, Braidotti enfatiza la conexión entre poder y deseo. La autora, además, lo define como un juego de fuerzas, y un “punto de transmisión de un flujo de energías, es decir como superficie de intensidades” (2002: 37).

En nuestra era altamente tecnológica, Braidotti advierte que lo que con nostalgia llamamos “cuerpo” es una construcción tecnológica abstracta inmersa en la industria farmacológica y en los medios electrónicos; es parte animal y parte máquina. En este sentido, la pensadora toma el concepto de “cyborg” de Donna Haraway, según el cual el sujeto corporizado es fusión de lo orgánico y lo mecánico o tecnológico, pero insiste que ella adhiere a una visión más arraigada en la diferencia sexual,

“I will never stop arguing that it is equally important not to forget the empowering aspects of the dissymmetry between the sexes, or the fundamental non-coincidence of the feminine and the masculine, that is to say their incommensurability.” (2002: 197)

Cuando considera el rol de la tecnología en el cuerpo, Braidotti es crítica y no alarmista a la vez. Advierte una fetichización del mismo que se evidencia en nuestros días, lo cual sólo sirve para fomentar la discriminación al producir cuerpos caros y que revela en el fondo el temor a la muerte. A su vez, cree que la oferta de órganos y células vivos no hace más que acentuar el racismo y el etnocentrismo; el sexo genital se ha vuelto peligroso por la aparición del Sida; la moda *unisex* crea una fantasía ilusoria de simetría. En este panorama de dislocación del sujeto, “es inevitable que el cuerpo de los ‘otros’ contraataque.” (2002: 34) El resurgimiento de la fascinación por lo gótico, lo híbrido y lo monstruoso es reconsiderado por Braidotti con una mirada crítica para ver hasta qué punto se sale del falocentrismo.

La autora aplica la noción del nomadismo en analizar la relación entre el cuerpo y el animal, por un lado, y el cuerpo y la máquina, por otro. Ella hace uso de los términos “metramorfosis” y “metalmorfosis” para hablar de estas dos últimas relaciones, respectivamente. Las transformaciones, para Braidotti, implican a la vez una desterritorialización y un cruzar umbrales,

“Becoming is a question of undoing the structures of domination by careful, patient revisitations, re-adjustments, micro-changes” (2002: 123).

Braidotti advierte que el proceso de devenir no es una operación ejercida por un/a sujeto/a centralizado/a, sino que se logra en el encuentro con el/la otro/a. La autora no

titubea en hablar de “expresión” y “trascendencia”; el término “afectividad” se repite en estas definiciones,

“The process of becoming woman/animal, in fact, is not about signification, but rather the opposite: it is about the transcendence of the linguistic signifier. What it asserts is the potency of expression. Expression is about the non-linguistically coded affirmation of an affectivity whose degree, speed, extension and intensity can only be measured materially, pragmatically, case by case.” (2002: 125)

Cuando expone acerca de la metamorfosis mujer/animal o insecto, ella afirma que el fin de la teoría post-feminista es salir del antropocentrismo que caracterizó el pensamiento occidental hasta ahora. El animal no debe ser visto como el Otro metafísico del hombre. El animal es metamorfosis. Tampoco debe considerarse que lo que distingue a los humanos de los animales es el posicionamiento representacional. La autora asegura que la escritura revela en muchas ocasiones esta metamorfosis. Los animales siempre han figurado como metáforas vivas o emblemas altamente icónicos en nuestra cultura; sin embargo, no deben ser vistos como arquetipos Jungianos, que preceden a prácticas concretas, o interpretados como metáforas, “[the animal] is taken in its radical immanence as a field of forces, a quantity of speed and light.” (2002: 131) Pensar en la conexión con los animales nos lleva a focalizar en el elemento biológico, que es parte del ser corporizado, y esto nos aleja del constructivismo.

El propósito de Braidotti es descentrar los modos convencionales o románticos de ver a los animales. Ella pretende desedipizar tanto el devenir animal, como el devenir máquina. No debe asociarse a los animales con el ello o, por ejemplo, a los insectos con los miedos. El nexos entre las mujeres y los animales permite pensar otros modos de sexualidad con sensibilidades posthumanas no antropocéntricas. Braidotti se rehúsa a mirar estas transformaciones con una mirada nostálgica, cínica o relativista, que las interprete como decadencia, y, por eso, también, alerta sobre las reconstrucciones convencionales en ciencia ficción, en donde se posiciona a la mujer desde la mirada falogocéntrica. Advierte sobre la ausencia de heroínas robotizadas que salven a la humanidad y la presencia de numerosas máquinas que operan con violencia fálica,

“[W]omen and machines are presented as competitive with each other. What they compete for is, mostly, male attention, be it the father’s or the (hetero) sexual partner.” (2002: 234)

La relación entre lo orgánico y lo tecnológico es compleja, porque lo mecánico o tecnológico supuestamente imita lo vivo, pero lo orgánico, por otro lado, es más que la

suma de sus partes. Por ende, se debe repensar esta simbiosis. Braidotti observa una libidinización de lo tecnológico, en la cual no sólo se intenta dominar a la máquina, sino que lo tecnológico se convierte en objeto de deseo. Estas zonas están cargadas de género. La autora advierte que en esta metalmorfosis se evidencia, en ocasiones, un intento de huir del cuerpo con el fin de abolir la muerte. La cultura protésica, por otra parte, borra ciertos signos de individualismo posesivo y ciertas propiedades tradicionales de la conciencia, pero a su vez comenta sobre una escritora con una pierna protésica y observa el dolor que está implícito al transformarse en “cyborg”.

La autora, a lo largo de este análisis, ofrece una nueva perspectiva para mirar la relación con la tecnología que no es ni alarmista ni sueña con una tecno- utopía. Ella reitera que se debe evitar el antropocentrismo, el determinismo biotecnológico y un imaginario social masculino. Finalmente, los cuerpos post-humanos se podrían definir de la siguiente manera:

“The human organism is neither wholly human, nor just an organism. It’s an abstract machine, which captures, transforms and produces interconnections.” (2002: 208)

En la era postmoderna se da una paradoja, en la cual el cuerpo se sobre-expone y desaparece al mismo tiempo: esto se evidencia al notar, por un lado, la aparente falta de identidad sexual de lo tecnológico y, por otro lado, se observa los cuidados excesivos del cuerpo y la edipización de las máquinas.

“In this evolutionary path woman is often represented as the resisting subject, not easily prepared to make the jump towards disembodiment or virtual re-embodiments.” (2002: 218)

El énfasis constante que Braidotti pone en la diferencia sexual en su teoría conduce no sólo a ofrecer una visión innovadora de los tecno-cuerpos, sino también a anunciar la necesidad de un cambio político en el que se eviten los viejos errores.

3.6 El cuerpo es prótesis

Desde la teoría *Queer*, Beatriz Preciado va a dar un nuevo giro teórico a la concepción del cuerpo: el sexo, para esta pensadora, es tecnología biopolítica. Tomando la argumentación de Jacques Derrida, la autora prueba que el “dildo” precede al pene, es decir, el original necesita de la copia. Preciado afirma que la tecnología produce la naturaleza; se hace cuerpo. De hecho, identificamos ciertos órganos como sexuales

como producto de estos procesos tecnológicos, y el placer en nuestra cultura se genera por los dispositivos que asociamos como eróticos.

Su *Manifiesto Contrasexual* nos invita a sexualizar todas las partes del cuerpo, “la sociedad contra-sexual se dedica a la deconstrucción sistemática de la naturalización de las prácticas sexuales y del sistema género” (2002:19). Esta nueva teoría es revolucionaria como política del cuerpo, ya que nos invita a pensar más allá de las denominaciones “hombre”, “mujer”, “lesbiana”, “homosexual”, etc., las cuales se consideran obsoletas. Para Preciado, estas categorías no son más que máquinas o prótesis de la tecnología del sexo:

“los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres y mujeres, sino como cuerpos parlantes, y reconocen a los otros cuerpos como parlantes.” (2002:18)

El cuerpo para esta pensadora española se define como este sitio en donde se inscriben estos códigos,

“un texto socialmente construido, un archivo orgánico de la historia de la humanidad como historia de la producción-reproducción sexual, en la que ciertos códigos se naturalizan, otros quedan elípticos y otros son sistemáticamente eliminados o tachados.” (2002: 23)

De ahí que su propuesta sea la resistencia de recuperar y reforzar esos espacios que han sido oprimidos. Preciado representa un giro más allá de la teoría de Butler: el género no es sólo performativo sino prostético. Asimismo, la autora deconstruye las posiciones esencialistas y constructivistas demostrando que ambas se apoyan en una creencia de que el cuerpo es el grado 0, verdad última o materia biológica,

“esas dos posiciones dependen de una idea cartesiana del cuerpo común, en la que la conciencia se piensa como inmaterial y la materia como puramente mecánica. (2002: 127)

De hecho, Preciado es revolucionaria no sólo en la teoría que avanza con respecto al cuerpo, sino que representa una nueva forma de hacer filosofía: en *Testo Yonqui* (2008) la pensadora experimenta con su propio cuerpo, a saber, se administra testosterona para examinar los efectos en ella misma y como modo de resistencia a la industria “farmacopornográfica” que regula las drogas a las que se nos da acceso. De hecho, para Preciado “las bio-mujeres son artefactos industriales modernos, tecnoorganismos de laboratorio, como las hormonas.” (2008: 126) Es decir, la feminidad está producida por este suministro de estrógeno y demás tecnologías. Sus reflexiones teóricas están intercaladas en este texto con sus propias vivencias, la relación amorosa con V.D, que

se desarrolla a lo largo de *Testo Yonqui*, y su iniciación en las prácticas *drag king*. Es decir, esta filósofa enseña como situar la teoría en el cuerpo y hablar desde la propia experiencia.

En términos generales, este discurso de liberación y propósito de resistencia va a ser un elemento común de lo que se entiende como teoría *Queer*,

“el objetivo político que se defiende es la recuperación del deseo homosexual en todas las personas, es decir la recuperación del polimorfismo sexual natural previo de la represión. (Córdoba García en Córdoba (ed.), 2005: 40)

Sin embargo, ya en *Testo Yonqui* Preciado va a explicar que el término *queer* parece quedar ineficiente al haber perdido su potencial subversivo frente al régimen farmacopornográfico que la escritora describe; ella elige, entonces, autodenominarse “post-*queer*”, ya que siente que no es ni hombre ni mujer ni transgénero ni lesbiana,

“No creo que haya una verdad anatómica independiente de los ejercicios culturales de repetición coercitiva que nos conducen a ser hombres o mujeres. Desde esta perspectiva que yo llamaría post- *queer* – que ha pasado por las teorías performativas de Judith Butler, pero también por el sida, la oveja Dolly y el consumo de testosterona --, el deseo, la sexualidad, el goce erótico y político, reposan precisamente sobre el acceso a esos biocódigos performativos.” (2008: 261)

3.7 Contextos de opresión

Finalmente, es relevante explorar la teoría acerca de los cuerpos generada por pensadoras situadas en países latinoamericanos, en donde los altos niveles de pobreza y explotación llevan a pensar el cuerpo femenino desde problemáticas concretas; además, este es el contexto de producción de esta investigación. Rita Segato explica de qué modo el patriarcado territorializa la naturaleza y, por extensión, el cuerpo femenino. Este último es la primera colonia, pero en un mundo globalizado, en el que se desdibujan las fronteras, los cuerpos femeninos o feminizados constituyen, a su vez, el último bastión de esta colonialización masculina frente al cambio de paradigma. Este fenómeno se ve, según la autora, claramente en el ámbito del derecho en cuyo discurso la mujer es tutelada: por más que se luche por salir de esta economía simbólica, su cuerpo es sometido y dominado por un colectivo que regula, por ejemplo, el derecho al aborto o, por ejemplo, en el ámbito de la penalización de los feminicidios (Segato, 2011).

La autora describe la violencia hacia las mujeres en los conflictos bélicos en los que los cuerpos de las mujeres son destruidos con salvajismo y afirma que,

“La destrucción del cuerpo de la mujer es la desmoralización no tanto de aquella sino de los hombres que deberían ser capaces de tenerla bajo su tutela [...] es entendida como una subordinación moral de todos aquellos hombres que no participan de ese acto salvaje comunal de la fraternidad masculina” (2009).

Es decir, es una escritura que se hace en su cuerpo, un mensaje para los varones del clan quienes se supone debieran protegerla. Segato propone la figura del “femigenocidio” para estos crímenes de naturaleza impersonal, y aclara que no deben ser considerados crímenes sexuales.

“La violación, especialmente en escenarios bélicos, no es violencia sexual sino *violencia por medios sexuales*.” (2010: 20)

La antropóloga concluye que el género es violencia por definición, “[e]l género es una máquina genocida [...] para el género no existen tiempos de paz” (2009). Para demostrar esta afirmación, Segato explica el mito Lacaniano desde el mito baruya: el gran secreto de esta comunidad es que la flauta, símbolo del poder fálico, pertenecía originariamente a las mujeres y fue robado por los hombres. Esto explicaría la afirmación Lacaniana de que la mujer *es* el falo, mientras que el hombre *tiene* el falo. Segato enfatiza, además, que el mito demuestra que el orden simbólico se origina en un robo, es decir, en la violencia (2003).

Cabe aclarar que la pensadora concibe el cuerpo como significativo, según la teoría Lacaniana,

“El cuerpo, la anatomía propiamente dicha, es la manera en que el género se inscribe en la autopercepción. De hecho, la anatomía propiamente dicha, el nivel biológico, constitucional, la naturaleza orgánica del macho y de la hembra de la especie, debería entrar en esta secuencia como el nivel 0, porque es inalcanzable en sí mismo y jamás accedemos a él en estado puro, ni siquiera con los instrumentos de la propia ciencia, libres de las inversiones afectivas, valorativas y cognitivas propias que la cultura induce. El nivel 1, a su vez, está representado por las categorías de ‘hombre’ y ‘mujer’ acatadas e introyectadas por el sujeto a partir de la percepción que él tiene de su propio cuerpo y de las relaciones de identidad y diferencia que establece entre las características de su cuerpo y los personajes de la ‘ficción dominante’ o primera escena.” (2003:77)

Es interesante señalar que la autora no circunscribe la maternidad o paternidad a una cierta anatomía; Segato sugiere, además, tornar representable la circulación de

androginia como forma de oponerse al patriarcado. En este sentido, la autora se distancia de la noción de diferencia sexual y de todo posible esencialismo. Por momentos, nos recuerda cierto constructivismo, como se evidenció en Butler, con la cual parece suscribir, aunque sus investigaciones no revelan el énfasis puesto en la materialización de los cuerpos que propone la pensadora norteamericana.

Otra propuesta diferente para salir de la cultura androcéntrica originada en el hemisferio Sur es el movimiento político lésbico propuesto por la pensadora chilena Margarita Pisano. Su proyecto nos recuerda a la teoría de Adrienne Rich (en Leitch, 2001) en tanto que se basa en el incentivo de los vínculos amorosos entre mujeres, en recuperar de la memoria velada el deseo de conocernos. Esta mirada fuera del romanticismo sadomasoquista, que la autora atribuye a la heterosexualidad normativa, constituye un proyecto político que beneficiaría a la sociedad toda; la pensadora concibe el lesbianismo como un lugar fronterizo entre la homosexualidad y la heterosexualidad. El tono de su propuesta tiene, sin embargo, por momentos, dejos esencialistas, en tanto que parece posicionarse en un lugar idealizado fuera del sistema,

“Históricamente el pensamiento lesbiano ha sido un lugar de escondite y de exposición de un proyecto distinto de sociedad, donde no se necesita de la tolerancia de los valores económicos, religiosos, culturales y políticos para poder existir.” (Pisano, 2004:91)

Pisano afirma que la cultura está concebida desde el cuerpo masculino, es decir, de forma lineal, con un principio y un fin determinados en el nacimiento y la muerte. El cuerpo de la mujer, en cambio, se caracteriza por su ciclicidad, la cual sería la base de esta nueva propuesta política,

“Las mujeres poseemos un cuerpo cíclico, que nos aproxima a la ciclicidad de la vida, a diferencia del cuerpo masculino, cuyo devenir es más unidireccional y está marcado por el nacer y el morir. La experiencia biológica de la maternidad, la ejerzamos o no, existe en nuestros cuerpos como potencialidad concreta de la continuidad de la vida.” (2004: 12)

Agrega, además, que el cuerpo de la mujer está marcado por una historia de sometimiento: para ubicarse fuera de esta cultura masculinista opresora la autora propone abandonar en forma radical la idea de feminidad y la de consanguinidad. Pisano rechaza toda posible alianza con lo masculino, inclusive aboga por el separatismo del movimiento homosexual masculino; de hecho, esta pensadora ancla su

proyecto en un espacio político bien diferenciado, el MOMUFA, Movimiento de Mujeres Feminista Autónomo e Independiente.

Encontramos una tercera voz latinoamericana que nos habla del cuerpo femenino en la antropóloga mexicana Marcela Lagarde, quien propone la figura del cautiverio para definir la posición de las mujeres en el sistema patriarcal: las mujeres, según la autora, ostentan el poder de la subalterna. Ya sea en su rol de “madresposas”, monjas, locas o putas, son sus cuerpos el material para acceder a ese poder propio del dominado.

“El poder de las mujeres emana de la valoración social y cultural de su cuerpo y de su sexualidad [...] La mujer vive el mundo desde su cuerpo. El hombre también, pero para el hombre su vida no es su cuerpo y para la mujer la vida se despliega en torno a un ciclo de vida profundamente corporal.” (2007)

Lagarde señala que el erotismo y la procreación están escindidos en la cultura patriarcal. La autora parece confinar a la mujer al cuerpo: la salida que se ofrece a este sometimiento es la exploración del placer que el cuerpo le ofrece a las mujeres.

A estas miradas idealizadas de la mujer se opone el pensamiento de la antropóloga mexicana Marta Lamas, quien advierte que los victimarios varones también tuvieron una madre. La autora propone salir del victimismo y ver la cadena de violencia en su totalidad (2009).

Lamas aboga por la diferencia sexual fuera de todo romanticismo o idealización,

“Hablar de diferencia sexual no es reivindicar una supuesta superioridad femenina (ni masculina, para el caso). Es reconocer la distinta potencialidad reproductiva, la doble moral sexual que da un acceso diferenciado al uso del cuerpo y la ausencia de ciertos derechos (como el de interrumpir un embarazo no deseado) que posibiliten el control de las mujeres sobre los procesos reproductivos de sus cuerpos. Las implicaciones éticas de las consecuencias de esta diferenciación por sexos son de una vigencia política y social de primer orden.” (2011)

Es decir, distintas voces pertenecientes a la categoría “dos tercios del mundo” (ver p. 27) representan, del mismo modo, las miradas esencialistas y constructivistas de la diferencia sexual. Lo que distingue a esta producción teórica es la constante referencia a lo urgente, a las soluciones políticas concretas para paliar los devastadores efectos de la violencia patriarcal.

3.8 Teoría corporizada

Es importante observar que el diálogo entre esto/as pensadore/as construye teoría e incluso, lo/as sujeto/as que la producen además están corporizado/as: aquel/la que escribe se ubica estratégicamente en un lugar de intervención. Las pensadoras latinoamericanas analizadas demuestran claramente que construyen sus teorías del cuerpo a partir de las prácticas materiales que observan en sus contextos. Sus propuestas son proyectos políticos con fuertes críticas al sistema patriarcal. Es necesario recordar la posición del/la observador/a o del/la sujeto/a hablante para desconstruir el dualismo teoría-práctica y considerar al feminismo como una filosofía que se posiciona fuera de la metafísica, en todo sentido. La teoría también se escribe con el cuerpo.

Esto se evidencia en los comentarios de lo/as mismo/as teórico/as acerca de las otras teorías y lo/as sujeto/as que las proponen. De hecho, se puede aplicar el rol de la firma en la escritura en general, también a la teoría. Braidotti rescata la adhesión de la diferencia sexual de Irigaray diciendo que es una pensadora claramente heterosexual,

“Irigaray no deja de ser una pensadora heterosexual. Y ésta es la esencia de la crítica de Wittig y de Butler hacia Irigaray, [...]. Irigaray posee una habilidad especial para eludir la asimilación de la homosexualidad femenina a un modelo fálico de oposición dialéctica con lo otro y, por lo tanto, de identificación masculina.” (2005: 44)

Butler, por otro lado, escribe su teoría fundacional de lo *Queer* en un contexto histórico en el cual los homosexuales necesitaban de mayores oportunidades de intervención política. En *Cuerpos que Importan* la autora reflexiona acerca de la temporalidad del término *queer* y se pregunta acerca de esta reapropiación que sufrió el término, gracias a su teoría,

“cómo es posible que una palabra que indicaba degradación haya dado un giro tal – haya sido ‘refundida’ en el sentido brechtiano – que termine por adquirir una nueva serie de significaciones afirmativas?” (2002: 131)

Esto demuestra que no sólo el contexto histórico produce las teorías políticas, sino el cambio político a través de la filosofía es posible. La teoría se hace carne en lo/as sujeto/as que la asimilan.

Braidotti, por otro lado, escribe en tiempos de gran velocidad de avances tecnológicos, en los cuales se podrían llegar a desdibujar las banderas de la lucha política feminista ante la fascinación con las nuevas utopías,

“Atascadas entre el poder material arcaico y la máquina de la maternidad posmoderna, entre el cuerpo histérico mítico y el tubo de ensayo, corremos el riesgo de perder a nuestro aliado más preciado: el tiempo. El tiempo del proceso, de la elaboración, de expresar las transformaciones de uno mismo y del otro e instrumentarlas socialmente. Este es el tiempo que nos lleva devenir mujeres.” (2000:106).”

Beatriz Preciado se sitúa, claramente, en un lugar de resistencia ante la industria farmapornográfica, en donde hasta la resistencia *queer* parece haberse mercantilizado.

Por último, Lacqueur revela un tono de nostalgia cuando comenta una cita de Shakespeare, en la cual se hace mención a un pasado sin noción de sexo,

“I watch Shakespeare’s comedies of sexual inversion with new queries, and I try to think my way into a distant world where the attraction of deep friendship was reserved for one’s like” (1990: 24).

Estas observaciones nos recuerdan que la identificación define a la identidad, aún en la persona que hace teoría. Lo que se rescata, a su vez, de todo/as esto/as pensadore/as es que exceden su localización y están inmersos en su lugar de intervención, al mismo tiempo. Su visión crítica y metas políticas claras producen creatividad en el pensamiento. Es evidente, a su vez, la necesidad de seguir transitando este camino de la creación de nuevas categorías y de no abandonar el deseo de cambios políticos para evitar el imaginario falogocéntrico.

El cuerpo como una interfaz entre lo psíquico y lo biológico, que se define en prácticas reiteradas, debe ser leído no sólo en las prácticas actuales, sino también en las pasadas. Sitio de subjetividad, flujo de energías, superficie de intensidades, materia inteligente, interfaz: nos preguntamos si esta conceptualización del cuerpo debe restringirse al momento en que se produce esta teoría o si este materialismo nos permite leer, también, el pasado por el camino de la carne. A mi entender, el encuentro con el/la otro/a es posible, mientras que mantengamos la conciencia de nuestra propia corporización.

Con respecto a mi propia concepción del cuerpo y la diferencia sexual, adhiero a la teoría de Butler, en tanto creo que el género es “performativo” y el sexo es una categoría política. A su vez, mi enfoque es feminista y no *queer* porque, al igual que esta pensadora, suscribo a una relación entre género y sexualidad que no se puede negar en nuestra cultura. Creo en la intervención en prácticas discursivas reales y no en ideas deseables pero utópicas: no creo que se pueda borrar la diferencia sexual, y por más que siga siendo un enigma, es conveniente por motivos políticos seguir pensando en el

colectivo de mujeres. Adhiero, en este sentido, al esencialismo estratégico propuesto por Braidotti. A su vez, al escribir en el hemisferio sur, soy consciente de la diversidad sexual, social y étnica de lo que se entiende por mujeres y de la necesidad imperiosa de que el feminismo siga combatiendo el patriarcado y la violencia de género. Abogo, así pues, por la deconstrucción del binarismo cuerpo/ espíritu: la materia está dotada de energía, memoria, emociones y afectividad; en lo personal, sostengo que tanto hombres como mujeres deberían volver a anclar el pensamiento al cuerpo y encontrar en esa dimensión el propio ser. Por ello, me interesa el cuerpo material de la audiencia femenina, de las sujetas históricas, del actor/actriz, además del meramente discursivo. Escribo esto con la convicción, por otra parte, de que el cuerpo es sometido por el poder de la industria farmacopornográfica, como bien explica Preciado, y que es necesario resistir este tecnopoder y, a su vez, pensar en otras formas de concebir la sexualidad fuera de la edipización freudiana, la cual perpetúa el rechazo a lo femenino.

4. Metodología

4.1 Criterios de selección de autore/as y estrategias metodológicas

Esta investigación comprende la crítica feminista sobre la obra de William Shakespeare desde 1975, ya que “the genre as we know it began ‘officially’ just 21 years ago with Juliet Dusinberre’s *Shakespeare and the Nature of Women*” (Thompson en Kahn, 1997: xvii) y realiza un corte en el 2010. Se decide adoptar una organización cronológica del corpus, ya que se asume que la crítica surge a partir del contexto de producción, de la teoría feminista generada en ese momento y del diálogo con otro/as crítico/as; la historización de aquellas posturas lectoras constituye uno de los procedimientos metodológicos de este trabajo.

La decisión de incluir a las tres décadas y no limitarnos al recorte de una sola, se debe a que se evidencia el carácter dialógico de la crítica, y se pretende lograr un estudio abarcativo en este campo que se diferencie de las críticas centradas sólo en el primer período, disponibles hasta el momento. Por otra parte, la división en estos decenios es, principalmente, una elección funcional para esta investigación que permitiría comprobar la hipótesis de cambios diferenciados en cada uno.

Se analizará la información a través de la exploración de *motifs* o temas recurrentes en la crítica feminista, a saber, “el amor romántico”, “el cross-dressing”, “madres-brujas”, la alteridad étnica, “vírgenes-putas”, “shrews”, etc. Este corte transversal nos permite comparar las distintas posturas de los momentos históricos antes señalados, desde este enfoque temático: analizar a través de entrecruzamientos cómo se aproximó este tema y comenzar a identificar el marco teórico y metodológico en las lecturas; a su vez, se analizará por qué ciertos temas despiertan más interés en una década determinada. Se agrega referencias textuales propias para acompañar con mayor claridad la presentación de los textos críticos. Se hará una interpretación de los objetivos teóricos detrás de la elección de estrategias metodológicas en los datos, y se comprobará el funcionamiento de las variables explicitadas al final de este apartado. Por ejemplo, al incluir el rol de la audiencia femenina en el significado del texto se busca visibilizar las sujetas históricas reales.

Esta sección según temas es seguida del análisis de los resultados, en el que se retoma la división cronológica en las tres décadas para profundizar sobre cómo las teorías se reflejan en las lecturas de lo/as diferentes autore/as: en este caso, como el énfasis está puesto en distinguir las estrategias metodológicas y marco teórico de cada época, se hará referencia al/la escritor/a y no a un análisis determinado. Se intentará encontrar

patrones o tendencias identificables en cada grupo. Asimismo, mi propia lectura de los textos de William Shakespeare influirá en ocasiones para demostrar cómo una mirada desde un avance teórico diferente puede crear nuevos significados, por ejemplo, al considerar la diversidad sexual o étnica.

En la presentación de los datos y, especialmente, en el análisis de los resultados, se comprobará hasta qué punto las teorías dentro del feminismo exploradas en la sección “marco teórico” de este trabajo se reflejan de forma explícita o implícita. Se observará que se usa el texto teórico, ya sea Simone de Beauvoir, Mary Wollstonecraft, Beatriz Preciado o Judith Butler entre otras, como un palimpsesto, que se lee a través de la crítica. Se realizará, a su vez, entrecruzamientos entre estas distintas teorías y autore/as para ponerla/os en diálogo y complejizar las lecturas. Se analizará, también, si en la práctica de la misma, la teoría se adecúa a la intencionalidad política. Es decir, se pretende mantener sobre el corpus analizado la “doble mirada”, sugerida por Reinhartz (en Castañeda Salgado, 2008:18; p. 7 de este trabajo), a saber, verificar la construcción de conocimiento y, a su vez, analizar si responde a la finalidad política. Por ejemplo, se comentará sobre la postura de críticas feministas de línea psicoanalítica, quienes descuidan la intencionalidad del proyecto, debido a la lealtad a la perspectiva Freudiana que perpetúa la mirada de lo femenino como amenaza.

Se asume que el giro que se evidencia en los '90 responde, no sólo a la contribución de la teoría de Michel Foucault y el trabajo en conjunto con el neo-historicismo, sino a la aparición de la teoría de Judith Butler (*Gender Trouble*, 1990), quien deconstruye la distinción sexo/género. Se parte del supuesto de que esta autora posiciona definitivamente al feminismo dentro del debate postmoderno, a través de las nociones de género, sexo y “performatividad”; Butler se aleja de la concepción de un/a sujeto/a cognoscente y racional que elige su género conscientemente.

Se tratará de comprobar la sistematización de la metacrítica después del 2000 y, al mismo tiempo, la final integración de la perspectiva feminista en el mundo académico. Si los '90 se caracterizan por enfocarse en el plano discursivo histórico y experimentar con lecturas alternativas novedosas, que se generan a partir de estos nuevos discursos feministas, la crítica a partir de los 2000 parece demostrar un tono más asertivo, más preocupado por la relación entre la teoría y la praxis; el enfoque *queer* y los discursos postcoloniales complejizan las lecturas, pero lo/as crítico/as escriben con la seguridad de no tener que validar sus lecturas – parecen ser estas las prácticas dominantes del contexto de producción de esta crítica.

Con respecto a la selección de los datos, se elijen lo/as autore/as más representativo/as de cada década, por la originalidad de sus lecturas y, especialmente, por el diálogo que generan en la crítica posterior. El criterio de selección responde, también, a mi experiencia en Stratford-upon-Avon, en el centro académico de Shakespeare, asociado con *The Shakespeare Birthplace Trust*, en donde tuve la oportunidad de realizar investigación de archivo y tener acceso a las producciones bibliográficas más recientes en ese momento acerca de este tema.

Cabe aclarar, además, en esta sección, que este trabajo se concentra en las obras teatrales de Shakespeare, aunque es inevitable acercarnos también a las versiones filmicas y representaciones teatrales, al analizar las últimas aproximaciones críticas. En estos casos, se enfocará en el marco teórico y metodológico, y no se ahondará en la transposición en sí. Esto implicará adentrarse en teoría de cine, y trabajar con la conciencia del carácter ecléctico y multidisciplinario que esta investigación adquiere por momentos. Además de teoría del cine, esta investigación presupone conocimientos del enfoque neo-historicista, postcolonial y psicoanalítico, los cuales aparecerán en distintos grados en el análisis de los resultados.

A pesar de que este trabajo se circunscriba a un análisis de la crítica de la obra de Shakespeare, es decir, no se centra en mi lectura sobre el autor, se incluirá mi propia perspectiva, por momentos, para entrar en diálogo con esta crítica, y así poder profundizar mi posicionamiento estratégico en el texto, lo cual explicitaría el contexto desde el cual estamos llevando a cabo esta lectura. En otras palabras, busco posicionarme en un lugar de compromiso dentro de la crítica feminista, y no por encima o fuera del proyecto. Por ejemplo, al analizar las madres en Shakespeare, incluiré mi propia mirada sobre Gertrude desde un lugar situado en mi rol materno y desde los discursos actuales sobre este tema.

Asimismo, esta es la operatoria que se describe en la década 2000-2010. Lo peculiar de este trabajo es su carácter extenso y exhaustivo al buscar hacer un recorrido por tres décadas, y explorar una variada gama de teóricas feministas para comprobar sus contribuciones en el texto. En síntesis, por más que la crítica y no el texto, sea mi objeto de estudio, creo que el trasfondo debe ser, incluso, mi propia respuesta al mismo, la cual fue, a su vez, moldeada por mi práctica no sólo como investigadora sino también como docente. Como explica Jardine (1996), la claridad en los conceptos se comprueba en el aula, y es el diálogo con alumno/as y colegas que nutre mi lectura,

“Teaching is the cornerstone of our intellectual formation as scholars and critics. If your students cannot follow your train of thought, then you probably haven’t yet got it quite straight yourself. If your students will not accept your argument, then you need to ask yourself what you are overlooking which stands between them an agreement (since, on the whole, students are more generous and more likely to give you the benefit of the doubt than academic colleagues.)” (1996: 2-3)

Además, es llamativo que, aunque en nuestro mundo académico globalizado actual el feminismo parece ser discurso dominante, a mi entender, esta perspectiva sigue siendo emergente en las instituciones donde me desempeño como docente – y parece estar ausente en otras. El espíritu de disenso que, por momentos, se genera, resulta ser estimulante: la elección de los datos responde, en parte, a esta necesidad de hacer una genealogía de la crítica feminista y responder indirectamente la pregunta todavía presente en el mundo académico en mi país: “¿es necesario leer Shakespeare desde el feminismo?”; a su vez, se busca aclarar las acusaciones que recibe la crítica feminista por parte de lectore/as quienes sólo han tenido acceso a la primera generación o, por el contrario, no han podido adentrarse en esta problemática.

Como se discute en el marco epistemológico, el criterio por el cual una obra crítica se considera feminista estará dado, ya sea por cómo esa obra fuera leída o interpretada en épocas posteriores, como por ejemplo, se evidencia en el caso de las obras *Shakespeare. A Very Short Introduction* de Germaine Greere (1985) y *The Subject of Tragedy* de Catherine Belsey (1986), las cuales han sido mencionadas por la crítica feminista posterior e interpretada como tal, a pesar de haber dedicado sólo algunas secciones de sus obras a una perspectiva claramente feminista. Si bien al leer estos dos últimos textos se observa que estas autoras reproducen las lecturas androcéntricas en la mayor parte de su obra, la relevancia para este trabajo yace en el precedente que constituyen para las generaciones siguientes: Belsey busca leer la subjetividad femenina en el texto y Greer es, sobre todo, admirada por su activismo personal y sus avances teóricos en otros trabajos. El segundo criterio que es relevante validar es la selección de obra crítica, dada la contribución que representa para la investigación feminista, por ejemplo, Michael Shapiro (1994), quien, como se explicó en el marco epistemológico en este trabajo (p.24), no adopta un enfoque feminista, pero realiza importantes avances teóricos para la investigación dentro de este proyecto político: su lectura del homoerotismo en las comedias y análisis de la práctica histórica del “cross-dressing” constituyen un valioso aporte para la futura crítica *queer* y lesbiana. Demás

está decir, entonces, que no es la identidad de género lo que define al/la autor/a como feminista en esta investigación.

4.2 Criterios de análisis:

Se cree que la formulación de variables de análisis para investigar la crítica feminista constituye una de las contribuciones más importantes de este trabajo, ya que se pretende darle a esta investigación un carácter de rigor científico desde una perspectiva feminista.

4.2.1 Marco metodológico:

Para este fin, se han considerado las preguntas epistemológicas feministas, por ejemplo, si se mejora las condiciones de las mujeres a través de la victimización o de la idealización de las mismas, como así también los aportes de las distintas teorías literarias del siglo XX y XXI, a saber, considerar el rol del contexto histórico desde el énfasis marcado por el neo-historicismo, la noción de “discurso” de Foucault, el rol del autor desde el análisis de Roland Barthes y Michel Foucault (en Lodge, 1988) la variable etnia, desde el enfoque postcolonial, entre otros.

- El rol del análisis textual en la crítica: referencias a la trama, a los personajes, desarrollo de la trama, análisis de las figuras retóricas, etc.
- La estrategia de historización: ¿se analizan las prácticas discursivas desde un enfoque neohistoricista?
- ¿Se observa una doble mirada, a saber, la científica y política?
- Desmontaje del sistema patriarcal y crítica al sexismo/misoginia.
- Desmontaje del etnocentrismo.
- Desnaturalización de los géneros.
- Visibilización de las mujeres y otros grupos oprimidos: ¿se victimizan? ¿se idealizan?
- Resignificación de la obra, o partes, según el interés político o contexto de recepción.
- El rol de la metacrítica.

- Diálogo con otro/as autore/as feministas o tradicionales: ¿se adopta un tono crítico?
- Análisis del contexto de producción de la propia crítica y, a su vez, conciencia del propio contexto de recepción y reapropiación de la obra de acuerdo al mismo.
- Actitud ante el autor/autoría: ¿se respeta cierto “ideal” de Shakespeare? ¿se tienen en cuenta otras obras literarias con el fin de analizar técnicas autorales, *motifs* u otros?
- El rol de las puestas en escena o representaciones cinematográficas de la obra.
- Visión de los géneros literarios y consideraciones de la estructura.

4.2.2 Marco teórico:

En esta instancia, se elaboran criterios de análisis que han sido identificados en las preguntas teóricas del feminismo, mencionadas en el marco teórico de este trabajo; estas variables están basadas en los avances con respecto a las nociones de diferencia sexual, las políticas del cuerpo, etc. Además, esta formulación de las mismas se ha nutrido de nociones de teoría literaria, como la reconstrucción del significado en el texto desde la influencia de la teoría de la recepción (Fish en Lodge, 1988; Fish, 1980; Jauss, 1982; Eco, 1978), el concepto de “líneas de fuga” de Deleuze, (Deleuze, 2001; Braidotti, 2002), los avances teóricos del postcolonialismo (Spivak, 2011; Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 1995; Loomba, 1998; Fanon, 1962), discusiones dentro del marxismo (Williams, 1977; Eagleton, 1983) y aspectos de la teoría postmoderna (Gregson, 2004; Jameson, 1999)), entre otros.

- Visión de los géneros y de la diferencia sexual. Concepción de la subjetividad femenina.
- ¿Se disocia el género de la sexualidad?
- ¿Se crean nuevas categorías teóricas?
- Criterios de igualdad de géneros, por ejemplo, sólo a través de la razón.
- Concepción del cuerpo. Referencia a los fluidos o a lo fálico para referirse a los distintos géneros. Cuerpo discursivo o material. Capas de identidad corporizada: el actor isabelino- actriz/actor de otra versión posterior; el cuerpo del personaje ficticio; el cuerpo de la/os sujeta/os histórica/os reales en la audiencia.

- Perspectiva postmoderna: referencias a líneas de fuga o lecturas a contrapelo y, a su vez, conciencia de esta operatoria.
- Conciencia de las variables de clase social y etnia. Generalización de lo que se entiende por mujeres o referencia a la diversidad.
- Tono del discurso: ¿tentativo, conciente de la reconstrucción del texto o más asertivo en el que se toma la interpretación como fáctica?
- Rol de la historia en el análisis. Rigor académico de datos. Concepción de la historia: ¿narratología o pretensión de objetividad de la historia?
- Referencias a la teoría y avances a partir de la crítica.
- Herramientas discursivas y terminología, por ejemplo, términos asociados a la teoría de Foucault.

5. Recorrido por los tópicos

5.1 El amor romántico

“Y es mi cuerpo como entidad prostética del poder, como plataforma microexcitable de resistencia, el que se enamora.” (Preciado, 2008: 69)

Se pretende hacer en esta sección un recorrido por las lecturas que hablan del amor en *Romeo and Juliet* y explorar como la crítica feminista ha abordado este tema. Se decide circunscribirse a esta obra, en particular, para delimitar este objeto de estudio y, por constituir la misma un símbolo del amor romántico en nuestra cultura occidental. La elección de esta obra conduce a que, cuando se hable de amor, se haga referencia mayormente al heterosexual; sin embargo, se consideran distintos tipos de sexualidades al explorar este concepto. Se observa en líneas generales que, mientras que en la década de los '80 se enfoca en el amor como fenómeno individual de un personaje y se analizan sus procesos psicológicos personales, la crítica de los '90 y a partir del 2000 claramente se enfoca en las prácticas discursivas que estructuran los procesos psicológicos, y que controlan y alientan lo que entendemos como amor. Hay en esta última crítica una predominancia de lecturas que desencianizan la crítica anterior; se habla de circulación del deseo, de erotismo y sexualidad. Según considero, el término “amor” parece ser residual en el discurso académico feminista y ha sido reemplazado por otros de tono menos idealista y significado diferente, por cierto, como por ejemplo, deseo y erotismo.

5.1.1 Las prácticas discursivas y la subjetividad femenina

En una primera instancia, es necesario mencionar, a modo de descripción del contexto discursivo, dos conceptos imperantes que se asocian con la concepción del amor en la época isabelina: el amor cortés y *lovesickness* (“mal de amor”). Este último era considerado tanto una enfermedad como una fantasía normal. Carol Thomas Neely (en Callaghan, 2000) explica cómo se acostumbraba curar las penas de amor, a través del discurso misógino, en el cual el/la amigo/a generalizaba y hablaba mal de los miembros del sexo opuesto. También, se llegaba a exponer al/la enamorado/a a cuerpos decrepitos para provocar el rechazo del ansia sexual, en aquellos casos en los que las relaciones sexuales con el/la amado/a estaban vedados por diferentes motivos. En los parlamentos de Mercutio se lee este discurso misógino para ayudar a Romeo a superar su enamoramiento por Rosaline. La crítica feminista postmoderna lee homoerotismo en la

relación entre Mercutio y Romeo (Callaghan, 1994), fundamentado, en parte, por este odio al sexo opuesto, pero es necesario considerar en la lectura la influencia de esta cura de las penas de amor.

Por otro lado, otra tradición a tener en cuenta en esta investigación es el amor cortés o religión del amor: se adoraba a la dama con veneración sensual y una humildad digna de un vasallo. El amor cortés era adúltero por naturaleza, ya que estaba necesariamente dado fuera del matrimonio y, por ende, la consumación sexual estaba prohibida en este ritual (Lewis, 1936). Es importante señalar, en esta instancia, cómo *Romeo and Juliet* se aparta de esta tradición al representar el amor matrimonial como nueva ideología emergente. Belsey (1985) explica que, en la época isabelina, había una nueva tendencia a buscar el consentimiento de los hijos/as a su matrimonio. Esta tragedia es fruto de ese conflicto, y Dash (1981) destaca la personalidad inestable de los Capuletos, quienes primero buscan el consentimiento de Juliet, y después disponen de ella tiránicamente. Dusinberre (1975) va a enfatizar los motivos económicos que hay detrás de estas prácticas, ya que las mujeres eran consideradas mercancía.

La tradición feudal del amor cortés estaba asociada a las reglas de la cortesía caballeresca y marcada por el pensamiento cristiano sobre el sexo y el amor:

“El hombre renacentista sostiene una lucha titánica entre las dos clases de amor reconocidas en todo occidente: *Charitas* y *Eros*, siendo éste el amor pecaminoso que ha de ocultarse o disimularse y aquél el amor bendecido por las instituciones jerarquizadas tanto laicas como eclesiásticas.” (Pérez Romero, 1986:200)

Dusinberre (1975) explica como el deseo era lujurioso, pero no se consumaba. Esta autora es muy crítica de esta tradición: la idealización de las mujeres va en detrimento de las mismas, ya que las priva de su individualidad. Esta nueva visión constituye un aporte importante de la primera crítica feminista: la autora es consciente de esta resistencia que esta ideología representa:

“Historically this attitude has been the most subtle influence in confining women’s power to a sphere not governed by reason, difficult to combat because it is done in the name of respect and love.” (1975: 141)

Es interesante ver cómo Dusinberre pertenece a una visión todavía iluminista del sujeto, ya que la crítica reclama la equidad en términos de la razón.

En sintonía con esta respuesta ética y política, la crítica de Dash también rescata la idea de la soberanía propia de la heroína. La autora muestra una clara influencia de Simone de Beauvoir, quien denunció el sometimiento de las mujeres: en *El segundo sexo* la escritora aboga por la independencia de las mujeres y anticipa como la familia, la maternidad y el matrimonio son fuentes de opresión que responden a intereses económicos y políticos androcéntricos. No sorprende, entonces, el tono crítico cuando Beauvoir desidealiza el concepto del amor,

“La palabra ‘amor’ no tiene, en absoluto, el mismo sentido para uno y otro de ambos sexos, y ello constituye una fuente de los graves malentendidos que los separen.” (Beauvoir, 1949: 636)

Al implicar que el amor es una construcción cultural al igual que el género, se está anticipando que el amor romántico es una ideología, como afirma posteriormente la concepción feminista postmoderna.

Beauvoir propone opuestos binarios que explicarían el conflicto de las mujeres: a diferencia de las mujeres, el hombre no tiene conflicto entre su vocación de ser humano y su vocación de ser varón; se le permite la trascendencia, mientras que la mujer está condenada a la inmanencia. La mujer debe perder su “soberanía” para ser mujer³. Este término será utilizado por Dash y el análisis de estos opuestos binarios será una estrategia metodológica para analizar el personaje de Julieta. La crítica cita a Beauvoir y al aplicar esta premisa, esta teoría la lleva a concluir que Julieta es la real protagonista de la obra. Romeo no debe decidirse entre desobedecer al padre, y rechazar otra pretendiente, mientras que Julieta está rasgada entre su propio deseo o soberanía y el mandato paterno. Julieta se enamora de Romeo, el hijo de sus enemigos ancestrales, cuando sus padres habían elegido al joven Paris como su futuro esposo. Dash interpreta este conflicto interno desde la referencia a Beauvoir,

“Her tragedy grows out of the conflict between her ‘vocation as a human being’ and as a woman. Because of her extreme youth, she has not yet learnt to renounce self-sovereignty. Her vocation as a human being is to become transcendent, to fully realize the self, to strive for worlds unknown. She refuses to ‘become the inessential,’ to relinquish the ego.” (Dash, 1981: 88- 90)

³ “Hasta entonces [la adolescente] era un individuo autónomo; ahora tiene que renunciar a su soberanía. No sólo se siente desgarrada, como sus hermanos, entre el pasado y el porvenir, sino que, además, estalla un conflicto entre su reivindicación original, que es la de ser sujeto, actividad, libertad, por un lado, y por otro, sus tendencias eróticas y las sollicitaciones sociales que la invitan a asumirse como sujeto pasivo.” (Beauvoir, 1949: 277)

Es interesante observar que, mientras Dash hace una lectura bien llamada idealista sobre *The Taming of the Shrew* y lee amor entre Petruchio y Katherina, ignorando en gran parte la evidente violencia de género, al mismo tiempo, la autora problematiza el amor en *Romeo and Juliet* y ofrece una lectura alternativa al demostrar el elemento trágico en relación al género femenino. Esto podría responder al claro objetivo de la primera crítica feminista de distanciarse de la crítica tradicional y revisar las lecturas hechas hasta ese momento enfocándose en la condición de las mujeres. La autora no sólo va a tomar de Beauvoir, como procedimiento metodológico, el conflicto entre ser mujer y ser persona, sino su referencia a la trascendencia a la que, según ella, aspira Julieta, y en particular, la hostilidad entre madre-hija. También, su énfasis en la corta edad de Julieta nos recuerda la división del trabajo de Beauvoir en distintas etapas de la vida de la mujer. Dash va a hacer referencia al capítulo sobre la adolescente y demostrar los males del matrimonio forzado, especialmente a tan temprana edad, lo cual demuestra el rol del contexto de recepción de la obra: las referencias a “matrimonio infantil” o “violación marital” responden a los nuevos discursos feministas. Desde ya, todas estas aseveraciones demuestran, además, un tono idealista, ya que se generaliza la condición de las mujeres. Como afirma Braidotti,

“La adquisición de la subjetividad es por lo tanto un proceso de prácticas materiales (institucionales) y discursivas (simbólicas), cuyo objetivo es positivo – porque da lugar a formas de empoderamiento (*empowerment*) y regulación – porque estas formas son el lugar de limitaciones y disciplinamiento.” (2000: 115)

Es decir, si nos movemos fuera del esencialismo y el pensamiento dual, vemos que el opuesto binario devenir persona/ devenir mujer es sólo una idealización de la subjetividad y la feminidad y, por ende, una oposición ficticia. Es necesario concebir la subjetividad fuera de los dualismos de género.

Por otro lado, Dash hace un análisis interesante de lo que en la crítica posterior se denominará la circulación del deseo. La autora explica que la nodriza y Lady Capulet despiertan el deseo heterosexual en la joven, sin imaginarse que Julieta elegiría un objeto de deseo diferente,

“Ironically, the sexual drive that Lady Capulet hoped she might awaken in her daughter now leads to a decision never anticipated by the parents. By marrying Romeo at this time, Juliet is also consciously rejecting the husband already chosen for her. Thus on

several levels, Shakespeare's Juliet exhibits personal initiative and independence. (Dash, 1981: 75 y 76)

Con respecto a este tema en particular y habiendo considerado la mirada de la autora sobre Julieta, Dash parece comprender el amor como mutualidad entre los jóvenes amantes: la soberanía que Julieta mantiene, según su parecer, asegura un verdadero amor,

“Discarding his source, [Shakespeare] forges a relationship of great mutuality between the lovers, one that begins with her challenge, ‘If your thoughts be honourable,’ and ends in her farewell: ‘My lord, my love, my friend! (III, v, 43).” (1981: 93)

Sin embargo, con un tono realista y algo escéptico, Dash nota que, “[t]he ideal of marriage created by the play remains, perhaps because the protagonists are destroyed so quickly.” (1981: 93). La crítica se pregunta si ese amor hubiera sobrevivido los avatares del tiempo y las presiones sociales. En el análisis de esta obra, la autora parece descreer en la posibilidad del amor en un sistema social, en el que se somete a la mujer y se la priva de su soberanía. Más que avanzar una respuesta concreta con respecto al amor, la autora muestra su imposibilidad, en presencia del matrimonio forzado, es decir, Dash aporta una clara crítica del sistema patriarcal.

Es interesante comparar este análisis con la lectura que hace Dusinger de la obra: la autora habla de mutua idolatría marcando la diferencia con la adoración propiamente masculina del amor cortés, “Shared idolatry can grow into equality, as with *Romeo and Juliet*” (1975: 157). A su vez, la autora también va a enfocarse en el análisis de Julieta en particular: según la autora, Shakespeare crea heroínas que demuestran ser castas porque son honestas y seducen sin artilugios al varón,

“Juliet's persuading Romeo that the dawn has not come is poignant in its artless attempt at art” (Dusinger, 1975: 65)

Con respecto al tema del amor en particular, Dusinger hace un interesante análisis del parlamento de Julieta, que ha sido leído como la definición del amor en la obra,

“My bounty is as boundless as the sea,
My love as deep; the more I give to thee,
The more I have, for both are infinite.” (II, i, 175-178)

La autora demuestra cómo el amor se define a través de la propiedad y, a su vez, desafía el nuevo capitalismo imperante en la época isabelina,

“Juliet’s gift of love to Romeo defies the economics of property [...] If sex has nothing to do with property, then there is not loss involved in sexual love” (Dusinberre, 1975: 121).

No obstante, cabe señalar que es significativo que se utilice la metáfora de una transacción comercial para definir el amor⁴: esto demuestra cómo en este texto el amor busca, sin éxito, trascender el contexto económico, por el camino de la resistencia. Dash reproduce la crítica tradicionalista, y afirma que, en esta obra, Shakespeare crea el concepto del casamiento por amor: “Shakespeare is also thought to have created a new ideal: the love marriage.” (1981: 93) Según explica la crítica posmoderna, el autor reproduce las prácticas discursivas emergentes de su época pero, al mismo tiempo, produce una nueva concepción del amor: Callaghan analiza “the role of *Romeo and Juliet* in the cultural construction of desire” y comenta,

“Indeed, the play consolidates a certain formation of desiring subjectivity attendant upon Protestant and especially Puritan ideologies of marriage and the family required by, or at least very conducive to the emergent economic formation of capitalism.” (Callaghan, 1998: 59)

Es decir, la ficción crea realidad y es producto de la misma al mismo tiempo. Callaghan enfatiza, además, los procesos económicos que subyacen la producción artística.

5.1.2 Amor y narcisismo

En *Man’s Estate. Masculine Identity in Shakespeare* Coppélia Kahn (1981) se enfoca en los personajes masculinos y ofrece una lectura psicoanalítica de la obra. La autora explica cómo el héroe entra en la sociedad a través del matrimonio: supera la fase del temor a la madre y la identificación con el padre y puede asumir su propia paternidad. En cambio, en *Romeo and Juliet* este proceso se imposibilita por la riña entre los padres. La autora enfatiza el rol de la disputa en el final trágico, esta ley paterna es la que obstaculiza el amor,

“The feud provides a ‘psycho-sexual moratorium’ for the sons, in which they prove themselves men by phallic violence on behalf of their fathers, instead of by courtship and sexual experimentation that would lead toward marriage and separation from the paternal house.

⁴ Además de la cita hecha por Dusinberre, se observa el uso de la misma metáfora del valor material en “Conceit more rich in matter than in words/ Brags of his substance, not of ornament./ They are but beggars that can count their worth;/ But my true love is grown to such excess/ I cannot sum up sum of half my wealth.” (II, v, 29-34)

It leads them to scorn women and to associate them with effeminacy and emasculation, while it links sexual intercourse with aggression and violence against women, rather than with pleasure and love.” (1981: 86)

Kahn explica que los hijos y los padres se unen a través de la violencia fálica. Esta lectura ofrece ecos de la teoría de Rita Segato (2003) sobre el género como violencia y los “femigenocidios” como escritura sobre el cuerpo de las mujeres dirigida a hombres de otro clan (pp. 39-40 de este trabajo). De hecho, la lectura psicoanalítica feminista de Kahn, también, anticipa de alguna manera la lectura de Callaghan (1998) basada en los conceptos de endogamia y exogamia de Lévi-Strauss (1969), que se analizarán más adelante en este capítulo. La disputa familiar entra en conflicto con los deseos y necesidades de los jóvenes amantes y previene su entrada sana en la sociedad, a través de un matrimonio exogámico,

“[The feud] reinforces their identities as sons and daughters by allying them with their paternal household against another paternal household, thus polarizing all their social relations, particularly their marital choices, in terms of filial allegiance.” (Kahn, 1981:86)

Sus referencias a *eros* y *thanatos* demuestran su enfoque Freudiano y su comentario acerca de cómo el amor y la muerte se fusionan al final de la obra nos recuerda al análisis posterior de Kristeva (1983). La lectura de la muerte como un acto de amor, hecha por Kahn, nos remite no sólo a Freud, sino a la concepción cristiana del auto-sacrificio y a la visión romántica de la presencia del sufrimiento en el amor.

“The tragic conclusion however effects a complete turn-about in this clear-cut opposition between love and death, for in the lovers’ suicides love and death merge. Romeo and Juliet die as an act of love, in a spiritualized acting out of the ancient pun.” (1981: 98 y 99)

Desde una perspectiva feminista postmoderna es fácil identificar una ideología marcada en esta lectura, y es, a mi juicio, cuestionable afirmar que morir por un/a otro/a es prueba de amor. Excede las expectativas de este trabajo deconstruir la fusión entre *eros* y *thanatos*, supuestamente dada, a la que se alude en Kahn, “death is a transcendent form of sexual consummation, [...] [it] is rebirth into a higher stage of existence.” (Kahn, 1981: 103) Sin embargo, nos preguntamos, si el amor es una manera de entrar en la sociedad, madurar y superar el narcisismo como Kahn parece sostener, ¿está la muerte necesariamente ligada a esa trascendencia? Y ¿hasta qué punto se puede dar por sentada la erotización de la muerte?

En *Historias de amor*, Julia Kristeva enfatiza el rol de la transgresión en el amor, “la infracción de la ley es la primera condición de la exaltación amorosa” (1983: 188). En su estudio, Kristeva hace un recorrido por mitos y textos literarios de la cultura occidental para describir el amor; es decir, este texto no constituye una obra de crítica literaria, sino que los textos literarios se usan como fuentes para explicar el amor desde una perspectiva psicoanalítica. Kristeva afirma que la tragedia nos muestra que el matrimonio es la antinomia del amor. Al morir, los amantes preservan intacto ese amor. Pero al mismo tiempo, la presencia inmanente de la muerte en el amor es lo que, según la autora, distingue a la obra Shakespeariana. La autora admite el elemento de muerte implícito en la ley tribal que rechaza el goce de los amantes, pero insiste que el elemento de lo prohibido es lo que le da fuerza a ese amor, “aunque la pareja está condenada a la muerte, parece decir Shakespeare, los amantes clandestinos son el paraíso de la pasión amorosa.” (1983: 188).

La explicación que Kristeva ofrece con respecto a la presencia del desafío y la clandestinidad en este amor es particularmente interesante: la autora explica que el secreto y la transgresión demuestran que el gozo se origina en la presencia implícita de un tercero, que es el/la padre/madre,

“La sombra del tercero: padres, padre, esposo o esposa para el adúltero, está sin duda más presente en las emociones carnales de lo que quieren admitir los inocentes buscadores de una felicidad entre dos.” (1983: 189)

La autora habla de narcisismo y de potencial sadomasoquismo, a saber, hay siempre un primordial odio hacia el/la otro/a amado en las relaciones amorosas, que se representa en el elemento de desafío y de muerte. Ese odio es un mecanismo de defensa por temor a la fusión con la madre, con lo femenino que también es tierra, tumba y muerte. Pero al mismo tiempo, el amor y el deseo de felicidad idílica en el matrimonio es el deseo de volver a ese estado de fusión con la madre. Kristeva explica que uno/a busca a la madre en el/la esposo/a, pero como ese ideal de amor en el matrimonio es inalcanzable, el matrimonio constituye la muerte de ese amor y el idilio puede desembocar en una relación de tipo sadomasoquista para preservar el amor: para Kristeva, si la pareja de Verona hubiera sobrevivido el acto cinco, su relación se hubiera transformado en un vínculo de amor-odio, cuyos vestigios son fáciles de rastrear a través de la obra.

“Erotizado según las variantes del sadomasoquismo, o bien fríamente dominante en unas relaciones más largas que ya han agotado las delicias de la inconstancia

tan engañadora como seductora, el odio es la nota de fondo en la melodía pasional de la pareja.” (1983: 198 y 199)

Es relevante observar que Kristeva nota que este odio o deseo de muerte está particularmente presente en la mujer, ya que ella tuvo que rechazar a la madre y, por ende, a lo femenino, que es también propio suyo para identificarse con el padre,

“[E]l deseo femenino está tal vez umbilicado a la muerte: ¿se debe a que esta fuente matricial de la vida sabe hasta qué punto tiene poder para destruirla (cf. lady Macbeth) y a que además, es gracias a la muerte simbólica de su propia madre como una mujer se hace madre? (1983: 192)

Con respecto al primer punto, a saber, su referencia acerca de la maternidad y su relación con la muerte, se puede acotar aquí que, como sostiene Butler (1990), Kristeva tiende a reificar la maternidad, naturalizándola y esencializando lo femenino. Con respecto al segundo punto, esto nos remite a la melancolía de ser mujer discutida por Irigaray (1974), y también al conflicto entre devenir ser humano y devenir mujer desarrollado por Beauvoir y aplicado en el análisis de Julieta hecho por Dash. Es decir, se espera de la mujer, pasividad, que se transforme en el falo, en objeto de deseo y anule su propia voz, que rechace lo materno y lo femenino según este sistema falogocéntrico - - esto podría explicar un vínculo más fuerte entre la muerte y lo femenino.

Es evidente que a través de Freud y del complejo de Edipo, el amor es la contracara del odio, tanto para los hombres como para las mujeres, y en lo que a las lecturas de Kahn y de Kristeva se refiere, no se atisba una manera de salir del narcisismo para explicar el amor. El amor parece, simplemente, reflejar ese drama edípico y remitirnos, una vez más, al rechazo de la madre y lo femenino, que en el fondo es nostalgia y deseo de muerte. Esta circularidad del deseo que se nota en esta visión del amor desde el narcisismo freudiano demuestra como la identidad se define desde la mismidad:

“Deleuze destaca hasta qué punto en el pensamiento occidental la noción clásica del sujeto enfoca la diferencia como un subconjunto del concepto de identidad. El sujeto se define en términos de ‘mismidad’, es decir, como equiparación con una idea normativa de un Ser que continúa siendo uno mismo y el mismo en todas sus variadas calificaciones y atributos.” (Braidotti, 2000:117)

5.1.3 Amor *Queer*?

Si buscamos una concepción del deseo, del amor y de la subjetividad fuera de Freud y del complejo de Edipo y, más en sintonía con el feminismo postmoderno, observaremos

que, en general, la obra no parece ser demasiado popular en la crítica de la década de los '90 y a partir del 2000. Por este motivo, sobresale el aporte fundamental, para la lectura feminista, de Dymphna Callaghan (1994): la autora responde, en gran medida, y con una voz clara y única, numerosos interrogantes que se plantean en este trabajo,

“Romeo and Juliet was written at the historical moment when the ideologies and institutions of desire – romantic love and the family, which are now for us completely naturalized – were being negotiated.” (1994: 59)

La crítica demuestra cómo la obra ofrece una resistencia a la historización y una tendencia a presentar el deseo como transhistórico. La aparente auto-replicación del conflicto en distintos contextos históricos da la ilusión de cierto universalismo, pero en su análisis Callaghan historiza el deseo y demuestra como el deseo femenino, en particular, se recluta para, luego, controlarlo. La apariencia de universalidad es lo que naturaliza la heterosexualidad normativa, aunque su lectura demuestra que en la obra también circula homoerotismo representado, por ejemplo, por Escalus y Mercutio; a su vez, las palabras de la nodriza representan una época en la cual el rol materno y el amamantamiento no eran considerados asexuales, como en nuestros tiempos, sino que el parlamento de la nodriza refleja el placer libidinal ligado a esta práctica (Callaghan, 1994).

Callaghan habla de deseo, en vez de amor, aunque coincide con las lecturas anteriores en afirmar que este está dado por la mutualidad y la ausencia de relaciones de poder en la pareja. *“The mutuality of mirrored passion fosters the notion that one’s authentic identity is revealed in romantic love.”* (1994: 81) Más allá de una simple lectura desde el narcisismo, la autora insiste en las consideraciones económicas que hay detrás de las elecciones románticas y, en este punto, su análisis es novedoso y de un claro enfoque marxista: ella describe *“a crisis in patriarchy itself — specifically the transference of power from the feuding fathers to the Prince”* (1994: 72) Para la crítica, el Príncipe representa la ley fálica que insta a la exogamia y prohíbe el incesto.

“The Prince’s prohibition against the feud, is then, synonymous with a prohibition against ‘endogamy’” (1994: 76)

Callaghan alude a un momento histórico en donde el feudalismo aparece como residual y el capitalismo moderno es emergente. La autora ve un rol fundamental en la figura del

Príncipe, ya que, no sólo representa este personaje la ley fálica, sino que, también, sostiene el homoerotismo que subyace en el vínculo homosocial masculino,

“It is the Prince who monopolizes male bonding, aggression, and homoerotic desire. Yet Escalus also attempts to direct the multiple possible modes of desire in socially appropriate, explicitly heterosexual ways.” (1994: 74).

Esta lectura se nutre, no sólo de los estudios de Claude Lévi-Strauss (1969), quien explica cómo las mujeres representan productos de intercambio que aseguran los vínculos de alianza entre clanes, sino que se puede relacionar con la teoría *Queer*: en particular, nos recuerda la voz de su antecesora, Judith Butler, quien, a su vez, cita a Irigaray y a Lévi-Strauss y explica,

“In effect, the relations among the patrilineal clans are based in homosocial desire (what Irigaray punningly calls ‘hommo-sexuality’), a repressed and, hence, disparaged sexuality, a relationship between men which is, finally, about the bonds of men, but which takes place through the heterosexual exchange and distribution of women.” (1990: 55)

Butler describe la relación entre el tabú del incesto y la heterosexualidad exogámica. El incesto, sin embargo, sobrevive en los sueños y en cierto elemento fantasmático de negación en nuestra cultura, que insta a que haya una erotización del tabú mismo. Esto nos remite a la interpretación de Kahn, cuando la crítica apunta que es la transgresión lo que determina la fuerza del amor de Romeo y Julieta. Es decir, según Kristeva, se prohíbe el incesto e, irónicamente, el amor exhibe la circularidad de idealizar el matrimonio como la unión con lo materno que, originariamente, se prohibió. El hecho de que este éxtasis buscado nunca se realice es lo que une al amor con el sufrimiento y la muerte.

Butler cuestiona el rol del incesto en ambas, la teoría psicoanalítica y la antropología. Se naturaliza la elección heterosexual y se considera el incesto como universal y dado,

“For Lévi-Strauss, the taboo against the act of heterosexual incest between the son and mother as well as that incestuous fantasy are instated as universal truths of culture. How is incestuous heterosexuality constituted as the ostensibly natural and pre-artificial matrix for desire, and how is desire established as a heterosexual male prerogative? The naturalization of both heterosexuality and masculine sexual agency are discursive constructions nowhere accounted for but everywhere assumed within this founding structuralist frame.” (1990: 57 y 58)

La búsqueda de un significado alternativo fuera de la teoría Freudiana está implícita en el título del capítulo de Callaghan, quien habla de la ideología del amor romántico. Su postura teórica es clara, el psicoanálisis es relevante, en tanto cuestione sus propios supuestos. Su lectura es novedosa para el momento de producción de la misma, dado que visibiliza el deseo homoerótico, e historiza el amor romántico demostrando las fuerzas económicas que subyacen al deseo. Sin embargo, no avanza tampoco una lectura fuera del narcisismo. Callaghan parece contestar nuestro interrogante inicial acerca del amor diciendo claramente que es una ideología, no una idea trascendental, sino deseo explicado por prácticas discursivas históricas. La mutualidad y la equidad es lo que parece definir la pureza, en particular, de los jóvenes amantes de Verona pero, a pesar de su tono escéptico, no comenta si estos parámetros son transhistóricos y si, de alguna manera, se pueden pensar como rasgos intrínsecos al amor.

Como marco teórico al análisis de Callaghan, se piensa aquí en las reflexiones de Preciado cuando cita a Deleuze y explica que el amor es, también, un proceso de lectura de un/a otro/a,

“enamorar no es sino aprender a reconocer al otro por sus signos específicos. El amor exige la dedicación del amante a una actividad intensa de descodificación de los signos particulares que la amada produce.” (2002: 146)

Esto parece llevar a concluir a la filósofa española que es la huella o la *differánce* lo que en última instancia representa ese amor,

“La verdad del amor no es, como querría la filosofía, el presupuesto de la razón, sino el residuo, el detritus, de un proceso de descodificación que solo encuentra éxito en la medida en que falla.” (2002:148)

Es decir, desde la teoría postmoderna nuevamente la mirada escéptica nos remite a desidealizar esa ilusión ideológica que llamamos amor, que no es otra cosa que un silencio o una sombra en el texto.

Otra contribución valiosa a una perspectiva de género después de 1990 es la lectura desde la teoría *Queer* hecha por Goldberg (en Berry, 1999). El texto nos invita a leer sodomía: se mencionan los numerosos juegos de palabras en la obra, que hacen referencia al sexo anal. Phillipa Berry explica,

“As their wordplay elides this double bodily ‘end’ of woman – which allows both genital and anal penetration – with the enigmatic duality of its tragic ‘endings’, the tragedies perform a Rabelaisian amplification of ancient Platonic lore with carnival scatology [...] In *Romeo and Juliet* this association is most explicitly stressed by the bawdy language of Mercutio, first in his association of Romeo’s mistress with the medlar or the ‘open-arse’ tree and later by his extended wordplay with Romeo with soul and ‘sole’, which extends to ‘the whole depth of my tail’ (2.4.59-99)” (1999: 22 y 23)

Se agrega, según esta perspectiva, la ambivalencia que se lee en las palabras pronunciadas por Friar Lawrence antes de casar a los jóvenes enamorados, “These violent delights have violent ends” (II, v, 9). Asimismo, cuando Lord Capulet irrumpe en furia y obliga a Juliet a casarse con Paris, la joven exclama desesperada, “Is there no pity in the clouds/ That sees into the bottom of my grief?” (III, v, 196-197).

Berry no sólo va a hablar de la sexualización de la muerte, sino que rastrea los ritos, las festividades en el calendario litúrgico y las expresiones que nos hablan de sexo anal, de “fiery ends and devouring mouths” (Berry, 1999: 41) Este significado que se encuentra es relevante para este trabajo, en tanto que la teoría *Queer* y una lectura desde lo grotesco Bakhtiniano representa una mirada alternativa al narcisismo Freudiano. Esta teoría nos invita a ver el placer fuera de lo sexual (Córdoba, Saez y Vidarte, eds, 2005). Preciado (2002 y 2008) demuestra cómo el sexo es una tecnología, y nos invita a erotizar las partes del cuerpo que no están necesariamente ligadas a lo erógeno. El amor aparece, desde esta visión, ligado a nuevas formas de erotización.

De hecho, según considero, también se puede leer en la obra otras prácticas sexuales alternativas disidentes, según una perspectiva *queer*. Los últimos dos actos invitan a la representación de triángulos amorosos, o *ménage á trois*: cuando Romeo lucha con Paris ante la tumba de Juliet y lo derrota, el héroe recuerda con devoción a Mercutio y, finalmente, acepta que Paris sea enterrado junto a su amada, “Let me peruse his face./ Mercutio’s kinsman, noble County Paris!/ What said my man when my betossed soul / Did not attend him as we rode? I think/ He told me Paris should have married Juliet.” (V, iii, 74- 78) La lealtad masculina se erotiza, y la emulación permite la entrada al rival al vínculo amoroso. En esta instancia, vemos claramente el homoerotismo masculino, también en particular entre Mercutio y Romeo, que Callaghan explora en su lectura (1994), y expresado por el tono elegíaco y de auto-reproche de las palabras del Príncipe

al final de la obra: "And I, for winking at your discords too,/ Have lost a brace of kinsmen." (V, iii, 294-295).

Tanto Mercutio como Paris eran parientes de Escalus: sus destinos, entrelazados con el de Romeo, quien, impulsivamente, mata a Tybalt por venganza tras la muerte de Mercutio. Es decir, la fidelidad a su amigo se antepone a su amor por Julieta: prioriza la furia ante el temor al castigo, la alienación de su amada, o el respeto al parentesco del asesino, primo de la joven.

Asimismo, las numerosas referencias de la fusión del amor con la muerte nos alientan a leer necrofilia, sugerida, por ejemplo, en la imaginación de Paris, quien cree que Romeo visita la tumba de Juliet para desecrarla, "This is that banished haughty Montague [...] here is come to do some villanous shame/ To the dead bodies." (V, iii, 50-53). En efecto, los cadáveres se erotizan y los vivos que desean la muerte entran en el abyecto de la unión necrofilica: Juliet prefiere morir a la bigamia, y exclama desesperada ante Friar Lawrence, "Or bid me go into a new-made grave,/ And hide me with a dead man in his shroud" (IV, i, 84-85). Más adelante, antes de que la heroína tome la pócima que simula la muerte, la embarga el terror de estar sepultada en vida; en este momento, entendemos que, en su imaginación, este hombre en su mortaja es, en efecto, su primo Tybalt, "Or, if I live, [...] the terror of the place--/ [...] Where bloody Tybalt yet but green in earth,/ Lies festering in his shroud" (IV, iii, 36-43).

Los marcados elementos Góticos representan la unión de Eros y Thanatos. La personificación de la muerte como figura masculina que desposa y desvirga a Juliet es recurrente en la obra, y es mencionada por distintos personajes: según su padre, él es el auténtico rival de Paris, "There she lies,/ Flower as she was, defloweréd by him./ Death is my son-in-law, Death is my heir" (IV, v, 36-38). Cuando encuentra el cuerpo de Juliet, aparentemente sin vida, en el ataúd, Romeo se pregunta, "Shall I believe,/ That unsubstantial Death is amorous,/ And that the lean abhorréd monster keeps/ Thee here in dark to be his paramour?" (V, iii, 102-105). La metáfora es el desplazamiento necesario para controlar su propio deseo erótico despertado por el cuerpo inerte de su amada: la belleza sensual de la joven no ha sido alterada por la muerte, "beauty's ensign yet/ Is crimson in thy lips and in thy cheeks,/ [...] Ah, dear Juliet,/ Why art thou so fair?" (V, iii, 94-104).

5.1.4 Amor como apertura

Quiero pensar, como otra posible mirada alternativa feminista, una lectura de *Romeo and Juliet* desde el nomadismo de Braidotti: ella nos invita a pensar en el deseo como pre-discursivo y previo a la formación del inconsciente y de la subjetividad; pensar en el afecto como capacidad para establecer un vínculo, es decir, para ser afectado/a por un/a otro/a. Una capacidad de maravillarse ante la diferencia y de sostener el abismo de lo impredecible,

“that wonder which beholds what it sees always as if for the first time, never taking hold of the other as its object. It does not try to seize, possess, or reduce this object, but leaves it subjective, still free.”
(Irigaray, 1984:13)

Braidotti toma el pensamiento rizomático de Deleuze e insiste en una visión de la subjetividad como el objeto de deseo real, es decir, como un constante fluir. Esta visión se aparta de las nociones de la culpa y de la carencia del psicoanálisis. Quiero pensar que lo materno no es sinónimo de amenaza y muerte, y que el/la sujeto/a, antes de ser conciente de sí mismo/a, es puro amor. Esto no implica abandonar la idea de la Ley fálica, sino verla como parte de esa contención amorosa, que completa el éxtasis de la unión con la madre. Desde esta lógica, Romeo y Julieta son inocentes y abiertos a este tipo de deseo no mediado por el miedo o el odio mutuo. Creo que la fuerza de la obra reside en representar esta cualidad del amor,

“I find in nomadic philosophy the inspiration for an altogether erotic imagery, perhaps slightly more cruel, but thankfully more unsentimental as well. Less sacrificial and more upbeat, because it is turned outward, not inwards. A more secular approach to intensity and passion, free of the constraints of the confessional and the brothel and more attuned to the technologically mediated forms of desire that are experienced and experimented with nowadays. This eroticism is cosmic and hints at transcendence, but always through and not away from the flesh.” (Braidotti, 2002: 111)

Por un lado, el texto nos invita a leer Romeo y Julieta como víctimas del odio de sus padres, marcados por una ley fálica incoherente y no confiable. También, es cierto que ellos responden con la impetuosidad trágica de la juventud, pero en este capítulo para responder la pregunta, ¿qué nos dice Shakespeare acerca del amor en esta obra? elijo destacar la apertura afectiva de los protagonistas y el gozo de saberse correspondidos. Se ha notado que Julieta es cauta, no se pierde en el amor: se asegura de que los

intereses de Romeo sean honestos, a través de su voto matrimonial; a su vez, Romeo se enamora demasiado rápidamente de Julieta después de su adoración por Rosaline: “Did my heart love till now?” (I, v, 51) se pregunta Romeo cuando conoce a Julieta; él la alaba con las convenciones del amante cortés: “You kiss by the book” (I, v, 110) le reprocha ella. Además, atisba el resentimiento en los oxímoron de Julieta (III, ii, 73-84), cuando se entera de que Romeo es responsable de la muerte de Tybalt; Julieta es, desde un comienzo, conciente de la precipitación de sus acciones (“It is too rash, too unadvised, too sudden” (II, i, 60)). Todos estos significados son claros en el texto, pero más allá de todas estas vacilaciones, los dos amantes siguen abiertos, confían, se entregan,

“But passion lends them power, time means, to meet
Tempering extremities with extreme sweet” (II, chorus, 13-14)

Harold Bloom nota que, en las obras dramáticas de Shakespeare, “love dies or else the lovers die” (1999:88): en ninguna obra vemos el amor trascender en el tiempo; por el momento respetaremos ese silencio. “O, think’st thou we shall ever meet again?” (III, v, 50) pregunta Juliet a Romeo. “I doubt it not; and all these woes shall serve/ For sweet discourses in our time to come” (III, v, 51-52): fuera del anti-ilusionismo que se produce al mencionar futuras representaciones teatrales, Romeo demuestra una aceptación y confianza en la trascendencia de este amor, que es nueva para este personaje.

El filósofo Darío Sztajnszrajber critica el monopolio de las concepciones tradicionales del amor, en las que se busca la hegemonía del yo, es decir, se niega al/la otro/a. El pensador define el amor como un culto a la diferencia,

“Porque cuando uno realmente ama, uno se desprende de algo propio en función de la presencia del otro. Y en ese sentido el amor es una instancia épica de la hospitalidad. Una épica del otro.”
(Sztajnszrajber: 2013)

Quiero pensar esta diferencia dentro del nomadismo propuesto por Rosi Braidotti,

“a non-dialectical view of alterity, affirming positive differences so as to posit new parameters for the definition of female subjectivity.”
(1991: 277)

Esta concepción trasciende la diferencia sexual y mira a todo/a otro/a en su alteridad, es decir, no se define en la economía heterosexual, sino que se inscribe en la subjetividad

corporizada y sexualizada en su diversidad. A modo de respuesta personal, en esta instancia, elijo definir el amor como esta fuerza de apertura y confianza, que trasciende la obra en mi propia lectura: inmanente, por cierto, y originada desde las prácticas discursivas históricas, desde la carne enamorada de los jóvenes de Verona y desde mi propio lugar situado como lectora; única, irrepetible, pero que, al mismo modo, me habla de un modo de afectividad que brota de todas las subjetividades que desean el devenir,

“Devenir tiene que ver con vaciar por completo el sí mismo y abrirlo a los posibles encuentros con el ‘exterior’. [...] Este torrente de datos, de información, de afectividad, es el vínculo relacional que simultáneamente expulsa al sí mismo del agujero negro de su aislamiento atomizado y lo dispersa en una miríada de briznas y partículas de percepciones o impresiones.” (Braidotti, 2006: 203)

El amor, entonces, nutre el ser cuando aloja al/la otro/a en esa aceptación; Braidotti parece pensar en trascender el ego y contactar el ser, en ese vaciamiento o enfrentamiento con el abismo. De manera paradójica, esto no implica un sentimiento escapista, sino una espiritualidad anclada en el cuerpo y los devenires de las prácticas históricas. Los jóvenes amantes de Verona buscaron confrontar sus tiempos; hay todavía cierto apego al ego, en esta negación de las circunstancias materiales históricas. El amor es siempre conciencia del ser en el mundo, de la propia fragilidad y mortalidad. Si bien es cierto, además, que esta tragedia muestra la intensidad sólo de la primera etapa del vínculo amoroso, también se observa que, en su inocencia, Romeo y Julieta se abrieron a este sentimiento fuera de las rigideces de sus propias personalidades: en vez de adherirme a una crítica de la ideología del amor romántico, en esta ocasión, elijo una línea de fuga y rescato los significados que me hablan del devenir amor.

5.2 Lo femenino como amenaza

5.2.1 Vírgenes/putas.

5.2.1.1 Las primeras lecturas críticas de las representaciones de la heroína y la locura

Un estudio interesante que se realiza en esta década, como un intento de leer, desde los márgenes, ese silencio que es lo femenino y que ha sido representado como amenaza, es el de Elaine Showalter, (en Parker y Hartman, 1985) “Representing Ophelia: Women,

Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism.” La autora comienza refiriéndose al análisis acotado que Lacan ofrece de Ophelia como objeto falicizado y analiza las distintas interpretaciones de la heroína en la crítica feminista: Ophelia no ha dejado de ser vista en función de Hamlet para demostrar la conexión que hay entre la locura y la sexualidad femenina. A estas observaciones, Showalter responde,

“I would like to propose instead that Ophelia *does* have a story of her own that feminist criticism can tell; it is neither her life story nor her love story, nor Lacan’s story, but rather the *history* of her representation.” (En Parker y Hartman (eds.), 1985: 79)

Showalter asocia a Ophelia con la naturaleza, comenta sobre la unión entre lo fluido y lo femenino, y cómo el ahogo es su forma más clara de expresión. Esta crítica podría considerarse un antecedente de Rutter (2001), en tanto menciona las representaciones teatrales y destaca el rol que el cuerpo de la actriz y la puesta en escena tienen en la revisión, “I want to suggest that the feminist revision of Ophelia comes as much from the actresses’s freedom as from the critic’s interpretation” (Showalter en Parker y Hartman, 1985: 79). Showalter explora cómo el personaje de Ophelia se basa en significados simbólicos, tales como gestos, vestuario, etc. En el teatro isabelino su pelo desordenado, su vestimenta blanca y sus versos líricos simbolizaban la locura; las referencias sexuales y su entrega de las flores representaban su virginidad y, a su vez, la pérdida de la misma. En el contexto de producción se le diagnosticaría “erotomanía” o melancolía del amor a la heroína. Así como, en el Renacimiento inglés, se le atribuía una melancolía de clase intelectual al género masculino, la locura en las mujeres se asociaba con el mundo emocional y biológico.

La autora analiza la recepción de la obra y explica que, en la época Agustiniense, la respuesta a la locura era la negación, pero en el período romántico se la ensalzaba, de ahí que Ophelia recibiera tanta aclamación en el arte y en la crítica. Mientras que se leía a Hamlet como un hombre que piensa demasiado, se creía que Ophelia siente demasiado. Es muy interesante el estudio que hace sobre la influencia de la ficción en la realidad de la clínica psiquiátrica victoriana: se fotografiaba a las internadas en manicomios, de manera tal que reprodujeran la estética asociada con Ophelia. También, hay hipertextos que escriben la infancia de Ophelia en forma de cuentos didácticos moralistas victorianos, los cuales diferían significativamente de las fotografías sacadas en los internados por los psiquiatras. Showalter, a su vez, menciona las interpretaciones

Freudianas plasmadas en el teatro, que se basaban en relaciones incestuosas entre Ophelia y Laertes, y el vínculo edípico entre Polonius y Ophelia,

“As Theodor Lidz presents this view, while Hamlet is neurotically attached to his mother, Ophelia has an unresolved oedipal attachment to her father. She has fantasies of a lover who will abduct her from or even kill her father, and when this actually happens her reason is destroyed by guilt as well as by lingering incestuous feelings.” (En Parker y Hartman, 1985: 90)

La autora explica cómo esta línea de análisis se deja de lado a partir de los '60, y cómo se explica su locura desde otros discursos,

“In contrast to the psychoanalytic representation of Ophelia’s sexual unconscious that connected her essential femininity to Freud’s essays on female sexuality and hysteria, her madness is now seen in medical and biochemical terms, as schizophrenia.” (En Parker y Hartman, 1985: 90)

La esquizofrenia implicaría que Ophelia no tiene un sí mismo integral; su yo estaría borrado y esto se podría explicar por una historia familiar de dobles discursos e incoherencia que encontramos en Polonius. Showalter desfavorece esta lectura porque anula a la heroína: la crítica la deconstruye historizando los discursos sobre la locura. Asimismo, menciona representaciones basadas en la crítica feminista que ven a Ophelia como una heroína de la resistencia al lenguaje del patriarcado: la más radical de este grupo es, según Showalter, la puesta en escena de Melissa Murray en 1979, en donde Ophelia huye al final de la obra con una relación lesbiana. La autora agrega un tono de cautela y advertencia enfatizando la necesidad de la contextualización en la revisión,

“When feminist criticism chooses to deal with representation, rather than with women’s writing, it must aim for a maximum interdisciplinary contextualism, in which the complexity of attitudes towards the feminine can be analyzed in their fullest cultural and historical frame.” (Showalter en Parker y Hartman, 1985: 91)

Es decir, la conclusión a la que llega Showalter es que la lectura de este personaje depende más del discurso sobre la locura y la sexualidad femenina que de la subjetividad representada en el texto,

“The representation of Ophelia changes independently of theories of the meaning of the play or the Prince, for it depends on attitudes towards women and madness.” (Showalter en Parker y Hartman, 1985: 91)

La crítica propone “una Ophelia cubista”, que tenga como facetas todas estas perspectivas. Esta conclusión es avanzada para su época; vemos cómo esta autora se

aparta de la Nueva Crítica, y logra un nivel metacrítico de análisis desde el enfoque psicoanalítico. Estos comentarios nos remiten, una vez más, a las acotaciones de Rose (en Drakakis, 1985) y de Jardine (1996): el significado está dado por las prácticas discursivas históricas, más que por la individualidad del personaje. Este resultado va a ser lo que represente la transición a la crítica de la década siguiente, la cual se va a alejar totalmente del análisis individual del personaje, y va a ver la relación entre la subjetividad y el contexto.

5.2.1.2 El énfasis en las prácticas discursivas (1990-2000)

Valerie Traub explica que el primer capítulo de su libro (1992) “Jewels, statues and corpses: containment of female erotic power” se llamaría originariamente “la única buena mujer es una virgen muerta” (“Or – the only good woman is a dead virgin”) (1992: 49). Para esta crítica, en Shakespeare, ser una mujer es indefectiblemente corporizar una sexualidad. La autora historiza sus comentarios sobre el discurso masculinista, y explica que los hombres en la época renacentista temían la disolución de su subjetividad masculina en el acto sexual: el cuerpo se concebía como un recinto, en el que el hombre se fundía en la mujer. En *Hamlet*, *Othello*, *The Winter's Tale* y *Much Ado About Nothing*, esa ansiedad masculina es canalizada en la “monumentalización” de las mujeres, es decir, en su transformación en joyas, estatuas y cadáveres. Si rastreamos esta tesis en las obras, observamos que Hamlet, por ejemplo, puede admitir su amor por Ophelia, recién en el entierro de la joven, mientras que en vida él la desprecia por puta. Después de obtener la evidencia de que Desdemona le fue infiel con Cassio, Othello erotiza el cuerpo de su esposa, ya monumentalizado, antes de hacer justicia con sus propias manos, ““Yet I'll not shed her blood,/ Nor scar that whiter skin of hers than snow/ And smooth as monumental alabaster –“(V, ii, 3-5). A Hermione, también, se la acusa injustamente de adúltera en *The Winter's Tale*; es preservada en la reclusión durante varios años para presentarse al arrepentido rey Leontes, su esposo, como estatua, que al final recobra vida. Hero, en *Much Ado About Nothing* es otro caso de un personaje femenino falsamente despreciado por puta; en la obra, la heroína debe morir en los ojos de Claudio para resucitar como una versión más pura. Después de probar su inocencia y obligar a Claudio a casarse con una muchacha con el rostro cubierto, el personaje masculino exclama, “Another Hero?” (V, iv, 62), al descubrir su identidad. La heroína misma se apropia de este discurso hegemónico, según el cual

merecía perecer, aún siendo inocente, “One Hero died defiled, But I do live,/ And surely as I live, I am a maid” (V, iv, 63-63)

Traub demuestra que los héroes ansían “estasis” para liberarse de las excitaciones y ansiedades de la vida erótica,

“[men] displace their desire for stasis onto the woman with whom they are most intimate [...] monumentalizing, [...] is the strategy by which female erotic energy is disciplined and denied.” (1992: 28)

Esta estrategia está vinculada con un sistema rígido de opuestos binarios “mobility/stasis, heat/cold, open/closed”, según el cual “‘chastity’ requires being still, cold, and closed; to be ‘unchaste’ is to be mobile, hot, open.” (1992: 28)

Además, como se comentó en el marco teórico, las mujeres eran consideradas más lujuriosas e incontinentes sexualmente que los hombres (Lacqueur, 1990). El miedo masculino al adulterio y a la pérdida de la virginidad de las hijas antes del matrimonio respondía, también, a motivos económicos: se debía asegurar la sucesión de los títulos y propiedades a hijos de la propia sangre. La dificultad de comprobar la paternidad contribuye al imaginario de la sexualidad femenina, como amenaza latente para el orden social. Traub es consciente de la operatoria de este discurso, pero se enfoca en la “monumentalización” como dispositivo que permite controlar y castigar esa sexualidad. Con respecto a *Hamlet*, la autora señala que el cuerpo muerto de Ophelia es fetichizado, tanto por Hamlet como por Laertes, su hermano, pero incluso agrega que la tumba es la única “cama” en donde Hamlet puede inscribir su deseo sexual. Lo que se desea, en última instancia, es meramente su castidad; se la priva de la vida, la energía o la posibilidad de satisfacer sus deseos. Esta virtud se transforma en, “a masculine fantasy of a female essence wonderfully devoid of that which makes women so problematic.” (1992: 32) En definitiva, la crítica apunta a la propia limitación sexual del héroe que, en el caso de *Hamlet*, une su muerte con el sexo de manera narcisista, en la frase “a consummation/ Devoutly to be wish’d” (II, i, 64-65), o en *Othello* declara su impotencia cuando afirma que no es para gozar a Desdemona, su esposa, que busca su compañía en Cyprus (I, iii, 264-8).

Con respecto a esta última tragedia, Traub demuestra a través de referencias textuales cómo la mujer debe funcionar como responsable de mantener la paz y como espejo de la subjetividad masculina, pero se la asocia con el caos y la violencia. La autora atribuye esta dicotomía a la presencia de dos opuestos que coexisten en la psiquis de Othello: la sexualidad como caos y el amor romántico como calma. La asociación de las mujeres

con joyas, proclives a ser robadas, proviene de la tradición de Petrarca. Sin embargo, según Traub, la diferencia en *Othello* es que se inscribe el cuerpo femenino en un texto para contener su poder erótico. El asesinato sacramentalizado se explica por esta objetivización e idealización primera. Traub enfatiza el rol de la personalidad insegura del héroe que no confía en su propia identidad étnica y parece no tener auto-estima. Traub señala que el deseo es muerte y para evitar esto, Othello impone la muerte sobre el deseo.

Ahora bien, del mismo modo que Jardine (1996), Traub se enfoca en las relaciones culturales que crean esta paranoia, más que en los procesos psicológicos. Compara *Othello* con *Much Ado about Nothing* y *The Winter's Tale* y señala, por ejemplo, que, en este último romance, es el cuerpo femenino el que genera estas representaciones masculinas: el embarazo de Hermione en el imaginario masculino es prueba fidedigna del acto sexual.

Con respecto a *Othello*, Jardine (1996), por otro lado, pretende restaurar la agencia de la heroína en la obra, explicando las condiciones históricas de los casos de difamación en la Inglaterra isabelina. El acto IV escena ii que lo/as crítico/as han interpretado como “the brothel scene”, ya que Othello acusa a Desdemona públicamente de adulterio, representa para Jardine un caso de “indicted difamation”, es decir, digno de ser llevado a la corte,

“it is important to distinguish an offensive remark or gesture (of the kind which remains all too accessible and current) from what was once an indictable offence (but one which, as an integral part of the system of social relations of the early modern period, we no longer recognise). It does not just matter *that* a woman is called ‘whore’, it matters *when* and *where* she is.” (1996: 21)

Al no ver estas circunstancias, se falla en ver la injusticia social que esta instancia constituye y, además, en observar que el asesinato de Desdemona se debe al adulterio probado, en este sentido, más que a los celos de Othello. Es decir, a diferencia de Bianca y de Emilia, quienes también son difamadas y acusadas de ser “whores” (putas), la aristocrática Desdemona no se defiende. Jardine concluye,

“In my exploration of *Othello* I have not been able to give back to Desdemona power to accompany her activity – but I have, I believe, repositioned our attention in relation to the events which take place on the stage so that representation no longer overwhelms the interpersonal dynamics of an early modern community to which the text gives expression.” (1996: 34)

La relevancia de este significado es que se distingue entre la objetivización de la mujer en el texto y las experiencias reales históricas de las mujeres. Al enfocarse en el evento de la difamación, Jardine trae la práctica histórica al significado en el texto y por ende, la subjetividad de las mujeres en ese contexto.

En esta línea de análisis, Singh (en Callaghan, 1994) también analiza cómo los roles de prostituta son asignados y movilizados al servicio de prácticas materiales opresivas. Singh historiza la práctica y muestra cómo la presión que sufrían las mujeres por vender su cuerpo respondía al desempleo de la época y la pobreza de lo/as desposeído/as de las tierras tras los cercamientos. No se busca, entonces, ver a las prostitutas como víctimas o heroínas, sino visibilizar los procesos que demonizan la sexualidad femenina, en pos de la realización de los deseos masculinos, vale decir, Singh desidealiza aquellas madamas como Mistress Quickly or Mistress Overdone, quienes no dudaban en explotar comercialmente los cuerpos de otras mujeres. Pero, a su vez, la autora busca rastrear la huella de cómo llegaron a la prostitución como modo de existencia.

En *Henry IV parte 1 y 2* las prostitutas Doll Tearsheet and Mistress Quickly cumplen una función satírica y provocan risa ante sus presunciones de movilidad social: Singh se pregunta quién se empodera en esa risa que estos personajes generan; las categorías de representación sociales permanecen intactas, no se subvierten. En la parte 2, Doll no pretende salir de ese mundo del burdel y se desmitifica, entonces, la idea romántica del deseo y sexualidad femenina. El texto muestra este mundo sórdido en el que los hombres también son parte integral. Singh, al igual que Jardine, advierte sobre el peligro de dejar fuera del texto las prácticas sociales históricas; distingue entre el deseo y sexualidad femenina y afirma que estos personajes no representan las mujeres reales de la época. No obstante, la representación paródica no debe dejar de considerar las condiciones sociales y económicas de las vidas de las prostitutas en el Renacimiento.

En *Othello*, por un lado, se valida el rol de las mujeres como sujetas de deseo, pero por otro lado, ellas no tienen poder sobre la mirada masculina y la fantasía de su infidelidad. Singh analiza los procesos de edición de la obra, para comprobar que los editores llaman a Bianca “una cortesana”, simplemente porque no está casada, mientras que la obra sólo la presenta como amante de Cassio. Es la mirada de los demás personajes que la representan como “whore”: la autora deconstruye este discurso a través de la observación textual y critica la falta de distanciamiento de los editores. Es decir, en síntesis, Singh demuestra cómo los roles son asignados como naturales, a pesar de que las experiencias de las mujeres están constituidas por prácticas sociales y materiales.

5.2.1.3 El cuerpo de la actriz en el escenario (2000-2010)

La crítica a partir de los 2000 se focaliza en las versiones cinematográficas y teatrales de las obras de Shakespeare, especialmente en el cuerpo de la actriz y los potenciales significados que se puedan generar. Siguiendo esta metodología, Carol Rutter asevera que la muerte está generizada en Shakespeare: las mujeres mueren fuera del escenario a diferencia de los hombres. En la obra *King Lear*, el rey divide su reino en vida y destierra a su hija menor, Cordelia, cuando esta rehúsa expresar con palabras cuánto lo ama. En la tragedia vemos sumirse a Lear en la locura causada por la angustia de la ingratitud de sus hijas, quienes reclaman su herencia y luego lo desprecian. Al final de la obra el padre loco y la leal e inocente Cordelia se reencuentran, pero no se ofrece consuelo, ya que Cordelia muere ahorcada por disposición del villano Edgar. Lear trae en sus brazos el cuerpo muerto de su hija fiel. La autora encuentra una línea de fuga en la representación cinematográfica de *King Lear* de Peter Brook (1971). Este análisis textual sobre la generización de la muerte en Shakespeare la lleva a observar que, en la versión filmica, se le niega al espectador el placer voyeurístico de ver el cuerpo femenino muerto de la joven, y la cámara toma la perspectiva de la misma Cordelia,

“[I]n refusing the voyeuristic panning across the body, the close-up that eroticizes death but at the same time frames sexuality inside the ultimate taboo of unattainability, morbidity, Brook refuses sentimentality.” (Rutter, 2001:20 y 21)

Por otro lado, en las representaciones teatrales de Adrian Noble de 1993 se lee necrofilia y en la de Nick Hytner de 1990 el deseo incestuoso de Lear. Esto crea nuevos significados que hablan de lo femenino en relación al imaginario masculino y que hablan del cuerpo de Cordelia como tabula rasa, en donde Lear inscribe sus deseos: en la versión de Brook la audiencia misma se hace conciente de ese proceso, a través de la ausencia del cuerpo en la toma.

Su apreciación de las transposiciones a la pantalla grande de *Hamlet* hechas por Kenneth Branagh (1997) y por Franco Zeffirelli (1990) no reciben su aclamación. Rutter afirma que estas versiones son instancias de “a celebration of heroic masculinity” (2001:27) y, por eso, se termina objetivando a Ophelia. Rutter, al igual que Traub, se enfoca en la escena cuando Laertes arrebató el cuerpo de su hermana muerta de la tumba (V, i, 240-255): la autora comenta la ambigüedad de esta escena, ya que Ophelia se encontraría en un féretro, según las acotaciones textuales previas y según la usanza.

Mostrar el cuerpo muerto de Ophelia, que Laertes abraza cuando salta dentro de la tumba, implica representar una presencia femenina que perturba, porque no observa el decoro, rompe lo esperado,

“In his embrace, Ophelia rises from the grave. Reanimated (like the Ghost, like Yorick) she re-enters the field of play, her dead eyes gazing at the audience. And for this moment when she won't play dead, she embodies subversion of each and every one of the patriarchal validations men in this play produce to glamorize death. But death isn't glamorous. It's hideous.” (2001: 42)

Es decir, las versiones filmicas que Rutter comenta niegan esta presencia de lo grotesco/femenino y esta potencial subversión de la heroica masculina.

La autora cita a Barbara Hodgdon para advertir que “filming Shakespeare involves shifting the textual authority from the playscript to the filmtxt” (Rutter, 2001:29), vale decir, el director opta cómo representar esta escena, si sigue el guión fílmico. De la misma manera, la crítica de esta última década gira su análisis hacia el guión, o hacia la partitura, como vemos más adelante en Leonard. Este proceso no es en detrimento del análisis textual, sino que, por el contrario, la comparación ayuda a encontrar nuevos significados en el texto. De esta manera, a su vez, Rutter se inscribe en la tradición del análisis de las reapropiaciones artísticas de Ophelia iniciada por Showalter.

La crítica se pregunta por qué necesitamos heroizar a Hamlet en nuestra cultura y no nos permitimos verlo desde lo absurdo: el cuerpo de Ophelia representaría este abyecto. Según Rutter, Yorick es el doble de Ophelia, ya que la virgen loca ocuparía el lugar en la tumba del loco bufón: el texto ofrece el potencial de bufonería y de carnavalesco.

En la versión de Branagh, se le niega a Ophelia su subjetividad femenina y se la recluta para su propia objetivización, por ejemplo, en la toma de la escena amorosa en retrovisión,

“In them the camera does not record the love-making from Ophelia's point of view or memory; rather, it voyeuristically watches her having sex, and so performs upon her the classic move of denying her subjectivity in the process of objectifying her.” (Rutter, 2001:47)

La muerte de Ophelia es representada en un ambiente gótico, en el que la sexualidad amenazante de la joven construida en las escenas anteriores debe ser controlada: esperamos que el joven clave su estaca fálica en su corazón para exorcizarla, pero esto, por supuesto, no sucede, y esta amenaza continúa latente. Para Rutter, esta versión es decepcionante, en tanto predecible.

Por otro lado, la autora considera el rol político del personaje, ella lee las contorsiones musculares y tics nerviosos en la cara de la Ophelia de Zeffirelli como un mapa de sus reacciones internas de resistencia, “offering a gestural countertext to the words she hears and does not believe.” (2001:34). Rutter advierte sobre el peligro que Ophelia representa para la corte: ha osado reclamar la posición en el trono de Gertrude. La versión de Zeffirelli muestra esta transgresión cuando la joven ya loca se sienta en el trono de la reina. Cuando Ophelia muere y, al negarle nueva entrada en la escena, esta amenaza desaparece.

En su análisis de *Troilus and Cressida*, demuestra cómo los diseños hacen de la obra un pastiche y, a su vez, un palimpsesto de sus producciones previas. Los cuerpos son material, sobre el cual se escribe significados. Esta pieza es una obra del siglo XX, ya que se representó sólo en la postguerra. En la obra se lee el descrédito del idealismo romántico y de lo heroico. Rutter parte, una vez más, del análisis textual para demostrarnos que la obra muestra una lucha de poderes generizada. Cressida traiciona a Troilus, porque ella es cuerpo en donde los hombres escriben la palabra “prostituta”,

“[W]hat Cressida experienced was gang rape. Her subsequent betrayal of Troilus was pragmatic. Her treatment had made her a whore; better, then, to accept Diomedes as ‘guardian’ and be visited in ‘particular’ than used ‘in general’ by the ‘general’ camp.” (Rutter, 2001:115)

Esta interpretación de Cressida como mujer pública es clara en las versiones de John Barton (1968), en donde el vestuario de Cressida lo evidencia. Pero Cressida no es tal puta: Rutter se pregunta cómo se muestra “lo doble” en la puesta en escena. La obra ofrece posibilidades para construir significados diferentes y para mostrar cómo el cuerpo femenino es objeto de prácticas discursivas masculinas, en donde la mujer no cuenta porque el tráfico de poder se realiza entre los hombres. La mujer sirve de excusa para reforzar el vínculo masculino,

“From the point of view of design, it is critical to Shakespeare’s discursive project in *Troilus and Cressida* that Cressida be put in view as a woman who does not absorb the gaze but rather reflects it back; that we see her, not sensationalist in herself, but neutral, a woman in gloves. What Shakespeare’s satire requires us to attend to are the male practices that construct Cressida. The men, not the costume, makes her a whore.” (Rutter, 2001:133 y 134)

Es decir, en su lectura, Rutter logra deconstruir la lectura de Cressida como puta, afirmando que son los hombres que la leen como tal.

En el último capítulo, dedicado a *Othello*, es donde realmente se ve que la autora llega a descubrir nuevos significados que hablan de lo femenino y que se derivan de su análisis de la puesta en escena de Trevor Nunn (1989). *Othello*, para Rutter, es una narrativa de divorcio en donde Emilia, la dama de compañía de Desdemona, finalmente se enfrenta a Iago, su esposo, y deja oír su voz. La escena 4.3, en donde se ve a los dos personajes femeninos en confidencia, devuelve los rumores y el chismorreó al ámbito al que pertenecen, el femenino -- el orden se había alterado al apropiarse Iago de una práctica asociada con las mujeres.

Rutter analiza cómo la Emilia interpretada por Zoe Wanaker de Nunn (1989) es disidente del discurso patriarcal, e intenta mostrarle a Desdemona un mundo que ella no quiere ver. Wanaker acaricia a Imagen Stubbs, quien interpreta Desdemona, cuando *Othello* la injuria en 4.2: en esta descripción se observa cómo la crítica se enfoca en el cuerpo de la actriz durante la actuación para su análisis. A pesar del potencial de subversión, que este vínculo de intimidad entre las dos mujeres hubiera podido representar, esta posibilidad se coarta, porque Desdemona decide refugiarse en Iago, es decir, recurre a la protección masculina. La autora encuentra otra línea de fuga en la escena del “sauce llorón” (4.3): cuando Emilia pretende pasar su experiencia sobre el mundo y los hombres a la inocente joven, Desdemona se repliega y rechaza este mensaje, “Good night, good night. God me such uses send,/ Not to pick bad from bad, but by bad mend!” (IV, iii, 100-101). En la versión de Trevor Nunn, la cara de angustia de Emilia expresa la reacción por el distanciamiento y, por ende, el despecho de Desdemona ante la realidad sugerida por Emilia,

“Indisputable, says Emilia, men hold power; what she required was that they use it responsibly. Because women are not without power: ‘we have some grace, /Yet have we some revenge’ (ii, 92-93)

For Stubbs’s Desdemona this was too much information. She fixed the lid back on to the chocolate box, dismissing Emilia with a final ‘Good night’. But with an impulse just as sudden as Desdemona’s earlier, Emilia reached forward to clutch Desdemona, holding her as though she were precious, rocking her. Suddenly she straightened and started away, but stopped as she overheard Desdemona, holding her as though she were again consulting patriarchal authority: ‘God me such usage send,/ Not to pick bad from bad, but by bad mend!’”

So Emilia’s ‘gossip’ was discredited as ‘bad’. A shadow of wry pain crossed her sorrowful face. When she exited, she and Desdemona were as far apart as ever.” (Rutter, 2001:173)

De alguna manera, según Stubbs, citada por la autora, Emilia internaliza la voz de Desdemona, la ventrilocuiza y, finalmente, encuentra la propia. Rutter toma este análisis para hablar de la relación entre el teatro y la cultura, “Emilia performs on Desdemona the work theatre performs on culture, work that is always the work of remembering.” (2001:177) Esta misma reapropiación y adquisición de una voz propia puede, también, aplicarse a la propia reconstrucción del texto que la crítica feminista realiza.

En última instancia, no es Cassio quien participa del triángulo amoroso imaginado por Othello, sino la propia Emilia quien pide acostarse junto a su ama en la escena final,

“The bed where Desdemona lies, the bed that obsesses male fantasy in *Othello*, finally produces the ‘ocular proof’ craved by the narrative, implicating Desdemona in a love triangle. But it’s Emilia, not Michael Cassio, who makes up the numbers loading the tragic bed.” (Rutters, 2001:177)

Es interesante ver, en esta lectura, la reconstrucción del final trágico de la heroína virgen/puta: es el vínculo amoroso-lésbico con una mujer experimentada que la hubiera liberado de la muerte, al darle la visión conciente, fruto de la experiencia: Desdemona rehúsa ver falta alguna en su marido.

Siguiendo esta tradición de analizar los significados posibles en el cuerpo de las actrices, Leonard (2009) se va a enfocar en las versiones filmicas para analizar la relación entre la locura, lo femenino y el exceso musical. La autora explica cómo cantar en público era transgresivo en la época isabelina, ya que estaba permitido sólo a las cortesanas y prostitutas. Por ende, el canto en público estaba asociado a la locura femenina.

Leonard busca alejarse de la lectura Freudiana de la histeria en Ophelia, al buscar comprobar hasta qué punto se representa la narrativa de la vida sexual pasada entre Hamlet y Ophelia en las versiones filmicas que analiza. Su romance con Hamlet se silencia en la época victoriana, para reafirmar su inocencia sexual, en pos de su victimización. La crítica, por otro lado, recupera la sexualización de este personaje en el texto al demostrar que la ruda que Ophelia le ofrece a Gertrude es abortiva y, por ende, simboliza el adulterio de la reina. Al señalar que ella la usará con una diferencia, Ophelia afirma su intimidad sexual con Hamlet. Su desvirgamiento está también representado en los fragmentos de sus canciones, por ejemplo, “To-Morrow is Saint Valentine’s Day” habla de la pérdida de la virginidad y el abandono por parte del amante, en segundo lugar, en “Bonny Sweet Robin” “robin” representa al pene. Estos

textos son altamente transgresivos, no sólo en su contenido, sino por el contexto: Ophelia canta en público, en frente de los padres de su amante, lo cual se decodifica en el teatro isabelino como promiscuidad y transgresión sexual.

Según Leonard, la versión de Olivier (*Hamlet*, 1948) representa a la heroína como altamente sexualizada, a través de la mirada masculina y del foco reiterado de la cámara en los pechos de este personaje. Además, la crítica analiza la partitura adjudicada a Ophelia, y concluye que se niega complejidad musical o la agencia musical que se le otorga a la pieza de Hamlet o de Claudius. Leonard explica que es la lectura Freudiana detrás de esta versión que construye a Ophelia como “not lovely but an impure wretch unworthy of attention” (2009: 54), a causa de la mirada de Hamlet, cuyo ideal erótico está en su madre.

La autora, también, comenta la versión filmica de Kozintsev (1964) y opina que esta expresa una visión feminista que da cuenta de la hegemonía masculina en el mundo de Ophelia. Su partitura está cuidadosamente pensada para representar una autómatas, una figura pasiva que obedece a su padre y a su hermano. “The only emotional clue Shostakovich gives in Ophelia’s dance music is the use of a tritone in the seventh bar of the dance tune” (2009: 50): Leonard explica que este elemento está asociado en la producción del compositor con lo macabro y el mal: refleja no sólo la transgresión de su padre en tratarla de manera tan deshumanizada, sino también anticipa su locura posterior. Leonard analiza el tema musical de Ophelia, cuando ella se encuentra con Hamlet, y describe cómo una melodía cortés, que confiere sensación de calma marcada por instrumentos de cuerda, se yuxtapone a una música rígida que produce disonancia con la anterior: la música representa la vida interior de este personaje dividido entre sus sentimientos por Hamlet y el deber al padre. La variación musical que se produce cuando aparece Hamlet, la cual consta de una variación simplificada del *motif* de Hamlet, demuestra que Ophelia cree que Hamlet es menos complejo de lo que en verdad es y, además, que ella podrá manejar sus sentimientos ambivalentes. En síntesis, Kosintsev recrea una Ophelia protegida, inocente y sin experiencia; no hay evidencia de su intimidad sexual o romántica con Hamlet ni de su suicidio. La heroína en esta versión es una víctima inocente.

Al igual que Rutter, a quien cita, Leonard es muy crítica de la versión de Zeffirelli (1990): Ophelia es infantilizada en esta versión, se le niega agencia sexual y se resalta su locura significada por la música después de la muerte de su padre. “What is for certain is that this Ophelia has had very little to say or do in this adaptation” (2009: 57):

Leonard disiente con Rutter en ver la figura del loco (the fool) en esta versión de la heroína; los cortes en el texto y las omisiones de su canto en público le restan significancia femenina y agencia.

Por otro lado, la autora rescata, en la versión de Branagh (1996), el ser la versión que sí sexualiza a este personaje, es decir, que explicita la relación sexual entre Hamlet y Ophelia, además de contar con la presencia del soliloquio “O, what a noble mind is here overthrown” (3.1)”, que se omite en las demás; de hecho, es la que cuenta con la mayor cantidad de parlamentos de Ophelia que se incluyen, en general. La adaptación de Branagh al siglo XIX responde a un interés de explorar la locura de una forma más acabada y, a este motivo, se debe el uso de la terapia de shock de agua que se aplica a Ophelia. Se nota el tono de admiración que esta versión despierta en la crítica, especialmente al comentar el trabajo en la música,

“The treatment of Ophelia’s musical texts in Branagh’s *Hamlet* is fascinating [...] Branagh’s Ophelia neither sings her songs to the traditional tunes nor drops the musical aspect altogether [...] Ophelia recites the words to ‘Walsingham’ without pitch but in a spoken, chantlike manner.” (2009: 59)

Para Leonard, esta versión cambia la presentación melódica de sus canciones en forma inusual, aunque conserva la intención de asociar el canto público con la distracción mental.

Finalmente, cuando Leonard discute la versión de Almereyda (2000), concluye, “[i]f this production is a reflection of modern life, the voices of women have never been more silenced.” (2009: 63) Esta producción reduce su texto drásticamente, reemplaza las canciones por gritos y se le niega la escena pública en frente de Claudius y Gertrude. En síntesis, se lee un tono de enojo, cuando Leonard se queja de que todas las versiones cinemáticas que analiza desempoderan a Ophelia al retratarla como desechable.

Se observa cómo, tanto Rutter como Leonard, buscan representaciones de las heroínas fuera de la objetivización masculinista; se encuentran líneas de fuga en las versiones teatrales o filmicas, que permiten significados que hablen de los deseos y sexualidad de los personajes femeninos. Ambas se apoyan en un diálogo entre el texto multimedial y el texto de Shakespeare; a su vez, el diálogo entre el contexto de producción isabelino y el del siglo XX de la nueva versión también permite comprobar hasta qué punto el discurso patriarcal es desmontado.

5.2.1.4 Ophelia, desde los discursos de violencia de género.

Una lectura que contribuye a la investigación feminista, aunque el enfoque no lo es, es la interpretación que hace Jan Kott de Cressida (1964): el crítico lee a la joven como una adolescente cínica, quien sabe que es riesgoso ser honesta en el amor, pero que, sin embargo, se enamora,

“Cressida has not yet been touched, but she knows all about love, and about sleeping with men; or at any rate she thinks she knows. She is inwardly free, conscious and daring... she is a teen-age girl of the mid-twentieth century. She is cynical, or rather would be cynical. She has seen too much. She is bitter and ironic. She is passionate, afraid of her passion and ashamed to admit it. She is even more afraid of feelings. She distrusts herself. She is our contemporary because of this self-distrust, reserve, and a need of self-analysis. She defends herself with irony” (Kott, 1964:80)

Es decir, Kott saca a la heroína del estereotipo de la puta señalando su experiencia, su ironía y su nivel de auto-análisis. La mirada del crítico refleja la perspectiva de postguerra en el siglo XX. Tal vez, se nota un tono de idealización en su análisis, y los ecos de Hamlet se perciben en la Cressida de Kott. Sin embargo, esta conciencia de la impotencia de Cressida, marca un precedente para futuras generaciones críticas feministas, quienes también vieron en la joven una víctima de los manejos políticos y la violencia masculina, como bien se puede observar en la lectura de Rutter.

De hecho, quiero leer esta Cressida en Ophelia, de quien no se puede decir que piensa demasiado, pero sí demuestra ser una adolescente cínica, cuando responde con ironía a la prédica de su hermano Laertes en el acto 1 escena 3,

“Laertes: For Hamlet, and the trifling of his favour,
Hold it a fashion, and a toy in blood, [...]
No more.
Ophelia: No more but so?” (I, iii, 5-10)

Ophelia acepta las advertencias de su hermano con respecto a la diferencia social entre Hamlet y ella: el príncipe no es libre para elegir a quien quiera y, por ende, ella debe preservar su virginidad, pero la heroína critica el doble discurso de quienes predicán lo que no respetan ellos mismos,

“But good my brother,
Do not as some ungracious pastors do,
Show me the steep and thorny way to heaven,
Whiles like a puffed and reckless libertine
Himself the primrose path of dalliance treads,

And reck's not his own rede." (I, iii, 45-50)

Desde el contexto de producción se puede rastrear elementos del estereotipo de la "shrew" (la fierecilla) en su tono contestatario e irónico.

Es evidente, más adelante en la obra, que Ophelia ya ha entregado su "chaste treasure" a Hamlet. Veo una Ophelia que no está paralizada en la histeria de la devoción a un padre, sino alguien que se perdió en el amor al otro. Su tono de reproche es claro cuando enfrenta a Hamlet, "My lord, I have remembrances of yours/ That I have longed long to re-deliver" (III, I, 92-93) y, más adelante, "Their perfume lost,/ Take these again, for to the noble mind/ Rich gifts wax poor when givers prove unkind." (III, i, 99-101) Es, por cierto, lamentable que Hamlet no asuma su responsabilidad en este reclamo y la trate con la crueldad destinada a Gertrude. El héroe proyecta su propia falta moral sobre ella, "ha, ha, are you honest?" (III, i, 103); es interesante y meritorio que Ophelia no asuma esa culpa, que él pretende generar, inmediatamente, pero cae en las manipulaciones y maltrato del príncipe, cuando nota su locura. Cuando Hamlet divaga con aparente sin sentido sobre Polonius, Ophelia comenta, "Oh help him you sweet heavens" (III, i, 130) Su debilidad interna reside, en este momento, en no contactar con el maltrato y el abuso de Hamlet hacia ella, sino ponerlo a él en primer lugar, en la posición de víctima necesitada de cuidados, y olvidarse de sí misma, de sus propias necesidades.

Esta negación puede ser síntoma de una manera de amar narcisista, en la cual ella, desde un primer momento, se perdió en él y se descuidó; la pérdida de la virginidad es un símbolo de este proceso emocional interno, siendo lo que aparece en primer plano en su episodio de locura. Además está decir que su desfloramiento tiene una carga de valor intrínseco, dadas las prácticas culturales discursivas de la época, pero me parece que es más relevante, desde nuestro propio contexto histórico, reconstruir su subjetividad más allá de este hecho. Ophelia sigue tolerando el abuso de Hamlet antes de la pantomima y la representación teatral de *The Mousetrap*. La heroína no se levanta y se va ante la violencia verbal, por razones tanto políticas, ya que su padre y los reyes le asignaron la misión de espiar a Hamlet como, también, por razones emocionales: el desprendimiento emocional necesita tiempo y, en este caso, nunca sucede. Pero es interesante que sea la voz de Ophelia quien nos informa que Hamlet, padre, ha muerto hace cuatro meses, ante la exageración de Hamlet de establecer su muerte hace dos horas. Ophelia es propiciadora, alaba a Hamlet, cuando este explica la obra, "You are

good as a chorus my lord” (III, ii, 222); sólo obtiene más obscenidad y rechazo de parte de Hamlet.

Ophelia no logra desprenderse del papel de la mujer despechada: entra probablemente en la depresión y toma el veneno que debía destinar a los hombres que la maltrataron. Es interesante observar que ninguna de las dos mujeres en la obra sabe enfrentar la locura de Hamlet: a Gertrude la embarga el miedo y se aliena de su hijo; Ophelia se olvida de sí misma y se llena de compasión. Ninguna de las dos logra conectar con el dolor de la propia realidad interna y desprenderse de los manejos de los hombres que las rodean. Creo que esta lectura empodera a Ophelia al ensayar un camino alternativo y sacarla del lugar de víctima. Soy consciente de que mi análisis es producto de mi propia experiencia personal, procesos de concientización y de los discursos de mi propio contexto con respecto a la codependencia, la adicción al sexo y al amor, las relaciones tóxicas y disfuncionales, e información sobre violencia de género y abuso sexual y emocional⁵ -- lo cual prueba, una vez más, que Ophelia es producto de las representaciones discursivas de la insania en el contexto de recepción.

5.2.2 Yocastas modernas: madres/ monstruos

5.2.2.1 Gertrude o lo femenino

5.2.2.1.1 Primeras revisiones (1975-1990)

La crítica feminista en general se ha sentido muy motivada a ofrecer una lectura alternativa de *Hamlet* y, especialmente, responder de manera crítica a la interpretación de T.S.Eliot. Este autor usó su análisis de la obra para avanzar su teoría sobre el “correlato objetivo” (“objective correlative”),

“a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.” (1948: 48)

Para Eliot, *Hamlet* se trata de los efectos de la culpa de la madre sobre el hijo: al casarse con Claudius, el hermano de su esposo, poco tiempo después de su entierro, la reina Gertrude es responsable del estado emocional de su hijo. Pero, para este crítico, la obra

⁵ Por ejemplo, Norwood, Robin (2006) *Las Mujeres que Aman Demasiado*. Zeta: Barcelona; Beattie, Melody, (1989) *Beyond Codependency, and getting better all the time*. Harper/ Hazelden. San Francisco; Carnes, Patrick, (1983) *Out of the Shadows, Understanding Sexual Addiction*. CompCare Publishers: USA.

es un fracaso artístico, porque Gertrude “is so negative and insignificant that she arouses in Hamlet the feeling which she is incapable of representing.” (1948:48-49) Es decir, la emoción excede los hechos, y eso lleva al protagonista a la inacción: el príncipe danés no logra actuar la venganza, instada por el fantasma de su padre, aún cuando este le revela que fue asesinado por su hermano, de manera traicionera.

De alguna manera, Freud repite esta visión negativa de lo femenino, al interpretar a Hamlet como el Edipo moderno. Jacqueline Rose va a ofrecer un análisis crítico de estas lecturas androcéntricas, aludiendo que es lo femenino lo que constituye una amenaza para estos autores. Desmonta la teoría de Eliot, explicando que,

“One implication of the objective correlative is that drama relies on the credibility of the character to give coherence to its form. If the character fails, then meaning cannot be pinned down or drawn into its proper bounds. It starts to circulate and goes out of control.” (Rose en Drakakis (ed.), 1985: 105)

El mismo criterio es el que se aplica para criticar la lectura de Freud: cuando se lee el complejo de Edipo en Hamlet, se puede confiar en el personaje para darle coherencia a la estructura de la obra, pero si se lee locura, hay un exceso de significado, que de un modo metacrítico, Rose asocia con lo femenino.

La crítica, también, menciona la lectura de Jones, según la cual Hamlet desea matar a la madre y no al padre, porque se identifica con lo femenino. Rose concluye,

“What seems most important is not therefore, whether Hamlet suffers from an excess of femininity (what form of diagnosis would that be?), but the way femininity itself functions as excess, the excess of this particular interpretative schema [...] and the very image once again for the troubled and troubling aesthetic boundaries of the play.” (Rose en Drakakis (ed.), 1985:113-114)

Al final de su análisis, Rose demuestra que es más fácil cargar la culpa a las mujeres, que admitir ese exceso de significado en la lengua y el fracaso de las palabras para expresar la subjetividad. Este ensayo es de sumo valor para la crítica feminista de las primeras décadas y va a ser retomado por Jardine (1986), quien explica que las lecturas hechas sobre Gertrude son lo que la inspiraron para escribir *Still Harping on Daughters*. Esta autora ofrece un análisis histórico que busca alejarse de pensar los personajes como gente real y, en cambio, enfocarse en las condiciones sociales y en las representaciones literarias de la época. Es importante señalar que Jardine ofrece esta perspectiva en la introducción de su libro y compara distintas críticas de *Hamlet* para demostrar este punto, pero no retoma su lectura de la obra en el cuerpo del libro, sino la explora

nuevamente en *Reading Shakespeare Historically* (1996). Es decir, las lecturas del personaje de Gertrude le sirvieron de inspiración, para desarrollar su crítica.

Asimismo, cabe mencionar que la crítica feminista no es unánime con respecto a este personaje. Dusinberre (1975) reproduce la crítica androcéntrica: cree que Gertrude es adúltera. Incluye este análisis cuando discute las concepciones de castidad y adulterio según los puritanos, quienes, ella afirma, fueron una influencia mayor en la producción de Shakespeare. Incluso, se menciona la potencial bisexualidad u homosexualidad reprimida de Hamlet. Se observa en esta interpretación que esta autora confunde género y sexualidad, además, señala que la intelectualidad y la templanza dotan a Hamlet de una feminidad que lo favorece, “if the finest man in Shakespeare’s theatre is Volunna, the finest woman is Hamlet.” (Dusinberre, 1975: 225)

Linda Bamber (1982) en *Comic Women, Tragic Men: a Study of Gender and Genre in Shakespeare* va a reproducir la mirada crítica de la construcción de Gertrude, pero de una forma más desesperanzada al expresar que las mujeres en las tragedias no cambian ni se expresa una profundidad del ser, “The Self is masculine then in Shakesporean tragedy, and women are Other.” (1982: 9). La crítica expresa que no hay lugar para lo femenino en las tragedias y ve la misoginia como una señal de caos en el héroe trágico.

“It is only when his sense of his own identity is threatened that the hero projects onto women what he refuses to acknowledge in himself. Only when he finds himself cowardly, appetitive, shifty, and disloyal does the sexuality of women disgust him.” (1982: 14)

Según Bamber, *Hamlet* va a ser la obra en donde más se expresa esta “nausea sexual” y, a su vez, se caracteriza por no ofrecer una reconciliación con el personaje femenino al final de la obra. Al ignorar la lectura desde el complejo de Edipo, Bamber se sorprende de que esta misoginia en la obra no tenga origen o motivo, a diferencia de otras piezas. Significativamente, esta perspectiva parece ser afin a muchas críticas que se enfocan en el análisis individual del personaje. Es decir, nos podríamos preguntar hasta qué punto Bamber se distancia de la preocupación de la Nueva Crítica con el/la sujeto/a: Esta autora se basa en el análisis de personaje pero, a diferencia de Jardine, ignora las condiciones históricas que producen esta operación. El aporte de la crítica de Bamber consiste, sin embargo, en enfatizar que la Gertrude que vemos es la que ve su hijo: es decir, es la mirada masculina la que construye al personaje femenino como lujurioso. La crítica lee tanto a Gertrude como a Ophelia como personajes instrumentales para crear al protagonista,

“Gertrude and Ophelia are psychologically and morally neutral characters who take on the coloration of the play’s moods. Often they are simply there to advance the plot, swell the crowd, or hold up an end in conversation.” (1982: 77)

Desde una perspectiva psicoanalítica, Coppélia Kahn (1981), por otro lado, se va a enfocar en el matrimonio de Hamlet, padre, y Gertrude, y los efectos de esta unión en Hamlet. Su libro *Man’s Estate* lee las obras de Shakespeare desde el narcisismo Freudiano: toma las piezas históricas para explicar la etapa del complejo del Edipo en el cual el hijo se alía con el padre, *Romeo and Juliet* y *The Taming of the Shrew* para explicar como el héroe deja la casa paterna y, entonces, toma *Hamlet* para explicar “cuckoldry,” que Kahn define como una fantasía masculina de traición femenina. La autora interpreta la dilación de Hamlet como una respuesta a la conciencia de la debilidad del padre, debido a la infidelidad de Gertrude. El rol fálico del vengador no aparece con claridad ni en el fantasma, cuya ternura y palidez hacen creer a Kahn que sigue enamorado de Gertrude, ni en Hamlet. Se hace una referencia en una nota al pie a la lectura de la feminidad en Hamlet, por esta dilación y papel poco activo en la venganza. Es decir, su análisis tiene ecos del de Dusiñberre, aunque con un tinte mucho más Freudiano: se da por sentado la promiscuidad de Gertrude y se toma la lectura sobre la posible identidad bisexual de Hamlet. Cabe señalar que Kahn toma el complejo de Edipo, no tanto para analizar *Hamlet*, sino especialmente para leer las tragedias históricas, las cuales interpreta como intentos de separarse de la figura paterna.

“The first tetralogy, the three parts of *Henry VI* and *Richard III*, traces the decline of the father-son bond, from the son’s emulation of his father in a feudal context, then to the son as his father’s avenger, and finally to the breakdown of all filial bonds in *Richard III*.” (1981:49)

Las mujeres en estas obras son peligrosas, en tanto amenazan el vínculo padre-hijo. Es decir, la crítica feminista anterior a Rose no logró la distancia de la interpretación Freudiana para lograr una lectura alternativa: reprodujo la condena moral de Gertrude y el elemento femenino en Hamlet.

5.2.2.1.2 La segunda ola de interpretación crítica (1990-2000)

En su crítica de 1996 *Reading Shakespeare Historically*, Jardine retoma el análisis de Gertrude, el cual la autora admite inspiró su crítica anterior en 1986 y reconoce el legado de la crítica de Rose (en Drakakis (ed.), 1985) en revisar el lugar de culpa de

Gertrude. Una vez más, apoyándose en su lectura histórica, analiza el matrimonio entre Gertrude y Claudius como ilegítimo por incestuoso. Este vínculo no representa una relación consanguínea real, pero produce complicaciones en la línea de sucesión, en particular, para el hijo heredero. ¿Por qué nadie nota este punto en la obra y actúa en consecuencia? La autora acota que las fuentes históricas demuestran que, mientras esta unión era considerada ilícita para la Iglesia de Inglaterra, estos vínculos eran tolerados en la práctica, por facilitar el cuidado de la viuda y de lo/as hijo/as. Asimismo, si no había una demanda en contra de esta falta, la Iglesia no intercedía.

El conflicto en la obra reside en transformar esa falta de orden legal en una falta moral, interpretada como pecado cometido por la mujer. Hamlet está obsesionado por la sexualidad de Gertrude y el matrimonio apresurado. Jardine recupera, entonces, el contexto específico histórico de la culpa que la rodea,

“She has indeed committed an unlawful act, yet it is on the *sinful* second marriage that Hamlet focuses. It is the remarriage which Hamlet dwells on, obsessively and offensively, as sexual.” (1996: 46)

No se logra exonerar a Gertrude de la culpa, según Jardine, pero se ha identificado la condición de la opresión.

La autora ve a Gertrude como un señuelo para instigar a Hamlet a que revele sus intenciones. Destaca la importancia de que Hamlet se encuentre con su madre en el “closet”, el cual era una habitación privada, en la cual la dama se encontraba con sus amantes,

“For an adult son, intimations of erotic possibility are almost inevitable; the son crosses into the enclosure of his mother’s privacy to encounter her as a sexualised subject.” (1996:151)

Jardine señala que demasiados hombres acceden a su vestíbulo; Gertrude revela sus sentimientos, dónde yace su lealtad, sólo bajo presión emocional. Con estas acotaciones, Jardine busca responder las acusaciones de exceso en *Hamlet*, hechas por T.S.Eliot. Al recuperar la carga simbólica de la invasión de este espacio privado femenino, y de asesinar a otro hombre que penetra ese espacio, la crítica explica esta aparente exageración emocional en Hamlet. Agrega, además, que el texto de esta escena en el tercer acto está compuesto por una recopilación del segundo *Quarto*, primer Folio y un *quarto* “malo” de 1603. Es decir, a lo explicado anteriormente, se agrega un exceso textual. Jardine concluye que la culpa que se atribuye indefectiblemente a Gertrude a lo

largo de la historia crítica revela la tendencia de cargar a los grupos oprimidos la culpa de los mismos opresores.

En la misma línea de análisis de Jardine, un aporte interesante sobre el tema de la maternidad, es el que realiza Gail Paster (1993), quien estudia las representaciones del cuerpo en la Inglaterra de Shakespeare y analiza los conceptos de vergüenza por lo escatológico; concluye que el útero es “el protagonista de un drama ético”, ya que la maternidad debía enfrentar a las mujeres a sentimientos ambivalentes de contaminación y celebración, al mismo tiempo. El embarazo, dar a luz y dar de mamar provocaban tanta ansiedad y vergüenza en las mujeres, como el temor a ser sometidos en los hombres. Al reconstruir la conceptualización del cuerpo, Paster también reflexiona sobre el efecto de las obras en la audiencia femenina, por ejemplo, la escena entre Bottom y Titania en *A Midsummer Night's Dream*, y concluye que las representaciones de la sexualidad femenina y de la maternidad deben haber sido vergonzosas para la audiencia. De hecho, las mujeres eran sometidas a un doble discurso, que provocaba sentimientos ambivalentes ante lo femenino,

“Within this general paradigm, women were offered a deeply ambivalent image of their own reproductive functions and their control of birth and infant-feeding.” (Paster, 1993:215)

Es decir, si bien Paster no comenta sobre Gertrude y su maternidad, contribuye a estas lecturas al unir el cuerpo de la madre con la vergüenza y recuperar los sentimientos ambivalentes que esta práctica discursiva despertaba en las sujetas históricas reales. La historización de esta construcción cultural nos enfrenta a las diferencias de la vivencia de la maternidad en los distintos momentos históricos.

5.2.2.2 Madres malvadas: Lady Macbeth y Volumnia

6.2.2.2.1 La primera década (1975-1990): el escape de lo materno

Macbeth es una obra popular en la primera crítica feminista: plantea cuestiones éticas relacionadas con lo femenino y lo masculino. Cuando las brujas predicen que Macbeth será rey, además de Thane de Glamis y de Cawdor, su esposa lo instiga al asesinato del rey para cumplir la profecía: su parlamento “Come, you spirits/That tend on mortal thoughts, unsex me here/ And fill me from the crown to the toe topfull/O direst cruelty” (I, v, 38-41), entre otros, presenta un desafío para, tanto la crítica feminista como la convencional, ya que se une lo femenino y lo materno, en referencias a la leche y al

bebe que ella estará dispuesta a matar, con los poderes del mal. Las primeras críticas respondieron a lectores varones que veían una mujer fuerte en Lady Macbeth, o una verdadera representación de la psicología femenina, aclarando que esta es la mirada masculina de las mujeres, y que lo inmoral no define lo femenino,

“[T]he female character traits to which the critics give such enthusiastic support are almost without exception morally reprehensible: cunning, duplicity, sexual rapaciousness, ‘changeableness’, being other than they seem, untrustworthiness and general secretiveness.” (Jardine, 1981: 70)

Jardine (1981), además, explica como las mujeres monstruosas o malvadas que abundaban en la literatura de la época eran estereotipos que servían fines didácticos para horrorizar y controlar a las mujeres y, en última instancia, no eran tomadas en serio. Esta construcción surge en un contexto en que las mujeres adquirirían un mayor poder, porque para evitar la “alienación” de la tierra, es decir, que pase a manos fuera de la línea paterna, se privilegiaba el “tail general”, en vez del “tail male”, a saber, las herederas también podían continuar la línea de sucesión, ante la ausencia de un heredero varón. Estos sistemas de sucesión generaban un doble discurso ya que, por un lado, se esperaba de las mujeres que fueran modestas, castas y recatadas pero, por otro lado, debían atraer a los futuros candidatos y, por eso, se alentaba a que dispongan de vestuarios suntuosos. Jardine explica que, ante este nuevo poder que ostentan las mujeres en la época isabelina, crece el temor de su sexualidad amenazante. Jardine llama a Lady Macbeth “una pesadilla”, “antihéroe femenino” y aclara cómo se diferencia de “la mujer fuerte” real histórica que estaba surgiendo en este contexto. Asimismo, explica cómo representa la “no-mujer” que estaba asociada con esta misoginia inspirada en el temor a lo femenino.

Esta apreciación va a ser reproducida por Marilyn French (1982) y Catherine Belsey (1985), quienes también demuestran cómo el control de la sexualidad femenina se conecta con la estabilidad familiar, la legitimidad de los herederos y la conservación de las instituciones,

“Women’s sexuality unleashed is seen as able to destroy all control, undermining the institutions of society by threatening their continuity” (French, 1982).

Belsey, al igual que Jardine, mira de forma escéptica los estereotipos y señala cómo estos sirven para regular los discursos, “Stereotypes define what the social body endorses and what it wants to exclude.” (Belsey, 1985: 165)

Dusinberre (1975) también es crítica del personaje femenino, pero su análisis gira en torno de una esencialización de lo masculino y lo femenino, y una idealización de lo andrógino. Para la crítica, “Lady Macbeth’s fiction of masculinity is never more than a valour of the tongue. She cannot repress her nature.” (1975: 284) Dusinberre desaprueba la masculinidad que el personaje describe y afirma que, al buscar ser más que una mujer, termina siendo menos. Según la autora, la acción, la destreza física, la ferocidad y la valentía son devastadoras en el hombre, si no se hayan equilibrados con algo de femenino, que Dusinberre asocia con una sensibilidad de orden intelectual.

Se nota el análisis de orden más formalista en Dusinberre que en Jardine, cuando la primera afirma, “The violent woman in Shakespeare’s theatre is nearly always an adulteress.” (1975: 301-302) Es decir, no demuestra ser conciente de las condiciones discursivas que unían la maldad con la sexualidad femenina. Además, se esencializa lo femenino y masculino y se prescribe las dosis deseadas en los personajes.

Es importante aclarar, en esta instancia, que se suelen hacer comparaciones entre Lady Macbeth y otros personajes femeninos inescrupulosos o malvados como Goneril o Regan en *King Lear* y Volumnia en *Coriolanus* (Jardine, 1981; Dusinberre, 1975). En la pieza romana, Volumnia produce una máquina de guerra para Roma en su hijo Coriolanus: su vida gira en torno de las heridas que su hijo exhibe como símbolos de su valentía. Dusinberre opina que Coriolanus nunca alcanza la hombría madura, porque su madre es más masculina que él. Esta autora insiste que se necesita un equilibrio entre lo masculino y lo femenino,

“Shakespeare believed that for a man to be more than a boy, as for a woman to be more than a child, the masculine and the feminine must marry in his [*sic*] spirit.” (1975: 291)

Una vez más, se comprueba como en su crítica no se aclara, historiza ni problematiza lo que se entiende por femenino y masculino.

Kahn (1981), por otro lado, habla de confusión sexual en *Macbeth* y *Coriolanus*. La violencia de los hombres no les es propia, sino que ha sido instigada por mujeres que, según Kahn, son “half men” (1981: 151). Los hombres matan para establecer la diferencia con otro que es igual o un par, que Kahn asocia, en el caso de *Macbeth* en particular, con un ego ideal. Las mujeres anulan lo asociado con lo femenino en la cultura (la ternura, la compasión, la vulnerabilidad ante los sentimientos) y crean monstruos al alentar a los hombres a afirmar su masculinidad, a través de la violencia.

Es llamativo que en ambas obras haya una imagen de un bebe que simboliza, para la autora, este vínculo del héroe con la madre, de quien él se quiere distanciar. Kahn recurre a una interpretación Freudiana para explicar esta violencia en los personajes maternos,

“Woman, excluded from public life, is devalued save as the bearer of men-children; she must seek her primary emotional satisfaction through her son, who becomes a substitute for her absent husband, the vehicle through which she realizes herself, and a cure for the narcissistic wound of being a woman.” (1981: 156)

Hay un intento de exonerar a las heroínas de su responsabilidad ética, el cual contrasta con la respuesta de las demás críticas en esta época. La culpa se pone en la envidia del falo y en el sistema patriarcal que oprime a las mujeres. Es significativo que la perspectiva psicoanalítica y el énfasis en la lectura desde el narcisismo, en particular, la distancia de todo juicio ético, tanto en personajes femeninos como masculinos. Este matiz es lo que, por momentos, hace confusa su postura política feminista.

Kahn ve a Coriolanus como un niño incapaz de enfrentar la oposición o la frustración; también lo ve como “medio-humano”, ya que no puede expresar otras emociones que no sean furia, enojo o agresión: cuando el héroe romano rehúsa exhibir sus heridas al pueblo, como dictaba la tradición, Coriolanus se termina oponiendo al pueblo y es, finalmente, desterrado por su soberbia; se vuelve traidor. La dependencia que tiene de Volumnia, quien, en vez de darle afecto, lo instiga a la guerra son el motivo de ese conflicto interno: Volumnia es Roma.

“The magnitude of his anger (with the tribunes) identifies it as the repressed rage he could not show against his mother. Like her, they gave him something and then they took it back; they led him on and then with a terrible power, deprived him, just as she made a man of him but deprives him of a self, even enough of a self to maintain a consistency she had abandoned.” (1981: 166)

Kahn toma el concepto del niño interior para analizar *Coriolanus* y *Macbeth*: el primero deja que el niño pequeño en él salga al final de la obra: Volumnia le pide que sea humano. Irónicamente, esto es lo que se reprimió en él para crear el guerrero. Al final de la obra, sale el niño que su madre mató, pero su ego ideal no lo puede sostener y el guerrero persiste, paga este precio y muere traidor. Es interesante ver que Volumnia calla al final de la obra. *Macbeth*, por otro lado, aplasta la cabeza del niño interior mencionado por Lady Macbeth, también por un apego narcisista a lo femenino, a saber, a su esposa en su rol materno. En comparación, *Macbeth* es más maduro, por ende, más

conciente de su mala acción y atormentado por el remordimiento. La frase “untimely ripp’d from his mother’s womb” se interpreta como una separación madre-hijo, que Macbeth cree deber ser violenta y contranatural para ser posible.

La autora toma la interpretación de Dennis Benning (1981: 179) para demostrar la conexión que hay entre el homicidio en *Macbeth* y el acto sexual: en la tradición, las brujas se asocian a la explotación sexual de los hombres. El lenguaje sexualiza la violencia en la obra: el asesinato está representado como una violación, y la violencia sustituye la posesión sexual de su mujer. Macbeth mata bebés, porque no puede ser padre: está dominado por Lady Macbeth, unido a lo femenino y, por ello, envidia a Banquo y a Macduff, quienes sí pudieron engendrar,

“Fatherhood is based not on the deeds of blood but on the mystery of procreation: the harmony of male and female powers, in step with the steady rhythms of the natural order.” (1981: 175)

Kahn se enfoca en el personaje masculino y en el rol de la paternidad en la obra. Ve a Lady Macbeth como influencia maligna a quien, en última instancia, Macbeth internaliza y de quien prescinde para acallar su sí mismo moral.

En esta misma tradición, Janet Adelman, en el ensayo “‘Born of Woman’: Fantasies of Maternal Power in *Macbeth*” (en Garner, Shirley Nelson and Sprengnether, Madelon (eds.) (1996)), publicado originariamente en 1985 en *Cannibals, Witches and Divorce: Estranging the Renaissance*, Gerner, S. (ed.), también lee *Macbeth* como un intento de huir de lo materno. La obra representa la fantasía del poder destructivo de lo materno y la fantasía de poder escapar este poder. Si bien lo materno no está representado por la presencia de una madre, como en *Coriolanus*, está significado, para Adelman, en las brujas y en Lady Macbeth.

Para la crítica, si *Hamlet* representa la caída como la muerte del padre ideal, *Macbeth* es la muerte del padre andrógino,

“For Duncan combines in himself the attributes of both father and mother: he is the center of authority, the source of lineage and honor, the giver of name and gift; but he is also the source of all nurturance, planting the children to his throne and making them grow.” (Adelman en Garner y Sprengnether, 1996: 108)

Duncan estaría asociado a lo femenino por la excesiva cantidad de sangre que expide. Esta obra representa, entonces, para Adelman, el fracaso del padre andrógino de proteger al hijo, la caída del hijo al dominio de la mala madre y la restauración de ese poder masculino eliminando lo femenino.

Para esta autora, Macbeth es, al principio, un peón de los personajes femeninos, tanto de las brujas como de su esposa. Lady Macbeth resulta ser más temeraria que las brujas, quienes la autora considera figuras cómicas o grotescas, además de horrorosas. Lady Macbeth, en cambio, representa el espanto de una maternidad maléfica, que Adelman lee en la línea “take my milk for gall”. Este personaje representa el poder de la madre de deformar o destruir al/la niño/a; la asociación con el poder cósmico de coerción es claro, pero la crítica insiste que las brujas en *Macbeth* representan una versión más suave de lo sobrenatural.

Al cuestionar la masculinidad de Macbeth, Lady Macbeth recrea la fantasía del horror de la posibilidad de ser sometido al poder femenino absoluto, y él ejecuta el homicidio de Duncan, a quien asocia con la vulnerabilidad de un niño. Macbeth se transforma, entonces, en el hijo invulnerable de su esposa (I, vii, 56-58). A partir de este momento de coerción psíquica, el héroe busca el escape de este poder. Si bien se castiga esta huida de lo materno al final de la obra, ya que Macduff dice haber tenido una madre, y se reafirma el rol de la familia en la masculinidad, cuando Macduff venga la suya, es ambiguo que Macduff haya desprotegido la suya, que es lo que Malcolm le reclama. La ironía, según Adelman, yace en que, a pesar de que se reivindique una visión más humanitaria de la masculinidad reconociendo lo femenino, Macduff se entrega a la acción después de la pérdida de su familia.

La vuelta de Malcolm, al final de la obra, representa el triunfo del hijo del padre “unknown to woman” sobre el hijo de la madre, quien representa la muerte,

“The play that begins by unleashing the terrible threat of destructive maternal power and demonstrates the helplessness of its central male figure before that power thus ends by consolidating male power, in effect solving the problem of masculinity by eliminating the female.”
(1985: 122)

Adelman adopta un tono de decepción, cuando comenta el final de la obra y observa que los personajes femeninos desaparecen: la pieza parece reafirmar la necesidad de excluir lo femenino para afirmar lo masculino. Hace referencia a *Hamlet* y a *King Lear* con respecto al despliegue del poder femenino y aclara que recién en *The Tempest* se verá el predominio del poder del padre para resolver la omnipotencia de la mala madre. Es decir, la autora lee en estas tragedias una representación de la recuperación imaginaria del poder masculino ante la amenaza de lo femenino. Al igual que en el análisis de Gertrude, esta primera generación de críticas, explican lo materno desde el complejo de Edipo y el rechazo de lo femenino.

5.2.2.2.2 Madres *queer* y metacrítica (1990-2000)

Lorraine Helms (en Callaghan, Helms y Singh, 1994) toma *Macbeth* para explorar la relación entre la crítica literaria y la actuación y afirmar que la crítica debe ser reemplazada por la revisión, si se busca una representación teatral feminista. Menciona el análisis psicoanalítico de Adelman y afirma que este puede generar una representación misógina, ya que confirma el temor a lo femenino como monstruoso. Comienza su análisis enfatizando el rol del cuerpo de la actriz en la escena de *Troilus and Cressida* cuando la heroína es caracterizada como una “puta” por Ulysses. Esta observación la lleva a afirmar la interrelación entre el/la crítico/a y el/la actor/actriz, “Within the microcosmic anthropology of Shakespearean performance, player and scholar frequently become the other’s Other” (1994: 103)

La autora procede a citar la lectura revisionista de Eagleton, quien ve a las brujas como las heroínas de la pieza, para explorar la contra-cultura liminal que las brujas habitan en el teatro. Explica el dilema de una reproducción feminista de *Macbeth*,

“Performance, like criticism, may either reproduce or reevaluate the ideology with which a dominant culture invests a play text. But if a production is to challenge the theatrical tradition as Eagleton challenges the critical tradition, it must move from critique to revision.” (1994: 131)

Para Helms, poner en escena la obra como fantasía masculina, según la lectura crítica de Adelman, niega a las mujeres el derecho de participar activamente en el mundo de la obra. Es decir, en esta generación se busca salir de la mera crítica del sexismo y encontrar una línea de fuga que le de entrada a lo femenino.

Entonces, la autora va a elegir hablar de *Macbeth* para hacer una lectura metacrítica. Su mirada de Lady Macbeth es crítica y desaprobatoria, dentro de esta perspectiva metatextual-metateatral: las brujas representan el espíritu de liminalidad propio de los actores/actrices; Helms pone en oposición este espíritu carnavalesco a los personajes de *Macbeth* y Lady Macbeth, quienes ella lee como alienados y brutales,

“It can distinguish the carnivalesque androgyny of the Weyward Sisters from the confinements of Macbeth’s brutally anxious masculinity and the busy alienated femininity of Lady Macbeth. As players, the Weyward Sisters are the ‘opposite’ of people who occupy rigid positions in the hierarchies of rank and gender. Macbeth and Lady Macbeth [...] refuse the theatrical *jouissance* of those who ‘dance and vanish’ and are bound unsmiling in the physical and social space. The Weyward Sisters are travelling players.” (1994: 139)

Entonces, se puede inferir que este es, además, un ejemplo de un intento de hablar de la androginia y de la deconstrucción de la identidad de género. Se piensa en el cuerpo del actor/actriz como esa materialidad, en la que se inscriben los interrogantes propios de la época: por ejemplo, cómo definir el género a través de la “performatividad”.

Desde la teoría *gay* y lesbiana, Valerie Traub (1992) explora lo materno como fantasía persecutoria masculina en las piezas históricas *The Henriad*. Señala que la crítica feminista de la primera generación ha enfatizado esa ausencia de lo femenino en este género. En esta tetralogía recordamos que el príncipe Hal pasa sus días en la taberna junto al licenciado Falstaff, quien le ofrece afecto, pero es también una mala influencia para el futuro rey. A mi parecer, Hal y su padre Henry IV distan de ser los monarcas ideales: evidenciamos la manipulación del príncipe en su soliloquio al principio de la obra, cuando anuncia que su vida promiscua sirve para ensalzar su gloria, cuando se reforme, “I’ll so offend, to make offense a skill, / Redeeming time when men think least I will.” (I, ii, 176-177). Su padre es egocéntrico y poco afectuoso: vive obsesionado con las riñas internas y la culpa de haber causado la deposición de Richard II; añora tener un hijo valiente como Hotspur, quien poco tiempo después, se rebela a la corona. Al final de la primera parte, vemos cómo Hal vuelve su lealtad a su padre y combate con éxito la familia rebelde.

En este aparente mundo bélico masculino, Traub encuentra una lectura original que revela los avances teóricos de la época en deconstruir la sexualidad y el género. La autora avanza la hipótesis de que Falstaff no es una figura paterna alternativa, como aseveró la crítica tradicionalista, sino que representa la fantasía de una figura materna,

“Falstaff represents to Hal not an alternative paternal image but rather a projected fantasy of the pre-oedipal maternal, whose rejection is the basis upon which patriarchal subjectivity is predicated.” (1992: 55)

La autora, asimismo, va a hacer un paralelismo entre esta lectura y la descripción Lacaniana del desarrollo de la subjetividad dentro de una cultura fallogocéntrica. Su análisis se apoya en el cuerpo grotesco Bajtiniano y su asociación con lo femenino: en la obra esto se evidencia en las numerosas referencias textuales a funciones orgánicas, sexuales, la glotonería, la bebida, y finalmente la asociación de ese cuerpo grotesco con la muerte y la tierra. Traub explica el rechazo por parte de Hal a Falstaff en *Henry V* como la necesidad de externalizar la amenaza intrapsíquica de lo materno. A su vez, historiza este discurso, explicando que existía un temor a la contaminación de lo

materno en la adultez, ya que se creía que el género se adquiría con la separación de la madre, simbolizada con la instancia del “breeching”, es decir, el momento en que el niño adopta la vestimenta masculina. La crítica, así pues, contempla las implicancias políticas y sociales de este fenómeno: el rechazo a lo materno era, también, el rechazo a la clase social inferior de la “wet-nurse”, la madre sustituta; no era sólo la madre biológica que podía contaminar al hombre, sino también la nodriza.

En *Henry V* ese cuerpo grotesco va a ser desplazado por el “cuerpo clásico”, vale decir, aquel libre de contaminación: Hal rechaza a Falstaff y elige a Katherine, un cuerpo virginal que territorializa. Traub concluye que la oposición, tanto en *The Henriad* como en *Romeo and Juliet*, *Macbeth*, y *King Lear*, es entre la virgen y la madre, en vez de entre la virgen y la puta. Según considero, si bien es cuestionable asociar el personaje de Falstaff con lo materno, ya que se dedica al robo, a la glotonería, la bebida y a la prostitución, el aporte valioso de Traub es que no piensa en el personaje individual como símbolo, sino que elabora esta hipótesis desde un nivel discursivo para criticar la edipización en la narrativa, según se analizará en el análisis de resultados (pp. 252-253).

Kahn retoma la crítica de Shakespeare en 1997 para enfocarse en “Romanness”, a saber, cómo el Renacimiento entendía la Roma antigua. Parte de la hipótesis de que el autor articula una crítica de género a esta ideología esencialmente masculinista. Kahn explica que, a diferencia de su libro anterior (1981) *Man's Estate*, en esta crítica se enfoca más en las prácticas discursivas que en los procesos psicológicos,

“[T]hough I make some use of psychoanalytic theory, I no longer rely on it as a hermeneutic cornerstone. Rather, I have come to see masculinity in these works less as an intra-psychic phenomenon and more as an ideology discursively maintained through the appropriation of the Latin heritage for the early modern English stage. (1997: 2)

Kahn demuestra este cambio de metodología y marco teórico al explicar que, en la Inglaterra renacentista, la reina Isabel favorecía la emulación entre los nobles para evitar disturbios y levantamientos. Por ello, se admiraba y exaltaba la Roma antigua y se alentaba a competencias y juegos de rivalidad entre los aristócratas, “to keep (male) courtiers from challenging her authority: the annual Accession Day tilts, chivalric displays of martial prowess” (1997: 93). La rebelión de Essex en 1601 prueba que esta estrategia política no fue tan eficaz para este propósito.

La lectura de los autores latinos como Plutarco, también, eran alentadas. Kahn demuestra que, en este mundo romano que se fusiona en el imaginario isabelino con el

renacentista inglés, las heridas masculinas no sólo eran un símbolo de hazaña, sino que funcionan como fetiches. Kahn alude a la explicación Freudiana del fetiche como adaptación a la pérdida, a saber, la respuesta del/la niño/a cuando se da cuenta de que la madre no tiene falo. Kahn recurre a la etimología de la palabra “wound”, que asocia con *vulnus* y vulnerabilidad, para fundamentar esta interpretación. Encuentra, a través de esta estrategia, una “línea de fuga” en la ideología masculinista, que logra la deconstrucción del género como ideología.

En *Coriolanus*, Kahn analiza la relación entre la maternidad y la guerra, y explica que esta concepción data de una larga tradición que, a la vez, opone la guerra a las madres y las asocia, representando a estas armando a sus hijos para la batalla. El deber cívico más elevado, según el género, era morir en el campo de batalla o dando parto. Según la crítica, Shakespeare presenta lo femenino como central en *Coriolanus*: Volumnia es un personaje principal. Se problematiza este nexo entre portar armas y traer hijos al mundo: el autor le da un rol más prominente a este personaje, que el que tenía en el hipotexto de Plutarco, al mostrar cómo a su rol materno se le adjudica poder militar,

“Volumnia’s considerable authority derives equally from her social identity as a mother and from her identification with the masculinist, militarist ideology of Rome.” (1997: 147)

Al analizar este rol materno, Kahn observa que Volumnia ha cumplido el rol de madre y padre, como se evidencia en la palabra “mould”, que la asocia con lo femenino pero, al mismo tiempo, ella afirma “I holp to frame thee” (V, ii, 62-63), lo cual la conecta con la materia, además de la forma, es decir, lo masculino y lo femenino, según el modelo de Aristóteles.

El análisis de Kahn resulta interesante cuando explica que la valentía y el espíritu de combate se asocian con la leche materna. “Masculinity belongs first to the mother; only she can pass it on to the son.” (1997: 149) Esta afirmación se puede desarrollar desde la teoría Lacaniana: la mujer *es* el falo; el hombre *tiene* el falo (ver Segato en este trabajo, p. 97). Sin embargo, Kahn no se explora sobre este punto teórico, a saber, no reconoce la influencia de Lacan, Butler y otros pensadores que discernieron sobre este tema. Ella prosigue haciendo una comparación intercultural y afirmando que, según estas prácticas romanas, el niño no debía ser separado de su ambiente materno, sino que por el contrario, la madre le inspiraba el espíritu guerrero.

En esta obra, se ve como Volumnia controla este rito de pasaje y reprime el afecto para inculcar este valor. Coriolanus necesita sus heridas, que funcionan como fetiche, para

complacer a su madre y probar su masculinidad. Las heridas en la obra son sitios problemáticos de género: según son descritas por Volumnia expulsan sangre, son como espadas y, por ende, se representan a través de una imagen fálica: “The breast of Hecuba/ When she did suckle Hector, look’d not lovelier/ Than Hector’s forehead when it spit forth blood/ At Grecian sword contemning” (I, iii, 40-43),

“What the mother infuses into the baby he then releases as a warrior; she nurses him so that he may later turn dependency into aggression in a socially adaptive way (Adelman 1992: 132) She nurses him in contempt, as it were, of erotic options; she uses her body not to make love, but to help make war.” (1997: 151)

Este estadio pre-lingüístico que une la sangre con la leche materna, en el cual Coriolanus parece estancado por una ausencia de ley fálica, es el que explica por qué no logra las palabras que se le exigen. Puede actuar la violencia en la batalla, porque es un mundo corporal semiótico, según Kahn, pero no alcanza el orden simbólico del desapego de lo materno.

La contribución novedosa de Kahn, que la distancia de la lectura psicoanalítica desde el narcisismo, es que no pone la responsabilidad en Volumnia, sino en las condiciones sociales históricas de construcción de la maternidad. Kahn compara las mujeres en la obra con el mito de las Sabinas que corrían confundidas, cuando sus familiares las rescataron de los captores, a quienes ya se habían apegado emocionalmente. En esta obra, el poder de la madre es cómplice del poder del padre ausente, como se evidencia cuando Volumnia se arrodilla para forzar la capitulación de su hijo. Kahn infiere que Volumnia pretende criar un hijo para la guerra, privándolo del amor materno, pero sólo a través de ese amor, puede el niño insertarse en la cultura y aceptar el orden fálico. Kahn concluye que la tragedia se explica por esta unión entre la maternidad y la guerra,

“Yet it was her maternal power, assigned her by the state that locked her son into the fatal contradictions of his manhood and turned him into an enemy of the state.” (1997: 158)

Volumnia vive para su hijo y él muere. La ironía al final de la obra es que mientras Roma espere de sus mujeres que críen sus hijos para la guerra, de esta manera, la tragedia continuará.

5.2.2.2.3 La última década: lo materno como silencio (2000-2010)

Es relevante señalar que la crítica a partir de los 2000 no retoma el tema de la maternidad o las madres malvadas. Parecen, tal vez, haberse agotado los comentarios novedosos en torno a lo femenino o maternal en el discurso patriarcal o en la crítica Freudiana; se busca aplicar los temas teóricos en las lecturas y se realizan lecturas a contrapelo desde la teoría *Queer* o lesbiana.

Zimmerman (en Callaghan, 2000), reconocida autora en la teoría del lesbianismo, retoma la lectura metacrítica en *Macbeth*, como lo hizo Helms en la década anterior, pero en vez de enfocarse en las brujas, explora el rol del fantasma de Duncan. Según esta crítica, el fantasma representa la indeterminación de género de la obra: este es feminizado por los *Macbeth* y resulta ser entonces “bi-gendered.” Destaca la invisibilidad del fantasma a lo largo de la obra, ya que nunca aparece en escena, con lo cual es una visión que atormenta a *Macbeth* desde su ausencia; Zimmerman concluye que el fantasma representa la alienación de las estructuras significantes en *Macbeth*.

La autora demuestra esta indeterminación en el fantasma aludiendo a fuentes históricas, para comprobar que en la Inglaterra isabelina persistían las creencias de que los cadáveres eran semi-animados, debido a que el alma tardaba en abandonar el cuerpo de forma definitiva. Esto generaba sentimientos de horror y fascinación con los cadáveres y la putrefacción. A diferencia de Rutter (2001), quien ve la muerte como horrorosa, Zimmerman afirma el poder erótico de los cadáveres. El fantasma expresa liminalidad y “border-crossing” entre lo que es tabú y lo lícito.

La autora se refiere a las prácticas de conservación de los cuerpos, como el embalsamamiento, para explicar la creencia de que esto extendía el poder liminal de los cadáveres. Se creía, además, que los muertos tenían el poder de contagiar con su muerte a los vivos. También, menciona el misterio de la transubstanciación en la Iglesia Católica, para demostrar cómo este ritual se relaciona con el poder que se le adjudicaba a los muertos, que habitaban entre los vivos, en especial en esta religión; el Protestantismo se ocupó de eliminar esta presencia de la representación de los muertos, pero todavía sobrevivían en este contexto. La sangre, en particular, era considerada una sustancia indeterminada, ya que era difícil de categorizar. Las nuevas prácticas de la anatomía fueron cambiando estas creencias: fue necesario afirmar la pronta separación del alma del cuerpo para poder aceptar estas investigaciones sobre los cadáveres.

Zimmerman no fuerza la lectura afirmando que hay una relación directa entre estos datos históricos y la obra, sino que sólo delimita un contexto, en el cual termina leyendo esta visión horrorosa de Macbeth, como símbolo de la misma representación teatral, es decir, del anti-ilusionismo como visión deconstructiva, en la que un significado genera otro en el teatro,

“Within this context, the representation of the corpse demarcated the limits of theatrical signification. As Elisabeth Bronfen has argued, every image of death is fetishistic in that it represents ‘a severing of the body from its real materiality’ (1992: 44), but in the theatre, it is the material body itself that represents the image: theatre is ‘illusiory *embodiment*’ (Greenblatt 1993: 122, my emphasis). Thus the representation of the corpse on the early modern stage entailed not only the foregrounding, but in effect the collapse of illusion: a material, sentient body was supposed to signify an insentient one, severed from ‘its real materiality’ – a *disembodied* body” (2000: 334)

Ese cuerpo nunca se materializa en la escena, pero persigue a los Macbeth, quienes no lo pueden definir; lo que sí es visible es la sangre, aunque esta es ambigua en sí misma. De alguna manera, contestando a la crítica anterior que vio Macbeth como una fantasía del poder femenino/ materno (Kahn, 1981; Adelman, 1986), Zimmerman afirma que la obra es una fantasía de la potencia masculina. La falsa daga y las visiones de los Macbeth significarían, según esta lectura, el sistema simbólico que colapsa en esta pesadilla. En vez de, simplemente, considerar a Lady Macbeth una figura maligna y monstruosa, Zimmerman explica la operatoria de esta monstruosidad, notando la disociación y negación que hay en este personaje: se propone una acción, por ejemplo el asesinato, y hace alarde de ello, pero luego no puede llevarlo a cabo. El fantasma tiene un poder mayor sobre este personaje, ya que las brujas tienen un espacio en el universo ontológico de Lady Macbeth, pero el fantasma de Duncan escapa el mismo. Agrega, con respecto a la indeterminación de género y el colapso de esta ilusión, que este es parodiado en la obra, desde el momento en que un muchacho representa a Lady Macbeth, quien afirma ser un super-hombre. Y esto se evidencia, también, en los cuerpos femeninos muertos, en tanto al ser representados por varones, lo femenino en el teatro isabelino era siempre una ilusión.

En esta misma década, Leonard (2009), por otro lado, se enfoca en un estudio de la música en las versiones cinematográficas de la obra y encuentra significados que hablan de lo femenino en las versiones de Polanski (Macbeth, 1971) y de Morrisette (Scotland,

PA, 2001) La música sirve la función de darle a Lady Macbeth una subjetividad independiente. Estas versiones rompen con la tradición de asociar a este personaje con las brujas. Mientras que en la versión de Polanski se resalta la ternura y la belleza de Lady Macbeth y se la asocia, a través de la música con lo doméstico, la versión de Morrisette crea un personaje independiente y autónomo,

“By drawing on familiar images and sounds of the 1970’s, Morrisette creates in Pat [Lady Macbeth] a smart, sexy and self-directed woman [...] Pat controls the music that surrounds her.” (2009: 92)

Leonard explica que estas dos versiones son producto de la segunda ola de feminismo, es decir, la crítica considera el contexto de producción en la construcción de significado. Sin embargo, se nota en sus comentarios un intento de reivindicar a Lady Macbeth al disociarla de las brujas. Es decir, la obra es de interés para la crítica de esta década, pero tanto Leonard como Zimmerman se distancian de leer a Lady Macbeth como representante de lo materno.

5.2.2.2.4 Limitaciones del texto: leer como madre

La última generación, entonces, parece necesitar el reposo del silencio en el tema de la maternidad. Habiendo logrado una fuerte crítica de la visión de la madre en el psicoanálisis, deconstruido y desnaturalizado las lecturas tradicionales, a través de la historización, la insistencia parece estar puesta, a su vez, en una vuelta a la ética, para no idealizar lo femenino. El pensamiento filosófico feminista busca generar teoría fuera del complejo de Edipo; se intuye que la crítica feminista avanzará tal vez con respecto a este tema, una vez que la teoría haga su primer paso en pensar lo materno fuera del falogocentrismo. La teoría lesbiana/*Queer* aporta la deconstrucción de género en la maternidad: Falstaff es madre (Traub, 1992, p. 106 en este trabajo). Esta posible lectura de lo materno en un personaje masculino ya se había anticipado antes, en el significado encontrado en la década anterior de lo femenino en Duncan. Todavía parece seguir sosteniéndose lo materno como trampa, muerte, asfixia, engaño, horror, de lo cual el sujeto masculino debe escapar para crecer en cordura. ¿Es el texto lo que condena a estas lecturas?

En lo personal, en el caso de *Hamlet* veo a Gertrude como una madre frágil, aunque no en el terreno moral, como afirma Hamlet, sino temerosa de su hijo, a quien no puede comprender, contener, amar sanamente. “The queen his mother/ Lives almost by his

looks” (IV, vii) afirma Claudius, lo cual debe ser sólo cierto, en tanto que la impotencia de la reina debe rayar con la obsesión. Pero, ciertamente Gertrude elige su propia vida ante la locura de su hijo: el miedo hace que lo sacrifique. Ese miedo se ve claramente en la escena de la recámara ante su pedido de auxilio a Polonius, cuando cree, precipitadamente, que Hamlet la va a matar, lo cual cuesta la muerte del consejero. Además está decir que su temor se ancla en la culpa del casamiento prematuro, de su deseo sexual por Claudius, de dejarse usar como señuelo para revelar la intimidad de su hijo.

Shakespeare contrasta una madre con poco nivel de conciencia y mucha negación, con un hijo que presenta demasiada introspección y mirada interna. Gertrude muestra su impotencia para relacionarse con su hijo, “Nay, then I’ll set those to you that can speak” (III, iv), cuando Hamlet la confunde con la agresión encubierta en sus juegos de palabras. Gertrude cae en la auto-conmiseración ante la incomprensión y la desconexión con su hijo, “What have I done, that thou dar’s wag thy tongue/ In noise so rude against me?” (III, iv, 38-40) La escena de la recámara muestra una subjetividad rica en emociones y sumamente más compleja de lo que T.S.Eliot quiso ver en la obra (1948). Gertrude no fue cómplice de Claudius en el asesinato de su marido, de ahí su consternación ante la revelación de Hamlet, y su incomprensión en su participación en el conflicto, “what act, / That roars so loud and thunders in the index?” (III, iv, 52-53) Este es el punto clave que la crítica feminista ha subrayado: una falta mayormente política se representa como sexual y moral. Gertrude se apropia de esta culpa y asume el papel de chivo expiatorio del ego narcisista herido de Hamlet hijo -- y también del padre, quien busca el dolor del remordimiento de Gertrude para descansar en paz, “Oh step between her and her fighting soul: Conceit in weakest bodies strongest works.” (III, iv, 112-114) Irónicamente, esta aparición la libera de este hechizo de la culpa al confirmar que Hamlet ve visiones y por ende, está loco. No obstante, finalmente, esta alienación con su hijo, por temor a su locura, la conduce a la negación de sus sentimientos y a la alianza con Claudius.

El drama aquí es el abuso emocional evidente: Hamlet se entromete en la intimidad sexual de su madre, simbolizado por la irrupción en su recámara. El miedo paraliza a Gertrude y la desconecta del dolor de la locura del hijo, la aceptación y el amor real. La alienación entre madre e hijo, no sólo se debe a la diferencia en capacidad intelectual, sino en la falta de capacidad de Gertrude para contener y abrazar ese dolor, abrazarse a ella misma y ver a su hijo. ¿Es esta incapacidad prueba de falta de amor? Elijo leer a

Gertrude como una madre niña que, a su vez, no tuvo madre o padre, y busca apoyarse en la contención amorosa maternal de Claudius. Mi lectura deriva de la perspectiva Lacaniana en este punto, según la cual en la escena en que Hamlet enfrenta a su madre y la fuerza a comparar sus dos maridos, “demanding her disidentification with the image of Claudius and her re-introjection of the image of Hamlet’s father.” (Armstrong en Hawkes, 1996: 235). Armstrong explica que el espejo le devuelve a Gertrude la figura patriarcal superyoica que la llena de culpa.

Después del camino hecho por la crítica *Queer*, se puede suponer que, así como la imagen de Hamlet representa la represión, la ley fálica para Gertrude, Claudius podría representar lo materno deseado y forcluido. Esta lectura se apoya en la teoría de Kristeva (1983) acerca del amor, en donde la sombra y el éxtasis es lo materno/paterno en la pareja enamorada. A su vez, Irigaray citando a Freud explica como el Yo ideal, al cual Kristeva se estaría refiriendo, no está generizado, puesto que se forma antes del complejo de Edipo,

“El nacimiento del Ideal del Yo’ debe comprenderse como el resultado de ‘la primera y más importante identificación que haya sido efectuada por el individuo: aquella con el padre de su prehistoria personal’. Sin duda, tal y como lo precisa una nota, el ‘padre’ puede ser una ‘madre’ en la medida en que la diferencia de sexos resulta desconocida para el hijo.” (1974: 73)

Es decir, según mi lectura, Gertrude elige la contención de la *chora* materna representada por Claudius, y no puede representar ella misma esa presencia emocional para su hijo. Por otro lado, quisiera señalar que las palabras de la reina en el entierro de Ophelia me hablan de un sentimiento materno potencial sincero, más allá de lo ritualístico y elegíaco que se intenta crear,

“I hoped thou shouldst have been my Hamlet wife.
I thought thy bride bed to have decked, sweet maid,
And not have strewed thy grave.” (V, I, 246-248)

La ausencia de celos o rivalidad de parte de Gertrude, especialmente considerando que, como Polonius advierte, Ophelia pertenecía a un rango social inferior, me habla de “women bonding”, y de algo maternal afectivo que el texto promete, desde los márgenes. Sin embargo, es innegable que, para Hamlet, Gertrude está ausente.

Es culpa del discurso patriarcal alrededor de la sexualidad femenina que Hamlet tampoco haya podido abrazar ese dolor de no tener madre. Muy probablemente haya buscado lo materno en Ophelia, otra niña sin madre. Con respecto a la escena de la

recámara, en un sujeto adulto semejante atropello a la intimidad sexual de una mujer es condenable, aún sea esta su madre, pero esto nos remite a la triste certeza de que, a pesar de su alto desarrollo intelectual, Hamlet nunca supo delimitar dónde terminaba él y dónde empezaba su madre: el abuso emocional se desdibuja tal vez aún con el abuso sexual. Y en este sentido, la responsabilidad ética recae por supuesto en el/la adulto/a, es decir, en Gertrude.

Mi lectura tampoco logra escapar del complejo de Edipo, pero busco rastrear las emociones de Gertrude desde mi propia experiencia como madre. No se busca victimizar a la heroína, sino comprender las limitaciones en su conciencia y los procesos internos que pueden explicar su subjetividad y empoderarla en la responsabilidad ética. Por otro lado, no se pretende ver la maternidad como un concepto transhistórico, lo cual constituye la advertencia de Callaghan sobre el enfoque psicoanalítico (1994). Se reconoce que las expectativas más elevadas sobre este rol como fuente de afecto y sostén emocional responden a los discursos de nuestros días. Jardine explica que, en esta sociedad renacentista, “the mother’s ‘duty’ towards her children is defined in terms of the patriarchal linear descent: she is the custodian of the carriers of the line.” (Jardine, 1983: 81) Lo/as niño/as nobles eran cuidados por la nodriza hasta la edad de tres años y, luego, enviados con un tutor o mentor hasta la edad de siete años; se casaban a los quince. Por ende, las actitudes que se consideran maternas en nuestros días están alejadas de esta visión de lo/as hijo/as, como inversión en la línea de sucesión familiar. Así y todo, se adhiere a una visión de Shakespeare que no es sólo acceder a la subjetividad a través de las prácticas discursivas históricas, sino la reapropiación del texto desde los silencios que nos hablan de nuestros propios tiempos.

5.3 Shrews

5.3.1 Amor, farsa y estereotipo (1975-1990)

The Taming of the Shrew es una obra controvertida para la crítica feminista, ya que el final parece afirmar el sometimiento de las mujeres a sus maridos en el matrimonio. En la obra, Baptista dispone que su bella hija Bianca se podrá casar con alguno de sus numerosos pretendientes, sólo después de que lo haga su hija mayor, Kate, conocida como la “fierecilla”. Ellos, entonces, a tal fin, contratan a Petruchio para que se case con la rebelde Kate. El personaje masculino logra domesticar a su esposa, a través de privaciones y coerciones, lo cual se comprueba cuando la heroína, en un largo

parlamento al final de la obra, insta a las mujeres a someterse a sus maridos, "Then vail your stomachs, for it is no boot,/ And place your hands below your husband's foot./ In token of which duty, if he please,/ My hand is ready, may it do him ease." (V, ii, 176-179).

La obra es una pieza popular, especialmente, en la primera crítica: esta se divide, por un lado, entre afirmar que este texto es sexista y que presenta una batalla de los sexos desigual, y por otro lado, la lectura del texto como sátira o farsa, según la cual no se debe tomar tan en serio las palabras de los personajes. En esta última perspectiva, este análisis de género busca redimir la pieza de la acusación de sexismo basándose en la presencia de la inducción en el texto: el personaje Sly es objeto de una burla y engaño, que constan en que le hacen creer que él es un señor aristocrático y que la obra se presenta para su entretenimiento. La ausencia de un marco final que traiga la figura de este personaje nuevamente en escena puede ser leída como ironía, según la cual la audiencia ha sido engañada en ausencia de Sly, es decir, esta operatoria debilita el significado final. Otra estrategia, en esta primera década, es analizar el estereotipo de la "shrew" en el contexto histórico isabelino, para comprobar la función didáctica o simplemente recreativa que este género demostraba. Se busca afirmar que Shakespeare problematiza la farsa, a través de la inducción, o se fuerza un final deseado leyendo un amor idealizado romántico entre los personajes, y excusando la violencia de género, como acuerdo entre los personajes para mantener las apariencias. En este capítulo, se analiza con especial énfasis *The Taming of the Shrew* y *Much Ado About Nothing* para hablar sobre el tema, a pesar de que, como menciona Jardine, hay también rasgos de este estereotipo en "Desdemona sparring with Iago in *Othello*, Helena equivocating on virginity in *All's Well That Ends Well*." (1983: 104) y, como se interpreta en el capítulo "vírgenes y putas" (p.93), en mi opinión, aún en Ophelia en *Hamlet*.

Lisa Jardine (1983) explora el estereotipo de la "shrew" en la literatura renacentista y enfatiza cómo este concepto en su contexto se opone a una lectura de emancipación femenina o una voz liberada, alerta e inteligente, en la heroína. En el temprano Renacimiento, se creía que esta figura desbarataba el orden social, "Discordant, disruptive, unruly, she threatens to sabotage the domestic harmony which depends upon her general submissiveness" (1983: 106). La libertad de expresión de las mujeres era considerada una amenaza, a causa de que se asociaba, además, con la idea de promiscuidad en las mujeres: "scolding = active use of the female tongue = female

sexuality = female penis” (1983: 121). La lengua se asemeja al pene en la mentalidad isabelina, en tanto que eran ambas partes del cuerpo sin un hueso. Jardine explica que el temor de los hombres a la sexualidad de las mujeres se basaba en la creencia de su voracidad sexual, una vez que se despertaba, y en la ansiedad de su deber masculino de poder satisfacerlas. El apetito sexual femenino estaba siempre restringido por el temor a un embarazo (Jardine, 1983). Para Jardine, se domestica la lengua del personaje femenino en la obra. La autora se distancia de la crítica tradicional y desidealiza el final,

“There is, of course, as critics point out, a heavy irony in the ‘tamings’ in these plays. But I think we are misled if we take that irony as some kind of benevolent approval for woman’s verbal licence.” (1983: 113)

El estereotipo de la fierecilla entra dentro de la amenaza que las mujeres representaban para la sociedad cambiante del siglo XVI: como se menciona en el capítulo “Yocastas modernas”, el sistema “tail male”, según el cual la tierra se heredaba de padres a hijos varones estaba siendo reemplazado por el sistema “tail general”, en el que las mujeres también podían heredar. El género de la *shrew*, así como el de las mujeres malvadas o monstruosas, servían un propósito didáctico para controlar esta libertad adquirida. Es decir, a pesar de que en esta época Jardine no cuenta con el marco teórico de la teoría de Foucault, parece analizar la función del estereotipo en las prácticas discursivas y señalar la función didáctica y disciplinaria que este género tenía en la época.

Dentro de la línea crítica feminista que desapruueba la obra, Linda Bamber (1982b) afirma que la obra representa la batalla de los sexos, la cual termina siendo desigual e injusta. La crítica califica a la obra de sexista, en tanto se confirma la opresión masculina, “When the conflict with women is stressed but unequal we are surely justified in levelling the charge of sexism” (Bamber, 1982b:165). Para esta autora, la obra representa la superioridad social económica e intelectual de Petruchio sobre Kate; además, su triunfo se debe a que él pertenece al *status quo*.

La autora admira la lucha de Kate por mantener su libertad y, de hecho, afirma que cuando Petruchio la obliga a decir que el sol es la luna o el anciano que ve es una bella dama (IV, v), a través de la ironía, la heroína sabe “how to keep a pocket of freedom for herself within the limits of Petruchio’s dominion over her” (Bamber, 1982b:167) De todas maneras, también sostiene que la caracterización de los dos sexos es desigual, ya que la superioridad de Petruchio es evidente, “Kate is less powerful, less wealthy, less cheerful, less in the playwright’s confidence- less everything than Petruchio.” (Bamber, 1982 b: 165).

Bamber tiene una mirada muy crítica de este tipo de sátira. A diferencia de Jardine, Kahn (1981), Dash (1981) y Dusinger (1975), no cree que el género literario justifique la aceptación de la obra desde un enfoque feminista.

“the battle of the sexes as a theme for comedy is inherently sexist. The battle is only funny to those who assume that the status quo is the natural order of things and likely to prevail” (Bamber, 1982 b:167).

Dusinger inicia la tradición de una mirada benevolente de la obra y de redimir a Shakespeare de acusaciones de sexismo, a través de la afirmación de que el texto no se debe tomar en serio. La autora se concentra en el final de la obra, el cual falla en proveer el equilibrio de poderes entre el marido y la mujer, típico de la sátira de la época; Dusinger afirma, “but Kate’s speech should not be taken at face value.” (1975: 105) La crítica insiste en la ficcionalidad de los personajes. Por otro lado, también se concentra en la institución del matrimonio y la familia, y explica que la obra demuestra que, “[t]he household was the microcosm of the State, and women’s subjection a happy paradigm of civil order.” (1975: 79), especialmente evidente en el parlamento de Kate, “Such duty as the subject owes the prince, / Even such a woman oweth to her husband.” (V, ii, 155- 156). Es decir, esta autora también demuestra que, ante la imposibilidad de modificar esta realidad, los personajes acuerdan el mejor vínculo posible. Dusinger es menos crítica que las demás escritoras en su descripción de este contexto social,

“Shakespeare postulates domestic harmony – the loving submission of the wife to her husband’s cherishing authority – in an equivocal setting. Kate’s transformation is a miracle in the world where miracles happen, the theatre, where beggars are lords.” (1975: 108)

La visión de esta sumisión como milagro es una paradoja, según Dusinger, que se explica desde la ideología puritana: de la misma manera que un hombre se debe someter a Dios, la mujer se somete al marido. La paradoja, según esta autora, es que, de esta manera, se conserva la libertad porque la última autoridad es Dios, expresada en la conciencia individual. Se puede ver como Dusinger no logra distanciarse lo suficiente de esta ideología liberal cristiana, para afirmar su crítica feminista como proyecto político y social. Se nota que se idealiza la relación entre los personajes, se fuerza la lectura y se ignora la violencia de género.

En su libro *Shakespeare. A Very Short Introduction*, Germaine Greer (1986) le dedica un solo capítulo a una lectura feminista de las obras de Shakespeare; a pesar de ser Greer una reconocida teórica feminista, ella alega objetividad en su análisis,

“His works have been ransacked time and again for evidence of his adherence to Catholicism, Puritanism, the Essex faction, Platonism, feminism, anti-feminism, and so forth [...] No such assumptions will be made in this slim volume, which is committed to a description of Shakespeare’s thought as it is evinced in the works which he has left us.” (1986: 22)

A pesar de este enunciado, en el capítulo denominado “sociology”, Greer hace una lectura feminista de su producción y afirma como creó heroínas que trascendían el estereotipo y brillaban por sus virtudes de pureza, constancia, y pasión. Según esta crítica, Shakespeare crea la noción del matrimonio igualitario. En esta línea de análisis, interpreta *The Taming of the Shrew* como una instancia de esta construcción,

“*The Taming of the Shrew* is not a knockabout farce of wife-battering, but the cunning adaptation of a folk-motif to show the forging of a partnership between equals.” (1986: 124)

Greer, al igual que Dusi Berre, fuerza la lectura a través de la idealización de este matrimonio, no sólo leyendo amor romántico en el vínculo, sino aprobando la domesticación misma,

“[Petruccio] chooses Kate as he would a horse, for her high mettle, and he must use at least as much intelligence and energy in bringing her to trust him, and to accept the bargain he offers, as he would in breaking a horse.” (1986: 124)

Greer reproduce y aprueba el sexismo de la comparación de la heroína con un animal, argumentando que esta imagen ya se encontraba en Aristóteles, Sócrates, Plutarco, etc.

Otra mirada idealista de la obra se encuentra en Irene Dash (1981), quien lee intimidad espiritual en el vínculo de Kate y Petruccio “despite the terms of the marriage” (1981: 35). La crítica destaca la ironía evidente en la larga extensión del parlamento de Katherina al final de la obra. Dash, además, habla de los matrimonios forzados en la época isabelina, lo cual representa un elemento interesante ya que habla del discurso en su contexto de producción, pero la autora, desafortunadamente, no desarrolla con mayor profundidad este significado para realizar una crítica al sistema patriarcal y a esta práctica, en particular. En su defecto, Dash simplemente demuestra, a través de referencias textuales como la relación entre Kate y Petruccio representa “amor”, porque es una versión más espiritual o moral que las prácticas usuales. Por ejemplo, en lo que concierne a las privaciones a las que el protagonista somete a Kate, Dash comenta que Petruccio no la fuerza sexualmente; por el contrario, le enseña “continency” (IV, i,

154). La autora nota que Kate parece ser sexualmente diestra, pero la crítica falla en dar un lugar a este deseo femenino: Dash no se percata de que la privación sexual, también, es una forma de manipulación y violencia para un/a otro/a. El amor romántico se halla de forma climática, según Dash, en el final del acto V escena i, cuando Petruchio demanda un beso de Kate, y la heroína lo llama “love.”

Es decir, Dash se apoya, principalmente, en un análisis de personaje, en el que nota cómo Shakespeare, a la vez, construye el estereotipo de la *shrew* y se aleja del mismo. Las escenas de violencia, por parte de Kate hacia su hermana Bianca, la equiparan con Petruchio al principio de la obra, pero por momentos, según esta autora, Kate habla con sensatez y cordura, por ejemplo, cuando le reclama a su padre que no la case con un “madcap ruffian and a swearing Jack” (II, i, 285-89) Dash ignora la transgresión que estos comentarios representaban en la época isabelina: comete el error, que advierte Jardine, a saber, leer una mujer emancipada del siglo XX en Kate.

Por otro lado, es importante señalar que el aporte de Dash a la lectura feminista consiste en comentar la crítica sexista y afirmar que la obra no muestra “a shrew cured” o la domesticación de “the intemperate rage of her nature” (Warbuton y Schleiner en Dash, 1981: 57): Dash se distancia y se diferencia de esta crítica androcéntrica y explica,

“Critics, the products of their own culture, may find here a misogynist’s dream come true. Women recognize the uniqueness and sensitivity of Petruchio and the originality and courage of Kate.” (1981: 64)

En efecto, a pesar del tono esencialista en la generalización de lo que se entiende por mujeres y en oponerlas a la crítica androcéntrica como un grupo indiferenciado, Dash intenta rescatar esta obra del enfoque sexista, afirmando la ironía que se crea por el final abierto, la exageración del largo parlamento de Kate y el vínculo deseado y consensuado entre los personajes,

“Kate has found more than a husband in a hostile world: she has found a friend. To such a friend, compliance in a give-and take relationship is easy.” (1981: 61)

Así y todo, cabe aclarar que en esta lectura se simplifican las relaciones de poder y se ignora, una vez más, la violencia de género: Petruchio priva a Kate de comida, de sueño y de las vestimentas que primero le ofrece, además de sexo.

En la misma línea de análisis, Coppélia Kahn también comenta sobre el género e interpreta “the taming as a farce”:

“unlike other misogynistic shrew literature, this play satirizes not woman herself in the person of the shrew, but the male urge to control woman.” (1981:104)

En esta cita, se nota cómo Kahn produce una mirada más crítica enfocada en el sistema androcéntrico en sí. Kahn observa, al igual que Dash, que la transformación de Sly de sirviente a señor nos prepara para interpretar el final de sumisión como ironía. Cita a Simone de Beauvoir (1948) para desarrollar el lado económico del matrimonio y la transacción hábil hecha por Baptista. Kahn hace referencia a la disparidad entre las acusaciones hechas a Kate y el grado de violencia del comportamiento de la misma: se la juzga por lo que ella dice, más que por lo que realmente hace.

El elemento fársico se vincula con que Petruchio admite ser tan fierecillo como Kate, pero sólo al hombre se le permite este comportamiento y se espera de la mujer que se acomode a este. Según Kahn, Shakespeare logra una crítica del matrimonio, según la cual, si los dos son *shrews*, es la mujer la que debe ceder. La autora es, por otro lado, bondadosa en su mirada de Petruchio: nota que este personaje debe hacer de la relación algo más que una transacción económica y, por eso mismo, emplea un tono de seducción caballeresca. Kate finge ser sumisa para acordar con el pacto, pero Petruchio sabe que esto no es real, porque ella pretende retener su libertad intelectual.

Lo que la hace vulnerable a sostener esta independencia, según Kahn, es que Kate se enamora: esto se hace evidente en su tono alegre de los últimos actos. Al igual que Dash, Kahn tiene una perspectiva muy idealizada del amor, o en todo caso, ligada al masoquismo. De alguna manera, cree encontrar una lectura alternativa en esta explicación, además de en sus acotaciones sobre el género,

“we must remember that Shakespeare comedy celebrates love; love through any contrivance of plot or character. [...] He also aims to present an idealized vision of love triumphant in marriage. The match between Kate and Petruchio bespeaks a comic renewal of society, the materialism and egotism of the old order transformed or at least softened by the ardour and mutual tolerance of the young lovers” (1981: 114)

Kahn, sin embargo, complejiza más que Dash esta idealización del vínculo al enfatizar el elemento de consenso o pacto entre los personajes: se insiste en la ironía, que se percibe en la sumisión de Kate, la cual es una ilusión y parte de un acuerdo para la armonía en este amor conyugal. La autora interpreta, entonces, las palabras de Kate al final de la obra como parodia,

“pompous, wordy, holier-than-thou sermon that delicately mocks the sermons her husband has delivered to her and about her [...] Kate apes this verbal dominance and satirical stance for satirical effect.” (1981: 115)

Una vez más, se ignora el grado de violencia que ejerce Petruchio sobre Katherine. Para la crítica, la heroína acuerda, porque quiere descanso, comida y una cama para dormir. Aún así, insiste en que ella conserva su independencia y libertad intelectual y que eso es lo que le atrae a él de ella. La autora parece estar anticipando la lectura de sadomasoquismo en el vínculo que aparece en la crítica de la última década analizada: Kahn infiere que ese elemento de libertad que Kate conserva es lo que garantiza que el vínculo se perpetúe. Esta línea de análisis se reitera en su explicación sobre el final,

“the denouement is the perfect climax for a masculine fantasy [...] because the play depicts its heroine as outwardly compliant but inwardly independent, it represents possibly the most cherished male fantasy of all – that woman remain *untamed* even in her subjection ” (1981: 117)

En síntesis, su análisis se apoya, principalmente, en una lectura genérica del texto: la farsa se evidencia en el uso de la retórica que alude a los tratados de la época sobre el matrimonio. La ceremoniosidad del final demuestra, para Kahn, que Shakespeare se burla de estas convenciones. La autora explica, por otro lado, que la obra muestra que los hombres necesitan una mujer que valide su masculinidad a través de esta sumisión. Esta habla de una crítica implícita al sistema patriarcal; se lee entre líneas el sadomasoquismo implícito en la heterosexualidad normativa (Sinfield, 2006). En otro orden de cosas, no se contempla el bienestar de las mujeres y se desatiende la injusticia social, según esta perspectiva. Asimismo, leer amor en este sistema opresivo constituye una lectura cuestionable y forzada en ansias de recuperar la obra para el feminismo.

Al igual que Jardine, en otro capítulo de su texto crítico (1981), Kahn une el estereotipo con las ideas de la promiscuidad sexual de las mujeres y se refiere a *The Taming of the Shrew* para desarrollar la figura del “cuckold”. Comenta como las comedias suelen concluir en un matrimonio que anticipa la felicidad de los cónyuges, pero que los textos anticipan la infidelidad de las esposas en un futuro. Analiza la connotación y etimología de la palabra *cuckold*. Establece un diálogo con Dusiemberre en una nota al pie (1981: 120) para aclarar que ella no acuerda en que la intención del autor sea representar el discurso moralista puritano sobre la igualdad de los sexos con respecto a la castidad, sino que en los textos se representa la fantasía masculina con respecto a la infidelidad de

sus esposas. La autora relaciona esta fantasía con la misoginia, vale decir, la creencia de que todas las mujeres son lujuriosas: el “doble standard”, según el cual se tolera la infidelidad de los maridos y no de las esposas. Esta fantasía se relaciona, además, con el matrimonio patriarcal, según el cual el honor de los maridos depende de la castidad de las esposas. Las esposas se conciben en términos de una propiedad, que un otro puede robar. Se cree, así pues, que el marido debe satisfacer sexualmente a su mujer, y si ella le es infiel, esto demuestra su incapacidad para ello. En tanto figura fálica, los cuernos representan la virilidad expuesta y sometida a las demandas y engaño de la mujer. Asimismo, simbolizan la negación y la burla social de esta dominación, “his nemesis, his fatal flaw” (1981: 122).

Es decir, en este análisis se ve, una vez más, que Kahn está adentrándose en la consideración de las prácticas discursivas históricas. A pesar de que esta crítica cae fácilmente en redimir al autor o a los personajes de las acusaciones de violencia posibles aludiendo que, de alguna manera, lo que se evidencia en el texto no es tan grave, considerando la práctica real en la época, las estrategias de analizar los estereotipos de la época, en este caso la “shrew” y el “cuckold”, y sus interrelaciones con los discursos, evidencian los primeros pasos para cambiar la metodología, a partir de un giro teórico hacia lo discursivo, exclusivamente, en la década siguiente.

5.3.2 El repudio del sometimiento en los '90

Después de los intentos idealistas de la primera ola de crítica feminista, esta parece desinteresarse por la obra a partir de los '90, o pensar en la revisión como la única alternativa para aceptarla. Siguiendo la tradición de la década anterior del análisis de personaje, Penny Gay rastrea los significados que hablan de lo femenino, especialmente en las representaciones teatrales, entrando en diálogo con la crítica tradicionalista de dichas representaciones. La autora (1994) interpreta el comportamiento transgresivo de Beatrice, según la mirada de Leonato en *Much Ado About Nothing* como a “merry war,” y se refiere a lo que tradicionalmente se ha denominado, “la batalla de los sexos”,

“What Leonato sees in the ‘skirmishes’ of Beatrice and Benedick is what is traditionally known as ‘the battle of the sexes’, masculine and feminine genders in continual opposition (and here ‘tradition’ might be thought of as the product of a patriarchal culture, that can *only* think in this way about relations between the sexes).” (1994:1)

La crítica cree que hay un elemento que ella llama “merriment” (alegría, júbilo) que, de alguna manera, trasciende esta batalla de los sexos,

“However, the element of ‘merriment’ in this conflict disrupts traditional assumptions about the proper behaviour of young men and women: Beatrice and Benedick – Beatrice particularly – via their verbal wit and the laughter it generates seem connected to a source of energy that cannot be fully contained by social norms.” (1994:1)

Su tono suena idealista en muchos de sus comentarios, por ejemplo, cuando comenta, “Shakespeare seems particularly interested in the workings of gender in *Much Ado*” (1994: 144).

Much Ado About Nothing presenta un grupo de militares liderados por Don Pedro, príncipe de Aragón, visitando la casa del gobernador Leonato. Beatrice, su sobrina, se embarca en una batalla verbal con Benedick, uno de los militares, a quien ella conocía de antes; finalmente, estos personajes se enamoran al ser víctimas de una trampa que idean los demás. Por otro lado, el conde Claudio se enamora de Hero, la hija de Leonato, pero Don John, el villano hermano de Don Pedro, lleva a cabo un plan para desacreditar a Hero: con la ayuda de la dama de compañía de Hero, Margaret, y de su seguidor, Borachio, le hacen creer a Claudio que ella es una puta. Este la repudia en el altar; son finalmente Dogberry, el comisario, y sus ayudantes los que, al final de la obra, develan el macabro plan, y Claudio se termina casando con Hero.

Con respecto a esta obra, Gay afirma que la inmadurez de este último personaje se explica a través de la ideología de la hermandad militar y de los códigos de honor; la vulnerabilidad de Hero es producto de su sometimiento como hija en el sistema patriarcal isabelino. Por el contrario, Beatrice y Benedick parecen conocer el juego inteligente que puede sostenerse como resistencia a la ideología de género. Cuando admiten su atracción sexual mutua, los personajes no pueden escapar la ideología del amor romántico y del matrimonio, pero según Gay, siguen siendo conscientes de su absurdo.

En líneas generales, la autora busca hacer una nueva lectura de las comedias, desde su contexto de recepción; para ello, se va a enfocar en las producciones teatrales. En esta comedia, demuestra cómo en la década de los '80 se busca encarnar en Beatrice una mujer que represente el movimiento feminista de la época, por ejemplo, en la interpretación de Susan Fleetwood en la producción dirigida por Bill Alexander (1990). Se critican las recensiones de los críticos tradicionalistas, quienes desapruban esta interpretación. Gay cree que, al final de esta representación teatral, Beatrice y Benedick

parecen apartados de una sociedad que no comparte su conciencia; según la lectura de Gay, el final de esta puesta en escena demuestra ser algo escéptico de una posible integración de los ideales del proyecto feminista a la sociedad conservadora.

A propósito de *The Taming of the Shrew*, la escritora afirma que la popularidad de la obra reside no sólo en el prestigio de su autor, sino en el mero hecho de que la sociedad sigue siendo patriarcal, a pesar de algunos cambios superficiales. Gay adopta un tono de indignación y condena de la aceptación de la crueldad y el sometimiento femenino evidente en la obra; escribe con un tono, además, irónico, cuando comenta el humor que se crea basado en la misoginia, y cuando analiza el pensamiento de que es por el bien de la víctima que se le infringe el maltrato.

En el análisis de esta obra, la autora, asimismo, hace un rastreo de las producciones teatrales en el siglo XX y demuestra cómo estas sirven para hablar del movimiento feminista. Las representaciones se problematizan ante esta nueva conciencia de la presencia del pensamiento contemporáneo a las mismas, que Gay registra a través de las reseñas de las representaciones teatrales. Gay parece adscribir que la única entrada a la obra es a través de la revisión: tienen mayor aceptación aquellas producciones en las que se omiten las escenas de violencia o se empodera a Katherina de alguna manera. De hecho, termina el capítulo añorando una nueva producción con un/a director/a radicalmente feminista. Por consiguiente, Gay no aboga por la censura o la condena del texto, sino por la reapropiación desde una política feminista.

Una excepción a este aparente silencio general de los '90 constituye la crítica de Barbara Hodgdon (1992), quien analiza las versiones cinematográficas de la obra desde la teoría de De Lauretis (1984). Su marco teórico y metodológico se analizará con mayor detalle en la sección de resultados en este trabajo, pero es evidente que su lectura es avanzada y compleja para su época. Hodgdon, también, es unánime en repudiar el vínculo sadomasoquista implícito,

“Noticing traces of sadistic violence in *Shrew*'s taming plot, Shirley Nelson Garner sees the play as a spectacle of dominance mapped out on a (cross-dressed) female body and concluding with a woman's abject submission to male mastery. Moreover, the Induction [...] incorporates what Linda Williams terms the most distinguishable feature of sadomasochistic fantasy: 'the education of one person in the sexual fantasy of another through complex role-playing cued to works of art and imagination.'” (Hodgdon, 1992: 3)

De hecho, Hodgdon es una de las voces representativas de la preocupación por las implicancias éticas de una lectura desde el sadomasoquismo. Lo novedoso de su análisis es que la autora se enfoca en las identificaciones de la audiencia, en particular, la femenina: la obra está pensada para un espectador masculino que obtiene placer en la domesticación de la mujer; este placer está vedado a las mujeres, quienes se enfrentan con el innegable rol del poder en el sexo. En el parlamento final se colonializa el cuerpo de Kate y se la silencia.

Hodgdon menciona la crítica de Carol Thomas Neely, quien nota que las mujeres oscilan entre la resistencia a aceptar esta inequidad y la necesidad de la reconciliación cómica. La autora hace un recorrido por varias representaciones filmicas de la obra (Taylor, 1929; Zeffirelli, 1966; Sidney, 1953; Gordon, 1986) para estudiar cómo se reconfiguran nuevos patriarcados y mitos sociales. Hodgdon concluye,

“Whether in its Elizabethan guise as a tale of ‘good husbandry’ or in its recent thrust at historicized counterdiscourse, the play always represents Katherina bound -- even in a (mis)reading that seems to invite its spectators, of whatever gender, to reappropriate another screen idol’s most famous line ‘Here’s looking at *you*, kid’.” (1992: 15)

5.3.3 BDSM en *The Taming* y la responsabilidad ética (2000-2010)

Michael Mangan nos invita a considerar la obra desde una perspectiva “presentista”, teniendo en cuenta que las obras de Shakespeare en el siglo XVI también eran representadas con el atuendo de la época de producción, y no con las vestimentas según el contexto histórico de la obra, por ejemplo, vestimenta romana para ese género. El crítico se imagina a Kate y a Petruchio con el atuendo de cuero y toda la parafernalia asociada con el sadomasoquismo, en un club BDSM en Londres o Sidney,

“Let us give Petruchio all the leather regalia of an S/M ‘top’ – complete with a whip to crack and handcuffs hanging from this belt. And let us give Kate (definitively ‘Kate’ the diminutive name by which Petruchio addresses her) a correspondingly submissive outfit – in rubber perhaps, or, if we are being completely stereotyped, with a hint of the maid’s uniform about it.” (Mangan, 2005: 197)

El autor rastrea el significado del fetiche en la teoría Marxista y Freudiana y alude a la teoría de Marjorie Garber: explica que la ventaja de esta lectura reside en concentrarse en este como significante más que significado, lo cual es la operatoria que sucede en el

teatro mismo. Mangan busca adherir a la historización de la obra que explica la dominación masculina, pero al mismo tiempo reapropiarla para nuestros días,

“But what would a presentist approach to this play look like: one which is informed by our heightened awareness of our situatedness”, and which looks for ways in which this engagement with our historical specificity might inform our understanding of previous sexualities?” (2005: 203)

El crítico explica que leer la obra como una experimentación de los personajes en los roles sadomasoquistas dominante y sumiso/a le devuelve la agencia a Kate y la saca de su lugar de víctima. Además, el texto justifica este enfoque ya que, al igual que las prácticas S/M, la obra abunda en juego de roles, y el mismo discurso que el BDSM en torno a amos y sirvientes, esclavos, humillaciones y golpizas. Según este autor, Kate pasa de una posición de mujer oprimida en la casa de su padre a un rol de sometimiento consensuado: se nota su transformación gradual desde cuando ella golpea a su hermana Bianca y la convierte en una “bondmaid”, hasta cuando demuestra su superioridad sobre otros hombres como, por ejemplo, Hortensio.

Esta lectura, de algún modo, replica el acuerdo tácito entre Kate y Petruchio de aparentar una realidad de sometimiento, según proponen Kahn y otras críticas anteriores. Mangan opina que las primeras escenas de batalla erótica son, claramente, juegos en los que Kate acepta su rol de sirvienta,

“Reluctant at first, eventually Kate comes to understand that when power and dominance are played as games rather than inherited as societal and ideological necessities, a kind of freedom is achieved. And since one of ‘S/M major givens [is] that it is the submissive that is in control (Taunton “Patterns”), she joins in the game on terms that only *seem* to disadvantage her, accepting Petruchio to the role of master to her own submissive.” (2005: 206)

El autor comenta sobre su perspectiva *Queer* y muestra ser consciente de la resistencia que se puede generar a esta lectura, porque además, el tema S/M es polémico de por sí, para el enfoque feminista y de crítica *gay*. El crítico opina que esta lectura puede llegar a validar el sadomasoquismo al unirlo con el fetiche icónico, representado por Shakespeare mismo. El autor argumenta que las producciones teatrales buscan una lectura que haga la obra relevante para nuestros días, independientemente del énfasis en el rol del contexto histórico, en el que gran parte de la crítica se apoya. Así y todo, Mangan se pregunta, a su vez, “Would it be possible to envisage a producible interpretation in which the relationship between historicism and presentism is not

'either/or' but 'both/and'?" (2005: 209). El crítico cree que el presentismo debe ser complemento, y no alternativa, del historicismo, aunque no puede contestar cómo sería esto posible. La contribución de este crítico *Queer* consiste en la celebración del sadomasoquismo consensuado, las prácticas fetichistas y BDSM, a través de la reapropiación del texto; en esto se distancia de las lecturas anteriores sobre el sadomasoquismo en la obra, especialmente de Hodgdon (1992).

Según mi parecer, la lectura desde el BDSM abogada por Mangan es controvertida, pero valiosa: une la crítica de Shakespeare con temas de responsabilidad ética que se desarrollan en el seno del pensamiento feminista, lesbiano y *queer*. Así como Beatriz Preciado, por ejemplo, defiende el sadomasoquismo desde la insistencia en el consenso, Sheila Jeffreys investiga estas prácticas en la comunidad lesbiana y cuestiona este concepto,

“El concepto de consentimiento esgrimido en el S/M plantea serios problemas para la causa feminista que siempre ha tratado de tomar en serio el ‘no de las mujeres’ [...] En la actualidad la violencia se ha convertido en un problema tan grave en la comunidad S/M que incluso la defensora S/M más conocida de los Estados Unidos y monitora sexual, Pat Califia, apunta la necesidad de establecer un código ético para la comunidad S/M [...] En una cultura de supremacía masculina donde el sexo se construye mediante la connotación erótica de la desigualdad entre hombres y mujeres, el sexo heterosexual tradicional constituye, en palabras de MacKinnon, ‘una agresiva intrusión contra quienes menos poder tienen’” (Jeffreys, 1996:24 &25)

5.3.4 La postura ética del testimonio

Esta lectura desde el BDSM confiere relevancia al texto y nos sitúa en los interrogantes éticos de nuestros días. Por otro lado, el texto no deja de necesitar la revisión, aún desde esta perspectiva: la agencia de Kate es cuestionable, si se considera que, en sus juegos sexuales con Petruccio, ella nunca cambia de rol a lo largo de la obra, lo cual no refleja lo usual dentro de la comunidad BDSM, donde amo/as y siervo/as suelen intercambiar sus posiciones de poder. Mi perspectiva, en este sentido, es ética feminista, en tanto evito la perpetuidad del sometimiento de las mujeres. Con respecto al BDSM, adhiero al pensamiento de Jeffreys (1996) al cuestionar el consenso: este se realiza, en muchas ocasiones, en contextos de libertad relativa o nula, ya sea por presencia de traumas psíquicos, como por ejemplo, abuso sexual infantil, o de adicciones, con lo cual se

cuestiona hasta qué punto la responsabilidad deja de ser sólo individual y pasa a ser social.

Pero fuera de censurar la obra o esta lectura, creo que puede ser un campo fértil para revisar estos temas y abrir el debate. Nos remite a temas más amplios, aunque también dolorosos para todas las mujeres, como puede ser el sadomasoquismo implícito en toda relación hetero/homosexual. Esta perspectiva de la obra puede permitir deconstruir los procesos internos de búsqueda de sometimiento. Sinfield explica este supuesto, cuando comenta que entre los hombres *gay*, también, suele darse esta presencia de masoquismo, evidenciado en los casos de violación, en los cuales la culpa posterior se debe a la complicidad imaginada,

“This may apply to some heterosexual women as well: patriarchal ideology encourages them to feel responsible for male assaults. Freud in his hypotheses on masochism suggests that feminine masochism does not require explanation: it is merely an exaggerated version of women’s subjugation in the sexual act.” (2006:186)

La obra, de hecho, nos enfrenta con el rol del sometimiento femenino en las prácticas hetero/homosexuales. Nos conduce a la relación entre el poder y el sexo; ofrece el potencial de sanar vivencias de violencia o abuso de poder, a partir de la proyección teatral o cinematográfica. A mi entender, para que esta posibilidad sea para el beneficio de las mujeres, se debe reescribir una historia de abuso de poder, desde el proyecto ético feminista. Así como en la época isabelina el género de la *shrew* servía propósitos didácticos para someter a las mujeres al patriarcado, hoy en día imagino una puesta política que asegure la deconstrucción de esta operatoria. El sometimiento no se combate con más sometimiento, sino con el desprendimiento: tal vez la Kate que imagino reflexiona sobre su propio uso de violencia con Bianca, y elige apartarse de todo tipo de abuso. A mi juicio, el sometimiento no es deseable, ni como juego ni fantasía; sólo representa para mí una tierra habitada en un pasado y dejada atrás. El empoderamiento que imagino es la responsabilidad ética de contar esta historia para mostrar el camino del distanciamiento.

Judith Butler explica cómo el sometimiento es necesario en la formación de la subjetividad y se termina libidinizando: el bebe liga el placer a todo gesto, aún uno de rechazo, para garantizar la supervivencia del yo. La autora se pregunta, “¿De qué manera el sometimiento del deseo exige e instituye el deseo *por* el sometimiento?” (2001: 30) Se refiere al abuso sexual infantil para explicar que no es el dominio sexual

de un adulto sobre un niño lo que hace de esto una explotación, sino el abuso de ese amor o fascinación que el/la niño/a debe poseer por el adulto para su supervivencia. La autora lee los procesos sociales desde este mecanismo de sometimiento psíquico y preservación de la identidad, y señala que estos, también, son vulnerables al cambio.

Citando a Klein, Butler comenta,

“[P]odríamos pensar que ciertas formas de amor conllevan la pérdida del objeto no sólo por un deseo innato de triunfo, sino porque tales objetos no cumplen los requisitos para ser objetos de amor: como objetos de amor están marcados para la destrucción: ‘Seré destruido/a si amo de esa manera’.” (2001: 38)

Creo que la intervención feminista tiene el potencial de despertar esta conciencia: en la vida adulta, es preferible amistar con el abismo de la pérdida del amor y el temor de la muerte del propio ego narcisista que aferrarse a objetos de amor que representan la violencia, el sometimiento y el abuso, es decir que, en las palabras de la autora, “no cumplen los requisitos” de la mirada ética feminista.

5.4 Cross- dressing y homoerotismo

5.4.1 Cross-dressing y androginia (1975-1990)

Uno de los temas más populares de la primera crítica feminista es el *cross-dressing*⁶, es decir, el uso de un atuendo masculino por las heroínas, en general, con el objetivo de preservar la virginidad y protegerse ante criminales en una situación de riesgo. Este recurso ofrecía evidentes ventajas para el dramaturgo, puesto que el papel femenino estaba representado por varones. Michael Shapiro (1994) explica que Inglaterra adoptó actrices en forma más tardía que el resto de Europa, por un temor a la sexualidad femenina mostrada en el escenario, y por una mayor tolerancia a la homosexualidad masculina. El crítico, también, señala que la tradición del “theatrical cross-dressing” contaba de una larga data en las producciones teatrales. Respecto a la práctica en la vida real, hay registros de varios casos históricos, y se usaba para diversos fines, desde una relación sexual ilícita, hasta unirse al ejército o dedicarse al crimen. De hecho, esta práctica estaba penalizada, pero se consideraba un delito menor.

El *cross- dressing* es de por sí uno de los temas en los que se ve más claramente el tono idealista de la primera crítica feminista. Al comentar las obras en las que las heroínas se disfrazan de varón, Dusinger afirma, “Disguise makes a woman not a man but a more

⁶ Se usa el término en inglés, ya que la traducción es limitada: la palabra “travestismo” tiene connotaciones de placer sexual – esto se discutirá, más adelante, al introducir la crítica de Traub.

developed woman” (1975:233). La autora habla de androginia, de mujer masculina, de “mistress of misrule” (1975: 268), de monstruo y de “freak” (1975: 239) para caracterizar a la heroína en atuendo de varón en las comedias. El disfraz le permite a la heroína expresar su deseo, lo cual, de otra manera, le estaría vedado. Se ensalza esta feminidad andrógina y se celebra el carácter subversivo de este recurso,

“The masculine woman was as potentially subversive as the player. Born subject because female, by taking a man’s clothes she threatened not only to usurp his authority but to annex his nature.” (1975: 239)

Dusinberre afirma que el *cross-dressing* es un recurso conveniente para el dramaturgo, dado que el papel femenino estaba representado por un varón, quien se sentiría cómodo representándose a sí mismo,

“Acting a woman disguised as a boy, the boy actor looked all too like himself. The consciousness that they were not dealing with women actors spurred the dramatists to discover a femininity more durable than that which might be put on or taken off with a suit of clothes.” (1975: 233).

Hay algo interesante y contradictorio en esta afirmación, que retomará la crítica posterior: si el muchacho se atiene a ser simplemente él mismo, como la autora afirma, desaparecería la identidad sexual femenina en la cual Dusinberre se centra en su crítica. Por otro lado, si bien Dusinberre habla de naturaleza masculina o femenina, la autora parece conceptualizar los géneros como una construcción cultural,

“Masculinity and femininity require of men and women that they learn their parts and give a satisfactory performance.” (1975: 243)

En la obra *Twelfth Night*, Viola se disfraza de varón al naufragar y llegar a una isla gobernada por el duque Orsino, a quien ella decide ofrecer sus servicios. Olivia, la dama a quien este desea, se enamora de ella en su identidad de Cesario. Al final de la obra, la heroína debe batirse en duelo con Sir Andrew, otro pretendiente de Olivia, y quien la salva, es su hermano mellizo, Sebastian. Dusinberre llega a esta conclusión sobre los géneros al demostrar que la bravura en los hombres debe ser aprendida, y que Viola y Sir Andrew están ambos aterrorizados de tener que batirse en duelo. En todo momento, ella enfatiza los rasgos que la cultura en cada época impone a los géneros. Sus afirmaciones, sin embargo, no llegan a modos de desnaturalizar la diferencia sexual; la autora se enfoca en la identidad sexual del personaje ficticio y no problematiza lo que se entiende por femenino y masculino.

Por otro lado, tanto en *Twelfth Night* como en *As You Like It* se genera una atmósfera de seducción entre las heroínas disfrazadas de varón y los hombres a quien ellas aman. Se observa que, en el texto de Dusinberre, se ignora cualquier tipo de homoerotismo entre los personajes. Parecería afirmar que el *cross-dressing* perfecciona aún más la seducción heterosexual,

“Orsino in *Twelfth Night*, who can only address the high fantastical to the Lady Olivia, talks to his page as to a rational being. Had Rosalind worn a skirt, Orlando might have courted her with the masculine panache which she delights to display in the boy Ganymede. Theatrical disguise robs courtship of the artificial exaggeration of masculine and feminine difference sustained in the skirmishes between Phoebe and Silvius. (1975: 251)

La mirada de Dusinberre, no sólo está puesta en lo femenino en su análisis de personajes, sino que también piensa en la audiencia femenina y cómo el actor les muestra a las mujeres una feminidad menos artificiosa. Circunscribe la mirada de los hombres sobre el muchacho disfrazado.

Esta visión tan enfocada en una economía heterosexual y centrándose en lo femenino, es lo que va a criticar Jardine, quien parece establecer un diálogo con Dusinberre al afirmar exactamente lo contrario,

“My contention is that these figures are sexually enticing *qua* transvestied boys, and that the plays encourage the audience to view them as such.” (1989: 29)

Con respecto a estas comedias, Coppélia Kahn (1981), por otro lado, analiza el espejo narcisista de los mellizos: el ser busca perderse en el otro y, a la vez, retener su identidad. Cuando Viola adopta el disfraz de varón, toma la identidad sexual de su hermano Sebastian a quien cree haber perdido. Los tres personajes Olivia, Viola y Orsino buscan amores imposibles para evitar la intimidad sexual real – en el caso de las heroínas, es para preservar la unión narcisista con el hermano desaparecido.

Kahn comenta sobre los errores de identidad en la obra, que son de carácter sexual, y llega a una conclusión de avanzada para su época sobre la identidad y el género,

“As we watch Viola mediating between Olivia and Orsino, inhabiting one sex with them and another with us, we are forced to conceive of novel and conflicting ways in which sexual identity might be detached from personal identity; we are cut loose from our habitual assumption that the two are inextricable, that the person is defined by his or her sex.”(1981: 207&208)

Esta reflexión teórica es interesante pero, prontamente, Kahn se siente urgida a circunscribir su comentario a la psicología, en vez de dejarlo abierto al debate sobre género,

“In effect we experience that state of radical identity-confusion typical of adolescence, when the differences between the sexes are as fluid as their desires for each other.” (1981:208)

La crítica muestra conciencia del efecto de esta identidad sexual en la audiencia, se deja entrever los vestigios de lo que, más adelante, se asocia con una lectura *queer*, cuando observa el homoerotismo entre los personajes,

“Consider these several possibilities. Olivia believes Cesario to be a man, but we know that he is not and are titillated by the suggestion that Olivia, loving a woman instead of a man, is not the woman she should be. Similar doubts arise with Orsino, who has unclasped his bosom so readily with a charming boy.” (1981: 208)

Su lectura carece de las categorías de análisis que producirá la crítica y teoría *Queer* dos décadas más tarde, por eso, su análisis suena confuso, cuando observa que Cesario es un objeto homosexual, y algo prejuicioso, cuando habla del caos que causa la confusión de géneros. Por otro lado, Kahn sí nota la identidad sexual definida por el personaje ficticio, y parece contraargumentarle a Dusi Berre cuando asevera,

“Shakespeare reminds us through Viola’s poignant double entendres of what Viola herself never forgets: that no matter how the duke and the countess see her, she is not androgynous but irreducibly a woman.” (209)

Kahn se apoya en un énfasis en la lectura desde el narcisismo para buscar cierta coherencia en los significados que encuentra y, finalmente, explica todo posible homoerotismo como una etapa normal en la adolescencia y superada por la heterosexualidad adulta. Es decir, una vez más el discurso psicoanalítico aplicado en la crítica al mismo tiempo deconstruye y controla la identidad sexual.

Otra crítica importante en referencia a este tema en esta década es Lisa Jardine (1983), quien se sirve de fuentes primarias de la época como un panfleto denunciando el vestuario femenino, un poema de Thomas Randolph y distintos textos literarios para explicar el deseo homosexual que genera el muchacho actor en la audiencia,

“Submissiveness, coyness, dependence, passivity, exquisite whiteness and beauty compound in the blushing (yet wilful) boy to create a figure vibrant with erotic interest for *men*.” (1983:18)

La autora, también, va a hablar de androginia, con lo cual, una vez más, se estaría confundiendo género y sexualidad, según la crítica posterior de Traub (1992). Vale decir, por un lado, Jardine crea un significado novedoso para este momento de producción de crítica alternativa al explorar el deseo homoerótico que despierta el muchacho travestido en la audiencia masculina pero, por otro lado, no llega a analizar el deseo del sujeto mismo. Establece un diálogo con Dusinger, cuando advierte acerca de interpretar a ese muchacho como voz o subjetividad femenina,

“Everything that I have been saying suggests that we should be extremely wary of such reading, which imputes peculiarly female insight to Julia, or to Silvia via Julia’s masquerade. Julia is indeed, at this point in the play, ‘herself and not herself’; but the play in this scene is largely on her *maleness*, as a means of projecting strong and theatrical feelings for the benefit of her onstage and offstage audience.” (1985: 32-33)

Efectivamente, nos invita a ignorar la identidad ficticia y a centrarse en la del actor y en su mascarada. Así pues, al igual que en el análisis de Dusinger, su mirada parece limitada al ignorar las capas de identidad sexual, que señalará Shapiro (1994).

La autora, por otro lado, anticipa su crítica posterior (1996) al mencionar la dependencia y la sumisión como los atributos que compartían tanto el muchacho como las mujeres,

“I am arguing that in the drama the dependent role of the boy player doubles for the dependency which is the woman’s lot, creating a sensuality of the sex of the desired figure, and which is particularly erotic where the sex is confused (when boy player represents woman, disguised as dependent boy).” (1985: 24)

En el momento en que esta crítica es producida, esta hipótesis es innovadora, ya que anticipa las lecturas *gay*. No obstante, desde la teoría *queer*, se podría aludir que es heterosexista, en tanto que asume el patrón heterosexual en la homosexualidad masculina: el muchacho atrae al hombre por sus atributos que lo asemejan a las mujeres. A su vez, se ignora el deseo o subjetividad del muchacho mismo.

5.4.2. El homoerotismo masculino y la circulación de deseo (1990-2000)

Jardine retoma el tema del *cross-dressing* en su crítica de 1996 y le da un nuevo giro al comparar la posición de tanto mujeres como muchachos disfrazados con la prostitución: para la autora, esta práctica representaba disponibilidad y vulnerabilidad sexual,

“The boy dis-covered as a girl reveals her [sic] availability for public intercourse; the girl dis-covered as a boy reveals that intention to sodomy for financial gain” (1996: 67)

Esta hipótesis la lleva a concluir que la dependencia podría considerarse un parámetro más relevante que el género, “a socially defining category more symbolically compelling than gender” (1996: 70).

Es interesante notar el tono tentativo de estas conclusiones: Jardine está, nuevamente, forzando ciertas lecturas, aunque ahora ya con un discurso más postestructuralista. La autora habla de “the *ungendering* of submissiveness and docility” pero, al igual que en su crítica de la década de los 80, se va a centrar exclusivamente en el sujeto que desea a ese muchacho travestido y no en la sexualidad o identidad sexual del/ la travestido/a mismo/a.

Además, son altamente cuestionables sus comentarios sobre el rol que juega el consentimiento en estas prácticas,

“In any case, I think it is important, given our current interest in ‘desire’, to register the irrelevance here of any notion of ‘consent’ on the part of the dependent participant in the bed activities. Consent is an assumption built into the very nature of the relationship [...] ‘consent’ is a meaningless concept where a rigorous code of obedience to one ‘elders and betters’ is in place.” (Jardine, 1996: 70)

Desde una postura personal feminista que busca la responsabilidad ética⁷, se advierte sobre el peligro de no llamar el abuso por su nombre. Esto parecería ir en contra de lo que el feminismo mismo pregonaba desde sus orígenes. La explicación histórica debe tener un carácter crítico que no se observa en estas observaciones, lo cual suena alarmante si se compara estas afirmaciones, por ejemplo, desde la teoría *Queer* con la insistencia de Preciado sobre la necesidad de consentimiento a través de un contrato entre las partes en las prácticas contra-sexuales (2002), o más aún, con la crítica que hace Sheffreys sobre el consentimiento en las prácticas BDSM entre lesbianas (1996).

A su vez, el análisis de *Twelfth Night* que realiza Jardine parece exceder su hipótesis: Jardine nota que Sebastian transita de manera demasiado fácil de un vínculo amoroso con Antonio, quien lo salva del naufragio y le ofrece sus servicios, a una relación heterosexual con Olivia. Es decir, es cierto que Sebastian parece acomodarse

⁷ “La responsabilidad ética está estrechamente relacionada con la conciencia política de las posiciones y los privilegios que tiene cada uno. Consecuentemente, la ética postestructuralista se interesa por la afectividad y las pasiones humanas entendidas como el motor de la subjetividad y no tanto por el contenido moral de la intencionalidad, la acción o la conducta o la lógica de los derechos.” (Braidotti, 2006: 30)

gustosamente a una relación de dependiente, tanto homo- como heteroerótica; estos comentarios prueban, además, que la autora está considerando el deseo o sexualidad del muchacho dependiente como constructo ficticio en esta instancia, después de todo, aunque no se explora qué tipo de identidad sexual representaría. También, nota Jardine el carácter transgresivo que Olivia representa, en tanto que ella dispone de poder económico,

“the final erotic twist in *Twelfth Night* is achieved by the irony that it is Olivia – the lady of significant independent means and a disinclination to submit herself and her lands to any ‘master’ – whose sexualised relationship of ‘service’ with Cesario is most socially and sexually transgressive. I think that critics have been right in seeing this as Olivia’s ‘come-uppance’ – patriarchy’s retribution for mis-taking the conventions both of service and of marriage as a female head of households in an order explicitly designated male in its defining relationships.” (1996: 75)

La autora parece sugerir que Shakespeare crea “un amo”/master femenino. Si esta relación de sometimiento no estuviera generizada, no habría tal transgresión al patriarcado. Es justamente porque el cuerpo del dominante es de mujer, que este vínculo es socialmente y sexualmente transgresivo. A esto se debe agregar la complejidad que, a nivel ficcional, el cuerpo del dependiente no sea de un muchacho, sino de otra mujer. Las capas de erotismo que complejizan esta representación no aparecen en este análisis: de hecho, Jardine tiende a ignorar las identidades ficcionales para centrarse en el actor y en las prácticas históricas. Se puede concluir que estas observaciones refutan su afirmación que, “in the early modern world boys and women really are, to all intents and purposes, more alike than they are different.” (1996:75)

Una contribución especialmente valiosa en el análisis de este tema es el aporte de Michael Shapiro (1994), quien desarrolla un estudio histórico detallado de la práctica del *cross-dressing*, tanto teatral como en la vida real. El crítico observa las características que se asocian con la heroína disfrazada de varón y menciona, principalmente, la impertinencia: su rol era el del “saucy lackey”, es decir, un sirviente atrevido con parlamentos audaces. Sin embargo, Shapiro explica que este recurso no resultaba ser realmente subversivo, ya que siempre se reestablecía el orden al final de la obra al volver la heroína a su atuendo habitual normativo. El autor, también, enfatiza el carácter auto-referencial del *cross-dressing* de la heroína, en muchos momentos de las obras: este anti-ilusionismo era provocativo, en tanto recordaba al público acerca del actor disfrazado,

“The combining of cross-dressed heroines with the practice of cross-dressed casting created conditions and opportunities that dramatists could exploit to add excitement to material that even at the textual level was testing gender boundaries.” (1994: 61)

Es decir, lo que le interesa particularmente a Shapiro es la complejidad entre la sexualidad y el género en la época isabelina y la posibilidad que brindan las obras para mostrar las distintas “capas de identidad sexual”. En otras palabras, el disfraz masculino recordaba a la audiencia de la presencia del actor: la *persona* masculina disfrazada era una tercera capa de identidad de género, difícil de distinguir del actor mismo. Fuera de homogeneizar todas estas capas o ignorarlas como en la crítica anterior, Shapiro enfatiza la necesidad de todas ellas en la actuación,

“To distinguish the female character from either her assumed male disguise or his own male identity, the play-boy had to establish the heroine’s femininity with unmistakable clarity.” (Shapiro, 1994: 49).

Estas capas no se representan en forma simultánea sino sucesiva, a través de cambios tan rápidos y sutiles, como puede ser una mirada.

Es interesante ver cómo Shapiro avanza la teoría con respecto a esta práctica, al dejar atrás esta confusión entre género y sexualidad, señalada por Traub (1992),

“The young male performers who specialized in female roles were not genderless but boys or young men, not yet but potentially adult males. They were androgynous only in the sense that they might be sex objects both to some men and to some women.” (1994: 144)

Esta cita demuestra que el autor está pensando en el “boy”, no sólo como objeto de deseo, sino también como sujeto sexual.

Shapiro analiza *The Merchant of Venice* y muestra cómo, en esta obra, Shakespeare replica el recurso: son tres las heroínas que recurren al disfraz masculino. En este texto, Jessica, la hija de Shylock, se disfraza de varón para huir de la casa de su padre con su enamorado Lorenzo. Portia, una acaudalada dama, recurre, de igual modo, a esta práctica para actuar como un joven abogado y poder sacar a Antonio de la muerte. Este había incurrido en una deuda con Shylock, el prestamista judío, para socorrer de sus aprietos económicos a Bassanio, quien se casa con Portia. Al no poder cumplir con el pago de la deuda, Shylock debía reclamar la libra de carne de Antonio, según lo pactado. La dama de compañía de Portia, Nerissa, también adopta el disfraz para pasar por un secretario del joven abogado en el juicio. Según Shapiro, el *cross-dressing* de

Jessica anticipa los otros dos y el de Nerissa representa una sombra que duplica el de Portia.

El autor lee homoerotismo en Lorenzo, cuando este personaje parece demostrar un interés sexual mayor en el “play-boy” que en el personaje femenino de Jessica, expresado, en particular, en las líneas “So are you, sweet,/ Even in the lovely garnish of a boy” (II, vi, 45-46). El vocablo ‘garnish’ significa no sólo vestido, sino “embellishment or decoration in general” según la explicación del autor; esto lleva a Shapiro a concluir,

“In reassuring Jessica that her disguise is impenetrable enough to prevent her being ashamed by discovery, Lorenzo seems also to be saying that in his eyes it embellishes her natural loveliness.” (1994: 100).

El disfraz de Portia sí es funcional al argumento: ella compete con Antonio en el amor de Bassanio y, por ende, ella necesita salvar a Antonio para evitar la deuda emocional y afectiva que su muerte representaría en Bassanio. Los parlamentos de Portia y de Nerissa muestran la audacia y el alarde propios del estereotipo del *saucy lackey*. Por ejemplo, cuando deciden adoptar el disfraz, en la línea “Why, shall we turn to men?” (III, iv, 78) se señala la insinuación sexual en la palabra “turn”: Shapiro lee la eventual transformación de los muchachos actores en hombres, así como también la posibilidad de que estos muchachos contemplan volcarse sexualmente a los hombres.

Según este crítico, en *As You Like It* Shakespeare varía el motif del *cross-dressing*, nuevamente, al crear una segunda máscara o disfraz. El actor representa a Rosalind, quien se disfraza de Ganymede⁸, quien, a su vez, pretende ser “la lujuriosa Rosalind”, una tercera capa, para ayudar a Orlando a salir de su enamoramiento de la misma Rosalind, a través de la “cura misógina”, comentada en la sección del amor romántico en este trabajo (pp.62-63). Estas capas crean una tensión entre el amor sin límite de Rosalind y el espíritu antiromántico propio de esta cura misógina.

El texto permite la representación posible de estas distintas capas: en el acto 4, escena 1, cuando Orlando busca un descanso de la cura misógina y se despide de la imaginaria y promiscua “Rosalind”, y la heroína contesta “Alas, dear love, I cannot lack thee two hours” (IV, i, 143), Shapiro se pregunta cuál de las dos Rosalindas dice esta línea: bien

⁸ Shapiro menciona la referencia mitológica en el nombre elegido por la heroína, el cual era asociado con la homosexualidad en la Inglaterra Isabelina: Ganymede es un joven hermoso de quien Jupiter/Jove se enamora y a quien secuestra para que le sirva como paje, “I’ll have no worse a name than Jove’s own page, /And therefore look you call me ‘Ganymede’.” (I, iii, 116-117)

puede ser la Rosalind real que contesta. Las líneas que siguen permiten la rápida transición de una capa a la otra. Según Shapiro, es la imaginaria Rosalind, quien dice en tono despectivo, luego, “Aye, go your ways, go your ways” (IV, i, 146), pero el actor puede representar nuevamente a la Rosalind real en el tono auto-conmiserativo de “’Tis but one cast away, and so come, Death!” (IV, i, 148-149), mientras que la demanda de que no se demore representa a Ganymed y su previa advertencia de la puntualidad.

El autor lee homoerotismo en la obra, en particular en la escena 2 del acto 5 cuando Rosalynd realiza una pregunta subida de tono, “ Why then tomorrow I cannot serve your turn for Rosalynd?” (V, ii, 38) El autor interpreta la línea siguiente como una evitación de ese homoerotismo: “I can no longer live by thinking” (V, ii, 39) significa para Shapiro que,

“[Orlando] has exhausted such playful fantasies and now desires the real Rosalind. If the ‘I’ is Ganymed, the sexual meaning of ‘serve your turn’ may be activated in a way that provokes Orlando to declare an end to their innocent pastimes for fear of what they may lead to. In either case, she is pleased that Orlando has tired of ‘thinking’ and wants her rather than the ‘Rosalind’ he believes was the pretense of a boy, if not the boy himself.” (1994: 131)

Este punto de tensión o “ansiedad homoerótica” no se sostiene con tanta intensidad como en *Twelfth Night*, como Shapiro señala, aunque es posible ver una línea de fuga en este comentario: este análisis denota el enfoque más formalista o textual que político, que demuestra Shapiro, ¿es Rosalind o el crítico mismo quien está complacido de cerrar esta posible grieta de homoerotismo? En todo caso, según este mismo enfoque formalista que Shapiro parece adoptar, se puede señalar la pronta contención de esta posibilidad en el matrimonio que se promete; su lectura forcluye todo otro deseo.

Por otro lado, el autor da cuenta de otras lecturas posibles, por ejemplo, cuando comenta el final de la tensión homoerótica entre Ganymed y Orlando, y explica,

“Although a production of *As You Like It* might suggest a degree of homoerotic attraction between Orlando and Ganymed, the language of the text generally keeps the tone of their relationship teasing and light, rather than sombre and intense.” (1994:131).

Según Shapiro, *Twelfth Night* complejiza de una manera mayor el *cross-dressing* al permitir mayor intimidad entre Cesario y Orsino. Lo que es llamativo es que Shapiro se permite leer la posibilidad de homoerotismo entre los personajes masculinos, y no así entre los femeninos. A pesar de distinguir esta obra como la única en que Shakespeare explora esta ansiedad de intimidad, el crítico interpreta,

“[T]here is never any suggestion of lesbianism (evidently too threatening or incredible an idea for the commercial stage of the period), so that the pursuing women are simply foolishly mistaken about the object of their affection.” (1994: 165)

Se puede decir que esta interpretación es heterosexista: concibe la homosexualidad femenina como amenaza, y generaliza la mirada del público como homogénea, es decir, según el autor, la audiencia consideraría el lesbianismo como desafiante e increíble. Estas calificaciones son, además, inexactas si se compara esta suposición con los estudios de Lacqueur (1990) o de Jankowski (2000) sobre las prácticas sexuales de la época. Desde una perspectiva feminista, entonces, no hay en la crítica tal objetividad posible; no hay una lectura textual apolítica. Es importante cuestionar el enfoque supuestamente formalista.

Su lectura, por otro lado, da cuenta de la fuerte atracción que siente Olivia por Cesario, pero fuera de analizar cómo se sostiene esta ansiedad en el texto, Shapiro concluye,

“More than in any possible sources and analogues, the scene emphasizes the desperation of Olivia’s wooing, however restrained by decorum, as well as stressing Viola’s confused mixture of embarrassment and anger.” (1994: 153)

Esto contradice el análisis de Traub, quien demuestra que Viola incentiva esta atracción. A su vez, el placer que a las heroínas le produce seducir a otras mujeres no es propio de esta obra: también se evidencia en particular en *As You Like It* y en *The Merchant of Venice*. Shapiro, en general, circumscribe el homoerotismo a la actuación, “the actor can choose whether or not to make the duke self-conscious about his attachments to the youth.” (1994: 158) Sí contempla, por otro lado, una atracción homoerótica de Orsino a Cesario,

“The strength of Orsino’s outrage [when he hears that Cesario has married Olivia] indicates a wound deeper than his alleged affection for Olivia” (1994: 161).

El autor interpreta el final de la obra, en el cual Viola no vuelve a su disfraz femenino, y Orsino la sigue llamando “boy”, después de la revelación, como un deseo de establecer continuidad con los momentos previos. Se nota a nivel discursivo cómo su interpretación contempla una lectura alternativa, pero su terminología y su énfasis, puesto en los aspectos formales, contienen su lectura dentro de una perspectiva tradicional,

“Such reflexive allusion to the actor’s maleness generated emotional crosscurrents counter to the play’s drive toward heterosexual union.

This prospect is always potentially present in the world of the playhouse when heterosexual intimacy is portrayed by an all-male company, but usually remains dormant unless something reflexive – like continued verbal reference to the abandoned but still visible cross-gender disguise – calls attention to the principle of layers of gender identity and so keeps spectators alert to *all* of the layers involved.” (1994: 164)

De hecho, Shapiro se enfoca en el texto, no sólo las obras de Shakespeare, sino varios textos literarios en donde aparece el recurso del *cross-dressing*, y se basa en un análisis histórico de fuentes y prácticas para su interpretación. El autor llama a su enfoque en este libro “an old approach, one that might now be termed something like ‘historically sensitized formalism’” (1996: 61) Este crítico es conocido por su enfoque “post-disciplinario” (Shapiro, 2011); sin embargo, en este trabajo su perspectiva está centrada en aspectos formales del texto y el contexto histórico, por ejemplo, comentando *As You Like It* afirma, “My own inclination is to take the epilogue as theatrical play rather than social polemics” (1994: 133). Su lectura, supuestamente fuera de un proyecto político, se evidencia, también, por ejemplo, cuando habla de la necesidad de representar la identidad sexual femenina,

“To distinguish the female character from either her assumed male disguise or his male identity, the play-boy had to establish the heroine’s femininity with unmistakably clarity.” (1996:49)

Es decir, la necesidad de la representación de la identidad sexual femenina estaría justificada por un fin artístico teatral, y no por un motivo político. Además, se evidencia un mayor desarrollo del análisis de los personajes masculinos que femeninos. Por ejemplo, no se plantea qué ve Viola en Orsino, mientras que se analiza con profundidad la personalidad narcisista de Orsino, basada en la tradición de Petrarca.

A pesar de estos comentarios críticos, se decidió incluir esta crítica en este trabajo, por la relevancia de las categorías que se crean, y por el avance en el análisis de género y sexualidad. Se parte del supuesto de que no es el autor/a el que determina una crítica como feminista, sino el análisis mismo debe calificar como tal. El lugar que le da Shapiro a la subjetividad femenina, independientemente de su objetivo personal, representa un avance importante para la investigación feminista: si la propia crítica de Shakespeare, considerada como feminista, ignora la identidad sexual femenina (Jardine 1983, 1996; Kahn, 1981) se celebra recuperar este foco, independientemente de que venga de una voz femenina o masculina (y androcéntrica).

Traub (1992) es otra voz crítica que avanza este análisis desde la teoría lesbiana y *gay*: analiza las comedias para explorar la circulación de deseo homoerótico que se articula con el recurso del disfraz,

“I attempt to resist fixing erotic identity onto specific characters, and instead argue that the texts themselves display a homoerotic circulation of desire; homoerotic energy is elicited, exchanged and displaced as it confronts the pleasures and anxieties of its meanings in early modern culture (1992: 113).

La autora habla de ansiedad como la contracara del deseo. A su vez, aclara que discrepa con la lectura de Jardine (1996), quien se enfoca en el homoerotismo masculino: Traub explica que el personaje ficticio tiene una identidad sexual femenina, por ende, no se puede ignorar el género: “the boy actor’s role is so evidently a role, a representation of woman conceived, interpreted, and acted by males” (1992: 93). En este sentido, su mirada anticipa el análisis de las capas de Shapiro⁹. Es interesante notar que ella prefiere hablar de “travestismo”, más que de *cross-dressing*. Al analizar el deseo homoerótico, Traub opina que la palabra “travestismo” es más representativa de ese placer sexual que se genera a través del disfraz.

Su análisis es particularmente novedoso, en tanto da lugar a una lectura del deseo homoerótico femenino, que había sido descartado y hasta ridiculizado por la crítica anterior. La autora se centra en el vínculo de dos personajes femeninos: Rosalind, disfrazada de Ganymede, y Phebe, una pastora, quien se enamora de ella, durante su estadía en el bosque de Arden. La heroína observa que Silvius, un pastor, está perdidamente enamorado de Phebe, pero esta lo desprecia y rechaza. Rosalind decide intervenir y persuadir a Phebe de que debe ser menos vanidosa y aceptar el amor de Silvius. Al criticarla duramente, logra el efecto contrario, a saber, Phebe cae bajo los hechizos del amor. Traub se apoya en el análisis textual para demostrar que en *As You Like It*, Rosalind disfruta incentivar el deseo en Phebe, quien, a su vez, significativamente, se siente atraída por las cualidades femeninas de Ganymede. Por otro lado, Rosalind parece disfrutar atormentar a Sylvius con la carta de amor que Phebe le escribe a ella declarándole su amor, y es llamativo cómo dirige luego el deseo de

⁹ Se decide este orden de presentación porque, aunque Shapiro ofrece un análisis más complejo de las capas de identidad de género, Traub avanza la lectura de modo más enfático con respecto a la teoría e intención política.

Phebe, “to aggrandize her own victorious position as male rival”, según Traub (1992: 126).

Del mismo modo, en *Twelfth Night*, Viola, además de demostrar desear a Orsino, goza la intriga del deseo que produce en Olivia, a quien debe conquistar en nombre del protagonista, “she woos Olivia with a fervor that exceeds her ‘text’ (I, v, 227)” (1992: 130). Traub analiza las estrategias de seducción de Viola y ejemplifica con la línea “if you were the devil, you are fair” (I, v, 246) para ilustrar cómo la heroína, desde su identidad de género femenina, también, al igual que Rosalind, genera deseo homoerótico.

Se podría agregar a este análisis que en *The Merchant of Venice*, la otra obra en la que se usa el recurso del disfraz, se nota el mismo tono de satisfacción cuando Portia planifica usar el disfraz y le dice a Nerissa, su dama de compañía,

“[I’ll tell] quaint lies
How honourable ladies sought my love,
Which I denying, they fell sick and died –“ (III, v, 69-71)

Además de la evidente parodia de los “bragging jacks” que el texto representa, hay un placer que la heroína revela, en la posible seducción de otras damas.

Es interesante notar, a su vez, que la autora no considera una lectura del homoerotismo entre Celia y Rosalind, en especial al comienzo de la comedia. Este vínculo es más representativo de la homosexualidad/homoerotismo femenino, en tanto no hay confusión de género causada por el disfraz. Al comienzo de la obra, las hijas de los duques Senior y Frederick, Rosalind y Celia, expresan su afecto mutuo y lealtad. Rosalind se enamora de Orlando cuando lo ve luchar en un torneo. Seguidamente, el duque Frederick, quien había desterrado a su hermano del reino y usurpado su trono, destierra también a Rosalind al exilio. Celia, su hija, decide acompañar a su prima, por amor, en su destino. Orlando, igualmente, debe huir de los peligros de la corte, y así es como los tres personajes se reencontrarán en el bosque. Recién en el año 2000 Neely va a enfocarse en este vínculo homoerótico femenino.

Este tema se retomará en el marco metodológico y en el comentario sobre “The Lesbian Void” (Jankowski en Callaghan, 2000), pero es importante señalar, en esta instancia, al analizar estas obras, que hay referencias textuales suficientemente explícitas para sostener estas lecturas. Charles, el luchador que se bate con Orlando, describe la relación amorosa entre Celia y Rosalind, en términos que exceden una amistad o parentesco,

“O, no; for the duke's daughter, her cousin, so loves her, being ever from their cradles bred together, that she would have followed her exile, or have died to stay behind her. She is at the court, and no less beloved of her uncle than his own daughter; and never two ladies loved as they do.” [I.i.86-90]

Esto se demuestra en la lealtad que demuestra Celia por Rosalind al seguirla en el exilio. Su desagrado de Orlando, expresado en sus comentarios críticos y desaprobatorios, pueden ser interpretados como celos de amante, aunque también se considera el discurso “misógino”, a saber, en contra del sexo opuesto, para curar el mal de amores en Rosalind (Neely en Callaghan, 2000). De hecho, el vínculo se describe por diferentes personajes secundarios como excediendo el vínculo natural de hermanas. Esto es llamativo si consideramos las implicancias de la palabra “natural” en Shakespeare (Spenser, 1961): Le Beau, un cortesano, identifica a las heroínas en estos términos, cuando las describe para Orlando,

“The other is daughter to the banished duke
And here detained by her usurping uncle
To keep his daughter company, whose loves
Are dearer than the natural bond of sisters.” (I.ii.225-228)

Cuando Celia tiene que defender a su prima en frente de su padre, Duke Frederick, la heroína no duda en expresar su lealtad en términos que hoy, claramente justifican leer lesbianismo en este vínculo,

“We still have slept together,
Rose at an instant, learned, played, eat together,
And wheresoe'er we went, like Juno's swans,
Still we went coupled and inseparable [I.iii.63-66]

Este tema se retomará en la discusión sobre la posibilidad de esta lectura a contrapelo dado el contexto histórico en la sección siguiente.

Con respecto a la lectura del deseo homoerótico masculino, Traub explica que en *As You Like It*, Orlando es capaz de sostener una sexualidad dual, que no hace distinciones entre tipos de objetos: el protagonista sostiene la tensión de aceptar pretender que Ganymede es “la lasciva Rosalind” y tener que seducirla para curarse del mal de amores. Traub interpreta el matrimonio ensayado por Orlando y Rosalind, cuando ella está disfrazada de Ganymede, como subversivo,

“Appropriating the meaning of matrimony for deviant desires; and second, exposing the heterosexual imperative of matrimony as a reduction of the plurality of desire into the singularity of monogamy.” (1992: 127)

Es interesante su análisis de la sexualidad de Antonio, el capitán del barco que ayuda a Cesario, ya que Traub demuestra que Shakespeare une el homoerotismo masculino con un lenguaje fálico de penetración, claramente asociado con lo masculino. Agrega que el deseo heterosexual se presenta en este autor con imágenes de muerte y detumescencia, mientras que el deseo homoerótico masculino se asocia con lo duro y lo erecto: este aspecto se podría evidenciar, según considero, en las líneas, “But come what may, I do adore thee so/ That danger shall seem sport, and I will go” (II, 11, 35-36) pronunciadas por Antonio, cuando decide seguir a Sebastian a la corte de Orsino, donde tiene enemigos y peligra su vida.

Traub explica que el deseo de Orsino en *Twelfth Night* es ansioso u homofóbico, en términos modernos, ya que es notable la rapidez de la intimidad que se crea entre Orsino y Cesario: la obra no presenta sus primeros encuentros, sino que vemos directamente a Cesario prestando servicios a Orsino, ya con un vínculo de intimidad muy intenso. A pesar de que, al final de la obra, Orsino insiste en ver a Viola en ropas femeninas para casarse, se sigue refiriendo a ella como “boy”, “Boy, thou hast said to me a thousand times/ Thou never shouldst love woman like to me” (V, i, 251-252). A diferencia de *As You Like It*, la heroína no retoma su atuendo femenino, en ningún momento, en el último acto.

Es la falta de mutualidad lo que Traub interpreta como el mayor obstáculo a estos deseos, lo cual se debe a su elección metodológica: en *As You Like It*, la autora se enfoca en el vínculo entre Rosalind y Phebe, para analizar el homoerotismo. Traub muestra, además, conciencia de la necesidad de la heterosexualidad normativa en la época isabelina para sostener una economía de producción y reproducción. A pesar de que la crítica menciona a Sedgwick (1998) y a Lacqueur (1990), para destacar que en la Inglaterra de Shakespeare no existía la homofobia que se suele asumir, reconoce los motivos económicos que subyacen al final de las obras, en el que esta circulación de deseo homoerótico es, finalmente, contenido en matrimonios heterosexuales,

“The fear expressed, however, is not of homoeroticism per se; homoerotic pleasure is explored and sustained until it collapses into fear of erotic exclusivity and its corollary: non-reproductive sexuality.”
(1992:123)

5.4.3 *Cross-dressing*, amor y lesbianismo (2000-2010)

En la crítica después del año 2000, el tema del *cross-dressing* en las comedias va a ser usado para desarrollar teoría y variables de análisis desde una perspectiva *Queer*; por

otro lado, el tema de la circulación del deseo homoerótico va a ser uno de los más populares en esta producción. Se trata de encontrar nuevos significados en el texto o lecturas novedosas de obras no tan populares. Hay crítico/as que deciden directamente dejar de lado discusiones anteriores con respecto al *cross-dressing*. Por ejemplo, a pesar de que Carol Rutter (2001) se enfoca en el análisis del cuerpo en el teatro de Shakespeare, a esta crítica no le interesa adentrarse en las comedias, ni tampoco analizar esta práctica, ya que imagina que la audiencia isabelina sí podía distinguir entre el actor y su rol,

“The English stage didn’t ‘take’ boys for women any more than it ‘took’ commoners for aristocrats or Richard Burbage for Henry V. It did ‘take’ players for the parts they played.” (Rutter, 2001: XIV)

En líneas generales, se busca leer homoerotismo en obras o personajes menos analizados. Desde la perspectiva *Queer*, Alan Sinfield retoma las discusiones teóricas de Traub y aporta comentarios significativos con respecto a la distinción entre género y sexualidad al señalar que el *deseo-de-ser* no equivale al *deseo-por*,

“Innumerable discussions of same-gender passion are vitiated by a failure to distinguish gender identity (*desire-to-be*) and sexual object choice (*desire-for*). The former is about who you believe yourself to be (for instance, in respect of your gender); the latter is about the persons with whom you want to have sexual relations (for instance, their gender). The one is often taken as a signal of the other. In particular, male gender preference is deduced from (what are perceived as) effeminate manners, and same-gender passion is organized into a heteronormative framework wherein one partner is gendered masculine and the other feminine.” (2006: 87)

Es decir, en el homoerotismo masculino, el deseo en las obras de Shakespeare también se da, para este autor, entre hombres que no son afeminados en absoluto, sino que se identifican con lo masculino y les atrae lo varonil en el otro. Sinfield se incluye en esta sección por su contribución transversal al tema del *cross-dressing* y del homoerotismo. A pesar de que esta obra no es representativa de esta práctica, es interesante mencionar, a modo de ejemplo, su análisis de *Troilus and Cressida*¹⁰. El autor explica que la emulación en la cultura de la guerra era bien vista y fomentaba la masculinidad. Asimismo, como demuestra en su análisis de esta obra siempre hay un potencial para

¹⁰ Es relevante aclarar que *Troilus and Cressida* es un texto dejado de lado por la crítica anterior y retomado por la nueva crítica, lo cual se debe en parte a la popularidad de las representaciones teatrales de esta obra en la segunda parte del siglo XX. Se retomará el análisis de esta selección al hablar de las prostitutas/putas y el encuentro con el/la otro/a étnico/a.

que el “deseo-de-ser” se transforme en “deseo-por”. Sinfield define ser masculino en la época de Shakespeare como ser activo en la relación, la identificación con otros hombres y con la cultura de la guerra; los signos de pasividad, de lo emocional, de lo doméstico, y de rodearse de mujeres representaban lo femenino o feminizado.

Con respecto al *cross-dressing*, en particular, Sinfield dedica gran parte de su análisis para explicar el concepto del muchacho (“boy”) en la Inglaterra isabelina, basado en datos históricos, en fuentes confiables o en referencias intertextuales. En parte, repite las explicaciones de Jardine, cuando señala que este competía con la mujer y era dependiente del hombre al igual que ella, sin embargo, se rehúsa a fijar un significado fijo a la representación, admitiendo que “it is axiomatic in cultural materialism that no text can control the terms of its reception” (2006: 121). Distingue claramente entre el muchacho, como objeto de deseo masculino, del hombre maduro y varonil, como objeto de deseo. De hecho, a diferencia de Dusinberre, su visión de la supuesta androginia no es idealista, ya que señala que muchos personajes masculinos, por ejemplo, Bassanio en *The Merchant of Venice* o el mismo Romeo, en relación a Mercutio, pasan por una fase de fascinación homoerótica, pero el final feliz y deseado en la obra es la unión heterosexual. Repite las acotaciones hechas por Traub, cuando aclara que esto se debe a la necesidad de mantener las estructuras sociopolíticas establecidas,

“Gendered cross-dressing may be amusing, but class is too fragile to mess with, especially in its ratification through clothes, where the bourgeois body impinges so closely on the aristocratic body.”
(Sinfield, 2006:132)

Su intencionalidad política es evidente, en tanto desarrolla y explica el concepto de homosexualidad: esto nos llevaría a pensar que, al igual que Traub, todavía siente la necesidad de defender su teoría o, tal vez, escribe para un público general que no comparta su discurso y marco teórico. Con un tono un tanto satírico de los prejuicios de nuestros días, Sinfield advierte que es inexacto preguntarse si estos personajes –o Shakespeare – son homosexuales, porque en la época renacentista no existían los hombres *gay* como se entiende el concepto en nuestros tiempos, es decir un grupo con una identidad sexual elegida y con un grado de marginalización con el que tienen que convivir,

“The reply to Bate and the *People* is that Shakespeare could indeed not have been gay, because lesbian and gay identities are modern developments: the early-modern organization of sex and gender boundaries, simply, was different from ours. However, that may not

stem panic, because, by the same token, he couldn't have been straight either.” (Sinfield, 2006:179 & 180)

Por otro lado, tampoco se puede hablar de heterosexualidad en estas relaciones; según el autor, el concepto de *queer* surge con la figura de Oscar Wilde. Sinfield se refiere con cierto tono irónico en diferentes capítulos al concepto del hombre *gay* para contrastarlo con la época isabelina,

“When we say that early-modern England did not have gay men, what does it mean? What we do *not* find is a dawning awareness in early adolescence that an individual has a distinct, shameful sexual interest which he must fight against and then accept, probably with the support of a like-minded subcultural network.” (Sinfield, 2006:112)

El deseo de encontrar nuevos significados y, especialmente, aquellos que se presten a la metacrítica, es evidente, ya que Sinfield en vez de enfocarse en el *cross-dressing* y analizar el homoerotismo, va a utilizar *As You Like It* para llegar a una lectura de enfoque más vale Marxista y señalar que la forma del pastoral causa la ilusión de ser transhistórica y trascender las relaciones de poder. El crítico, entonces, se propone hacer una lectura a contrapelo y leer la obra, sin esta supuesta limitación genérica y, por ende, no acepta el final feliz. Al final de este capítulo, se nota cómo Sinfield usa esta lectura para hacer una observación teórica con respecto a la historia literaria, “Literary history yearns for a world before history, theory and politics. It is a version of pastoral.” (2006: 39) Es decir, el pastoral le sirve como símbolo para afirmar que ni el texto, ni la historia literaria, ni el género, trascienden la política y la historia material.

El autor, a su vez, utiliza *The Merchant of Venice* para hablar de heterosexismo – una obra que se ha leído para discutir el antisemitismo pero, en esta ocasión, una vez más, su lectura es novedosa, en tanto explora desde un enfoque *Queer*, el vínculo entre Antonio y Bassanio: no es el recurso del *cross-dressing* lo que llama su atención, sino la manera en que Bassanio decepciona el amor y lealtad de Bassanio. Vale decir, acá su aporte se basará en la mirada del hombre *gay*, que hace explícita al comienzo del capítulo y que irá discutiendo a lo largo de su análisis, a saber, hasta qué punto esta lectura alternativa es válida; se pregunta si el texto excluye a las minorías.

Carol Thomas Neely (en Callaghan, 2000) analiza *As You Like It* y *Twelfth Night* para explicar el concepto de *lovesickness* o mal de amores, comentado en este trabajo en la sección de amor romántico (p.62-63). El discurso misógino curativo no reprime el deseo

sino que lo fomenta: para Orlando y Rosalind, es excitante hablar de los órganos y las prácticas sexuales. Para la autora, este discurso le da un importante lugar a las mujeres en el Renacimiento: se creía que las mujeres se enamoraban con mayor vehemencia, y se sentía una profunda compasión por el/la afectada por el mal de amores. Más que controlar u oprimir esta “enfemedad normal”, ésta se liberaba a través de este discurso, si la descarga sexual estaba vedada.

Neely ofrece, además, un exhaustivo estudio histórico para explicar lo que se entendía por *lovesickness* y cómo este discurso moldea y representa el amor. Los hombres podían afeminarse bajo los influjos del amor, y las mujeres masculinizarse, según esta ideología. Además, los roles de género y roles eróticos se relajan, debido a que en el Renacimiento, el género del objeto sexual no era de gran relevancia: había cierta licencia y la cura era la meta. Ofrece interesantes comentarios de cómo se representaban los géneros en el discurso amoroso en las obras de Shakespeare,

“in Shakespeare’s plays, women’s love is routinely represented as urgent, aggressive, and acted on. In contrast, men’s love is more often passive, subordinating, or fetishistic.” (2000: 285)

La autora retoma el análisis del *cross-dressing* y se pone en diálogo con Callaghan y Traub, a quien cita, para disentir con respecto a las posibilidades de circulación de deseo en las comedias,

“In *Twelfth Night*, eroticism and gender are detached, destabilizing gender formations and releasing ungendered desires. In *As You Like It*, eroticism remains mapped onto gender but gender roles and desires multiply.” (2000: 276)

A diferencia de Traub, esta autora explora el vínculo homoerótico entre Celia y Rosalind y demuestra, a través de referencias textuales, como una lectura de homoerotismo en este vínculo es posible. Se observa que su tono es cauto,

“The first act of *As You Like It* unfolds a representation of the romantic (and in performance potentially homoerotic) love of Celia and Rosalind, which is more extended than any cited in *lovesickness* discourse or performed elsewhere in Shakespearean comedy, and which is vowed permanent. It is more fully represented than that of Antonio and Sebastian in *Twelfth Night* although not, in the text, specifically eroticized as theirs is.” (Neely en Callaghan, 2000: 292)

Esto lleva a Neely a afirmar que, a diferencia de las críticas anteriores, ella cree que *As You Like It* permite un mayor lugar a los distintos tipos de deseo femenino que *Twelfth*

Night, a pesar de que el género permanece más estable. La autora lamenta que, al final de la obra, se desvanece toda referencia a este vínculo homoerótico entre mujeres.

Traub, en cambio, habla de “closing down erotic possibilities by naming” (1992: 141) en *Twelfth Night*: se infiere, a mi juicio, que la autora hace referencia a los nombres usados para el disfraz o para la identidad de género de Viola: “Poor lady, she were better love a dream/Disguise I see thou art a **wickedness**” (II, iii, 23-29); “Thou shalt present me as an **eunuch** to him” (I, iii, 56); “What I am, and what I would, are as secret as maidenhead” (I, v, 177-178); “How easy is it for the **proper-false**/ In women’s waxen hearts to set their forms!” (II, iii, 26-27); “And I (**poor monster**) fond as much on him/ As she (mistaken) seems to dote on me” (II, iii, 31-32). Se han resaltado en negrita los términos de connotación negativa, con los que Viola rotula este “ungendering” mencionado por Neely, y de esta manera, cierra la circulación de deseo, según Traub.

Se podría afirmar, a mi entender, que los nombres no parecen limitar las posibilidades eróticas, sino que reproducen un discurso heterosexista pero, a su vez, representan una mayor conciencia de una identidad de género inestable; se observa, en otro orden de cosas, que Viola es mucho más compasiva y, también, sumisa ante Olivia que Rosalind ante Phebe. Esto se debe no sólo a sus personalidades, sino a las relaciones de poder que se generan: mientras que Rosalind disfruta de su autoridad masculina, conferida por el disfraz, y se apropia de las operatorias, en cierto punto sádicas, del amor romántico no correspondido, Viola se encuentra en una situación de servidumbre ante Olivia y se compadece de la dama que la confunde por un varón. Viola pone en palabras la propia inestabilidad de género pero, a su vez, muestra un estilo erótico más asociado con lo femenino, aunque no se deja manipular por la seducción de Olivia: cuando la dama pretende generar culpa en ella, “Have you not set mine honour at the stake” (III, i, 103) al acusar a Viola de dejarla expuesta a la vergüenza de la declaración de amor, a través del anillo, Viola le responde, “I pity you” (III, i, 107). Es cierto que es la posición de ama de Olivia, lo que define la actitud más agresiva y de iniciación en el cortejo. No obstante, se cree que la variable género no se suprime ante la posición de servidumbre, como afirma Jardine.

De hecho, según considero, es interesante comparar el vínculo homoerótico entre dos mujeres, causado por la confusión del disfraz, en ambas obras: mientras que Viola responde con lástima por Olivia, Phebe en *As You Like it*, responde de manera masoquista al trato cruel de Rosalind: esta le hace notar su falta de atributos físicos de

belleza y su imposibilidad de conseguir un candidato mejor que Silvius, a lo cual Phebe responde, “Sweet youth, pray you chide a year together;/ I had rather hear you chide than this man woo.” (III, vi, 64-65). Traub (1992) afirma que, en esta obra, hay más posibilidades eróticas, porque el texto no nombra los deseos representados: a mi entender, no es la falta de nombres lo que da lugar a un mayor homoerotismo, sino el estilo erótico adoptado en sí. Es, además, en *As You Like It* en donde encontramos un vínculo erótico femenino independiente del disfraz: Celia expresa su amor por Rosalind cuando las dos heroínas tienen una clara identidad de género y estilo femenino.

Neely sostiene que, a pesar de que esta comedia permite múltiples estilos y roles eróticos, puesto que, por ejemplo, Rosalind es “la amiga adolescente”, “el misógino juvenil”, “la hija subordinada”, “el joven protector”, etc., al final de la obra, estos diversos deseos son suprimidos por la entrada de Hymen y el matrimonio impuesto: no se hace referencia al vínculo amoroso entre Celia y Rosalind, Ganymede y Orlando, y Phebe y Ganymede. *Twelfth Night*, por el contrario, no contiene estos distintos roles y deseos: Olivia toma el poder y Sebastian continúa en su rol erótico de dependiente y, en la última escena, se reafirman los distintos deseos que circularon durante la misma, a saber, entre Cesario y Olivia, Sebastian y Antonio, Cesario y Orsino.

Neely comenta, con cierto tono de lamento, que el amor entre Celia y Rosalind se suprime, “The lack of acknowledged affection between Celia and Rosalind in the last act reminds us that love can disappear.” (2000: 296). Pero, como señala Traub, a mi entender, en este vínculo es la falta de mutualidad, además de la heterosexualidad normativa, y la institución del matrimonio, lo que diluye esta circulación de deseo. Es siempre Celia la que expresa amor por Rosalind: ella le ofrece la herencia de su padre, lo enfrenta, elige el exilio con su amada, le aplica la cura misógina, y elige el silencio, cuando se concreta el amor entre Rosalind y Orlando. Es interesante notar cómo lo/as crítico/as no afirman el homoerotismo entre mujeres con tanta prontitud como el masculino, a pesar de las referencias textuales analizadas en la sección anterior. Esto puede deberse al conocimiento histórico de que la homosexualidad masculina era mayormente aceptada en la época de Shakespeare, mientras que los estudios históricos parecen afirmar que el lesbianismo era inexistente o poco común entre mujeres. También, puede responder al desarrollo teórico más tardío del lesbianismo, con respecto a la teoría *gay*, en particular, los vínculos homoeróticos/homosexuales masculinos en la literatura (Sedgwick, 1998).

Con respecto a la lectura del lesbianismo en Shakespeare, es de suma importancia el artículo de Jankowski (en Callaghan, 2000), "The Lesbian Void", en el que la autora demuestra que la falta de lecturas que exploran el homoerotismo femenino, y la escasez de registros históricos sobre las prácticas homosexuales femeninas, no implican que esta lectura no sea posible. Por el contrario, las relaciones sexuales entre mujeres eran muy probables, debido a los arreglos habitacionales, según los cuales las damas solían dormir con sus criadas, y eran visitadas por sus maridos. Las damas de compañía solían alojarse en una pequeña habitación contigua, llamada significativamente "closet"; en su defecto, estos encuentros entre mujeres podían ocurrir en una construcción fuera de la vivienda principal, denominada "banquet", usada para retirarse de los festejos o eventos públicos y contar con un espacio privado. Es decir, estas habitaciones íntimas favorecían la posibilidad de relaciones amorosas sexuales entre mujeres.

Jankowski menciona que en *The Winter's Tale* la audiencia es engañada, ya que se sabe que Hermione murió y, al final de la obra, este personaje vuelve a la vida: este engaño de la audiencia es usado por la crítica, como metáfora, para explorar lo que ella llama "the lesbian void". No parece haber referencias textuales específicas que prueben las relaciones sexuales entre mujeres, pero Jankowski explora esta brecha apoyándose de su investigación sobre los arreglos habitacionales. Además, comenta sobre la palabra "bedfellow" en *Antony and Cleopatra*, la cual, los editores y críticos, quieren privar de toda connotación sexual, pero ella muestra que, una vez más, puede representar la erótica femenina.

También, lee la posibilidad de homosexualidad femenina entre Portia y Nerissa en *The Merchant of Venice* al leer la duplicación como posibilidad de erotismo: al final de la obra, los personajes femeninos, disfrazados de varones, piden los anillos a sus maridos, que ellas mismas les habían dado antes en su rol femenino, como prueba de agradecimiento por haber salvado a Antonio en el juicio. Al volver a su casa, ellas se los reclaman a sus maridos y, cuando ellos confiesan habérselos dado al joven abogado y a su ayudante, ellas amenazan con dormir con los jóvenes especialistas en la ley: Portia exclama, "I'll have the doctor for my bedfellow" (V, i 233); Nerissa replica, "I'll mar the young clerk's pen" (V, i, 337). Al producir ellas luego los anillos, las jóvenes afirman haber dormido con el abogado y su secretario para recuperarlos. La autora se pregunta, "We know, of course, that the women did not sleep with actual men. The question remains, though: did the women sleep with each other as men?" (en Callaghan, 2000: 309). En *Much Ado About Nothing*, según Jankowski, Margaret, la sirvienta,

accede a desprestigiar a Hero por despecho amoroso, puesto que esta la habría desplazado por Beatrice, su prima, como “bedfellow”.

A pesar de que Jankowski no menciona el *cross-dressing* en las comedias, se decide incluir esta crítica en esta sección, porque es mi intención utilizar este estudio sobre la posibilidad de lesbianismo en Shakespeare, para reafirmar mi análisis anterior y enfatizar la importancia de no desdibujar el homoerotismo femenino, que se ve tan claramente en las comedias. Desde la teoría lesbiana, visibilizar estos vínculos es reivindicar la sexualidad femenina y mostrarla en toda su diversidad. El lugar que se le ha dado a las lecturas de homosexualidad masculina, apoyadas en la historización de estas prácticas, y el silencio sobre la homosexualidad femenina, bajo el mismo pretexto, deben ser revisados en pos del interés político. Por eso, el estudio de Jankowski sienta un precedente de valor para visibilizar el lesbianismo y deconstruir el ridículo hacia esta lectura desde una historización androcéntrica. El recurso del *cross-dressing*, por otro lado, nos enfrenta con el dilema de la historización y el “presentismo” mencionado por Mangan (2005). Si bien las mujeres no tenían una presencia real en el escenario del teatro isabelino, mi mirada está puesta en los personajes, quienes representan una identidad sexual femenina. Y si bien la discusión sobre las implicancias del uso de muchachos para representarlas es de gran relevancia académica, las obras fueron escritas para ser actuadas: en nuestros días, los cuerpos de las mujeres en el escenario permiten la revisión y la reapropiación desde el enfoque lesbiano.

5.5 El encuentro con la alteridad étnica. La crítica feminista poscolonial.

La conciencia étnica aparece claramente en la crítica feminista de Shakespeare después del 2000. Los estudios postcoloniales se injertan en el feminismo en una forma tan marcada que, al igual que la teoría marxista en la década anterior, la investigación feminista resulta ecléctica; crítica/os asociada/os con la teoría *Queer* o feminista incorporan en su discurso la terminología y metodología de la crítica postcolonial y trabajan con la conciencia de que no se puede ignorar la variable raza en una investigación feminista. Sin embargo, este es un terreno virgen, donde los avances teóricos en la articulación de las teorías postcolonial y feminista sigue siendo un proyecto emergente para este enfoque.

En las décadas anteriores al año 2000 y, especialmente antes de 1990, lo/as investigadore/as feministas parecen ignorar la raza, como variable en sus lecturas. Se menciona, sin detenimiento, la raza negra de Othello y de Cleopatra, pero se procede, luego, a enfocarse en el análisis temático, dejando este aspecto de lado. Por ejemplo, Dash (1981) se enfoca en lo que *Othello* representa acerca de la institución matrimonial; Dusinberre (1975) comenta sobre el rol político de Cleopatra y su exotismo.

De hecho, recién en 1985 se publica el ensayo fundacional de Paul Brown, “‘This thing of darkness I acknowledge mine’: *The Tempest* and the discourse of colonialism” en la antología *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, (Dollimore y Sinfield, eds.), en el cual el autor recurre a un enfoque histórico, para demostrar que la obra representa una crisis en el discurso colonial. Este ensayo se articula en la tradición que lee a Caliban como un representante de los Amerindios; su énfasis en las prácticas discursivas es avanzado para su época y, a pesar de que no articula su análisis con la variable género, Brown habla de un discurso politizado de la sexualidad. Este dato explica por qué la crítica feminista tuvo que esperar más de una década, para poder registrar la interrelación entre la teoría feminista y postcolonial, y poder utilizar sus herramientas teóricas.

5.5.1 La crítica de los ‘90: lo romano y el espíritu patriótico.

Dado el surgimiento de lecturas poscoloniales, en la crítica feminista de los ‘90 se empieza a vislumbrar una conciencia de la alteridad, aunque todavía no se profundiza en la etnia. Se observa un respeto por la diversidad: se rechazan, por ejemplo, las lecturas nacionalistas de la crítica tradicionalista y se lucha contra de todo tipo de sentimientos discriminatorios. Desde este nuevo énfasis, en la introducción de *Reading Shakespeare Historically*, Lisa Jardine (1996) cuestiona la lectura tradicional de la escena de seducción en *Henry V*: cuando el rey se casa con la princesa francesa, al final de la obra, Kate trae ansiedad sexual, además de una alianza entre los dos países.

La autora deconstruye la lectura de consolidación armoniosa de identidad nacional en la obra, para afirmar que la progeie de *Henry V* estará marcada por esa hibridización racial, que se pretende evitar. El héroe insiste en el consenso que la alianza marital con Francia representa, pero se oculta la dominación implícita en esta estrategia política. Henry V, además, pretende ignorar su propia ascendencia francesa. Jardine nota que

Shakespeare altera los datos históricos y no presenta al delfín francés, en la escena de la seducción, para causar este efecto de armonía en la alianza.

El carácter lujurioso desvergonzado, que se le atribuye en la obra a las relaciones sexuales o románticas con extranjeros, se asocia con la creencia en la deshonestidad de las mujeres, quienes, inevitablemente, causarían la impureza étnica,

“Were women pure, the suggestion seems to be that that would guarantee the continuing purity of the nation; because women are inevitably ‘impudent’, the sullyng of national stock is also inevitable.”
(Jardine, 1996: 13)

En su análisis, Jardine logra deconstruir las lecturas pro-imperialistas anteriores de *Henry V* encontrando “the fractures in the play’s nationalistic rhetoric” (1996: 14); demuestra que no hay tal pureza de la raza en el texto, sino que la mezcla étnica constituye, a la vez, una amenaza y un hecho, en esta obra.

Es digno de notar que esta lectura aparece acompañada de referencias sobre el contexto de producción de la crítica, por ejemplo, la desintegración de Yugoslavia y de distintos momentos de recepción, como la Segunda Guerra Mundial. El hecho de que este análisis aparezca en la introducción del libro responde al propósito de explicar su enfoque, a saber, el diálogo entre distintas prácticas discursivas en diferentes contextos históricos. Es decir, sirve para presentar la metodología, pero no se desarrolla la alteridad étnica, como tema, a lo largo del libro.

En esta década surge, además, un interés particular por las obras romanas, como se comentó en la sección que trató acerca de lo materno: se lee con una conciencia de que el texto refleja la representación isabelina de Roma (Kahn, 1997). Pero las lecturas demuestran que, en el contexto renacentista, la cultura romana se concibe como raíces de la cultura isabelina, y no como alteridad étnica. En la misma línea metodológica de análisis de prácticas discursivas históricas de Jardine y de Kahn, Traub (1992) elige una obra poco popular en la crítica anterior, *Troilus and Cressida*, para explorar cómo las enfermedades se inscriben en los cuerpos de aquello/as que son considerados enemigo/as o inferiores, por su origen étnico u otro motivo de prejuicio. La autora hace referencia a la epidemia del SIDA en su contexto de producción, con lo cual, al igual que Jardine, se evidencia que está leyendo su contexto de recepción en esta obra. Traub afirma que la relación entre el cuerpo político y el cuerpo erótico se evidencia en Helen: la fidelidad a la nación se iguala a la fidelidad en el amor.

El discurso sobre el SIDA también tiene ecos militares, por ejemplo, las palabras “sexo seguro” “protegerse”, “invasión de esta epidemia”, etc. Traub concluye señalando que, en última instancia, lo que se evita, a través de estas patologizaciones de las minorías, es enfrentar la finitud y materialización del propio cuerpo y que todos estamos destinados a la muerte. Se estima que Traub se refiere a las minorías homosexuales, más que étnicas, pero su análisis es relevante, como antecedente para lecturas posteriores.

En esta década, quien marca un sendero para la crítica postcolonial feminista posterior es Kate Chedgzoy. En su *Shakespeare's Queer Children* (1995) su enfoque no sólo va a ser feminista y *queer*, sino que muestra conciencia de la necesidad de interrelacionar el género y la raza en su lectura de *The Tempest*. La autora sugiere una lectura a contrapelo, según la cual se pueda reescribir a Caliban, quien es tradicionalmente representado como un monstruo sometido por Próspero por intentar violar a su hija, Miranda. La autora, asimismo, busca visibilizar a la madre de Caliban, la bruja Sycorax, quien reinaba en la isla antes de la llegada de Próspero. Según Chedgzoy, la disociación entre la opresión de Caliban y de Miranda hablan de una polarización de temas de género y de raza,

“For a feminist reading, the problem with Caliban-centred appropriations is precisely that their representations of the relations of colonial power do not leave a space in which women can locate themselves as anything other than tools or victims of that power. Attempts to re-create *The Tempest* to include an element of subversive or rebellious female agency have thus had to be located in alternative, supplementary or oppositional narratives.” (1995: 97)

La crítica, a su vez, observa que los discursos de violación experimentan un cambio en la época isabelina: este acto pasa a considerarse una afronta a la mujer, más que al varón que debía protegerla, lo cual le confiere mayor agencia a Miranda.

La lectura de Chedgzoy se inscribe en los inicios de una tradición a partir del 2000 de enfocarse en Sycorax, como representante de la alteridad femenina y étnica. La autora concluye, “The absent, obscene Sycorax thus turns out to be crucial to the play’s regulation of racial and sexual difference” (1995: 100).

Sus ideas son tan avanzadas para su contexto de producción que, en vez de profundizar en el análisis de la obra, Chedgzoy se embarca en un desarrollo metacrítico, en el que comenta sobre la revisión del canon y sobre la afirmación de Maya Angelou, “I know that William Shakespeare is a black woman.” (en Chedgzoy, 1995: 103). La crítica busca esta revisión en hipertextos de la obra, como por ejemplo, *Snapshots of Caliban*

de Suniti Namjoshi o *Indigo* de Marina Warner. Sus estrategias metodológicas nos recuerdan al capítulo “Acts of Resistance” de Helms en *The Weyward Sisters* (en Callaghan, Helms and Singh, 1994) producida en la misma década, en donde esta autora, también, se embarca en desarrollos metacríticos y una defensa de la reescritura en la que los actores/actrices en escena muestren su resistencia al sistema patriarcal e imperialista.

5.5.2 La crítica a partir del 2000: el comienzo de los entrecruzamientos

Si en los '90 se empieza tímidamente a sugerir analogías y entrecruzamientos entre raza y género, la década del 2000 es cuando este enfoque feminista postcolonial se transforma en discurso académico dominante. Esto responde, claramente, a intereses políticos, ya que el feminismo sufre una crisis epistemológica, a partir de la concientización de lo que se entiende por mujeres y de la deconstrucción del eurocentrismo. Surgen mayor número de voces en el mundo académico feminista provenientes de la categoría “Dos Tercios del Mundo” (p. 27): India, África, Latinoamérica, etc. Por ejemplo, Mohanty (en Ashcroft, Griffith and Tiffin (eds.), 1995) invita a descentrar el feminismo occidental y cuestiona la categoría “la mujer”; Spivak denuncia la violencia epistémica del discurso colonialista (2011) y se pregunta, “¿puede hablar el subalterno (en tanto mujer)?” (2011:77).

En este contexto, es Callaghan quien produce crítica desde este nuevo enfoque postcolonial feminista: en su análisis de *Othello*, la autora (2000, b) interrelaciona el género y la raza como ausencias en el teatro isabelino. Callaghan habla de un teatro de Shakespeare sin mujeres ni otro/a étnico/a, dado que es altamente improbable que actores negros hayan aparecido en escena, a pesar del número considerable de población negra que habitaba las calles de Londres,

“in Shakespeare’s plays there are histrionic depictions of negritude, but there, to use Coleridge’s infamous phrase, no ‘veritable negroes.’ There are indeed, no authentic ‘others’ – raced or gendered – of any kind, only their representations.” (2000, b: 76)

La investigación histórica demuestra que el cosmético facial (*blackface*) era utilizado para representar la raza negra. En las obras de la época, las referencias a la negritud servían el propósito de representar el miedo al cruce de razas.

Callaghan avanza con claridad teórica y metodológica, cuando distingue presencia de representación, y a su vez de inclusión. A pesar de que las mujeres aparecían en las

mascaradas de la corte y los negros eran mostrados como sujetos exóticos en lugares públicos, ni las mujeres ni lo/as negro/as podían actuar en el teatro inglés. Cita a Virginia Woolf (1929) para observar la excesiva visibilidad de las mujeres en las representaciones culturales, en contraste con la situación de las mujeres reales: en el Renacimiento inglés, las mujeres eran representadas en el teatro en términos de igualdad con el hombre, pero no tenían lugar en la vida pública real. Con respecto a la raza, la autora observa que, más adelante, en el siglo XVII, cuando el elenco cuenta con actores negros, este sirve para enfatizar el elemento exótico o exacerbar el racismo evidente en la audiencia, por ende, la presencia demuestra sus limitaciones. Lo mismo se señala con respecto al uso de actrices en el escenario, el cual, en vez de efectivizar la crítica social causaba el efecto de excitar a la audiencia masculina y generar acoso sexual. La autora realiza unas interesantes observaciones sobre las diferencias entre exhibición y representación. En la primera, el cuerpo es objeto pasivo: el poder yace en el espectador; en la representación, en cambio, el cuerpo del actor se empodera en la interpretación del rol. Callaghan demuestra que, en el caso de las mujeres y de los actores negros, la actuación se entrecruza con la exhibición, ya que el cuerpo del/la actor se concibe como objeto privándolo/a, de esta manera, del aspecto creativo del rol. La autora cita a Margo Hendricks para explicar que, en el Renacimiento, la raza no se definía por el color, como en siglos posteriores, sino por prácticas sociales y discursivas, entre las cuales figura, por ejemplo, la exhibición de lo/as sujeto/as negros. En este sentido, se puede ver, claramente, la analogía entre la concepción del género fuera de la diferencia sexual de acuerdo al determinismo biológico (Lacqueur, 1990) y la de la raza independientemente del color de la piel. Las teorías de la época describían la negritud como superficial “negro sobre blanco” y, al mismo tiempo, como una cualidad indeleble que no se puede lavar o borrar,

“This understanding of negritude as an augmentation of whiteness stresses blackness *as representation* – that is, an (anti-)aesthetic as opposed to an essence – and was corroborated in the period by a climatic theory of racial difference, which proposed that blackness was an extreme form of sunburn.” (2000, b: 79)

Una gama de teorías coexistían para explicar la raza, desde las teológicas, hasta las empíricas, entre las cuales figuraba la del cambio climático que explicaba el color de la piel como algo superficial. La comprobación de que este no se iba con el clima inglés justificaba la exhibición frecuente de esto/as individuo/as, como elementos exóticos. Callaghan, además, enfatiza la relación entre los modos de representación de la raza y

los intereses económicos: la alienación y deshumanización de lo/as africano/as servía el propósito de racionalizar la esclavitud,

“In a burgeoning market economy liminality inheres in the alienated status of the commodity. Exotics in civil pageants, for instance, literally celebrate the opulence of an alterity accessible through trade.” (2000b: 89)

La autora se pone en diálogo con críticas feministas, como Newman y Singh, para comentar las distinciones teóricas entre género y raza y observar las analogías que se han encontrado entre Othello y Desdemona como oprimidos por el sistema patriarcal. Callaghan cita a Singh para aclarar la diferencia,

“Historically we know the taboo of miscegenation was not so much based on fear of the femininity of the white woman as it was on the potential phallic threat of black men, who, incidentally, bore the brunt of the punishment for violating this taboo.” (Singh en Callaghan, 2000 b: 94)

Es decir, la crítica no sostiene la igualdad entre el género y la raza, pero no se adentra a definir la diferencia entre ambas, más que desde un aspecto de la práctica discursiva histórica. Esta observación la lleva a concluir que hay “debates urgentes” acerca de la relación entre estas dos variables. Su valiosa contribución, según se entiende en este trabajo, es encontrar un punto en común en el teatro isabelino: tanto Desdemona como Othello eran representados por hombres blancos, uno usaría maquillaje negro y el otro, maquillaje blanco, para significar lo femenino.

“While culturally blackness and feminity become identified with one another, literally, as I have argued before, it is not blackness and feminity that are the same but the extra-diegetic white masculinity that underlies them both. (2000 b: 92)

Con respecto a la lectura de *The Tempest*, Callaghan utilizará estrategias interpretativas diferentes: lee (2000 b) desde la colonización de Irlanda y demuestra que la obra habla de la prohibición de la narrativa de la propia historia. Al suprimir la lengua, la poesía y las narrativas galesas los ingleses evitaban levantamientos irlandeses. Callaghan explica que los irlandeses eran lo/as primero/as destinatario/as del racismo de los ingleses en la Inglaterra de la temprana edad moderna y quienes se hayan principalmente ausentes en las obras de Shakespeare. Esta obra, en particular, habla de la historia que no se puede contar y recupera las diferencias sociales entre los colonizados Ariel y Caliban. La única expresión cultural que sobrevive la opresión de Prospero y de los ingleses en Irlanda es la música, la cual es originaria de la isla, y no un aporte de Prospero como colonizador.

Callaghan describe la obra como un dominio masculino, en donde las madres han sido erradicadas al igual que la lengua materna, por constituir estas una amenaza para el sistema patriarcal y colonial.

Es decir, en esta lectura, Callaghan hace una lectura a contrapelo y habla sobre los discursos colonialistas; admite que falla en su intento de llenar la brecha de la historia no escrita con respecto a Sycorax. Este personaje sigue siendo invisible y únicamente representado por fragmentos de su cuerpo relatados por otros personajes,

“Despite the enormous conceptual and methodological difficulties here, such moments also offer the opportunity to resist the way in which conventional reading practices re-enact the erasures for which they cannot account. In reading cultural erasures, we are compelled to confront what is not, perforce, *present* in the text, or as Halpern puts it, the repressed ‘cannot be (or at least has not been) definitely produced’”. (2000 b: 121)

La crítica adquiere un tono muy auto-referencial en esta cita mostrando conciencia de sus propias limitaciones en la lectura.

No obstante, su lectura desde los silencios la lleva a hablar del deseo sexual involucrado en la colonialización de lo femenino racializado. Sycorax representa ese poder sexual, que explica la obsesión en Prospero y, por ende, su invisibilidad.

“Colonial desire, what Prospero’s history has forgotten, is the sexually overcharged production of racial difference that simultaneously prohibits and provokes erotic contact with the other.” (2000 b: 34)

La crítica señala que las líneas “This thing of darkness/ I acknowledge mine” (V, i, 275-276) representan una admisión de su paternalidad. Fuera de una lectura esencialista, Callaghan enfatiza la sexualización del vínculo amo-sirviente en un contexto colonial y el paternalismo colonial como estrategia discursiva.

Se observa, entonces, que las críticas asociadas con el poscolonialismo feminista emplean procedimientos metodológicos propios que reflejan el marco teórico poscolonial. No solamente se enfocan en desnaturalizar el discurso colonialista y visibilizar la subjetividad de lo/as excluido/as racializado/as, sino que explican cómo este es asimilado por las minorías étnicas. Por ejemplo, en su crítica de *Othello* Ania Loomba acota que la internalización del discurso no sólo misógino y patriarcal, sino también racista, es lo que hace al héroe proclive a caer en la trampa de Iago,

“Ideologies, the play tells us, only work because they are not entirely external to us. Othello is a victim of racial beliefs precisely because he becomes an agent of misogynist one.” (Loomba, 2002).

Por otro lado, esta autora (en Callaghan, 2000) se apoya en el pensamiento de Fanon¹¹ para explicar que el niño hindú en *A Midsummer Night's Dream*, quien es codiciado tanto por Titania, reina de las hadas, como por Oberon, rey de los elfos, no puede ser explicado sólo desde el psicoanálisis y el complejo de Edipo ignorando su raza porque, “under colonialism the law of the Father becomes the law of the White Man.” (Loomba en Callaghan, 2000: 172) Se observa, también, en esta lectura la influencia del ensayo de Said sobre el “orientalismo” (en Ashcroft, Griffith and Tiffin (eds.), 1995) como fabricación discursiva que el Occidente hizo del Oriente en el proceso de colonialización: Loomba explica cómo la India se asociaba con “desviaciones sexuales” como, por ejemplo, los vínculos homoeróticos de las amazonas que se infieren en la obra. La crítica lee “the changling boy” como la transición del feudalismo al capitalismo mercantilista, ligado claramente con el proceso de expansión colonial y de reafirmación del patriarcado en la institución familiar. Es interesante observar que el análisis de Loomba sobre *A Midsummer Night's Dream* aparece en la antología *A Feminist Companion to Shakespeare*, publicada en el 2000, en una sección llamada “Race and Colonialism”: esto nos demuestra cómo, en esta década, los estudios poscoloniales se consideran una parte integral de la crítica feminista.

Con respecto al marco teórico de esta autora, Loomba (2005) analiza distintas representaciones de Shakespeare en la India para demostrar que sus obras son usadas, tanto en los discursos colonialistas, como en la retórica anti-imperialista. La autora cuestiona el binarismo local/ global, el cual es deconstruido en estas reappropriaciones teatrales de Shakespeare, según la cultura local, para un mercado globalizado. La autora aboga por Shakespeare en la cultura hindú, como un medio facilitador de esta experimentación creativa. Se pregunta sobre la validez del concepto de autenticidad y concluye,

“authenticity, both of Shakespeare and India, is often a stumbling block towards genuine experimentation. From [the Indian performances discussed] we learn that ironically, it may be the least ‘authentically Indian’ theatrical form that comes closest to allowing a genuine dialogue with both Shakespeare and the conditions of its own performance, both locally and within the international market. (2005:136)

¹¹ Fanon, Frantz, (1967) *Black Skin, White Masks*. (trad. C.L.Markmann) New York: Grove Press.

Es decir, después del 2000, Shakespeare es reapropiado no sólo por las lectoras feministas, sino también por el poscolonialismo.

El trabajo de Denise Albanese sobre la versión teatral de *Othello* de Jude Kelly's, en la misma sección del trabajo de Loomba sobre *A Midsummer Night's Dream* (Callaghan (ed.), 2000), intenta aplicar la noción de "performatividad" a la raza, pero sin una teoría que sustente esta estrategia, ya que cita (en una nota al final), además de a Judith Butler, a Garber (1992) y a Bornstein (1994), quienes escribieron sobre *cross-dressing* y transgénero, en particular,

"The production's racial reversals seem to imply the prior existence of an extra-theatrical context where race – not simply Othello's race, but all racial identity – can be seen as performance, a series of discursive positions potentially available to all regardless of birth, rather as gender theorists have already claimed about femininity and masculinity." (Albanese en Callaghan, 2000: 227)

El error de Albanese consta en interpretar la noción de género de Butler como una elección conciente la cual, finalmente, puede borrar la noción de género: esta pensadora (1990), por el contrario, enfatiza el dolor y las restricciones que yacen en esta operatoria y habla de la materialización de los cuerpos, para demostrar que el género no es, simplemente, un constructo. Los comentarios de Albanese en contra de la acción afirmativa de usar actores negros, en vez de blancos, en la producción que comenta, y sobre la asimetría de estas posiciones racializadas demuestran que la teoría de Butler no es la mejor elección para embarcarse en este debate, ya que se carece de un desarrollo teórico suficiente.

En esta sección, también, encontramos la lectura de Mac Donald sobre *Othello*, quien injerta en su lectura referencias históricas sobre las leyes de concubinato interracial en Estados Unidos. Se sexualiza a la mujer negra y se la asocia con lo salvaje y promiscuo: en la obra, la crítica demuestra cómo Cassio, el flamante teniente de Othello, idolatra a Desdemona y fetichiza el pañuelo de la misma, con fines masturbatorios y, luego, descarga su sexualidad en Bianca, su amante, a quien desprecia por sus supuestas pretensiones de matrimonio o movilidad social, "[Bianca] is racialized as black, assigned a set of negative characteristics associated with Africa and Africans" (Mac Donald en Callaghan, 2000: 196). El pañuelo simboliza el poder femenino de tres mujeres negras: la madre del héroe, la egipcia que se lo dio a su madre, y la sirvienta de

la madre de Desdemona, “Barbary” mencionada en el cuarto acto: esta historia oculta racializa y feminiza a Othello y muestra la amenaza que se le atribuye a lo femenino negro.

Una estrategia de historización similar es usada por Rachana Sachdev en la misma antología, quien habla sobre las prácticas de clitoridectomía, que se asociaban con África a través de narrativas de viaje. Estas “aberraciones” eran parte de un discurso que construía, no sólo el cuerpo de la mujer negra, sino también el de la mujer inglesa, en oposición a esta,

“[T]he medical experts felt compelled not only to use this new knowledge about female circumcision to control gender boundaries, but also to distinguish between English and non-English female bodies. Hence, cultural knowledge of other nations provided the impetus for the medical creation of a specifically ‘English’ female body.” (Sachdev en Callaghan, 2000: 209)

En *The Tempest* la racialización de Sycorax sirve el propósito de reafirmar la virginidad de Miranda por oposición. Se acusa a Sycorax de una sexualidad ilimitada que la lleva aún a aparearse con el diablo, además de sus prácticas de brujería: esta demonización representa los discursos que buscaban controlar la sexualidad de las mujeres blancas, a través de la circuncisión femenina, ya que se le atribuía al clítoris, la sexualidad descontrolada. Esta lectura se inscribe en la patologización de las minorías étnicas, cuyo antecedente encontramos en Traub (1992), comentado en este mismo capítulo y a quien Sachdev cita. El interés en este tema se explica por el contexto de experimentación de industrias químicas en África, el terror por el SIDA y otras prácticas discursivas que consolidan la discriminación en el contexto de producción de esta crítica.

5.5.3 Los silencios de la teoría

Se observa claramente la contribución del pensamiento poscolonial en las lecturas de las críticas a partir del 2000. Por ejemplo, se podría establecer un diálogo entre la crítica de Callaghan (2000b) acerca de Sycorax y el pensamiento de Spivak,

“Si en el contexto de la producción colonial el subalterno no tiene historia y no puede hablar, cuando ese subalterno es una mujer se encuentra todavía más profundamente en las sombras.” (2011: 52)

En el análisis de esta crítica sobre la representación de la identidad racial en el teatro isabelino, su metodología es novedosa: la representa como una interface entre la práctica discursiva y los cuerpos de lo/as sujeto/as históricos. Se podría relacionar esta

lectura, también, con la teoría de Spivak sobre el rol de los intelectuales: esta pensadora se refiere a las dos palabras que significan “representación”, en alemán, y que tienen distintas connotaciones para elaborar su tesis: *Vertretung* se usa para referirse a un reemplazo en una posición de poder; *Darstellung*, por ejemplo, para el arte, en tanto se imita o se capta una realidad. Spivak, entonces, advierte que los intelectuales ignoran la *Vertretung* encubierta en la *Darstellung*. Se observa que Callaghan recupera la presencia de las mujeres y de los negros, a través de esta representación (ambas *Darstellung* y *Vertretung*), en su lectura. Además, invita a reflexionar sobre cómo interpreta la audiencia ese cuerpo en el escenario, es decir, es consciente de las relaciones de poder que se generan y, finalmente, admite no poder responder las preguntas teóricas sobre las interrelaciones de raza y género. En las palabras de Spivak,

“El trabajo de archivo, el historiográfico, el crítico-disciplinar e, inevitablemente, también el intervencionista implicados en este movimiento son, por cierto, una tarea de ‘medir los silencios’. Esta metodología podría consistir en una descripción de cómo ‘investigar, identificar, y medir (...) la *desviación*’ respecto de un ideal que es irreductiblemente diferencial.” (2011:50)

Ese “ideal diferencial” es el producto de los discursos sobre la identidad, ya sea el producido por el colonialismo como por los académico/as; y la presencia de lo/as sujeto/as reales, aunque esta concepción misma nos demuestra que lo/as subalterno/as no pueden hablar, como concluye Spivak, sino a través de esta representación (*Vertretung*).

Loomba, por otro lado, se enfoca en las prácticas discursivas asimiladas por lo/as sujeto/as colonizado/as. La influencia de Frantz Fanon en sus lecturas es evidente: este pensador enfatiza la dificultad de ver su cuerpo negro fuera de la cadena de discriminación. Se compara con los judíos y explica que estos pueden pasar desapercibidos, en cambio, su color de piel lo lleva a constantemente tener que desarticular las asociaciones de raza negra con la maldad, fealdad, etc., a lo cual el autor se refiere como “a real dialectic between my body and the world” (en Ashcroft, Griffith and Tiffin (eds.), 1995: 290).

La crítica refleja esta línea de pensamiento, cuando explica la relación entre el “orientalismo” y el Oriente real como una relación dialéctica,

“However, I would like to suggest that accounts of foreign sexual ‘deviance’ were not simply fabrications or refashionings of older European materials. Observations of ‘the East’ are certainly filtered through a Eurocentric lens, but they are also manufactured

out of observations of difference that contribute to the making of the lens itself. The relationships between the transformation of domestic ideologies and practices and the distortion of the non-European world is thus a dialectic, symbiotic one.” (Loomba en Callaghan, 2000: 179)

A mi entender, esta relación dialéctica se corporiza de manera performativa en los cuerpos que se racializan. La identidad étnica puede ser considerada como un producto de la estilización y ritualización de estas prácticas discursivas; la apropiación genera un registro corporal que define la vivencia individual de raza. Así como no hay un/a sujeto/a conciente racional que elije el género, tampoco se puede elegir la propia etnia. Estas reflexiones me llevan a la observación de que hay un tema teórico que parece ser deuda pendiente en la teoría postcolonial: ¿cómo se define la raza¹²? Mientras que en los '90 la teoría feminista da un giro epistemológico con el pensamiento de Judith Butler y su definición del género desde la noción de “performatividad”, la teoría postcolonial concentra sus energías en la deconstrucción del discurso imperialista y la posibilidad de resistencia, pero avanza lentamente con respecto a estos interrogantes de orden más teórico. Fanon (1962) liga la raza al cuerpo, a través del concepto de “negritud”, como celebración de la cultura de origen africana. Spivak (2011) demuestra cómo se le niega al/la subalterno/a la posibilidad de una voz y se pregunta hasta qué punto lo/as intelectuales pueden o deben representarlo/as. Bhabha (en Ashcroft, Griffith and Tiffin (eds.), 1995) introduce el concepto de un “tercer lugar”, en el que habitan las minorías étnicas. Se observa, en todos estos casos, que a diferencia del pensamiento feminista, estas teorías postcoloniales no son corporizadas, sino que tienen un tono más constructivista o esencialista. Se desconoce una teoría que haya aplicado la noción de “performatividad” (Butler, 1990) a la raza, y es importante aclarar que este tema excede las expectativas de este trabajo, pero se observa las dificultades metodológicas originadas por esta carencia. De hecho, desde un punto de vista teórico son limitados los entrecruzamientos entre los dos marcos: se tienden a asociar las dos variables, género y raza/etnia, por analogía, en cuanto a la resistencia o en un sentido metafórico, lo cual, al parecer, es una falta de la teoría poscolonial, en particular,

“La teoría poscolonial nunca se terminó de constituir como un espacio disciplinar estable y sistemático, con objetos y metodologías claramente delimitados, como puede hacer suponer hoy su inclusión

¹² Otra distinción teórica interesante que excede los límites de este trabajo es la que hay entre “etnia” y “raza” (ver Sollors en Hall en Ashcroft, Griffith and Tiffin (eds.), 1995). A su vez, se podría investigar la analogía entre esta distinción y la que se explora entre sexo y género en Butler (1990).

en programas y manuales académicos que pretenden dar cuenta del 'mapa' de la teoría en los últimos años." (Topuzián en Spivak, 2011: 112)

Como se observó anteriormente, se rescata la relación dialéctica entre el ser étnico y su contexto. Se nota, en el pensamiento poscolonial, la conciencia de la cultura como una necesaria traducción o lugar de "in-between", como lo explica Bhabha. Este pensador habla de un "tercer espacio" (Third Place") como un lugar indeterminado del sujeto de enunciación y enfatiza la hibridez de la cultura (en Ashcroft, Griffith and Tiffin (eds.), 1995). La deconstrucción que se evidencia en el pensamiento poscolonial apunta a poder descentrar el pensamiento binario, en el que se basa el concepto de alteridad,

"[B]y exploring this hybridity, this "Third Space", we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves."
(Bhabha en Ashcroft, Griffith and Tiffin (eds.), 1995: 209)

¿Significa esto que, al final de cuentas, se borrará el concepto de raza o etnia al mostrar su carácter construido? Como se observó anteriormente, la falta del anclaje del concepto de raza al cuerpo diferencia este pensamiento del feminista, si bien también se insiste en el lugar situado del/la intelectual. Mientras que pensadores poscoloniales de una línea más esencialista, tienden a anclar la raza al color de la piel (Fanon en Ashcroft, Griffith and Tiffin (eds.), 1995), los teóricos más contemporáneos adoptan un tono más constructivista en su definición de la raza negra,

"What is at issue here is the recognition of the extraordinary diversity of subjective positions, social experiences and cultural identities which compose the category 'black'; that is, the recognition that 'black' is essentially a politically and culturally *constructed* [énfasis del autor] category, which cannot be grounded in a set of fixed transcultural or transcendental racial categories and which therefore has no guarantees in nature." (Hall en Ashcroft, Griffith and Tiffin (eds.), 1995: 225)

5.5.4 El auto-odio como *hamartia*

Quisiera ahora explorar las obras mencionadas desde los principios teóricos y aportes críticos agregando mi voz a la lectura. Me interesa, en particular, el tema del auto-desprecio de las minorías étnicas y los procesos de asimilación descritos por Fanon (1962). Este tema entra dentro del concepto de "hegemonía", formulado por Gramsci, y que, a su vez, Williams explica en los siguientes términos,

“Hegemony is then not only the articulate upper level of ‘ideology’, nor are its forms of control those ordinarily seen as ‘manipulation’ or ‘indoctrination’. It is a whole body of practices and expectations, over the whole of living: our senses and assignments of energy, our shaping perceptions of ourselves and our world.” (Williams, 1977: 110)

El texto artístico representa los procesos transformativos de lo hegemónico. Williams (1977) expresa la dificultad de moverse fuera de este “sentido de la realidad” constituida. Busco en mi lectura pensar en una subjetividad construida como alteridad, pero que puede trascender esta construcción de poder, a través de una mirada vuelta a sí misma.

Fanon habla de trastornos mentales, causados por la colonialización, que atacan al yo y causan gran debilidad psíquica y física. En *The Tempest* en la primera aparición de Caliban en escena, el personaje reclama sus derechos de posesión de la isla, “This island’s mine by Sycorax my mother,/ Which thou tak’st from me.” (I, ii, 333-334) Caliban relata sobre la traición de Prospero, quien lo hechizó con muestras de amor, le enseñó el lenguaje y, de esta manera, lo usó para conocer la isla y, finalmente, someterlo.

“When thou cam’st first
Thou strok’st me and made much of me; wouldst give me
Water with berries in’t, and teach me how
To name the bigger light, and how the less,
That turn by day and light”. And then I loved thee
And showed thee all the qualities o’th’isle,
The fresh springs, brine-pits, barren place and fertile –
Cursed be I that did so” (I, ii, 333-340)

Lo que se puede leer en los silencios es la vulnerabilidad de Caliban: huérfano al morir Sycorax y encantado con el padre europeo que le da la palabra. Ahora usa el colonizado el lenguaje del colonizador para maldecirlo y vengarse de la traición: “decolonization is always a violent phenomenon” (Fanon, 1962: 35). Se puede decir que esta apropiación de la lengua del colonizador simboliza el “writing back” de lo/as escritore/as poscoloniales, quienes también escriben en inglés para acceder a un público lector más amplio en el mundo globalizado.

El auto-odio de Caliban refleja la búsqueda desesperada de amor o de un ídolo, que luego proyecta en Stephano y Trinculo, quienes lo alcoholizan y se abusan de él. Su arrepentimiento, al final de la obra, y la aceptación de su sometimiento demuestran que, en vez de encontrar su valor propio, simplemente, adopta el padre menos abusivo, “”’Il

be wise hereafter,/ And seek for grace. What a thrice-double ass/ Was I to take this drunkard for a god/ And worship this dull fool” (V, I, 294-296). Los tonos bíblicos y religiosos que sugieren la alusión a adorar falsos dioses y la palabra “grace” hacen referencia al rol de la cristianización en el sometimiento de los nativos en la colonización,

“The Church in the colonies is the White people’s Church, the foreigner’s Church. She does not call the native to God’s ways but to the ways of the white man, of the master, of the oppressor. And as we know, in this matter many are called but few are chosen.” (Fanon, 1962: 42)

Ese auto-desprecio se ve, aún más claramente en Othello, quien se apropia prontamente del discurso racista de Iago. Cuando este envenena su mente con la sospecha de que Desdemona le es infiel con su comandante Cassio, en un soliloquio, el protagonista piensa, “Haply for I am black,/ And have not those soft parts of conversation/ That chamberers have, or for I am declined/ Into the vale of years” (III, iii, 265-268) Es decir, Othello parece definir su raza como cultura, más que color de piel. Esto podría explicarse desde las referencias históricas de Callaghan (2000b), mencionadas antes, según las cuales la etnia era concebida como una diferencia cultural en el Renacimiento, más que en términos de color de piel.

El racismo es mucho más explícito en esta obra y se evidencia en distintos personajes: Iago llama a Othello “Moorship” (I, i, 33) con tono de burla, “thick lips” (I, i, 66), “an old black ram” (I, i, 89), “the devil” (I, i, 92), “a Barbary horse” (I, i, 111); Brabantio lo acusa de usar brujería, “practices of cunning hell” (I, iii, 102), para seducir a Desdemona, su hija, y describe la unión como “err/Against all rules of nature”(I, iii, 101). Es importante observar que, al responder a esta acusación en el senado, Desdemona declara, “I saw Othello’s visage in his mind” (I, iii, 248): la heroína se enamora de su mente, de su personalidad y no de su aspecto físico (“visage”); se puede leer un tono de discriminación étnica en este tipo de amor Platónico. ¿Por qué necesita Desdemona defender su amor reproduciendo el discurso racista, según el cual se anula la posibilidad de la atracción erótica interracial? El amor de la heroína es ciertamente sensual, ya que ella insiste que la dejen acompañar a su marido a la guerra en Cyprus para poder gozar de su derecho a una noche de bodas, “if I be left behind/ A moth of peace, and he go to the war,/ The rites for which I love him are bereft me.” (I, iii, 253-254) ¿Hasta qué punto esta asimilación del discurso racista en Desdemona juega un rol

en la tragedia? Una mayor conciencia de su propio estilo erótico podría haber evitado su auto-inmolación al final de la obra.

Finalmente, cuando Othello se suicida para hacer justicia contra el asesino de Desdemona, pronuncia las palabras, "I took by th' throat the circumcised dog/ And smote him thus" (V, ii, 351-352) Es decir, él desprecia su etnia, porque se apropia del discurso, según el cual se asocia la alteridad con lo maligno que debe ser eliminado, en pos de una cultura y religión superior, que Othello hizo propia. La cultura europea cristiana convive en él, de una manera híbrida: finalmente, termina con su vida al fomentar el odio por sus orígenes. Fanon habla de "[an] illness of the moral consciousness, which is always accompanied by auto-accusation and auto-destructive tendencies" (1962: 299) para describir los trastornos que sufren los africanos de Algeria en el régimen colonial en el siglo XX. El pensador explica que los argelinos desarrollan una pseudo-melancolía, pero no se tienden a suicidar, a diferencia de los occidentales, porque no conocen la introspección: solucionan sus problemas de forma colectiva con la práctica comunitaria de la auto-crítica, por ello, se tienden a abandonar a los otros (1962). De este modo, podemos concluir que Caliban representa esta cultura de modo más representativo que Othello, quien no deja de comportarse como un europeo, ni siquiera en la elección de su propia muerte.

Por último, se evidencia, también, el desprecio por la propia raza en *The Merchant of Venice*, cuando Jessica, la hija de Shylock, el comerciante judío, huye de la casa de su padre: Jessica odia a su padre y siente culpa, "what heinous sin is it in me/ To be ashamed to be my father's child!/ But though I am a daughter to his blood/ I am not to his manners." (II, iv, 15-18) Notamos que sus sentimientos reflejan más que odio a su padre; se evidencia un desprecio de su etnia: ella cree que encontrará la solución a esa lucha interna rechazando su credo y convirtiéndose al Cristianismo: "O Lorenzo,/ If thou keep promise, I shall end this strife,/ Become a Christian and thy loving wife" (II, ii18-20)

Mientras que era el rol militar de Othello lo que le daba el acceso al respeto de los cristianos y la apropiación de la cultura occidental, es el amor romántico lo que le permite la entrada a Jessica a la cultura dominante. En su huida con su amante, su ansiedad de darle a Lorenzo los ducados de su padre como dote refleja esta falta de auto-estima. Más adelante, repite a Lancelot su esperanza puesta en su conversión y matrimonio, "I shall be saved by my husband; he hath made me a Christian" (III, v, 15). Cuando el sirviente bromea sobre el aumento de precio en la carne de cerdo causado por

tantos conversos, Jessica le cuenta a su futuro marido lo que Lancelot dijo, y agrega, “He tells me flatly there’s no mercy for me in heaven, because I am a Jew’s daughter” (III, v, 26-27). No es fortuito que, luego, Lorenzo acuse a Lancelot de haber dejado una mujer negra embarazada: es decir, Lorenzo claramente ve a Jessica como otra étnica, y la compara por analogía con la mujer negra. Es interesante que, además, se compare su conversión y matrimonio con Jessica, con el acto más lascivo de Lancelot. Es decir, no se habla de amor, sino que, en la mujer judía, también, se inscribe el deseo sexual descontrolado que explica esta unión, además de la ganancia monetaria. Al final de la obra, Jessica se invisibiliza: este personaje secundario cumple el rol de dama de compañía silenciosa en la casa de Portia, es decir, su conversión, en última instancia, representa la pérdida de su voz.

Si bien es cierto que el judaísmo no se suele asociar con los estudios poscoloniales, creo que es interesante elaborar nociones de etnia que permitan estos entrecruzamientos. Asimismo, hay una estrategia de lectura a contrapelo aún inexplorada para deconstruir el discurso colonialista y eurocéntrico: nos preguntamos cómo es leer Shakespeare desde la perspectiva de una minoría étnica¹³. Por ejemplo, ¿cómo habla *Hamlet* a un/a judío/a? Así como en este trabajo buscamos una entrada al texto que hable de lo femenino, también podemos preguntarnos la relevancia para un lector/a, perteneciente a otro credo, del temor a los infiernos y la evitación del suicidio por miedo al más allá, cuando lo/as judío/as (no influenciados por el cristianismo), por ejemplo, no creen en la vida después de la muerte. *Hamlet* no mata a Claudius cuando lo encuentra orando, porque esto lo mandaría derecho al cielo. Aunque estas lecturas exceden las limitaciones de este trabajo de investigación, se señala la potencial riqueza de explorar estas lecturas de todas las obras de Shakespeare desde otras culturas o etnias.

Para finalizar, quiero hacer mención a la afirmación de Maya Angelou, “I know that William Shakespeare is a black woman” (en Chedgzoy, 1995: 103). A pesar de que, como se ha demostrado en este trabajo, todavía hay temas teóricos por elaborar, la crítica feminista poscolonial ha logrado visibilizar las minorías étnicas en las obras de Shakespeare. Callaghan advierte sobre la búsqueda de la visibilidad, aún a costa de una “mala representación”. (200b) Como lectora mujer del hemisferio Sur me busco en el texto como espejo, y me pregunto hasta qué punto mis lecturas hablan de inclusión. A pesar del tono idealista del comentario de Angelou, según mi parecer, las lecturas no

¹³ Un ejemplo de estudio en esta línea metodológica es el de la antropóloga Laura Bohannan (1966), quien describe como una tribu Tiv en África occidental interpreta *Hamlet*, según su cultura.

reflejan una verdadera agencia del/la otro/a étnico, excepto en el sueño de una presencia fuera del auto-odio, producto del discurso asimilado del padre blanco europeo. El avance de la teoría poscolonial, especialmente pensar qué se entiende por raza, podría ofrecer las líneas de fuga necesarias para esta inclusión.

6. Resultados

6.1 El feminismo de la segunda generación en la crítica de 1975-1990

A través del análisis de distintos temas, en los capítulos anteriores, se observa cómo las primeras lectoras feministas de Shakespeare responden a la segunda ola del feminismo, a saber, lo que se conoce como “feminismo radical”. Se critica el sexismo, la desigualdad social, se afirma la diferencia sexual y se ensalza e idealiza lo femenino. A su vez, en la crítica de Shakespeare se identifica, también, la ruptura con el falogocentrismo de la investigación anterior, de manera análoga a la que describe Braidotti al referirse a las primeras feministas radicales,

“‘Undutiful daughters’ indeed, ‘bad pupils’ of the established master-thinkers, this generation of women will pass into history as that of rupture, separation and ingratitude towards those who ‘formed’ them politically and intellectually. It is precisely through the rejection of all ‘master-narratives’ that the second wave earned the qualification of ‘radical feminism’” (1991: 154)

En el corpus analizado en este trabajo, se observa que el quiebre con los mentores varones no es tan marcado como el de Luce Irigaray con Jacques Lacan, por ejemplo, descrito en Braidotti. Como se analizó en secciones anteriores, Coppélia Kahn se apropia del psicoanálisis Freudiano, sin intentar reivindicar lo femenino. En muchos casos, los avances en la ruptura con la perspectiva androcéntrica son cautos: Germaine Greer y Catherine Belsey reproducen la crítica tradicional en sus textos y dedican un capítulo o una sección a una perspectiva de géneros; Mc Luskie escribe un capítulo dentro de las lecturas políticas de Shakespeare, editadas por Dollimore y Sinfield (1985); el texto de Rose sobre *Hamlet*, en donde rompe con el psicoanálisis Lacaniano, aparece publicado en una antología de lecturas alternativas de Shakespeare. En sus comienzos, la crítica feminista se inscribe en las lecturas revisionistas posmodernas, como una variedad original, resultado de visibilizar los roles femeninos y el sistema patriarcal de la época, o como una alternativa metodológica dentro del materialismo cultural, el cual busca deconstruir la supuesta trascendencia del significado en el texto; en general, no parece concebirse aún, como una nueva manera de hacer investigación fuera del falogocentrismo, ni desde el compromiso político de combatir el sexismo y visibilizar lo femenino.

De hecho, se nota la influencia Marxista de los mentores de Jardine, Mc Luskie, y Belsey. Mientras que la segunda ola del feminismo necesitó afirmar “lo personal es

político” y validar la variable género para distanciarse del Marxismo, se observa el vínculo filial que estas lectoras demuestran con críticos neohistoricistas, como Stephen Greenblatt o Graham Holderness: se los cita en referencias textuales, además de evidenciar su legado metodológico, a saber, la marcada historización en las lecturas. Si la ruptura es menos traumática de la que se suele suponer en un vínculo edípico de este tipo, según lo sugerido por Braidotti (1991), es porque estas figuras paternas son alentadoras y estimulantes de nuevos significados: como se comentó en una sección anterior, en un debate acerca de las lecturas a contrapelo de Shakespeare, Graham Holderness (en Kamps, 1991), por un lado, critica a Coppélia Kahn y a Linda Bamber por la falta de historización en sus lecturas pero, por otro lado, reconoce la crítica de Mc Luskie, Belsey y Jardine a la perspectiva neohistoricista androcéntrica, y reivindica el feminismo con palabras avanzadas para su época,

“Feminist interpretation of Renaissance drama can therefore claim, as my reading of *Richard II* attempts to show, that its procedures are valid methods of finding something ‘in’ these texts, as well as political strategies for relocating the texts into a necessary contemporary debate. Our immediate concern should be to construct a history of femininity, as well as to accomplish a feminization of history.” (Holderness en Kamps (ed.), 1991: 182 y 183)

A pesar de que este autor ve el feminismo como una posibilidad metodológica justificada dentro de la perspectiva neohistoricista, abre el camino para una visión política más radical.

Se observa, además, el diálogo entre las críticas, el cual responde a las características de hermandad femenina o “sisterhood” de las pensadoras feministas de la época. Por ejemplo, Lisa Jardine (1986) comenta su trabajo en colaboración con Coppélia Kahn y Carol Neely. A su vez, así como Braidotti afirma que, “Beauvoir is the symbolic mother of the second wave of feminism” (1991: 167), se podría decir que Juliet Dusinberre es, a su vez, la madre de las críticas feministas de Shakespeare: sus hijas necesitan reconocer su manera de hacerse camino. Esta autora es, también, el primer tótem femenino, en el sentido Freudiano, al igual que Beauvoir: las críticas que la siguen necesitan distanciarse de ella y rebelarse a sus lecturas para crear nuevas (por ejemplo, en Katherine Mc Luskie, 1985).

El rasgo más marcado en esta generación de críticas es la tendencia a la idealización de lo femenino. Se lo opone a lo masculino como principio (por ejemplo en French, 1982 o en Dusinberre, 1975), se afirma, de este modo, la diferencia sexual, y se generaliza lo

que se entiende por mujeres. Como se fue observando en capítulos anteriores, en esta década, se habla de “subjetividad” (Belsey, 1985), de “individualidad” (Dusinberre, 1975) o de “auto-soberanía” (Dash, 1981), como variables para encontrar lecturas feministas; se comenta sobre los cambios políticos en la época isabelina, los cuales le conferirían mayor poder a las mujeres (Jardine, 1983; Belsey, 1985); se habla del silenciamiento de las mujeres, de la demonización de lo femenino y de la voz transgresiva de las heroínas en Shakespeare (Dusinberre, 1975; Belsey, 1985). En este sentido, las primeras críticas feministas, por ejemplo, Dusinberre, Belsey, Bamber y French, recurren a la historización, pero no se inscriben en el materialismo cultural, ya que idealizan las nociones de subjetividad, de individualidad y separan la cultura de la vida social material. La noción de razón responde, en estas críticas, a una noción cartesiana del sujeto; Raymond Williams comenta esta perspectiva idealista,

“In the perspective of the Universal Histories the characteristic central property and agency was reason – an enlightened comprehension of ourselves and the world, which allows us to create higher forms of social and natural order, overcoming ignorance and superstition and the social and political forms to which they have led and which they support.” (1977: 16)

El racionalismo cartesiano marca una forma intrínsecamente androcéntrica de pensamiento, según afirma Braidotti (1997). Es decir, al reproducir esta epistemología, las lectoras tratan de luchar contra el sexismo con armas propias de los hombres, o de ocupar posiciones masculinas de poder y de pensamiento. A su vez, Braidotti menciona la dicotomía en el feminismo representada por la línea francesa, en oposición con la americana-inglesa; con el fin de combatir el sexismo y la injusticia social, se recurre a caminos opuestos: o se afirma la igualdad de los géneros, o se enfatiza la diferencia sexual. Vemos estas dos tendencias en las críticas idealistas de 1975-1990: Dusinberre, por ejemplo, sostiene que Shakespeare crea personajes femeninos que demuestran su igualdad con respecto a lo racional y lo moral, e idealiza la figura andrógina como equilibrio de identidad; French (1982) habla de “principios de género” opuestos, que necesitan equilibrarse y no excluirse; Belsey afirma, “feminine tranquility and moral sensibility soften the roughness of the masculine world” (1985: 213). En ninguna de las dos posiciones, ya sea afirmar la diferencia o la igualdad de géneros, se logra el distanciamiento del pensamiento androcéntrico, ya que se sigue dentro de una metafísica masculina. Braidotti señala,

“In this framework, this infernal logic of domination by symbolic disqualification – the triumph of the One over the Other – cannot be remedied by a straight reversal of the balance of power that would counter the game of self-affirmation and the space of prejection of the One in favor of the Other. This reversal would in fact leave the dialectical opposition intact: one must tackle the very structures of the framework, not its propositional contents, in order to overcome the power relations that sustain it.” (1991: 213-214)

Las críticas feministas deberán esperar una década más, para contar con las herramientas discursivas de Foucault, y así poder acceder a analizar la estructura discursiva del patriarcado. Si esta primera generación demuestra cierta conciencia de la construcción de la subjetividad y del género, se debe no sólo a la evidente influencia de Beauvoir, quien se analizará con detalle más adelante, sino al contexto histórico de producción.

Un primer ejemplo que demuestra los lentos avances en la ruptura con la crítica tradicional es el de Germaine Greer: reconocida por su libro *The Female Eunuch* (1970), esta autora es una figura relevante en la crítica de Shakespeare, más por su trayectoria política y teórica que por la lectura feminista que avanza en este tema. Como se aclara en el capítulo sobre *shrews*, su *Shakespeare. A Very Short Introduction* (1986) reproduce los conocimientos históricos de Shakespeare y los análisis formalistas de las obras que se encuentran en la crítica tradicional, por ejemplo, las explicaciones sobre el modo dialéctico de su drama (Elton en Muir, 1971) o su biografía (Burgess, 1972). Dedicó sólo un capítulo denominado “Sociology”, a lo que se podría denominar estudios de género. En este capítulo idealiza su lectura de las heroínas de Shakespeare y su retrato del matrimonio. Al igual que Dash, concibe el amor como una noción transhistórica y trascendente al género,

“Shakespeare did not think of constancy as a psychosexual characteristic allied to masochism, but rather as an earthly manifestation of divine love, which is beyond gender.” (1986: 126)

Su referencia a T.S.Eliot demuestra la dificultad en esta generación de críticas para romper con el canon crítico androcéntrico,

“Shakespeare knew, as we have forgotten, that feeling is as intellectual as thinking. His is, as Eliot would argue, an intact non-dissociative sensibility.” (1986: 139)

Es más, su análisis responde al marco teórico y metodológico de la Nueva Crítica. Irónicamente, al igual que T.S.Eliot, quien logró la ruptura modernista en su poesía y

dramaturgia, pero representó la defensa de la Tradición como ideología en su crítica, Germaine Greer también es reconocida por su feminismo radical teórico, que no se observa en su crítica de Shakespeare. Gran defensora de la liberación sexual y de la afirmación de la diferencia sexual, controvertida en su vida pública, en este texto crítico Greer reproduce la ideología masculina de la sexualidad femenina, según la cual se ve a Cressida como una prostituta, se evalúa la castidad de las mujeres como constancia y se afirma que Shakespeare presenta una visión cristiana del mundo.

Por otro lado, al comienzo de su obra la crítica afirma que su estudio es objetivo, es decir, se opone a la visión epistemológica del feminismo, según la cual tal objetividad es una ilusión. Entra en diálogo con otras antecesoras al criticar las lecturas que afirman el feminismo de Shakespeare, con lo cual refuta las tesis de Dusiñberre, Bamber y Dash. Ella misma demuestra que no existe tal objetividad en su producción cuando, por momentos, fuerza la lectura para defender a Shakespeare de un posible sexismo,

“He rejected the stereotype of the passive, sexless, unresponsive female and its inevitable concomitant, the misogynist conviction that all women were whores at heart.” (1985: 122)

De hecho, se nota la marcada tendencia en esta generación de críticas de reclutar a Shakespeare a la causa política feminista. En esta línea, es digna de mención la lectura de Linda Bamber, ya comentada en el capítulo sobre la “shrew”. La tesis sobre la que trabaja Bamber es claramente idealista, ya que lee una brecha insuperable entre las comedias y las tragedias: “In the comedies Shakespeare seems if not a feminist then at least a man who takes the woman’s part.” (1982: 2). La autora se apoya en los escritos de Kate Millet (1970), quien introdujo el concepto de política sexual,

“Contemporary feminist criticism was born in 1970 with the publication of Kate Millet’s *Sexual Politics* [...] Millet’s posture is hostile to the authors she interprets; she finds them guilty of male chauvinism and invites our angriest responses to their work” (1981: 1)

De alguna manera, Bamber (1981) se pone en diálogo con esta pensadora, para defender a Shakespeare y afirmar, al igual que Dusiñberre, que el autor inglés escapa el sexismo. Por más que afirma que ella cree que la posibilidad de una lectura feminista está en el/la lector/a, no en el texto o el autor, esta afirmación en la cita, por otro lado, demuestra el énfasis de valor puesto en el autor. Esto podría explicarse por el mito de Shakespeare, el cual, en este contexto histórico, era difícil de deconstruir en el mundo académico. Por otro lado, la visión de Bamber del género literario (*genre*) con respect al género

(*gender*) parece demostrar un resabio de propósito estructuralista, a saber, querer ver un patrón que explique la relación entre estas dos variables.

Es interesante señalar, además, que esta autora asocia lo femenino con Jung, vale decir, como arquetipo: una vez más, nos encontramos con una concepción esencialista de los géneros. A diferencia de Dusiinberre, ignora totalmente el contexto histórico y las expectativas de posibles significados están puestas en el autor,

“But the powerful misogyny in the tragedies is surely a sign that Shakespeare is dealing with gender relations here from a masculine point of view; and to some plays like *The Tempest*, the feminist perspective is simply irrelevant” (1982: 4)

La importancia de esta crítica es, sin embargo, fundamental en tanto su hipótesis es contestataria y alentó el diálogo y debate con mucho/as otro/as crítico/as de distintos enfoques en los años subsiguientes. Bamber, también, es un tótem femenino, que propició el eventual distanciamiento del esencialismo.

6.1.1 Dusiinberre, la primera crítica feminista de Shakespeare

La crítica de Dusiinberre (1975), *Shakespeare and the Nature of Women*, parodia en su título el bien conocido libro de Spenser, *Shakespeare and the Nature of Man* (1961), en el cual el autor explica la cosmovisión en la época de Shakespeare: según este último, la naturaleza era sinónimo de orden y reflejaba el poder divino, el cual, a su vez, se cristalizaba en el orden patriarcal. Se creía en una interrelación entre los órdenes político, natural y cósmico: caos en una de las dimensiones implicaría desorden en las demás. Esta visión de la naturaleza se vería desafiada por las nuevas teorías y descubrimientos: Copérnico pondría en cuestionamiento el orden cósmico; Montaigne, el natural y Maquiavelo, el político.

Dusiinberre sigue las estrategias de Spenser para interpretar al bardo, dado que se apoya en la ideología del contexto de producción, a saber del Puritanismo, sobre todo en relación a la igualdad de los sexos, y los cambios en las políticas domésticas promovidos por dicha religión, para concluir que podría bien decirse que Shakespeare es feminista,

“*Shakespeare and the Nature of Women* claims that this revision of traditional thinking about women, together with the actual activities of women in society, not least those of Elizabeth herself in the manipulation of gender roles, created a ferment of new questions

which animated the drama of Shakespeare and his contemporaries, and deserves the name feminist.” (Dusinberre, 1975: XX)

En el prefacio de donde proviene la cita anterior, Dusinberre reconoce que este libro fue escrito antes de la influencia de Foucault y los nuevos discursos teóricos. Responde a una etapa del feminismo ligada al racionalismo cartesiano, es decir, todavía no afectado por la desconstrucción. Se nota, principalmente, la influencia de *Vindication of the Rights of Woman* de Mary Wollstonecraft (1792), en el cual la autora acusaba a la literatura romántica, producida por varones, de representar a las mujeres de forma degradante,

“I may be accused of ignorance; still I must declare what I firmly believe, that all writers who have written on the subject of female education and manners, from Rousseau to Dr. Greory, have contributed to render women, more artificial weak characters, than they would otherwise have been; and consequently, more useless members of society.” (Wollstonecraft, 1792: 38)

La obra de Wollstonecraft constituye un importante antecedente de pensamiento feminista a pesar de que la lucha política se iniciaría un siglo más tarde. La autora aboga en su reivindicación por la igualdad de los sexos, con respecto a la razón y a la moral,

“In fact, it is a farce to call any being virtuous whose virtues do not result from the exercise of its own reason. This was Rousseau’s opinion respecting men: I extend it to women.” (1792: 37 y 38)

La autora defiende la educación de las mujeres y explica su necesidad, para que ellas puedan cumplir mejor su rol social y adquirir virtudes morales. Su texto se apoya en una visión del ser humano como animal racional: responde a las ideas del Iluminismo del siglo XVIII, según el cual es la razón la que distingue al ser humano de los demás animales. Es relevante señalar que el destinatario de esta vindicación es el ex obispo de Autun, M. Talleyrand Perigold. Esto puede explicar el carácter moralista, y cauto, por momentos, de su argumentación. También, es importante señalar que su interlocutor como hipotexto es Rousseau, cuya afirmación de la inferioridad del sexo femenino la autora pretende refutar.

La escritora comienza, básicamente, criticando el sistema patriarcal y denunciando que sumir a las mujeres en la ignorancia al definir las sólo por su belleza y su coquetería perjudica a la sociedad toda. Se piensa que el único objetivo y salvación de las mujeres es el matrimonio, pero al no estar dotadas de educación, constituyen seres infantiles no

aptos para la educación de lo/as niño/as. Refuta el argumento de que la educación haría a las mujeres más masculinas, afirmando que, por el contrario, esta independencia intelectual y moral, por la que clama, las convertiría en mejores madres y esposas,

“It is vain to expect virtue from women till they are, in some degree, independent of men; nay, it is to expect that strength of natural affection, which would make them good wives and mothers.”
(Wollstonecraft, 1792: 321)

Al principio de su alegato, no se puede ignorar cierto tono conformista, a saber, la autora no afirma la igualdad de las mujeres en todos los ámbitos y aclara que las mujeres seguirán siendo inferiores en términos de fuerza física y, por ello, dependientes de los hombres. También, al comienzo, justifica la infidelidad de los hombres con la frivolidad y sensibilidad de las mujeres, no acompañadas de un desarrollo intelectual. No obstante, cuando avanza en su desarrollo, la autora sugiere el entrenamiento físico, para que las mujeres puedan desarrollar su fuerza en mayor grado, y adopta en general un tono más arriesgado en clamar por la igualdad de los derechos políticos,

“Let an enlightened nation then try what effect reason would have to bring them back to nation, and their duty; and allowing them to share the advantages of education and government with man, see whether they will become better, as they grow wiser and become free.”
(Wollstonecraft, 1792: 386)

La valiosa contribución de su vindicación consta, no sólo en afirmar y reclamar que las mujeres tienen derecho a su desarrollo intelectual y moral, al igual que los hombres, sino también que, en forma más implícita, la autora cuestiona las características culturales que se atribuyen a las mujeres: el texto en este sentido, constituye un antecedente de la desnaturalización de los sexos.

“Another instance of that feminine weakness of character, often produced by a confined education, is a romantic twist of the mind, which has been very properly termed *sentimental*. Women subjected by ignorance to their sensations, and only taught to look for happiness in love, refine on sensual feelings, and adopt metaphysical notions respecting that passion, which lead them shamefully to neglect the duties of life, and frequently in the midst of these sublime refinements they plump into actual vice.”
(Wollstonecraft, 1792: 425)

Se observa, en todo momento, un marcado binarismo en su pensamiento: la razón se opone a la sensibilidad. Es el desarrollo de la razón lo que dotará a las mujeres de

virtudes morales y las hará más libres; la sensibilidad las esclaviza al hombre y las degrada.

Dusinberre y otras autoras de la primera crítica feminista de Shakespeare tomarán estos criterios, a saber, la igualdad en términos de la razón y la moral, y la individualidad asociada con la virtud, para resaltar la representación de los personajes femeninos en Shakespeare. Wollstonecraft es muy crítica de cierta literatura que representa a las mujeres como el sexo frívolo, que insta a la sensibilidad femenina y en la cual se las satiriza. En cierto modo, se puede leer la crítica de la primera generación como una defensa de Shakespeare en contra de esta posible acusación.

Dusinberre parece defender al autor, al sugerir que el teatro de Shakespeare representa un feminismo emergente producto del Humanismo. Y es más relevante aún notar cómo esta autora va a usar en su método de análisis los mismos criterios para analizar a las heroínas que los propuestos por Wollstonecraft para describir a una mujer emancipada, educada y virtuosa moralmente. A saber, esta crítica no se apoya en la condición histórica real de las mujeres, sino en el ideal perseguido y reclamado por su antecesora en la lucha por alcanzar el derecho político de las mujeres. Por ejemplo, la autora elogia a Desdemona por no reaccionar ante la violencia de Othello, ya que esto demuestra su pacifismo y, por ende, su superioridad moral.

Wollstonecraft critica la sensibilidad y el refinamiento femenino a la que se instiga a las mujeres,

“Civilized women, are therefore so weakened by false refinement, that, respecting morals, their condition is much below what it would be were they left in a state nearer to nature.” (1792: 139)

De ahí que Dusinberre enfatice tanto el rol de la razón, por ejemplo, recurre a las referencias intertextuales con los escritos de Erasmo y Moro y al análisis textual de las obras para comprobar que las heroínas en Shakespeare eran pares intelectuales de los hombres,

“From the clash of gods and devils emerges a new creature: the Humanists’ rational woman.” (Dusinberre, 1975:175)

Esta agudeza intelectual femenina se evidenciaría, especialmente, en la sátira a las mujeres que daría a las heroínas la oportunidad de responder con inteligencia y elocuencia a los ataques misóginos: esto se ejemplifica con las heroínas en las comedias. Wollstonecraft, a su vez, critica la sociedad en la que las mujeres pierden su

individualidad, mientras que a los hombres se los alienta a desarrollar una personalidad fuerte,

“A virtuous man may have a choleric or sanguine constitution, be gay or grave, unproved; be firm till he is almost overbearing or, weakly, submissive, have no will or opinion of his own; but all women are to be levelled, by meekness and docility, into one character of yielding softness and gentle compliance.” (1792: 212)

Es llamativo ver que Dusinger asevera que las heroínas en las obras de Shakespeare estaban dotadas de razón y de conciencia moral, lo cual les daría individualidad y por ende, mayor igualdad. Además, por ejemplo, la crítica cita a Wollstonecraft para apoyar su defensa de la androginia como ideal: “Mary Wollstonecraft argued that ‘the desire of being always women, is the very consciousness that degrades the sex.’” (1975: 225)

Esta supuesta mayor igualdad en los géneros se vería fundamentada por la conciencia moral promovida por el puritanismo: obedecer a Dios y seguir el bien implicaría aún desafiar al marido u otra figura patriarcal, como la autora ejemplifica a través de referencias a Emilia, Cordelia y demás personajes femeninos. Además, según Dusinger, los educadores humanistas verían como deseable la fortaleza intelectual de las mujeres, porque esto las prepararía para ser mejores madres. De esta manera, se estarían deconstruyendo los opuestos binarios que asocian a la mujer con la pasión y al hombre con la razón.

Por otro lado, se podría afirmar que el análisis de Dusinger acerca del *cross-dressing* tiene ecos de la noción posterior de género de Butler de *performativity*: la autora habla de los géneros como máscaras, pero Dusinger demuestra una visión idealizada de la androginia,

“Shakespeare believed that for a man to be more than a boy, as for a woman to be more than a child, the masculine and the feminine must marry in his spirit.” (Dusinger, 1975:291)

Ignora cuestiones de género, como el final supuestamente feliz de las comedias ante la transformación de la heroína, cuando deja el disfraz y se somete voluntariamente al régimen patriarcal; no se pregunta hasta qué punto en sus diálogos las heroínas no son meramente ventrílocuos que reproducen el discurso patriarcal y misógino. Es decir, se fragmenta el texto, se enfoca en lo que sirve a la lectura deseada y se circunscriben los significados que debilitan la tesis.

Con respecto a su marco teórico, entonces, Dusinger parece sostener la igualdad de géneros. Es decir, la obra de Shakespeare nos permitiría comprender que el género es un

arte, una ilusión que se podría borrar. Se piensa en una esencia o valor subyacente que se oculta con el disfraz; el teatro permitiría contactar esta metafísica real de la subjetividad,

“[The dramatists] claimed that all clothes are a form of disguise and that theatrical disguise could be a revelation of truth about men and women.” (1975:232- 233).

No se llega a pensar en esta mascarada, como la definición de los géneros mismos, que es lo que más adelante Butler propone (1990); tampoco se sale de una metafísica cartesiana, por la cual el cuerpo se disocia de la razón. Cuando la autora avanza aseveraciones que recuerdan la teoría posterior, “Masculinity is as much a mask as femininity” (1975:244), su tono es, de hecho, más vale metafórico, así como cuando habla de la monstruosidad del sujeto andrógino, y no se sustenta de una base teórica real. Su análisis parece, igualmente, enmarcarse en la distinción sexo-género de Gayle Rubin (1986), es decir, Dusiñberre afirma el carácter cultural y ficticio de la masculinidad y feminidad, pero la diferencia sexual está naturalizada. A pesar de su enfoque histórico, no se da cuenta de la visión de los sexos en la época isabelina: su crítica es anterior a los estudios de Lacqueur (1990).

Este supuesto de la igualdad de los géneros, visto en la afirmación que hace Dusiñberre entre el disfraz, como paragón de una feminidad más masculina y, por ende, más desarrollada, nos permite observar los problemas que surgen en este enfoque: la autora parecería afirmar que esta, sin este componente masculino o andrógino, es incompleta o imperfecta. Dusiñberre es consciente de este conflicto en el prefacio a la segunda edición, en donde menciona el desarrollo posterior teórico de lo que se entiende por “lo femenino” y menciona a Luce Irigaray. Por otro lado, la autora admite que este libro fue escrito con “su sangre menstrual” y en un momento de su vida donde criaba a su hijo sin ayuda. Esto se interpreta como una revisión de su tono idealista con respecto a la igualdad de géneros.

Se puede agregar que se observa cómo al hablar de androginia, Dusiñberre reproduce las ideas de Virginia Woolf (1929), a quien cita repetidas veces. Según Terry Eagleton, Woolf representa “The starting point for contemporary feminist literary criticism (1995: 135). La autora se refiere a los comentarios sobre la cualidad de androginia en el autor como ideal de escritor/a,

“Woolf described ‘Shakespeare’s mind as the type of the androgynous, of the man-womanly mind ... It is one of the tokens of the fully developed mind that it does not think specially or separately of sex... It

is fatal for anyone who writes to think of their sex. It is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly” (1975: 265)

Su insistencia sobre la individualidad independiente del género parece provenir de los escritos de esta autora inglesa. Es decir, esta idea de androginia como perfección es propia del contexto de producción de esta crítica y corresponde al marco teórico que la crítica de los '90 va a desmontar al dirimir entre género y sexualidad. Dusinberre también refleja la interrelación del pensamiento feminista con el socialista emergente, puesto que la autora mezcla la discusión del *cross-dressing* con sus comentarios sobre el vestuario como disfraz: según la crítica, el actor demuestra la igualdad humana, lo cual también suena idealista, en cuanto a la distinción de clases se refiere. Se habla del actor como un “emblem of man’s equality beneath the distinction of his dress.” (1975: 237)

Dusinberre avanza puntos temáticos interesantes, que van a ser retomados por la crítica posterior. El amor cortés, por ejemplo, idealizaba a la mujer y la privaba de su individualidad. A su vez, la virginidad era la virtud (*asset*) de mayor valor de la dama, así como el del hombre era la valentía. Se creía que la incontinencia verbal reflejaba incontinencia sexual y promiscuidad. Shakespeare transgrede esta creencia al crear heroínas inocentes, quienes inician el juego de la seducción, dotadas de voz, que expresa con honestidad sus sentimientos. A nivel metodológico, la autora describe la concepción de lo femenino apoyándose en fuentes literarias y también secundarias, para explicar cómo Shakespeare trasciende y transgrede la ideología de la época. Por otra parte, la autora, de alguna manera, anticipa el énfasis del análisis materialista posterior al demostrar que la visión patriarcal jerárquica doméstica debía ser cuidadosamente protegida, porque al cuestionarse, se estaría desafiando toda la estructura política y económica, también, de orden jerárquico y patriarcal, en el cual las mujeres cumplían un rol determinado,

“The household is a microcosm of the State, and women’s submission a happy paradigm of civil order.” (Dusinberre, 1975:79)

Según Dusinberre, el teatro isabelino estaría alejándose de la relación feudal entre padre e hija y se estaría acercando a una ideología más capitalista. O sea, sin contar con las herramientas discursivas posteriores, Dusinberre emprende una crítica al sistema patriarcal e intenta evitar el reductivismo de victimizar a las heroínas.

Esta crítica lee Shakespeare, evidentemente, desde su contexto de recepción: la resistencia que adscribe a sus personajes es la lucha combativa de su movimiento

académico. También, leemos los sentimientos de confraternidad de la época o “women bonding” en sus comentarios acerca de las mujeres en *Much Ado about Nothing* o *As You Like It*,

“Women have a delightful sense of confederacy with their own sex when they are in love, where men find other men irksome.” (1975: 262)

A lo largo del libro, puede verse como Dusiñberre, en gran parte, ha forzado el texto para adaptarlo a su proyecto feminista y escribe con un tono de inocencia ante la evidente reapropiación del texto. Su tono crítico radical se lee en las líneas finales, donde señala la ironía que Shakespeare haya sabido retratar la igualdad de géneros y que la crítica andrógina rehúse percibirlo,

“To talk about Shakespeare’s women is to talk about his men, because he refused to separate their worlds physically, intellectually, or spiritually. Where in every other field understanding of Shakespeare’s art grows, reactions to his women continually recycle, because critics are still immersed in preconceptions which Shakespeare discarded about the nature of women.” (1975: 308)

La lectura de Dusiñberre ha merecido, entonces, mayor detenimiento, no sólo por ser el primer texto crítico feminista de Shakespeare, sino por la batalla que, según la autora, desencadenó su publicación. En el prefacio a la segunda edición la escritora explica que fue producido desde el enojo en un contexto, en el cual las mujeres no tenían lugar en la academia y se excluían las lecturas alternativas. La autora se disculpa por la falta de complejidad discursiva y admite el debate teórico feminista posterior, el cual no se refleja en el libro. Se observa, en este escrito, como Dusiñberre se identifica como predecesora del camino de resistencia; en el prefacio, ella cuestiona hasta qué punto la batalla se ganó o se perdió, lo cual es parte de la pregunta que nos compete en este trabajo y rasgo metacrítico de las generaciones críticas que la siguieron.

En este análisis, se ha leído la crítica de Dusiñberre a través de los trabajos de Mary Wollstonecraft y de Virginia Woolf. La obra de Simone de Beauvoir, analizada en la sección siguiente, también pudo haber jugado un rol importante en esta producción: el principio del derecho de las mujeres al acceso a la educación y la moral va a ser, además, retomado y desarrollado en el siglo XX por la pensadora francesa, pero se ha querido demostrar principalmente en el análisis de este caso, cómo la concepción de la mujer en este texto responde a una visión cartesiana del individuo, en donde la individualidad se define por la razón y las cualidades morales dictadas por el

entendimiento y la conciencia. Desde ese lugar se piensa la igualdad de géneros, lo cual resulta en una lectura idealista de Shakespeare. A su vez, es obvio el quiebre que esta autora hace con la crítica androcéntrica: su posicionamiento contestatario radical la coloca dentro de las “undutiful daughters”, mencionadas por Braidotti, (p. 172 en este trabajo), es decir, las feministas que tuvieron que romper con los mentores varones que las formaron.

6.1.2 La influencia de Beauvoir

Se observa cómo el marco teórico de las críticas de Shakespeare de la primera década está basado en el pensamiento de Simone de Beauvoir (1949). Para empezar, la generalización de lo que se entiende por mujeres es evidente en los escritos de la pensadora francesa, ya que ella habla de “la mujer”, “la niña”, “la madre”. Como se comentó en la sección del amor romántico en este trabajo, las variables metodológicas que se utilizan para afirmar que Shakespeare contribuye al proyecto feminista, a saber, la subjetividad, la propia soberanía, etc., son nociones que se explican en *El segundo sexo*.

Beauvoir reclama la subjetividad femenina y denuncia el devenir mujer, condenado a la mera inmanencia, “no se nace mujer: se llega a serlo” (1949: 207). El matrimonio, la maternidad y la falta de educación transforman a las mujeres en objetos pasivos y sumisos. La autora aboga por una moral existencialista y la emancipación, a través de asumir la propia libertad y trascendencia,

“Todo sujeto se plantea concretamente a través de proyectos, como una trascendencia; no alcanza su libertad sino por medio de su perpetuo avance hacia otras libertades; no hay otra justificación de la existencia presente que su expansión hacia un porvenir infinitamente abierto” (Beauvoir, 1949: 30-31)

La mujer debe ser capaz de soñar sus propios sueños, y no los de los hombres. A su vez, la autora se distancia del socialismo al afirmar que la opresión de las mujeres no se puede afirmar, simplemente, a través de la lucha de clases y de la propiedad privada.

Vemos este concepto de subjetividad femenina en los escritos de Catherine Belsey, cuando afirma que ser sujeto significa poder expresarse y que, si bien en la época isabelina, las mujeres no tenían voz, se ve cierta resistencia o inestabilidad en el sistema patriarcal,

“While the autonomous subject of liberalism was in the making, women had not single or stable place from which to define themselves as independent beings. In this sense they both were and were not subjects.” (Belsey, 1985: 150)

Por otro lado, la postura ética de Beauvoir se puede leer en la crítica feminista de Shakespeare en las referencias a la conciencia moral, que menciona Dusinberre (1975), y los comentarios sobre las virtudes de honestidad o sinceridad, en Dash (1981).

De hecho, la crítica en donde la voz de Beauvoir se trasluce de manera más clara es Irene Dash (1981). También, se menciona a Mary Wollestonecraft y Kate Millet en *Women, Wedding and Power*, pero su lectura de la “auto-soberanía” femenina y del amor, además de las múltiples citas explícitas a sus escritos, muestran claramente la influencia de la autora. Dash interpreta *Othello* como una incapacidad de sostener un matrimonio transgresivo basado en el amor. Desdemona se apoya en su racionalidad y su sinceridad para resolver un conflicto, pero estos la atrapan. Dash cita a Beauvoir, entre otras autoras, para culpar a la institución del matrimonio por la tragedia, “her tragedy derives from testing of premarital ideals against the reality of marriage.” (1981: 116)

Su análisis de *The Taming of the Shrew*, comentado en el capítulo de *shrews* (p. 119-120) también se podría relacionar con las ideas de Beauvoir, quien parece defender cierto masoquismo en las mujeres, mientras sea consentido, correspondido, o responda a un deseo narcisista de abandono o fusión con el otro. La pensadora francesa interpreta el complejo de Electra, como este sometimiento al padre, el cual es sublimado en el deseo a un hombre,

“Ya he dicho que lo que Freud llama ‘complejo de Electra’ no es, como él pretende, un deseo sexual, sino una profunda abdicación del sujeto, que consiente hacerse objeto en la sumisión y adoración.” (Beauvoir, 1949: 226)

La autora adopta un tono de profunda compasión y respeto por aquella niña o mujer que desea abandonarse a un hombre en el amor. Se condena el matrimonio, que genera un pacto de obligación y deber sexual, y representa la muerte del erotismo femenino; para Beauvoir, el amor se basa en la libertad. En la última sección de su libro, la autora parece caer en la descripción de estereotipos, ya que se habla de “la enamorada”, “la masoquista”, “la narcisista” y se explican estos patrones a través del discurso patriarcal. Vemos en Dash un tono de igual compasión, cuando se explica por qué Desdemona acepta el trato abusivo de Othello, sin protestar,

“No sooner has she come to the awful realization that her husband is but a man than she backtracks. The thought must be obliterated, pushed aside. For a woman brought up to think of man as superior, the shift requires too much psychological energy. Before she completes her speech, Desdemona begins to blame herself – retrogressing – becoming forgiving and apologetic.” (Dash, 1981: 122)

Sin embargo, Dash nota que esta actitud de perder su auto-soberanía, es lo que marca su descenso. Es decir, se nota que, debido a la línea trazada por Beauvoir no se victimiza o idealiza a la heroína, sino que se espera cierto compromiso ético con su propio ser.

El quiebre radical de la segunda ola del feminismo, también, se evidencia en la crítica de Dash en sus comentarios en oposición a los críticos varones, quienes dudan de la honestidad de Desdemona, desprecian a Paulina en *The Winter's Tale* o a Cleopatra. No se reconoce estas fuentes, y todavía no se escribe con la conciencia del rol del género en la lectura, pero se apunta al sexismo en la academia, “Strong, attractive women trouble critics” (Dash, 1981: 249).

El foco en los personajes femeninos logra lecturas novedosas. En su análisis de las tetralogías, la autora comenta la falta de poder que caracteriza a las heroínas. Una vez más, se responsabiliza a la institución matrimonial por la denegación de este poder. Se observa, en *Richard III*, la falta de capacidad del protagonista de registrar la diferencia entre distintas mujeres: Elizabeth es mayor y, por ende, más astuta que Lady Anne. Ante la pregunta de por qué Anne acepta casarse con su enemigo, a quien dice despreciar, y por qué Elizabeth, madre de los príncipes que Richard mandó a matar en la torre, es poco explícita en su respuesta cuando Richard pide la mano de su hija, Dash enfatiza la impotencia de las mujeres en la obra. La autora, además, compara el material histórico con la obra y realiza observaciones interesantes, por ejemplo, Margaret, la reina derrotada de la dinastía anterior, no había vuelto a Inglaterra en ese momento histórico, pero Shakespeare decide incluir este personaje para que cumpla el rol de Némesis: este personaje reprocha la muerte de los suyos, maldice a la casa York y anuncia su hundimiento. En la obra, se reafirma el poder de las mujeres en alianza en este rol profético o de lamento,

“Shakespeare offers a tentative glimpse at women supporting women, women relying on women, women bonding – even if in bitterness – with women.” (Dash, 1981: 192)

Este significado se relaciona con el contexto feminista de la época, en el cual se abogaba por la idea de hermandad femenina. Los movimientos de “conscience-raising”

agrupaban a mujeres de distintos perfiles que buscaban fortalecerse en esta identificación (Sarachild, 1978). Es decir, el contexto de recepción es parte del significado que se encuentra en esta lectura. Dash suena bastante realista, por otro lado, cuando aclara que lo que salva a Elizabeth de la desgracia de ver a su hija casada con el asesino de sus hijos es la derrota de Richard en Hastings al final de la obra.

Esta tendencia a los vínculos entre mujeres en confraternidad y aún al separatismo, ya es posterior a Beauvoir: la pensadora francesa creía en una posible convivencia más sana entre los dos sexos, basada en la libertad y en el respeto,

“Entre dos adversarios que se afrontan en su pura libertad, podría establecerse fácilmente un acuerdo: tanto más cuanto que esa guerra no beneficia a nadie; sin embargo, la complejidad de todo este asunto proviene de que cada uno de los campos es cómplice de su enemigo; la mujer persigue un sueño de dimisión; el hombre, un sueño de enajenación; la inautenticidad no es rentable: cada cual culpa al otro de la desgracia que se ha buscado al ceder a las tentaciones de lo fácil; lo que el hombre y la mujer odian el uno en el otro es el clamoroso fracaso de su propia mala fe y de su cobardía.”
(Beauvoir, 1949: 713)

Si bien se simplifica la problemática a una simple ética y libertad individual, se muestra el camino de profundizar en la propia subjetividad y se cuestiona la apropiación del discurso patriarcal. Como se comentó en el capítulo de la alteridad étnica, se cree que este es un primer paso para la libertad: la trascendencia, entonces, parece ser el resultado de una previa inmanencia. No puedo amar al otro en libertad, si no soy dueña de mí misma. Pero como sujeta política y social, los pequeños devenires internos se inscriben en una necesaria libertad y equidad social. El distanciamiento posterior de la crítica del pensamiento de Beauvoir se basa en su adhesión a la distinción género-sexo, según el cual el sexo es biológico y dado y el género cultural. Braidotti acusa a Beauvoir de constructivista (1997), pero cuando se lee *El segundo Sexo*, se observa que la teoría y la crítica social están ineludiblemente ancladas en el cuerpo femenino y, si bien Beauvoir parece renegar de la sangre menstrual, la lactancia, y de los demás procesos hormonales en la vida de una mujer, porque según la autora, la someten y determinan cierto psiquismo, no se escapa en utopías fuera del cuerpo, sino que se trata de pensar en herramientas para trascenderlo. Beauvoir reniega de la inmanencia: en este sentido, pertenece a una metafísica anterior, pero su claridad de pensamiento, su crítica social y su visión comprensiva marcaron el camino de las primeras críticas feministas de manera positiva.

6.1.3 El énfasis en el psicoanálisis

Braidotti (1991) comenta la tendencia de unir la filosofía con el psicoanálisis, alentado por la rama francesa Lacaniana. La autora critica este enfoque, ya que vuelve el contexto psicoanalítico en un ámbito apolítico y ahistórico. En referencia a Castel, Braidotti afirma,

“[T]he socio-political dimension would be deliberately evacuated from the ‘purely’ analytic domain and, on the basis of this distinction between the social context and the fantasmatic scene of analysis, the privilege of extra-territoriality would be reiterated. Analysis would be, in short, a sort of non-place, an elsewhere beyond the existing norms in the social context.

If on the one hand this privileges clinical practice, it also deprives psychoanalysis of the possibility of a real politics.” (1997: 34)

Se utiliza, entonces, el análisis que Braidotti realiza del rol del psicoanálisis en la filosofía, para observar el mismo proceso de ahistorización y reductivismo, a la lectura de subjetividad en la crítica literaria feminista de 1975-1990. Las autoras con un enfoque claramente psicoanalítico, a saber, Coppélia Kahn, Elaine Showalter, Julia Kristeva y Jacqueline Rose, parecen ignorar el contexto histórico: esto se debe al marco teórico en el que escriben. Braidotti explica esta etapa de la filosofía y la inscribe en la evolución posterior al psicoanálisis, según la crítica de Foucault,

“It is by this bias, which will be reformulated later in the notion of ‘bio-power’, that Foucault confronts psychoanalytic discourse once again.” (1997: 38)

Jacqueline Rose y Julia Kristeva merecen una mención aparte, porque son pensadoras que usan el texto de Shakespeare para desarrollar teoría; no son meramente críticas literarias de Shakespeare.

El análisis de *Hamlet* y de *Measure for Measure* de Rose (analizado en este trabajo en la sección sobre madres malvadas) constituye “a landmark essay”, como explica Jardine (1996): Rose saca a Gertrude de su papel de culpa e inicia las lecturas que la ven como un símbolo de lo femenino. Pero, además, la autora está haciendo una crítica al psicoanálisis y a la crítica androcéntrica en general, las cuales interpretan el exceso en la lengua como lo femenino,

“Failing in a woman, whether aesthetic or moral, is always easier to point out than a failure within language and subjectivity itself. If we try to read Shakespeare in terms of the second, however, it might be

possible to lift the onus off the woman, who has for so long now been expected to take the responsibility, and to bear the excessive weight.” (en Drakakis, 1985: 118).

Su claro tono metacrítico responde al propósito de su investigación, más que a una estrategia metodológica típica de la crítica feminista de la época. Es decir, a pesar de que este caso es una excepción en el corpus, no llega a refutar la hipótesis de este trabajo, porque el objeto de estudio de Rose parece ser más la subjetividad y la lengua que el texto literario. Esto plantea un interrogante interesante en esta investigación acerca de la selección de los textos a analizar: no es sólo la filosofía que se mimetiza con el psicoanálisis, como explica Braidotti, sino también la crítica literaria. Se considera la recepción del trabajo en épocas posteriores como criterio válido de inclusión en este estudio: independientemente de la meta de la autora, su lectura fue interpretada y citada como crítica de Shakespeare por las lectoras feministas de su época.

Un caso similar y aún más marcado es el de Julia Kristeva, quien analiza *Romeo and Juliet* dentro de un recorrido por la historia de la subjetividad a través de la literatura canónica. Su discurso, más técnico y menos metacrítico que el de Rose, también representa un ejemplo de esta tendencia progresiva de la época de mezclar la crítica literaria con otros campos del saber. Es más, se podría decir que el estilo de Kristeva se aproxima a la *écriture féminine*, una forma creativa que excede la lógica y normativa del estilo académico tradicional, por ejemplo,

“Pierde tu identidad simbólica, para que, a partir de tu amado cuerpo fragmentado, me haga entera, toda, una: ¡que haga de mí misma y sólo de mí una pareja! Pero Julieta se engaña, pues el nombre de su amante no es indiferente al desencadenamiento de su pasión, sino que por el contrario, la determina” (1987: 189)

Es decir, en esta cita de su trabajo sobre el amor romántico se entremezcla el estilo directo libre con la interpretación. Se percibe, además, que la autora se mueve en un plano más teórico psicoanalítico que el del análisis textual. Las generalizaciones sobre el amor, la muerte y el narcisismo responden al estilo de esta década, como vimos en Dash, Belsey y las demás autoras, pero en Kristeva notamos que se construye teoría: la autora no está hablando sobre Julieta en la obra, sino sobre el/la enamorada/o.

En referencia a este ensayo, es relevante la crítica de Braidotti a Kristeva quien cuestiona su condición de feminista y la denomina “dutiful Lacanian daughter”. Es decir, se observa que Kristeva es una excepción en la línea de pensadoras feministas que

necesitaron romper radicalmente con los maestros que la precedieron. Su teoría, sin embargo, es relevante para el proyecto feminista -- se la cita en la crítica de Callaghan, por ejemplo -- por haber avanzado la tesis de lo semiótico como sitio glorificado de lo materno y lo femenino. Este pensamiento busca trascender el complejo de Edipo y el rechazo de la madre pero, a su vez, la deja atrapada en el mismo, ya que Kristeva adhiere a lo simbólico como garantía de orden psíquico. No se decidió incluir a esta escritora dentro del marco teórico de este trabajo, sino como lectura a analizar, porque se adhiere a la crítica de Braidotti: esta mistificación de lo femenino en la etapa pre-edípica ignora la experiencia real de las mujeres y su posible agencia. No obstante, se reconoce que esta teoría constituye un intento interesante de escapar la edipización de la cultura. Según Jacqueline Rose (en Braidotti),

“The strength of Kristeva’s position for Rose is that she puts the problem of the psychic and the political accurately, by asking: is the repudiation of the mother as having the power of life and death the precondition of the cultural order, as the radical feminists would say, or is the pre-Oedipal relation to the mother the unconscious base of this repudiation? How do the psychic and the socio-cultural interact on the thorny issue of negating the mother? (Braidotti, 1997: 236-237)

Esta dicotomía entre lo psíquico y lo social se puede ver en el ensayo mismo: Kristeva explica que, en el amor que encontramos en Romeo y Julieta, se ve la imposibilidad de unir el Ideal con el Superyo. Es decir, se busca la fusión con ese padre o madre Ideal, pero la Ley tiránica es la muerte del amor y, por ende, se recurre al secreto, a lo prohibido, a quebrantar la ley, o a la sombra, para evitar esa muerte del amor,

“¿Y si [...] la esencia misma de la relación amorosa residiera en el mantenimiento de esa necesidad del Ideal y de su distanciamiento respecto del Superyo?” (1985: 186)

Kristeva, por este motivo, al igual que Beauvoir, critica la institución matrimonial, pero con un análisis que resulta ser más profundo nutrido en el psicoanálisis. Se observa, en su lectura, cómo Kristeva ensalza esta etapa pre-edípica, en la que el sujeto añora la unión con la madre (acá denominada con el término Freudiano “el Ideal”) pero, por otro lado, queda atrapada en el relato edípico y la necesidad de lo simbólico. Silverman (en Braidotti, 1995) señala que esta es una “fantasía regresiva”,

“This view of the mother is actually taken by Silverman as a very reductive and phantasmatic one, which does not do full justice to the role the mother plays in psychic life.” (Braidotti, 1995: 236)

En este sentido, Kristeva corresponde a la crítica feminista psicoanalítica de la época, la cual ignora el contexto social y político, y las prácticas discursivas que generan la formación de la subjetividad. El significado que encuentra constituye, entonces, un recorte desde la teoría Freudiana.

De hecho, los avances teóricos preceden las lecturas feministas psicoanalíticas: recién cuando Irigaray produce su crítica a Lacan y a Freud, y sostiene que es la mirada falogocéntrica la que sostiene esa lectura de lo femenino, Rose y luego Showalter, pueden leer a Gertrude y a Ophelia, respectivamente, desde una lectura revisionista. La influencia de Irigaray es definitiva, no sólo desde lo teórico, sino también desde lo metodológico: la teoría sobre lo femenino, asociado a lo fluido, le sirve a Showalter de marco teórico para analizar la relación entre Ophelia y el agua. A su vez, es relevante señalar que cada crítica mencionada se enfoca en un personaje femenino diferente para decir lo mismo: lo femenino es lo excluido, el silencio, tanto en Ophelia, como en Gertrude.

Showalter, en su análisis de Ophelia, se pone en diálogo con Lacan y se apoya en Irigaray, lo cual se revela en su crítica de ver el personaje femenino como *ser* el falo, y definirse en términos de Hamlet. Sus estrategias interpretativas se basan en la teoría de Irigaray, a saber, lo femenino como fluido, pero decide enfocarse en las representaciones de Ophelia en la pintura, la fotografía y la narrativa en distintos contextos de recepción. La crítica afirma que su lectura combina el marco teórico americano con el francés,

“This essay tries to bring together some of the categories of French feminist thought about the ‘feminine’ with the empirical energies of American historical and critical research.” (Showalter en Parker y Hartman, 1985: 79)

La segunda influencia mencionada se plasma en el análisis histórico de la representación del personaje en el arte y su relación con la institución psiquiátrica. Su discurso no parece haber sido afectado, todavía, por la teoría de Foucault (*La historia de la locura*, 1964), aunque sus conclusiones sobre la representación de la locura y la sexualidad femenina en el discurso psiquiátrico de distintas épocas, por ejemplo, la Victoriana, le dan un carácter avanzado para su contexto de producción, “the illustrations of Ophelia have played a major role in the theoretical construction of female insanity.” (Showalter en Parker y Hartman, 1985: 79) De hecho, sin contar con los elementos teóricos que Foucault le proveería, el contenido y la metodología están

anticipando este tipo de análisis. Showalter aclara que Ophelia, después de los '60, se asocia con la esquizofrenia, en vez de la histeria,

“in part because the schizophrenic woman has become the cultural icon of dualistic femininity in the mid-twentieth century as the erotomaniac was in the seventeenth and the hysteric in the nineteenth” (Showalter en Parker y Hartman, 1985: 90)

Es interesante señalar que Showalter parte de una crítica de la interpretación Lacaniana de Ophelia, y busca la identidad del personaje en un nivel metacrítico al analizar como los distintos contextos de recepción la representaron, según los discursos sobre la sexualidad femenina y la locura. Es, también, novedoso su uso de fuentes históricas sobre las fotografías tomadas por psiquiatras en los manicomios, y la yuxtaposición con el análisis de las representaciones teatrales en distintos períodos. Esto revela una perspectiva más centrada en lo que, en una época posterior, se llamaría “estudios culturales” (Pope, 1998). Showalter aboga por la contextualización interdisciplinaria y la aplica en su propia selección de fuentes. Sus resultados muestran cómo la subjetividad de Ophelia fue construida a través de las diversas prácticas discursivas y materiales sobre el cuerpo de las mujeres internadas.

Se podría afirmar que su metodología anticipa la crítica materialista postmoderna posterior, a pesar de su tono esencialista, en ocasiones, por ejemplo, cuando afirma,

“Whereas for Hamlet madness is metaphysical, linked with culture, for Ophelia it is a product of the female body and female nature, perhaps that nature’s purest form.” (Showalter en Parker y Hartman, 1985: 80)

Showalter no cuenta con las herramientas discursivas y metodológicas y su enfoque ignora, entonces, las fuerzas materiales históricas económicas y políticas que hacen a esa construcción de la locura femenina. La autora menciona a los psiquiatras que disponían de esos cuerpos femeninos para sus representaciones, pero no expande sobre cómo esos sujetos son parte de un sistema que permite esa operación del poder. Su conclusión, sin embargo, constituye una revelación que servirá de base para avanzar la nueva crítica.

Si bien Showalter y Kristeva adoptan un enfoque psicoanalítico más complejo a nivel teórico, se podría decir que no escapan de la visión Lacaniana de la subjetividad femenina. Kristeva no se lo propone; Showalter intenta criticar la mirada Lacaniana de lo femenino como ausencia y logra afirmar que Ophelia obtiene su individualidad en la

historia de sus representaciones, y las interpretaciones de la locura, con lo cual se sigue dentro de un marco falocéntrico.

Dos críticas anteriores que representan más claramente este fracaso de romper con los maestros de las metanarrativas, es el de Adelman y Kahn, quienes, además, muestran claros vestigios de un análisis textual formalista. Además está decir que, dado su contexto de producción, los avances son significativos: estas lectoras se permiten leer como mujeres, ponerse en diálogo con Freud y Lacan, enfocarse en los personajes femeninos, buscar lecturas alternativas que hablen de lo femenino: estos fueron pasos necesarios para las generaciones siguientes.

Es relevante, además, en lo que al análisis del marco metodológico se refiere, el diálogo que se establece entre estas primeras críticas y cómo los nuevos significados surgen a partir del mismo, Kahn admite la deuda con Janet Adelman, al escribir sobre la defensa agresiva fálica en *Coriolanus* (Kahn, 1981: 154). Adelman, en su siguiente ensayo sobre *Macbeth*, sigue el análisis de la obra de Kahn, según el cual la violencia representa evitar lo femenino, pero lo sustenta con mayor cantidad de datos históricos. Por ejemplo, analiza las diferencias entre las creencias acerca de las brujas en el Continente y en Inglaterra, y destaca que, en la última, éstas eran menos malévolas. Estos datos la llevan a concluir que las brujas en *Macbeth* son menos temerarias que Lady Macbeth. El resto del análisis de Adelman está apoyado, principalmente, en lo textual, con lo cual se observa el peso de los resabios de la Nueva Crítica en esta generación.

Asimismo, tanto Kahn como Adelman, esencializan lo femenino y lo masculino. Por momentos, asocian lo femenino con ciertas cualidades ligadas a los sentimientos, la vulnerabilidad o la inacción, lo cual es cuestionable y parece reproducir los binarismos del discurso patriarcal. Cuando definen la masculinidad, la asocian con la ferocidad o la violencia, pero se vuelcan a interpretaciones más psicológicas, para explicar cómo el exceso de agresión no significa mayor masculinidad.

En términos generales, se nota que se busca salir de parámetros éticos o de juicios de valor, pero tampoco se discute el rol del propio posicionamiento en esta mirada, es decir, se investiga con una aparente carencia de ideología. Por ejemplo, cuando Kahn contrasta la feminidad forzada de Virgilia y la masculinidad de Volumnia a través de su hijo, los parámetros según los cuales se utilizan estos términos son poco claros,

“Volumnia covets [wounds, death], as the signs and seals of honour that make her son a man, and her a man, in effect through him. Coriolanus in himself does not exist for her; he is only a means for her to realize her own masculine ego idealised, a weapon she fashions for her own

triumph. Virgilia, on the other hand, is the walking metaphor of her husband's inarticulate, unacknowledged, undeveloped other self: pure love and utter vulnerability. In the extreme sexual polarity of Rome, all she is must remain feminine, split off from what is manly" (1981: 157)

Es relevante observar, en este punto, que Kahn retomará esta obra una década siguiente y complejizará su análisis, a partir de un enfoque desde las prácticas discursivas, a saber, cómo se construye la maternidad y la cultura de la guerra, en esta Roma anglicizada. En esta instancia primera, Kahn avanza su lectura de Volumnia como narcisista que sustituye su ausencia de falo, a través de su hijo Coriolanus y, de esta manera, lo priva de un ser independiente.

Kahn, también, posee un claro tono idealista, cuando introduce su proyecto de leer Shakespeare desde la teoría del narcisismo Freudiano,

"Shakespeare and Freud deal with the same subject: the expressed and hidden feelings in the human heart. They are both psychologists [...] In this book my intention is to use psychoanalytical theory to understand Shakespeare's conception of identity."(1981:1-2)

Como se menciona en Holderness (en Kamps, (ed.), el enfoque de Kahn es más psicológico que histórico y, de hecho, se concentra en la identidad masculina, ya que explora lo femenino como amenaza para el sujeto narcisista. En las propias palabras de la autora,

"I will explore Shakespeare's use of Ovid to portray narcissism as a masculine defense against the fear of woman – woman perceived as an engulfing maternal presence by a youth not fully separated from that presence" (1981: 23)

El análisis de las tragedias históricas, aunque basado en el vínculo padre-hijo, no deja de ser un análisis de personaje formalista, alrededor del tema de la lealtad. Cuando se usan términos psicoanalíticos, el tono asertivo confiere el efecto de que se está dando un diagnóstico psicológico de los personajes cuando la cantidad de evidencia del texto hace cuestionable la validez de esta operatoria, por ejemplo,

"Though Richard III is aggressive, cunning and ruthless, while the other Richard is passive, naive and impotent, both are narcissists, unable to form or sustain bonds with others; they are fundamentally alone with themselves. (1981:66-67)

Cuando Kahn menciona el homoerotismo entre dos personajes masculinos, se infiere la teoría Freudiana acerca de la homosexualidad como una forma de narcisismo. La autora

la retrata con un tono positivo, pero un enfoque *queer* revisionista de esta crítica deconstruiría esta interpretación,

“Love and trust have no place at court; it is only in battle that friendships between men can flourish even unto death, as does that between York and Suffolk. Their dual death scene (4.6) is a sharply etched cameo of homoerotic martial pathos: York kissing Suffolk’s wounds and lips and envisioning their souls flying into heaven together – a complete merging of one man with another as in the Talbot’s death scene. It resembles that episode in evoking a desire for the peaceful dual unity of mother and child, a unity based on sameness, before self is differentiated from other or male from female, and it stands in high contrast to the infrequent, dangerous and unbalanced liaisons with women in the history plays.” (1981: 80).

De hecho, la idealización del amor que perdura en la interpretación de los finales trágicos parece ser un elemento común de esta crítica de 1975-1990. Kahn se apoya en herramientas del psicoanálisis para distanciarse de la crítica tradicional, pero vuelve, en última instancia, a hablar de valores trascendentales,

“Shakespeare’s great heroes are men who finally appreciate the supreme value of love and human bonds, no matter how blindly they might have denied it before: Lear, Othello, Macbeth. His great villains are solitary individualist who hate love and also, incidentally, demean women: Iago, Edmund, Richard III.” (1981: 42)

La autora asocia la salud psíquica con un vínculo amoroso sano con el sexo opuesto: el sujeto supera su narcisismo, enfrenta sus temores a lo femenino y materno y se une a su mujer.

Por momentos, puede surgir la pregunta de por qué este texto mereció ser calificado como crítica feminista, si el énfasis está puesto en lo masculino y en un enfoque psicoanalítico. De hecho, el peso de lo Freudiano parece mayor que su intencionalidad política, ya que, por ejemplo, cuando comenta sobre la violencia de género expresada en los feminicidios o violaciones de mujeres durante las guerras, en *The Henriad*, la autora los describe con imparcialidad,

“The analogies between besieging a walled city and rape are brought to the surface when Henry urges each man to make himself, in effect, a battering ram or erect phallus [...] until Henry’s wooing of Katherine, love is felt only between men as a form of complete pregenital merger, and sexuality takes the form of men’s collective violence against women.” (Kahn, 1981:80-81)

Sin embargo, a pesar de que Kahn no logra distanciarse de la crítica Freudiana y sus criterios suenan cuestionables, desde la conciencia ética del feminismo postmoderno, es

necesario reivindicar que su intención es criticar la misoginia, alertar sobre los males del miedo a lo femenino y señalar el camino de armonía de unión heterosexual.

Kahn menciona la audiencia en la época isabelina, cuando analiza la comparación de Kate con un halcón, al que se doma en *The Taming of the Shrew*, pero su comentario parece no estar basado más que en una impresión. Además, no objeta la interpretación de Tillyard, por lo cual nos preguntamos hasta qué punto es una lectura alternativa o revisionista, en esta instancia,

“The animal metaphor shocks us and I would suggest was meant to shock Shakespeare’ audience, despite their respect for falconry as an art and that reverence for the great chain of being emphasized by E.M.Tillyard.” (1981: 111)

Kahn, en numerosas ocasiones, vislumbra cómo los vínculos homosociales subyacen al patriarcado y a la heterosexualidad normativa y, en este sentido, anticipa el análisis feminista Gayle Rubin (1986), quien retoma el estudio de Lévi-Strauss (1969) acerca del tráfico de mujeres y describe cómo el tabú de la homosexualidad acompaña necesariamente al del incesto. Kahn señala,

“Cuckoldry, like rape, is thus an affair between men, rather than between men and women or husbands and wives, though men blame women for betraying them.” (1981: 150)

En conclusión, la primera crítica feminista logra establecerse como lectura del texto desde lo femenino, se permite romper con la crítica androcéntrica y cuestionar los “padres psicoanalíticos”. Si bien el análisis formalista se vislumbra como trasfondo metodológico, se alcanza un nivel metacrítico sin llegar a tener conciencia de esta operatoria y, simplemente, como resultado del propósito de ruptura con la teoría masculina. Las autoras sin un marco teórico psicoanalítico o neohistoricista en particular, a saber, Dash, Dusinger, Belsey, Greer, Bamber y French, se apoyan en el marco teórico de las primeras pensadoras feministas: Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Kate Millet, y Mary Wollstonecraft. Las críticas que se les pueden adjudicar de esencialista son problemas que ya se revelan en estas pensadoras, también, debido a que no se había planteado aún el interrogante teórico sobre la diferencia sexual. Si bien Beauvoir cuestiona la concepción de género, la intención de estas pensadoras era lograr la igualdad de género y combatir el sexismo, pero todavía se apoyaban en el racionalismo cartesiano. Se podría decir que estas autoras corresponden a las primeras etapas de la investigación feminista, delimitadas por Kate Simpson (en Braidotti, 1997), en las cuales se lograron, principalmente, una crítica al sexismo y la reconstrucción del

saber, a través de variables diferentes. Estas críticas no han sido todavía influenciadas por Foucault y, por ejemplo, su análisis de los discursos acerca de la moral y la razón en el siglo XVII, según los cuales el Estado administraba el poder (Foucault, 1961). Es decir, todavía sus lecturas denotan la adhesión a la metafísica idealista y racionalista.

Se observa, además, el peso que adquiere, a lo largo de esta década, un enfoque neohistoricista y psicoanalítico, es decir, desde sus orígenes, las lecturas feministas tuvieron este carácter ecléctico. A partir de la teoría de Irigaray, la crítica resultará más original en distanciarse del psicoanálisis y utilizar nuevos procedimientos metodológicos para pensar lo femenino, a partir de su rol en la ausencia, o la conexión con los fluidos. Este rasgo epistemológico, que tuvo la investigación feminista de revisar el avance científico y de unir distintas disciplinas, se relaciona, directamente, con el origen de la crisis del racionalismo. Según Braidotti,

“The very notion of ‘crisis’ should be understood as an opening up of the field of philosophy to other, new, extra-philosophical preoccupations. Unless it is understood in this sense, there is a risk of defining the crisis in an unhistorical or even worse, ideological way.” (1997:3)

Esta descripción se puede observar en el desarrollo de la crítica de Shakespeare, también, porque, si bien muchas autoras aún reproducían nociones de la subjetividad, según el modelo cartesiano, al adoptar enfoques psicoanalíticos o neohistoricistas y alejarse de los procedimientos metodológicos formalistas, se va dejando, gradualmente, estos vestigios de racionalismo residuales y se va abriendo camino a las estrategias de la segunda generación.

Braidotti marca el comienzo del giro epistemológico con la teoría de Foucault y de Deleuze,

“It seems to me that Foucault’s and Deleuze’s respective projects of critique of the human sciences lay the foundations for a radical epistemology where the crossing of disciplinary boundaries is the methodology. The archaeological or genealogical method is a theory of transdisciplinarity. (1997: 127)

Agregamos, según la hipótesis de nuestro trabajo, la influencia de Butler y de Sedgwick, como antecedentes teóricos de la teoría *Queer*. La diferencia más notable, entre la crítica de 1975-1990 y la de la década siguiente, es lo que se entiende por mujeres: mientras la primera generación habla de “la mujer”, es decir, se esencializa lo

femenino¹⁴, ya en la siguiente década las críticas historizan el grupo de mujeres, gracias a la influencia del neohistoricismo y la conciencia acerca de las prácticas discursivas alrededor del texto. Es decir, la noción de subjetividad femenina se problematiza y se concibe a los personajes, no ya como unidades psíquicas, sino como artefactos ficticios.

6.2 La era postestructuralista: 1990-2000

6.2.1 El feminismo materialista

En la década de los '90, se critica y se evita el feminismo liberal que se refleja en varias escritoras de la primera generación de críticas de Shakespeare. Ya introducido en 1985 en la antología de Dollimore y Sinfield, *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, el materialismo cultural se vuelve marco teórico dominante. La literatura se fusiona con la historia, y lo/as investigadore/as escriben con la conciencia de que están reconstruyendo el texto; el autor ya no se considera más la fuente de significado, sino son las prácticas sociales materiales que producen el texto,

“A materialist feminism, rather than simply co-opting or writing off Shakespeare, follows the unstable constructions of, for example, gender and patriarchy back to the contradictions of their historical moment. Only thus can the authority of the patriarchal bard be understood and effectively challenged.” (Dollimore y Sinfield, 1985:11)

Un caso interesante para analizar dentro de este enfoque es el de Lisa Jardine, quien ya había escrito *Still Harping on Daughters* en 1983, desde una perspectiva feminista marxista. Su perfil de historiadora más que de crítica literaria la marca como una excepción en la década anterior. Por más que se evidencia la evolución en el discurso y en el enfoque histórico de la investigadora, en su primer texto, la autora ya se había encargado de desencializar, especialmente, la lectura de Juliet Dusinberre. Por ejemplo, esta crítica señalaba que la educación humanista de las mujeres en la época de Shakespeare sirvió para su emancipación; Jardine prueba, mediante uso de fuentes primarias históricas y textos literarios, la ambivalencia en este mensaje patriarcal: se buscaba que las damas fueran cultivadas pero, a su vez, sumisas, es decir, ese conocimiento no las dotaba de autoridad. En la introducción de su primera obra, la autora declara,

¹⁴ Cabe señalar aquí que el idioma inglés previene el uso del singular “la mujer”, que sería traducido por el plural “women”. Sin embargo, notamos que en estas críticas se está queriendo aludir a una esencia de la mujer, visto además en las referencias en las que el singular es posible: “the masculine woman” “for a woman”, etc.

“I try to suggest alternative (corrective) possibilities for reading the relationship between real social conditions, and literary representations.” (Jardine, 1983:7)

Su enfoque interdisciplinario ya la hacía una avanzada en la época anterior, en este sentido. El uso de la palabra “corrective”, tímidamente puesta entre paréntesis, por otro lado, nos hace pensar que la autora, en este momento, todavía está pensando en un significado único del texto literario o, en todo caso, en significados inaceptables en tanto ahistóricos.

A diferencia de su trabajo anterior, en *Reading Shakespeare Historically*, Jardine (1996) concibe la historia desde una perspectiva más materialista: busca recuperar las prácticas sociales, que hacen al significado en el texto y, que hablan de la subjetividad femenina más allá de toda objetivización, por ejemplo, la difamación como evento social en *Othello* y la legitimidad de un segundo matrimonio en *Hamlet*,

“[I]n history, agency is a dynamic in relation to women and to men (both women and men have acted, have been acted upon). It is this historical *agency* which I am concerned to retrieve, in theory as well as in practice.” (1996:21)

Con respecto a los casos de difamación, la autora analiza una fuente histórica acerca de la reina Isabel, y observa que el texto priva a la monarca de subjetividad y “agencia” (*agency*), dado que presenta la mirada masculina como objetiva. Esta metodología se explica desde una intencionalidad política: Jardine explica que desea restaurar la agencia a los grupos marginados, como las mujeres, y los hombres no parte de la elite. Es interesante ver que esta crítica maneja ambas variables en su análisis, tanto el contexto de producción de la obra como diferentes contextos de recepción. Su propio contexto de producción genera, a su vez, su análisis y la autora muestra ser conciente de este procedimiento,

“The conceptual struggle between gender and nationality in *Henry V* did not become part of my own dialogue with the play until the disintegration of former Yugoslavia and the personal tragedies of the young Bosnians who entered my classroom forced it upon me.” (1996: 148)

De hecho, Jardine admite que su práctica docente enriquece sus lecturas y garantiza una comprensión cabal de los significados que encuentra.

En su análisis de *Henry V*, la autora se cuestiona el rol del texto en su contexto de recepción, hasta qué punto este significado se aparta del original, y las causas y consecuencias políticas de esta reapropiación. Reflexiona sobre la cita de las líneas

“Shame and eternal shame” y observa que, en ocasiones, se utiliza la obra de Shakespeare sin considerar las implicancias, de acuerdo al contexto de la cita. En este caso, la autora piensa que la referencia no es la mejor elección hecha por el *International Herald Tribune* para referirse al caso Bosnia, debido a la carga imperialista, con que el texto se asocia. Jardine nota que las líneas fueron, probablemente, extraídas de la versión filmica producida por Kenneth Branagh, más que del texto mismo, ya que estas no aparecen en ciertas ediciones de la obra.

La crítica explica, por un lado, la necesidad política de consolidar la identidad nacional en la Inglaterra isabelina y, por otro lado, los sentimientos nacionalistas en la Europa de la Segunda Guerra mundial,

“The nationalistic Shakespeare ‘industry’ – the commercial exploitation of the image of Shakespeare, and his history plays in particular as quintessentially British, now a main plank in the ‘propaganda’ version of Shakespeare’s cultural centrality – is in the direct line of descent from this war era Shakespeare/Harry.” (1996: 14)

Vemos, además, en este sentido, que la autora, una vez más, demuestra ser conciente de las dos variables, ya que en este texto “Shakespeare historizado” significa para ella esa doble perspectiva del rol del contexto de producción y las apropiaciones históricas posteriores. Compara, también, cómo Shakespeare se apropia de manera diferente en Estados Unidos y en Gran Bretaña, y cómo todavía se apela a sus obras por su autoridad canónica.

Sus comentarios exhaustivos sobre los procedimientos metodológicos son un rasgo predominante en su crítica. Asimismo, se establece un diálogo con otras autoras críticas y con su análisis anterior: por ejemplo, explica que, en Dusinger, se comparan las condiciones históricas con los personajes ficticios y, luego, se saca conclusiones sin considerar que esas fuentes históricas merecen ser deconstruidas,

“It ignores the fact (as indeed the social historian frequently does) that in practice the social historian’s evidence on which these studies draw – evidence concerning women’s ‘independence’, ‘assertiveness’ and so forth – is as much in need of scrutiny and deconstruction as is the literary critic’s.” (1996: 50)

En particular, retomando su análisis en su texto de 1983 demuestra que la educación en las mujeres era alentada en el Humanismo, pero también controlada, a través de fomentar sólo rendimientos limitados, por temor a la masculinización de las mujeres. De hecho, compara *All’s Well that Ends Well* y *The Merchant of Venice* para demostrar cómo la clase social y los roles de género son ignorados por los educadores humanistas,

quienes pretendían que esta educación fuera accesible para todos de manera idealista. Este análisis más complejo prueba que la diferencia entre la crítica del '75 al '90 con la crítica de la década siguiente está dada por la conciencia de clase social como variable en el significado, y por esta visión materialista de la historia y de la literatura,

“Most feminist historians have, I suggest, in our diverse ways recognised that ‘history as a unified story was a fiction’ – that all history is constructed narrative, textually interpreting and recreating – weaving, unweaving and re-weaving – the slender residue of ‘evidence’ which time has carried down to us.” (1996: 146)

Jardine aboga por no resignarse a la exclusión de las mujeres en la narrativa de la historia, sino por participar en la reescritura. Es decir, la teórica compara la historiadora literaria con Penélope entre sus pretendientes, y concibe la lectura como un acto de intervención en las condiciones históricas, con la finalidad política de dar voz a los grupos marginados,

“we must begin again to reweave the unwoven tapestry, reweave our ruptured historical narrative again and again in pursuit of that new history in which women’s and men’s interventions in past time will weigh equally – permanently and for all the time (or at least until the next structural change in the narrative).” (1996: 147).

La autora afirma que, en su crítica, se busca establecer un diálogo con el pasado, que enriquezca su mirada del presente. Es evidente, además, que esta crítica adopta una perspectiva narratológica de la historia, según las citas anteriores; pero, por otro lado, evita el constructivismo al considerar la subjetividad individual de los sujetos.

Su enfoque histórico, a su vez, se distancia claramente de la perspectiva psicológica ahistórica. La agencia de los grupos marginales no se recupera, para Jardine, en la voz de los personajes, sino en explorar las prácticas y eventos históricos. La subjetividad estaría representada en los sujetos históricos que participaron de las mismas, es decir, no es transhistórica, como pretende el enfoque psicoanalítico: la escritora reconoce el legado de Stephen Greenblatt, quien unió el enfoque psicoanalítico con la antropología social. Jardine considera, por ende, a los personajes ficticios como “artefactos culturales”,

“Those ‘events’ (as I choose to call such socially meaningful sets of relationships) are the expressed form of Desdemona’s ‘lived experience’, and I mean that, since in my view it will not make a significant difference whether the ‘person’ who is presented via this shaped version of experience is real or fictional.” (1996: 37)

Además, explica que la desventaja para las historiadoras feministas es que, también en las fuentes históricas, la sexualidad codifica poder de manera conducente a la sumisión de las mujeres, como demuestra, por ejemplo, su análisis sobre las fuentes acerca de la reina Isabel, a quien se le atribuía seducción sexual. Jardine afirma, por otra parte, que ve una salida a esta limitación de una lectura feminista en las interrelaciones entre la subjetividad de lo/as sujeto/as histórico/as y los procesos materiales,

“[O]n this account of subjectivity, the ‘actual’ is coextensive with what discourses/cultural artifacts share – a matter of intertextual identity.” (1996: 38).

Entender el rol que estos sujetos cumplieron como artefactos culturales es revelador, en tanto remite a la subjetividad real: esta metodología está en sintonía con su intencionalidad política de investigar la posición de grupos oprimidos como mujeres u hombres en situaciones de desventaja.

En síntesis, esta autora es un caso representativo de la evolución en marco teórico y metodológico de la crítica después de 1990. Su enfoque está centrado en las prácticas discursivas históricas y, en su segundo texto crítico, complejiza la noción de personaje y significado literario. Se debe señalar que, por un lado, en esta obra, su visión de lo femenino y de género es todavía cuestionable, por momentos, como se ha comentado en la sección de “*cross-dressing*” en este trabajo, ya que se equipara a las mujeres y al muchacho en tanto dependientes, y se pretende borrar el género a través del énfasis en este rol social, aunque su discurso dista de su lectura en 1983, cuando la autora hablaba de “androginia”, de “hermafroditas” y de “sexo confuso” en torno al uso del disfraz. En conexión con este tema, también es idealista su uso del “we” (nosotros/as) para referirse a los procesos de lectura y a la circulación de deseo entre el/la espectador/a y el actor,

“We all of us, I think, respond one way or another to the erotic potential in concealed sexual identity, the prospect of being lured into desiring the androgynous desirable object.” (1996: 66)

Es decir, todavía no se ha problematizado lo que se entiende por género y sexualidad, según la influencia de Butler y la teoría *Queer*, ni se ha complejizado lo que se entiende por mujeres, gracias a la contribución de Mohanty y la teoría postcolonial. Sin embargo, se ha logrado en esta autora en 1996 desesencializar lo femenino a través de la historización rigurosa, considerar la agencia de las sujetas históricas reales y el rol de la clase social, analizar los personajes como constructos ficticios, y desmitificar el autor al adoptar un enfoque Marxista, según el cual el texto es producto social y cultural.

Un caso parecido al de Lisa Jardine, en cuanto a su perfil de historiadora, su evolución como investigadora feminista y su perspectiva claramente neohistoricista, es el de Phyllis Rackin. En 1990 comenta la ausencia de las mujeres en posiciones de autoridad, a saber, los roles de las heroínas en las piezas históricas, “In the central scene of historical representation, women have no place” (1990: 147) En 1996 se nota un cambio en sus procedimientos metodológicos y enfoque teórico: la crítica se centra en un análisis del género literario y en cómo este representa la modernización en los discursos. Rackin afirma que Shakespeare contribuyó a la construcción de las formas de familia y a la ideología de género, así también como a la construcción de la identidad nacional. La autora registra el número de veces que cada pieza histórica es mencionada en la crítica feminista, para demostrar que la primera tetralogía (*Henry VI* partes 1, 2 y 3 y *Richard III*) resulta más popular, debido a los roles más interesantes de las mujeres. Esto se debe, según su tesis, a las tensiones en la concepción de los géneros en la época de Shakespeare, en las cuales los textos participan.

Según Rackin, la división entre lo público y lo privado corresponde a una época posterior, ya que en el Medioevo, las dos esferas estaban entrelazadas, por ejemplo, el salón de los banquetes era ámbito a la vez privado y público. Esto empieza a cambiar en el contexto de producción de Shakespeare y se les asignará a las mujeres el ámbito de lo privado y lo doméstico. La autora explica cómo, en *Henry VI*, el campo de batalla es problemático para las mujeres, en cuanto se les confiere poder pero se las demoniza o estigmatiza. Las mujeres nunca ostentan autoridad en las piezas históricas, la cual es definida por el sistema patriarcal.

La perspectiva de Rackin se refleja claramente en su terminología: la autora habla de versiones “residuales” y “emergentes” de identidad nacional, a saber, el viejo paradigma de sucesión dinástica y la nueva concepción basada en los límites geográficos. En su metodología se observa la influencia de Raymond Williams y la línea del neohistoricismo en general, atravesada por la consideración de género, que ella pretende relacionar con este cambio de conceptualizaciones. Es llamativo que Rackin parece no afectada por Foucault en su discurso, a pesar de que cita de pasada su ensayo “What is an Author?” al referirse al héroe épico (1992:52). Su tono asertivo y su análisis basado en un análisis textual y referencias históricas dan la apariencia de una posición no tan postestructuralista como la de Jardine, quien no admite la deuda con Foucault ni lo cita, pero analiza construcciones de poder y de subjetividad de manera más compleja, y logra un nivel metacrítico, mediante las auto-referencias a su lectura.

Rackin, sin embargo, logra una lectura interesante de lo femenino, a través de un análisis de esta crisis de cosmovisión: la visión de identidad nacional emergente basada en la tierra es asociada con Francia y lo femenino, y representada, especialmente, en el personaje de Joan of Arc en *Henry VI parte 1*,

“A youthful peasant whose forces resort to craft, subterfuge, and modern weapons, Joan embodies a demonized and feminine modernity threatening to the traditional patriarchal order.” (1996:54)

La transgresión de género y la brujería, que se le adjudican, sirven al ansia de preservar la autoridad patrilínea residual, representada en la figura de Talbot. Su énfasis en estos opuestos binarios, que los personajes representarían, una vez más, nos recuerda los procedimientos metodológicos de un enfoque anterior. Es decir, se observa que, indirectamente, está analizando las prácticas discursivas, aunque sin utilizar la terminología Foucaultiana. De hecho, Rackin elabora la hipótesis de que la segunda tetralogía (anterior a la primera con respecto a la ubicación temporal), *Richard II*, *Henry IV partes 1 y 2*, y *Henry V*, confina a las mujeres a un rol pasivo, de menor poder, las domésticas, lo cual representa la entrada en la modernidad, marcada con esta división entre lo público y lo privado, asociado con lo masculino y lo femenino, respectivamente.

A mi entender, la rigurosa historización y las estrategias algo estructuralistas de encontrar patrones de femenino y masculino en los géneros literarios y los discursos limitan a la autora en los significados que encuentra: Rackin confirma que las mujeres son excluidas de las piezas históricas y de las tragedias, las cuales como explica la autora eran géneros entremezclados. En un contexto de producción en el que las críticas feministas buscan desencializar, pero al mismo tiempo revisar y visibilizar en pos de salir de la mera crítica del sistema patriarcal, Rackin comprueba, una vez más, que las mujeres constituyen una amenaza para los héroes y, por ende, están ausentes o silenciadas. La autora concluye,

“The heterogeneous, decentered world of the *Henry IV* plays includes marginal spaces where female characters regain some of the subversive power they had in the first tetralogy. Here, as in *Richard III* and *Richard II*, women are excluded from court and battlefield, but they play dominant roles in Eastcheap and Wales.” (1996: 164)

Cuando esta autora nombra a las esposas de los rebeldes, enfatiza la amenaza que representan para la masculinidad heroica. Nos preguntamos hasta qué punto Rackin lee

como mujer o hace de ventrílocuo a los académicos hombres, que la precedieron. Su mirada parece ser la de la crítica androcéntrica, en ocasiones,

“Like the women in the Boar’s Head Tavern, however, [Glendower’s daughter] resists domestication. The inhabitant of a marginal place, she speaks a language, that announces her otherness, and she embodies a dangerous sexuality that disables the man who succumbs to its temptation.” (1996: 170)

Quisiera detenerme unos instantes, para analizar unas escenas alrededor de estos personajes femeninos y ofrecer una lectura que intente dotar de agencia a algunas de estas mujeres. En *Henry IV parte 1* se observa cómo la familia Percy se siente traicionada por Henry IV y, gradualmente, se unen para rebelarse al rey. Hotspur se queja de que el rey se niega a pagar el rescate de su cuñado, Mortimer, secuestrado por el rebelde galés Owen Glendower. En la escena 3 del segundo acto vemos cómo Lady Percy demanda que su esposo, Hotspur, la participe de sus preocupaciones políticas: la escena tiene ecos del diálogo entre Portia y Brutus en *Julius Caesar*. Lady Percy exclama,

“O my good lord, why are you thus alone?
For what offence have I this fortnight been
A banished woman from my Harry’s bed?
Tell me, sweet lord, what is’t that takes from thee
Thy stomach, pleasure, and thy golden sleep? (II, iii, 31-35)

La dama, al igual que Portia en la pieza romana, sirve la función de representar las tribulaciones del héroe, retratarlo en su vulnerabilidad humana y, en última instancia, ofrecer un sitio en donde el héroe pueda proyectar sus temores, asociarlo con lo femenino y rechazarlo. Pero en esta pieza histórica, Shakespeare crea un personaje más complejo, porque Lady Percy adopta, luego, las características de una *shrew*: su tono agresivo y cruel permite, fácilmente, una lectura desde el BDSM,

“Out, you mad-headed ape!
A weasel hath not such a deal of spleen
As you are tossed with. In faith,
I’ll know your business, Harry, that I will. (II, iii, 71-74)

Perceptivamente, agrega, “I fear my brother Mortimer dothe stir/ About his title” (II, iii, 75-76): Lady Percy se da cuenta de que el rey se rehúsa a rescatarlo por las posibles pretensiones al trono de Mortimer: Richard II lo había declarado su sucesor. La pareja

Percy sigue en este tono de “*bantering*”¹⁵, que demuestra cómo la intimidad y el afecto se expresan, en este vínculo, de esta manera sadomasoquista, a saber, insultos, amenazas y referencias a actos de crueldad: Lady Percy amenaza, “I’ll break thy little finger” (II, iii, 81); Hotspur le contesta, “Away you trifler! Love! I love thee not,/ I care not for thee, Kate” (II, iii, 84-85) Finalmente, la heroína no obtiene la información que deseaba, pero Shakespeare nos ofrece, más adelante, otra escena, en la que vemos a la pareja en esta atmósfera de placer sadomasoquista.

Ya en Gales, Mortimer se casa con la hija del príncipe rebelde Glendower. No comparten el idioma; por consiguiente, el padre de la joven hace de intérprete, en este momento de intimidad. Leo el potencial que ofrece esta escena en el escenario: si bien este triángulo amoroso padre-hija-esposo, puede ser interpretado como un símbolo del sistema patriarcal, en el que las mujeres no tienen voz, el cuerpo de la actriz y el lenguaje desconocido representan una posible línea de fuga. Me imagino una representación, en la que la traducción de Glendower no corresponda al lenguaje del cuerpo de su hija, o a sus palabras en galés: “She is desperate here, a peevish, self-willed harlotry, one that no persuasion can do good upon.” (III, i, 192-193) Pienso en un posible desprendimiento del control de las emociones, que su padre se adjudica, “Nay, if you melt, then will she run mad.” (III, i, 205) Los Percy observan la escena con placer voyeurístico: Lady Percy insta a que Hotspur escuche sereno a la dama cantar en galés y, cuando su mujer le dice, “God Help thee”, Hotspur contesta, “To the Welsh lady’s bed” (III, i, 235-236). Si Mangan (2005) nos insta a leer BDSM en *The Taming of the Shrew* e imaginar a Kate y Petruchio en vestimenta de cuero y con la parafernalia sadomasoquista, esta escena ofrece el potencial de otra lectura *Queer*, para observar no sólo el evidente voyeurismo de los Percy, sino también el deseo de un intercambio de parejas, al estilo “*swinger*”. Lady Percy se rehúsa a cantar para su esposo; esta circulación de deseo se diluye, cuando Glendower ordena que partan los héroes, de una vez, al campo de batalla. Si bien es cierto que las heroínas no gozan de autoridad, creo que esta lectura logra dotarlas de agencia, sin necesidad de forzar el texto. No creo que, simplemente, Lady Glendower represente una sexualidad peligrosa, como afirma Rackin, ni que las heroínas en esta obra sean enteramente excluidas: la amenaza femenina yace en los ojos del espectador masculino, y el cuerpo de la actriz puede

¹⁵ Se recurre al término en inglés, a falta de una mejor traducción. *Bantering* significa bromear de modo provocativo, a saber, decir algo ofensivo, irónicamente, con un buen propósito, por ejemplo, para romper el hielo, crear intimidad o seducción.

contar otra historia. Es decir, esto demuestra que el énfasis en la historización rigurosa y el ansia de encontrar patrones con lo femenino, limita a Rackin en la creatividad de su lectura y en el logro de la meta política feminista.

Excepto esta tendencia en Rackin, en la generación de los '90, por regla general, se observa una perspectiva materialista, pero se considera, a su vez, la subjetividad desde un enfoque más Foucaultiano, es decir, una visión no tan determinista, y más interrelacionada con los discursos que construyen esas subjetividades. Foucault comenta sobre la mirada tradicional del marxismo,

“Creo que esta forma de análisis, tradicional en el marxismo universitario de Francia y Europa en general, tiene un defecto muy grave: el de suponer, en el fondo, que el sujeto humano, el sujeto de conocimiento, las mismas formas del conocimiento, se dan en cierto modo previa y definitivamente, y que las condiciones económicas, sociales no hacen sino depositarse o imprimirse en este sujeto que se da de manera definitiva.

Me propongo mostrar a ustedes cómo es que las prácticas sociales pueden llegar a engendrar dominios de saber que no sólo hacen que aparezcan nuevos objetos, conceptos y técnicas, sino que hacen nacer además formas totalmente nuevas de sujetos y sujetos de conocimiento.” (1978:12)

En *The Weyward Sisters* (1994), sus tres autoras Dymphna Callaghan, Lorraine Helms y Jyotsna Singh declaran, en la introducción del libro, que adoptan una perspectiva feminista materialista. Lo que notamos como singular es las explicaciones sobre lo que el enfoque implica y, a su vez, la crítica a la primera generación; se aclara que se realizará una lectura a contrapelo de las obras de Shakespeare y se fundamenta esta elección. Se agradece la lectura del manuscrito, por parte de Jean Howard, Phyllis Rackin y Terry Eagleton, autores ligados claramente con el neohistoricismo. Este último autor, por ejemplo, es un crítico marxista postestructuralista, quien concibe toda la literatura como intertextual. Su análisis sobre *Macbeth* puede ser considerado un hipotexto de la crítica de Callaghan, Helms y Singh, ya que Eagleton afirma que “the witches are the heroines of the piece” (1986:2): según el autor, si el lenguaje es siempre inmanente, las brujas producen lo que expresan, en las profecías, de manera performativa. Asimismo, Helms demostrará que la posibilidad de revisión yace en el cuerpo de la actriz/actor en el escenario.

Esta herencia de la crítica marxista postmoderna se ve, además, en las elecciones discursivas y metodológicas. Singh se enfoca en la prostitución, y busca demostrar cómo se construyen esas subjetividades en las prácticas discursivas,

“[B]y emphasizing both contradiction and discontinuity within existing social and sexual hierarchies, it can show how all roles are *assigned* and changeable rather than natural and inevitable.” (1994: 8)

Admite que las prostitutas tienen sólo roles secundarios en las obras de Shakespeare, y son objeto de burla para crear humor. Ella se propone leer fuera de las exigencias estructurales del texto. La autora se distancia, a su vez, de la visión idealista y advierte sobre la tendencia a psicoanalizar a las prostitutas en las obras, es decir, tratarlas como personas reales, como poseedoras de un sí mismo interiorizado, ya sea como víctimas o heroínas. Singh afirma que busca recuperar las condiciones socio-económicas asociadas a la práctica de la prostitución, y elige tres obras, *Othello*, *Henry IV* partes 1 y 2 y *Measure for Measure* para visibilizar estas operatorias. Con respecto a la última obra, aclara,

“Rather, [Mistress Overdone] reveals to us the socio-economic as opposed to the psychological dimensions of sexuality. In this sense she is a feminist historiographer, displaying how gender and class identities produced by the practice of prostitution have little to do with ‘morality’ but a great deal to do with the material exigencies of our lives.” (1996: 46)

Singh observa que, en las fuentes históricas que analiza, no hay registro de la voz de las prostitutas, en este sentido, el personaje de Shakespeare recupera estas narrativas. Intercalo los comentarios de Singh, en esta instancia, con mi propio análisis de la obra: en *Measure for Measure*, Mistress Overdone es, no sólo quien reporta quién y por qué es llevado a las casas de corrección, sino también quien se queja de sus condiciones económicas, “Thus, what with the war, what with the sweat, what with the gallows, and what with poverty, I am custom-shrunk” (I, ii, 84-86). Cuando, finalmente, se condena a este personaje al confinamiento, acusa a Lucio de su fortuna y de la injusticia: ella se había ocupado del hijo que la prostituta Kate Keepdown había tenido con él y, a quien él había abandonado,

“My lord, this is one Lucio’s information against me. Mistress Kate Keepdown was with child by him in the Duke’s time; he promised her marriage; his child is a year and a quarter old, come Phillip and Jacob; I have kept it myself, and see how he goes about to abuse me.” (III, ii, 201-206)

Las palabras de Mistress Overdone son, tal vez, verdad, pero, evidentemente, tienen una intención de manipulación, ya que ella busca escapar la prisión. Singh comenta que muchas madamas eran despiadadas: explotaban a otras mujeres, y se abusaba de sus condiciones; es decir, la autora no cae en la victimización de estas sujetas históricas. Por

otro lado, la crítica enfatiza que se demoniza la sexualidad de las mujeres, pero se ignora el rol de los hombres como consumidores de sexo,

“Francis Goulda, [...] foregrounds an issue that is crucial to any understanding of the practice – the placing of ‘male desire at center stage’” (1994: 33).

De hecho, *Measure for Measure* prueba la doble moral, de quienes reprimen la sexualidad, y ocultan sus propias conductas sexuales abusivas tras discursos religiosos y moralistas. En la obra, el Duque deja a Angelo a cargo del gobierno, para descansar de su rol político en un retiro espiritual, ya que este último es supuestamente fiel observador de las normas y preceptos. Entre las primeras medidas que Angelo toma, figura condenar a muerte a Claudio, por haber dejado embarazada a su prometida, Juliet. Su hermana monja Isabella decide abandonar el convento, para abogar por él; Isabella despierta en Angelo los deseos más libidinosos, y este le ofrece liberar a Claudio, a cambio de mantener relaciones carnales con ella. Al final de la obra, el duque intercede, salva con su presencia, cual *deus ex machina*, a Claudio, ofrece un plan para proteger a los suyos y no exponer a Claudio y, finalmente, obliga a Isabella a casarse con él. El final desconcertante de matrimonio forzado refleja el ineludible final trágico de las mujeres en una estructura patriarcal.

La autora observa que la obra demuestra la transacción comercial que todo matrimonio implica, ya que el Duque engaña a Angelo haciéndole creer que tuvo sexo con Isabella, pero quien accedió a esto es Mariana, abandonada por él, por haber perdido su dote. De esta manera, Angelo es luego forzado al matrimonio, por medio de este ardid, llamado “the bed trick”, a causa de que la consumación sexual era vinculante. Juliet también dependía de su dote, al principio de la obra, para casarse con Claudio, y su embarazo antes de la llegada de la misma, era el motivo de la condena, es decir, son factores económicos que legitiman, en última instancia, ciertas prácticas sexuales. El paralelismo entre Juliet, Mariana y la prostituta Kate Keepdown es significativo: expresa la vulnerabilidad de estas mujeres, cuya sexualidad es demonizada y comercializable. Lucio, al final de la obra, al ser forzado a casarse con la prostituta, en castigo por haber hablado mal del Duque, vocaliza el discurso masculino,

“I beseech your highness, do not marry me to a whore. Your highness said even now, I made you a duke: good my lord, do not recompense me in making me a cuckold” (V, I, 517-520).

Por otro lado, Singh señala que se habla de la sexualidad de estas mujeres, sin distinguir su deseo sexual, es decir, sin considerar sus subjetividades. Estos comentarios denotan que Singh escribe con la conciencia del desarrollo del tema de la prostitución dentro del marco teórico del feminismo, es decir, se complejiza el análisis al abrir el debate ético acerca de las posibilidades que estas sujetas poseen, y al explorar la responsabilidad ética de los individuos involucrados. Las autoras explican, en la introducción, en respuesta a ciertos comentarios en contra de la relevancia de la crítica feminista literaria,

“We articulate these current practices with such historical phenomena as the labor of prostitutes in Renaissance England, the material preconditions of modern romantic love, and the conventions of the Elizabethan stage, hoping thereby to suggest ways in which feminist work can contribute to the politically significant enterprise of opening new conceptual space.” (1994: 5)

La intencionalidad política es evidente, no sólo en visibilizar aquellas sujetas oprimidas por razones de clase social y género, sino, además, el análisis de Singh nos invita a la reflexión sobre el tema de la prostitución, la genealogía de esta práctica, y nos muestra cómo la crítica literaria se nutre de los debates teóricos contemporáneos de su contexto de recepción.

Es significativo comentar que Singh no menciona la obra de Michel Foucault, *La historia de la locura* parte 1 (1968), a pesar de que menciona, al igual que este autor, la casa de corrección Bridewell en la Inglaterra isabelina, en donde se recluía a las prostitutas, junto con lo/as loco/as y otro/as criminales. Singh comenta que se criminaliza la pobreza, y se trata de suprimir el comercio sexual; el discurso de la Iglesia servía, ante todo, para fomentar la prostitución, puesto que se culpaba a las mujeres por la corrupción moral de los hombres. La genealogía que hace este autor de la locura serviría para complejizar e historizar los discursos en torno a la prostitución, también, en tanto compara la edad medieval y renacentista con la clásica, y demuestra que todavía en Shakespeare, la locura posee una dimensión trágica; no se la aliena de la razón, sino que hay cierta monstruosidad, que se identifica con una parte común en el interior de la humanidad. A su vez, se interpreta y condena la locura, desde lo moral. Esta comparación nos ayuda a comprender por qué Shakespeare genera una tragicomedia, en que los moralistas resultan ser los peores pecadores, y los bordes que separan a las prostitutas de las damas escapan los procesos de alienación total. De

hecho, Foucault¹⁶ se menciona en dos ocasiones en el análisis de Singh, en torno al carácter construido de la historia y de la crítica feminista como creadora de discursos alternativos. La conceptualización de la historia y de la subjetividad ya refleja su influencia; la terminología comenzaba a apropiarse de las herramientas discursivas y teóricas de su obra.

Por último, en comparación con las elecciones metodológicas de Jardine, mientras que esta autora se apoya más en fuentes históricas, y parece desconfiar de los personajes ficticios como mediadores del pasado, en Singh, se ve una distinción más difusa entre el texto histórico y literario: para esta última autora, los personajes son constructos, que nos hablan del pasado. Esta diferencia es muy sutil, porque ambas críticas, en definitiva, nos hablan de los personajes históricos reales, a cuya subjetividad no podemos acceder, sino tan sólo a las condiciones históricas, a través de textos históricos y/o la obra en sí. Ambas autoras ven los personajes como constructos artificiales, con un menor o mayor grado de subjetividad creada, pero que se relacionan sólo de manera intertextual con las subjetividades de las mujeres reales.

6.2.2 Primeros pasos hacia la metacrítica

La conciencia de la propia reescritura del texto en la lectura, debido al enfoque neohistoricista lleva a Jardine (1996) a la metacrítica. Al final de la obra, la autora se pregunta,

“The final question I will raise concerns how [ethnographic narratives, or models, change. If the narrative is transformed with each retelling, then how much transformation can occur before the story is no longer acknowledged as being the same?” (Jardine, 1996: 132)

En su conclusión, expresa la creencia ferviente de que en este camino yace la posibilidad de una lectura feminista de Shakespeare. La historia es, también, un texto escrito por hombres, lo cual implica que la historiadora feminista debe embargarse en un constante proceso de revisión y reapropiación.

Jardine demuestra ser, además, conciente de su propio rol de sujeta situada: la autora comenta sobre el contexto de producción de la crítica literaria,

¹⁶ Foucault, Michel, (1972) *Power/ Knowledge: Selected Interviews*. New York: Pantheon Books. En White, Hayden, (1978) “Foucault Decoded”, en *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: John Hopkins University Press. En Bennett, Tony, (1989) “Texts in History: the Determinations of Readings and their Texts,” en Attridge, Derek *et al.* (eds.), *Poststructuralism and the Question of History*. Cambridge: Cambridge University Press.

“The stage cross-dressing which we had been told in the 1970’s that we should ignore as a historically specific stage convention, in the 1980’s that we could detect as generating a current of sexual innuendo circulating in the texts of the comedies, was suddenly foregrounded as a crux for our understanding of renaissance identity-formation” (1996: 16)

Es decir, la escritora explica la revisión de su propia lectura sobre el “cross-dressing”: “a change of heart on my part” (1996:16), haciendo referencia a las relaciones de poder en el mundo académico. La crítica literaria, también, es producto de un contexto cultural, más que de una creación individual. Si bien Jardine no se apropia de la teoría de Foucault, es aquí indudable, cómo ciertos significados se excluyen, y se reintegran, más adelante, debido a motivos ideológicos o políticos. El control de estas lecturas sobre el homoerotismo y el “*cross-dressing*” se podría atribuir a los avances teóricos feministas sobre el género y la sexualidad, y al hecho de que, gradualmente, el feminismo se instaura como perspectiva dominante en la academia en los ’90. En los ’80, exceptuando las versiones idealistas y liberales, la crítica feminista parecía surgir de forma emergente, protegida bajo el ala del Materialismo Cultural, como se puede observar en el rol que ocupa dentro de este enfoque, sólo como una parte del todo,

“Historical context undermines the transcendent significance traditionally accorded to the literary text and allows us to recover its histories; theoretical method detaches the text from immanent criticism which seeks only to reproduce it in its own terms; socialist and feminist commitment confronts the conservative categories in which most criticism has hitherto been conducted; textual analysis locates the critique of traditional approaches where it cannot be ignored. We call this ‘cultural materialism’” (Dollimore y Sinfield, 1985: vii)

Con el ejemplo de Jardine, evidenciamos que, todavía sin las herramientas metodológicas y teóricas que le conferirían mayor seriedad y probidad en su estatus epistemológico, la crítica feminista de esta década se va instaurando en la academia, a través de la fuerza de su proyecto político, la seriedad en el enfoque neohistoricista y los interrogantes alrededor del género y sexualidad, que se traslucen en las lecturas.

A su vez, la necesidad tan marcada que se observa en las feministas materialistas de ponerse en diálogo con las feministas idealistas, para refutar sus lecturas o complejizarlas, se debe a la ideología de las autoras: como se dijo en la sección anterior, Dusiñberre parece ser la “madre-tótem”, al igual que Beauvoir lo es, según Braidotti, para las pensadoras feministas hijas. El tono de fuerte crítica que se nota en esta

operatoria, como se comentó con anterioridad en este trabajo (ver pág. 173), responde a la fase de diferenciación y desprendimiento. Jardine descarta la lectura de Dusinberre sobre las comedias, con un tono de fastidio,

“I have, of course, spoken about cross-dressing before, in *Still Harping on Daughters*. But that was in the context of an argument specifically focused on **the irrelevance** [mi énfasis] of any detectable emotional intensity associated with the cross-dressed boy-player to any reconstruction, on the basis of the drama of the age of Shakespeare, of a peculiarly female early modern intensity of feeling” (1996: 66).

No se observa, en estos comentarios, lo que las une, el proyecto político feminista: sólo se critica la visión esencialista y liberal de sus lecturas. Este trabajo de investigación pretende registrar el recorrido de tres décadas y media, para recuperar y validar ese vínculo entre “madres e hijas” críticas feministas,

“Irigaray then argues that the only revolutionary possibility remains for mothers and daughters to seize the oppressive logic which imprisons them and reject it; which implies that they finish with the game of mutual blame and resentment regulated by the father/boss’s desire to dominate.” (Braidotti, 1991: 260)

Siguiendo esta lectura psicoanalítica de “la ansiedad de las influencias”¹⁷, se podría afirmar que, en la década de los ’90, las críticas feministas no rompen con el vínculo filial con sus padres neohistoricistas, y producen metacrítica, a partir del rechazo de sus madres feministas idealistas.

Braidotti explica que todo meta-discurso es, básicamente, falogocéntrico,

“The method underlying this decoding relies on the evidence that everything that claims to be meta-, any utterance which is presented as discourse on discourse, is determined in terms of a structure of meaning in which the masculine is implicitly and systematically valorized as the primary signifier. All meta-discourse is only ever the discourse of legitimation of the rational, power, the masculine.” (1991: 247)

Nos preguntamos hasta qué punto se puede escapar de esta edipización del lenguaje y del pensamiento: se retomará este interrogante en la crítica siguiente, cuando el metadiscurso adquiere mayor sistematización. En lo que a Jardine se refiere, se observa su adhesión leal a figuras como Stephen Greenblatt, considerado uno de los padres fundadores del neohistoricismo.

¹⁷ “Las influencias poéticas –cuando tienen que ver con dos poetas fuertes y auténticos, -- siempre proceden debido a una lectura errónea del poeta anterior, gracias a un acto de corrección creadora que es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación.” (Bloom, 1986: 41).

En contraste con Jardine, Rackin cita a Belsey y a Dash en sus referencias históricas, reconociendo, de este modo, el legado de sus antecesoras. Sin embargo, su propósito es trabajar sobre los textos dejados de lado por las autoras feministas: Rackin es crítica del entusiasmo generado por las comedias en la primera generación. Su tono es más sutil e irónico que el de Jardine pero logra el mismo distanciamiento,

“The romantic comedies were doubly satisfying to these feminist critics because they answered desires for personal liberation without disturbing the dominant gender ideology of our time.” (1996: 43)

Además, la autora menciona la crítica revisionista, que ha demostrado que los finales de las comedias refuerzan el sistema patriarcal. No se menciona las lecturas desde la crítica lesbiana y *Queer*, más recientes a su trabajo, sólo se cita a Valerie Traub (1992) en referencia a lo femenino en Falstaff, pero se simplifica esta lectura en el análisis. Su actitud menos apasionada que Jardine, con respecto a las críticas anteriores, se relaciona con su propia relación con el significado en el texto: como se comentó en la sección anterior, Rackin no logra un distanciamiento real con la crítica androcéntrica; no parece escribir desde las entrañas, sino que adopta un tono más racional y supuestamente objetivo.

En la misma colección en la que escribe Singh, comentada en la sección anterior en torno al neohistoricismo, encontramos la lectura de Callaghan sobre el amor romántico como ideología. Como se expuso en la sección sobre el amor en este trabajo, Callaghan se propone hacer una crítica de la lectura de Kristeva sobre *Romeo and Juliet* en su análisis, y demostrar que el amor no es una cualidad transcendental y ahistórica, como las perspectivas Freudiana y Lacaniana pretenden. De este modo, la autora está realizando una crítica del psicoanálisis en general, a través del materialismo cultural,

“Psychoanalysis, then, does not theorize the way in which the family itself is socially determined, but rather attempts to explain the family in terms of itself, projecting the family of developed capitalist society onto the period of history.” (1994: 64)

Es evidente que Callaghan es una crítica erudita con una gran capacidad teórica: en las notas al final del capítulo menciona una extensa lectura en torno a este tema, entre cuyos autores figuran Deleuze y Guattari (1977), cuya obra se menciona para hablar de una manera de concebir el deseo desde la fragmentación y fuera del constructo edípico, pero que, según la autora, también tiende a ignorar el género y la historia.

De hecho, la crítica logra una perspectiva muy postmoderna, cuando declara que la ficción sirvió a la construcción de la realidad, “The goal of this chapter is to examine

the role of *Romeo and Juliet* in the cultural construction of desire” (1994: 59). Como se comentó anteriormente en referencia a esta obra en general, Callaghan se pone en diálogo con escritoras anteriores: suena más crítica de Dusinger que Jardine, a saber, habla de “the now obsolete theory that Protestantism invariably offered conditions for women much improved” (1994: 65). Es más, desarrolla este punto sobre la influencia del Puritanismo, en respuesta a Dusinger, en su conclusión, al probar que la subjetividad de las mujeres se recluta para someterlas en este sistema,

“The Puritan doctrine of marriage requires nothing less than that women are endowed with desiring subjectivity, which can then be actively solicited and controlled by the social order.” (1994: 79)

Por otro lado, reconoce la contribución de Coppélia Kahn en su análisis sobre Prince Escalus, “As Coppélia Kahn points out, Prince Escalus ‘embodies the law,’ and in relation to him it is ‘Montague and Capulet who are childishly refractory’” (1994: 75)

En el mismo texto crítico, la tercera autora, Lorraine Helms, logra, también, un nivel metacrítico, que se anticipa a su época en su análisis sobre *Macbeth* y *Troilus and Cressida*. Analiza el rol de la crítica feminista en la actuación, y concluye que la mera crítica no ayuda a generar representaciones feministas, sino que se debe generar revisión para intervenir en el mundo del teatro. Se pregunta hasta qué punto esto se ajusta al texto escrito y a las condiciones materiales históricas. Para ello, analiza diversas producciones de *Macbeth* que van desde la revisión de D’Avenant durante la Restauración, las versiones cómicas de los siglos XVIII y XIX, hasta la adaptación de Charles Marowitz, *A Macbeth*.

Observa que, en el período de la Restauración, cuando los papeles femeninos ya eran representados por mujeres, las brujas todavía seguían siendo representadas por hombres como figuras andróginas. Helms lee las brujas como símbolo de la liminalidad del/la propio/a actor/actriz, con respecto a su género, edad, y rango, y propone representaciones que inviten a esta *jouissance*¹⁸. Termina respondiendo la pregunta, hasta qué punto esta lectura fuerza el texto, diciendo que depende del/la espectador/a: para alguno/as será una versión más de *Macbeth*. En resumen, la autora recurre a la metacrítica, sugiere la mejor estrategia política, comenta la interrelación entre el teatro y el mundo académico, y termina haciendo una lectura metaliteraria-metateatral, al decir

¹⁸ El término *jouissance* proviene de la teoría Lacaniana, y denota el placer desbordante, excesivo, en contraste con *plaisir*, regulado por el “principio de placer”; este término es reapropiado por Hélène Cixous (en Lodge, 1988, y en Walder, 1990) y por Irigaray (1974) para referirse al placer propio de las mujeres.

que las brujas representan los actores/actrices. Por último, recupera su estrategia metacrítica, al agregar que, en última instancia, esta respuesta yace en el espectador/a. Para los propósitos de este trabajo, sirve aclarar que, por más que este capítulo parece contar con todos los procedimientos metodológicos que, según la hipótesis de esta tesis, se atribuyen a la década siguiente, se interpreta que este es un texto fundacional en estas estrategias y, por ello, se halla ubicado al final del libro, como cierre del análisis que se desarrolló a lo largo de la crítica de las tres autoras. A diferencia de otra producción después del 2000, estas estrategias no se hayan sistematizadas desde el comienzo de la crítica. Por otro lado, su posicionamiento personal no es tan explícito, como en la producción más reciente. Se nota que se avanza conclusiones metacríticas, pero el análisis auto-referencial está todavía ausente. La conclusión a la que Helms llega, a saber, que la revisión es una estrategia política más efectiva que la mera crítica literaria, es novedosa para su contexto de producción, pero parece ser tomada como evidente en la década siguiente. Se aclara, además, que Helms posee un perfil académico, más relacionado a las artes escénicas que a la crítica textual: esto se evidencia en su descripción del vínculo entre ambos, en donde ella parece aliarse más con el actor/actriz que con los historiadores, y en donde se plantea la obra desde la posible puesta en escena,

“Performance, like criticism, may either reproduce or reevaluate the ideology with which a dominant culture invests a play text. But if a production is to challenge the theatrical tradition, as Eagleton challenges the critical tradition, it must move from critique to revision.” (1994: 131)

El uso de las brujas en *Macbeth* como símbolo que representa la liminalidad del cuerpo del actor/actriz y la posibilidad de revisión está relacionado, también, con el título: las propias críticas, Callaghan, Singh y Helms se denominan “the Weyward Sisters” en la introducción, ya que traen al caldero de su escritura colaborativa contribuciones desde distintos marcos.

Otra crítica que también se adelanta a su época en su enfoque es, indudablemente, Valerie Traub (1992): se propone encontrar un punto de encuentro entre la teoría de Foucault y de Lacan en su lectura, a través de, no sólo la historización del deseo, sino también la consideración del inconsciente. Se posiciona como feminista, y enfatiza la importancia de enfocarse en el género. La constante reflexión sobre sus propios procesos de lectura la llevan a crear nuevas categorías, las cuales avanzan claridad

teórica en las generaciones siguientes. De hecho, Traub desafía la hipótesis de este trabajo, ya que la metacrítica es parte de su análisis y, además, muestra conciencia de esta operación,

“As the previous chapters make clear, Shakespeare studies is currently characterised by an intense self-consciousness, a hyper-awareness, of its mode of inquiry and analysis. As meta-commentary succeeds commentary it is therefore increasingly imperative for critics not only to situate their own activity, but to reflect on the perhaps unforeseeable implications of their critical positions.” (1992: 91)

La escritora dedica gran parte de su producción en su libro, *Desire and Anxiety. Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*, a explicar su posición, lo cual nos demuestra cómo, en este momento, su lectura, desde una perspectiva *gay* y lesbiana, resulta emergente, y representa, sin lugar a dudas, una posición de resistencia. La autora explica, en la introducción de su libro, que los distintos capítulos representan la evolución de su pensamiento, desde una perspectiva estrictamente feminista, a una lectura lesbiana alternativa.

En el capítulo “Desire and the differences it makes” Traub revisa la crítica anterior, con el fin de explicar por qué lee homoerotismo en las obras de Shakespeare. La crítica cita a una tradición de escritore/as, tanto alternativo/as como tradicionalistas, quienes ven los vínculos homoeróticos femeninos posibles como irrisorios o descabellados, y, para desmontar este discurso, utiliza una estrategia teórica: Traub aclara la distinción entre género y sexualidad. Es decir, a través de esta interpretación, esta crítica ayudó a la crítica feminista a salir de la confusión evidente de la crítica anterior, la cual confundía, por ejemplo, androginia y bisexualidad,

“What is happening (rhetorically, theoretically, politically) when the female reader can stand for ‘nonheterosexual males’ (Waller), when women’s same-sex love is equated with comic bestiality (Howard), or when male homoeroticism is modelled on heterosexuality (Jardine)? And what is at stake when gender difference is signified through the sign of heterosexual intercourse, as in the work of feminist Lacanian Jacqueline Rose; or when critics use synonymously such terms as sexual difference and sexual identity, androgyny and bisexuality, femininity/ masculinity and heterosexuality?” (1992: 94)

La autora, también, se encarga de disipar la confusión que se generó en la crítica feminista, alrededor de la palabra “deseo”, al unirla con el adjetivo “femenino”, y dar por sentado que es heterosexual, es decir, una vez más al unir el género y la sexualidad. Menciona, además, que el discurso crítico dominante ha sido el de leer narcisismo en la

obra de Shakespeare – la referencia a Kahn (1986) es obvia—y enfatiza que la tendencia, en el momento histórico en el que escribe, es la de trascender el paradigma del psicoanálisis.

Trabaja, evidentemente, en un momento de transición del esencialismo a los estudios culturales, en el cual necesita explicar su posición y comentar sobre los enfoques anteriores y el camino realizado,

“The distance traversed in the progression from Barber to Montrose to Howard indicates a corresponding movement from an essentialist view of gender, to an emphasis on social structure as determining gender, to an assertion of the limited possibilities of subversive manipulation within the dominant cultural codes.” (1992: 124)

Por consiguiente, esto la lleva a recurrir a la metacrítica en forma recurrente, y ponerse en diálogo con otras críticas. Sin embargo, es también evidente su posición de reafirmación y fuerte defensa de las lecturas a contrapelo que realiza: a diferencia de la producción una década más tarde, esta metacrítica no tiene la función explícita de cuestionar la propia lectura, sino la de la defensa y posicionamiento estratégico para validar esta lectura en un mundo académico, en donde esto sería, seguramente, controlado o reprimido. Estas circunstancias conducen a Traub a afirmar, también, lo que no quiere decir, para evitar el esencialismo: por ejemplo, aclara que la noción de homosexualidad como identidad nace a mitad del siglo XIX y, por ende, no se puede aplicar a los personajes de las comedias,

“My own reliance on ‘if’ should make it clear that I am not arguing that Rosalind or Orlando or Phebe ‘is’ ‘a’ ‘homosexual’. Rather, at various moments in the play, these characters temporarily inhabit a homoerotic position of desire.” (1992: 128)

Es indudable que escribe con la presión de saberse leída por lectores crítico/as que no comparten su intención política y marco teórico/ discursivo y, por ello, teme el riesgo de ser malinterpretada. Esto se observa, a su vez, en la claridad y detalle de sus explicaciones, en su tono tentativo y su discurso, en el cual habla de “fantasías culturales” y de “modo fantasmático de intervención” para calificar al deseo homoerótico que describe.

“[T]he representations of homoeroticism in these comedies are as much cultural fantasies as is the representation of the maternal body in the *Henriad* – both representations are ‘fantasmic’ interventions in ‘real’ cultural practices, and as such signal the dialectical relations between the psychic and the social.” (1992:122)

Su estilo metacrítico es similar al que se analizó en Callaghan, Helms y Singh (1994): se defiende la propia lectura revisionista, y se avanza claridad teórica, a través de la reflexión del distanciamiento del enfoque psicoanalítico ahistórico.

6.2.3 La influencia de Butler y de Sedgwick

Como se observa en la sección anterior, Traub (1992) demuestra su evolución en su marco teórico y metodológico a lo largo de su obra. En su análisis del homoerotismo, en particular (capítulos 5 y 6), la crítica habla de su perspectiva *gay* y lesbiana, desde la cual el deseo se problematiza. Traub cita a Eve Sedgwick cuando explica su marco teórico, con lo cual ancla su lectura en lo que podría llamarse un antecedente de la crítica *Queer*. Sedgwick es la autora de *Epistemología del armario* (1998), considerado un texto teórico fundacional de los estudios *gay* y *queer*; este texto aparece, en partes, a partir del año 1988. De hecho, esta autora demuestra la posibilidad de una lectura de homoerotismo en los vínculos homosociales masculinos, la cual resulta ser la misma estrategia metodológica utilizada por Traub.

Por otro lado, no se observa todavía la influencia de Judith Butler, ya que tanto Sedgwick como Traub utilizan el dispositivo de la distinción sexo/género, según Gayle Rubin a quien citan,

“‘Sex’ will refer exclusively to those anatomical, biological distinctions by which cultures differentiate between males and males [...] ‘Gender’ denotes the culturally prescribed roles and behaviours available to the two ‘sexes’; its ideologically freighted outcome is a ‘masculinity’ and ‘femininity’ correlated with ‘males’ and ‘females’, but its instability is underscored by the cross-gendered presence, for instance, of ‘effeminate’ men and ‘butch’ women.” (Traub, 1992: 21)

Su análisis sobre los cuerpos grotescos, clásicos y enfermos demuestra la influencia de Foucault y de Bakhtin, a quienes la autora cita. Por ejemplo, Traub habla de “constraints placed on women’s lives by the conceptual and material demarcations of a phallogocentric system” (1992: 96), pero no profundiza en la materialidad del cuerpo. Se explora el cuerpo reproductivo grotesco femenino, el edípico masculino, el heterosexual, el cuerpo como sitio de deseo y los cuerpos homoeróticos masculinos y femeninos, con el fin de ser deconstruidos y reconstruidos, como la autora explica en su introducción. Es decir, sobre todo en los primeros capítulos de su obra, parece

concebirse el cuerpo (femenino) como textualidad, en donde los hombres, en algunas obras analizadas, inscriben su temor.

La autora, por otro lado, define el deseo como, “a function of both the symbolic order and discursive practices, [...] I view the separation between the psychic and material practices as a false dichotomy.” (1992: 7) Con esta explicación, Traub justifica por qué no encuentra contradicción entre Lacan y Freud: de hecho, ella trabaja sobre ambas variables, las prácticas discursivas y los procesos intrapsíquicos, con gran éxito. Pero, al considerar las prácticas materiales, y no el materialismo de los cuerpos, su lectura resulta limitada, para pensar una línea de fuga mayor, que hable de lo femenino, y que no se circunscriba sólo a criticar, deconstruir e historizar. Por ejemplo, utiliza su análisis de lo materno como fantasía en *The Henriad*, para criticar la teoría Lacaniana, y acotar que lo materno en este autor carece de corporalidad,

“Lacan reduces the maternal to a position (the imaginary) taken in reference to the Law. In contrast to both, the Shakespearean ‘grotesque’ suggests just how thoroughly the maternal can be saturated with specific bodily attributes.” (1992: 65-66)

Leer lo materno en el cuerpo masculino de Falstaff es una estrategia revolucionaria para el contexto de producción de Traub; nadie ignora que avanza la deconstrucción de la identidad de género y liga, de mayor manera, la psiquis al cuerpo. Sin embargo, se puede señalar que la mirada en la que se enfoca es la de Hal, es decir, sigue siendo la masculina. No se considera la subjetividad de ese cuerpo feminizado. Tampoco se contempla la diferencia sexual, a la que se adhiere en este trabajo, vale decir, un cuerpo feminizado no es lo mismo que un cuerpo femenino. De todas maneras, es importante destacar que, gracias a la marcada influencia de Foucault, Traub parece ser consciente de cómo las prácticas discursivas se inscriben en los cuerpos generizados.

Se observa que Traub deja la noción de sexo sin cuestionar, pero complejiza el concepto de género: este marco teórico le permite crear nuevas categorías de análisis. Traub distingue entre “identidad de género”, “rol de género” y “estilo de género”,

“As in psychoanalytic literature, gender is conceived as a matter of core gender identity (the persistent experience of oneself as male, female, or ambivalent: I am a man, I am a woman, I am both/neither), but the ‘core’ here does not pre-exist representation; rather, it is constructed through representations, specifically through the acquisition of language and clothing which are gender encoded. In addition, gender is a matter of gender *role* (the degree to which one complies with the societal expectations of ‘appropriate’ behaviour) and gender *style* (the personal

choices one makes daily to assert agency within the confines of gender)." (1992: 98-99)

Estas categorías la llevan a demostrar que no hay relación entre género y sexualidad: una puede considerarse mujer, tener un estilo de ropa calificado como varonil y ser heterosexual; o tener un estilo femenino y ser lesbiana. Esto es, su crítica del psicoanálisis consiste en que éste reduce la sexualidad a la única variable del objeto elegido y lo relaciona, directamente, con la identidad sexual, mientras que, no sólo el género, sino también el erotismo y la elección del objeto sexual, demuestran ser mucho más flexibles¹⁹.

Traub explica, además, que la ansiedad de género no está necesariamente ligada a la construcción de deseo homoerótico, "Gender anxiety is no more, and no less, constitutive of homoerotic desire than it is of heterosexual desire." (1992: 121) A saber, analiza cómo las heroínas en las comedias mantienen su identidad de género femenino y, no obstante, generan y gozan del deseo homoerótico con otros personajes femeninos. También, analiza como Antonio refleja en su discurso una identidad sexual claramente masculina y deseo homoerótico por Sebastián. Se observa que la autora ofrece interpretaciones de símbolos, que se distancian de otras lecturas de enfoque más psicoanalítico: la serpiente que Orlando mata para proteger a su hermano, no representa la "madre fálica", sino estas ansiedades que la autora expone, lo cual nos recuerda, una vez más, su alto nivel de metacrítica, comentada en la sección anterior.

Es llamativo que Traub circunscribe de su análisis de la circulación del deseo homoerótico el uso del disfraz; por este motivo, se asume que no se embarca en analizar el más evidente homoerotismo entre Celia y Rosalind al comienzo de la obra. Esta elección metodológica puede, también, responder a la influencia de Sedgwick (1998), quien analiza el homoerotismo masculino, exclusivamente. Se volverá a la posibilidad de esta lectura, cuando se analice el artículo "The Lesbian Void" (Jankowski en Callaghan, 2000) en la década siguiente.

Como se observara anteriormente, Traub se adelanta a su época en usar el análisis textual para desarrollar temas teóricos. La autora discute la relación entre vínculos homosociales, homoeróticos y homofobia; se la podría inscribir en el diálogo entre Sedgwick (1998) y Wittig (1992), el cual se asocia en este trabajo como su posible marco teórico: Traub se inscribe en la nueva perspectiva de Sedgwick, quien se

¹⁹ Este análisis será retomado por Carol Thomas Neeley (2000) y se explica en este trabajo en la sección siguiente.

distancia del lesbianismo separatista promovido por Wittig, e inicia lo que hoy se considera un enfoque *Queer*.

Por ejemplo, con respecto al diálogo teórico que se suscita entre las dos pensadoras, el axioma 1 de Sedgwick es “las personas son diferentes entre sí” (1998: 35), posiblemente, en respuesta a Wittig (1992), quien, en su texto “Homo Zum”, publicado en 1990, borra la idea de diferencia, y explica,

“el Otro no puede ser esencialmente diferente del Uno, es lo Mismo [...] Ni el Pensamiento del Otro, ni el Pensamiento de la Diferencia deberían ser aceptables para nosotras, porque ‘nada de lo que es humano es ajeno’ para el Uno o para el Otro.” (1992: 82)

Cabe aclarar aquí, que Wittig promueve destruir el contrato social heterosexual e interpreta el lesbianismo como una posición política. Esta pensadora afirma que las lesbianas no son mujeres, porque escapan al régimen heterosexual. Afirma que se deben eliminar los hombres, es decir, lo que se entiende por ellos en la sociedad heterosexual,

“Nuestra lucha intenta hacer desaparecer a los hombres como clase, no con un genocidio, sino con una lucha política. Cuando la clase de ‘hombres’ haya desaparecido, las mujeres como clase desaparecerán también, porque no habrá esclavos sin amos. (1992: 38)”

Wittig identifica a las mujeres, las lesbianas y a los hombres *gay* como víctimas de este sistema heterosexual.

Una vez más, en una posible respuesta a esta postura, en su axioma 2, Sedgwick aclara que,

“El estudio de la sexualidad no es coextensivo con el estudio de género; por consiguiente, la investigación antihomofóbica no es coextensiva con la investigación feminista. Pero no podemos saber de antemano de qué modo serán diferentes.” (1998: 41)

Es decir, de modo muy realista, separa las nociones de género y sexualidad. Sedgwick adopta una posición muy crítica del lesbianismo separatista, y explica que surge de esta confusión de género y sexualidad, en la que se no se vislumbra ningún punto en común entre la homosexualidad masculina y la femenina. Además, advierte contra la homofobia que puede surgir, en ocasiones, a causa de este esencialismo y separatismo. Su marco ideológico es lo que hoy se entiende por teoría *Queer*, porque aún cuando no se cuenta con el término aún, es claro que se propone la deconstrucción de la homo/heterosexualidad, además de los binarismos hombre/mujer. A pesar de que Sedgwick admite que su mirada sobre la homosexualidad *gay* es alternativa y no

céntrica, a saber, su marco es feminocéntrico y sostiene la noción de diferencia sexual, ofrece como hacer una lectura *gay* de autores masculinos²⁰.

En segundo lugar, mientras que Wittig parece desfavorecer catalogar a una escritora (en particular, Djuna Barnes) como escritora lesbiana, dado que cree que “donde mejor puede funcionar la obra de Barnes para ella y para nosotras es dentro de la literatura. (1992: 89), Sedgwick aclara en su axioma 6 que “la relación de los estudios *gays* con los debates sobre el canon literario es, y más vale que sea, tortuosa.” (1998: 65); su propio texto constituye una demostración de cómo tal lectura a contrapelo es posible, y qué marco epistemológico se utiliza.

Vemos claramente cómo Traub se apropia de este marco teórico, y aplica en su análisis estas nociones de género y sexualidad. Aunque no se puede hablar del “armario” en la época de Shakespeare y, por ello, su marco epistemológico va a ser diferente, esto explica su discusión de la homofobia y la aceptación de la homosexualidad en la Inglaterra isabelina. Esta operación se evidencia cuando decontextualiza las líneas de Antonio, “In nature there’s no blemish but the mind;/ None can be call’d deform’d but the unkind” (*Twelfth Night*, III, iv, 368-9), y las utiliza como símbolo de los sentimientos antihomofóbicos, que discute imperaban en la época isabelina. Traub sale, asimismo, indudablemente, del esencialismo, al complejizar los conceptos de deseo y subjetividad, vale decir, según esta crítica, hablar de “EL” deseo femenino es tan riesgoso y falaz como hablar de LA mujer. Ella explica que esta simplificación se remite a la teoría psicoanalítica en Freud. Traub escribe en un contexto propicio para la apropiación futura de la teoría de Butler: por momentos, la crítica parece adelantar la noción de “performatividad”, por ejemplo, en sus comentarios sobre el uso de la espada en el duelo, por parte de la heroína disfrazada en *Twelfth Night*, la autora describe el género como prostético,

“At this (phallic) point, Viola/Cesario’s ‘lack’ is upheld as the signifier of gender difference. And yet, to the extent that masculinity is embodied in the sword, it depends upon a particular kind of performance rather than any biological equipment. This theatrical moment simultaneously reinscribes a binary code of gender into action, *and* suggests the extent to which gender is prosthetic.” (1992: 132)

²⁰ Es interesante ver la defensa que realiza Traub de Sedgwick ante el ataque de Van Leer, por su lectura de la homosexualidad masculina desde afuera. Traub objeta “as positions, [homosexuality and heterosexuality] are available in varying degrees to us all.” (Traub 1992: 168)

Estas líneas tienen ecos de la teoría postgénero de Preciado²¹, aunque todavía se escribe en un marco altamente constructivista, en donde no se problematiza la noción de cuerpo y sexo, ni se pretende deconstruir lo que se denomina la Naturaleza, a través del “contrato contra-sexual”, como propone Preciado.

En conclusión, así como Sedgwick constituye un texto fundacional de la teoría *gay* (*a posteriori Queer*), se puede afirmar que la crítica de Traub es el texto fundacional de la crítica *gay* (*a posteriori Queer*) de Shakespeare. A diferencia de las primeras feministas que quisieron leer un Shakespeare feminista, Traub no va a buscar un Shakespeare lesbiano o *gay*, sino que va a leer la circulación del deseo homoerótico en las obras. Se observa cómo Traub, así como la crítica de esta década, por regla general, se distancia del autor e inclusive del personaje, y se enfoca en las prácticas discursivas.

Otra producción crítica representativa de la década de los '90 es la segunda obra de Coppélia Kahn (1997), *Roman Shakespeare*, la cual aparece como parte de la colección *Feminist Readings of Shakespeare*, editada por Ann Thompson, junto con la obra de Phyllis Rackin y Jean Howard, *Engendering a Nation* (1990), comentada en la sección anterior. Al igual que las demás críticas de esta generación, Kahn se apropia de una perspectiva neohistoricista, y analiza las prácticas discursivas, aunque no menciona a Michel Foucault, en ningún momento de su obra. Se nota la gradual apropiación de las teorías feministas más recientes: Kahn menciona a Judith Butler, a Julia Kristeva y a Luce Irigaray, aunque su visión de género sigue siendo constructivista, y no se llega a problematizar el cuerpo femenino y la diferencia sexual, según invita la teoría de Butler. Lo que es más evidente, en este caso, es el cambio de metodología en su nueva crítica: la autora prueba lo que anuncia al principio de su libro, explicado en la sección anterior (1996), a saber, se va a concentrar, nuevamente, en lo masculino, pero, esta vez, no tanto en los procesos psíquicos individuales, sino en las prácticas discursivas e ideológicas. Por ejemplo, cuando analiza la maternidad, no se dedica, exclusivamente, a un análisis de personaje, y a describir qué tipo de madre era Volumnia, sino que explica cómo se construía la maternidad, y qué función tenía con respecto a la guerra en la antigua Roma.

²¹ “El género no es simplemente performativo (es decir, un efecto de las prácticas culturales lingüístico-discursivas) como habría querido Judith Butler. El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos.” (Preciado, 2002: 25)

En otras palabras, Kahn demuestra su transformación de una perspectiva crítica más esencialista, en la cual hablaba del temor a lo femenino o lo materno (1982) a una mirada constructivista, en la cual reconoce que la maternidad es un constructo ideológico históricamente situado,

“La maternidad no es un ‘hecho natural’ sino una construcción cultural multideterminada definida y organizada por normas que se desprenden por las necesidades de un grupo social específico y de una época definida de su historia. Se trata de un fenómeno compuesto por discursos y prácticas sociales que conforman un imaginario complejo y poderoso que es, a la vez, fuente y efecto del género” (Palomar Vereza, 2005: 36)

Sin embargo, su investigación se sigue apoyando principalmente en la teoría Freudiana, por ejemplo, en su lectura de las heridas como fetiche o las referencias implícitas al narcisismo, cuando analiza *Coriolanus*. Se observa, por otro lado, una tendencia a mencionar la etimología de las palabras para probar las hipótesis, por ejemplo, la palabra “*wound*” ligada a la vulnerabilidad, “*Volumnia*” asociada a “volumen”, o la palabra “*mettle*”, la cual Kahn define como “masculine toughness and stamina” (1997: 89) y que ella asocia con la palabra “metal”.

Se sigue adoptando un enfoque histórico, en tanto menciona fuentes históricas para explicar las concepciones del suicidio en el Renacimiento y cómo estos discursos problematizan la lectura del suicidio fallido de Anthony. Para Kahn, el suicidio es la manera que tiene Anthony de recuperar su identidad masculina romana como escape de una vergüenza feminizada. Pero la autora, también, hace referencia a las actitudes ambivalentes acerca del suicidio en el contexto de producción, para demostrar su tesis sobre la Roma anglicizada, que Shakespeare construye.

Es decir, su base sigue siendo historicista y psicoanalítica, pero con un marco epistemológico distinto, ya que el objeto de estudio no sería la psiquis del personaje, sino las prácticas discursivas que articulan los procesos psíquicos. En particular, al liberar a *Volumnia* de la culpa individual, y depositar la responsabilidad en “Romanness” y la construcción de la maternidad en ese discurso, Kahn está haciendo efectiva una crítica del sistema patriarcal, que ofrece desde los márgenes la posibilidad de cambio y reescritura. A saber, si reemplazar el afecto por valentía para luchar en la guerra lleva a la traición, indirectamente, Kahn está reivindicando lo materno como amor que permite la inserción social en el orden fálico y simbólico, de una manera sana.

Se observa la referencia a Judith Butler en la segunda crítica de Kahn (1997); es más, se cita a la autora en una nota al final del capítulo, al afirmar que la premisa de base para analizar “Romanness” es que el género es una ideología,

“At least [gender] works like an ideology, in rendering something brought about by human beings into something reified, transcendent, ‘natural’ and inaccessible to human intervention [...] The discursive practices of culture make bodily and other differences between human beings into a gender system that makes men as well as women.” (1997: 1)

Pero, por otro lado, en su análisis, sus palabras demuestran un enfoque más constructivista que el de la teoría de esta pensadora: se ignora la materialidad de los cuerpos en esta explicación o la definición de género como “performatividad”. Kahn menciona que adhiere al pensamiento de Butler en una nota al final, pero, especialmente, en tanto Butler critica la distinción sexo/género de Gayle Rubin,

“Butler argues that ‘Rubin’s essay remains committed to a distinction between sex and gender which assumes the discrete and prior ontological reality of a ‘sex’ which is done over in the name of the law, that is, transformed subsequently into ‘gender’ (1990: 74).” (Kahn, 1997: 21)

No obstante, cabe señalar que el análisis de género de Kahn es ciertamente novedoso y deconstructivista, en tanto sostiene que en las piezas romanas los personajes masculinos se feminizan, por ejemplo, Julius Caesar: la autora demuestra esto a través del análisis de las heridas como fetiche y el derrame de sangre como representación de lo femenino. A su vez, en su hipótesis esta deconstrucción se refleja, cuando afirma que Shakespeare hace una crítica de la ideología de género en las obras romanas.

Kahn menciona, también, a Eve Kosofski Sedgwick, en relación con el vínculo homosocial entre Anthony y Julius Caesar: los dos personajes desean el *imperium*, según Kahn. Pero, no ahonda en una posible lectura de homoerotismo, sino que afirma la emulación como principio de relación homosocial masculina.

Es interesante, asimismo, comentar que, cuando explica la representación de la maternidad de Volumnia como femenina y masculina, al mismo tiempo, Kahn siente la necesidad de citar a Kristeva para explicar la misma como interface de la naturaleza y la cultura, y acceso a la otredad,

“This cultural short-circuit can be understood in terms of Kristeva’s analysis of the ‘mother-woman’s’ place as ‘rather a strange ‘fold’ (*pli*) which turns nature into culture, and the ‘speaking subject’ into biology... this heterogeneity, which cannot be subsumed by the

signifier, literally explodes with pregnancy – the dividing line between nature and culture – and with the arrival of the child – which... gives her a chance, albeit not a certainty, of access to the other, the ethical. These peculiarities of the maternal body make a woman a creature of folds...’ (1986: 115)” (Kahn, 1997: 150)

Esta teoría es aplicada al significado encontrado en la obra, ya que la tragedia se basa en esta falla en la maternidad en este discurso, al disociarla del amor, y unirla a la guerra, sumado a la ausencia de un orden fálico; la ironía yace en que el individuo no se logra desprender de lo materno como violencia, y termina yendo en contra de Roma misma. Es decir, este análisis y marco teórico, se basa, en su totalidad, en la aceptación del complejo de Edipo y del orden fálico, según Freud.

Asimismo, en la cita de Kristeva se puede ver cómo esta pensadora reifica la maternidad, según la crítica de Butler (1990). Kahn no hace reflexiones sobre su propio marco teórico, ni sus procesos de lectura, en este sentido. A saber, no es consciente de esta sutil contradicción: mientras ella en su crítica parece adoptar un enfoque materialista, se sirve de una cita con un enfoque más idealista de lo femenino, que no problematiza. Mientras se evidencia un enfoque deconstructivo del género a lo largo de su análisis, en tanto explora lo femenino y masculino en diferentes personajes y prácticas discursivas, vale decir, se distancia de una visión esencialista de los sexos, no se aparta de la visión falocéntrica del complejo de Edipo en la teoría Freudiana. El giro epistemológico en Kahn es, de todos modos, suficientemente radical y representativo de esta época, en tanto pasa de analizar los procesos intrapsíquicos individuales en 1982, a considerar las prácticas discursivas que los generan, en 1997.

Quien trabaja desde la total apropiación de las teorías de Butler, Sedgwick y de Foucault es Kate Chedgzoy (1995), en *Shakespeare Queer Children*. El título de la obra define claramente su enfoque alternativo: Chedgzoy escribe en un contexto de cuestionamiento del canon y de lucha política ante la intolerancia a la comunidad *gay*. La autora, entonces, se propone explorar cómo Shakespeare funciona como padre totémico, no sólo para las escritoras y críticas feministas, sino para los escritores y productores de la comunidad homosexual. Su elección metodológica consta en analizar apropiaciones de Shakespeare: no trabaja sobre la obra del autor, sino sobre los hipotextos paródicos, y rastrea las líneas de fuga que permiten estas apropiaciones.

Por ejemplo, en su análisis de la novela *Wise Children* de Angela Carter, la escritora explora la referencia a la histeria en *King Lear* para justificar el injerto de incesto en el hipertexto,

“For a psychoanalytic feminist reading, one such return, Lear’s self-diagnosis of hysteria – ‘O! how this mother swells up towards my heart! *Hysterica passio!* down, thou climbing sorrow! Thy element’s below’ (II, iv, 54-6) – poses a curious irony, since it was treating hysterical daughters, rather than fathers, that gave Freud the opportunity to undertake his analyses of unhappy families and, in forcing him to confront the apparent frequency of incest in the best-regulated homes, formed the basis of his revolutionary theories.” (1995-56)

La crítica menciona dos posicionamientos distintos ante la posibilidad de estas lecturas *Queer*: mientras que la historización lleva a Foucault a cierto escepticismo, con respecto a la reapropiación del texto, Chedgzoy cree en la posibilidad de revisión, considerando la continuidad del deseo homoerótico. Por otro lado, su tono dista del esencialismo, no sólo gracias a la historización de prácticas discursivas, sino también debido a una postura auto-reflexiva y a la elección de su objeto de estudio, a saber, hipotextos de Shakespeare, es decir, los textos que analiza están situados en su mayoría en el siglo XX y, por ende, la homosexualidad dista de ser un anacronismo, entonces, la autora debe, simplemente, probar qué es lo que permite en Shakespeare esta reescritura. No sólo es su enfoque avanzado para su época, sino que su marco teórico da cuenta de la teoría de Butler como texto fundacional detrás del proyecto revisionista *Queer*,

“I would argue that the notion of masquerade meshes more productively with the theoretical presumptions which inform the sexual politics of the 1990s lesbian and gay communities, at least to the extent that they are typified by the characteristics of the ‘new queer cinema/politics’, and by Judith Butler’s enormously influential theorisation of all forms of gendered and sexual identities as performative, enacted in an improvisational theatre of shifting and provisional identifications.” (1995: 212)

Sin embargo, esta autora no ahonda en esta teoría, sino que se apoya, principalmente, en el marco psicoanalítico para discutir la relación edípica entre Shakespeare como autor canónico y la/os escritora/os feministas y *gay*: hace referencia a Kristeva y su apropiación en su teoría de lo abyecto del cuerpo grotesco de Bakhtin; también, se menciona a Harold Bloom y su teoría de “la ansiedad de las influencias” (1986): los escritores que se exploran (Angela Carter, Janys Chambers, Suniti Namjoshi, H.D. y Derek Jarman) logran recuperar las voces y cuerpos abyectos de las hijas y las madres,

que se suprimen en las narrativas, y visibilizar la homosexualidad sugerida por los vínculos homosociales masculinos, según la explicación de Sedgwick (1998).

Chedgzoy adopta un tono metacrítico comprometido en su intencionalidad política,

“I share Peter Erickson’s project of working, by means of ‘the continual reconstruction for the present of the cultural past’ (p. 97), towards a transformation of the master-canon which re-evaluates its constitution in the light of the challenges proceeding from the feminist, black, and lesbian/gay communities.” (1995: 104)

No se defiende tanto la propia lectura desde lo teórico, como se observó en Callaghan (1994) y Traub (1992), ya que se escribe desde la lucha política anti-homofóbica y, al parecer, desde el centro de la comunidad académica lesbiana y *gay*. Chedgzoy acota, además, que es el mercado el que va a definir, en última instancia, hasta qué punto esta figura canónica es relevante para esta comunidad, “a more cynical interpretation might be that market forces are already rushing in where political correctness fears to tread.” (1995: 105)

Se podría concluir que el trabajo de esta escritora es revolucionario para su época al iniciar las lecturas *Queer* de Shakespeare. Sin embargo, es también producto de su contexto al responder el interrogante acerca del autor como figura canónica o “función del discurso”, según Foucault (en Lodge, 1988): la crítica de la década siguiente no sentirá la necesidad de volver a este interrogante, muy probablemente, porque las fuerzas del mercado, como acota Chedgzoy, habrán preponderado ante las discusiones ideológicas.

6.2.4 El significado en el cuerpo: El análisis de la representación teatral o filmica

Como se observa en el análisis de las secciones anteriores en esta década, surge un interés por el cuerpo del actor/actriz y, por otro lado, tanto Chedgzoy (1995) como Helms (1994), consideran las representaciones teatrales o cinematográficas, y les dan prioridad en su análisis sobre el texto. Esto puede responder al debate teórico sobre la corporización de la subjetividad y, a su vez, por la influencia de la teoría Bajtiniana unida a un interés por generizar el cuerpo grotesco. Taylor comenta este fenómeno,

“Behind the critical interest in transvestism, gender politics and ideology, cross-dressing, and the like, is the twentieth-century obsession with the body which in some quarters has replaced the traditional and long-standing obsession with the word. Why is this the

case? Is it, Dympha Callaghan asks, because the body 'intrinsically constitutes an appropriate and effective site of resistance to the increasingly dense, subtle, and comprehensive conceptual trap of late capitalist patriarchy?' (Taylor, 2001:206)

Se lee entre líneas, en esta cita, la búsqueda de escapar la metafísica anterior, a través de la inmanencia del cuerpo. En el caso de la crítica de las obras de Shakespeare, las escritoras encontrarán una posible respuesta al interrogante sobre cómo encontrar una lectura feminista que no excluya a las mujeres del texto: como comenta Helms, la revisión se inscribe en el cuerpo de la actriz en el escenario.

Al ser esta época, los comienzos de esta elección metodológica y del desarrollo de las teorías del cuerpo, las críticas escriben con un grado más acotado de auto-reflexión y desarrollo teórico. Por ejemplo, Gay (1994) es consciente del rol del contexto de producción teatral en los significados que analiza, pero fuerza las lecturas en la búsqueda de ciertos significados. La autora analiza las producciones teatrales de Shakespeare, especialmente de la *Royal Shakespeare Company*: su obra es un registro detallado de las diversas representaciones con comentarios sobre la actuación, la elección de actores, etc. En el caso de *Twelfth Night*, por ejemplo, Gay rastrea cuales repertorios lograron mostrar la confusión de género que a ella le interesa. A diferencia de Rutter, una década más tarde, Gay no problematiza su propio análisis del texto ni usa la reapropiación para relacionarla con un desarrollo teórico o temático, sino que parece dar por sentado el significado en el texto. Por momentos, menciona otras autoras críticas, como por ejemplo, Lisa Jardine, o Valerie Traub, para hablar de la circulación de deseo, pero no pone el texto en diálogo con esta otra crítica, sino que comprueba hasta qué punto la representación teatral presenta este nuevo significado que ella persigue.

La autora es muy crítica de la perspectiva androcéntrica y la mitificación de Shakespeare. Comenta el contexto histórico y cultural de estas producciones y cómo debido a un tema económico la *Royal Shakespeare Company* demuestra, en el momento de su crítica, un enfoque más marxista. Sin embargo, nota cuán difícil todavía es, para las mujeres, tener acceso a la dirección de las obras. Los espectadores o reseñadores varones creen ser dueños del significado verdadero de Shakespeare, según la autora.

Es interesante notar cómo Gay es consciente de que toda crítica o reseña de una producción habla de sus tiempos,

“There is no criticism, no history, that is not written from a specific perspective and for a specific imagined audience; as a materialist

feminist, I am aware that 'gender' is not an isolated construct, but dependent on the matrix of the discourses of nation, race, class, and age in which it is embedded." (1994: 13)

Este mismo principio se puede aplicar al análisis de su propio trabajo, en el que se nota una cierta concientización de la reconstrucción de significado, y la consideración de las variables de clase, etnia, etc. que se interrelacionan con la de género, pero todavía ella no comenta sobre cómo este principio se aplica a ella misma, como lectora o espectadora subjetiva. Tampoco se observa que ella aplique esta consideración de la heterogeneidad de lo que se entiende por mujeres; Gay cae en la generalización cuando afirma,

"We go to the theatre for many reasons; but I suggest that those who go for more than a mere social outing are there hoping to experience yet again the magical attraction of human beings enacting a story which momentarily fulfils their fantasies of transgression" (1994: 14-15)

Suponiendo que ella toma ese "we" como "nosotro/as", al definir ese público instruido, Gay está generalizando sobre el placer de la recepción de la obra. Esto se evidencia, aún más, cuando comenta,

"It is not simply a matter of voyeurism but of a particular circulation of erotic energy between actors and audience [...] Like Orlando, we would [...] stop and ask ourselves, which do we fancy more Rosalind or Ganymede? Does it matter? The pleasure of the actor's multi-gendered presence (for that safe, enclosed moment of performance time) is delicious." (1994: 14-16)

En este comentario, simplifica las emociones que rodean a la propia identidad sexual. Se puede señalar que por el contexto en que esta producción crítica fue escrita, se nota en su discurso cierto remanente esencialista, a pesar de su afirmación de enfoque feminista materialista.

De alguna manera, Gay responde cómo es Shakespeare relevante para el proyecto feminista depositando esta posibilidad en la actriz,

"Yet a determined actress (or actor) can disrupt such voyeurism; not by 'playing against the text' – there is no such thing as 'the text itself unmediated by cultural assumptions but by investing all the textualities of the production (speeches, costume, body language, how she inhabits the stage space and how she relates to the other performers) with her own individual energy: in a sense by fighting for her role, as the embodiment of a *particular* woman enclosed in a narrative that pretends to be universal." (1994: 4)

La crítica habla de “retextualización” del texto escrito. Su conclusión al analizar la producción teatral desde los '50 es que los finales de las comedias cuestionan la noción de género mismo, ya que ante la nueva conciencia feminista, las representaciones prueban que el matrimonio forzado, el sometimiento femenino o el ridículo de las clases sociales inferiores no es un final feliz o deseado para la audiencia contemporánea. Lo/as distinto/as directores han logrado reapropiarse del texto y mostrar esta realidad, basándose en las lecturas críticas de su contexto de producción.

El enfoque marxista de Gay es evidente, en tanto interpreta las representaciones teatrales como producto de su contexto cultural e histórico: mientras que las producciones de los '50 todavía afirmaban un ideal de la mujer tradicional, en los '60 y '70 la fortaleza e independencia femenina reflejan los ideales feministas de la época; por otro lado, la crítica liga al Thatcherismo aquellas puestas en escena, en que se demoniza a la mujer, nuevamente, o se afirma su vulnerabilidad en la década siguiente.

La crítica adopta un tono reflexivo, cuando se pregunta hasta qué punto Shakespeare es “chronicler of the time” (1994: 179) Adhiere a Fiona Shaw, a quien cita, para reafirmar el carácter explosivo de estos textos, y concluye,

“To deny them that explosive power is to impoverish the culture, to acquiesce in an official fiction that classical comedy is nothing more than a stylish opiate.” (1994: 179)

Es decir, Gay enfrenta la angustia de preguntarse hasta qué punto Shakespeare no se adecúa al proyecto feminista, pero no logra sostenerla y fuerza una respuesta afirmativa, recayendo en un concepto cuestionable de cultura, e indirectamente, refiriéndose al placer en el texto, lo cual es un elemento importante, pero irrelevante para la pregunta original.

Una crítica que marca un hito en el estudio del cuerpo en las obras de Shakespeare es Gail Paster (1993): en *The Body Embarrassed*, ofrece un estudio exhaustivo y de un serio desarrollo teórico, con respecto a este tema. La crítica comenta sobre este nuevo interés en la investigación feminista y reconoce su deuda con Foucault, quien nutre su marco teórico. Paster no analiza representaciones teatrales, sino que su trabajo se inscribe en la línea de historización de las prácticas discursivas: afirma que intenta ofrecer una revisión de la teoría de los humores, por un lado, y la teoría Bajtiniana del cuerpo y su relación con lo carnalesco, por otro. Además de la individualidad

corporal y los procesos subjetivos, Paster considera las diferencias de género que la teoría de Bakhtin parece circunscribir.

Lo novedoso de su perspectiva es que ella ve la historia social del cuerpo unido a la teoría fisiológica,

“Theorizing the connection between the history of the outer body – physical and social, the body visible in different ways to self and other – and that of the inner body, the physical and social body, perceived, experienced, and imagined from within [...] The distinction between them is an analytic construct.” (1993: 3)

En este discurso, los “humores” se referían a distintas sustancias corporales, la sangre, la flema, la bilis negra y amarilla; se atribuía distintos temperamentos a lo/as sujeto/as renacentistas, de acuerdo a cómo estas estaban distribuidas y predominaban en el cuerpo: la bilis amarilla se asociaba con la irascibilidad, la bilis negra con la irritabilidad, la sangre con el coraje y la flema con la calma. Paster explica que la sangre se asociaba, en general, a la vitalidad: de ahí que la práctica de la flebotomía se usara para restaurar el equilibrio interno: en la obra *Julius Caesar*, cuando Brutus exclama “we shall be call’s purgers, not murderers” (II, i, 180), Paster afirma que los conspiradores conciben el cuerpo de Caesar como pletórico.

Por otro lado, el derrame incontrolado de sangre estaba asociado con lo femenino. Es así como Paster incluye la variable género en su estudio del humoralismo materialista. En la obra, Portia, la esposa de Brutus, demanda saber qué es lo que aqueja a su esposo: “tell me, Brutus,/ Is it excepted I should know no secrets/That appertain to you?” (II, i, 280-282) Le cuestiona si, al no tener acceso a esta intimidad, ella no es más que una prostituta que le provee de placer sexual, “Dwell I but in the suburbs/Of your good pleasure? If it be no more/Portia is Brutus’ harlot, not his wife.” (285-287) De paso sea dicho que, en estas líneas, se observa la tesis de Kahn (1997), comentada anteriormente: la Roma representada es anglicizada, ya que las prostitutas se encontraban en los suburbios de Londres en la Inglaterra Isabelina. Finalmente, Portia le informa que ha recurrido a la auto-mutilación, para demostrar que ella es digna de compartir la vida política de Brutus, “I have made string proof of my constancy,/ Giving myself a voluntary wound/ Here, in the thigh. Can I bear that with patience/ And not my husband’s secrets?” (II, I, 299- 302) Este elemento no es original de Shakespeare, sino que aparecía ya en las fuentes históricas, a las que el autor debe haber tenido acceso, probablemente *The Lives of the Noble Grecians and Romans* de

Plutarco, o en su defecto la traducción de Thomas North. Paster interpreta que Portia se infringe la herida en su pierna como prueba de su masculinidad²²,

“Portia’s desire is to assimilate the bond of marriage with the bond of conspiracy, to have room in Rome rather than dwell in the suburbs of Brutus’s good pleasure [...] unable by talking to prove her ability to keep still, [Portia] turns into self-mutilation.” (1993: 105)

Este análisis es retomado, luego, por Kahn (1997): Paster lee la herida como fetiche o falo sustituto, ya que al controlar el flujo de la sangre probaba su igualdad de género y de poder.

Es decir, esta autora muestra en su lectura cómo la subjetividad está ligada a las prácticas discursivas sobre la corporeidad. Además de las prácticas de flebotomía, comenta sobre la vergüenza, por ejemplo, aclara que en los discursos de la época, la pasividad masculina en el acto sexual producía fuertes sentimientos ligados a la misma, y gran ansiedad: por ello, la poción de amor de Puck en *A Midsummer Night’s Dream* debe haber despertado sensaciones desagradables en la audiencia masculina. Asimismo, el embarazo y el amamantamiento eran, también, procesos bochornosos en los discursos de la época. Mientras que, en tiempos posteriores, se conciben los pechos femeninos como partes eróticas del cuerpo, en el Renacimiento, se asocian únicamente con dar de mamar. Paster acota los sentimientos ambivalentes ante estos procesos, que implicaban, a la vez, vergüenza y celebración,

“Within this general paradigm, women were offered a deeply ambivalent image of their own reproductive functions and their control of birth and infant-feeding practices.” (1993: 215)

Vemos cómo Paster se distancia del cuerpo grotesco Bajtiniano, en tanto ella considera el cuerpo individual o interno generizado, además de lo externo o colectivo, y no une el cuerpo humoral a lo festivo popular, sino a su inscripción en las escrituras vernáculas médicas. Su lectura apunta a una revisión de la teoría de Bakhtin (1984), en tanto prueba que el estudio del cuerpo no se aplica sólo a lo carnavalesco como político para hablar de la lucha de clases, sino que su énfasis está puesto en el género. Su discurso muestra, claramente, la influencia de Foucault, pero no se observa el grado de metacrítica que ya se evidencia en algunas otras autoras de esta generación. No se

²² Es interesante comparar cómo la auto-mutilación se interpreta como definitivamente patológica y, a su vez, como una adicción, en el discurso de nuestros días (ver por ejemplo <http://www.salud.bioetica.org/compulsión.htm>)

menciona a Judith Butler, tampoco: Paster se inscribe más en la línea Foucaultiana de la historización de las prácticas discursivas, que a la línea revisionista.

Otra autora que, al igual que Paster, se apropia de la teoría del cuerpo abyecto Bajtiniano y de lo abyecto en Julia Kristeva (1988) es Phillipa Berry (1999) en *Shakespeare's Feminine Endings*. Como se comentó en la sección acerca del amor romántico (pp. 73-74), esta escritora parece adelantarse a la teoría *Queer*, producida después del 2000, al explorar las “fisuras” en el texto, que nos hablan de una sexualidad femenina disidente, expresada en las aperturas del cuerpo abyecto: el ano, el oído, el ojo serán los puntos de entrada y salida de nuevos significados. Sin contar todavía con la teoría de Preciado, para quien la erotización del ano y de otros sitios corporales, considerados no erógenos, figura como una de las estrategias para escapar el contrato social que denominamos la Naturaleza, esta crítica ya refleja una búsqueda de una mirada del cuerpo abyecto y de la sexualidad, sin lugar a dudas, alternativa. A pesar de que este libro es, también, parte de la colección *Feminist Readings of Shakespeare*, editada por Ann Thompson, junto con la obra de Phyllis Rackin y Jean Howard *Engendering a Nation* (1990) y *Roman Shakespeare* de Coppélia Kahn (1997), comentadas en la sección anterior, esta crítica escrita en el año 1999, se alinea más con la producción después del 2000, en cuanto a su enfoque *Queer*.

Ahora bien, comparte con el resto de la colección los procedimientos metodológicos: el análisis textual y de la etimología de las palabras, y una clara historización de los discursos que se exploran, más que una conciencia revisionista o una tendencia a la metacrítica. La autora se propone deconstruir la estructura lineal y fija de la tragedia, con su énfasis especial en el final, aludiendo a las referencias de apertura, asociadas con lo femenino o feminizado. Berry cuestiona la muerte en Shakespeare, la visión última heredada de la visión judeo-cristiana: lee unión, transición y apertura, las cuales, muchas veces, se asocian con la analidad. En inglés, la palabra “end” alude al final de la trama, pero, también, al trasero humano, por ejemplo, en la frase “bodily ends”.

La autora se enfoca en los juegos de palabras de Hamlet, y los interpreta como exceso masculino; afirma que el cuerpo femenino abierto figuraba en la época de Shakespeare como el final o último significativo para el lenguaje. Berry parece pretender recuperar ciertos discursos desde la historización cuando anuncia,

“an obscure and elemental vocality reverberates through
Shakespearean tragedy: a tragic resonance in or through nature and

the body which some of the recent concerns of deconstruction and feminist theory can usefully elucidate.” (1999: 44)

Berry hace referencia a la noción de *chora*, mencionada por Julia Kristeva (1988), para representar lo femenino como contención de lo masculino. Comenta sobre lo siniestro de la conexión entre la boca femenina y la vagina en los textos, que representan este difuso límite entre lo escatológico y lo sobrenatural. Por ejemplo, Ophelia, en su locura y muerte, une en su discurso la inocencia perdida y el lamento de la muerte de su padre-amante: vocaliza las asociaciones de muerte y sexualidad femenina, referidas por Hamlet en sus juegos de palabras previos.

Se menciona, también, el mito de Eco²³, quien sobrevive a su cuerpo, para demostrar que, la muerte femenina en Shakespeare se concibe como un proceso, y que la voz femenina sobrevive, de manera sobrenatural: la canción del sauce en *Othello*, la voz de Charmian después de morir Cleopatra, las palabras de las brujas en *Macbeth*, el deseo de Juliet de una muerte “as soft as air” aluden a voces femeninas que persisten, después del final de las heroínas.

La crítica rastrea la prevalencia del ojo en el pensamiento occidental, se refiere al “ocularcentrismo” (Jay, 2007), a la mirada especular alternativa de Irigaray (1974), y se enfoca en *Othello* para interpretar el ojo femenino, como una referencia a la genitalia cubierta con el himen, que el héroe se rehúsa a desflorar,

“[I]t seems that for *Othello* the loss of virginity implies a specifically tragic fall or ‘perdition’. For what *Othello* is tormented by on Cyprus is a feeling of loathing for the ‘darkness’ of the sexually experienced woman, who by the loss of her bodily veil or covering paradoxically becomes opaque rather than transparent to the masculine gaze, since she now invites a different sexual, or bodily style of ‘seeing’”. (1999: 100)

En *King Lear*, Berry analiza la relación entre las reinas y las imágenes de un estado fisurado: la crítica retoma en este capítulo el foco en la analidad femenina, analizado en la sección de *Romeo and Juliet*. Después de que Lear divide su reino en vida entre sus tres hijas, y Cordelia, la menor y preferida, se rehúsa a expresar cuánto lo ama, Lear la deshereda y la destierra. Este tercio fantasmal de tierra yerma “excretado” por sus cuñados, según Berry, hace referencia a Inglaterra dentro del Reino Unido. Esta obra se escribe cuando a James I se le adjudicaba haber unido los tres reinos, cuando, de hecho,

²³ Es interesante señalar que la audiencia isabelina estaba bien familiarizada con el mito de Eco, ya que *Metamorfosis* de Ovidio era uno de los libros más leídos en aquel período (Bate, 1994).

las alianzas y uniones entre reinos se asociaba con lo femenino; de hecho, Berry relaciona a Cordelia con la madre de James, Mary, la reina escocesa, quien también fue desheredada. Para la crítica, Shakespeare es ambiguo en torno a una monarca mujer, quien une como con cordón o nudo los reinos: se hace referencia a la palabra *Knot*, asociada con “nothing”, que articula a la heroína y *cordelier*, en francés, similar a su nombre. Cordelia tiene el poder de reconciliar y unir, pero la obra también advierte sobre la unión del reino y los límites a las demandas de los padres con sus hijas. Berry, entonces, es novedosa en buscar líneas de fuga que hablen de sexualidades alternativas, pero reinscribe estos significados en el contexto de producción, a través de la rigurosa historización.

Como se comentó en la sección de la *shrew* en este trabajo (pp. 125-126), Hodgdon (1992) también analizará representaciones teatrales y filmicas de *The Taming of the Shrew*, para observar cómo el siglo XX se apropia de la obra, y explorar hasta qué punto se crean nuevos mitos que perpetúan el patriarcado. Esta autora es una adelantada para su época, en términos de su marco teórico y estrategias metodológicas, y se desarrollará, con mayor detalle, estas elecciones y sus implicancias, en torno a la teoría de cine feminista, en la sección de la década siguiente.

Hodgdon sostiene que el consumidor de estos nuevos significados sigue siendo el varón y, en última instancia, se sigue relegando a la mujer a una posición de objeto sexual. La crítica, primero, se enfoca en el texto, y rastrea la lectura de sadomasoquismo, que la obra alienta; luego, hace uso de la teoría de Foucault (1976) y de De Lauretis (1984) para demostrar cómo se sigue objetivizando a las mujeres, al construir el placer femenino en la sumisión voluntaria. El procedimiento metodológico de Hodgdon no es sólo el análisis de las escenas en las películas, sino la observación de la elección de lo/as actores/actrices y de sus implicancias: referencias a sus vidas privadas agregan significado a la película, en forma intertextual.

La crítica interpreta la obra de Charles Marowitz, *The Shrew*, representada en 1974, desde la obra de Foucault, *Vigilar y Castigar* (1976): se enfatiza el sadismo de la dominación masculina, al eliminar la asociación con la sexualidad presente en el texto, por ejemplo, mostrando el lavado de cerebro y la brutalidad de un campo de concentración. La autora se pregunta sobre la posibilidad de borrar la diferencia sexual, y responde que la obra se apoya en la necesidad de construir a la *shrew* como femenina. Hodgdon nota la dificultad, para la audiencia femenina, de encontrar placer en el texto,

fuera de este lugar de sometimiento pero, a su vez, comenta sobre el potencial desestabilizador de la obra,

“Whether male or female, *Shrew*’s spectators remain conscious not just of power’s unavoidable role in sex, gender, and representation but also of how oscillating gender identities may, on occasion, unfix that power and jostle it loose.” (1992: 540)

De todas maneras, Hodgdon problematiza esta posibilidad de ambivalencia en la respuesta al texto/interpretación: comenta con realismo el peligro de caer en la aceptación de la cultura dominante, por un lado, y la adhesión a la comunidad marginal, por otro; advierte en contra de lo que ella llama “la violación feliz”, a saber, la violencia sexual autorizada, porque es controlada. Es decir, la autora se apropia de la teoría de Foucault, pero logra distanciarse, a través de una mirada ética del sadomasoquismo implícito. La lectura desde Foucault, en particular del panoptismo, también se observa en el comentario acerca de “the tendency of recent feminist readers to tame Kate’s taming in order to fracture the play’s patriarchal panopticism.” (1992: 542) Es evidente que Hodgdon es crítica de estas estrategias de posible negación, ya que advierte en contra de la aceptación de este lugar de sumisión, “mystify[ing] their cultural positioning (or fate) as a trap, however tender.” (1992: 543)

El concepto del “panoptismo patriarcal” es interesante para este trabajo, ya que denota que se lee desde el contexto de recepción. Foucault²⁴ (1978, 2005) sostiene que la sociedad panóptica surge a fines del siglo XVII y siglo XVIII, con la aparición del aparato estatal; la época anterior era de carácter legalista, y se perseguía la comprobación y confesión del crimen ya cometido, para ejercer el castigo. El panoptismo, en cambio, garantiza la vigilancia del mayor número de personas, por una sola, para controlar sus acciones y acumular conocimiento de sus acciones. Foucault lo define como,

“una forma de vigilancia que se ejerce sobre los individuos de manera individual y continua, como control de castigo y recompensa y como corrección, es decir, como método de formación y transformación de los individuos en función de ciertas normas.” (1978, 2005: 123)

Así pues, Hodgdon, en esta noción, no se está refiriendo a las prácticas discursivas en el contexto de producción de Shakespeare, sino al efecto que la obra tiene sobre las espectadoras/lectoras femeninas: se infiere que el discurso patriarcal adjudicado a la

²⁴ Foucault toma el concepto del panóptico de Jeremy Bentham en 1791 (Bentham, 1979).

obra se deconstruye, en esta crítica feminista mencionada, con la intención política de complejizar la identificación de sus receptoras, y desactivar estos mecanismos de control y formación sexista. Esta perspectiva, desde los procesos de recepción de la obra, por las mujeres, muestra la influencia de la teoría de De Lauretis (1984), la cual se retomará en relación a la crítica posterior en este trabajo (pp. 238-239).

En la versión filmica de Columbia Pictures *Taming of the Shrew*, dirigida por Samuel Taylor y producida en 1929, se refuerza, según la autora, el trato abusivo de Petruchio y el sometimiento de Kate: Hodgdon comenta sobre la pareja de actores, Mary Pickford y Douglas Fairbanks, quienes parecían replicar esta violencia en su vida privada, como matrimonio, y profesional, durante la filmación. Cita una entrevista hecha a la actriz, quien describe las graves consecuencias emocionales de este maltrato por parte de su esposo, durante la producción de la película: se notan, entonces, las consecuencias de esta dinámica en las sujetas reales. Hodgdon hace, asimismo, referencia al contexto de producción de la película en su análisis de *Kate* de George Sidney, producida en 1953, año en que se funda Playboy; se publica el reporte Kinsey sobre la sexualidad y prosperan, por otro lado, movimientos anti-feministas: la película, entonces, afirma la potencia fálica y promueve la sexualidad monogámica.

La crítica se enfoca, además, en otra pareja legendaria de Hollywood, quienes interpretan la obra *Shrew*, producida por Zeffirelli, en 1966: Elizabeth Taylor y Richard Burton. En esta obra, según Hodgdon, se construye el erotismo a través de la exuberancia de Liz Taylor, quien tipifica a la “whore”, dadas sus actuaciones anteriores, entre otros factores; luego, se contiene y domestica su sexualidad desbordante, a través del matrimonio y la maternidad. La crítica interpreta la versión filmica desde las vidas privadas del matrimonio de Taylor y Burton: dado el carácter tempestuoso de esta relación, desde el Vaticano, se acusa a Liz de ser “an erotic vagrant and unfit mother” (1992:546). Es decir, la película se puede leer como una respuesta a este contexto: se encuentra cierta respuesta irónica a este discurso de fondo, en esta versión, según la lectura de Hodgdon, pero la autora advierte, ante todo, que, una vez más, se reafirma la exitosa dominación de la mujer en el matrimonio y la maternidad: al final de esta versión filmica, la mirada de la heroína, puesta en un grupo de niños, parece llenar la brecha de indeterminación de su sometimiento voluntario, en su deseo de ocupar su lugar de esposa y madre. La multitud que persigue a la heroína, al final de la película, hace alusión, según la crítica, a los *paparazis* que perseguían a la pareja en la vida real.

De hecho, los comentarios de esta autora tienen cualidades metacinemáticas, en tanto ella no sólo lee la película desde la realidad de los actores y el público, sino que también demuestra ser conciente de los efectos de ciertas elecciones en el/la espectador/a,

“[B]y including an extreme close-up of one of Taylor’s famous violet eyes, turns her gaze into a spectacle in which viewers can meet their own voyeurism.” (1992: 545)

En efecto, se puede inferir que Hodgdon lee esta elección cinematográfica como una estrategia de ruptura típica del cine brechtiano- godardiano. En este sentido, se observa la influencia de De Lauretis (1984) en la metodología de Hodgdon: el cine de vanguardia sirve para desarticular el ilusionismo de la perspectiva lineal y evidenciarlo como tecnología social. Sin embargo, De Lauretis advierte sobre las limitaciones políticas de este proyecto, cuando el productor sigue siendo varón, y se sigue ignorando el deseo de las espectadoras femeninas,

“El problema entonces es cómo reconstruir u organizar la visión a partir del ‘imposible’ lugar del deseo femenino, el lugar histórico de la espectadora, situado entre la mirada de la cámara y la imagen que aparece en la pantalla, y cómo representar los términos de su doble identificación en el proceso que tiene lugar cuando se mira a sí misma mirando.” (De Lauretis, 1984: 113)

Al criticar la dinámica de los deseos que se generan en la economía patriarcal, Hodgdon es conciente de la limitación de esta lectura anti-ilusionista, metacinemática. El lugar del deseo de la espectadora es, también, el foco de su análisis de *Moonlighting* (Gordon, 1986): por más que el final se revierte y se reafirma la emancipación femenina en el amor, el marco como Inducción, del niño que estudia Shakespeare mientras que su madre soltera ve la obra en televisión, excluye, una vez más, a las mujeres, puesto que ella le dice que no estuvo bueno el episodio, es decir, se desautoriza el placer que algunas espectadoras podrían encontrar en esta subversión de roles.

6.3 Lecturas a contrapelo: 2000-2010.

6.3.1 *Queering* Shakespeare y metacrítica

Si en la década de los '90 se empieza a vislumbrar lecturas *gays* de Shakespeare, se disocia la sexualidad del género, y se reconoce la influencia de Sedgwick, después del

2000 surgen voces claramente disidentes, que enuncian su posicionamiento como *Queer*. Se buscan las fisuras en el texto para encontrar identidades sexuales alternativas. Sin embargo, esta generación de crítico/as no comete los errores de las feministas de las primeras décadas de caer en esencialismos: se recurre a la historización y a la metacrítica para sostener una posición política de resistencia. Se explica esta metodología con la figuración teórica de Haraway de la “difracción” en contraste con la reflexión,

“[L]a difracción es una interferencia entre dos movimientos ondulatorios, como en el caso de los rayos X. Se produce cuando una onda – como un rayo luminoso – se divide e inflexiona al pasar por el borde de un cuerpo opaco o por una abertura estrecha [...] el pensamiento reflexivo es entonces representacional: yo frente al espejo y yo desde/en el espejo, el ‘ojo divino’ que todo lo crea a su imagen y semejanza. [...] La difracción sirve como argumento contra la identidad y auto-identidad que implica la visión del ‘truco divino’ que ‘ve todo desde ninguna parte’, distanciando al sujeto cognoscente que mira sin ser visto y representa sin ser representado, provocando significados desencarnados (Haraway; 1991/1995)” (Rodrigo y Torres en Córdoba, Sáez y Vidarte (eds.) 2005: 191-192)

Es decir, el/la investigador/a está situado/a en una postura ideológica, y se busca visibilizar las relaciones de poder en el texto, inclusive el propio rol en el mismo. Un claro exponente de la lectura *Queer* de Shakespeare es Alan Sinfield (2006), quien afirma que busca una entrada al texto como hombre *gay*. Es decir, se permite retomar la pregunta iniciada por Mc Lusky: ¿se adapta Shakespeare realmente al proyecto político? ¿Es este autor un “patriarchal Bard”? Sinfield anuncia que se embarcará en una lectura que, si bien será deliberadamente a contrapelo en ocasiones, no resulta forzada, ya que se cuestiona desde el comienzo de su crítica hasta qué punto los significados que encuentra, desde su enfoque político, siguen siendo Shakespeare. Sinfield, ante todo, define su enfoque dentro del materialismo cultural, lo cual señala la desidealización de las lecturas, a través del análisis de las prácticas materiales históricas; el autor se propone exponer las condiciones de lectura “to dislocate and disturb, laying bare the implicit ideological assumptions of established practices.” (Sinfield, 2006:20) Esta perspectiva materialista cultural le permite distanciarse de otras lecturas alternativas, que él califica como imprecisas:

“[H]istorical and textual responsibility is still possible and effective. A project for cultural materialism, still, is to acknowledge that its readings may be partial, novel and strenuously pursued (as indeed,

everyone else's may be) without accepting that this must entail an abdication of authority." (2006: 20)

De hecho, se observa en este autor la responsabilidad ética y compromiso político que diferencia su lectura de una simple deconstrucción del texto, y que nos recuerda la crítica de De Lauretis al cine de vanguardia, comentada en la sección anterior, con respecto al análisis de Hodgdon. Al explorar el homoerotismo sugerido por el *cross-dressing* en las comedias, Sinfield es consciente de las limitaciones en su propia lectura,

"The fallacy in queer literary theory, as with other formalist theories of denaturalization through distantiation, resides in the aspiration to identify the one, true form for productive writing-and-reading experience." (Sinfield, 2006:122)

Este análisis metacrítico lo lleva a concluir que no podemos estar seguros hasta qué punto el *cross-dressing* teatral, por ejemplo, era transgresivo o conformista. Es decir, para el autor, no se trata de buscar una línea de fuga que permita la mirada *queer*, sino de explorar hasta qué punto esto es posible, dado el contexto de producción. Sinfield comienza probando la tesis de que el pastoral es una ideología, más que un género literario, dado que se apoya en la ilusión de la trascendencia de la historia; según el autor, se compara, en este punto, con la crítica textual. Entonces, usa el texto *As You Like It* para reflexionar sobre teoría literaria; estamos, en definitiva, en la presencia de un tercer nivel de análisis.

Su proyecto *Queer* incluye, evidentemente, mejorar la condición tanto de los hombres como de las mujeres, lo cual se evidencia cuando, para probar su tesis, critica el final marcado por el régimen patriarcal, en donde Duke Senior dispone del destino de Rosalind, como si fuera un bien,

"The ideology which tends to mystify power may be made to display its operations. Despite Rosalind's interventions in the marriage prospects of the court and forest people, she herself remains her father's to 'bestow' (V, iv, 7), and when she stops belonging to him Orlando will 'have her' (V, iv, 9). The freedoms she has briefly exercised point up her anticipated return to convention. Pastoral closure depends on customary notions of the woman's submission in marriage, and cannot but allow us to glimpse oppressive gender hierarchies." (2006: 38)

No obstante, en su análisis de *The Merchant of Venice*, siguiendo la tradición de leer una relación homosexual entre Bassanio y Antonio, Sinfield adopta un tono de dura

crítica con Portia²⁵. En la obra, cuando Antonio no puede devolver la suma de dinero, que Shylock le prestó, para salvar a Bassanio de su apremio económico, corre peligro su vida, puesto que, según el pacto acordado, debía darle una libre de su carne. Según el crítico, la heroína se asegura el amor de Bassanio, su flamante esposo, a costas de Antonio, mediante una estratagema: como se comentó anteriormente, disfrazada del joven doctor de la ley, después de salvar al mercader de su fatal destino, le pide el anillo a Bassanio, que ella le había dado, en recompensa por su labor. Antonio sugiere que se lo de, sin saber su identidad real y así, según Sinfield, pierde el peso su auto-sacrificio anterior,

“The last act of the play is Portia’s assertion of her right to Bassanio. Her strategy is purposefully heterosexist: in disallowing Antonio’s sacrifice as a plausible reason for parting with the ring, she disallows the entire seriousness of male love.” (2006: 57)

Sin bien es cierto que hay cierta rivalidad y manipulación en la estrategia de Portia, debido a que la muerte de Antonio hubiera significado la pérdida del amor de su esposo, ante esta deuda y duelo, el tono de Sinfield parece implicar que hay una intencionalidad maliciosa conciente en Portia, y que la relación homosexual entre los dos personajes masculinos hubiera sido una opción que ella anula. El mismo Sinfield explica que el heterosexismo era normativo y, por ende, tanto hombres como las mujeres eran impotentes ante este régimen. En efecto, su mirada es, indudablemente, la de un lector masculino *gay*, que se identifica con Antonio,

“A gay reader might think: well, never mind; Bassanio wasn’t worth it, and with his wealth restored, Antonio will easily find another impecunious upper-class friend to sacrifice himself to.” (2006: 57).

Por otro lado, como lectora mujer heterosexual podría acotar que el crítico tiene razón, y que el final dista de ser feliz: Bassanio es un oportunista y deudor compulsivo, quien usa, tanto a Antonio como a Portia, para cubrir su desorden financiero. Al comienzo de la obra, Bassanio convence a Antonio de que le preste más dinero, así podría saldar su deuda previa con él; casándose con Portia, “a lady richly left” (I, i, 160), obtendría una fortuna, “I have a mind presages me such thrift/ That I should questionless be fortunate” (I, i, 174-175). Además, Bassanio había dicho, claramente, durante el juicio, que estaría dispuesto a sacrificar cualquier cosa, inclusive a su esposa, para salvar a Antonio. Se

²⁵ En esta mirada se recuerdan los comentarios de Preciado sobre el amor, “Los celos del otro ‘homosexual’ constituyen el punto de fuga y la línea de divergencia de la repetición serial de los amores heterosexuales” (Preciado, 2002: 148)

podría decir que ambos lo aman de manera narcisista, dado que se pierden a sí mismos en el rescate del otro. Hay cierta elección, aunque no deseable, en este apego afectivo, y se puede acotar que tanto Portia como Antonio pueden permitirse abandonarse en el amor, porque ostentan posiciones de poder y cierto grado de agencia: Antonio es un varón y mercader con poder adquisitivo; Portia es la única heredera de una fortuna y, si bien la heroína está sujeta al destino determinado por su padre, a través de los casquetes usados para elegir a su esposo, de alguna manera, compra a Bassanio con su poder, su conocimiento legal y la estrategia del anillo.

Como se observó antes, lo que caracteriza la crítica de Sinfield son los comentarios auto-referenciales respecto a sus propios procesos de lectura: explica que, en este capítulo, entonces, se ha dedicado a “exploring the ideological structures in the playtexts” (2006: 58) En la conclusión del libro; el autor hace referencia a una crítica del boceto recibida, en la que se concluye que, en ocasiones, él ha hecho una directa elucidación del texto, otros textos contaron con su desaprobación o perspectiva irónica, y otros han sido sujetos a una relectura tendenciosa. A pesar del tono condenatorio de estos comentarios, sí se puede usar el análisis de estos resultados para analizar su crítica. En su análisis de *The Merchant of Venice*, Sinfield explica la estructura ideológica de la heterosexualidad normativa y comenta con ironía las limitaciones de una lectura que le permitan la entrada al texto como hombre gay. El autor es consciente de que esta es su propia elección metodológica, “For the ultimate allegiance of the cultural materialist is not to the text as such – not to literature – but to the political project.” (2006: 198)

En otro orden de cosas, en ocasiones, se permite hacer lecturas más deliberadamente a contrapelo, pero lo aclara explícitamente, por ejemplo, usa su lectura de *The Two Noble Kinsmen* para leer *A Midsummer Night's Dream*, y ver cómo el matrimonio, al final de la obra, es una solución forzada y, por ello, muy cuestionable. Si no hubiera un número par de amantes para unir en matrimonio – como sucede en *The Two Noble Kinsmen* – la resolución no hubiera sido tan feliz: el autor injerta significados desde su propia ideología, al imaginarse que tríos o grupos sexuales podrían llegar a cohabitar juntos, de una manera un tanto utópica,

“If the *ménage à trois* were readily available as an option, half the plots of Elizabethan and Jacobean theatre would collapse [...] Why stop at three? A foursome is proposed at the end of *The Two Gentlemen of Verona*.” (Sinfield, 2006:84)

Para sostener esta lectura, se apoya, también, en el caso histórico de los escritores contemporáneos de Shakespeare, Beaumont y Fletcher, quienes cohabitaban y compartían una mujer. Esta confrontación a las prácticas sexuales de a dos es una estrategia *queer*, que Beatriz Preciado explica en el artículo 10 de su *Manifiesto Contra-sexual*,

“La práctica de la sexualidad en parejas (es decir, en agrupaciones discretas de individuos de distinto sexo superiores a uno e inferiores a tres) está condicionada por los fines reproductivos y económicos del sistema heterocentrado. La subversión de la normalización sexual, cualitativa (hetero) y cuantitativa (dos) de las relaciones corporales se pondrá en marcha, sistemáticamente, gracias a las prácticas de inversión contra-sexuales, a las prácticas individuales y a las prácticas de grupo que se enseñarán y promoverán mediante la distribución gratuita de imágenes y textos contra-sexuales (cultura contra-pornográfica).” (2002: 35)

La diferencia, a nivel teórico, es que Preciado rechaza todo tipo de categorías de género y sexualidad, mientras que Sinfield se inscribe en un marco *queer* que adhiere a la identidad de género e identidad sexual, “desire-to-be” y “desire-for” (2006: 87), como se observó en el análisis del “*cross-dressing*” en este trabajo (p. 146) Efectivamente, el autor aclara la tendencia a confundir género y sexualidad, y enfatiza la importancia de no imponer el patrón heterosexual a los vínculos homosexuales, asumiendo que un estilo femenino debe complementarse, necesariamente, con un estilo masculino. La historización lo conduce a explicar con detalle lo que se entiende por “*gay man*” y “*the boy*”; el crítico adhiere a Jardine cuando ella diluye la diferencia sexual, y equipara las prácticas homosexuales de un hombre maduro con un muchacho dependiente, con las heterosexuales, “Being a man means taking the ‘active’ or insert role in sexual practice; any receptor is regarded as passive, inferior.” (Sinfield, 2006: 126) Lo que define la heteronormatividad para Sinfield, son las relaciones económicas y sociales, que deben asegurar la re/producción. Recapitulando, si bien se nota en sus comentarios cómo la diferencia sexual se desdibuja en su enfoque *queer*, más enfocado en la homo/heterosexualidad, su voz es la de un lector con identidad de género masculino que ve a las mujeres como alteridad.

Sinfield, asimismo, hace una deliberada reconstrucción de *Measure for Measure*, desde su contexto de recepción, para leer la violencia a las mujeres y hombres homosexuales, a través de citas de *Amnesty International*. Se piensa que este capítulo debió haber sido el que contó con la desaprobación de los lectores que hablaron de “an implausible

tendentious re-reading” (2006: 198). Sin embargo, su lectura, desde lo que se podría asociar con la teoría lesbiana, parece un injerto justificado desde el texto. Recordemos que, en esta obra, Isabella pertenecía a la orden de Santa Clara; antes de hablar con Lucio acerca de la pena de su hermano, la hermana Francisca le aclara que ella puede hablar con un hombre, porque todavía no había sido ordenada. El texto de Shakespeare no hace referencia al carácter religioso de esta elección de vida, sino que se describe la orden como una comunidad de mujeres que decide separarse de los hombres. Se puede acotar, asimismo, que la descripción de Isabella del vínculo afectuoso que ella posee con Juliet también verbaliza el posible homoerotismo en este fuerte lazo: ella le explica a Lucio que la llama “prima”, “adoptedly, as schoolmaids change their names/ By vain, though apt, affection” (I, iv, 47-48).

Así como la obra finaliza con el matrimonio forzado de Isabella con el duque, y con su silencio (comentado en el análisis de la lectura de Singh en este trabajo, pp. 210), Sinfield explora cómo el Estado se construye y se sostiene en actos de violencia hacia minorías como mujeres y homosexuales. El violador demuestra ser un misógino que no tolera la falta de sumisión de una mujer a los hombres: esto se ve tanto en la obra de teatro, como en relatos de víctimas de guerra en los reportes *Amnesty*. No se tolera que los homosexuales y mujeres que no se adapten a la concepción estatal de lo femenino parezcan salirse del sistema, sin penalización posible. La tendencia, en estos casos, y en el hipotexto usado por Shakespeare, demuestra que el victimario suele eliminar, finalmente, a la víctima, para no dejar evidencia de su propia desviación sexual, probada en la violación misma. El texto de Shakespeare suaviza y civiliza este final esperado, mediante el uso de dobles: no es Isabella la que tiene sexo con Angelo, sino Mariana, lo cual la preserva virgen para adaptarse al matrimonio como solución final, y no es a Claudio a quien decapitan y cuya cabeza traen, sino la de Ragozine, un prisionero que había muerto de causas naturales. Esto lleva a Sinfield a preguntarse si Shakespeare se pudo haber equivocado en esta visión, aparentemente tan alejada de lo que ocurre en la realidad, donde no hay dobles que salven a las víctimas,

“As I read *Measure for Measure*, it is the other way around. The doublings appear to offer a humane path to a just system, but the ‘subliminal means’ which effect the pleasure of the text require the reader to go along with the Duke’s manipulations, underlying values, and eventual achievement.” (Sinfield, 2006: 190)

En otras palabras, el autor ha hecho un estudio de carácter antropológico sobre la violencia de género, el cual lo ha llevado a reflexionar sobre el imperialismo cultural.

Asocia el matrimonio forzado, al final de la obra, con el matrimonio igualitario, y retoma el tema de la intervención estatal en la sexualidad. Se observa, una vez más, aquí, el marco teórico claramente disidente *Queer*, “Ningún contrato sexual podrá tener como testigo al Estado” (Preciado, 2002: 30), Intercala, además, sus comentarios con citas del cuadernillo *Crime of Hate* de *Amnesty International*, como por ejemplo, la definición de matrimonio forzado, como tortura o tráfico sexual, según la cual el texto no se adapta a los criterios éticos de nuestros días. Vale decir, Sinfield cree en un lugar de intervención textual, mediante la extrapolación de la voz política del hoy, pero no recurre a lecturas forzadas o idealistas, que él asocia de manera metafórica con la superstición o la espiritualidad. Esto implica, para el crítico, enfrentar la realidad, una vez más, preguntarse si su lectura sigue siendo Shakespeare, y reafirmar, en última instancia, la validez de esta pregunta,

“This is not to say that there is something wrong with Shakespeare; he is a great theatre writer who lived four hundred years ago. But the texts linked to his name must be open to question, as possibly not entirely wise, exemplary or right. They *may* appear enmeshed in a rebarbative ideology, complicit with the attempts of the ruling elite to exert social control, or merely (in the theatre conditions of the time) confused. Maybe not; but the question must be open to discussion.” (Sinfield, 2006:199-200)

En esta década, otra autora que permite el desarrollo del campo metodológico es Carol Thomas Neely: esta crítica crea nuevas categorías para analizar el discurso del amor y el homoerotismo en las comedias, a saber, la distinción entre “estilo erótico”, “rol erótico” e “identificación erótica”. Se basa en la clasificación de Traub (1992), y usa su clasificación para problematizar el deseo en *Twelfth Night* y *As You Like It*,

“[Valerie Traub] differentiates gender into core gender identity (“the persistent experience of oneself as male, female or ambivalent”), gender role (“the degree to which one complies with societal expectations of ‘appropriate’ behaviour”), and gender style (“The personal choices one makes daily to assert agency within the confines of gender”) (Traub 1991:81). Following and revising Traub, I make a similar tripartite distinction within eroticism, differentiating among erotic identification (e.g. homo-hetero-bi-erotic), erotic role (e.g., aggressive or passive, playful or serious), and erotic style/practice (e.g., particular sex acts or fetishism)” (Neely en Callaghan, 2000: 278)

Estas categorías de análisis la llevan a concluir que *Twelfth Night* desestabiliza el género y no lo contiene al final de la obra, a diferencia de *As You Like It*. Es decir, se

pone en diálogo con Traub, entre otras, y ofrece una interpretación diferente de la circulación del deseo. También, desarrolla teoría sobre el discurso amoroso y la cura misógina del mal de amor, lo cual ilumina el análisis de la función de los discursos misóginos y de los personajes, por ejemplo, de Ganymede, Mercurio o Celia. Esta misoginia no es inherente al personaje, según este conocimiento, sino una práctica discursiva funcional. Para llegar a estos resultados se basa, principalmente, en el estudio de fuentes históricas.

En la antología *Feminist Companion to Shakespeare*, editada por Dymphna Callaghan (2000), donde aparece este estudio, se reflexiona sobre el estatus de la crítica feminista de Shakespeare en el cambio de milenio: en la introducción, la editora menciona que ya esta perspectiva ha logrado cierta visibilidad en el mundo académico, según se infiere, ha sido integrada como discurso dominante. Así y todo, todavía se observa, según la autora, que este enfoque cuenta con la desaprobación de muchas feministas, por enfocarse en un autor canónico masculino, quien escribió en una época altamente patriarcal. Se critica la supuesta falta de compromiso político; Callaghan acota que esta elección genera la constante reflexión metacrítica, acerca de la relevancia de este proyecto para el feminismo. Se enfatiza, ante todo, la necesidad de la historización como metodología, la cual demuestra estar ya asentada en este campo. Por otro lado, la publicación de esta producción marca el estatus de la crítica feminista de Shakespeare como un campo independiente de otras lecturas alternativas, en contraste con antologías anteriores. Esta antología está dividida en distintas secciones, que representan los diversos enfoques dentro de la crítica feminista, entre los que figuran el postcolonial, la revisión de las ediciones, el análisis textual, el de género y sexualidad, entre ellos los que asumimos como *Queer* y lesbiano, los que se enfocan en las clases sociales y temas como la religión desde una perspectiva antropológica o filosófica. Es decir, el feminismo sigue siendo un campo ecléctico: a nivel epistemológico es evidente la intención de estas investigadoras de revisar y producir conocimiento en general, pero, a su vez, se observa cierta organización, de acuerdo a las elecciones metodológicas y teóricas, dentro de la variada gama de voces.

Por otra parte, si se contrasta esta producción con la crítica de Sinfield, se observa el carácter más tradicional dentro de la metodología feminista: hay sólo dos artículos dentro de la sección "Performing Sexuality" que se analizarán por su perspectiva *queer* implícita; cuatro capítulos con una perspectiva postcolonial también representan una novedad, como se analizó en la sección de la crítica feminista postcolonial, en este

trabajo. La mayoría de las escritoras en esta antología se desempeñan en universidades norteamericanas (14 de 19), lo cual podría explicar esta tendencia más moderada en cuanto a la revisión; aunque Stanton (en Callaghan, 2000) adscribe esta actitud menos radical en la lectura, a las críticas angloamericanas en general, se podría llegar a pensar que producir en el Continente Europeo puede ser más estimulante para lecturas radicales (Sinfield, por ejemplo, escribe en Sussex),

“[G]enerally Anglo-American feminist criticism seems to be more focused on gender roles than on female heterosexuality, seeming to be content to keep the issue of sexuality as a Queer theory matter, even though the majority of feminists are exclusively or primarily heterosexual” (Stanton en Callaghan (ed.), 2000: 99)

Lo que la crítica menciona en torno a la heterosexualidad, dado que su análisis reside en la palabra “whore”, se puede aplicar a la sexualidad en general.

A nivel metodológico y teórico, además de la crítica postcolonial, ya analizada anteriormente, nos resulta relevante para este trabajo las categorías de análisis que crea Neely para analizar el homoerotismo en las comedias, el análisis del “ungendering” del cuerpo de Duncan en *Macbeth* de Zimmerman, y la posibilidad de una lectura de lesbianismo en Shakespeare, explorada por Jankowski. Si bien las demás críticas escriben con un alto grado de metacrítica y reflexión sobre los propios procesos de lectura, es interesante observar que estas tres críticas no definen su posicionamiento como *Queer* o lesbiano, a diferencia de Sinfield. En general, por otro lado, no se observa tampoco el debate con las primeras críticas esencialistas, como en la generación del '90: simplemente producen su análisis trabajando ya con el supuesto de cierto terreno compartido con el público y, tal vez, con una audiencia, que adhiere al feminismo, en mente. Este punto es relevante, en tanto demuestra que el feminismo parece haber sido integrado a la academia y, por ende, se torna invisible, en ocasiones,

“The aim of feminism, like most combative politics, is to make itself redundant. Thus, a defiant assertion of the 1970's becomes, one hopes, a statement of the obvious in the 1980's, a truth universally acknowledged in the 1990's, and a cliché in the twenty-first century. The degree of rhetorical vigor required in a feminist introduction depends on the date of the edition and the critical history of the play.” (Maguire en Callaghan, 2000: 71)

Esta aparente integración requiere del feminismo en el siglo XXI una constante auto-reflexión para no ser asimilado en la comodidad de los discursos postmodernos predominantes como metodología y perder su estatus epistemológico revisionista.

Beatriz Preciado comenta sobre este proceso de pérdida del potencial subversivo de la palabra y posturas *Queer*, al ser integradas a las fuerzas del mercado,

“La palabra *queer* que sirvió durante algunos años en los países anglosajones y en Europa, a través de un ejercicio de traducción cultural, para nombrar estas luchas múltiples se ve ahora sometida a un proceso creciente de reificación y mercantilización (movimientos propios del régimen farmacopornográficos).” (2008: 239)

Lo que se evidencia, en la antología de Callaghan, es el largo trayecto que la crítica feminista ha hecho en esos 25 años pero, asimismo, se vislumbran las numerosas posibilidades de seguir avanzando en una posición de resistencia al patriarcado. La historización parece limitar el potencial subversivo de los textos, y la revisión se encuentra, más frecuentemente, en las representaciones teatrales; en todo caso, las lecturas novedosas se apoyan en las confrontaciones de estas versiones. El ejemplo de Alan Sinfield prueba que es posible leer a contrapelo desde las líneas de fuga, sin renunciar a la autoridad textual.

Se retoma el análisis hecho de Neely en la sección del *cross-dressing* (pp. 148-149) para observar que, tanto las tesis de Neely como la de Zimmerman, giran en torno al “*ungendering*”, más que a las posibilidades eróticas que circulan en las obras, en contraste con Traub, en la década anterior. Esto se podría adscribir a la influencia de Judith Butler quien, aunque sólo implícita en la crítica, marca un giro epistemológico en la visión de la diferencia sexual dentro de la investigación feminista: su visión del género como “*performativo*”, es decir, ritualizado, hecho cuerpo en la reiteración de los actos, y del sexo, como una categoría política que produce el género, determinarán un interés por estos temas de orden más teórico y filosófico, que abren la posibilidad de enclavar la crítica feminista en un marco epistemológico serio. Pareciera haber una tendencia de asociar el foco en el género con la teoría feminista, y en la sexualidad con la teoría *Queer*: Butler se define como feminista y avanzó teoría con respecto al género en particular, si bien es cierto que en Europa los bordes de estas delimitaciones metodológicas de la teoría *queer* y feminista son difusos (Viteri, Serrano, Vidal-Ortiz, 2009). En conjunto, se observa que la influencia de Judith Butler (1990) no es explícita en esta década tampoco; todavía se sigue nombrando el estudio de Sedgwick (1998), como texto fundacional de los estudios de sexualidad y género más recientes.

Por ejemplo, Neely menciona a Sedgwick, además de a Traub (1992), en quien se basa para las categorías que crea. El valor de las mismas consiste en validar estas lecturas: al hablar de “(homo)erotismo” para evitar el término “(homo)sexualidad” se toma en

cuenta la imposibilidad de representar en escena las prácticas sexuales, que confirmarían el término. Por más que se podría acotar, como se observó en el análisis de *Sinfield* en la sección anterior, que hay cierta violencia simbólica en el uso de categorías, son herramientas metodológicas válidas en el análisis del texto literario, en particular, es decir, dan cuenta de estar aplicándose a constructos ficticios y no a sujeto/as histórico/as reales. Por ejemplo, es productivo, para fines metodológicos, poder identificar que Rosalind en *As You Like It* tiene una “identidad bierótica”, “rol erótico” de protectora con Celia como Ganymede y, a su vez, de sanadora del mal de amores con Orlando a través de la representación de “la lujuriosa Rosalind; su “estilo erótico” con Orlando consiste en nombrar las partes del cuerpo, lo cual resulta excitante para la pareja, mientras que con Celia se deja perseguir y es más evitativa.

A mi parecer, estas etiquetas pueden ir acompañadas de una reflexión sobre la implicancia del uso de rótulos en sujeto/as reales, a saber, es cuestionable y rígido clasificar la sexualidad y delimitarla a categorías. En este sentido, se podría leer en este análisis los comentarios de Preciado, quien escribe que, tanto lesbianas como transexuales, la excluyen y rechazan,

“Para las lesbianas ya soy trans, aspiro a la masculinidad, estoy manchada de testosterona y, por tanto, he abandonado el territorio de la complicidad femenina. Para los transexuales normativos, aquellos que se identifican con las demandas médicas del cambio de sexo, soy simplemente una lesbiana que no tiene lo que hay que tener.” (2000: 283)

La filósofa experimenta con su cuerpo aplicándose testosterona; adhiere a una teoría post-género, a una subjetividad “que no se reconoce en el espejo” (2008: 284), en referencia a la teoría Lacaniana.

Estos son los atisbos de caminos posibles que la teoría feminista/*queer* podría aún transitar. De hecho, con respecto a Neely, su lectura de lesbianismo en la relación entre Celia y Rosalind es cauta: tiende a hablar de afecto o de amor, y no desarrolla la posibilidad de homosexualidad femenina, como lo hace Jankowski. Su enfoque feminista es evidente, ya que prueba hasta qué punto el discurso misógino daba un lugar a las mujeres y cómo el mal de amores liberaba y transgredía los deseos convencionales. Desde un punto de vista ético, la misoginia es siempre despreciable y los resultados del análisis de la crítica son cuestionables, en este sentido, pero, por otro lado, se cree que es válida la afirmación de Neely de que la fuerza de este discurso es menor de la que se suele otorgar, dado que servía propósitos curativos: siguiendo la

misma estrategia del análisis hecho en torno a la sátira de las mujeres y la construcción de personajes femeninos maléficos (Dusinberre, 1975 y Jardine, 1983, respectivamente), esos discursos opresivos se debilitan al reconocer que, en el contexto histórico, servían más un rol instrumental que de apropiación real.

Mientras que Neely menciona a Sedgwick y a Traub y se inscribe, en este sentido, en la perspectiva *queer* o lesbiana, el enfoque teórico de Jankowski, por contraste, es poco claro, pues no define su lugar estratégico, ni se embarca en discusiones teóricas sobre el lesbianismo. En efecto, su tono imparcial denota que, tal vez, no se considere en el centro de lo que anuncia, “one of the projects of twenty-first-century academic feminism has been to make actual and literary early modern women visible” (2000: 301). Como ya se comentara en una sección anterior (p. 151-152), Jankowski usa el engaño de la audiencia en *The Winter's Tale*, a saber, cuando Hermione vuelve a la vida, para representar la homosexualidad femenina en las obras de Shakespeare. Se basa en estudios históricos sobre los arreglos habitacionales de los sirvientes y las características edilicias para avalar esta lectura.

Cuando analiza el vínculo entre Hermione y Paulina en *The Winter's Tale*, Jankowski interpreta este vínculo como el de marido y mujer, según el cual dicen ser una sola carne,

“Early modern marriage theory claimed that, once married, a husband and wife became ‘one flesh.’ Theoretically, then, one should not know where the wife ended and the husband began since they were, in a kind of mystical way, coterminous. Thus I want to suggest that Paulina ‘owns’ Hermione in the way that any lover might claim to ‘own’ her beloved and can thus ‘command’ her as Paulina does Hermione. (2000: 306)

Jankowski ignora, en este caso, las lecturas de Paulina como *shrew* (Jardine, 1983) y, por otro lado, parece aceptar el discurso patriarcal en forma acrítica: el vínculo lesbiano reproduce, según esta visión, la opresión de la pareja heterosexual. La crítica nota su posición y, entonces, comenta sobre las relaciones de poder y de dominación que se dan en vínculos lesbianos,

“Some twenty-first-century lesbian theorists suggest that woman-woman erotic relationships are preferable to man-woman ones because they are, necessarily, more egalitarian. Others suggest that a power differential (of whatever kind) is necessary to pique erotic interest. I do not necessarily want to argue for or against egalitarian erotic relationships between women in the early modern period but simply call

attention to the fact that, while some women might want lovers of their own rank and personality type, other women might want to dominate their lovers, and still others to be dominated by them.” (2000: 307)

Jankowski menciona la edad de las dos mujeres, y llega a una conclusión sobre lo que Neely definiría como “rol erótico”: a Hermione parece atraerle ser dominada por la más madura Paulina. La cita anterior demuestra que Jankowski no escribe con una clara intencionalidad política; sus comentarios sobre las teóricas lesbianas parecen venir desde la periferia de este discurso. Al igual que Shapiro, a pesar de no tener un propósito político explícito, el resultado de su investigación es fundamental para la lectura desde el lesbianismo.

En este sentido, comenta sobre el rechazo de la crítica de querer ver un vínculo homosexual entre mujeres, ejemplificada con las lecturas de la palabra “bedfellow” en *Antony and Cleopatra*. Es llamativo que haya elegido obras en donde este homoerotismo no es tan explícito: en vez de analizar *As You Like It* o *Twelfth Night*, ha elegido *The Winter’s Tale*, *Much Ado about Nothing* and *The Merchant of Venice*. Su tono es tentativo y plantea interrogantes, en vez de hacer afirmaciones, lo cual deja en claro que está escribiendo desde los márgenes,

“But does being so completely hidden, so ‘closeted’, mean that one is, indeed, a ‘lesbian’? Can we apply such an identification to Paulina and Hermione, or to other seemingly ‘hidden’ woman pairs?” (2000: 300)

En su análisis de *The Merchant of Venice*, a pesar del uso de preguntas retóricas, la lectura parece forzada, porque Jankowski llena una brecha de indeterminación sustentando su lectura en los hábitos de dormir nocturnos de las damas; no hay afecto o intimidad sexual explícita en el texto entre Portia y su sirvienta Nerissa,

“Even the rhetoric of describing how each woman lost the ring in bed is similar (V, I, 257-61). We know, of course, that the women did not sleep with actual men. The question remains, though: did they sleep with each other as men? Did Nerissa sleep with the lawyer, or Portia with the clerk? Perhaps they did.”

Jankowski no se embarca en discusiones teóricas sobre qué se entiende por lesbianismo. Por otro lado, al no profundizar en este aspecto, también omite acotar que el término “lesbianismo” sería anacrónico para hablar de Shakespeare, a causa de que se puede decir que, así como la identidad de “hombre *gay*” surge a principios del siglo XX, según Sinfield (2006), la identidad lesbiana surge recién alrededor de los años ‘80 en el siglo XX (Platero, (coord.) 2008).

Esta discusión sobre la invisibilidad de las lesbianas, no obstante, se enmarca en los distintos enfoques dentro de este marco teórico. Rich, por ejemplo, habla del “continuum lesbiano”, según el cual todo vínculo de intimidad afectiva entre mujeres podría ser calificado como lesbiano,

“I mean the term *lesbian continuum* to include a range – through each woman’s life and throughout history- of woman-identified experience, not simply the fact that a woman has had or consciously desired genital sexual experience with another woman. If we expand it to embrace many more forms of primary intensity between and among women, including the sharing of a rich inner life, the bonding against male tyranny, the giving and receiving of practical and political support, if we can also hear it in such associations as *marriage resistance* [...] we begin to grasp breaths of female history and psychology which have lain out of reach as a consequence of limited, mostly clinical, definitions of *lesbianism*.” (Rich en Leitch, 2001: 1774)

En otras palabras, Rich define este vínculo desde la intimidad afectiva y emocional, no necesariamente sexual. Otras pensadoras como Zimmerman enfatizan los problemas de la definición del término. Aluden a la necesidad de deseo y de relaciones sexuales entre las mujeres para hablar del vínculo como lesbiano,

“desire must be there and at least somewhat embodied... That carnality distinguishes it from gestures of political sympathy for homosexuals and from affectionate friendships in which women enjoy each other, support each other, and commingle their sense of identity and well-being” (Stimpson en Zimmerman, en Leitch, 2001: 2345)

Con respecto a la lectura de Jankowski, parece definirse el término simplemente por la práctica sexual sin necesidad de intimidad afectiva. Es significativo que el enfoque en las habitaciones que explicaban estos encuentros, el “closet” y el “banquet” la haya llevado a analizar vínculos entre mujeres, que, en todos los casos, están basados en la servidumbre. La crítica ignora esta variable que aparece en su estudio: la clase social es un factor determinante, que se entrecruza con el de género y erotismo. En *Much Ado About Nothing*, Margaret puede estar envidiosa de Beatrice por haber sido desplazada como amante de Hero, como afirma la autora, pero, también, puede haber resentimiento social en su traición. Hay una brecha de clase social en este vínculo, como así también en el de Cleopatra y sus sirvientas.

En *The Winter’s Tale*, si bien es cierto que el vínculo de Hermione y Paulina parece ser íntimo, este se encuentra en la brecha de indeterminación de los dieciséis años que

Paulina la mantuvo oculta: en la obra, los celos injustificados del rey Leontes, condenan a Hermione a la muerte, después de dar a luz. Paulina responde con la ira de ver la injusticia cometida. En cambio, Jankowski habla de una actitud del amante cortés en el personaje femenino, quien defiende a su dama ante la injuria. Si bien es una lectura posible, se observa que la energía de Paulina está puesta en sacar al rey de su locura y, además, de negarla; por ello, comete el error de mostrarle la beba recién nacida, que él condena, también, a la muerte.

Al igual que Hero en *Much Ado About Nothing*, se “monumentaliza” a Hermione (Traub, 1992), quien se preserva hasta el arrepentimiento y conversión de su esposo en la reclusión de una “lodge”, habitación apartada, en donde Paulina la mantiene protegida. Esta última se la presenta, finalmente, al rey en forma de estatua, que de forma milagrosa cobra vida; cuando ya la familia real está reunida al final de la obra, el personaje declara, “I, an old turtle, / Will wing me to some withered bough, and there / My mate, that’s never to be found again, / Lament till I am lost” (V, iii, 132-135). La pareja de torcazas era el símbolo en la poesía isabelina del amor eterno y fiel. Nos podríamos preguntar por qué Paulina elige este momento para iniciar el duelo por su esposo, y si tal vez no está velando otro amor, que muere en este momento. Además, su vínculo con Antigonus, su esposo, dista de ser ideal, en tanto él la regaña y se siente frustrado por no poder dominarla. Él muere de manera expiatoria, después de abandonar a la beba Perdita a la intemperie en el bosque, en las garras de un oso: elemento grotesco y bizarro, que marca la transición a la atmósfera de comedia en el romance. No se representa el efecto de este suceso en Paulina: ella se dedica, exclusivamente, a reformar a Leontes en la segunda parte de la obra.

Es decir, la lectura del lesbianismo en este texto, así como los demás comentados por Jankowski, se basa en “the lesbian void”, como se intitula su artículo, a saber, un hueco o brecha llenado por la posibilidad facilitada por la disposición edilicia y prácticas culturales: se acostumbraba que las damas de compañía o sirvientas durmieran con sus damas o amas. Al no haber habido una conciencia de identidad lesbiana, como aparece a finales de siglo XX, injertar este significado en el texto es válido, aunque, en estas obras, no esté justificado por la referencia textual explícita.

A su vez, según considero, esta lectura permite otro injerto: Preciado comenta sobre el sometimiento de los cuerpos pauperizados en la era del capitalismo farmapornográfico; sus palabras se podrían aplicar a estos vínculos femeninos homoeróticos/homosexuales en las obras de Shakespeare, marcados por la brecha social,

“[E]n la cultura heterosexual las mujeres con estatus de clase y con dinero pueden pagarse los servicios sensuales de otras mujeres, mientras que a las mujeres de clase obrera, emigrantes o simplemente *working-poor* se les paga por ocuparse del cuerpo y del bienestar erótico y sexual de los hombres. Es esta economía homoerótica paralela la que permite que la heterosexualidad como régimen político no se venga abajo.” (2008: 226)

El diálogo entre el contexto de producción del texto y el de producción de esta investigación abren la posibilidad de una lectura de homosexualidad/homoerotismo femenina, sin la necesidad de adscribir afecto a estas relaciones. Preciado usa el término “pornificación del trabajo” para describir el fenómeno postguerra, en el cual “no hay trabajo que no sea *trabajo húmedo*” (2008: 197). La pensadora analiza los discursos de la masturbación, la cual dejó de ser condenada, y se transformó en el objetivo de este régimen farmapornográfico,

“El imperio *tecnopornopunk* contemporáneo se apoya en una nueva divisa: eyacular y morir, producir eyaculación y desaparecer. Esa es su función *tanatopornográfica*.” (2008: 241)

Aunque el uso de los fármacos y de la pornografía como “tecnopoder” que construye subjetividad, habla sólo de nuestros tiempos, en una época anterior a la represión sexual Victoriana (Foucault, 1977), en la cual se miraba con condescendencia las prácticas sexuales ilícitas, por ejemplo, entre mujeres (Lacqueur, 1990), podemos inferir que el trabajo que la sirvienta/dama de compañía le brindaba a su señora, también, pudo haber sido “húmedo”.

Es interesante observar que, siguiendo esta línea de posibilidades de lecturas desde el lesbianismo, como se mencionara antes en este trabajo (p.110), a pesar de que Susan Zimmerman es una reconocida pensadora de la teoría lesbiana, en su lectura de *Macbeth* (en Callaghan, 2000 (ed.)) decide no usar la crítica literaria para desarrollar puntos teóricos sobre el lesbianismo. Su estrategia, en cambio, se basa en hacer una lectura metacrítica/ metateatral de la obra: la indeterminación del fantasma representa la ilusión de representar la realidad en el teatro.

Vale decir, a diferencia de otro/as autores crítico/as de esta década, como por ejemplo Sinfield, no se encuentran comentarios críticos auto-referenciales; no se explicita el propio posicionamiento, y la teoría aparenta estar disociada de la crítica. Por otro lado, en comparación con Jankowski (en Callaghan, 2000), quien habló explícitamente de la posibilidad de una lectura lesbiana de Shakespeare, pero, aparentemente, desde la

periferia del lesbianismo, Zimmerman escribe desde su propio cuerpo, y es claro que lee desde el centro de la crítica lesbiana y para un público lector que comparte su discurso y supuestos teóricos. No se preocupa en defender su postura: simplemente hace una revisión novedosa del texto sin preguntarse en la misma hasta qué punto se aparta del texto, porque como explica en su ensayo “What Has Never Been” (en Leitch, 2001) avanza con la certeza de que es una reescritura creativa válida del texto.

De hecho, a pesar de esta ausencia de comentarios auto-referenciales, su marco teórico se evidencia cuando afirma que busca hablar de la indeterminación de género, en particular, cuando afirma que el fantasma es femenino y masculino, al mismo tiempo. Se reconoce la herencia de la teoría lesbiana y *queer* en la intención de deconstruir la identidad de género. Su análisis de la erotización de los muertos, también, revela la apertura de una lectora que contempla estilos sexuales alternativos no convencionales o aceptados. A pesar de que Zimmerman no habla de “necrofilia”, su perspectiva de exploración contrasta con Rutter, por ejemplo, quien asume que el cuerpo femenino muerto debe estar estetizado para ser erótico y atractivo. Zimmerman, en cambio, habla de la putrefacción y de la *mummia*, los fluidos y la sangre y recrea una práctica discursiva de fascinación y adoración por lo abyecto.

Si extrapolamos esta lectura con sus escritos teóricos, es relevante señalar que Zimmerman se pregunta qué hace a un texto lesbiano (en Leitch, 2001), y afirma que, desde una perspectiva lesbiana, no es la principal tarea desenmascarar los supuestos heterosexistas, sino desarrollar una perspectiva lesbiana única. Zimmerman disocia su enfoque de la biografía del/a autor/a del texto, “If a text lends itself to a lesbian reading, then no amount of biographic ‘proof’ ought to be necessary to establish it as a lesbian text.” (en Leitch, 2001: 2346-2347). Aboga, entonces, por revisar la literatura canónica desde una estética y perspectiva crítica lesbiana,

“Feminists have not only pointed out the sexism in many canonical works, but have also provided creative and influential rereadings of these works; similarly lesbians might contribute to the rereading of the classics.” (Zimmerman en Leitch, 2001: 2358)

En su lectura de *Macbeth*, Zimmerman es capaz de producir una relectura del texto cañónico creativa, que logra deconstruir el género, el lenguaje y alcanzar un complejo nivel metacrítico/teatral. No se cae en esencialismos, tampoco, ya que se recurre a una rigurosa historización. Se evidencia su posicionamiento, no sólo en su enfoque de lo

abyecto, sino, por ejemplo, cuando explora el travestismo en el teatro de Shakespeare, y concluye que lo femenino es un significante suelto, sin significado real,

“the ‘female’ on the early modern stage was axiomatically an illusion. But as a metatheatrical convention, transvestism also worked to expose the illusion of the ‘real’, enabling the theatre to interrogate the viability of hegemonic gender distinctions, and inviting the audience to explore fluid and shifting erotic possibilities. The female corpse was thus a conundrum, doubly compounded: the boy actor was sentient, rather than dead; and he was also a male impersonator, inevitably inscribing his/her corpse with complicated erotic valences” (en Callaghan, 2000, 334).

Es de suma importancia destacar cómo esta lectura se inscribe en las discusiones metafísicas y lingüísticas de la crítica postmoderna y psicoanalítica Lacaniana, al entender el lenguaje como inmanente (Eagleton, 1983), y la subjetividad como una unidad ilusoria. Zimmerman relaciona el lenguaje y el género, en este juego deconstructivo, al explicar que los Macbeth están obsesionados por los significantes sobrenaturales (la espada, la sangre, el fantasma de Duncan). Lady Macbeth los niega, y disocia, de esta manera, la acción, unida en su mente a la agresividad masculina, con el referente,

“[T]he success of Lady Macbeth’s system for denying psychic phenomena seems to depend on keeping her distance from the act of violence itself, despite her rhetoric to the contrary.” (Zimmerman en Callaghan, 2000: 330)

A pesar de esta negación, ella teme dormir por estos monstruos, que escapan a su universo ontológico. Macbeth, en cambio, es perseguido por estas cuadros que su esposa niega, “The sleeping and the dead, / Are but pictures” (II, ii, 52-53). Zimmerman lee la sangre y el fantasma de Duncan como un espacio de “bi-gendered agency” (en Callaghan, 2000: 329). Asimismo, usa esta lectura de la teoría de la percepción reductiva de Lady Macbeth y “Macbeth’s alienation from the signifying structures” (en Callaghan, 2000: 332) para hablar del colapso de la ilusión en el teatro, que se genera cuando un cuerpo vivo representa un cadáver en la escena. Lo femenino, también, es una ilusión en el teatro jacobino y, por otro lado, la sangre de Duncan, que nunca se materializa, según la crítica, “has deconstructive power both as sign and as substance.” (en Callaghan, 2000: 335)

Si se contrasta esta lectura deconstructiva con la de Eagleton sobre *Macbeth* (1986), se podría recalcar que la crítica de Zimmerman se diferencia por descentrar, no sólo el lenguaje, sino también el cuerpo, en este caso la sangre, de cualquier pretensión de

unidad. En este sentido, se evidencia el giro epistemológico que la crítica feminista representa. El análisis de Eagleton nos muestra, por contraste, la diferencia: este escritor había señalado que las brujas son las heroínas de la pieza; representan “el inconsciente” en el drama, el cual arrastra a Macbeth al deseo,

“It is their riddling, ambiguous speech (they ‘palter with us in a double sense’) which promises to subvert this structure: their teasing word-play infiltrates and undermines Macbeth from within, revealing in him a lack which hollows his being into desire.” (1986: 2)

Para Eagleton, los Macbeth están atrapados en esta lucha entre el cuerpo y el lenguaje. Buscan escapar lo material y los procesos históricos, a través de estos signos sueltos, pero, finalmente, sus cuerpos los anclan de nuevo a lo real. La concepción que tiene Eagleton del cuerpo lo diferencia de la crítica feminista,

“The body is a duplicitous signifier, sometimes transparently expressive of an inner essence, sometimes, as with Macbeth’s countenance, a cryptic text to be deciphered.” (1986: 7)

Según la teoría postmoderna feminista, el cuerpo, al igual que el lenguaje, es inmanente, a saber, no refleja una esencia, sino fluir constante de energía y sitio de la subjetividad nómada. Esto se refleja en la lectura de Zimmerman de la sangre como signo ambiguo. Esta discusión se ancla, además, en la referencia a la propuesta de Preciado acerca de una búsqueda de subjetividad fuera del reconocimiento en el espejo Lacaniano,

“El des-reconocimiento, la des-identificación es una condición de emergencia de lo político como posibilidad de transformación de la realidad.” (2008: 284)

Si se piensa en esta cita en términos de la obra, la crisis de los Macbeth consta en la ruptura con el orden que daba sentido a sus vidas: la “desidentificación” con la cosmovisión de la naturaleza y la estructura social. Si se transgreden ciertas normas discursivas fundamentales, el ser se ve amenazado con su extinción o la locura. Desde una mirada ética, que no ignora el regicidio, las miradas “difractarias”, por ejemplo, en las políticas antiasimilacionistas de confrontación propuestas por la teoría *Queer*, son las maneras de enfrentarse al abismo, que permiten deconstruir el yo, y encontrarse con uno/a mismo/a. Con respecto al género, en particular, pensamos en un espacio conceptual de amistar con ese abismo, en el que las categorías resulten insuficientes para definir el contacto con el/la otro/a.

6.3.2 La puesta en escena

Una posible respuesta a la empresa de la reapropiación de Shakespeare para el proyecto político feminista/ *queer*, manteniendo la necesaria historización, es analizar versiones teatrales y/o cinematográficas de Shakespeare. Esta elección metodológica ya se evidenció en la crítica de los '90, y continúa en esta década, acompañada de los avances teóricos en las políticas del cuerpo y la sistematización de la metacrítica. Un escritor que representa, claramente, esta tendencia es Michael Mangan (2005), en su análisis de *The Taming of the Shrew*, desde el BDSM.

Como se explicó en el capítulo *shrews* (pp. 126-127), Mangan se apoya en la teoría de Terence Hawkes sobre el “presentismo”, como, “a theorized strategy, not a simple assumption or assertion that Shakespeare is our contemporary.” (2005: 195) El crítico explica cómo el pasado representado está, ineludiblemente, afectado por nuestro presente,

“Hawkes’ broader thesis – that presentism makes it possible to reverse the chronology of causality, to ask questions about the influence of the present upon the past – resonates with the re-creative act of making theatre, which has always needed to negotiate the influence of the present upon the past as well as *vice versa*.” (2005: 195)

En última instancia, se negocia, según Mangan, una “interpretación producible”, a partir de este diálogo entre el presente y el pasado. Además de este marco teórico, el crítico explora, la etimología de la palabra “fetiche”, y comenta cómo se concibe en Marx, en Freud y en el uso discursivo académico en nuestros días. A su vez, se apoya en el libro de Marjorie Garber (1990), *Fetish Envy*, para definir, no sólo el teatro como fetiche, sino también a Shakespeare como tal. El autor aclara que prefiere este término al de “metáfora”, “símbolo” o “metonimia”, no sólo porque ofrece una connotación psico-sexual y socio-económica, según la teoría de Freud y Marx, sino también porque se incluye a la respuesta de la audiencia en su connotación, y porque, “fetishistic displacement [...] focusses more intently upon the signifier itself and attributes the power of the signified to it.” (Mangan, 2005: 202).

Mangan imagina representar los personajes en la última escena de la obra, en ropas de cuero y usando la parafernalia del BDSM. Justifica esta propuesta diciendo que, de esta manera, Katherine recupera su lugar de agencia y pasa, de la frustración del

sometimiento, a la libertad paradójica del sadomasoquismo consensuado. Asimismo, se apoya en el texto en su lectura, ya que prueba que los juegos de roles dominan la obra, desde la inducción, cuando se convence a Sly de que es un señor aristocrático. Incluso, hay un vocabulario compartido con el BDSM sobre amo/as y esclavo/as o sirviente/as: Mangan comenta, “Romantic comedy played out as master servant routines sounds very much like a description of consensual SM” (2005: 205). El crítico analiza este vínculo entre los personajes, y observa que Petruchio no tenía una idea clara de su rol al comienzo, y que el sometimiento de Kate se da en pequeñas etapas, que comienzan de manera lúdica.

Es decir, este autor, en particular, se imagina una posible producción, y justifica esta re-escritura basándose, principalmente, en el análisis textual, en la lectura desde el fetichismo, y en la noción de presentismo, la cual permitiría el diálogo entre el contexto de producción de la obra y el de la representación,

“And while a purely textual scholarship may demand that the historicity of Shakespeare’s position be allowed to speak unalloyed, any criticism which takes seriously the idea of ‘producible interpretation’ will tend to look for what we share rather than what separates us: few theatres wish to stage productions whose main point is how *irrelevant* a play is.” (Mangan, 2005: 208)

El crítico no se embarca en preguntarse las implicancias éticas del sadomasoquismo, como elemento compartido en los dos contextos. Sí reconoce cuán controvertido resulta este tema, dentro del marco teórico feminista y *gay*, pero no defiende estas prácticas de manera argumentativa, sino que justifica esta posibilidad diciendo que podría recuperarse a Shakespeare como fetiche para nuestros tiempos, al mostrar su actualidad de manera más evidente. Es interesante observar que Mangan inscribe el SM, evidentemente, dentro de la teoría *queer* al dar cuenta del debate ético,

“For some critics, radical as well as reactionary, the emphasis which queer theory has placed on SM in recent years has frequently been seen as a problem.” (2005: 207)

Al final del artículo, el crítico parece responder a posibles opositores de esta propuesta preguntando qué se perdería en esta empresa. Aunque su posicionamiento estratégico no es muy explícito, Mangan se asocia en su lectura con la teoría *queer*, a pesar de su tono cauto y persuasivo: más que inscribirse en el debate ético de la práctica del SM, parece querer responder una pregunta de teoría literaria, a saber, hasta qué punto se puede incluir tanto el contexto de producción, como el de recepción, en el significado. Vemos

que el tono altamente metacrítico de esta década responde a una cautela de no caer en el esencialismo de la crítica anterior y, por otro lado, a la urgencia de recuperar a Shakespeare para el proyecto político feminista/queer.

Aunque Mangan no aborda el tema ético del SM, por regla general, la teoría *queer* defiende las prácticas SM como de disidencia sexual y como medio para desexualizar el placer,

“La idea de que el SM está ligado a una violencia profunda y que su práctica es un medio de liberar esa violencia, de dar curso libre a la agresión, es una idea estúpida. Bien sabemos que lo que esa gente hace no es agresivo, y que inventan nuevas posibilidades de placer utilizando ciertas partes inusuales de su cuerpo, erotizando su cuerpo.” (Martínez Pulet, en Córdoba, Sáez y Vidarte (eds.), 2005: 217)

Como se expuso en la sección de BDSM en este trabajo (p. 128), se adhiere en el mismo, al pensamiento ético de Jeffreys (1996), quien concibe el SM como una perpetuación de la violencia implícita en la economía heterosexista; se rechaza toda forma de violencia o humillación, aunque se represente en forma paródica o lúdica. Pero, se cree que la respuesta de reforma yace en el debate sobre estos temas, y no en la represión, por ende, se defiende esta representación de *The Taming of the Shrew* propuesta por Mangan, puesto que muestra una práctica cultural existente, y abre un espacio para la reflexión. A mi entender, las palabras de Preciado sobre la pornografía se podrían aplicar, también, al BDSM,

“Frente a este feminismo estatal, el movimiento postporno afirma que el Estado no puede protegernos de la pornografía, ante todo porque la descodificación de la representación es siempre un trabajo semiótico abierto del que no hay que prevenirse, sino al que hay que atacar con reflexión, discurso crítico y acción política.” (2008: 238)

Mangan, entonces, invita a imaginar una posible representación teatral, desde una perspectiva *queer* implícita, y sienta las bases teóricas que justifican esta apropiación, desde la noción del “presentismo”. Como se anuncia en la hipótesis de este trabajo, el análisis de las representaciones teatrales y filmicas es una elección metodológica que se sistematiza y predomina en la crítica feminista y *queer*, a partir del año 2000. Si bien esta tendencia se observa en la producción de la década anterior, la popularidad de las representaciones de Shakespeare y la creatividad de lo/as productore/as parecen inspirar a lo/as crítico/as a encontrar nuevas lecturas alternativas posibles. De hecho, Hodgdon (en Hodgdon y Worthen, (eds) 2005) explica cómo el análisis del “performance text”, en vez del texto escrito, marca los estudios de Shakespeare, a partir de los '80: la

semiótica, antropología y sociología ofrecen sus términos y conceptos para este análisis. A esta tendencia se le suma los estudios de las versiones filmicas de las obras, que se complejizan con la aparición de nuevas tecnologías, análisis pedagógicos y usos comerciales y publicitarios de Shakespeare y sus obras. La autora se pregunta,

“What did it mean to find a ‘popular’ Shakespeare, one embedded in a culture of mass-mediation?” (2005: 5)

Hodgdon cree que todavía es insuficiente el análisis de las implicancias de este fenómeno. Un nuevo cambio discursivo, en donde la diversidad sexual y étnica parece preponderante después del 2000, es acompañado por las fuerzas del mercado que demandan producciones tanto artísticas como críticas, que se acomoden a estas demandas. Sinfield comenta este fenómeno en el ámbito universitario,

“Ironically enough, it is market forces that have facilitated new kinds of study. Cultural materialism, new historicism, queer, lesbian and gay studies, and theory in general have gained ground because of student-market-demand.” (2006:23)

El estatus de Shakespeare como capital cultural es innegable, también a principios del siglo XXI, y la crítica feminista, a pesar de sus contradicciones internas, comentadas por Callaghan (2000) en la sección anterior, se adecúa a la necesidad de analizar las nuevas manifestaciones artísticas.

En esta línea metodológica, Kendra Preston Leonard, reconocida musicóloga, demuestra en su aporte *Shakespeare, Madness and Music. Scoring Insanity in Cinematic Adaptations* (2009) cómo el texto es concebido como multimedial en nuestra época. El significado que esta crítica encuentra es novedoso, porque es, no sólo la mirada, sino también el oído, lo que, finalmente, confirma la apropiación androcentrista de la obra de Shakespeare, en la mayoría de las versiones cinemáticas que ella analiza. El aporte de Leonard constituye, por un lado, recuperar el discurso sobre la conexión entre la locura, la música y lo femenino; se puede afirmar que el aspecto más relevante para la investigación feminista reside en su metodología, en vez de los significados que encuentra o en su propio discurso. Al involucrar el oído y salir del “oculocentrismo” en la crítica literaria/filmica abre el campo para nuevas apropiaciones y lecturas, a partir de esta estrategia.

La autora justifica su objeto de estudio dando cuenta de la larga tradición de asociar la música con la locura, como se explicó en la sección sobre vírgenes y putas (pp. 89-91).

En su lectura, Leonard toma en cuenta la obra de Shakespeare, en la que la versión se basa, y emprende un diálogo en el que se recupera el discurso de la locura en el contexto de producción de la obra. Desde un primer momento, la escritora menciona el conocido estudio de Michel Foucault (1967) sobre el tema: se recupera la dimensión trágica, con la que esta se asociaba en el Renacimiento y, también, su conexión con la verdad, sostenida claramente por los personajes de Shakespeare en la pérdida de su sano juicio. Con respecto a *Hamlet*, Leonard explica que la transición del cine mudo a las producciones de Hollywood contribuyó a la pérdida de las canciones asignadas a Ophelia en el original: se contrata a compositores de renombre, quienes piensan en la partitura como una pieza orgánica. Por momentos, Leonard adquiere un tono llamativamente crítico al hablar del personaje femenino,

“[Ophelia] has little sense of self-worth and displays no particular ambitions, and as a result, she is easily manipulated throughout Hamlet by the men who would use her: as a piece of bait, a lover, an informant. She has few options but accept their direction, and in being thus treated as an infant, has little mind for herself.” (2009: 35)

Se observa, por otro lado, el cambio discursivo: Leonard busca salir de la victimización de la heroína, mediante la recuperación de su vida sexual. En este sentido, se inscribe en la tradición de la lectura feminista sobre Ophelia, iniciada por Showalter (1985), a quien ella cita, y quien, además, también rastrea las construcciones de este personaje femenino en el arte, en distintos contextos de recepción. En su análisis, Leonard no logra encontrar ningún significado en las versiones filmicas que analiza (Olivier, 1948; Kozintsev, 1964; Zeffirelli, 1990; Branagh, 1996; Almereyda, 2000), que den subjetividad o empoderen a Ophelia: se la infantiliza y se omite su vocalidad.

La contribución de Leonard consta en leer la música como un elemento significativo. Su análisis demuestra que emplea estrategias de lectura de la música similares a las que se usan con el texto, a saber, no sólo realiza la crítica un análisis descriptivo de las piezas, en relación con los personajes, sino que considera relaciones de poder, y el contexto ideológico y de producción de la película. Leonard comenta, por ejemplo, el rol de poder independiente de las brujas que se le asigna a Pat (Lady Macbeth) en la versión *Scotland PA* de Morissette, (2001),

“By musically linking Mac, rather than Pat, with the witches, and by privileging Pat’s motifs and songs above Mac’s, even in scenes in which he is the focus and she is absent, Morissette hints that Pat’s journey from logic to madness and finally to a grotesque

combination of them both is the true focus of the film's drama.”
(Leonard, 2009: 90)

La película sitúa a la pareja, Pat y Mac, en un restaurant en Pennsylvania en los años '70. A partir del asesinato de Duncan, dueño del restaurant de comidas rápidas, donde ellos trabajan, se le asigna a Pat un *motif* especial, “high strings and drumming start most of her nondiegetic music, which expands to include a piano after short introductions” (2009: 89). Según la crítica, se disocia la música de Pat de la de su esposo, para significar su distanciamiento, “her music takes a more traditional turn toward classical film scoring.” (2009: 89). Leonard concluye que la versión le asigna al personaje femenino un papel protagónico, marcado por el espacio predominante que tienen su *motif* y las canciones asociadas con ella al final de la obra, sobre la partitura de su marido. Al darle a este personaje una música independiente y, de este modo, ponerla en el centro del espacio narrativo, se logra crear, además, la complejidad de su subjetividad,

“As *Macbeth* adaptations are created under the auspices of postmodern philosophies, cultural assumptions, and approaches, new possibilities for Lady Macbeth emerge, including Lady Macbeths who control their own destinies, and are conceived of as individuals rather than constructs, wholly owning their music and other artistic expressions without conflation with other abstract or embodied evils, unnaturalness, or womanly weakness.” (2009: 93)

Asimismo, esta cita demuestra que el contexto de producción de la producción fílmica es una variable importante en la creación, ya que explica el éxito de las versiones de Polanski (1971) y de Morrisette, (2001) *Scotland PA*, a partir del contexto filosófico postmoderno y la segunda ola de feminismo, en particular. Leonard no se contenta con la concepción de personajes como constructos, como hiciera la crítica de los '90, especialmente Jardine, sino que parece creer en la posibilidad de mostrar la individualidad femenina, a través de la música.

Cuando comenta otra versión de esta obra, *Throne of Blood* de Kurosowa (1961), no se exploran las implicancias interculturales de esta producción. Se hace referencia al teatro Noh japonés, en particular, al injerto del *motif* de la posesión por los espíritus, pero no se ahonda en las implicancias de la re-apropiación de Shakespeare por el cine oriental.

A su vez, Leonard sugiere que las versiones fílmicas son producto de la crítica literaria, por ejemplo, menciona que Lady Macbeth en Polanski (1971) está inspirada en el análisis de Ellen Terry; *King Lear* de Peter Brook (1971), en el análisis de Kott,

“Brook took as his inspiration Jan Kott’s well-known essay “*King Lear or Endgame*”, applying his Beckett’s influenced philosophies to create a brutal, violent world in which redemption and consolation are unknown.” (2009: 106)

Este comentario demuestra que la producción crítica literaria, no sólo genera nueva crítica, sino nueva producción artística.

Otro aspecto digno de mención, con respecto a la metodología y a su marco teórico, es que Leonard analiza no sólo los personajes femeninos, sino que dedica una importante parte de su libro a los protagonistas masculinos, a saber Hamlet, King Lear y Edgar. De hecho, el peso de su hipótesis sobre la conexión entre la locura y la música parece exceder su interés por buscar significados que hablen de lo femenino. Por momentos en estos capítulos, no se evidencia su perspectiva feminista en su discurso. Este aspecto recuerda a la primera crítica, por ejemplo, Greer (1986) y Belsey (1985), quienes también dedican un capítulo o un pequeño porcentaje de su análisis a la crítica propiamente feminista. No obstante, aunque por momentos su postura política parece pasar desapercibida, su discurso suena anclado en la tradición feminista: por ejemplo, al comentar que la selección de canciones que hace Kozintsev para Edgar, “Pillcock sat on Pillcock Hill” es significativa, porque “pillcock”, además de aludir a la referencia de pelícanos de Lear, en lunfardo significa “pene”. Leonard concluye que estas canciones representan la pérdida de poder de Lear; el hecho de que “pillcock” se sienta pasivamente en “pillcock hill” con la clara referencia a la pudenda femenina, implica la impotencia de Lear ante sus hijas,

“This phrase’s lack of an active construction indicating a position of power or penetration also posits rejection or refusal by the owner of the ‘hill’. The most obvious commentary here is Lear’s lack of male power over female: the loss of control over his grown daughters, who deny him admittance and will not allow his dominance of them.” (2009: 121)

A diferencia de Rutter, Leonard no comenta la connotación de incesto.

A pesar de lo novedoso de su proyecto, su discurso tampoco recurre al análisis auto-referencial, a diferencia del resto de la crítica después del 2000; se cita tanto a escritoras esencialistas, como Irene Dash (1981), como a sus contemporáneas, por ejemplo, Carol Rutter (2001), sin analizar sus enfoques. Con respecto al marco de teoría de cine feminista, Leonard cita el ensayo de Laura Mulvey “Visual Pleasure and Narrative Cinema” para analizar la mirada masculina sobre Ophelia en la versión de Olivier (1948), pero no ahonda en otros aspectos significativos de este marco teórico, a saber,

no hace referencia a la identificación de la audiencia femenina. La autora, en general, cita distintas fuentes para justificar su análisis, pero su estrategia metodológica está enfocada en el análisis de la partitura y la omisión de piezas, en comparación con el texto literario. Es más, no se ahonda en las emociones creadas por la música (Suttcliffe, 2006), pero se alude al tono nostálgico de ciertas canciones de los '70.²⁶ Este estudio, entonces, articula disciplinas diferentes: Leonard despliega en este trabajo su conocimiento como musicóloga. Su análisis es relevante para esta investigación, en tanto explora, principalmente, las versiones filmicas, y se articula con la crítica semiótica, que analiza cómo se crean los significados en el cine, en tanto tecnología multimedial, pero en lo que al área de musicología se refiere, el estudio de Leonard excede las limitaciones de este trabajo.

Constituye, por otro lado, un precedente de un elemento valioso en el análisis de la construcción de subjetividad en el cine, ya que se enfoca en el signo acústico, en particular, la música, el cual se suele relegar en pos del signo lingüístico y fotográfico. De Lauretis explica la importancia del proceso de identificación en la formación de la subjetividad, y cuando comenta sobre el efecto de ciertas elecciones cinematográficas en las espectadoras femeninas, la autora menciona el rol del sonido en este proceso,

“La identificación cinematográfica, en particular, se inscribe en los registros que articula el sistema de la mirada, el narrativo y el visual (el sonido se convierte en un tercer registro necesario en aquellas películas que usan expresamente el sonido como elemento anti-narrativo o desnarrativizador)” (De Lauretis, 1984: 224)

Por consiguiente, el trabajo de Leonard crea la concientización de agudizar el oído para captar la posible creación de significados innovadores, a través de este medio.

Por otro lado, este análisis se inscribe en la teoría del feminismo en el cine, mencionado anteriormente en este trabajo en el análisis del desarrollo de Hodgdon (1992). De Lauretis comenta sobre cómo la mujer es construida en el cine narrativo como soporte del deseo masculino y de la mirada como código fílmico. Retoma el estudio de Propp, quien explora cómo el mito de Edipo subyace en todas las narrativas: lo femenino es siempre el obstáculo para el héroe masculino; entonces, se debe seducir a la mujer para marcar su feminidad y su sometimiento. Las narraciones recrean el mito de Edipo, que sirve para consolidar la diferencia sexual, según este análisis. Para De Lauretis, el cine

²⁶ Con respecto al análisis de la música como sistema de signos, Emile Benveniste (1977) y Tom Suttcliffe (2006) han explorado las dificultades en la “iconicidad”, es decir la analogía entre la forma del signo y el significado. Este tema excede las limitaciones de este trabajo, pero se observa su ausencia en las elecciones metodológicas de Leonard.

narrativo, especialmente el comercial, reproduce el mito de Edipo, en tanto que lo masculino se asocia con el héroe, y se le niega subjetividad a la mujer,

“La mirada de la cámara enmarca a la mujer como ícono u objeto de la mirada: imagen hecha para que el espectador, cuya mirada está apoyada por la del personaje masculino, la mire. Este último no sólo controla los acontecimientos y la acción narrativa, sino que es ‘el soporte’ de la mirada del espectador.” (De Lauretis, 1984: 220-221)

La autora se pregunta sobre los procesos de identificación en las espectadoras, quienes son sujetos de la mirada, construyéndose como objetos. La propuesta feminista, entonces, para De Lauretis, es un cine que, no sólo rompa con la ilusión y ponga en evidencia esos mecanismos, sino que articule la intención política de mostrar el deseo femenino como ambiguo,

“La labor más excitante del cine y del feminismo actual no es anti-narrativa o anti-edípica; más bien todo lo contrario. Es vengativamente narrativa y edípica, pues quiere acentuar la duplicidad de ese guión y la contradicción específica del sujeto femenino dentro de él, la contradicción por la cual las mujeres históricas deben trabajar con y contra Edipo.” (1984: 249-250)

Aunque en su texto *Alicia ya no* (1984) De Lauretis ya da cuenta de la bisexualidad inherente en los seres humanos, admitida además por el psicoanálisis, ahonda en la representación de las lesbianas, recién en su obra posterior (en Platero, 2008). En este sentido, desde la teoría *queer*, se aboga, no sólo por leer fuera de la mirada masculina, sino también tomar conciencia de la diversidad sexual; desde el lesbianismo, se busca una conceptualización del deseo femenino, fuera de la normatividad heterosexista. Se cree necesario pensar, por ejemplo, qué significa la mirada lesbiana, o concebir la erótica fuera del discurso heteronormativo patriarcal, que reproduce la sumisión de la mujer (Ruiz Román en Platero, 2008).

Carol Rutter (2001) también se centra en versiones cinematográficas y representaciones teatrales, para encontrar líneas de fuga que hablen de lo femenino, fuera de la objetivización, pero como se desarrolló en la sección sobre vírgenes/putas (pp. 85-89), se centra en el cuerpo material, para buscar estos significados. En la introducción de su libro, explica que su trabajo es fruto de una interesada atención a gestos y demás movimientos corporales, que ha registrado en representaciones. La crítica se enfoca en el cuerpo material, sin incurrir en los excesos de la crítica teatral materialista, como ella aclara. Es decir, no piensa en el cuerpo del/la actor/actriz fuera del mundo ficcional,

“the bodies I focus on belong to the play, not to players who played them. I read Cordelia as ‘she’, not ‘he’.” (Rutter, 2001: xiv). Por ello, a Rutter no le interesa analizar el *cross-dressing*, ya que no se identifica con la crítica que explora las diferentes capas de identidad de género. También, circunscribe el cuerpo discursivo, analizado por el materialismo cultural, en torno a las relaciones de poder: según Rutter, “discursive bodies in criticism may disappear, get erased. Material bodies in the theatre remain in view.” (2001: xv) La autora explica este comentario paradójico, desde el potencial de lecturas feministas que el texto performativo abre.

Rutter advierte, por otro lado, en contra de la tendencia de la crítica feminista de terminar no focalizando en las mujeres, por cierta adoración al texto, dado que los hombres tienen más diálogos, o por un interés en estos, evidenciado en la crítica materialista. Su interés es pensar sobre las mujeres en las representaciones y en todo aquello caótico o desordenado, que las represente de maneras inesperadas.

“And it means registering and fixing scrutiny on the woman’s body as bearer of gendered meanings – meanings that do not disappear when words run out or characters fall silent.” (Rutter, 2001: XV).

Por ejemplo, según la crítica, la versión de Brooks de *King Lear* es capaz de interrogar el imaginario masculino, a través de la estrategia antinarrativa de negarle al/la espectador/a el placer voyeurístico de ver el cuerpo muerto de Cordelia (p. 85 en este trabajo). Se observa, en la cita anterior, además, el alto nivel de metacrítica y tono auto-reflexivo de la autora, quien muestra conciencia del recorte en su metodología y de su posicionamiento ideológico.

En su análisis, la autora se enfoca, especialmente, en el signo fotográfico o imagen visual, en el signo lingüístico y en los diseños de ropa y accesorios. Esta última elección metodológica es innovadora: se analiza la semiótica del atuendo, según la cual, “[designers] structure the audience’s looking” (2001: 105) A través de un vestuario moderno, se define a Shakespeare como nuestro contemporáneo. La autora analiza *Troilus and Cressida* para demostrar el potencial de mostrar a Cressida como “doble” a través de su ropa: una vestimenta provocativa la confirma como puta pero, a través de un análisis textual, Rutter explica que son los hombres que necesitan verla como tal; se busca, entonces, una representación que devuelva esa mirada y no, simplemente, la refleje. La obra nos sitúa en la mítica guerra de Troya, donde Cressida es, según la lógica patriarcal, la mujer promiscua, infiel, traidora, quien entrega su amor a Troilus y consiente, más tarde, a los avances de seducción de Diomedes. Con el fin de devolver la

mirada masculina de Cressida, Rutter recupera la descripción de los vínculos homoeróticos masculinos de Eve Sedgwick y explica las diferencias en esta sátira anti-heroica,

“Men are not homophobic in this play. They don't fear men; it's worse than that. They despise them, mock them, satirize them, humiliate them, hold them as objects in contempt. That is, they treat them like women. The male desire this play trafficks in deracinates male bonding.” (2001: 133)

En la versión teatral de John Barton (1968), se recrea de forma transgresiva para la época, la homosexualidad evidente entre Achilles y Patroclus, pero se sigue representando a Cressida en forma convencional. En este momento de su análisis, es claro el posicionamiento estratégico de Rutter, dado que identifica esta puesta en escena con “rehears[ing] alternative positions” (2001: 135), a saber, “*queering* Shakespeare”, pero, como advierte en la introducción, su postura es ética feminista. De hecho, comenta sobre la versión de Elaine Pyke (1998), en la cual una actriz con vestimenta masculina representa a Patroclus: lo que más se objeta, en esta representación, es que en la escena de “gang rape”, es decir, cuando se la lleva a Cressida al campo militar griego y todos los héroes la acosan, Patroclus también le da dos besos en esta versión y baila un tango con ella, sugiriendo, según la autora, un vínculo lésbico: de forma alarmante, entonces, a través del cuerpo de la actriz, se recluta, de esta manera, al lesbianismo a la violencia de género.

Según mi perspectiva, si exploramos la obra, vemos en Cressida una niña muy sola que debe sobrevivir en un mundo de guerra, rodeada de hombres. La heroína está enamorada de Troilus, pero sabe lo suficiente acerca de la vida, para no demostrarlo. Shakespeare crea la voz de una adolescente cínica que pretende aparecer más avispada que los adultos. Su tío Pandarus la entrega, cual proxeneta, al héroe troyano, y destruye su inocencia honesta de joven enamorada, con sus comentarios obscenos. Tan pronto como se consume el amor tan deseado con Troilus, le informan a Cressida que debe ser llevada al campo griego, donde su padre Calchas la reclama. La joven se desata en llantos, pero Troilus, no sólo es impotente ante este destino, sino que le insiste, una y otra vez, que le sea fiel, no viendo la evidente impotencia y vulnerabilidad de la joven en este contexto.

Vemos, nuevamente, en la quinta escena del cuarto acto, a la joven en un campo de batalla rodeada de hombres que la hostigan, algo protegida por Diomedes. Otra vez, es

la voz cínica de la niña, que debe sobrevivir, la que acepta los besos de los guerreros. Ulysses describe, en su parlamento, el cuerpo de la joven como texto, en donde se lee la palabra puta en cada parte o gesto, “There’s a language in her eye, her cheek, her lip,/ Nay her foot speaks, her wanton spirits look out/ At every joint and motive of her body.” (IV, v, 55-57). Finalmente, Cressida acepta indecisa los avances de Diomedes y le entrega la manga, que Troilus le dio para simbolizar su lealtad a él. ¿Hay consentimiento? Esta pregunta se torna irrelevante, si leemos en la obra prostitución forzada y violencia de género, según el discurso de nuestros días. Los adultos incitan la entrega sexual de la joven: primero, es su tío Pandarus que, con cinismo y placer voyeurístico, lleva a Troilus a la recámara de la heroína; luego, su padre Calchas, directamente, la envía a la tienda de campaña de Diomedes. Es decir, estos varones la prostituyen, por intereses políticos o satisfacción sexual propia. Mi lectura sirve para demostrar que, no sólo se puede mostrar “lo doble” en Cressida, según la propuesta de Rutter (2001), sino que la obra sirve para leer el destino injusto de las menores en un contexto patriarcal de abuso.

Del mismo modo que en su lectura de la versión teatral de *Troilus and Cressida*, Rutter parece sugerir una lectura desde el lesbianismo, implícita, cuando se permite pensar en un triángulo amoroso en *Othello* conformado por Emilia, en vez de Cassio, según se muestra en la versión de Trevor Nunn (1989). La crítica no se posiciona estratégicamente, en esta ocasión: esta lectura de homoerotismo femenino en la obra parece ser fruto del contexto teórico, más que de la mirada lesbiana de la propia lectora. El capítulo “Remembering Emilia” propone esta lectura desde los puntos de fuga del cuerpo femenino, como un “trabajo de la memoria”. La autora afirma que el teatro cumple esta función, de recordar de dónde venimos, y mostrar lo que la cultura piensa de las mujeres. Se observa, en su metodología, que se considera a la audiencia sin considerar su género: la crítica trabaja con esta variable sólo en el cuerpo del texto representado. Se evidencian los procesos de identificación de las espectadoras, planteados por De Lauretis (1984), sólo en la propia lectura y a través de las referencias a Barbara Hodgdon, a quien Rutter cita, en varias ocasiones, para sustentar su marco teórico. La crítica aboga por un análisis que trabaje sobre el texto escrito y las representaciones teatrales y cinematográficas, considerando las estrategias propias de cada medio,

“with the film emerging as a completely ‘new text’, possessing its own integrity and authority and inviting analysis on its own terms” (Hodgdon en Rutter, 2001: 29)

Por regla general, el enfoque de las críticas feministas que analizan cine es el de la relación de intertextualidad entre el texto de Shakespeare y el texto multimedial, el cual corresponde a una perspectiva postmoderna: no se adscribe a la noción de un “original”, ni se busca evidenciar fidelidad al texto,²⁷ sino que se considera la nueva versión como una trasposición o traducción del hipotexto,

“Since the adaptor selects consciously from the previous text the elements that compose the adapted text, the critic’s need to explore how successfully these elements have been ‘appropriated’ by the film is crucial. This strategy is useful to establish ‘the authorial originality’ of the adapted text” (Sung-eun- Cho, 2007:7)

En las críticas feministas analizadas estas estrategias se evidencian, por un lado, en el análisis del texto escrito por Shakespeare y su contexto histórico y, por otro lado, de las técnicas propias del medio: los diseños, las imágenes visuales, la música, los gestos y caricias son priorizados en la recepción, porque se comprende que el cine no se apoya tanto en las palabras para crear significado,

“el escritor que quiera aprender a usar el diálogo en el cine debe tratar de hacer el relato comprensible sin palabras. Así aprenderá a manejar hasta su máxima posibilidad los otros medios de expresión. [...] El diálogo debe ser el último recurso.” (Vale, 1989:28)

Se observa, entonces, en esta investigación, cómo la crítica que se enfoca en las versiones filmicas y teatrales de Shakespeare a partir del 2000, incorpora, gradualmente, en su discurso estos desarrollos teóricos del feminismo en el cine, a saber, la crítica de la mirada masculina y de la objetivización del cuerpo femenino. Al enfocarse en la música como sistema de significación, Leonard nos muestra cómo esta puede contribuir a crear una subjetividad femenina fuera del complejo de Edipo, de acuerdo a la teoría de De Lauretis. Tanto Leonard como Rutter buscan significados que problematicen lo femenino, y lo construyan fuera de los estereotipos. Sin embargo, todavía no se

²⁷ “Fidelity criticism depends on a notion of the text as having and rendering up to the (intelligent) reader a single, correct ‘meaning’ which the filmmaker has either adhered too or in some sense violated or tampered with [...] the fidelity approach seems a doomed enterprise and fidelity criticism unilluminating. That is, the critic who quibbles at failures of fidelity is really saying no more than: ‘This reading of the original does not tally with mine in these and these ways.’” (Mc Farlane en Sung-eun Cho, 2007:3)

considera en estos análisis la posición de la espectadora femenina, ni se complejiza su deseo. Sorprendentemente, es Hodgson (1992), en la década anterior, quien toma en cuenta la identificación de las espectadoras y la formación de la subjetividad femenina, desde la teoría de De Lauretis y de Foucault, como se comentó anteriormente en este trabajo (pp. 238-241): este fenómeno de aparente retroceso teórico, se adscribe a los recortes que hacen, Leonard, en analizar la música, en particular, y Rutter, en enfocarse en el cuerpo en escena. Estas estrategias son, a su vez, novedosas, debido a que se inscriben en los estudios del cine semióticos, los cuales describen cómo el significado es creado a través de diferentes sistemas. Se comprueba que todas estas críticas buscan líneas de fuga, que construyan la subjetividad femenina en su complejidad.

Para finalizar este análisis de resultados, agrego mi propia voz a estas lecturas alternativas sugeridas, sobre dos transposiciones, la versión cinematográfica de *The Taming of the Shrew* de Franco Zeffirelli (1967) y *Romeo + Juliet* de Baz Luhrmann (1996). Me interesa, en particular, observar la mirada de la cámara, la representación del deseo femenino, según lo desarrollado por De Lauretis (1984) y la presencia de posibles estructuras narrativas que, de alguna manera, cuestionen o rompan con la trama edípica. En una primera instancia, es interesante señalar que mientras que, en el texto de Shakespeare, nos enteramos acerca de la boda de Petruchio y Katherine, a través de Gremio, uno de los pretendientes de Bianca, en esta versión cinematográfica, se representa la ceremonia y se injerta el significado de matrimonio forzado: es evidente el enfado de Kate, durante toda la escena, ante las humillaciones a las que se enfrenta y, cuando el sacerdote le pregunta si acepta a Petruchio por esposo, ella grita que no, "I will not", pero el héroe la calla con un beso y ella no puede terminar su frase (1'06''25''-27'').

Durante toda la película, la heroína se caracteriza por su enojo, su negativa y, por otro lado, su gran atractivo erótico, definido por los escotes de Liz Taylor y su exuberante sensualidad. Recién vemos su consentimiento y su deseo real, en una escena al final de la obra, cuando la pareja llega a la casa de Baptista, y se evidencia el placer de Kate (1'47''35-40''). Ella se rehúsa a besar a su esposo en público pero, ante la amenaza de Petruchio, en esta versión le da un beso en la nariz y lo seduce con sus gestos para apaciguarlo. En la escena siguiente, vemos a la pareja en el banquete y, de repente, se genera una atmósfera de intimidad, marcada por un cruce de miradas cohibidas: Petruchio no logra sostenerlas y evita esta intimidad, debido a una aparente impaciencia,

en un primer momento. Es en este instante cuando Kate observa unos niño/as pelearse y jugar con un perro adelante de ella (1'50''): un *motif* musical sereno y algo romántico, junto a su mirada tierna y su sonrisa, claramente, expresan su deseo de maternidad. Hay un segundo cruce de miradas con Petruchio, quien reacciona de manera vergonzosa y evitativa, lo cual contrasta con la escena previa, en la cual él buscaba el beso apasionado en público.

Es cierto que, en líneas generales, las espectadoras femeninas son invitadas a identificarse con el constante sometimiento y enojo de Kate. La película, además, recluta el deseo femenino para la maternidad, como razón suficiente para tolerar la violencia de género. Por otro lado, la mirada incrédula de los personajes que escuchan el parlamento final de Kate desde el balcón y que offician de público de manera metacinemática, además de sus risas groseras, debilitan estos significados opresivos y establecen el género del texto como farsa; Richard Burton, en su rol de Petruchio, no recrea un sádico y violento misógino, sino más bien un hombre pendiente de su conquista, quien, a su vez, parece siempre incrédulo de sus estratagemas y escéptico ante el éxito de la domesticación. Al final de la película, Kate le da un beso apasionado en público, pero se rehúsa a esperarlo dócilmente: el ridículo al que se somete al héroe, quien es impedido de ir tras ella por la multitud, retoma la dinámica del enojo ante el sometimiento y la dominación parcial.

Esta versión cinematográfica es resultado de su contexto de producción: la heterosexualidad normativa, la maternidad como función social que define lo femenino y el supuesto control de los hombres, a través de fingir una aparente sumisión femenina, forman parte de un discurso dominante en 1967, cuando la película fue producida. Por otro lado, en *Romeo + Juliet* de Baz Luhrmann, producida en 1996, y protagonizada por Leonardo DiCaprio y Claire Danes, también se retiene la mayor parte de los diálogos de Shakespeare, pero se sitúa la historia en una ciudad balnearia moderna ficticia, "Verona Beach". Lo más llamativo para este estudio es la complejidad de los deseos que circulan en esta versión y la representación de identidades de género alternativas.

Estos nuevos significados parecen nutrirse del análisis de Dymphna Callaghan (en Callaghan, Helms y Singh, 1994), quien en su crítica de la obra desnaturaliza el amor romántico y demuestra la multiplicidad de deseos sexuales presentes en la tragedia: la crítica habla de homoerotismo entre personajes masculinos, principalmente entre Romeo y los parientes del príncipe Escalus. En la versión de Luhrmann, este homoerotismo es más explícito, ya que al comienzo de la película la mirada de la

cámara construye a Romeo como objeto de deseo sexual, tanto para la audiencia femenina como masculina (por ejemplo, en la imagen 11''14'''). Además, no es sólo la sexualidad la que se flexibiliza en esta producción, sino también el género se problematiza: Mercutio, un actor afroamericano, se travestiza en la fiesta de disfraces de los Capuletos, con un vestuario de lentejuelas plateadas, peluca blanca y zapatos de taco plateados. A través de sus gestos provocativos, se erotiza a esta figura transexual, quien ofrece droga a Romeo, la cual parodia la referencia a Queen Mab en el hipotexto; por otro lado, los rasgos delicados de DiCaprio y sus labios rosados enfatizan una transformación en el estilo de género masculino. El ambiente de excesos que se recrea en la fiesta, bajo los efectos de las drogas, contrasta con el posterior encuentro de la joven pareja.

La identificación de la cámara con las espectadoras femeninas (o cualquier otra mirada *queer*) se parodia en la escena de la pecera, en la cual es Juliet quien espía a Romeo (26''24''') observando los peces celestes, que resaltan el color de ojos de DiCaprio. La imagen de la fragmentación del ojo de la actriz nos recuerda el mismo recurso utilizado en *The Taming of the Shrew* de Zeffirelli (10''24'''), también, con fines de ruptura anti-ilusionista pero, en esta ocasión, no es la mirada voyeurística del público masculino que se parodia, sino la de las espectadoras femeninas o masculinas homo o bi-sexuales. La mutualidad en el deseo es evidente en la toma siguiente, en la cual los protagonistas se miran a través de la pecera y se sonríen.

Si consideramos la trama edípica, según el aporte de De Lauretis (1984), observamos que la tragedia marca el castigo, no sólo del deseo femenino, sino también de estas sexualidades e identidades de género disidentes. El marco del aparato de televisión, al principio y al final de la obra, que reporta las noticias, y que parodia al coro, al comienzo de la tragedia de Shakespeare, y de las palabras de restauración del orden del príncipe, al final, es un elemento metacinemático que despierta nuestra conciencia sobre nuestro rol como espectadore/as en esta narrativa. Evidencia, además, nuestro posicionamiento en un lugar de circulación de deseos múltiples, en el que se flexibiliza cualquier dejo de rigidez en nuestras estructuras, y al mismo tiempo, se contiene esta desestabilización en el final trágico de los mismos. Por otro lado, este injerto de los medios dentro de la trama nos recuerda el concepto de *política snuff* de Beatriz Preciado (2008): la pensadora post-*queer* habla del deseo de todo hecho de violencia de convertirse en noticia, en nuestros días: los límites entre realidad y representación se

desdibujan, en un contexto *tecnopornopunk*, en el cual todo se filma y se comparte por Internet.

En síntesis, *The Taming of the Shrew* de Zeffirelli en parte parodia la domesticación de las mujeres, a través de los elementos fársicos y del injerto del deseo de maternidad de la heroína, que justifica esta dinámica al final de la obra. Es evidente que los discursos del contexto de producción de la película explican la reapropiación del texto, lo cual se pudo comprobar, no sólo en esta transposición, sino también en la versión de *Romeo + Juliet* de Baz Luhrmann, en donde se descentra la heterosexualidad normativa, al mostrar la circulación de una multiplicidad de deseos. En esta versión, la cámara dista de aliarse con la mirada masculina heterosexual, sino que se erotizan la androginia y la transexualidad, para un público femenino o masculino *queer*. Se observa cómo esta película nos habla de un contexto de conciencia de la diversidad sexual y de transformaciones discursivas que permiten y alientan estas miradas alternativas. En este último análisis se ha intentado demostrar cómo, al utilizar las nuevas estrategias metodológicas desarrolladas por la teoría de cine feminista, se encuentran nuevos significados que hablan de las mujeres y las identidades *queer* fuera de la objetivización, en lo que a la representación atañe, y en nuevos modos de identificación en su rol de audiencia.

7. Conclusiones

Este trabajo de investigación nació con un fuerte espíritu crítico de la primera generación, por su esencialismo. Al concluir este recorrido, se finaliza con una sensación de comprensión de la necesidad de haber transitado ciertos caminos para poder leer las obras de Shakespeare desde el feminismo. El trabajo crítico se transformó, entonces, en una genealogía, en la cual se muestra las pequeñas transformaciones en el devenir de la lectura. En *El orden del discurso*, Foucault comenta sobre su estudio acerca de la razón y la locura, y señala posibles direcciones de elaboración teórica,

“el conjunto ‘crítico’ que utiliza el principio de trastocamiento: pretende cercar las formas de exclusión, de delimitación, de apropiación, [...] como se han formado, para responder a qué necesidades, cómo se han modificado y desplazado, qué coacción han ejercido efectivamente, en qué medida se han alterado. Por otra parte el conjunto ‘genealógico’ que utiliza los otros tres principios: como se han formado, por medio, a pesar o con el apoyo de esos sistemas de coacción, de las series de los discursos: cual ha sido la norma específica de cada una y cuales sus condiciones de aparición, de crecimiento, de variación.” (1970,1992: 38)

En líneas generales, esta investigación ha logrado probar la tesis, y se ha ido registrando y comentando, a lo largo del trabajo, los resultados inesperados, como así también, las limitaciones a la misma. En primer lugar, el análisis crítico ha demostrado que la primera generación de críticas feministas intenta reclutar a Shakespeare a la causa política y termina, efectivamente, forzando sus lecturas. En muchos casos, se ignora las condiciones históricas materiales, se generaliza lo que se entiende por mujeres, y se confunde género y sexualidad. Por ejemplo, Dusinberre (1975) idealiza la heroína vestida de muchacho, y no considera las condiciones de opresión e invisibilidad de las sujetas históricas reales. Esto responde a un modelo teórico que define el género como un constructo cultural, pero no complejiza esta definición; se naturaliza el sexo como diferencia biológica. Se sigue adoptando, además, una línea de análisis formalista, que concibe a los personajes como unidades psíquicas reales. De hecho, muchas de estas escritoras se nutren de la teoría psicoanalítica, para complejizar sus lecturas. Sin embargo, en numerosas ocasiones, la sujeción al complejo de Edipo entra en conflicto con la mirada política que el feminismo intenta sostener, dado que se termina justificando el rechazo a la madre y a lo femenino.

Si bien la crítica de los '90 necesitó criticar a la primera generación para distanciarse del paradigma anterior, en este trabajo se da cuenta de la deuda que el proyecto posee

con esta primera camada de escritoras, quienes supieron posicionarse con resistencia en contra del patriarcado académico, y abrieron camino para las nuevas generaciones. Su producción surge del enojo de la exclusión de las mujeres en el texto, evidenciada en la crítica androcéntrica, y de las lecturas sexistas, que pretenden definir lo femenino desde esta óptica patriarcal: se busca, entonces, revisar la mirada de personajes como Lady Macbeth o Gertrude, y poner en primer plano a heroínas como Juliet o Rosalind; se escribe acerca de temas como el amor (heterosexual), las relaciones filiales, la auto-soberanía o la igualdad intelectual o racional de los personajes femeninos, lo cual, como se ha demostrado en este trabajo, corresponde a los escritos de la primera y segunda ola de pensadoras feministas (Wollstonecraft, Woolf, Beauvoir, Millet). Sus limitaciones teóricas y metodológicas responden a su contexto histórico de producción y a la hegemonía de los enfoques de la Nueva Crítica y del estructuralismo. A pesar de que se observa que muchas autoras recurren a la historización, por ejemplo, Dusinger (1975), Jardine (1983) y Belsey (1985), se habla de datos históricos con pretensión de verdad: no se ha llegado, todavía, a la era del neohistoricismo y de Foucault. En el análisis de resultados, se ha leído el marco teórico de la crítica desde el recorrido que hace Rosi Braidotti (1991) de las distintas etapas del feminismo y el rol de la filosofía androcéntrica, para demostrar el lugar de esta etapa en la genealogía. Asimismo, se ahondó en ciertos textos en particular como, por ejemplo, *Vindication of the Rights of Woman* de Wollstonecraft (1792), para explorar con mayor profundidad la relación entre la teoría y su aplicación en la práctica crítica. A través de estos injertos, se evidencia cómo las críticas literarias se nutren, efectivamente, de la teoría en sus lecturas.

En segundo lugar, y en este sentido, se ha comprobado que la crítica después de 1990 da un giro paradigmático postestructuralista: no es la teoría de Judith Butler la que marca este cambio radical, según se pensó en un primer momento en esta tesis, sino, justamente, el enfoque en las prácticas discursivas materiales históricas, heredado del neohistoricismo y de la influencia de Foucault. De hecho, se ha comentado sobre las dificultades que tiene esta generación, por momentos, en distanciarse de los padres materialistas culturales, y las tensiones que surgen, por ello, en la doble mirada, política y científica, que se asocia con la epistemología feminista. A pesar de lo que se podría esperar de la adopción de esta metodología, la crítica feminista no cae en un absoluto constructivismo: la intencionalidad política marca un continuo interés por pensar en las

sujetas históricas reales y los grupos oprimidos, aunque los personajes son claramente concebidos como artificios ficticios.

Respecto a la organización de esta investigación, la adopción de un enfoque temático en la selección de la data, y un enfoque cronológico en el análisis de los resultados originó la exploración de obras diferentes, en cada sección: en la segunda parte, se hace referencia a las piezas históricas, y se expande la lectura de obras como *Measure for Measure* y *Julius Caesar*, no mencionadas en la primera sección. A su vez, se agrega mi voz, tanto en el análisis de los textos como del marco teórico y metodológico, para poder entrar en diálogo con esta producción. El efecto generado es que el foco en este trabajo no está puesto en el significado de las obras de Shakespeare, sino en los entrecruzamientos de teoría literaria, feminista, la producción crítica y mi respuesta personal al texto.

Es indudable que la década del '90 resulta ser muy productiva en la producción crítica literaria feminista: se trabaja, aparentemente, en un contexto de cierta aceptación e integración en la academia y con nuevos avances teóricos, a la par de la nueva metodología que se genera. Pronto, estos se hacen sentir en la originalidad de las lecturas, las cuales parecen buscar significados que escapen la mera crítica del sistema patriarcal. No es Judith Butler la que se menciona en trabajos novedosos, sino Eve Sedgwick, quien con su *Epistemología del armario* (1998) constituye el primer antecedente de la deconstrucción del binarismo género y sexualidad: su análisis del homoerotismo/homosexualidad masculina en la literatura abre paso a la posterior teoría *Queer*. Asimismo, el contexto histórico de la aparición del SIDA y la lucha antidiscriminatoria de los homosexuales y grupos étnicos oprimidos constituye un entorno, en que la producción crítica debe revisar, continuamente, sus supuestos teóricos y metodológicos; se empieza a buscar lecturas que hablen de la actualidad. En este contexto, surge la crítica de Valerie Traub (1992), quien no sólo lee a contrapelo con una perspectiva desde la teoría lesbiana y *gay*, sino que, también, crea nuevas categorías metodológicas: la identidad, rol y estilo de género. En este sentido, esta generación es contestataria en anticipar la deconstrucción de la hetero/homosexualidad, además del género.

Surge, asimismo, en esta década un marcado interés por el análisis de las representaciones cinematográficas y teatrales, en pos de buscar líneas de fuga que hablen de lo femenino fuera del discurso patriarcal y del complejo de Edipo. Se descubre, en esta investigación, la influencia de los estudios de De Lauretis (1984) en la

teoría del cine y feminismo. En algunos casos, no se complejiza la metodología, y se analiza la producción cinematográfica con mero énfasis descriptivo en lo lingüístico y lo visual (Gay, 1994). Barbara Hodgdon (1992), por el contrario, aplica la teoría de De Lauretis para considerar no sólo los personajes en las obras, sino sus vidas privadas y carrera profesional como intertextos, que agregan significado a la película. Asimismo, esta crítica constituye una adelantada para su época, en tanto piensa en la espectadora femenina, además de buscar lecturas que saquen a la mujer de la objetivización. La autora analiza las técnicas anti-ilusionistas Brechtianas y Godardianas, pero, a su vez, se explora si estas rupturas sirven a fines solamente artísticos, o si se logra un significado que se acomode al proyecto político feminista. En consecuencia, Hodgdon constituye una excepción a la regla en lo que a avances metodológicos respecta, y se reconoce la limitación de la ausencia de autoras posteriores con su grado de originalidad. Según considero, las críticas que siguen su legado carecen de su complejidad, porque optan por hacer un recorte de las variables a analizar.

Si bien Judith Butler no es mencionada en la crítica de esta década, no se refuta completamente esta primera hipótesis, puesto que se observa cómo la noción de sexo y género cambia en el discurso de esta época: se desnaturaliza la diferencia sexual y surge una tendencia de enfocarse en el cuerpo del actor/ actriz/ espectadora/ personaje. El análisis de la circulación del deseo homoerótico en las comedias de Traub (1992), el rol materno que se le atribuye a un personaje masculino, según la misma autora, el vínculo homo-social/erótico en *Romeo and Juliet* en Callaghan (1994), la *queerización* de Shakespeare en versiones filmicas en Chedgzoy (1995), los estudios del cuerpo material de Paster (1994), entre otros, responden, no sólo al desarrollo progresivo de la teoría *queer*, a la obra de Sedgwick y a la atmósfera activista anti-homofóbica, sino a una visión del cuerpo y de la diferencia sexual que busca ser, ni meramente material y biológica, ni sólo discursiva, según propone la teoría de Butler.

En tercer término, después del 2000, la metacrítica se sistematiza: se trabaja con la conciencia de que se está haciendo una lectura a contrapelo, o que se realiza un recorte que sirve a fines metodológicos. Por ejemplo, Rutter (2001) delimita con claridad qué concepción del cuerpo le interesa, en su análisis. Este nivel auto-reflexivo es parte del significado encontrado, y surge la pregunta, ¿sigue siendo Shakespeare? (Sinfield, 2006). Se trabaja desde el cuestionamiento del sentido de seguir produciendo crítica feminista de un autor canónico, quien escribe en un contexto discursivo patriarcal (Callaghan, 2000 y 2000b),

“Allegedly insulated in the bowels of the library from the toils and troubles in general, at the start of the millenium feminist Shakespeareans are even thought, however unwittingly, to contribute and compound social ills by failing to engage in practical politics.” (Callaghan, 2000: xii)

Se produce, entonces, desde ese disenso, y se mantiene la “doble mirada”, política y científica, sobre la propia práctica académica. De paso sea dicho, se observa la ironía de que la generación de 1975-1990 haya tenido que defender la perspectiva feminista del texto, y esta generación, después del 2000, sea acusada de no ser suficientemente feministas, a saber, por elegir un autor varón canónico. Para este fin, se sostiene la historización, como metodología indispensable: ya no se critica con enojo a la primera generación, pero tampoco se cometen los mismos errores. La crítica feminista, después de 1990, ya no es merecedora de las acusaciones de forzar la lectura: quien adjudicase esto a este enfoque, estaría incurriendo en una generalización, fruto del desconocimiento de la producción más reciente.

Además, surge otro giro epistemológico, en esta década, con la integración de la perspectiva postcolonial: el contexto de globalización y los avances teóricos de este enfoque despiertan la conciencia de que no se puede ignorar la variable identidad étnica. Entonces, se buscan distintos recorridos de análisis, según estas posibilidades: la pregunta sobre si Shakespeare puede hablar a las mujeres, se problematiza, y ahora se interroga, también, su relevancia para las minorías étnicas, además de para identidades sexuales alternativas. En este trabajo no se retomó este tema en el análisis de resultados, ya que se profundizó la exploración del marco teórico y metodológico, dentro del capítulo sobre la alteridad étnica. Esta elección responde a la conclusión alcanzada de que los entrecruzamientos entre género y raza son existentes en esta década, pero aún poco definidos, desde lo teórico. Se infiere que la joven teoría postcolonial no posee el mismo nivel de avance que el feminismo: parece ser una deuda pendiente definir lo que se entiende por “raza/etnia”. En este sentido, el análisis de Callaghan (2000b) constituye un valioso antecedente de aproximación a esta perspectiva en el texto de Shakespeare.

En la década del 2000, por momentos, la reapropiación del autor canónico a la causa *queer* despierta debates éticos, como por ejemplo, en torno al sadomasoquismo o BDSM (Mangan, 2005), pues es innegable que, por lo que respecta a lo/as crítico/as *queer*, no se trata de un grupo homogéneo, según se ha intentado representar en este trabajo, en la pluralidad de voces mencionadas. Asimismo, se agregó mi voz al texto en

el análisis de esta década, por ejemplo, no sólo con respecto al BDSM, sino también en el refuerzo de referencias textuales a *Measure for Measure* y a *King Lear*, y mi respuesta personal en el caso de *The Merchant of Venice* en la lectura de Sinfield (2007), de una lectura de lesbianismo en las comedias, y de *The Winter's Tale* en Jankowski (2000). En esta sección se ha buscado leer la información desde la teoría de Beatriz Preciado, máxima exponente de la teoría "post-*queer*", para evaluar el grado de avance en la disidencia. Se ha comprobado que muchas lecturas, especialmente la de Alan Sinfield, sí responden a muchos principios de su propuesta "contra-sexual", aunque la crítica, en general, parece avanzar más lenta, con respecto a la teoría: por ejemplo, Sinfield todavía cree en la diferencia de identidad de género y se apoya en categorizaciones. Se ha considerado el rol del contexto de producción de la crítica para explicar este fenómeno, contemplando la posibilidad de que el continente europeo sirva de un entorno más inspirador para lecturas de confrontación. En efecto, esta observación acerca de la incorporación de los avances teóricos en la crítica se aplica, también, a la década anterior, en la cual los escritos de Judith Butler fueron incorporados, con lentitud y, especialmente, a través de otras fuentes o en referencias aisladas. No obstante, se comprueba el "enrarecimiento teórico" (Kuhn, 1987), que permite, gradualmente, las lecturas a contrapelo.

En síntesis, a lo largo de este trabajo se demostró como el recorrido en las lecturas se hizo a través de pequeñas transformaciones, interconexiones y surgimientos de interrogantes. Ya no se ve este camino como un proceso lineal, que marca un progreso, sino como una cartografía o arqueología, en donde se comprende y se interrelaciona cada etapa. Esta investigación pretende ser un homenaje a todas aquellas voces que se interconectaron en esta red de significantes. Braidotti comenta sobre el método genealógico de Foucault y enfatiza esta cualidad de la interacción de saberes,

"In approaching the question of political agency Foucault returns to his early idea of the genealogy and the notion of interpretation as a process which cannot be interrupted, rather, must carry on incessantly, and suggests that the criterion by which to determine political action is the analysis of the interaction networks of power and knowledge. It is a question of drawing connections, maps or cartographies of these networks, so as to identify possible points of resistance." (Braidotti, 1997:80)

Lo que marca la continuidad de las series de redes es la epistemología feminista: a pesar de los cambios en la definición de lo que se entiende por mujeres, por texto, por

contexto, la regularidad está dada por la intencionalidad política de luchar contra el sexismo, combatir el patriarcado, y mejorar las condiciones de las mujeres. En este sentido, también se nota, en forma más marcada a partir de 1990, un posicionamiento estratégico más claro: se escribe desde el cuerpo generizado.

En relación con este último punto, al incluir mis lecturas en este trabajo traté de evitar la violencia epistémica de pretender situarme fuera de este ejercicio. Por momentos, al igual que la crítica después del 2000, también incluí una reflexión sobre mis propias estrategias de lectura, como se observó con respecto a la crítica después de 1990: en mis comentarios sobre el amor en *Romeo and Juliet* mostré, por ejemplo, conciencia de poner en un primer plano los aspectos positivos del amor en la obra, a costa de circunscribir los aspectos dignos de crítica, en esta concepción en el texto. En mi análisis de Ophelia realicé un injerto de la lectura marxista de Kott, lo cual prueba la contribución de la crítica androcéntrica a una mirada feminista. Luego, procedí a leer el personaje desde los discursos de “codependencia” actuales, con el fin de empoderar a la heroína, y experimentar una lectura más a contrapelo. Así también, en mi lectura de Gertrude me puse en diálogo con la/os crítica/os feministas y androcéntricos, me propuse recuperar su voz en el texto, e interpretar su estado emocional, desde mi propia experiencia como madre y mis procesos internos. Además, agregué referencias textuales en la sección de análisis por temas, por ejemplo, para explicar la “monumentalización” propuesta por Traub (1992), en la cual agregué la noción de apropiación discursiva en Hero. Si bien, en un primer momento, la meta de realizar una crítica de la crítica y mi propia fascinación con la teoría causaron en mí cierta pretensión ilusoria de mirar desde fuera de la práctica, mi paso por este trabajo me enclavó en mi propio cuerpo, y marcó mi participación activa en el proceso: mis lecturas sobre el amor, sobre la maternidad, sobre la alteridad étnica, la violencia de género, el BDSM, entre otras, son también el resultado de procesos personales y de mi contexto histórico.

Efectivamente, mi tono de admiración y gratitud al final del recorrido hacia la crítica feminista en general, responde a la necesidad de seguir sosteniendo la denuncia contra las formas de violencia causadas por el sistema patriarcal en mi país: en *Henry IV* parte I cuando Hal se regocija en el abuso sexual de las mujeres de sus derrotados enemigos, “Why then, it is like if there come a hot June, and this civil buffeting hold, we shall buy maidenheads as they buy hob-nails, by the hundreds” II, iv, 298-300), la obra no puede ser más contemporánea en el hemisferio sur. En un contexto de violencia de género y la

explotación sexual de niñas y mujeres en situación de indigencia, todavía es relevante el diálogo con el pasado de Shakespeare. En oposición a la afirmación de Taylor (2000, p. 10 en este trabajo), quien afirma que las feministas no somos más políticas periféricas, a mi entender, todavía la batalla no está ganada: subsiste la necesidad de seguir usando el capital cultural de las obras del autor canónico inglés, para combatir estas injusticias en el hemisferio Sur.

Esta falta de aparente progreso real en la lucha contra la injusticia y la desigualdad de género en nuestro mundo globalizado se refleja, en parte, en la dificultad que tienen las críticas, según demuestran los resultados, de encontrar significados que empoderen a las mujeres y las doten de agencia o de autoridad, no sólo en las obras, sino en las versiones teatrales y cinematográficas. Esta empresa idealista de creer en el proyecto político logra no chocar con el fetiche cultural de lo que se entiende por Shakespeare, porque se trabaja desde las posibilidades reales históricas y, a su vez, desde la perspectiva postmoderna, según la cual se piensa que no hay un único significado, sino nuevas lecturas. Esto requiere de esta valiosa crítica un fuerte ejercicio intelectual de revisar las operatorias, y trabajar con distintas variables, para lograr un producto que responda a esta relación intertextual entre el pasado, el presente, el texto y los propios sueños.

En lo que a mi propia respuesta personal al texto respecta, creo que logré resaltar la voz de Gertrude y Ophelia, por ejemplo, en el texto, al analizar con detalle sus diálogos, y leerlos desde la experiencia de mi propio mundo emocional. Asimismo, la historización me permitió notar las diferencias en la concepción de la maternidad, del amor, del matrimonio y demás prácticas discursivas. En la seducción que se genera en las comedias en torno al disfraz, también, el análisis textual detallado contribuyó a profundizar en el rol y estilo erótico, y salir de la mera interpretación de que la heroína disfrazada genera deseo erótico en las mujeres. No obstante, es cierto que el texto dificulta leer una subjetividad femenina fuera de estas pequeñas líneas de fuga en este sistema patriarcal. En lo que a mí concierne, a través de la lectura de estas grietas, traté de dotar de agencia a las heroínas al demostrar los mecanismos psíquicos y sociales, que representan la (re)caída en el sometimiento, por ejemplo, con respecto a la violencia de género, para ensayar una posibilidad de cambio interno, así como también social, vale decir, para escribir la historia que no fue, pero puede ser.

A propósito de la relación entre la ficción y la realidad, la crítica feminista ha intervenido en esta dinámica compleja. Como comprueba Callaghan (2000b),

Shakespeare crea personajes femeninos que tienen una agencia que las sujetas reales históricas no poseen en su época. La primera generación cometió el error de tomar esos constructos como mujeres reales. La segunda, nos recuerda que la ficción tiene el poder de cambiar la realidad, a través de pequeños desplazamientos discursivos, como prueba el rol que tuvo la obra *Romeo and Juliet* en la construcción de la ideología del amor romántico (Callaghan, 1994). En otras palabras, los personajes ficticios jugaron un papel en la deconstrucción de la invisibilidad de las mujeres renacentistas. La crítica posterior se enfoca en esta operatoria, desde un lugar situado de intervención; se revisan, además, los modos de acceder a estos saberes en nuestra cultura.

En definitiva, este trabajo demostró que la metodología de la crítica feminista de Shakespeare se fue formando en el proceso, a partir de un constante interés de visibilizar y, en última instancia, mejorar, las condiciones de las mujeres. Una posible línea de investigación futura, en este sentido, sería observar la continuidad en la genealogía: explorar las estrategias de la crítica a partir del 2010, y analizar si surge algún otro cambio paradigmático. Me pregunto, también, cómo hubiera afectado los resultados, si este trabajo hubiera sido realizado en otro país, por ejemplo, en Inglaterra, en Estados Unidos o en la India: no sólo el material al que se tuvo acceso hubiera sido diferente, sino que, como se comentó al principio, la mirada del mito alrededor del autor hubiera influido en mi investigación. Recapitulando, este trabajo está ineludiblemente enclavado en mi identidad cultural, política, histórica, sexual, de género y profesional.

Para finalizar, en un diálogo entre Deleuze y Foucault se deconstruye la distinción entre teoría y práctica: se observa que lo/as intelectuales después de los movimientos políticos del siglo XX ya no se paran fuera de los discursos para marcar un camino y mostrar lo desapercibido,

“el intelectual teórico ha dejado de ser un sujeto, una conciencia representante o representativa [...] Ya no hay representación, sólo hay acción, acción de la teoría, acción de la práctica en relaciones de relevos o redes.” (Deleuze en Foucault, 1981, 1994)

Este recorrido, entonces, ha resultado ser una serie de relevos de la teoría a la práctica, en donde mi voz forma parte de esas redes. En lo que a mí respecta, al andar se ha comprendido que los significados más jugosos no provienen, en muchos casos, de un nivel metateórico y una mirada metacrítica – aunque eso ayuda – sino de conexiones laterales o transversales, como una pregunta de una alumna, en mi práctica docente, o

un diálogo con mi hijo de diecinueve años. Este pensamiento que intenta ser nómada, rizomático, está anclado en el tiempo y en el devenir histórico. En este sentido, también, se siente una profunda satisfacción con el resultado del enfoque transversal de la información, a través de la perspectiva temática, porque permitió mayor creatividad y flexibilidad al descentrar la posición privilegiada del corpus.

Este trabajo, en suma, pretende ser una contribución a la investigación feminista al demostrar cómo Shakespeare logra adaptarse al proyecto político en estas tres décadas y media, y cómo la teoría se relaciona con la crítica literaria. Mi posición como investigadora está dentro de las estructuras del poder, como explica Deleuze en su diálogo con Foucault (1981, 1994). Pero, se adhiere a una posibilidad de reforma social de acuerdo a la noción de “potencia”, según Judith Butler. Según este pensamiento, el poder no es anterior al sujeto, sino que existe un estado de transición entre la subjetividad y el mismo, en donde se encuentra la reiteración y, a su vez, la compleja posibilidad de cambio,

“el sujeto es él [sic] mismo un lugar de ambivalencia, puesto que emerge simultáneamente como *efecto* de un poder anterior y como *condición de posibilidad* de una forma de potencia radicalmente condicionada.” (2001: 25)

En este sentido, la pensadora sugiere una actitud de oposición política, aún cuando esta está comprometida con el poder al cual se opone. La crítica feminista ha registrado en los textos de Shakespeare, tanto los efectos del poder patriarcal, como la potencia política de las subjetividades que se generan. En los procesos de lectura este, también, es un lugar de ambivalencia, como apunta la filósofa. Del mismo modo, mi posicionamiento, a la vez fuera y dentro de la crítica y teoría feminista, da cuenta de este lugar ambiguo de “potencia condicionada”, que pretende escapar las pretensiones de objetividad en la investigación, a saber, generar conocimiento fuera del racionalismo androcéntrico, según lo que propone Rosi Braidotti (1991), quien ha iluminado, junto con Judith Butler, y otras pensadoras feministas, este recorrido.

8. Fuentes Utilizadas

Crítica feminista:

8.1 1970-1990:

- Adelman, Janet (1985) "'Born of Woman': Fantasies of Maternal Power in *Macbeth*" en Garner, Shirley Nelson and Sprengnether, Madelon (eds.) (1996) *Shakespearean Tragedy and Gender*. Indiana University Press: Bloomington.
- Bamber, Linda (1982 b) "Sexism and the Battle of Sexes", en *The Taming of the Shrew*. Middlesex: Signet Classic.
- Bamber, Linda, (1982) *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare*, Stanford, California: University Press.
- Belsey, Catherine, (1985) *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*. London and New York: Routledge.
- Dash, Irene, (1981) *Wooing, Wedding and Power: Women in Shakespeare's Plays*. New York: Columbia University Press.
- Dusinberre, Juliet, (1975) *Shakespeare and the Nature of Women*. London: Macmillan.
- French, Marilyn (1982) *Shakespeare's Division of Experience*. London: Cape.
- Greer, Germaine, (1986) *Shakespeare: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- Jardine, Lisa, (1983, 1989) *Still Harping on Daughters. Women and Drama in the Age of Shakespeare*, New York: Columbia University Press.
- Kahn, Coppélia, (1981) *Man's Estate. Masculine Identity in Shakespeare*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Kristeva, Julia (1983-1987) "Romeo y Julieta: la pareja amor-odio". En *Historias de amor*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Mac Luskie, Katherine, "The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*" en Dollimore, J & Sinfield, A. (eds.) (1985) *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, New York: Manchester University Press.
- Newman, Karen (1987) "'And Wash the Ethiop White': Feminity and the Monstrous in *Othello*" en Howard, Jean y O' Connor Marion (1987) (eds.) *Shakespeare Reproduced*. New York: Methuen.
- Rose, Jacqueline "Sexuality in the reading of Shakespeare: *Hamlet* and *Measure for Measure*, en Drakakis, John, (ed.) (1985) *Alternative Shakespeares*. London and New York: Routledge.
- Showalter, Elaine, (1985) "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism", in Parker. P y Hartman, G., (eds.) *Shakespeare and the Question of Theory*. New York and London: Methuen.
- Swift Lenz, Carolyne Ruth, Gayle Greene, Carol Thomas Neely (eds.) (1983) *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare Plays*. University of Illinois. Illinois

8.2 1990-2000

- Bennet, Susan, (1996) *Performing Nostalgia: Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*. London: Routledge.
- Berry, Phillipa (1999) *Shakespeare's Feminine Endings. Disfiguring Death in the Tragedies*. London: Routledge.
- Callaghan, Dymphna, Helms, L. y Singh, J. (eds). (1994) *The Weyward Sisters: Shakespeare and Feminist Politics*, Cambridge, Massachusetts: Blackwell.
- Chedgzoy, Kate (1995) *Shakespeare's Queer Children. Sexual Politics and Contemporary Culture*. Manchester: Manchester University Press.
- Comensoli, Viviana y Russell Anne (eds.) (1999), *Enacting Gender on the English Renaissance Stage*. USA: University of Illinois Press.
- Dunn, Leslie y Nancy A. Jones (eds.) (1994) *Embodied Voices. Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gay, Penny (1994) *As She Likes It. Shakespeare's Unruly Women*. London: Routledge.
- Goodman, Lizbeth with Jane de Gay (1998, 2002) *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London: Routledge.
- Hawkes, Terence, (ed.) (1996) *Alternative Shakespeares Vol 2*. London: Routledge.
- Hidalgo, Pilar (1997) *Shakespeare posmoderno*. Salamanca: Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, Europa Artes Gráficas.
- Hodgdon, Barbara, (1992) "Katherina Bound; Or, Play(K)ating the Strictures of Everyday Life" *PMLA*, Vol. 107, No. 3, Special Topic: Performance, pp 538-553. Disponible en <http://www.jstor.org> (6/11)
- Howards, Jean and Rackin, Phyllis (1997) *Engendering a Nation. A Feminist Account of Shakespeare's Histories. Feminist Reading of Shakespeare*. Routledge: London.
- Jardine, Lisa, (1996) *Reading Shakespeare Historically*, New York: Routledge.
- Kahn, Coppélia, (1997). *Roman Shakespeare: Warriors, Wounds and Women*, London and New York: Routledge.
- Kamps, Ivo, (ed.) (1991) *Shakespeare Left and Right*, London y New York: Routledge.
- Nelson Garner, Shirley y Sprengnether, Madelon, (eds.) (1996) *Shakespearean Tragedy and Gender*, Bloomington: Indiana University Press.
- Newman, Karen (1991) *Femininity and English Renaissance Drama*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Novy, Marianne (ed.) (1999) *Transforming Shakespeare. Contemporary Women's Revisions in Literature and Performance*. New York: Palgrave.
- Paster, Gail. K. (1993) *The Body Embarrassed. Drama and the Disciples of Shame in Early Modern England*, USA: Cornell University Press.
- Rackin, Phyllis (1990) *Stages of History. Shakespeare's English Chronicles*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Shapiro, Michael (1994) *Gender in Play on the Shakespearean Stage. Boy Heroines and Female Pages*, USA: Ann Arbor, The University of Michigan Press.

Traub, Valerie (1992) *Desire and Anxiety. Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*. London: Routledge.

8.3 2000-2010

Ailles, Jennifer (2000) *Queering the Queer(ed): Pomosexual "Readings" of Shakespeare's Adaptation of Romeo and Juliet*. Canada: National Library of Canada.

Alexander, Catherine y Wells, Stanley (eds.) (2001) *Shakespeare and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bach, Rebecca Anne (2007) *Shakespeare and Renaissance Literature before Heterosexuality*. New York: Palgrave Macmillan.

Callaghan, Dympna (2000, b) *Shakespeare Without Women. Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*. London: Routledge.

Callaghan, Dympna, (ed.) (2000) *A Feminist Companion to Shakespeare*, Massachusetts: Blackwell.

Chedgzoy, Kate, (ed.) (2001) *Shakespeare, Feminism and Gender. New Casebooks*. London: Palgrave.

Dutton, Richard y Howard, Jean (eds.) (2003) *A Companion to Shakespeare's Works, Volume III*. Oxford: Blackwell Publishing.

Gajowski, Evelyn (2009) *Presentism, Gender and Sexuality*. New York: Palgrave Macmillan.

Garber, Marjorie, (2004) *Shakespeare After All*. New York: Anchor Books.

Garber, Marjorie, (2008) *Shakespeare and Modern Culture*. New York: Anchor.

Henderson, Diana (2008) *Alternative Shakespeares*, Vol. 3, New York: Routledge.

Leonard, Kendra Preston (2009) *Shakespeare, Madness and Music. Scoring Insanity in Cinematic Adaptations*. Plymouth: The Scarecrow Press.

Li Lan Yon, (2005) "Shakespeare and the Fiction of the Intercultural" en Hodgdon, Barbara y Worthen, W. B (eds.) (2005) *A Companion to Shakespeare and Performance*. London: Blackwell.

Liebler, Naomi Conn (2002) *The Female Tragic Hero in English Renaissance Drama*. New York: Palgrave.

Loomba, Ania (2002) *Shakespeare, Race and Colonialism*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Loomba, Ania (2005) "Shakespeare and the Possibilities of Postcolonial Performance" en Hodgdon, Barbara y Worthen, W. B (eds.) (2005) *A Companion to Shakespeare and Performance*. London: Blackwell.

Loomba, Ania y Orkin, M. (eds.) (1998) *Post-Colonial Shakespeares*. London: Routledge

Majeske, Andrew and Detmer-Goebel, Emily (eds.) (2009) *Justice, Women and Power in English Renaissance Drama*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

- Mangan, Michael, (2005) "My Hand is Ready, May it Do him Ease': Shakespeare and the Theatre of Display," *Revista Ilha do Desterro*, vol. 49. pp 195-213.
Disponibile en
www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/download/7315/6736 (6/11)
- Rackin, Phyllis (2005) *Shakespeare and Women*. Oxford Shakespeare Topics. Oxford: Oxford University Press.
- Rutter, Carol (2005) "Maverick Shakespeare" en Hodgdon, Barbara y Worthen, W. B (eds.) (2005) *A Companion to Shakespeare and Performance*. London: Blackwell.
- Rutter, Carol, (2001) *Enter the Body. Women and Representation on Shakespeare's Stage*. London: Routledge.
- Sinfield, Alan, (2006) *Shakespeare, Authority, Sexuality. Unfinished Business in Cultural Materialism*, New York: Routledge.
- Ward, Joseph (ed.) (2008) *Violence, Politics and Gender in Early Modern England*. New York: Palgrave Macmillan.
- Werner, Sara (2001) *Shakespeare and Feminist Performance. Ideology on Stage*. London: Routledge.
- Zabus, Chantal (2002) *Tempests after Shakespeare*. New York: Palgrave.

9. Bibliografía Sistemática

9.1 Edición de las obras de Shakespeare:

Shakespeare, William, (1992) *The Complete Works of Shakespeare*, (ed. Alexander, P.)
London and Glasgow: Harper Collins.

N.B. Para fines específicos se utilizarán, además, las ediciones Cambridge School Shakespeare (ed. gral. Rex Gibson), New Swan Shakespeare de Longman, Signet Classic, Macmillan (RSC), y The New Cambridge Shakespeare.

9.2 Bibliografía sobre teoría feminista/lesbiana/Queer:

Armstrong, Nancy, (1991) “Mujeres modernas” en *Deseo y ficción doméstica*,
Universidad de Valencia: Madrid Ediciones Cátedra.

Beauvoir, Simone, (1949-2011) *El segundo sexo*. Buenos Aires: Debolsillo.

Berger, John, (1980) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Braidotti, Rosi, (1994) *Nomadic Subjects*. New York: Columbia University Press.

Braidotti, Rosi, (2000), “Hacia una nueva representación del sujeto” y “La diferencia sexual como proyecto político nómada”, en *Sujetos nómades*, Buenos Aires: Paidós.

Braidotti, Rosi, (2002) *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*.
Capítulos 3- epílogo, USA and UK: Polity Press.

Braidotti, Rosi, (2005) “Devenir mujer o la diferencia sexual reconsiderada” y
“Meta(l)morfosis: el devenir de la máquina” en *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Madrid: Ediciones Akal.

Braidotti, Rosi, (2006) *Transposiciones. Sobre la ética nómada*, Barcelona: Gedisa.

Braidotti, Rossi (1991) *Patterns of Dissonance. A study of Women in Contemporary Philosophy*. New York: Routledge.

Butler, Judith, (1990) “Capítulo 3. Actos corporales subversivos y Conclusión: de la parodia a la política” en *El género en disputa*, México: PUEG, UNAM y Paidós, 2001.

Butler, Judith, (1990) *Gender Trouble*. London: Routledge.

Butler, Judith, (2001, 2010) *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*.
(2da edición) Madrid: Ediciones Cátedra.

Butler, Judith, (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*, Buenos Aires: Paidós.

Butler, Judith, (2009) “El transgénero y la actitud de la revuelta”, en *Variaciones sobre el tema del amor. Revista de Psicoanálisis* Tomo LXVII, num. 3. Buenos Aires: Asociación Psicoanalítica Argentina.

Butler, Judith, (2011) *Violencia de estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de la izquierda*. + “Las categorías nos dicen más sobre la necesidad de caracterizar los cuerpos que sobre los cuerpos mismos”, entrevista de Daniel Gamper Sachse. Buenos Aires: Katz editores.

- Catelli, Nora, (2001) "La lectora como relato de origen de la modernidad" y "La biblioteca falseada", en *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*, Barcelona: Anagrama.
- Cixous, Hélène, "Sorties" en Lodge, D. (ed.) (1988) *Modern Criticism and Theory. A Reader*. New York: Longman.
- Cixous, Hélène, "The Laugh of the Medusa" en Walder, D. (ed.) (1990) *Literature in the Modern World*, New York: Oxford University Press.
- Collin, Françoise, (1995) "Praxis de la diferencia. Notas sobre lo trágico del sujeto" *Mora* N. 1, Agosto, Buenos Aires: IIEGE/FFyL-UBA.
- Copjec, Joan, (2006), "El descenso de la vergüenza", en *El sexo y la eutanasia de la razón*, Buenos Aires: Paidós, col. Espacios del saber.
- Córdoba, David, Sáez, Javier y Vidarte, Paco (eds.), (2005) *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans y mestizas* (2da edición) Editorial Egalés: Madrid.
- De Lauretis, Teresa, (1984) *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer.
- De Lauretis, Teresa, (1996) "La tecnología del género", *Mora* N. 2, Noviembre, Buenos Aires: IIEGE/FFyL-UBA.
- Di Tullio, Anabella y Smiraglia, Romina, (2012) "Debatiendo el papel de la reflexión feminista contemporánea: Judith Butler y Martha Nussbaum." Barcelona: Revista Internacional de Filosofía Astrolabio. N. 13 pp. 443-453. Disponible en www.raco.cat/index.php/Astrolabio/article/download/.../344214
- Dólar, Mladen, (2007) "La política de la voz", en *Una voz y nada más*, Buenos Aires: Manantial.
- Domínguez, Nora, (2007) *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- Duby, Georges y Perrot, Michelle (eds.), (1990) *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Tomo 3. Madrid: Taurus.
- Eagleton, Mary, (1996) *Working with Feminist Criticism*. Oxford: Blackwell.
- Fausto-Sterling, Anne (2000) *Cuerpos Sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona: Melusina.
- Felski, Rita, (1999) "La doxa de la diferencia", *Mora* N. 5, Buenos Aires: IIEGE/FFyL-UBA.
- Fuss, Diana, (1991) *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. London: Routledge.
- Garber, Marjorie, (1997) *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge.
- Halperin, David (1995) *Saint = Foucault. Towards a Gay Hagiography*. Oxford: Oxford University Press.
- Haraway, Donna, (1991) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Universitat de Valencia, Madrid: Ed. Cátedra.
- Huysen, Andreas, (2002) "La cultura de masas como mujer: lo otro del modernismo", en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Irigaray, Luce, (1974-2007) *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal.
- Irigaray, Luce, (1984-1993) *An Ethics of Sexual Difference*. New York: Cornell University.
- Jay, Martin, (2007) *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid: Akal.
- Kristeva, Julia (1983-1987) *Historias de amor*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Kristeva, Julia, (1988) "Sobre la abyección", en *Poderes de la perversión*, México: Siglo Veintiuno Editores.
- Kristeva, Julia, (1991) *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona: Plaza y Yanés.
- Kristeva, Julia, (1999) *El porvenir de la revuelta*, Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Lacqueur, Thomas, (1990) *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, London: Harvard University Press.
- Lagarde, Marcela, (2007) "Cuerpo, sexualidad y poder" Extractos de: Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM, 1997. Disponible en <http://espaciofeminista.blogspot.com/2007/05/extractos-de-marcela-lagarde-los.html>
- Lamas, Marta, (2011) "Diferencia sexual" Tierramerica. Diponible en <http://www.tierramerica.net/mujer/autlamas.shtml> (9/11)
- Lamas, Marta, (2009) "Los feminismos según Marta Lamas" Entrevista de Mariana Carbajal para página 12. Disponible en <http://www.cecash.org.mx/equidad-entre-los-generos/66-para-saber-mas/65-los-feminismos-segun-marta-lamas.html>
- Leitch, Victor (ed.), (2001), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: W.W.Norton and Company.
- Loureiro, Ángel, (2006) "El rehén singular y la oreja invisible", en Russotto, Mágara, (comp.) *La ansiedad autoral. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*, Venezuela: Universidad Simón Bolívar, Universidad central de Venezuela y editorial Equinoccio.
- Matoso, Elina, (1992) *El cuerpo, territorio escénico*, México: Paidós.
- Millet, Kate (1970) *Sexual Politics*. New York: Doubleday.
- Moi, Toril, (1985, 2002) *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. (2da. edición) New York: Routledge.
- Molloy, Sylvia, (2006) "Identidades textuales femeninas: estrategias de autofiguración", *Mora* N. 12, diciembre, Buenos Aires: IIEGE/FFyL-UBA.
- Mulvey, Laura, (1988) "Placer visual y cine narrativo", Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Serie "Working Papers".
- Palomar Vereza, Cristina (2005) "Maternidad: historia y cultura" *La Ventana*, Número 22. Revista de Estudios de género. México: Universidad de Guadalajara.

Disponible en http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/884/Numeros/8238_Número_1.pdf

- Pisano, Margarita (2004) *El Triunfo de la masculinidad fem-e-libros*. Disponible en <http://webs.uvigo.es/pmayobre/pdf/pisano.pdf>
- Platero, Raquel (coord.) (2008). *Lesbianas. Discursos y representaciones*. España: Editorial Melusina.
- Power, Eileen, (1979) *Mujeres Medievales*, Madrid: Encuentro Ed.
- Preciado, Beatriz (2002) *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.
- Preciado, Beatriz (2008) *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- Preciado, Beatriz (2020) *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en 'Playboy' durante la guerra fría*. Anagrama: Barcelona.
- Rich, Adrienne, (1979) *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose 1966-1978*. New York: WW Norton and Co.
- Rodríguez Magda, Rosa, (2003) *El placer del simulacro. Mujer, razón y erotismo*, Barcelona: Icaria.
- Rubin, Gayle, (1986) "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política del sexo'". *Revista nueva Antropología*. Nov, año 8, número 30, Universidad Nacional Autónoma de México: Distrito Federal, México, pp. 95-145.
- Sarachild, Kathie, (1978) "Consciousness-Raising: A Radical Weapon" en *Feminist Revolution*, New York: Random House, pp.144-150.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, (1998) *Epistemología del armario*. Barcelona: Liderduplex.
- Segato, Rita (2010) "Femi-geno-cidio como crimen en el fuero internacional de los Derechos Humanos: el derecho a nombrar el sufrimiento en el derecho." Disponible en <http://www.larevuelta.com.ar/pdf/Femi-geno-cidio-como-crimen-Segato.pdf>
- Segato, Rita, (2003) *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Segato, Rita, (2009) "La guerra en el cuerpo" Entrevistada por Roxana Sandá para página 12. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5041-2009-07-20.html>
- Showalter, Elaine, (ed.) (1985) *The New Feminist Criticism*, London: Virago Press.
- Showalter, Elaine, "Feminist criticism in the wilderness" en Lodge, D. (ed.) (1988) *Modern Criticism and Theory. A Reader*, New York: Longman.
- Stacey, Judith, (2001) "The Empress of Feminist Theory is Overdressed" en *Feminist Theory*. London: Sage Publications.
- Stam, Robert, Burgoyne Robert y Flitterman, Lewis Sandy, (1999) "La teoría feminista del cine" en *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona: Paidós.
- Todd, Janet, (1988) *Feminist Literary History*, New York: Routledge.

- Vigarelo, George, (2001) *Corregir el cuerpo. Historia de un poder pedagógico*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Viteri, María Amelia, Serrano, José Fernando y Vidal-Ortiz, Salvador, (2011) “¿Cómo se piensa lo ‘queer’ en América Latina?” (dossier) en *Iconos*, núm. 39. Quito: Revistas de Ciencias Sociales, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Waugh, Patricia, “From Modernism, Postmodernism, Feminism: Gender and Autonomy Theory” in Waugh, P. (ed.) (1992) *A Postmodernist Reader*, London: Edward Arnold.
- Weigel, Sigrid, (1999) *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamín. Una relectura*, Buenos Aires: Paidós.
- Wittig, Monique, (1992) *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.
- Wollstonecraft, Mary (1792) *A Vindication of the Rights of Woman. With Strictures on Political and Moral Subjects*. Boston: Peter Edes.
- Woolf, Virginia, (1929) *A Room of One's Own*. Orlando, USA: Hartcourt.

9.3 Bibliografía sobre Shakespeare y su contexto histórico:

- Amstrong, Eduard, (1946) *Shakespeare's Imagination: A Study of the Psychology of Association and Inspiration*. London: Lindsay Drummond.
- Auden, Wystan Hugh, (1999) *El mundo de Shakespeare*. Buenos Aires: Hidalgo.
- Bates, Jonathan (1994) *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Clarendon Paperbacks.
- Bloom, Harold (ed.), (2008) *Bloom's Shakespeare through the Ages. As You Like It*. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Bloom, Harold (ed.), (2008) *Bloom's Shakespeare through the Ages. Henry IV part I*. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Bloom, Harold (ed.), (2008) *Bloom's Shakespeare through the Ages. As You Like It*. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Bloom, Harold (ed.), (2009) *Bloom's Modern Critical Views. William Shakespeare: Histories, new edition*. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Bloom, Harold (ed.), (2010) *Bloom's Modern Critical Interpretations. William Shakespeare: Macbeth, new edition*. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Bloom, Harold (ed.), (2010) *Bloom's Modern Critical Interpretations. William Shakespeare: King Lear, new edition*. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Bloom, Harold (ed.), (2010) *Bloom's Modern Critical Views. William Shakespeare: Tragedies, new edition*. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Bloom, Harold, (1994) *The Western Canon*. London: Papermac.
- Bloom, Harold, (1999) *Shakespeare: the Invention of the Human*, London: Fourth Estate.
- Bloom, Harold, (ed.) (2008) *Bloom's Shakespeare through the Ages. Macbeth*. New York: Bloom's Literary Criticism.

- Bohannon, Laura, (1966) "Shakespeare en la selva". Constructores de otredad. Cap. 2. Original en *Natural History*, Agosto- Septiembre. Disponible en http://www.antropologiasyc-106.com.ar/constructores/10cap2_boh.pdf
- Boyce, Charles, (1991) *Shakespeare A to Z: The Essential Reference to his Plays, his Poems, his Life and Times and More*. New York: Delta.
- Bradbrook, Muriel Clara, (1961) *Shakespeare and Elizabethan Poetry*, London: Chatto & Winders.
- Bradley, Andrew Cecil, (1904) *Shakespearean Tragedy*. London: Macmillan.
- Burgess, Anthony, (1972) *Shakespeare*, Harmondsworth: Penguin.
- Burgess, Anthony, (1974) *English Literature*, Essex: Longman.
- Campbell, Oscar, (1943) *Shakespeare's Satire*. London: Oxford University Press.
- Cefalu, Paul, (2004) *Revisionist Shakespeare: Transitional Ideologies in Texts and Contexts*. New York: Palgrave Macmillan.
- Clemen, Wolfgang, (1964) *The Development of Shakespeare's Imagery*. London: Cambridge University Press.
- Coleridge, Samuel Taylor, (1969) *Coleridge on Shakespeare: a Selection of the Essays, Notes and Lectures of Samuel Coleridge on the Poems and Plays of Shakespeare*. Middlesex: Penguin Shakespeare Library.
- Crane, Mary Thomas, (2001) *Shakespeare's Brain: Reading with Cognitive Theory*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Dillon, Janette, (2007) *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Tragedies*. Cambridge: CUP.
- Dollimore, Jonathan y Sinfield, Alan, (eds.) (1985) *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, New York: Manchester University Press.
- Drakakis, John, (ed.) (1985) *Alternative Shakespeares*. London and New York: Routledge.
- Dutton, Richard y Jean Howard (eds.), (2003) *A Companion to Shakespeare's Works. Volume I. The Tragedies*. Oxford: Blackwell.
- Dutton, Richard y Jean Howard (eds.), (2003) *A Companion to Shakespeare's Works. Volume II. The Histories*. Oxford: Blackwell.
- Dutton, Richard y Jean Howard (eds.), (2003) *A Companion to Shakespeare's Works. Volume III. The Comedies*. Oxford: Blackwell.
- Dyson, A. E. (ed.), (1990) *Shakespeare's Early Tragedies: Richard III, Titus Andronicus, Romeo and Juliet*, Casebook Series, London: Macmillan.
- Eagleton, Terry, (1987) *William Shakespeare*, Oxford: Blackwell Publishers.
- Eliot, Thomas Stearns, (1948) "Hamlet and His Problems", en *The Sacred Wood*, London: Methuen.
- Ellis Fermor, Una, (1946) *The Frontiers of Drama*. New York: Oxford University Press.
- Elson, John, (1989) *Is Shakespeare Still Our Contemporary?* London: Routledge.
- Evans, Bertrand, (1967) *Shakespeare's Comedies*. London: Oxford University Press.

- Evans, Ifor, (1966) *The Language of Shakespeare's Plays*. London: Methuen.
- Ford, Boris, (1982) *The Age of Shakespeare*. Middlesex: Pelican Books (*The New Pelican Guide to English Literature*, Volume 2)
- Frye, Northrop, (1932) *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Goddard, Harold, (1968) *The Meaning of Shakespeare*, volume 1. Chicago: University of Chicago Press.
- Goddard, Harold, (1968) *The Meaning of Shakespeare*, volume 2. Chicago: University of Chicago Press.
- Gosse, Edmund, (1968) *From Shakespeare to Pope: an Inquiry to the Causes and the Phenomena of the Rise of Classical Poetry in England*. New York: Klaus Reprint.
- Greer, Germaine, (2007) *Shakespeare's Wife*, London: Bloomsbury Publishing.
- Harbage, Alfred, (1964) *Shakespeare's Audience*. New York: Columbia University Press.
- Harrison, G.B., (1958) *Shakespeare at Work 1592-1603*. Michigan: University of Michigan.
- Hattaway, Michael (ed.), (2002) *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hattaway, Michael (ed.), *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Oxford: Blackwell.
- Haynes, Alan, (1997) *Sex in Elizabethan England*. Gloucestershire: Sutton Publishing.
- Hazlitt, William, (1906) *Characters of Shakespeare's Plays*. London, New York: J.M Dent, E.P. Dutton.
- Hodgdon, Barbara y Worthen, W. B (eds.), (2005) *A Companion to Shakespeare and Performance*. London: Blackwell.
- Holland, Norman, (1964) *Psychoanalysis and Shakespeare*. New York: McGraw Hill.
- Howard, Jean y O' Connor Marion (eds.), (1987) *Shakespeare Reproduced*. New York: Methuen.
- Jameson Brownell, Anna, (1904) *Shakespeare's Heroines: Characterisation of Women, Moral, Poetical and Historical*. London: J.M Dent and Co. Aldine House.
- Jump, John (ed.), (1968, 1979) *Shakespeare: Hamlet. A Selection of Critical Essays*. (Casebook Series) London and Bassingtoke: Macmillan Press.
- Kermode, Frank, (1971) *Shakespeare, Spencer, Donne*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Kermode, Frank, (2000) *Shakespeare's Language*, New York: Farrar.
- Knight, G. Wilson, (1948) *The Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays*. London: Methuen.
- Knight, G. Wilson, (1965) *The Imperial Theme: Further Interpretations of Shakespeare's tragedies including the Roman Plays*. Oxford: Methuen and Co.
- Kott, Jan, (1967) *Shakespeare Our Contemporary*, London: Methuen.

- Leggatt, Alexander, (1988) *Shakespeare's Political Drama*, London: Routledge.
- Lewis, Clive Staples, (1936) *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. Oxford: Clarendon Press.
- Marshall, Cynthia (ed.), (2004) *Shakespeare in Production. As You Like It*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Muir, Kenneth (1965), *Shakespeare, the Comedies: a Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall.
- Muir, Kenneth and Schoenbaum, Samuel, (1971, 1980) *A New Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nordlund, Marcus, (2007) *Shakespeare and the Nature of Love. Literature, Culture, Evolution*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Orgel, Stephen, (1996) *Impersonations. The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ribner, Irving, (1965) *The English History Play in the Age of Shakespeare*. London: Methuen.
- Righter, Anne, (1962) *Shakespeare and the Idea of the Play*. Cambridge: Penguin.
- Rush, Christopher, (2007) *Will*. Chatham: Beautiful Books.
- Russell Brown, John y Harris, Bernard, (1967) *Early Shakespeare*. London: Edward Arnold.
- Shapiro, James, (1996) *Shakespeare and the Jews*. New York: Columbia University Press.
- Sidney, Philip (1905), (editado por Edward Arber) *Apologie for Poetrie*. London: A. Constable and Co. Ltd.
- Smith, Emma (ed.), (2004) *Shakespeare's Comedies*. Blackwell Guide to Shakespeare. Oxford: Blackwell.
- Smith, Emma (ed.), (2004) *Shakespeare's Comedies*. Blackwell Guide to Shakespeare. Oxford: Blackwell.
- Smith, Emma (ed.), (2004) *Shakespeare's Tragedies*. Blackwell Guide to Shakespeare. Oxford: Blackwell.
- Spencer. Theodore, (1961) *Shakespeare and the Nature of Man*, New York: Macmillan.
- Spurgeon, Caroline F., (1965) *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Styan, J.L. (1967), *Shakespeare's Stagecraft*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taylor, Michael, (2001) *Shakespeare Criticism in the Twentieth Century*, Oxford: Oxford University Press.
- Tillyard, Eustace M., (1944) *Shakespeare's History Plays*, London: Chatto and Windus.
- Tillyard, Eustace M., (1962) *Shakespeare's Last Plays*. London: Chalto and Windus.
- Tillyard, Eustace M., (1965) *Shakespeare's Problem Plays*. London: Penguin.
- Wells, Robin H., (2009) *Shakespeare's Politics. A Contextual Introduction*. New York: Continuum.

- Wells, Stanley (1986), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wells, Stanley, (2004) *Looking for Sex in Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilson, John Dover, (1945) *Life in Shakespeare's England, a book of Elizabethan Prose*. Cambridge: The Cambridge Anthologies, CUP.
- Wilson, John Dover, (1945) *What Happens in Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilson, John Dover, (1946) *The Essential Shakespeare: a Biographical Adventure*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilson, John Dover, (1962) *Shakespeare's Happy Comedies*. London: Faber and Faber.
- Zamir, Tzachi, (2007) *Double Vision. Moral Philosophy and Shakespearean Drama*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

9.4 Bibliografía sobre teoría en general:

- Aarseth, E. "Nonlinearity and Literary Theory", en Landow, George, (1995) *Hypertext/Theory*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Anderson, Perry, (1998) *The Origins of Postmodernity*. New York: Verso.
- Aristotle (1978) *Poetics*. (ed. y tr. G. Else), London: Arbor.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (eds.) (1995) *The Post-colonial Studies Reader*. London and New York: Routledge.
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, y Tiffin, Helen, (1989) *The Empire Writes Back*. London: Routledge.
- Bakhtin, Mikhail, (1984) *Rabelais and His Work*, Bloomington, USA: First Midland Book Edition.
- Barthes, Roland, (1982) *Fragments de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland, (1996) *El placer del texto*, México, Siglo XXI.
- Barthes, Roland, (2001) *S/Z*, Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina.
- Bender, Armstrong, Briggum and Knobloch (1977) *Modernism in Literature* Library of Congress Cataloging in Publication Data. USA.
- Bentham. Jeremías (1979) *El panóptico*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- Benveniste, Emile, (1977) *Problemas de la Lingüística General II*. 1era edición en español. México: Siglo XXI de España editores.
- Bloom, Harold, (1986) *Angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila.
- Bradford, Richard, (1993) *The State of Theory*. London: Routledge.
- Colomer Martínez, Teresa, (1995) "La adquisición de la competencia literaria" en *Textos de Didáctica de la Lengua y de la Literatura*. N. 4 (pags 8-22) (tr. Bardós, C.)
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, (2001) *Rizoma. Introducción*. México: Coyoacán.

- Deleuze, Gilles y Morey, Miguel, (1987) *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles, (1977) *Empirismo y subjetividad: las bases filosóficas del anti-edipo*. Barcelona: Gedisa.
- Deleuze, Gilles, (2002) *Diferencia y Repetición*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, Gilles, (2006) *Conversaciones 1972-1990* (4ta ed.). Valencia: Pre-textos.
- Derrida, Jacques, (1971) *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Derrida, Jacques, (1977) *El concepto de verdad en Lacan*. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- Derrida, Jacques, (1986) *La tarjeta postal: de Freud a Lacan y más allá*. México: Siglo XXI.
- Derrida, Jacques, (1989) *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, Jacques, (1996) *La deconstrucción en la frontera de la filosofía: la retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós.
- Eagleton, Terry, (1983) *Literary Theory. An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishers.
- Eco, Umberto, (1979) *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of the Texts*. Bloomington: Indiana University.
- Esslin, Martin, (1980) *The Theatre of the Absurd*, Middlesex: Pelican Books, Penguin.
- Fanon, Frantz, (1963) *The Wretched of the Earth*, New York: Grove Press.
- Fish, Stanley, (1980) *Is there a Text in this Class?* USA: Harvard College.
- Foucault, Michel, (1967, 1998 2da reimpresión) *La historia de la locura en la época clásica*, partes 1 y 2 (tr. Juan Utrilla) Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
<http://biblioteca.d2g.com> Disponible en
<http://foucault.pbworks.com/f/locura1.pdf>
- Foucault, Michel, (1970, 1992) *El orden del discurso*, Buenos Aires: Tusquets ed.
- Foucault, Michel, (1976) *Genealogía del racismo*, Buenos Aires: Caronte Ensayos.
- Foucault, Michel, (1976) *Vigilar y Castigar*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, Michel, (1977, 1998) *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel, (1978, 2005) *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona: Gedisa.
- Foucault, Michel, (1981) *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid: Altaya.
- Foucault, Michel, (1983) *El discurso del poder*, Buenos Aires: Folios.
- Foucault, Michel, (1994) (ed. James D. Faubion) *Power*, Volumen 3, New York: The New York Press.
- Foucault, Michel, (1994) *Entre filosofía y literatura*. Obras esenciales. Volumen I. Buenos Aires: Paidós Clásica.
- Foucault, Michel, (1994) *Estética, ética y hermenéutica*. Obras esenciales. Volumen III. Buenos Aires: Paidós Clásica.

- Freud, Sigmund, (1919) "The 'Uncanny'" en Sage, V., (1990), *The Gothic Novel*, London: Macmillan.
- Genette, Gerard, (1989) *Palimpsestos, la Literatura en Segundo Grado*, Madrid: Taurus.
- Goodman, K. (1994) "Reading, Writing and Written Texts: A Sociopsycholinguistic View" en Ruddell *et al. Theoretical Models and Processes of Reading*. Newmark, NJ: IRA. pp. 1093-1130.
- Gregson, Ian, (2004) *Postmodern Literature*. London: Arnold.
- Hall, Stuart, Held, David y Mc Grew, Tony (eds.), (1992) *Modernity and its Futures*. Cambridge: Polity Press en asociación con Open University.
- Halliday, Michael y C. Matthiessen (1999), *Construing Experience through Meaning. A Language – Based Approach to Cognition*. London: Open Linguistics Series.
- Howe, Irvin, (1967) *Literary Modernism*, London: Fawcett.
- Jameson, Fredric, (1999) "Transformaciones de la imagen en la posmodernidad" en *El giro cultural*, Buenos Aires: Manantial.
- Jauss, Hans Robert, (1982) *Towards an Aesthetic of Reception*. (tr. T. Bahti) en *Theory and History of Literature*, vol. 2, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lacan, Jacques, (1974) "La esquizia del ojo y la mirada" cap. 6 en *Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis*, Seminario 11, Madrid: Barral.
- Lévi-Strauss, Claude, (1969) *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós.
- Lodge, David (ed.), (1988) *Modern Criticism and Theory. A Reader*, New York: Longman.
- Lomba, Ania, (1998) *Colonialism/Postcolonialism*. London: Routledge.
- Lyotard, Jean François, (1995) *Toward the Postmodern*. New Jersey: Humanity Press.
- Mc Hale, Brian, (1987) *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
- Newton, Kate, (1988) *Twentieth Century Literary Theory*, London: Macmillan.
- Ortega y Gasset, José, (1925) *La deshumanización del arte*, Madrid: Revista de Occidente.
- Pope, Rob, (1998) *The English Studies Book*, New York: Routledge.
- Sell, R. (1995) "Why is Literature Central?" en Sell, R. (ed.) *Literature Throughout foreign Language Education: The Implications of Pragmatics. Review of ELT*. Vol. 5 n.1. London: Modern English Publications y The British Council.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, (2011) *¿Puede hablar el subalterno?* El cuenco de plata: Buenos Aires.
- Steiner, George, (1961) *The Death of Tragedy*, London: Faber and Faber.
- Steiner, George, (1978) *On Difficulty and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Strandberg, Victor, (1964) "The Crisis of Belief in Modern Literature", *English Journal*, Oct.

- Strinati, Dominic, (1995) *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London: Routledge.
- Stubbs, Michael, (1999) "Conceptual Schemas and Lexical Schemas: On Inference Theories and Code Theories". Trier, Germany: FB2 Anglistik, Universität Trier, D-54286.
- Suttcliff, Tom, (2006) "The Role of Syntax in Music", chapter 1. London: Available at <http://www.harmony.org.uk>.
- Sztajnszrajber, Darío, (2013) "La filosofía es un acto de amor". En Buenos Aires: *Diario Argentino*. Disponible en <http://tiempo.infonews.com/2013/01/26/espectaculos-95282-la-filosofia-es-un-acto-de-amor.php>
- Todorov, Tzvetan y Ducrot, Oswald, (1995) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Todorov, Tzvetan, (1980) "Reading as Construction" en Suleiman, S. y Crossman, I. (eds.) *The Reader in the Text*, New Jersey: Princeton University Press.
- Todorov, Tzvetan, (1984) *Mikhail Bakhtin, the Dialogical Principle*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Williams, Raymond, (1977) *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford Univeristy Press.

9.5 Bibliografía sobre teoría del cine:

- Bazin, André, (1990) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Berger, John, (1980) *Modos de ver*. Barcelona. Gustavo Pili.
- Carrière, Jean-Claude, (1997) *La película que no se ve*. Barcelona: París.
- Copjec, Joan, (2006), "El descenso de la vergüenza", *El sexo y la eutanasia de la razón*, Buenos Aires: Paidós, col. Espacios del saber.
- De Baecque, Antoine (2006), *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*. Paidós: Buenos Aires.
- Dick, Bernard F., (1998) *Anatomy of Film*. St Martin's Press, Inc.
- Dólar, Mladen, (2007) "La política de la voz", en *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial.
- Ferradas, Claudia, (2001) "Reading Screens in the Classroom" en *Literature Matters*. Edición 32. British Council Literature Department.
- Hayward, Susan, (1999) *Key Concepts in Cinema Studies*. New York: Routledge.
- Jennings, Anne, (1996) "Viewer, I married Him", en Carter, R. and J, Mc Rae (eds.) *Language, Literature and the Learner. Creative Classroom Practice*. London: Longman.
- Macfarlane, Brian, (1996) *Novel to Film. An Introduction to Film Adaptation*. Oxford: OUP.
- Mulvey, Laura, (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema", disponible en <http://www.jahsonic.com/VPNC.html>

- Neale, Steve y Murray Smith, (eds.) (1998) *Contemporary Hollywood Cinema*, New York: Routledge.
- Nelmes, Jill, (1996) *An Introduction to Film Studies*. New York: Routledge.
- Phillips, Patrick, (2000) *Understanding Film Texts. Meaning and Experience*. Londres: British Film Institute.
- Pulverness, Alan, (2002) "Two Ways of Telling" en *Literature Matters*. Edición 32. British Council Literature Department.
- Reynoso, Carlos, (2003) "Literature and Film: Reaching out for a Smaller 'I': adaptation in the EFL classroom", Actas de la conferencia *Reading Screens. The XVIII Oxford Conference on the Teaching of Literature*.
- Sung-eun Cho, (2007) "Intertextuality and Translation in Film Adaptation" *Journal of British and American Studies*, n. 12, Junio 2007. Ediciones sobre la adaptación a la pantalla. Plymouth: Scarecrow Press.
- Vale, Eugene, (1989) *Técnicas del guión para cine y televisión*. México: Gedisa.
- Wolf, Sergio, (2001) *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

9.6 Bibliografía sobre el marco epistemológico:

- Alcaráz Varó, Enrique, (1990) *Tres paradigmas de la investigación científica*. Alcoy: Marfil.
- Bracke, Sarah, (2003) "Feminist Scholars Making Sense of Women's Involvement in Religious Fundamentalist Movement", en *European Journal of Women's Studies*. Vol.10 (3). Disponible en <http://ejw.sagepub.com/> (6/11)
- Castañeda Salgado, Martha, (2008) *Metodología de la investigación feminista*. México, UNAM-Fundación Guatemala.
- Creed, Barbara, (1995) "Lesbian Bodies. Tribades, tomboys and tarts". En Grotz, Elizabeth y E. Probyn (comp.) *Sexy Bodies. The Strange Carnalities of Feminism*. Londres-Nueva York: Routledge. (Trad. Luciana Gallego)
- De Barbieri, Teresita, (2002) "Acerca de las propuestas metodológicas feministas", en Bartra (comp.) *Debates en torno a una metodología feminista*. México, PUEG-UAM.
- Díez, José A. y Moulines, C. Ulises, (1999) *Fundamentos de filosofía de la ciencia*. 2da ed., Madrid: Ariel.
- Estany, Ana, (1992) *Introducción a la filosofía de la ciencia*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Falquet, Jules, (2006) "Mujeres, feminismo y desarrollo; un análisis crítico de las políticas de las instituciones internacionales", en *Desacatos*. Revista de Antropología Social. N°11. Disponible en <http://www.ciesas.edu.mx/desacatos/ini.html> (6/11)
- Freeman, Carla, (2001) "Is Local: Global as Feminine: Masculine? Rethinking the Gender of Globalization", en *Signs. Journal of Women in Culture and Society*. Vol.26, N°4. disponible en <http://www.jstor.org/pss/3175355> (6/11)

- Gregorio Gil, Carmen, (2000) "La movilidad transnacional de las mujeres: entre la negociación y el control de sus ausencias y presencias", en: Gregorio Gil y Agrelo Romero (comp.) *Mujeres de un solo mundo: Globalización y multiculturalismo*. Granada: Universidad de Granada.
- Harding, Sandra, (2002) "¿Existe un método de investigación feminista?", en Bartra (comp.) *Debates en torno a una metodología feminista*. México: PUEG-UAM
- Jackson, Stevi y Scout, Sue, (2004) "Sexual Antinomies in Late Modernity", en *Sexualities*, 7 (233). Sage Publications (Trad. Soledad Torres Agüero) disponible en <http://sexualities.sagepub.com/cgi> (6/11)
- Jeffreys, Sheila, (1996) *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Madrid: Ediciones cátedra.
- Klimovsky, Gregorio, (1994) *Las desventuras del conocimiento científico. Una introducción a la epistemología*. Buenos Aires: A-Z editora.
- Kuhn, Thomas, (1987) *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Markowitz, Fran, (2004) "Sexualizando al antropólogo: implicaciones para la etnografía", en Nieto (comp.) *Antropología de la sexualidad y diversidad sexual*. Madrid: Talasa.
- Mies, María, (2002) "¿Investigación sobre las mujeres o investigación feminista? El debate en torno a la ciencia y la metodología feminista", en Bartra (comp.) *Debates en torno a una metodología feminista*. México, PUEG-UAM.
- Mohanty, Chandra Talpade, (1991) "Bajo la mirada occidental: la investigación feminista y los discursos coloniales" (Tr. Pilar Cuder Domínguez U de Hueva) Original publicado en Mohanty, C. Russo, A. y Torres, L. *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington: Indiana UP.
- Mohanty, Chandra Talpade, (2002) "'Under Western Eyes' Revisited: Feminist Solidarity through Anticapitalist Struggles", en *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. Vol.28, N° 21. (Trad. María y Ricardo Vinos) <http://www.jstor.org/pss/10.1086/342914> (6/11)
- Naples, Nancy A., (2003) *Feminism and Method. Ethnography, Discourse Analysis and Activist Research*. New York: Routledge.
- Ngan-ling Chow, Esther, (2003) "Gender Matters. Studying Globalization and Social Change in the 21st Century", en *International Sociology*, Vol.18 (3). (Trad. Soledad Castro) <http://iss.sagepub.com/content/18/3/443.short> (6/11)
- Sedgwick, Eve Kosofsky, (1998) *Epistemología del armario*. Barcelona: Liderduplex.
- Suarez Briones, Beatriz, (2010) "Sobre Hombres y márgenes. Relaciones entre el feminismo y la teoría Queer" Universidad de Vigo, disponible en <http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/205387> (6/11)
- Young, Iris, (1994) "Gender as Seriality: Thinking about Women as a Social Collective", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Chicago, 19 (3) (Trad. Irma J. Caamaño) Original disponible en <http://www.jstor.org/pss/3174775> (6/11)

9.7 Otros soportes o fuentes cinematográficas:

- Almeryda, Michael (2000) *Hamlet*. Miramax. DVD
- Branagh, Kenneth (1996) *William Shakespeare's Hamlet*. Warner Brothers. DVD
- Brooks, Peter (1971) *King Lear*. Columbia Pictures en asociación con *The Royal Shakespeare Company*.
- Gordon, Caron Glenn (1986) *Moonlighting*. Episode: *The Taming of the Shrew*. ABC.
- Kozintsev, Grigori (1964, 2004) *Hamlet*. Lenfild-Ruscico. DVD
- Kurasawa, Akira (1957) *Throne of Blood*. International.
- Laurence, Olivier (1948) *Hamlet*. Carlton International Media.
- Luhmann, Baz (1996) *Romeo + Juliet*. 20th Century Fox.
- Morrisette, Billy (2002) *Scotland, Pa.* Sundance.
- Nunn, Trevor (1990) *Othello*. BBC Channel 4 en asociación con *The Royal Shakespeare Company*. Primetime Television/ BBC.
- Sidney, George (1953) *Kiss Me, Kate*. MGM.
- Taylor, Samuel (1929) *The Taming of the Shrew*. Columbia.
- Welles, Orson (1948) *Macbeth*. Republic Pictures.
- Zeffirelli, Franco (1966) *The Taming of the Shrew*. Royal Films International.
- Zeffirelli, Franco (1990) *Hamlet*. Warner Brothers.