



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Elizabeth Meagle-Molina

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

Ph.D. (Spanish)

GRADE / DEGREE

Department of Modern Languages and Literatures

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

Intertextualidad y androginia en la literatura posmodernista de Lourdes Ortiz : «Eva», «Salomé», La
liberta, Urraca ya Aquilrd y Pentesilea

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Rosalia Cornejo-Parriego

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Andrea Martinez

Agatha Schwartz

Dorothy Odartey-Wellington

Cristina Perissinotto

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

INTERTEXTUALIDAD Y ANDROGINIA EN LA LITERATURA
POSMODERNISTA DE LOURDES ORTIZ: “EVA”, “SALOMÉ”, LA
LIBERTA, URRACA y AQUILES Y PENTESILEA

Elizabeth Meagle-Molina

©Elizabeth Meagle-Molina

A Dissertation Submitted to the Faculty of the
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES AND LITERATURES
In Partial Fulfilment of the Requirements
For the Degree of
DOCTOR OF PHILOSOPHY
In the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

University of Ottawa

November 2006



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 978-0-494-25886-6

Our file Notre référence

ISBN: 978-0-494-25886-6

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Abstract

This thesis studies five pieces of Spanish postmodern literature, written by the Spanish author Lourdes Ortiz between 1982 and 2001: two historical novels (Urraca and La liberta), two short stories (“Eva” and “Salomé”, included in the collection Los motivos de Circe), and a play (Aquiles y Penthesilea). Departing from the notion “intertextuality” and playing with the concepts of “History” and “Truth”, these works establish a dialogue with fundamental canonical texts such as the Old and New Testaments, Platonism, Stoicism, and Greco-Roman Mythology.

Based on a “metaphysics of essence”, Occidental patriarchy has always counted on some extra-textual entity (i.e. God, the Law) that possesses the power of creation, that is, the Word. This misogynist ideology also believes in words’ inherent masculine sexuality/textuality, therefore subjugating “feminine” constructs to an insignificant position under the presupposed “masculine” hegemony. This duality has served to maintain a symbolic order that makes a radical distinction between body/soul, “Other”/“I”, a distinction which also refers to the opposition between passive women and active men.

In these alienating circumstances, Ortiz’s works use an ancient figure and tradition labeled as heresy by hegemonic voices: the myth of the androgyne, whose two components are considered equivalents. It is worth noting that despite all violent attempts to suppress this “undesirable counter-narrative”, the encounter and transcendence of opposites embodied in this symbol recurs through History in texts such as the Hebrew myth of Lilith, the first chapter of Genesis, the discourse of Aristophanes in Plato’s Symposium, and the alchemical notion of the “Purified Androgyne”.

Confronting orthodox and ex-centric discourses, the works by Lourdes Ortiz reveal, sometimes ironically, some subtle strategies hegemonic discourses employ to appear as a self-sufficient construction. In order to demystify logocentric Master Narratives and vindicate the anti-essentialist nature of the word, the fictions analyzed empower traditionally silenced female voices (Eva, Salome, Acté, Urraca, Penthesilea). These biblical, historical, and mythological women are considered by Ortiz as doers of their own deeds, women that fight to activate their right to negotiate significant and signifying places within the web of texts all individuals are embedded in.

Agradecimientos

Agradezco especialmente haber tenido la oportunidad de trabajar con Rosalía Cornejo-Parriego, mi directora de tesis. La increíble magia de su profunda comprensión humana y de su comprometida profesionalidad será para mí equipaje inolvidable.

Gracias a las profesoras miembros del comité, Agatha Schwartz y María Soledad Fernández Utrera, por su participación e interés constante en mis exámenes comprensivos y durante todo el desarrollo de la tesis.

Deseo agradecer la atención que las profesoras del tribunal de la defensa han dedicado a la lectura de la tesis. Gracias por haberme prestado su tiempo y su espacio, y por la incomparable motivación que me han infundido a través de sus comentarios y consejos.

Quiero expresar mi gratitud al Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad de Ottawa, junto a la Facultad de Estudios Graduados por haberme dado la oportunidad única de estudiar con una beca de admisión en su programa de español.

Finalmente, debo destacar la incomparable labor educativa de los profesores y profesoras del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas y del Departamento de Filosofía de la Universidad de Ottawa. Muchísimas gracias por sus clases y por su entrega sin condiciones a la docencia.

Agradezco enormemente la alegría de los compañeros y compañeras de estudio que han recorrido conmigo este trayecto.

Gracias a mi familia, gracias a su amor sin fronteras.

Índice

Introducción:

1. Exposición de los objetivos	1
2. Panorama crítico de la producción literaria de Lourdes Ortiz	3
3. Los mitos: historias de ficción verdaderas, modelos de perfección	11
4. La Historia en el contexto cultural de la posmodernidad	17
5. La noción de “intertextualidad”	22
6. Organización del texto	28
Capítulo 1: Repaso histórico del concepto de “androginia”	31
Capítulo 2: “Eva”, una revisión del mito del Edén	70
Capítulo 3: La apropiación de la palabra en “Salomé”	93
Capítulo 4: <u>La liberta</u> : más allá de la filosofía senequista y de la teología paulina	117
Capítulo 5: <u>Urraca</u> : ajedrez y androginia	141
Capítulo 6: <u>Aquiles y Penteseilea</u> ; el totalitarismo de griegos y amazonas frente al discurso de conciliación de Aquiles y Penteseilea.	169
Conclusiones	193
Bibliografía	209

INTRODUCCIÓN

1. EXPOSICIÓN DE LOS OBJETIVOS

“Mar Mediterráneo, Mare Nostrum que fue
siempre lugar de intercambio y de leyendas.”
Lourdes Ortiz, “Nos queda la palabra”.

El objetivo de esta tesis consiste en analizar la confluencia de los temas de la androginia, intertextualidad, y posmodernidad en las novelas históricas Urraca (1982) y La liberta (1999), los relatos “Eva” y “Salomé” pertenecientes a la colección Los motivos de Circe (1988), y la obra teatral Aquiles y Penteseilea (2001) de Lourdes Ortiz. En primer lugar, se estudiarán estas obras como textos que se enmarcan dentro de la posmodernidad y por tanto dialogan, a veces de forma paródica, con otros textos, en concreto con los fundadores de la tradición patriarcal occidental: el Viejo y el Nuevo Testamento, la filosofía platónica, la mitología griega y latina. En segundo lugar, se analizará el mito del andrógino, que estas obras utilizan para cuestionar la dualidad del orden simbólico del patriarcado referente al hombre y a la mujer.

Por un lado, los textos de Ortiz se proponen como obras posmodernas porque cuestionan los valores universalistas del humanismo y de la historiografía tradicional. Para ello, los relatos, las novelas históricas, y la obra teatral seleccionadas usan y abusan de los textos fundadores de la tradición occidental, al mismo tiempo que problematizan la metafísica del “Yo” masculino y la “no-identidad” femenina patriarcales. En las narraciones configuradas, se establece una diferenciación jerárquica y nítida entre el sujeto y el objeto, cuyas funciones sociales también están definidas con firmeza. En contraposición a la ontología tradicional de la subjetividad sobre la que se construyen estas diferencias patriarcales, la posmodernidad cuestiona dichas dualidades y afirma que son construcciones aleatorias. De este modo, la Verdad y la originalidad que demandan los documentos oficiales

se contextualiza y se descubre que su significado depende de unas coordenadas espaciales y temporales. En otras palabras, se evidencia la textualidad de las narrativas, prueba que anula cualquier pretensión universalista.

Por otro lado, paralelamente al discurso de la ortodoxia, subsiste en la historia de la humanidad un discurso alternativo: el mito del andrógino. Este mito, como símbolo de trascendencia originaria de las dicotomías o como representante de un futuro imaginado de igualdad y libertad social, se contrapone a los textos fundacionales del orden simbólico. El andrógino simboliza la resolución de las tensiones de opuestos mediante la coincidencia de contrarios. Es decir, frente a la ideología dualista y jerárquica del patriarcado, la androginia implica la equivalencia entre sus partes constituyentes. En contraposición a la oposición beligerante clásica, el mito del andrógino asegura la unión en convivencia pacífica. Ante la agonía del sistema simbólico de contrarios irreconciliables, el andrógino inspira la creatividad y el nacimiento. Todas estas características constituyen aspectos que, según el mito, existían en otro tiempo y espacio diferentes, un ámbito que, surgido el patriarcado, ha perdido sus prerrogativas edénicas.

En este sentido, el objetivo de esta tesis consiste en mostrar que las obras seleccionadas de Lourdes Ortiz, que se enmarcan dentro del movimiento cultural denominado “posmodernidad”, mediante un diálogo con los textos que representan la ortodoxia, evidencian la necesidad de repensar el patriarcado sobre la base de una convivencia pacífica, formada en el respeto y tolerancia de las diferencias, en vez de constituirse sobre una actitud beligerante e intolerante. En las obras mencionadas, la nueva sociedad deseada, diferente del patriarcado y sus criterios ideológicos constituyentes, se asemejaría al ideal andrógino, que Ortiz utiliza como premisa narrativa alternativa y deseable para construir un mundo donde se anula la jerarquía “Yo-Otro”, propia de la dialéctica del deseo del orden simbólico.

Este estudio se basa principalmente en los presupuestos teóricos planteados por Julia Kristeva en Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art (1980), Mikhail Bakhtin en The Dialogic Imagination (1981), Hayden White en The Content of the Form (1987), Linda Hutcheon en A Poetics of Postmodernism (1988) y Judith Butler en Gender Trouble (1990). Asimismo, se emplea el estudio de Jean Libis titulado El mito del andrógino (2001) y el análisis de “tipos” femeninos que realizan Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en The Madwoman in the Attic (1979). Antes de exponer el acercamiento teórico y metodológico del trabajo, se hará una breve introducción a la biografía y producción literaria de Lourdes Ortiz, así como un repaso de las críticas más significativas acerca de la obra de esta autora con el objetivo de plantear cuál será la aportación de nuestro análisis a los ya existentes.

2. PANORAMA CRÍTICO DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE LOURDES

ORTIZ

Nacida en 1943, Lourdes Ortiz comienza a participar activamente en la política española en la década de los sesenta, años en que fue miembro del Partido Comunista Español. Se licenció en Geografía e Historia por la Universidad Complutense de Madrid y se especializó en Teoría de Historia del Arte. Actualmente trabaja como profesora y es catedrática de la Escuela de Arte Dramático en Madrid desde 1976, Escuela que dirigió desde 1991 a 1993. Ortiz pertenece a una generación de escritoras llamada generación del 68 o también “tercera generación”, explica Athena Alchazidu.¹ Esta crítica afirma que las escritoras de dicho grupo, como Cristina Fernández-Cubas, Soledad Puértolas, Rosa Montero, Adelaida García Morales y Paloma Díaz-Mas, se formaron en los últimos años del

¹ Esta generación sucede a aquella formada por Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Juan Benet, Esther Tusquets, Juan Marsé y Jorge Semprún.

franquismo y que en sus obras “se aprecia un denodado afán de universalidad, de cosmopolitismo, que se refleja por ejemplo en la localización de sus historias... Oriente – Egipto, Marruecos, Túnez y Próximo Oriente” (39).

Como miembro de esta generación, la iniciación novelística profesional de Ortiz comienza en 1979, con la publicación de la obra psicológica Luz de la memoria, que fue muy bien recibida por la crítica. Esta novela es interesante sobre todo por la incapacidad del personaje principal de componer una identidad propia una vez fragmentado su “Yo”, llevándole al suicidio. Enrique, el protagonista, sufre una pérdida de referentes con los que definirse y, a consecuencia de esto, es incapaz de vivir en sociedad.² Esta trama, cuyo protagonista rechaza el paradigma ideológico del franquismo tanto como se desilusiona con los principios políticos izquierdistas, se hace eco del modo de pensar de su autora. Ortiz ha participado y participa en debates sociales y políticos relacionados con la lucha por la ampliación de fronteras ideológicas. Sin embargo, como afirma Robert Spires, “Active at one time in the Spanish Communist party and then in the feminist movement, she soon became disillusioned and left both organizations. She continues to champion the ideals of antifascism, freedom, and equality, but is reluctant to play the role of high priest or disciple for any dogma” (199).

Esta dedicación política guarda relación directa con la historia de España, tanto con la larga dictadura que supuso el aislamiento internacional de España desde 1939 hasta 1975 como con la ideología opuesta al fascismo instaurada por el Partido Comunista.³ Respecto al franquismo, su carácter regresivo implicaba el relegar a la mujer a la esfera doméstica y evitar

² Luz de la memoria ha sido estudiada por Ángeles Encinar y, acerca del personaje principal, esta crítica afirma “que se trata del personaje aturdido y desesperado—antiheroico—imperante en gran parte de la novela contemporánea” (*Novela española actual* 114) y hace corresponder la difuminación de los límites subjetivos y morales de Enrique con el cuestionamiento de su valor en la vida social. Por su parte, Juli Highfill trata este personaje desde una perspectiva posmodernista y señala que su carencia de identidad reivindica al sujeto nómada contemporáneo que se opone a la opresión del sistema hegemónico familiar y social.

³ A este respecto, ver “Conversación con Lourdes Ortiz” de Phoebe Porter.

su participación en la vida pública. Asimismo, durante la dictadura se censuró con dureza todo intento cultural de romper las estrechas fronteras ideológicas que imponía el régimen. De este modo, y siguiendo la tendencia que caracterizaba a las escritoras de su misma generación, es decir, reivindicar la individualidad social del ser humano, y, sobre todo, la de la mujer (Alchazidu 39), Ortiz se opone a los sistemas opresivos y se compromete desde la literatura y la política a defender la libertad de expresión e integración plena del individuo en la sociedad.

Este activismo se extiende a toda su producción literaria, que se despliega en forma de teatro, novela y cuento. Ortiz es autora de las obras de teatro Las murallas de Jericó (1979), El cascabel del gato (1994), El local de Bernardeta A (1994), La guarida (1999) y Rey loco (1999). Entre sus novelas se encuentran Urraca (1982), Antes de la batalla (1992), La fuente de la vida (1995), La liberta (1999) y Cara de niño (2002).⁴ También ha publicado cuentos como “Paisajes y figuras”, aparecido en la colección Doce relatos de mujeres (1982); “Alicia”, en Relatos eróticos (1990); “El inmortal”, en Cuentos de este siglo (1995); “El puente”, en Érase una vez la paz (1996); “Adagio”, en Cuentos solidarios (1999); e “Impacto y pavor”, en La paz y la palabra (2003). Posee, asimismo, un cuento infantil titulado “La caja de lo que pudo ser” (1981).⁵ Sus propias colecciones de relatos son: Los motivos de Circe (1988), Cenicienta y otros relatos (1991) y Fátima de los naufragios (1998).⁶ Por otra parte, también cuenta con una importante producción ensayística: Larra, escritos políticos (1967), Comunicación crítica (1977); Conocer Rimbaud y su obra (1979), El cuerpo de la mujer como expresión simbólica (1982), El Cairo (1985), Camas, un ensayo irreverente (1989) y El sueño de la pasión (Los cambios en la concepción y la expresión de la pasión amorosa a través de

⁴ Para conocer la opinión de Ortiz sobre sus novelas La fuente de la vida y Antes de la batalla, véanse las entrevistas de Lynn McGovern-Waite. Para un diálogo en torno a La liberta, véase Almudena García Mayordomo.

⁵ Acerca del cuento “Alicia”, véase el artículo de Stacey Parker Aronson.

⁶ Para “Penélope”, véase el estudio de Antonia Ferriol Montano; para “Eva”, el de Antonio M. Sánchez y el de Luz Mar González Arias. Por su parte, Anthony Percival analiza “Venus dormida” de Lourdes Ortiz, el último cuento de la colección Fátima de los naufragios.

los grandes textos literarios de la tradición occidental. Desde la Antigüedad hasta el siglo XIX) (1997).

De toda esta producción literaria, Biruté Ciplijauskaitė considera la novela histórica Urraca como texto fundacional, porque anuncia el despegue de la novelística histórica publicada por escritoras españolas tras la dictadura de Franco. Dicha crítica hace de esta novela la primera obra producida en España deudora del modelo iniciado por la escritora francesa Marguerite Yourcenar con Memorias de Adriano (1951), un tipo de novela que narra en primera persona autobiográfica la vida desconocida y privada de personajes históricos. Ahora bien, si Ciplijauskaitė centra su estudio en la importancia de Urraca, Spires, basándose en cinco de sus obras, afirma que la producción literaria de Ortiz es paradigmática del desarrollo de la novela española posfranquista, en concreto, de cómo los/as novelistas relacionan discurso e historia, que Spires considera polos opuestos del quehacer literario (“Mapping the Course” 200).⁷

Para realizar dicho análisis, este crítico utiliza la noción de Gonzalo Sobejano de “novela poemática”, surgida en España entre 1975-85 y cuyas subdivisiones son: memoria, literatura erótica o detectivesca, testimonio, novela histórica, metaficción (“Mapping the Course” 199). Así, esta tipología, aplicada a la producción literaria de Ortiz, ejemplifica de modo general las formas de articular la relación mencionada. A propósito de la novela psicológica Luz de la memoria, Spires afirma que constituye una memoria donde se equilibran los niveles narrativo y discursivo, es decir, el producto y el proceso, la teoría y la práctica (“Mapping the Course” 210). En este sentido, por un lado, tras un tortuoso viaje por

⁷ Según Spires, por un lado, en el polo metaficcional o discursivo se encuentran novelas como Antagonía (1973-81) de Luis Goytisolo, Fragmentos de Apocalipsis (1977) de Gonzalo Torrente Ballester, Fabían (1977) de José María Vez de Soto, Novela de Andrés Choz (1976) de José María Merino, El castillo de la carta cifrada (1979) de Javier Tomeo, El amor es un juego solitario (1979) de Esther Tusquets, El cuarto de atrás (1978) de Carmen Martín Gaité y El río de la luna (1981) de José María Guelbenzu. Por otro, en el polo narrativo o histórico hay que mencionar Ciertos tonos del negro (1985) de Beatriz Pottecher, Visión del ahogado (1977) de José Millas, El héroe de las mansardas de Mansard (1983) de Álvaro Pombo, El aire de un crimen (1980) de Juan Benet, El invierno en Lisboa (1987) de Antonio Muñoz Molina y Alguien te observa en secreto (1985) de Ignacio de Pisón.

su vida, el protagonista considera escribir sus memorias (“It seems as though the character has fused with the author, that creation and creator have become one and the same” [Spires, “Mapping the Course” 213]). Por otro, el suicidio con que finaliza la obra no puede definirse con nitidez: ¿constituye un imperativo psicológico dado el historial clínico del personaje o bien él mismo ha diseñado, narrando, su muerte?

Desde otra perspectiva, la novela histórica Urraca que se estudiará en el capítulo quinto se articula, sobre todo, en torno al concepto de “metaficción”, es decir, alude a su propio proceso de escritura (Spires, “Mapping the Course” 204) y, aunque oscila entre lo escrito y las técnicas empleadas en dicha producción, estas últimas constituyen su centro de interés. Es decir, la obra pretende construir una historia homogénea y coherente, al modo de las crónicas más clásicas, con principio-nudo-desenlace. Sin embargo, la protagonista boicotea con sus dudas la toma de decisiones, necesarias éstas para completar la narración. Así, el personaje principal de Urraca “is realizing that so-called historical narrative is a fraud; the word can never be the idea, object, or person it represents” (Spires, “Mapping the Course” 205). De este modo, la novela expresa con claridad la lucha o tensión entre el querer hilar los sucesos de la vida de la protagonista y el cómo realizarlo.⁸

Otra de las novelas de Ortiz presentada por Spires, En días como estos (1981), constituye una obra política, corta y muy intensa, con un movimiento narrativo que recuerda la puesta en escena teatral de una tragedia concienzudamente dirigida hacia la muerte. Un grupo de muchachos revolucionarios está atrapado en una trama violenta donde el lector descubre la manipulación y el autoritarismo que les afecta y acaba con sus vidas. Todos pertenecen a una organización política que, paradójicamente, defiende la libertad del

⁸ Spires estudia Urraca dentro del contexto posfranquista donde, según este crítico, el fin del régimen de Franco redefine la noción de “poder”, como factor constructivo o destructivo inherente a toda relación humana (“A Play of Difference” 286). Asimismo, Nina L. Molinaro analiza la obra de Ortiz según criterios posestructuralistas. El poder y la resistencia, que se interrelacionan mediados por el discurso narrativo, manifiestan tanto aquello que la Historia deja “fuera” como la necesidad de repensar las relaciones de género.

individuo (McGovern-Waite, “Telling [Her] Story” 74). Dentro de este contexto ficcional, el discurso de liberación que les guía puede dar coherencia y linealidad a los acontecimientos mientras que los jóvenes participantes tienen serios problemas en contar la realidad de los sucesos que viven. De este modo, Ortiz manifiesta, por un lado, la incapacidad de narrar la vida si no es a partir de un proceso de selección, proceso que a su vez señala, por otro lado, la imposibilidad de encontrar o determinar la Verdad de los sucesos vividos.

Esta novela, En días como estos, difiere del punto de vista que domina en Picadura mortal (1979), donde la detective Bárbara Arenas protagoniza una trama policíaca para descubrir qué le ha sucedido a un rico empresario, desaparecido sin dejar rastro. Según Spires, esta obra atestigua el interés de la escritora española en revivir el arte de narrar historias (“Mapping the Course” 204), más que el deseo de Ortiz de desafiar los modelos genéricos estandarizados, como hacen las novelas ya mencionadas. En primer lugar, para dicho crítico, esta obra evita toda referencia al proceso narrativo, y por tanto no puede calificarse como metaficción (hay que mencionar, sin embargo, que la detective es consciente, y así lo explicita, de protagonizar una trama de misterio del género de “novela negra”). En segundo lugar, la novela es muy convencional no sólo por articularse según los patrones narrativos clásicos, sino que, desde una perspectiva social y política, Picadura mortal no cuestiona los papeles de género patriarcales. Todo lo contrario, la obra refuerza dichos patrones cuando su protagonista encarna una versión femenina del “tipo duro” de detective. Así, Spires concluye que “Although her gender is different, her character is very similar to male models” (“Mapping the Course” 204).

Sin embargo, Arcángeles (1986), situada en el polo opuesto o más concretamente discursivo, se centra en el proceso de creación, y constituye en última instancia una novela

experimental.⁹ Si Picadura mortal se somete a los imperativos de la narración convencional, Arcángeles pretende redefinir el concepto de “historia” (*story*) jugando con la metaficción (Spires, “Mapping the Course” 201). La novela describe el viaje de Gabriel que, junto con una co-autora femenina, busca nuevas formas de expresión para dar historia a su vida (McGovern-Waite, “Telling [Her] Story” 84). Como en las demás novelas de Ortiz, esta obra muestra la influencia mutua entre el proceso narrativo y el relato narrado. En este caso en concreto, Arcángeles puede dividirse en tres partes: la segunda parte aparece como el producto de la primera, adquiriendo aquélla un carácter más convencional de narración de los hechos. Sin embargo, en la tercera parte de la obra se funden proceso y producto de tal forma que “the story that was told begins to influence the act of telling. The author is manipulated by rather than being the manipulator of what she narrates” (Spires, “Mapping the Course” 202-3). Todo esto sucede a medida que Gabriel navega sobre un medio urbano que imita el nuevo ritmo de vida de España en los años ochenta.

Ahora bien, en esta misma obra, también interactúan la realidad social española, desnuda en una cotidianeidad pragmática, y la realidad alegórica y mítica que marca la travesía iniciática del protagonista. Con todo, hay que señalar que el mito y su relación con la vida social no se expresa sólo en esta novela, sino también en otras obras de la autora, constituyendo un tema de gran interés para Ortiz. Así puede verse en el cuento titulado “Danae 2000” de la colección Vidas de mujer (1998), “Fátima de los naufragios” de la colección Fátima de los naufragios (1998) y los relatos de la colección Los motivos de Circe (1988).¹⁰ El mito también articula gran parte de sus obras de teatro, inclinación que ya puede

⁹ Según McGovern-Waite en “Telling (Her) Story”, esta novela borra los límites que separan proceso y producto en pos de la libertad de creación.

¹⁰ A propósito de “Fátima de los naufragios”, véase Rosalía Cornejo-Parriego. Según esta crítica, la protagonista del relato “sufre un proceso de mitificación” (523), fruto de la utópica imaginación de Ortiz de nuevos modelos sociales de identificación e integración.

apreciarse en los títulos: Penteo (1982), Fedra (1983), Yudita (1986), Aquiles y Pentésiléa (2001), Electra-Babel (1991) y Dido en los infiernos (1996).¹¹ Se puede afirmar, por tanto, que gran parte de la producción literaria de Ortiz gira en torno al impacto de las narraciones míticas en las sociedades contemporáneas. Cuando parece que se ha superado el relato alegórico clásico en pro de una sociedad hiperconsciente de sí misma, las obras de Ortiz desvelan que mito y grupo social aún conviven en una dialéctica donde los grandes relatos de la mitología clásica determinan la función del sujeto actual. De este modo, no es de extrañar que Ortiz utilice uno de los mitos que más importancia ha tenido y tiene en la historia de la humanidad: el andrógino.

El andrógino se descubre como un factor decisivo y muy significativo en la obra de esta autora, tal como ha demostrado hasta la fecha la crítica a propósito de Urraca. Por ello, un objetivo de este trabajo consiste, en primer lugar, en ampliar el estudio del andrógino a otros textos, en concreto, a los cuentos “Eva” y “Salomé”, la novela histórica La liberta, y la obra de teatro Aquiles y Pentésiléa. Se han elegido estas obras porque en la mayoría de ellas aparece dicho mito con nitidez, excluyendo otros cuentos de Los motivos de Circe, y la novela experimental Arcángeles. En éstos también aparece una mención implícita y explícita del mito, respectivamente, pero no se observa el diálogo con los textos fundacionales y heterodoxos de la tradición patriarcal occidental que se encuentra en los textos seleccionados y que constituye otro objetivo del presente estudio.

Las obras del *corpus* interactúan con el Génesis de la Biblia, los relatos sobre el bautismo y su figura representativa, Juan el Bautista, el Simposio de Platón, el discurso

¹¹ Sobre la obra de teatro Yudita, Wendy-Llyn Zaza afirma que “es un comentario sobre las consecuencias de la inmigración hacia las zonas periféricas, y concretamente hacia Euskadi, donde el movimiento nacionalista se presenta como una continuación del poder dominante durante el franquismo” (39). Para el estudio de esta obra véanse los artículos de Margaret Reiz y de Hazel Cazorla. Acerca de Fedra, María-José Ragué-Arias afirma que “en *Fedra*, Ortiz nos dirá que ‘... la androginia es un estado nuevo y más completo de vida.’” (24). Los artículos de Daniela Cavallaro analizan dicha obra de teatro de Ortiz como una reescritura de la Fedra de Eurípides, Séneca, Jean Racine, Gabriele D’Annunzio, y Miguel de Unamuno.

cristiano de Pablo, la alquimia medieval y la leyenda de las Amazonas. Como dichos documentos de la ortodoxia pueden secuenciarse cronológicamente, mostrando así la continuidad histórica del mito de andrógino, el criterio para ordenar los capítulos de este trabajo no ha sido las fechas de publicación de las obras seleccionadas sino el orden de los sucesos narrados en los textos fundadores: Génesis, decapitación de Juan el Bautista, caída del Imperio Romano de Nerón, el reinado de Urraca en el siglo XII del medioevo español. La obra de teatro titulada Aquiles y Penthesilea, aunque sitúa su marco cronológico en el siglo VIII a. C., será estudiada en el último capítulo de esta tesis porque el contenido paradigmático del texto abarca en gran medida los análisis precedentes.

Dado que las obras elegidas para este estudio se han considerado parte del movimiento cultural denominado posmodernidad, incluyendo su relación directa con la noción de “intertextualidad” y el cuestionamiento de la Historia y el Mito como metanarrativas, a continuación se expondrán algunas premisas que sirven de fondo teórico para el análisis.

3. LOS MITOS: HISTORIAS DE FICCIÓN VERDADERAS, MODELOS DE PERFECCIÓN

La Encyclopedia of Contemporary Literary Theory ofrece la siguiente definición clásica de “mito”: “In its most ordinary meaning myth is a story about a god or some other supernatural being; sometimes it concerns a deified human being or a ruler of divine descent. A collection of myths in a particular culture constitutes a mythology which illustrates or explains the origin of the world, why the world was as it once was and how it has changed and why certain things happen” (Lee 596-97).¹² Desde una perspectiva psicológica, para Carl

¹² En su sentido etimológico, la palabra *mythos* significa historia, narrativa, trama, es decir, estructuras de composición o diseños: comedia, romance, tragedia, ironía, sátira (Lee 597). Según Robert Graves, el mito no constituye una alegoría filosófica, una explicación etiológica, sátira o

Gustav Jung la mitología expresa en imágenes conscientes los arquetipos del subconsciente (Libis 20). El arquetipo como tal es trascendente, es decir, no puede representarse, y constituye un esquema determinado en su forma porque tiene carácter fijo. Sin embargo, a pesar de su determinación, el arquetipo se caracteriza por su dinamismo, ya que no tiene significado inherente sino que su sentido depende del contexto donde se realice. Asimismo, tiene un significado simbólico, es decir, en él se visualizan las fantasías de la imaginación colectiva (Cleary 384).

Los arquetipos sirven, según explica Jean Coates Cleary, para compensar la fragmentación experimentada en la vida consciente, creadora de opuestos irreconciliables. Tras un análisis voluminoso, Jung abstrae y generaliza cinco tipos de arquetipos: la madre y el padre, el *animus* y el *anima*, el viejo hombre sabio, la sombra o parte reprimida de uno mismo, el ser. Este último es considerado uno de los más importantes porque es central en el proceso de individuación (Lee 3). Jung afirma que la mente humana tiende a la compensación y que esto implica maduración y no regresión, argumento que opone Jung a Sigmund Freud (Labanyi, Myth and History 16).¹³

Según tal línea de pensamiento, el mito de la búsqueda o el viaje de madurez constituye el arquetipo más interesante, según el psicoanalista (Labanyi, Myth and History 16). En esta narración mítica, el objetivo se focaliza en el proceso de individuación del protagonista, que alcanza su totalidad o integración tras haber superado ciertos estadios y pruebas de iniciación.

parodia, fábula sentimental, historia, romance de juglar, propaganda política, leyenda moral, anécdota humorística, melodrama, saga heroica, ficción realista. El verdadero mito, explica Graves “may be defined as the reduction to narrative shorthand of ritual mime performed on public festivals, and in many cases recorded pictorially on temple walls, vases, seals, bowls, mirrors, chests, shields, tapestries, and the like” (12).

¹³ La información acerca de los estudios realizados por Jung procede de los análisis de Lee, Labanyi (Myth and History) y Cleary.

La autobiografía clásica y las novelas de desarrollo o *Bildungsroman* son ejemplos de la consecución de la individuación del ser en una sociedad dada.¹⁴

También Claude Lévi-Strauss, representante del estructuralismo de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, afirma que el mito resuelve las contradicciones de la vida social en forma de proyección en la conciencia, es decir, constituye un modo de clasificación lógica (Labanyi, *Myth and History* 21). “Lo mítico”, explica Labanyi, ofrece una explicación simbólica y profética (5), que no distingue entre “lo real” y “lo fantástico”, de forma contraria al tipo de conocimiento ofrecido por la Historia.¹⁵ Además, para los antiguos griegos, los protagonistas de las narraciones mitológicas habían existido realmente en un tiempo anterior. Sus historias servían de ejemplo y tenían el objetivo de modelar las conductas sociales de hombres y mujeres, es decir, tenían carácter pedagógico. Como afirma Carlo Brillante: “Whatever the origin—or, more precisely, origins—of the heroes, to the eyes of Greeks of the archaic and classical ages they appeared as men who had really lived in a distant past and who belonged to an older and more powerful race than the one presently inhabiting the earth. Yet because they more closely resembled humans than gods, they could serve as models or guides for people” (94). Estos mitos comunicaban de generación en generación, oralmente o mediante representaciones teatrales o pinturas, historias sobre un pasado ancestral considerado originario. En otras palabras, el mito constituía un texto fundador o “doxa” que instruía sobre la identidad comunal.

El mito se caracteriza por ser comprensivo, es decir, totalitario, ofrece una explicación completa y definitiva sobre el origen, por ejemplo de un pueblo, del hombre y de la mujer. Las historias míticas, por su carácter aglutinante y coherente, trascienden la

¹⁴ Según Jung, el modelo más extendido en Occidente sobre dicho arquetipo (de individuación) es Cristo crucificado y su totalidad se encuentra de forma simbólica en la *quaternio* o círculo formado por los cuatro puntos de la cruz.

¹⁵ Precisamente, la Historia Universal, que surge en Grecia y Roma con Herodoto, Tucídides, Tito Livio y Cornelio Tácito, se opone al mito, es decir, se auto-define como explicación objetiva.

parcialidad y relatividad de la realidad humana, son historias consideradas naturales o cósmicas. Estos mitos, para Northrop Frye (que publica en 1957 *Anatomy of Criticism*), son la base estructural de la literatura, como explica Hayden White: “Frye conceives fiction to consist in part of sublimates of archetypal myth-structures. These structures have been displaced to the interior of verbal artefacts in such a way as to serve as their latent meanings. The fundamental meanings of all fictions, their thematic content, consist, in Frye’s view, of the ‘pre-generic plot-structures’ or mythoi derived from the corpora of Classical and Judaeo-Christian religious literature” (*Metahistory* 83). Frye afirma que todas las obras literarias, de un modo u otro, representan el mito del *Bildungsroman* o desarrollo de la individualidad del personaje (Labanyi, *Myth and History* 19).

Esta última idea significa que la literatura se sitúa, para Frye, a medio camino entre “lo mítico” y “lo histórico”, donde la realidad histórica de un individuo puede narrarse según una estructura ficticia. Para White, esta diferencia crítica entre mito e historia resulta útil para situar la literatura, como hace Frye, en el espacio intermedio entre ambas nociones. Sin embargo, White va más allá que este crítico al afirmar (reflexiones que ya se encuentran en historiadores como R. G. Collingwood) que la Historia no puede separarse de la ficción, sino que es un “artefacto literario” porque utiliza las mismas estrategias de composición que la literatura, y así puede erigirse como mito o metanarrativa. De otro modo, a la Historia le resultaría imposible autodeterminarse legítima y comprensiva, puesto que la realidad, tal como la experimenta el ser humano constituye un mundo fragmentado. Tal es la condición humana que, una vez descubierta o intuita en su radicalidad absoluta, induce a construir historias identitarias.

Dichas historias, que ilustran sobre el origen de una nación o ciudad, sobre las diferencias y transformaciones sociales y revoluciones, etc., reproducen la globalidad y coherencia clásica del mito. Este hecho lo explica White del siguiente modo: “[Histories]

partake of the mythical inasmuch as they ‘cosmologize’ or ‘naturalize’ what are in reality nothing but human constructions which might well be other than what they happen to be” (Metahistory 103). Historiar cualquier estructura, afirma el citado crítico, escribir su historia, es mitologizarla o provocar un efecto de universalidad, motivada ideológicamente por un determinado grupo social. En este sentido, Labanyi afirma que el mito ha sido utilizado para fines imperialistas, comenzando con el Renacimiento, donde coincide la noción de Imperio con la recuperación de la antigua mitología (Myth and History 5). Ésta legitima las narrativas históricas y se usa como fuente de autorización desde el siglo XVI hasta el XVII. Sólo a partir del Romanticismo de finales del XVIII, cambia el significado del término “mito”: deja de representar un pasado modélico para convertirse en la historia de un estado original previo al surgimiento de la civilización (Labanyi, Myth and History 6).

En cambio, la noción de “Historia” durante el Romanticismo significa “sueño”, producto de la imaginación, una concepción que derivará en la fórmula Historia=Decadencia, propia de finales del siglo XIX. A comienzos del siglo XIX existe, en cambio, un optimismo generalizado y la creencia en el progreso o dialéctica “causa-efecto” deriva en una actitud obsesiva respecto a los orígenes que, se piensa, justifican la situación actual del ser humano. En este sentido, la Historia no sólo explica el presente desde el pasado, sino que implica una pérdida de los orígenes, punto de vista éste que durante el Romanticismo y el siglo XIX hace que el individuo considere su relación con la sociedad alienante, mundana y fútil. Tal percepción del mundo y del ser humano lleva al romántico a imaginar y desear mundos originales, edénicos (Labanyi, Myth and History 6). Labanyi asegura que como el paraíso está perdido y no hay posibilidad de volver atrás, se crean visiones futuristas que implican, asimismo, la construcción de Utopías (Myth and History 7). Esta reacción deriva de una mentalidad caracterizada por su conciencia histórica, como por ejemplo el pensamiento judeocristiano.

Según Mircea Eliade, el judeocristianismo se instala sobre la base de un tiempo lineal cuyo Apocalipsis da paso a una regeneración histórica (Labanyi, *Myth and History* 18). Siguiendo este modelo, desde finales del siglo XVIII (aunque guiado por el ateísmo inherente a la mecanización y el positivismo), la conciencia histórica del ser humano alienado de sus orígenes se soluciona con las grandes narrativas. Éstas, que ofrecen una imagen de totalidad con la que identificarse y construir una subjetividad propia, constituyen la base ideológica de los fascismos que asolaron el mundo durante el siglo XX.¹⁶ Dichas construcciones surgen de la fuerza simbólica del lenguaje, sobre todo, explica White, de su función poética, centrada en los universales en vez de basarse en el carácter particular del devenir histórico. De este modo, la Historia, entendida en sentido tradicional, tiene una función poética-mítica y, por tanto, debe ser tratada como un discurso ficticio.

Tal constituye la postura de la posmodernidad, que desmitifica las grandes construcciones que pretenden ofrecer una explicación totalitaria del pasado, sobre la base del carácter científico alegado por la historiografía. En este sentido, desde los años setenta Jacques Derrida ha cuestionado la preocupación patológica de Occidente por los orígenes, llegando a la conclusión de que sólo existen diferencias. Michel Foucault ha puesto en tela de juicio la Historia desde la noción nietzscheana de genealogía. Y White ha argumentado que la historia se construye con los mismos mecanismos retóricos que utiliza la literatura.

¹⁶ Fundamentado en la noción de “mito”, el fascismo recupera el orden clásico y expresa su deseo de perfección, supuestamente alcanzable por el ser humano (Labanyi, *Myth and History* 14). Un ejemplo claro de las consecuencias de elevar una construcción histórica al ámbito de lo mítico puede encontrarse en la dictadura de Francisco Franco, que comienza en España tras la Guerra Civil (1936-1939). El resultado de este enfrentamiento implica la instauración de una identidad nacional que se fundamenta sobre una metanarrativa, Histórica y mítica, que exalta la univocidad de la Raza, la Iglesia y la Nación.

4. LA HISTORIA EN EL CONTEXTO CULTURAL DE LA POSMODERNIDAD

La separación entre “mito” e “historia” no tiene lugar hasta Herodoto y Tucídides, en el siglo V a. C. Cuando las historias míticas se ponen por escrito, comienzan a someterse a crítica y a distinguirse entre *logos* o coherencia lógica y *mythos* o ficción (Brillante 96). Dichos escritos, observa Brillante, permiten hacer un análisis comparativo y, por tanto, cotejar las contradicciones o las lagunas narrativas para aspirar a construcciones más racionales con un único significado. Sin embargo, los primeros historiadores no buscaban contar el pasado sistemáticamente sino guardar la memoria de los eventos que consideraban dignos de ser recordados (Brillante 99). De este modo, hasta la Revolución Industrial del XVIII en Inglaterra, afirma White, la historiografía se consideraba arte, literatura, fundamentalmente retórica (*Metahistory* 123). Hasta entonces, escribir historia no implicaba diferenciar “lo sucedido” de “lo fantástico”, sino “lo verdadero” de “lo erróneo”. El objetivo de los historiadores consistía en narrar con veracidad, aunque usando conscientemente tropos retóricos.¹⁷

En cambio, el siglo XIX distingue la “verdadera” historia de la “filosofía de la historia”, considerando la primera como una disciplina autónoma con sus propios métodos y objetivos.¹⁸ Sin embargo, a pesar de que la Historia busca la independencia científica, en estos momentos mantiene rasgos de otras disciplinas, como el positivismo científico, el idealismo

¹⁷ La verdad, según White, no equivalía al “hecho”, sino a encontrar el modo conceptual más apropiado de explicar “lo sucedido” con el máximo grado de fiabilidad posible (*Metahistory* 123). Este crítico afirma que los historiadores pre-industriales eran conscientes de la variedad posible de tratamientos de los mismos sucesos y pretendían validar uno de ellos como referente discursivo que diera significado al pasado. Sin embargo, también en estos momentos se comienzan a sentar las bases de la explicación causal de los acontecimientos, aunque la llamada “conciencia histórica” del ser humano no surge hasta el siglo XIX, dando lugar no sólo a la Historia sino también a la autobiografía.

¹⁸ Hasta estos momentos de desarrollo intelectual, la llamada “filosofía de la historia” (o historia especulativa), se consideraba como una reflexión seria de los hechos que, sin embargo, provenían de la Historia verdadera (White, *Metahistory* 267). Asimismo, la Historia y la filosofía de la Historia conviven con la novela realista y la historia narrativa, formas literarias que aún no pueden considerarse “novelas históricas”.

filosófico y el arte romántico. Sólo a medida que avanza el siglo, el objetivo de los historiadores y la historiografía consigue instituirse como la búsqueda, y el descubrimiento, de la diferencia entre “lo real” y “lo fantástico” (White, Metahistory 123). Es decir, la verdad se identifica con la realidad y se construye como campo independiente respecto al ámbito de la imaginación o de “lo posible”, perteneciente a la novelística. De esta manera, las historias se erigen como mitos que pretenden constituir modelos explicativos del pasado, es decir, confieren un “efecto de realidad” a sus construcciones secuenciales y causales. Así, ocultan sus mecanismos de significación, por ejemplo, eliminando la primera persona narrativa y utilizando un pronombre personal de tercera persona. Del mismo modo, como las historias ficticias, se articulan sobre un principio, medio y final, y este último cumple las expectativas previas o sugeridas al comienzo, consiguiendo un efecto de coherencia y veracidad, de clausura.¹⁹ Asimismo, en su afán de hacer historiografía, utilizan un método científico inductivo, es decir, ascienden desde “lo particular” a “lo general”.

Todas estas estrategias confieren el carácter de totalidad orgánica a un cuerpo textual, que así parece ser auto-suficiente.²⁰ Sin embargo, aunque la Historia y las historias se presenten con una significación inherente a los sucesos que relatan, no existe una forma narrativa previa, única y concreta que explique dichos sucesos. El historiador, como el cuentista, elige una forma retórica de enmarcarlos o enmascararlos: metáfora, metonimia, sinécdoque, ironía. Dependiendo de qué tropo elija, obtiene un significado o contenido histórico: romántico, trágico, cómico, o satírico respectivamente. Son ideas que se encuentran

¹⁹ White explica del siguiente modo estos procedimientos: “The history, then, belongs to the category of what might be called ‘the discourse of the real’, as against the ‘discourse of the imaginary’ or ‘the discourse of desire’” (The Content of the Form 20). En este sentido, los historiadores, aún conscientes de usar mecanismos literarios para sus Historias, presentan la trama narrativa de los hechos como “encontrada” (White, The Content of the Form 21).

²⁰ Tal consistencia hace de la Historia un paradigma moral y, del mismo modo que sucede con los mitos, se convierte en una explicación sobre el origen o referente de discernimiento del comportamiento adecuado de un individuo en sociedad. El discurso histórico “makes the real desirable, makes the real into an object of desire, and does so by its imposition, upon events that are represented as real, of the formal coherence that stories possess” (White, The Content of the Form 21).

en los escritos de Karl Marx y Friedrich Nietzsche quienes, según White, cuestionan a finales del siglo XIX la naturaleza del concepto de “objetividad”, provocando una crisis de la “Historia” y sus pretensiones universalistas (Metahistory 280).²¹ En un gesto de ruptura con las metanarrativas se inicia un periodo de acercamiento moderno y final aceptación posmodernista al mundo como realidad fragmentada: por un lado, Marx busca el significado científico o mecanismo de explicación de la historia y, por otro, Nietzsche cuestiona su sentido artístico o forma de codificación (White, Metahistory 279). Desde estas premisas, el trabajo formalista de White instruye de manera fundamental sobre el carácter de la posmodernidad, como afirma Linda Hutcheon.

Según Hutcheon, la posmodernidad emerge cuando el capitalismo desplaza la hegemonía burguesa con el surgimiento de la cultura de masas, cuya homogeneización es criticada por el arte posmoderno (6). Este movimiento cultural comienza a germinar en los años sesenta del siglo XX y adquiere su máximo desarrollo en los ochenta, donde se cuestiona la *episteme* clásica hasta sus últimas consecuencias con la destrucción de los límites de las metanarrativas. En 1979, Jean-François Lyotard define la posmodernidad del siguiente modo: “[The word ‘postmodern’] designates the state of our culture following the transformations which, since the end of the nineteenth century, have altered the game rules for science, literature, and the arts” (xxiii). Los discursos totalitarios y científicos de la modernidad, entre ellos la Historia, estaban legitimados mediante la referencia intratextual, es decir, eran metadiscursivos, según explica Lyotard.

Desde el advenimiento de la posmodernidad y, con anterioridad, desde la oposición de los modernistas al discurso cartesiano, se cuestiona la validez de las metanarrativas y se

²¹ Para Labanyi, la actitud subversiva de Nietzsche hacia la noción de progreso histórico implica una reconsideración del mito como construcción de la imaginación que libera al individuo de los imperativos de la Historia (Myth and History 10). Según el filósofo alemán, el hombre moderno estaba preso en la dialéctica de la causalidad temporal, que evitaba el despliegue de la vida en su máxima expresión y la libre articulación del deseo. En esta situación, surge un profundo escepticismo hacia las llamadas verdades absolutas que legitiman el conocimiento.

desvela tanto su carácter textual como su intertextualidad. Asimismo se afirma que no existe una guía de interpretación única o consenso sobre el sentido del mundo fenomenal, sino variedad de realidades fragmentadas y dispersas. La posmodernidad se afirma ideológica, es decir, contextualizada, y sus producciones no son construcciones inocentes ni mucho menos objetivas.²² Así, como no hay explicaciones fijas o verdades absolutas sólo puede pensarse en la coexistencia de creaciones contextuales, contingentes. De este modo, Gonzalo Navajas afirma que la posmodernidad se opone al sistema analítico-referencial, que asegura que la obra literaria copia, representando, la realidad externa (Teoría y Práctica 14). No se puede, por tanto, hablar de comunicación sobre la base de una referencia trascendental, sino que los referentes se construyen como textos cuyas premisas son fruto de un contexto dado.

Por consiguiente, una de las prácticas discursivas tomada como foco de las críticas posmodernas ha sido la historiografía clásica, sobre todo porque se erige como construcción neutral y universalista. Ahora bien, la posmodernidad se caracteriza sobre todo por ser paradójica, esto significa que no rechaza los presupuestos clásicos sino que los utiliza para cuestionarlos. Así consigue desmitificar las grandes narrativas, sobre todo porque el arte posmoderno no esconde los mecanismos de significación. Por el contrario, en la posmodernidad se congregan tanto la teoría como la práctica. Es decir, no existe una línea definida que distinga y separe los discursos de sus prácticas sociales, sino que la vida consiste en realidades discursivas. Esto explica que, como argumenta Hutcheon, la posmodernidad no sea ahistórica ni apolítica. La misma opinión es compartida por Amalia Pulgarín Cuadrado, quien afirma, siguiendo a dicha crítica, que la narrativa posmodernista hispánica no está

²² Según señala Gonzalo Navajas, desde la articulación de la teoría de la relatividad de Einstein y la psicología freudiana, se ha negado la creencia en significados metafísicos y míticos (Teoría y Práctica 14). Por contrapartida se acepta, gracias al escepticismo de la modernidad, la multiplicidad de sentidos, una actitud más pragmática que universalista.

guiada por la nostalgia.²³ Las producciones artísticas posmodernas, según Hutcheon, muestran su relación con el pasado, pero se enfrentan a éste sin sentimentalismo. De este modo, como desde la posmodernidad se concibe que no existe un origen, un presente o pasado idílicos que representar, su perspectiva y actitud frente al pasado es paródica o irónica.²⁴

Hutcheon define la parodia como “repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity... this parody paradoxically enacts both change and cultural continuity” (26). Parodiar se convierte, por tanto, en un modo de desestabilizar las certezas decimonónicas, aquellas que la posmodernidad descubre como verdades entre una multiplicidad de afirmaciones posibles.²⁵ Hutcheon propone la “metaficción historiográfica” como el modelo literario paradigmático del arte posmoderno. Dicho género entiende que su mundo es ficticio e histórico, y lo reconoce como una realidad discursiva: “In fiction, it combines what Malcolm Bradbury (1973, 15) has called ‘argument by poetic’ (metafiction) with ‘argument by historicism’ (historiographic) in such a way as to inscribe a mutual interrogation within the texts themselves” (Hutcheon 42). En este sentido, la “metaficción historiográfica” reúne el mundo de los hechos verificables con el mundo de las posibilidades interpretativas de estos eventos y, sobre todo demuestra la textualidad de la Historia (Hutcheon 16). Esto significa que no existe un referente extratextual o metafísico determinante, sólo hay referencia intertextual. Es decir, el ser humano junto con sus producciones vive en una inmensa red lingüística donde todo escrito, sea oficial o no-canónico, dialoga con otros textos. Por tanto, la forma de comunicación, la selección de

²³ Sin embargo, Samuel Amell sí considera la nostalgia como la promotora del acercamiento de los escritores hacia la historia durante los años ochenta del siglo XX, con ánimo de recuperarla re-escribiéndola (12).

²⁴ El movimiento cultural posmoderno se establece con firmeza en lo que Nietzsche denomina historia crítica: “Critical historiography is history in the mode of Irony, historical thought carried out in the conviction that everything is frail and worthy of being condemned, that there is a flaw in every human achievement, truth in every falsity, and falsity in every truth” (White, *Metahistory* 351).

²⁵ También Butler identifica la parodia como el modo o estrategia para desplazar los significados hegemónicos por otros nuevos, en concreto nuevas identidades de género (186).

fuentes, la organización y estructura, la difusión y la recepción, están contextualizados, es decir, motivados ideológicamente.

5. LA NOCIÓN DE “INTERTEXTUALIDAD”

Según Hutcheon, la posmodernidad está guiada por un doble deseo: reconciliarse con el pasado y, mediante dicha reconciliación, significar el presente (118). Las novelas posmodernas reconocen la condición histórica del ser humano, y entienden que su expresión o articulación constituye una construcción lingüística, no una representación. Desde esta perspectiva se cuestiona radicalmente la noción de “Autor”, tan importante aún en la modernidad, como única entidad referencial motivadora del texto. Es decir, toda obra, literaria o histórica, tiene carácter contextual y por tanto relativo, posicionada en unas coordenadas espacio-temporales determinadas.

Estas reflexiones recurren necesariamente al término “intertextualidad”, que fue acuñado por Julia Kristeva basándose en los escritos sobre dialogismo de Mikhail Bakhtin y sus nociones de “polifonía”, “heteroglosia” y “carnaval”.²⁶ El concepto de “dialogismo” es dualista porque distingue, como mínimo, dos entidades que se relacionan de manera alternativa, en un intercambio crítico y constructivo. Tiene como objetivo demostrar la imposibilidad de llegar a una conclusión autorizada o conocimiento de la verdad. De este modo, el diálogo se extiende infinitamente en el tiempo a medida que se crean unidades textuales, llamadas por Bakhtin “eventos”.

Kristeva utiliza estas reflexiones para elaborar la noción de “intertextualidad”. Dicha crítica considera que la única realidad existente se construye en base a relaciones entre textos,

²⁶ El concepto “polifonía” expresa el intercambio igualitario entre voces diferentes, es decir, exentas de relación jerárquica, con el objetivo de construir un efecto de unidad en la multiplicidad (como en las composiciones musicales).

relaciones que cuestionan la tradicional identificación del signo como entidad trascendental y unívoca. Dicho monologismo ordena el sistema simbólico de la Ley del Padre, cuyas Ideas trascendentales constituyentes son Dios, Ley y Definición (Kristeva 70).²⁷ Un ejemplo de texto monológico es la épica, donde la autoridad del hablante es tan absoluta como es inductivo su método de escritura. En contraposición al *logos* u original autoridad referencial de los textos dogmáticos, se encuentra la escritura anti-logocéntrica, o cadena textual sin principio ni fin. Dentro de esta realidad lingüística anti-esencialista está inmerso el individuo, que desde una perspectiva logocentrista anhela considerarse a sí mismo como una unidad con significado inamovible. Sin embargo, el sujeto intuye o tiene conciencia de que el “Yo” simbólico está constituido desde la sinécdoque y la metonimia, tropos donde una parte representa al todo. Así, la palabra, por ejemplo, el nombre, asume ilusoriamente el estatuto de la cosa significada, es decir, el individuo. De este modo, surge el deseo del ego así formado que, por su condición de parcialidad inherente, busca constantemente afirmarse, dando lugar a la dialéctica constituyente del patriarcado.²⁸

Teniendo en cuenta este hecho, Kristeva desarrolla su teoría sobre la relación entre “lo simbólico” y “lo semiótico” (pre-discursivo), donde la última noción viene a sustituir “lo imaginario” lacaniano. Según esta crítica, aunque la Ley del Padre mantiene su coherencia monológica suprimiendo la multiplicidad de los impulsos libidinales de los primeros estadios de la vida infantil, estos deseos continúan latentes y amenazan el equilibrio del orden

²⁷ La Ley del Padre es fundamentalmente logocéntrica o monocéntrica, es decir, por un lado considera que existe un *logos*, entidad o autoridad externa al pensamiento, palabra y obra. Por otro, entiende que hay referentes reales o presencias que pueden ser representadas mediante sistemas de producción de significado (lingüísticos, visuales, auditivos, táctiles).

²⁸ En principio el niño vive psíquicamente en un estado denominado por Jacques Lacan como “lo imaginario”, opuesto a “lo simbólico”. En el primer estado el niño no tiene conciencia de sí mismo como individualidad, su inconsciente sólo comienza a ser ordenado cuando reconoce como suya la figura que percibe en un espejo y la interpreta como objeto de deseo: simboliza virtualmente la identidad del niño. En este momento, se entra en el reino de “lo simbólico”, cuando se produce una ruptura en la psique que configura el llamado ego o subjetividad y comienza la confirmación o intento de apropiación de ese “Yo” imaginario.

simbólico. En estas circunstancias, según Kristeva, el sujeto lingüístico siempre está dividido entre la apreciación simbólica de sí mismo y su disolución en multiplicidad de sentidos.

Ahora bien, para Judith Butler las reflexiones comentadas sufren una deficiencia que, en última instancia, las hacen partícipe del dualismo tradicional. Según dicha crítica, toda alteración de la lógica patriarcal debe surgir desde el orden mismo: ningún cambio social puede provocarse desde un estado a-cultural o pre-cultural sin peligro de caer en trascendencias o nuevos totalitarismos. En este sentido, el estudio de género de Butler cuestiona la propuesta de Kristeva acerca de la relación dialógica entre “lo simbólico” y “lo semiótico”. Quiere decirse que el campo pre-discursivo carecería de autonomía suficiente como para realizar la función subversiva con la que se pretende dotarlo. Debido a que el ámbito semiótico depende dialécticamente del simbólico, ambos espacios se refuerzan en una relación (beligerante) que alimenta la Ley del Padre. Además, otro de los problemas del estudio de Kristeva, afirma Butler, consiste en identificar “lo semiótico” con la maternidad, la psicosis y la multiplicidad libidinal, es decir, “lo otro” desde una perspectiva patriarcal. En consecuencia, la reificación de “lo semiótico” derivada conllevaría una esencialización de la “otredad” sin modificar su estatuto de marginalidad.

Estas reflexiones se muestran articuladas con claridad en la ficción de Lourdes Ortiz, cuyas obras no sólo plantean la problemática relación entre los ámbitos mencionados sino que la invalidan. En última instancia, la escritora española, desde una perspectiva anti-esencialista, busca la completa integración simbólica de todos los individuos integrantes de una sociedad dada. En este sentido, como se estudiará más adelante, los textos del *corpus* se hacen eco de los planteamientos teóricos de Butler, cuyas teorías rechazan la existencia de un espacio pre-discursivo en diálogo con el orden simbólico. Según esta crítica, toda identidad deriva de la capacidad de agencia inherente al ser humano, es decir, la subjetividad no existe “antes” o “después” de los actos (significativos) que la realizan. En estas circunstancias,

también toda oposición deriva y se activa desde la cultura misma, recontextualizando los esquemas normativos o bien contextualizando prácticas culturales activas pero marginales. Es decir, Butler rechaza el paradigma ontológico del humanismo que universaliza la “subjetividad hombre-blanco-heterosexual-clase media”.²⁹

En contraposición a tales creencias decimonónicas, esta crítica nos ofrece reflexiones aplicables a cualquier tipo de construcción identitaria al considerar que el individuo es tanto actor como acto, creador y fruto de su propia personalidad: “My argument is that there need not be a doer behind the deed, but that the ‘doer’ is variably constructed in and through the deed. This is no return to an existential theory of the self as constituted through its acts, for the existential theory maintains a prediscursive structure for both the self and its acts. It is precisely the discursively variable construction of each in and through the other that has interested me here” (181).³⁰ No es una creencia metafísica en la realidad subjetiva, sino en la posibilidad de significar culturalmente mediante la práctica repetitiva del “Yo”. Se ha diluido la dicotomía “Yo-Otro” y se ha desencadenado el juego de la diferencia, basado en la contingencia.

Con todo, el objetivo de Bakhtin y de Kristeva, en concreto de la noción de “intertextualidad” utilizada en este trabajo, consiste en dinamizar y temporalizar el texto, incluyendo al sujeto. Sus intenciones se dirigen a neutralizar la universalización del “Yo”, una tendencia que identifica a la subjetividad como una entidad metafísica y que está fuertemente relacionada con el autoritarismo. Tal gesto de contextualización, en primer lugar, implica la liberación de anclajes trascendentales que constituyen el carácter monolítico del lenguaje. En

²⁹ Butler estudia el modo de instalar las identidades denominadas “*queer*”, noción que acusa a las categorías “homosexual” y “lesbiana” de esencialistas, ya que se construyen a partir del sistema lógico de ordenación simbólica.

³⁰ Butler se apoya en Nietzsche, quien en *Genealogy of Morals* (1887), afirma lo siguiente: “[P]opular morality also separates strength from expressions of strength, as if there were a neutral substratum behind the strong man, which was *free* to express strength or not to do so. But there is no such substratum; there is no ‘being’ behind the doing, effecting, becoming; ‘the doer’ is merely a fiction added to the deed – the deed is everything” (45).

segundo lugar, lo sitúa diacrónicamente por relacionarlo con otras estructuras, a su vez contextualizadas (Kristeva 64). Así, puede afirmarse que toda actividad lingüística es ambivalente, que realiza un doble movimiento, por un lado establece un diálogo diacrónico con textos anteriores, y, por otro, construye una unidad distinta.

En dichos ejes, sincrónico y diacrónico, existe toda pieza de literatura con su identidad propia, aunque relea otras identidades. Esto significa que cualquier texto desplaza significados anteriores, que han desplazado a otros sentidos, y así sucesivamente sin que exista un origen recuperable o un futuro concreto. Asimismo, la nueva obra está influenciada por su propio contexto social y político, que afecta a la selección y a la organización textual.³¹ En conclusión, el dialogismo intertextual significa que la obra constituye una unidad de sentido que comunica un/otro valor social, un/otro sentido o mensaje moral. Esto no conlleva una relación dialéctica entre tesis-antítesis para proyectar una síntesis final (Kristeva 88), el texto se articula dentro de una interminable relación evolutiva de intercambios que actúan simultáneamente en todas direcciones: pasado-presente-futuro. Toda obra utiliza las huellas textuales en su propio beneficio, y lo hace mediante técnicas que explicitan la ambivalencia de la palabra: apropiación mediante la repetición, valoración a través de la parodia, polémica interior escondida (Kristeva 73).

Asimismo, uno de los aspectos clave del “dialogismo” es su contingencia, la realidad existe en la medida en que se construye y se construye gracias a su carácter circunstancial. Es decir, la vida y su realización lingüística consiste en un interminable proceso, cuya indefinición global permite romper la ilusión de linealidad o progreso mantenida en las estructuras monológicas, como la crónica, la épica, la Historia, la ciencia, cuyos ejes de articulación consisten en nociones de autoridad extratextual y de representación. Este modo

³¹ Kristeva lo expresa del siguiente modo: “Bakhtin’s dialogism identifies writing as both subjectivity and communication, or better, as intertextuality. Confronted with dialogism, the notion of a ‘person-subject of writing’ becomes blurred, yielding to that of ‘ambivalence of writing’” (68).

discursivo recibe acogida en la posmodernidad, que hace uso de los presupuestos patriarcales con el objetivo de desmitificarlos. Tal movimiento asegura que ninguna producción se concibe fuera de un medio social, político e ideológico. Es decir, no puede separarse el arte de la vida, y, para expresar esta realidad, las producciones artísticas posmodernistas abren al lector su proceso creativo de significación.

Dicha demostración, en un gesto paródico de transparencia constructiva, presenta la obra como una formación lingüística, ni universal ni generalizable.³² Es decir, se niega la definición humanista de sujeto coherente y el individuo se libera del determinismo impuesto por un sujeto trascendente, a la vez que queda explícita la carencia de fundamento ontológico sobre el que detener el constante fluir que la posmodernidad acepta como proyecto de vida. En este cuadro también se difuminan las demarcaciones genéricas binarias que desde una *episteme* patriarcal determinan al hombre y a la mujer. Se borran los límites objetivos que el patriarcado define como “lo masculino” y “lo femenino”. La consecuencia de esta carencia de pre-determinación es que la homosexualidad, el lesbianismo, y la bisexualidad, se convierten en discursos capacitados para contrarrestar, paródicamente en muchos casos, el dogma monolítico de la Ley del Padre.

³² De este modo, no es extraño que muchas novelas históricas pertenecientes a la posmodernidad estén escritas en primera persona. Como falsas autobiografías cuestionan el objetivismo de la tercera persona narrativa que caracteriza las metanarrativas o los escritos históricos, al mismo tiempo que presentan su propia versión de los hechos. En este sentido, las individualidades consideradas “excéntricas” por el discurso hegemónico revelan sus identidades. Así, como afirma Hutcheon, el objetivo consiste en no diferenciar entre “Yo” y “Otro” y romper los límites de la ortodoxia humanista, abriéndolos a la multiplicidad. De este modo, la posmodernidad otorga mayor importancia al concepto de “diferencia” que de “otredad”, ya que este último apunta hacia el dualismo que trata de superarse (65).

6. ORGANIZACIÓN DEL TEXTO

Antes de comenzar con el estudio de la obra de Lourdes Ortiz, en el primer capítulo se traza un panorama histórico del concepto de “androginia” desde sus manifestaciones más antiguas hasta finales del siglo XX. Esta noción ha sido muy relevante y es bastante conflictiva, porque simboliza el deseo del ser humano, desesperado en muchos casos, de entender su condición, su situación en el mundo, que en última instancia es incognoscible y frustrante. De esta manera, la androginia ha constituido un símbolo de liberación durante todo su transcurso histórico, incluso hasta la emergencia y durante el activismo del movimiento feminista en la década de los setenta del siglo XX. Sin embargo, el andrógino comienza a criticarse como tal símbolo liberador a partir de los años ochenta del mismo siglo. Uno de los problemas del mito consiste en su carácter dualista y su dependencia de las dicotomías patriarcales, arraigadas en la heterosexualidad y la reproducción sexual. No está claro si el andrógino hace libre o, por el contrario, encadena al hombre y a la mujer a una forma de vida social que prohíbe otro tipo de sexualidad e identidades.

El estudio de la figura del andrógino en la obra de Ortiz comienza con el análisis del cuento “Eva” como texto que dialoga con la ortodoxia cristiana respecto al origen del hombre y de la mujer, en concreto con el Génesis. Al mismo tiempo que el mito del andrógino se considera una vía de escape originaria alejada del determinismo patriarcal, “Eva” narra la ruptura del ser dual originario. La protagonista cuenta en una retrospectiva su caída y la de Adán, que la incapacita para superar las barreras ideológicas del orden simbólico de cuya inauguración ha sido testigo. Ahora bien, si en este relato fracasa la imaginación andrógina, ésta se retoma desde otra perspectiva en el cuento “Salomé”, estudiado en el capítulo tercero. En este caso, el texto se articula intertextualmente en torno a uno de los episodios más

importantes del Nuevo Testamento: la decapitación de Juan el Bautista. El relato exalta la importancia de la palabra, considerada desde una perspectiva religiosa como fuente de vida de carácter genérico indeterminado o andrógino. La protagonista se adueña de la “palabra” y la encarna con el objetivo de contar su propia historia. De este modo, Salomé, la hija de Herodías, tiene éxito en su empresa y contrarresta el anonimato al que ha sido abandonada por la tradición bíblica, al mismo tiempo que desafía su papel de “mujer fatal” construido por el decadentismo francés del XIX.

El capítulo cuarto, dedicado a La liberta, novela histórica que narra la vida de Acté, se centra en el poder desestabilizador de la androginia, encarnada, en este caso, por la protagonista, que practica las reflexiones de Aristófanes en el Simposio de Platón y la noción de “ágape” del paulismo. Sin embargo, a diferencia de “Salomé”, La liberta concluye con sentimientos de pérdida y ruptura porque el ansia de poder del ego patriarcal margina el andrógino como noción de fecundidad y creatividad exiliando a Acté a una rememoración estéril. Desde una perspectiva diferente se construye la novela histórica Urraca, donde se narran las aventuras y desventuras de una reina medieval española, que muere escribiendo su propia historia. En el capítulo quinto, se argumenta cómo la noción de “androginia”, desde una perspectiva dialógica, libera a esta mujer atrapada en la contradicción genérica de la lógica patriarcal. En este sentido, Urraca busca una identidad autónoma, y, para conseguirlo, el texto dialoga con las teorías alquímicas medievales y con la historia del juego del ajedrez.

Ahora bien, si en esta novela, la muerte de Urraca se justifica y argumenta como una victoria de la protagonista, en el capítulo sexto, que trata la obra de teatro Aquiles y Penteseilea, el suicidio de la protagonista, la reina Penteseilea, prueba de nuevo la intolerancia del patriarcado. Aunque la obra se relaciona intertextualmente con los textos de la mitología clásica, y a pesar de que trata de acabar con la guerra de los sexos manifiesta entre amazonas y griegos, los amantes protagonistas fracasan en la articulación de un tipo de sociedad

andrógina. Los planes de pacificación se descubren como un sueño imposible de realizar, y éste queda mitificado como una leyenda perdida en el tiempo de los orígenes e irrecuperable.

CAPÍTULO 1: REPASO HISTÓRICO DEL CONCEPTO DE “ANDROGINIA”

“El corazón y la mente de este hombre en la penumbra
 En cualquier lugar para mí el más familiar
 -desde hace mucho ¡maravilloso misterio!-,
 Ni yo ni otro.”
 Gasan Jōseki, La religión y la nada.

Para comenzar esta visión general del mito del andrógino, es necesario tener en cuenta que el término “androginia” no tiene ninguna significación inherente. Como afirma Tracy Hargreaves, “‘androgyny’ belongs to, or indicates, no secure or transcendent ontology, but is always in the process of being made in relation to the various requirements of history, culture and the literary imagination. Androgyny has no stable or a transcendental category, but is subject to historical and cultural change” (3). De este modo, el andrógino ha circulado en la historia de la humanidad como deidad, origen de creación y como dios encarnado, ha constituido el secreto de los alquimistas, se ha erigido como símbolo revolucionario anarquista y de una humanidad integral. Ha sido el ideal renacentista, romántico, modernista y surrealista, ha inspirado a la sociología, la psicología y el psicoanálisis, ha servido como metáfora de ruptura tanto de límites genéricos como de diferencias individuales. Ha representado la imagen del optimismo progresista basado en el humanismo occidental de principios del siglo XIX y del pesimismo simbolista resumido en el decadentismo de finales del mismo siglo. Mircea Eliade, por otra parte, afirma que el andrógino es el arquetipo que se encuentra en la mayoría de las religiones en la historia de las culturas del planeta (Libis 28).

Sin embargo, el término “androginia” ha sido unas veces diferenciado y otras veces confundido con otra noción, la de “hermafrodita”. Según Jean Halley des Fontaines, la palabra “androginia” significa la reunión de los sexos en un solo ser. Por un lado, el discurso médico la diagnostica como hermafroditismo, por otro, constituye una totalidad que supera la suma de sus

partes constituyentes. Esta última es la definición filosófica del término, donde la androginia adquiere un estatuto espiritual, trascendental. También Kari Weil distingue entre el significado de los términos “andrógino” y “hermafrodita” afirmando que difieren la historia y las connotaciones físicas de ambos (9). En el hermafrodita, explica Weil, se superponen los dos cuerpos, masculino y femenino, mostrando sus sexos en competencia e incapaces ambos de acceder a la totalidad (10). En este sentido hay que entender el discurso científico-médico sobre la ambigüedad sexual, y el horror del mundo antiguo ante los nacimientos considerados entonces como “monstruosos”.¹

Sin embargo, en contraposición al hermafrodita, el andrógino simboliza la pureza, el hombre originario antes de la Caída, el ideal utópico. Según Elémire Zolla, la búsqueda de este ser trascendental ha sido la base filosófico-religiosa del tantrismo y del budismo vajra, donde la androginia conduce al perfeccionamiento espiritual de la vida interior (15). Su objetivo principal, continua Zolla, consiste en liberar al ser humano del desequilibrio que experimenta ante sus limitaciones y le permite encontrar una armonía, considerada inherente a cada individuo en particular. Múltiples teorías y corrientes de pensamiento occidentales, como por ejemplo la alquimia, el gnosticismo, las teosofías y filosofías de la historia, se han basado en esta última idea. Asimismo, la distinción entre el andrógino trascendental y el corpóreo hermafrodita se encuentra bien articulada, según explica Estrella de Diego, en la obra de Magnus Hirschfeld y de Franz von Baader, quienes diferencian el hermafrodita bisexuado del andrógino asexuado (de Diego 39).

¹ El hermafrodita puede representarse dividido verticalmente, enseñando su dualidad genital, como el hermafrodita de los tratados de alquimia. También puede verse diferenciado horizontalmente, en cuyo caso muestra pechos y pene, como la famosa estatua del hermafrodita que se encuentra en el Museo Nacional de Estocolmo.

En este sentido, el andrógino no muestra su sexo de forma explícita, como hace el hermafrodita, sino que se rodea de un aura de indeterminación sexual, que se encuentra, por ejemplo, en el travestismo de los chamanes o en el angelismo. Esta androginia también se representa mediante símbolos, como el Huevo Cósmico, *uroboros*, el pentágono, el arco iris y los lirios. Francette Pacteau parece distinguir entre androginia y hermafroditismo, aunque utiliza el término “andrógino” para ambos. Esta crítica explica que definir la androginia se hace muy difícil por ser un concepto evasivo (63). Desde una perspectiva psicoanalítica, esta autora entiende la androginia no sólo como una imagen que reúne rasgos secundarios masculinos y femeninos, sino como una figura con fuertes connotaciones psicológicas. Por tanto, se sitúa en el ámbito de la imaginación y de la relación entre “mirada” e “imagen”, ya que no existe ningún sujeto realmente andrógino (Pacteau 63).

Normalmente, continúa Pacteau, el andrógino reúne rasgos secundarios masculinos y femeninos, es decir, no existe una manifestación directa del pene o de la vagina. Asimismo, de Diego señala que dicha síntesis, que provoca una indeterminación del sexo del individuo, sustituye visualmente (ya sea en representaciones artísticas o publicitarias) el aparato genital del hombre y de la mujer con unos pechos o maquillaje y un puro, bigote o sombrero respectivamente (19).² Esta última autora se hace ella misma partícipe de la distinción entre androginia y hermafroditismo, pero hay otros críticos, como Alan J. L. Busst y Jean Libis por

² Así lo explica de Diego: “Ya desde ahora es posible apuntar a una diferencia básica entre la síntesis de lo femenino y la síntesis de lo masculino. Lo segundo parece definirse a través de la substracción, simplemente patentizando un elemento clave que no suele estar ligado a lo estrictamente sexual-la barba, un puro, un sombrero...-a pesar de tener implicaciones sexuales en una segunda mirada-el pene no está pero lo fálico lo sustituye-; lo femenino se recrea a través de la adición de elementos y casi siempre con énfasis en lo sexual secundario-los senos-tal vez por el temor que lo femenino primario-la vagina-ha despertado siempre en lo social” (19).

ejemplo, que consideran que no existe diferencia entre dichas nociones.³ Por un lado, Busst opina que los dos términos son sinónimos, ambos caracterizan a una persona que reúne los rasgos esenciales de ambos sexos y que puede considerarse bisexual o asexual (1). Por otro, según Libis, ambos expresan una “alianza paradójica, una coalescencia de términos opuestos: terminología radicalmente híbrida que de entrada nos enfrenta con una especie de escándalo ontológico” (22). Escándalo porque tanto el hermafrodita como el andrógino desafían el orden natural, es decir, la pertenencia del hombre y de la mujer a uno u otro sexo exclusivamente. El andrógino demuestra el desasosiego del ser humano ante su única condición: límites, parcialidad, dependencia, fragilidad, soledad. Un estado que desea trascender.

En este sentido, la androginia puede concebirse como una situación edénica previa a la división y oposición sexual o bien como un estatuto que trasciende *a posteriori* dicha separación entre los sexos. El primer supuesto comprende los dioses más antiguos y en el segundo supuesto se parte de la existencia de una dualidad conflictiva, por ejemplo, el carácter sexuado del hombre y de la mujer. En este último caso, el andrógino representa un estado deseable donde se resuelven las tensiones y, como explica Frédéric Monneyron, donde se simboliza la reunión de contrarios como “lo humano” y “lo divino”, el ser-el no ser, “lo masculino” y “lo femenino”. Tal constituye el fundamento de los ritos de travestismo de la antigua Grecia, en Esparta, Argos y Cos.⁴

³ Según Hargreaves, Darwin, Freud, Havelock Ellis, Richard von Krafft-Ebing y Earl Lind han considerado el concepto de “andrógino” y de “hermafrodita” como términos sinónimos (2).

⁴ Robert Graves sostiene una tesis diferente respecto al “andrógino” al afirmar que sus primeras representaciones manifiestan a una mujer barbuda, cuya yuxtaposición de rasgos masculinos secundarios sobre el cuerpo de una mujer resultó al desaparecer la ginocracia durante el periodo helénico. Según Graves, cuando los consortes de las diosas comenzaron a cobrar importancia y su estatuto en relación con los poderes femeninos empezó a cambiar, surge el andrógino como figura transicional, es decir, como la madre de un clan pre-helénico que quiere mantener sus prerrogativas matriarcales (73). A este mismo

En conclusión, la unión de entidades consideradas opuestas se encuentra en dos discursos: el mítico, representado por una divinidad bipolar, y el filosófico, que afirma la comunión de individualidades. El Simposio de Platón ejemplifica esta distinción discursiva, representada respectivamente por seres duales primordiales y por la unión amorosa entre individuos (Monneyron 25). El discurso filosófico también se mantiene en la tradición occidental: en la alquimia, el orfismo, el gnosticismo, la teosofía de Jacob Boehme, el romanticismo, la modernidad y la posmodernidad. Ahora bien, según Hargreaves, el andrógino, como fantasía manifiesta tanto en literatura como en psicoanálisis, siempre presenta un *impasse* (9). Este bloqueo conceptual se debe, continúa esta misma crítica, a que el andrógino cuestiona la vida social/sexual, y así representa lo liminal, lo oscuro, lo privado y secreto. Sin embargo, esta figura también conecta íntimamente con las categorías que pretenden desestabilizar el orden establecido e inspira nuevas creaciones, la regeneración del espíritu y la trascendencia. Marie Delcourt se hace partidaria de esta última idea afirmando que el travestismo presente en varias culturas, no solamente constituye un rito de transición o entrada en la vida adulta, sino que representa el momento en que cada sexo recibe los poderes del otro, un ritual basado en un deseo de inmortalidad (16). Esta crítica afirma que dicha dualidad sexual constituye una acción simbólica que fortalece, porque completa, la determinación parcial de la sexualidad humana. En este sentido, existe toda una serie de ritos, infligidos sobre la anatomía del individuo, que pretenden reproducir la androginia divina y que son considerados por Libis como rituales transgresores (182).

Dicho crítico hace referencia al libro de Bruno Bettelheim titulado Heridas simbólicas (1954), donde se argumenta que ambos sexos envidian los rasgos y los poderes asociados al otro.

propósito, Marie Delcourt considera a dichas madres como entidades andróginas por su autosuficiencia (17).

Así, los ritos de mutilación llevados a cabo en algunas sociedades primitivas suponen la trascendencia de las líneas divisorias u “orden sexual” (Libis 184) sobre el que se articula el grupo. Sin embargo, Libis argumenta que incluso la incursión en el terreno de la transexualidad está firmemente regulada por la sociedad, poniendo así de manifiesto el poder de desestabilización de dichas transgresiones simbólicas. El control o legalización de las prácticas de “androgenización” se manifiesta con claridad en figuras sociales como el chamán, el sacerdote, el brujo y el eunuco (Libis 112). El chamán, explica Zolla, se hace andrógino al emparejarse real o imaginariamente, o mediante la trascendencia extática de su determinación sexual y, según Eliade, los chamanes median entre “lo divino” y “lo humano”.

Asimismo, en el Simposio se encuentra otro ejemplo del poder inherente a la entidad andrógina o dual. A través del comediante Aristófanes, Platón afirma la existencia, anterior a la civilización griega, de unos seres duales de tres tipos: hombre-hombre (hijos del Sol), mujer-mujer (hijas de la Tierra), hombre-mujer (hijos/as de la Luna), caracterizados por su fuerza sobrehumana. Además, no se reproducían sexualmente sino como insectos cicádidos, incubados como larvas o ninfas dentro de la tierra hasta su última metamorfosis. Según Aristófanes, estos seres se revelaron contra Zeus y encontraron por ello un duro castigo: sus dos mitades quedaron separadas. Con el objetivo de mantenerlos con vida, ya que dichas partes cuando se encontraban quedaban abrazadas y perecían, Zeus los dota con aparatos de reproducción genital. A partir de este momento, la narración explica el modo de vida griega, donde la reproducción heterosexual constituye un deber cívico del hombre y de la mujer. Sin embargo, con estas parejas coexisten otras cuyo vínculo no está asociado a la reproducción de la especie sino debido a una unión misteriosa. El dios que los alumbró se denomina Amor/Eros y, continúa Aristófanes, el ciudadano griego debería obedecer los dictados del dios de las uniones verdaderas: buscar y

establecerse junto a sus semejantes. De este modo evitará ser dividido otra vez y contribuirá a la construcción de un futuro beneficioso para todos.

A grandes rasgos este resumen explica la fábula de Aristófanes, un elogio a Amor/Eros, el dios que guía al ser humano de regreso a su estado originario o cósmico mediante la unión sexual. Sin embargo, precisa el contertulio de Sócrates, “The ‘androgynous’ was a distinct gender as well as a name, combining male and female; now nothing is left but the name, which is used as an insult” (Simposio 22). En estas palabras se explicita una concepción diferente del término “androginia”, no relativa a la adquisición de facultades divinas sino a la degradación social, asociada ésta a la homosexualidad. Dicha actitud de burla se explica porque, según Luc Brisson, el cuadro social griego estaba firmemente estructurado en torno al matrimonio y la guerra, adecuados para la mujer y el hombre respectivamente.

De este modo, en el Simposio la androginia manifiesta tanto el antiguo ideal como la amenaza de la transexualidad entendida como ruptura de los límites genéricos. Ahora bien, la primera relación explícita entre homosexualidad y dualidad sexual se encuentra en el mito del hermafrodita escrito por Ovidio. En el libro IV de las Metamorfosis (siglo I d. C.), el autor expresa en forma de fábula el conservadurismo de los papeles sociales del hombre y de la mujer, confundiendo androginia con hermafroditismo, y haciendo de este último sinónimo de homosexualidad pasiva, considerada degradante en Grecia y Roma. Según Delcourt, en el mito relatado por Ovidio se establece la ecuación bisexual = asexual, o pérdida de poderes (53). Sin embargo, el relato de este escritor es muy original, porque hasta entonces los dioses eran hermafroditas de nacimiento y no por metamorfosis. Acorde con el pensamiento popular, estos últimos representan seres benéficos y no se encuentra en ellos signos de carencia viril (Delcourt 54). En concreto, el dios hermafrodita aparece tardíamente, en el siglo IV a. C., como figura de culto y, al reunir simultánea y visiblemente la genitalidad masculina y femenina, su surgimiento

implica la superación del miedo a las malformaciones genitales (Delcourt 45). Es decir, el hermafrodita, como protector de las uniones sexuales, de los nacimientos, y a medida que se incorpora a la vida social, pierde su carácter grotesco y trasgresor.

Con todo, como la dualidad se consideraba prerrogativa divina, puede explicarse el terror, imbuido en superstición, que provocaban los individuos considerados aberrantes, objeto no solo de burla sino de muerte. En este sentido, Libis explica que “La verdadera androginia es patrimonio de los dioses y no de los hombres. Éstos, separados de la naturaleza divina, están destinados a la cultura, y ésta exige como tributo que los hombres renuncien a toda prerrogativa bisexual, que sería, literalmente, *hybris*, y por consiguiente destrucción del grupo social” (110). De este modo, la materialización de la dualidad genital en los cuerpos se consideraba una anomalía, al individuo como un monstruoso castigo divino (Libis 19), y su tratamiento jurídico quedaba ligado al pecado y a la culpa. Además, tal rareza biológica se denominaba “prodigio”, es decir, un suceso en contra de las leyes de la naturaleza. Brisson afirma que existía toda una serie de leyes en Grecia y en Roma que prohibían la ocultación de hijos/as “malformados/as” y los ritos de expiación y purificación implicaban la muerte o el abandono (15). Esta actitud respecto a los nacimientos anómalos se encuentra durante la República Romana, entre los años 209 a. C. y 92 a. C., un periodo caracterizado por inestabilidad y guerras (Brisson 23). Brisson afirma que los prodigios desestabilizaban la *pax deorum*, acusación que recibieron los dieciséis prodigios nacidos en las fechas indicadas, identificados como monstruos por el oráculo. Doce de ellos fueron abandonados en el mar o un río en un tronco hueco o una caja.

Ahora bien, a fines del siglo I a. C. un cambio importante comienza a tomar forma con Diodoro Sículo en el siglo I a. C., quien lucha contra dicha superstición tan arraigada. Según Brisson, Sículo interpreta la dualidad sexual como un error de la naturaleza, una malformación anatómica, extraña pero inteligible (31). Además, sugería la cirugía como solución al problema,

adecuando así al individuo a uno de los dos sexos y habilitándolo para su inserción social (37).⁵ Esta intervención racionalista y médica no acaba definitivamente con la asociación entre castigo y hermafroditismo, pero supone un cambio de perspectiva. Durante el Imperio romano, Plinio “el Viejo” explica que los llamados “hermafroditas” u objetos de entretenimiento para el ciudadano romano, anteriormente eran considerados “andróginos” o portentos (Brisson 38). En las reflexiones de Plinio se muestra la existencia de dos términos, “hermafrodito” y “andrógino”, análogos para este teórico, pero exclusivamente relacionados con una morfología biológica. No obstante, la simultaneidad sexual, relacionada con seres liminales y pertenecientes al dominio pseudo-científico de la Antigüedad corre paralela a las creencias populares, donde el hermafrodita constituye un símbolo de abundancia, plenitud, riqueza y eternidad.⁶

Ahora bien, la institución del cristianismo como dogma oficial en Roma durante la segunda mitad del siglo IV, erradica las manifestaciones andróginas e instaura un Dios-Padre único y trascendental. Así, la noción de dualidad sexual, que pertenece al ámbito de las cosmogonías míticas, continúa paralela y subterránea. Para Libis, los libros sagrados del judeocristianismo, donde se maneja una concepción más abstracta de Dios, no explicitan la noción de “androgenia”.⁷ Es importante tener en cuenta el carácter fuertemente patriarcal de las

⁵ También hoy día persisten las intervenciones quirúrgicas que delimitan la sexualidad de los nacidos hermafroditas a uno solo de los sexos.

⁶ Dentro de esta misma acepción positiva del hermafrodita, el arte lo considera, en vez de dios bisexual, ideal de belleza y perfección. Ya desde el siglo IV a. C., el arte griego construye figuras de exaltada hermosura, donde el hermafrodita constituye la máxima expresión de una tradición artística griega que idealizó una figura ambivalente, en el sentido de dotarla de dualidad sexual o bisexualidad y de perfección y belleza divinas. Estos rasgos se muestran acordes con la idea de asexualidad simbolizada por el andrógino, una idea que persiste hasta nuestros días.

⁷ Según los comentaristas de la Sagrada Biblia, el segundo capítulo del Génesis, titulado “El paraíso” constituye una readaptación de las creencias paganas, que consideraban el deseo de unión del hombre y de la mujer como reminiscencia de un estado ancestral (comentarios a Gn 2, 21-22). De este modo, la frase “vendrán a ser los dos una sola carne”, una vez que la mujer “nace” del varón, se hace eco

sociedades judeocristianas desde sus comienzos, un rasgo que con cierta probabilidad influyó en la reescritura de las divinidades andróginas. Las mujeres tenían un lugar subordinado en la sociedad judía, y sólo se reconocían dos tipos: las buenas esposas y las mujeres seductoras (Meeks 174). En el Antiguo Testamento, concretamente en el Génesis, que narra los comienzos del pueblo de Israel, no se explicita la androginia de Dios en ninguno de los dos primeros capítulos, que narran separadamente el origen del hombre y de la mujer. El primero no emplea el nombre de Yahvé sino el de Elohim y éste no connota antropomorfismo. En este sentido, Libis explica que aunque el texto sugiera interpretaciones sobre la existencia de un Dios andrógino, la deidad judeocristiana, como creadora *ex nihilo*, no posee los atributos (sexuales) de los seres creados (43).

A partir del segundo capítulo del Génesis el nombre de Elohim desaparece y la mujer y el hombre tienen distinto origen: la mujer “nace” del cuerpo de Adán. En este segundo capítulo se utiliza el nombre de Yahvé para denominar a Dios, una forma lingüística asimilable al verbo “ser”. Libis explica que aunque Yahvé, que no Elohim, se considerase andrógino por carecer de rasgos antropomórficos, no hay pruebas para realizar esta interpretación. Es más, continúa el mismo crítico, el Dios del judeocristianismo se manifiesta como entidad marcadamente masculina, un Padre cuya Ley ha sido revelada a Moisés, el primero de los varones que articulan la genealogía patriarcal de la Historia del pueblo de Israel.

Libis argumenta que la creación de un Dios-Padre reprime el imaginario que gira en torno a una divinidad andrógina. Represión que se hace evidente *a posteriori*, cuando la androginia divina cobra expresión, como por una necesidad compensatoria, en manifestaciones religiosas no-ortodoxas y concretamente esotéricas. Pero incluso dentro de la ortodoxia cristiana, figuras

de la mítica simbiosis, que el judeocristianismo relee como cuerpo bendecido por la gracia de un Dios Padre.

tan importantes como Juan el Bautista y Jesucristo están relacionadas con la androginia. El primero, según Zolla, representa el rito bautismal judío que simboliza la renovación del cuerpo y del espíritu tras emerger de las aguas purificadoras. El ritual del bautismo implica el cambio de “ropajes”, es decir, la adopción de la vestimenta o palabra de Jesús que transforman al iniciado. Además, este simbolismo, relacionado con la androginia en el sentido de trascendencia de valores vitales previos al rito, significa la salvación y representa al hombre cristiano como un “Nuevo Hombre”. Por otro lado, la muerte del Bautista, narrada en el Nuevo Testamento, “copia” la simbología hindú sobre la unión cíclica entre el sol y la luna (Zolla 22). Este mismo crítico explica que en dicho simbolismo la espada del conocimiento gnóstico decapita al Bautista para utilizar su cabeza como eucaristía y absorber así la sabiduría inherente al símbolo de la androginia (23).

Respecto a Jesucristo, la Iglesia ha consentido en su androginización, expresa de manera más explícita que la de Juan el Bautista (Libis 54). Así, el Hijo de Dios media entre “lo divino” y “lo humano”, el cielo y la tierra, “lo masculino” y “lo femenino”.⁸ Y, siguiendo estas ideas, dentro de la ortodoxia cristiana San Pablo recoge el simbolismo del bautismo para manifestar que sus efectos regeneradores implican la indiferenciación jerárquica del hombre y de la mujer. Del siguiente modo queda escrito en Gálatas: “Todos, pues, sois hijos de Dios por la fe de Cristo Jesús. Porque cuantos en Cristo habéis sido bautizados, os habéis vestido de Cristo. No hay ya judío o griego, no hay siervo o libre, no hay varón o hembra, porque todos sois uno en Cristo Jesús” (3, 26-28).⁹

⁸ Carl Gustav Jung en *Psychology and Alchemy* ha realizado uno de los estudios más importantes sobre este tema, donde se muestra con claridad el Cristo andrógino.

⁹ Sin embargo, como explica Wayne A. Meeks: “[T]he baptismal reunification formula’s ‘no more male and female’ has not produced any radical reassessment of the social roles of men and women in the congregation. The traditional parenthesis has redirected the notion of reunification to refer entirely to

Ahora bien, la androginia queda exaltada sobre todo en discursos esotéricos, como la cábala o conjunto de doctrinas judías filosófico-religiosas del siglo IV que interpretan el Antiguo Testamento. Entre los libros más importantes se encuentra el Zohar o Libro del esplendor. Esta obra de principios del siglo XIV constituye el fundamento de la especulación cabalística, su meditación, su ritual y, basándose en el versículo 27 del primer capítulo del Génesis, afirma la androginia de Elohim. Sin embargo, quizás como reflejo del androcentrismo judaico, existe una asimetría interna en esta bipolaridad, porque Dios es más activo (masculino) que pasivo (femenino) (Libis 46). Asimismo, el Hombre primordial del Libro del esplendor se llama Adán Kadmon, un hombre que refleja la androginia divina, y cualquier modo de ser distinto del andrógino primordial es considerado infrahumano por los cabalistas medievales. Según Libis, el Zohar afirma que el pecado de Adán consistió en separarse del reino o principio femenino del “Árbol de los *Sefirot*”, perdiendo así su androginia primordial y esencial. El exilio de este rasgo femenino inherente a la divinidad, y al hombre propiamente dicho, desencadena un estado de nostalgia que permanece hasta la reintegración de los principios activo y pasivo (Monneyron 33).

En esta misma línea de pensamiento se sitúa la tradición gnóstica entre los siglos I y V d. C., construida alrededor de la noción de “androginia” en su aspecto más abstracto y considerada por la ortodoxia del cristianismo como una herejía. Aunque el gnosticismo utiliza la fe y terminología cristianas, tiene influencias de la teología judía, las cosmologías babilónicas, persas y egipcias, las filosofías presocráticas y el neoplatonismo (Monneyron 29). Wayne A. Meeks explica que el gnosticismo afirma que la salvación del hombre se produce mediante la reunificación de los principios masculino y femenino (189), y, según Libis, esta doctrina trataba

the relation of the whole community to Christ, while the author of Ephesians uses it only to reinforce the conventional definitions of the masculine and feminine roles in marriage” (206).

de conciliar o de reintegrar en el Dios Padre del cristianismo un rasgo femenino perdido o evacuado (61).

Para Carl Gustav Jung, las reflexiones anteriores demuestran o más bien confirman que la psique del ser humano tiende a trabajar cognitiva e inconscientemente a base de oposiciones estructurales binarias, de ahí que la concepción de un dios en exclusiva masculino, como el del judeocristianismo ortodoxo, sería anti-intuitiva. Por esta razón habrían persistido tradiciones alternativas que sostuvieron con insistencia el símbolo de la androginia divina. Tal es el caso de la tradición hermética, de carácter gnóstico, cuyo libro fundacional, el Corpus Hermeticum (s. III d. C.) cuestiona implícitamente la separación de los sexos, puesto que todos los objetos del mundo se consideran duales, como el mismo dios, poniéndose así de manifiesto el paralelismo analógico entre el microcosmos humano y el macrocosmos divino (Libis 69).

Este último constituye el objetivo más destacado de la alquimia, a conseguir mediante la muy buscada piedra filosofal “representada con frecuencia mediante la forma de un hermafrodita coronado” (Libis 129). Según Jung, esta piedra puede ser identificada con el ser místico llamado *Deus terrestris, Salvador*, o simplemente el hombre divino original o Gnostic Anthropos (Libis 222). Además, dicha piedra se considera capaz de descubrir la “Mente Universal” o Principio de unificación orgánica de todos los seres animales, vegetales y humanos. Desde el punto de vista de la alquimia, el mundo tiene carácter bipolar, es decir, reúne y sintetiza todos los contrarios en un tiempo ahistórico. También, la lógica alquímica sigue un pensamiento cosmológico y el iniciado intenta imitar dicha androginia universal en sí mismo.

La finalidad práctica de la alquimia consistía en transmutar los metales base, convertirlos en oro a través de operaciones secretas. Ahora bien, la Gran Obra, que “nace del Uno y vuelve al Uno” (Jung citado por Libis 128), también simboliza la transformación espiritual del alquimista, que hacía corresponder el mundo material con el mundo divino. En este sentido, como se ha

señalado más arriba, el microcosmos humano, animal y vegetal era considerado análogo al macrocosmos universal. Conseguir esta correspondencia constituye el objetivo alquímico, que trabaja sobre el proceso de unión de opuestos que genera el hermafroditismo o andrógino purificado tras pasar por los cuatro estadios que ejecutan la metamorfosis.

De este modo, descubrir la piedra filosofal conlleva la adquisición de la sabiduría de Dios y, con ésta, longevidad y riquezas, una concepción que se mantiene durante el Renacimiento. Según explica Jerome Schwartz, en este momento histórico del renacer humano, se construye la noción de “amor platónico”, estrictamente heterosexual, acuñada por Marsilio Ficino, quien considera la Caída como la expulsión del paraíso que hace al hombre perder su divinidad. Es decir, el hombre edénico era más completo, un ser andrógino que al descubrir la sexualidad cayó al mundo material de los sentidos. En estas circunstancias, el humanismo renacentista, guiado por su optimismo como principio vital, pretende regenerar el cuerpo purificándolo. Desde estos parámetros interpreta Ficino la androginia fabulada por Aristófanes en el Simposio de Platón, considerada por dicho humanista como una alegoría del alma que opera mediante el amor, poniendo así en contacto el mundo material y el espiritual.

Gail Bradbury, que estudia la dramaturgia del Siglo de Oro español, afirma que el amor entre un hombre y una mujer encarnaba la unión de “mentes” que desean encontrar la belleza en su sentido más abstracto (573). Para Diana de Armas Wilson, sin embargo, Ficino construye un concepto básicamente “ginofóbico” y casto, cuestionado por el humanista León Hebreo en Dialoghi d’Amore (1535), donde rehabilita el mito del andrógino dentro de la antigua tradición platónica (163). Con todo, el despertar renacentista, que cree en el “Ser Humano” como entidad completa y fundamentalmente andrógina, mantiene que dicho Ser no existe *a priori*. Así, dominado por el estudio, dicho pensamiento está guiado por la noción de “*humanitas*” o conciencia de la pertenencia a la raza humana. No obstante, en el Renacimiento también se

arraiga una fuerte misoginia, manifiesta, por ejemplo, en el ámbito de la educación, ya que las mujeres no acceden a la formación intelectual. De este modo, la época incurre en una contradicción, porque la buscada y añorada reunión de contrarios se basa en principios de significación patriarcales.¹⁰

Un ejemplo paradigmático de la androginia androcéntrica renacentista hay que buscarlo en la reina Isabel I de Inglaterra. Según Robert Kimbrough:

[S]he was allowed to claim androgyny of soul -- she was not merely a woman. Yet, she was only allowed this claim at the cost of giving up her womanhood. Hence her androgyny was a perversion, was not natural, for she was not allowed to express her androgyny as a maturing from and growing beyond, but still embracing, her sexual identity (19).

En una línea de pensamiento similar, Mar Martínez-Góngora estudia la obra de Miguel de Cervantes titulada La española inglesa (1613). Esta crítica afirma que “Durante el Renacimiento, la legitimidad del gobierno en manos femeninas fue una cuestión ampliamente debatida en la literatura” (30). De este modo, la androginia de la reina inglesa en la obra cervantina explica el por qué de una mujer en el poder, posición pre-determinada para un hombre (Martínez-Góngora 32). Desde este punto de vista, las representaciones “andróginas” asexuales, que evacúan la sexualidad femenina, son las únicas que permiten a la mujer adjudicarse un lugar relevante en el patriarcado.

Ahora bien, Schwartz afirma que en la segunda mitad del siglo XVI se produce un cambio en la percepción del andrógino como símbolo de perfección realizable en el “Ser Humano” (125). Así, deja de representar una realidad posible para ascender al estatuto de sueño

¹⁰ Algunos artistas más progresistas se escaparon a la misoginia imperante, por ejemplo William Shakespeare, Edmund Spenser, Christopher Marlowe, y John Donne.

o utopía, de modo que ahora su materialización se considera hermafrodita, aberrante y, sobre todo, se relaciona con la homosexualidad o *pecado nefando*. Por ejemplo, según John T. Cull, León Hebreo critica con dureza las relaciones sexuales “ilegales”, que califica de “hermafroditas” (323). Dentro del contexto español, esto último se debe en gran medida a la fuerte reacción moral que causa la pérdida de poder imperial que sufre España entre 1559-1633, moralismo que puede verse reflejado en las llamadas “novelas pastoriles”. Cull explica que estos textos, que representan lugares idílicos habitados por personajes andróginos cuyos amores no seguían la normativa heterosexual hegemónica, se censuran por lascivos y profanos (322). Este crítico enumera las diferentes formas de articulación de la androginia en las novelas pastoriles, construyendo una tipología que el crítico considera relativamente estable: el llanto y los desmayos de los pastores enamorados, por ejemplo en Desengaño de celos (1586) de Bartolomé López de Enciso; la belleza masculina como sinónimo de ambigüedad sexual, en El pastor de Fílida (1582) de Luís Gálvez de Montalvo; el perspectivismo o juego de las apariencias; las pseudo-amazonas; la inversión de roles de género; el travestismo.

Sin embargo, el citado crítico concluye que dichas novelas utilizaban la androginia como contexto idílico y siempre “fuera” del orden simbólico, es decir, su discurso nunca cuestiona sino que depende de la ética y moral patriarcal renacentista. En este sentido, las novelas pastorales finalizan con la normalización de dichos amores “desviados” y apartados del mundo real. Y, no toda regeneración seguía las mismas vías pacíficas y didácticas, la indeterminación sexual “real” era duramente penalizada por las autoridades jurídicas. Así lo muestra Israel Burshatin al indagar sobre un juicio abierto en 1587, y su consiguiente castigo, contra Eleno de Céspedes, porque su hermafroditismo se consideraba *contra natura*. Su nombre cambia a Elena de Céspedes una vez

que se investiga e instituye de forma “legal” su pertenencia al sexo femenino.¹¹ Este cambio de actitud hacia la figura del andrógino, que pasa de ser un ideal espiritual a convertirse en una monstruosidad, volverá a repetirse en el siglo XIX francés, según lo estudia Busst.

Anteriormente, desde mediados del siglo XVII a finales del XVIII se establece una nueva *episteme*: el orden clásico, que organiza el mundo bajo el prisma de las matemáticas (Gutting 146). Si antes el mundo significaba por sí mismo y formaba una entidad global en última instancia incognoscible, ahora la mente, la razón, da sentido absoluto al mundo de los objetos. Se ha pasado de una forma de conocimiento basado en relaciones de continuidad y conexiones, a una percepción mecanicista y fragmentada del medio. Con todo, no hay que olvidar que en este mismo periodo histórico al que pertenece Descartes, los filósofos alemanes Henri Khunrath y Jacob Böhme, desarrollan su teoría sobre el hombre andrógino, como se verá más adelante.

En el contexto español deben destacarse, dentro del ámbito literario, a los escritores Tirso de Molina y Miguel de Cervantes. Según estudia Alan K. G. Paterson, Tirso de Molina utiliza el símbolo del andrógino en El Aquiles (1636) y La dama del olivar. En esta última obra: “[T]he end of the play celebrates common devotion and reconciliation that could be construed as a restoration of conservative verities. This is not the reading proposed here. On the contrary, the spiritual androgyne presents Tirso’s radical strategy for liberation from the androcentric order” (112). Es decir, la androginia vence sobre los prejuicios patriarcales que alienan a la mujer calificándola como una “mujer varonil” (Paterson 111).¹²

¹¹ Para más detalles sobre el caso de Elena de Céspedes véanse los artículos de Israel Burshatin, y Sherry Velasco.

¹² Hay que señalar además que el mismo arquetipo de “mujer varonil” lo explotan Lope de Vega en El mesón de la corte (1596) y Fuenteovejuna (1619), Antonio Mira de Amescua en La fénix de Salamanca (1612), los hermanos Figueroa y Córdoba en La dama capitán (1660), Cristóbal de Monroy y Silva en El caballero-dama y Pedro Calderón de la Barca en El monstruo de los jardines (1667). Son

En la misma línea de la dramaturgia barroca española se sitúa la obra cervantina Los trabajos de Persiles y Segismunda (1617), centrada en la búsqueda de una economía sexual diferente y un lenguaje apropiado para expresarla (de Armas Wilson 151). Con este objetivo, Cervantes, inspirado en los diálogos de Hebreo, utiliza el mito de la androginia como símbolo de un espacio textual/sexual donde nada queda fuera o es marginado (de Armas Wilson 152). María Lourdes Simó Goberna también estudia la androginia en la mencionada obra, además de analizarla en la segunda parte del Quijote (1615), y afirma que el mito en la producción cervantina supera el mero travestismo y la asexualidad. Es decir, el andrógino, para dicho escritor, representa un estado de complementariedad entre “lo masculino” y “lo femenino” que refleja una búsqueda estética propia del autor. Dicho de otro modo, el andrógino “se inserta en un proceso de perfeccionamiento creativo” (Simó Goberna 114).

Mientras, en el contexto alemán, Khunrath se remite a imágenes religiosas, asociando el Cristo con el andrógino en Amphitheatrum sapientiae aeternae (1595), representado simbólicamente en las ilustraciones del famoso libro. Sin embargo, será Böhme quien elabore un nítido y asequible sistema teórico que reúna la alquimia, la fe cristiana y la historia bíblica (Weil 65). En su teosofía, de influencia capital para los románticos alemanes, el hombre ocupa una posición preferente. Éste representa a Dios en el mundo y tiene la misión de redimir el orden desestabilizado por Satanás. Así, el cometido principal consiste en recuperar la androginia perdida de Adán a consecuencia de la Caída, que le había sexuado. Y, como para el teosofista Eva fue creada después de la expulsión del paraíso, la mujer se concibe como mediadora en la reparación del daño (Libis 83). Ahora bien, la mujer, mediación del representante masculino de

autores que construyen tramas donde impera el travestismo, ya sea masculino o femenino, con la consiguiente confusión sexual que ello provoca. Sin embargo, aunque el orden social se cuestiona momentáneamente, de manera más o menos irónica, los finales suponen el regreso a la ortodoxia sexual, moral y social (Bradbury 580).

Dios, constituye una creación hecha a imagen y semejanza del hombre. En esto último consiste la conclusión de de Diego respecto al teósofo Böhme (30).

Las ideas de este pensador influyen en gran número de personajes del siglo XVII, por ejemplo en la mística Antoinette Bourignon que en 1679 escribe The New Heaven and the New Earth, así como en el movimiento pietista alemán, una de cuyas figuras relevantes, San Martín, afirma que todo hombre tiene como objetivo buscar y encontrar una virgen dentro de sí mismo (Weil 66). Según Kari Weil, las teorías de regeneración mediante la androginización o espiritualización del cuerpo están basadas en la adquisición por el hombre de ciertos rasgos considerados “femeninos” y dignos de ser apropiados para su salvación propia (66). De este modo, por un lado se evacua a la mujer, relegando su realidad física a un indeseable estado de “sexualidad” o carnalidad. Por otro, se la idealiza instituyéndola como una entidad etérea y salvadora del hombre caído.¹³

Esta idealización y sublimación del amor como medio de redención recibe una gran acogida por los románticos alemanes del siglo XVIII-XIX: Friedrich Schlegel, “Novalis”, Wilhelm von Humboldt, Franz von Baader, Karl Ritter, Heinrich von Kleist. Estos artistas se centran en el andrógino en su acepción filosófica, aunque el siglo XVIII también deja lugar para el corpóreo hermafrodita. Como explica Monneyron, antes del siglo XVIII, el mito y la filosofía habían coincidido, pero en el Siglo de las Luces, la ciencia positivista somete al mundo de la naturaleza a una nueva lógica. Contra esta tendencia, el romanticismo crea su propia mitología donde se integran tanto los mitos paganos grecolatinos, célticos o germánicos como los

¹³ En esta misma línea de pensamiento trabaja el teósofo sueco Emanuel Swedenborg que, en sus escritos, como resaltan de Diego y Weil, construye su noción de “matrimonio” sobre la idea de un amor puro y místico. Se trata de una concepción monógama y heterosexual, según la cual la unión temprana entre hombre y mujer representa la fusión con Cristo andrógino (de Diego 31). Sin embargo, el matrimonio exaltado por dicho pensador no sólo incluye el amor inmortal, póstumo, entre los amantes, sino la dominación del hombre sobre la mujer.

tradicionales de la ortodoxia religiosa (Monneyron 43). Dentro de este paradigma cultural, en 1764 se publica Histoire de l'art de l'antiquité de Johann Winckelmann, donde el hermafrodita de la antigüedad griega se concibe como “l'état de concept du Beau” (Monneyron 49).

Según este crítico citado, gran cantidad del arte producido a finales del siglo XVIII y principios del XIX está influido por estas ideas. Además, Monneyron afirma que el interés por el hermafrodita se convierte en cuestionamiento sobre la identidad sexual, psíquica y física. Si durante el siglo XVII la oposición entre los conceptos “masculino” y “femenino” no se plantea científicamente, sino como diferencia entre alma/cuerpo, en el siglo XVIII, coincidiendo con el pensamiento cartesiano, la separación entre mito y discurso científico hace que éste vea el hermafroditismo como objeto de estudio acerca de la sexualidad. Además, la creciente autonomía de la mujer durante este mismo siglo justifica el discurso sobre “la masculinidad” y “la feminidad” y, por tanto, se investiga la organización psíquica del individuo, que determina su forma de ser (Monneyron 53). Como ejemplo de este interés científico pueden mencionarse Recherches philosophiques sur les Américains de Cornelius de Pauw, y la revista de vulgarización científica Observations sur l'histoire naturelle, sur la physique et sur la peinture. Desde una perspectiva literaria, la novela libertina del siglo XVIII coquetea con el hermafroditismo, por ejemplo Les Aventures du chevalier de Faublas de Louvet de Couvray y Monrose ou le libertin de qualité de André de Nerciat.

Ahora bien, según Monneyron, el hermafrodita, como objeto de estudio científico, es incongruente dentro del discurso social por estar relacionado con lo anómalo, lo liminal y lo lascivo (55). Contrariamente a esta percepción, el andrógino, que ocupa el centro de las producciones literarias de los románticos alemanes, constituye un símbolo de salvación. En este sentido, Schlegel escribió Lucinde (1799), novela articulada en torno a la androginia que el hombre realiza a través de su amada (Libis 142). Por su parte, “Novalis” concibe a la mujer

como representante de la naturaleza, la esposa de Cristo, lo irracional, el paraíso primordial adonde regresa el hombre que desea reunirse con “lo femenino”, que no tiene por qué ser una mujer en concreto, sino que es una Idea (Weil 67). Según Baader, influenciado por San Martín, la androginia es compatible con el cristianismo y en ella el hombre reúne los principios activo y pasivo, el estado previo a la separación de los sexos (Libis 84).¹⁴ También, von Humboldt afirma que el ideal de Belleza, física o moral, sólo puede alcanzarse disolviendo las diferencias sexuales en una noción psicológica de “ser humano puro” (des Fontaines 144).

Así, des Fontaines explica que los románticos alemanes buscan la reunificación de los sexos para construir un mundo andrógino (angélico y asexuado) venidero, y Libis asegura que estos filósofos, al basarse en doctrinas judeocristianas que han superado el tiempo cíclico de las religiones míticas, impregnan sus teorías con nociones escatológicas (139). Tal futuro se convierte en una necesidad acuciante de alcanzar la totalidad redentora, necesidad que también impregna el discurso histórico (Weil 67-68), donde la noción de “Historia” articula las fases de la mística cristiana: unidad- caída- redención. Asimismo, la teoría sobre la dialéctica histórica fundamenta las llamadas “Historias Universales”, escritas por Wilhelm Leibniz, Johann Herder y Johann von Schiller, estructuradas en torno a la Caída del hombre. Es importante tener en cuenta estas ideas porque están en la base de la concepción de sociedad imaginada por Schlegel, que considera las nociones de “masculino” y “femenino” como una perversión para el desarrollo de la humanidad (Weil 40). Sin embargo, Schlegel acaba contradiciéndose, porque afirma que la “naturaleza femenina” está ligada a su cuerpo, en concreto a la maternidad (Weil 41). Idéntica percepción se encuentra en la crítica que realiza de Diego a propósito de dicho escritor romántico alemán (32). Y su misma ideología, que cree en la inferioridad de la mujer respecto al

¹⁴ Para Baader el amor sexual no equivale al instinto de reproducción, su verdadero objetivo es “d’aider l’homme et la femme à intégrer intérieurement l’image humaine complète, c’est-à-dire l’image divine originelle” (citado en Monneyron 47).

hombre, se encuentra el romanticismo inglés, cuyas figuras más representativas en Inglaterra son William Blake, Samuel Coleridge, Lord Byron, Percy Shelley y William Wordsworth.

En España el romanticismo se sitúa a mediados del siglo XIX, destacando José de Espronceda y Gustavo Adolfo Bécquer. Del mismo modo que los románticos ingleses, dichos poetas españoles inventan personajes o “personas” femeninos que completan su “yo”, aquél que busca la totalidad andrógina. Este hecho lo afirma Carmen Martín Gaité del siguiente modo: “En Bécquer y Espronceda quedan muchas huellas de este narcisismo, de la persecución de la mujer como motor de inspiración simbolizada en un ente abstracto, sobre engañosa que se diluye o se transforma en corza, en ondina o en la personificación misma de la muerte” (76).¹⁵ En esto mismo consiste la tesis de Diane Hoeveler, quien afirma que las mujeres de los escritores ingleses son irreales, arquetipos míticos (1). Hoeveler argumenta que “She has traditionally been seen as simply a *topos*, detached from any sort of grounding in the world of historical reality, or she has been understood solely as the embodiment of the ‘Other’ for male Romantic poets” (1). Según esta crítica, los modelos de mujer que utilizan los románticos ingleses son los siguientes: la madre, la hermana, la amada, la *femme fatale*, la musa. Mediante ellas, los poetas completan su ego en un andrógino que representa tanto un sueño de liberación como una amenaza de extinción.

Estas visiones, tan deseables como temidas, surgen en un ámbito político y social específico, es decir, en medio de la industrialización que estos poetas, explica Hoeveler, contrarrestan idealizando el andrógino. Sin embargo, afirma esta misma crítica, aunque dichos románticos quieren desestabilizar los cánones recién establecidos, acaban consumidos por la ideología burguesa. Por un lado, entrevén que el “Eterno Femenino” puede desencadenar una fuerza castradora de sus egos masculinos y, por otro, se basan en una dicotomía que considera al

¹⁵ Sobre este aspecto de la poesía de Bécquer, véase el artículo de James Mandrell.

hombre como entidad superior a la mujer. Finalmente, la androginia romántica fracasa porque deriva de una situación más determinada por la realidad inherente a la condición humana, la fragmentación y la carencia, que por la sociedad que critican (Hoeveler 23).¹⁶

Desde otra perspectiva, según Martín Gaité, y en contraposición al modo romántico “masculino” que exalta a la mujer como una Musa, algunas mujeres del Romanticismo español construyen el llamado “hombre-musa”. Un ejemplo de este “tipo” o “acicate no sólo amoroso, sino también intelectual de la mujer... hombre desconocido e inquietante como motor que espolea la imaginación femenina, disparándola hacia horizontes más amplios” (Martín Gaité 83), puede encontrarse en El caballero de las botas azules (1867), de la gallega Rosalía de Castro.¹⁷ La misma línea de pensamiento sigue Noël Valis, quien afirma que la novela anterior utiliza el mito del andrógino para subvertir la tradición masculina (33). Asimismo, esta crítica menciona a Gertrudis Gómez de Avellaneda como literata para quien la androginia constituye un *leitmotiv* (33). El objetivo de estas escritoras consiste en cuestionar la ideología patriarcal que rechaza cualquier intento de las mujeres por actuar en el ámbito artístico, financiero, político, jurídico, empresarial, y, en definitiva, público. Sin embargo, hay que decir que, como les sucede a los escritores románticos, sus creaciones andróginas subsisten en mayor grado en el ámbito de la imaginación, dados los impedimentos ideológicos que frenan la viabilidad del mito.

¹⁶ Según Warren Stevenson, la androginia, de connotaciones redentoras frente al satanismo del hermafrodita, en las obras de Blake se muestra con claridad en Poetical Sketches (1783) y en Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion (1820). En Wordsworth, su hermana Dorothy le sirve al artista para realizarse como persona, sobre todo como poeta y Stevenson denomina esta relación como “incesto platónico” (50). Byron, según este mismo crítico, sublima la sexualidad y considera la unión del hombre y de la mujer como una reproducción del estado primordial andrógino (93). Y, finalmente, Shelley es considerado en su época como un andrógino o eterno niño, arquetipo del ideal de poeta (Stevenson 101).

¹⁷ Y años más tarde, en la famosa novela El cuarto de atrás (1978), Carmen Martín Gaité reproduce a su vez dicho motivo romántico del hombre-musa.

Las ideas expuestas toman otro cariz a partir de su exportación y reelaboración en Francia a comienzos del siglo XIX, quedando recogidas en los escritos de Antoine Fabre D'Olivet, Pierre Simon Ballanche, y los San-Simonianos, como Barthélemy Enfantin.¹⁸ La diferencia entre los románticos alemanes e ingleses y los teóricos franceses consiste en que estos últimos escriben tratados prácticos, de aplicación social de dicha androginia (Weil 68). Sus escritos coinciden con el cambio epistémico que a principios del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX dará paso a la modernidad, cuando surge la noción de “hombre”. El hombre moderno es tanto sujeto pensante como objeto de su propio pensamiento, y, según Gutting, existen tres modos de entender dicha dualidad entre teoría y práctica, que son las siguientes: el hombre como ser trascendental es también el objeto empírico; el hombre como entidad pensante se relaciona con sí mismo como ser impensado; el hombre, original e inmediato en su presente contrasta con el hombre que busca en el pasado sus orígenes (200).

Esta última dicotomía en la subjetividad y objetividad humanas resulta de gran utilidad para entender el pesimismo y el optimismo de los pensadores y artistas franceses del siglo XIX respecto al uso del símbolo del andrógino. Según Foucault, una manera de regresar al origen, al significado auténtico de la existencia humana (Gutting 206), implica la restauración de un estado de plenitud, como concebían Hegel, Marx y Spengler. Otra forma de retorno, recogida en los escritos de Hölderlin, Nietzsche y Heidegger, destruye todo significado y abre una nihilidad o vacío, considerado éste como el estado primordial desde el que surge todo conocimiento. Así, en el XIX francés, por un lado, a principios de siglo se mantiene la creencia en un futuro utópico proyectado de manera optimista en los escritos de Ballanche y de D'Olivet. Por otro, durante la

¹⁸ Según Gelpi, Auguste Comte elabora teorías sociales fundamentadas en la pareja como unidad básica, sin embargo, opina que las mujeres tienen la misión de ser “the symbolic representatives of Humanity, but just in the way that men have imagined their souls as female. The woman is indeed to be the soul of the home, but her life is to be totally private and enclosed within the sphere of home life” (157).

segunda mitad del siglo, la decadencia del “arte por el arte” contiene rasgos nihilistas y de exacerbado escepticismo, representado en las obras de Théophile Gautier, Sâr Joséphin Péladan, Gustave Moreau, Stéphane Mallarmé y Honoré de Balzac.

En primer lugar, durante la primera mitad del XIX, se confía en el progreso humano y, sobre todo, en la existencia de una humanidad como un Todo homogéneo y orgánico con un solo destino y una única mentalidad, la del “homme collectif” o “homme cosmologique”, articulada por D’Olivet (Busst 12). Esta noción universalista surge a consecuencia de las filosofías de la Historia elaboradas durante el romanticismo, y también a causa del descubrimiento de otras culturas, religiones y mitologías. Pero sin duda, se debió también al problema sociopolítico que dio lugar a la Revolución Francesa y tomó fuerza a medida que avanzaba la Revolución Industrial: la desigualdad entre las clases sociales. Según sugiere Busst, esta situación desequilibrada queda sublimada con el símbolo del andrógino como idea de progreso, apoyada sobre la evidencia de que muchas civilizaciones comparten la creencia en un andrógino primordial (Busst 14).

Así, se comienza a creer que existe una única verdad sobre el origen del hombre que, unida a la noción de Historia como progreso, fundamenta y construye la idea del “Hombre Universal”. Aunque los modos de acceso al andrógino varían de un autor a otro, en general todos ofrecen, como se comentó más arriba, un modelo pragmático de aplicación social. Ahora bien, Busst argumenta que el “Hombre Colectivo” de D’Olivet constituye una triada que, por su abstracción, no puede hacerse cargo de la problemática del momento. En este sentido, será Ballanche quien, reduciendo los tres elementos del sistema de D’Olivet a dos y adecuándolos respectivamente a cada uno de los sexos, hace del andrógino “a vast social symbol” (Busst 19).¹⁹

¹⁹ En Inglaterra, John Stuart Mill identifica la androginia con el matrimonio ideal, donde los cónyuges son considerados iguales. Según Nadia Urbinati, este matrimonio ideal tenía como fundamento

Sin embargo, a pesar de la defensa optimista del andrógino, éste comienza a cambiar de significación a partir de 1850, cuando se rompe la ilusión en el progreso industrial, dadas las evidencias radicales e insuperables de empobrecimiento masivo y enriquecimiento oligárquico (Busst 40). En este sentido, el andrógino se transforma en una figura monstruosa, hermafrodita, que mediante la exposición de su grotesca dualidad sexual simboliza el sentir de fin de siglo: aislamiento, soledad, desesperación respecto al futuro, Dios y el hombre (Busst 39). Para Busst el andrógino como símbolo no tiene contenido implícito y así, la ambigüedad de principios del XIX se relaciona con la pureza y la esperanza, mientras que a finales de siglo dicha ambigüedad significa corrupción.

Por tanto, el hermafrodita domina en la década de los noventa del XIX, aunque se encuentran ejemplos durante la primera y la segunda mitad del mismo siglo, como las novelas Mademoiselle de Maupin (1835) de Gautier, Séraphita (1835) de Balzac, y L'Androgyne (1891) de Péladan, el cuadro titulado “Salomé” (1870) de Moreau, la obra poética Hérodiade (1869) de Mallarmé y el manifiesto decadente de Joris Karl Huysmans A Rebours (1884). Estas obras, pertenecientes al llamado *mal du siècle*, reflejan el rechazo de la vida social y la retirada dentro del mundo de la imaginación (Busst 66). La tragedia existencial de estos artistas, que representa la tragedia humana del ser limitado, se refleja en imágenes de gran sadismo y oscurantismo, entre ellas la “femme vierge et lubrique” (Busst 48).

Esta figura ofrece un lugar donde saciar tanto la necesidad de refugiarse de un mundo percibido corrupto como el deseo de expresión (simbolizado sexualmente). En este sentido, una vez perdidos los referentes morales, la virgen yuxtapone “lo bueno” y “lo malo”, como en el

la noción de “amistad” (626). Este concepto se basaba en la consideración del individuo como persona, que Mill define como todo individuo que posee una personalidad completa de virtudes y cualidades (Urbinati 629). Sin embargo, a pesar de su liberalismo, Mill acaba contradiciéndose, “while Mill defended the principles of free choice and not those of socially imposed roles, he personally remained open to the possibility that the majority of women might choose to raise a family” (Urbinati 640).

hermafrodita se yuxtaponen los sexos. Según Busst, si la imagen del hermafrodita simboliza la confusión entre “lo positivo” y “lo negativo”, también se sitúa más allá del bien y del mal. Es decir, “if art has no other end than itself, and if, artistically, good and evil are meaningless words, then the hermaphrodite, as a product of pure art, must be beyond and above good and evil” (54). Estas nociones hacen de la mujer un ideal de santidad y una oscuridad devoradora, que libera al hombre al tiempo que hace peligrar su identidad. Porque el miedo y la adoración hacia una virgen completamente “femenina”, pero convertida en símbolo fálico como sádica “mujer fatal”, marcan para de Diego la tónica de la época, hasta que comienza el discurso médico patriarcal a principios del siglo XX respecto a la sexualidad femenina (34). Asimismo, el incesto, la homosexualidad y el lesbianismo, constituyen otros *leitmotiv* relacionados con el decadentismo del arte por el arte. Su ideal estético, que toma forma en figuras estilizadas, efébicas, confunde el sexo y también sugiere relaciones filiales o especulares, individuos desesperados que se aman a sí mismos a través de otros. En última instancia, esta es una etapa histórica contraproducente, porque las imágenes que produce son estériles, la “primera gran generación de frígidos” (de Diego 34), como indica el nombre y la actitud que los define, de carácter evasivo y abúlico pero profundamente desgarrado y nostálgico.

Dentro del ámbito hispánico hay que destacar el decadentismo de la obra de Antonio de Hoyos y Vinent, en concreto la novela El martirio de San Sebastián (1915). Según María del Carmen Alfonso García, este autor se suma al sentir de fin del siglo característico del XIX, un sentir que el escritor immortaliza en sus personajes, escindidos entre el Bien y el Mal absolutos, luchando agónicos hasta su unión andrógina, final y suicida. Bram Dijkstra corrobora, por su parte, la desesperación humana ante su realidad, implícita en la insistente representación del mito, andrógino o hermafrodita. Así, esta crítica afirma que el objetivo del andrógino consiste en atacar el tipo de relación económica que la burguesía y la industrialización establecen entre los

sexos (62). En este sentido, Otto Weininger escribe Sex and Character (1906), una obra paradigmática sobre la dicotomía masculino-femenino que emerge junto con el capitalismo (Dijkstra 64).²⁰ Ahora bien, tal relación entre hombre y mujer es de compra-venta, es decir, el objeto femenino tiene valor de cambio y es considerado completamente inútil. En palabras de la crítica mencionada: “Woman became a useful commodity, because the male, by acquiring her in marriage, could redeem his moral obligation and make himself whole in a moral sense” (65). De este modo, se demuestra una vez más el carácter misógino del patriarcado, que hace a la mujer complemento pasivo de la identidad masculina justificado por el discurso médico-sexológico que regula el papel social femenino.

En estos momentos, estudia Joyce Tolliver, en España, la noción de “marimacho” impregna el discurso popular y literario, un calificativo asociado a la escritora Emilia Pardo Bazán por el canon patriarcal de la época (107).²¹ Sin embargo, esta literata contrarresta dicha noción desde dentro mismo del contexto que la construye y mantiene. Así, en Memorias de un solterón (1896) Pardo Bazán da vida a un personaje femenino pionero, un “retrato de la ‘mujer nueva’ que conserva su esencial androginia” (Tolliver 112).²² En este sentido, la actividad

²⁰ Otros sexólogos relevantes a finales del siglo XIX contribuyen a la construcción del concepto “sexo intermedio” que neutralizó el movimiento de la segunda generación de la “Nueva Mujer”. Rado explica que las versiones de dicha noción coinciden con las teorías sobre la androginia de estos científicos. En primer lugar, para Richard Freiherr von Krafft-Ebing, “androgyny is a psychic and physical anomaly that characterizes an individual with homosexual and deviant tendencies” (Rado 19). Según Edward Carpenter, explica esta crítica, la androginia constituye una condición psíquica primaria que caracteriza a un “tercer sexo”, homosexual.

²¹ Tolliver explica la noción de “marimacho” de la siguiente manera: “[I]magen de la mujer que no se porta como una señorita bien criada, que es activa física e intelectualmente, y quizás también sexualmente, que, si es escritora, no se guarda sus escritos para que los lean sólo sus hijos, sino que los publica en las revistas más respetables -- es decir, más leídas por hombres de porte intelectual --, esta mujer que, en fin, no se porta como ‘mujer’, es intolerable por la ‘problemática de género sexual’ (*gender trouble*) que inevitablemente acarrea, o más bien revela” (107).

²² Para más información acerca de la androginia en la obra de Emilia Pardo Bazán véase Leticia Romero Chumacero.

literaria de Pardo Bazán coincide en sus reivindicaciones con el concepto que surge en los años ochenta y noventa del siglo XIX en Inglaterra y en América: el de “Nueva Mujer”. Asimismo, la escritora española, contraria al deseo del discurso científico de organizar sexualmente al hombre y a la mujer, lucha por mantener una personalidad independiente y emancipada (de Diego 60).²³

Respecto a las escritoras inglesas y americanas, esta nueva noción “representa no sólo una verdadera revisión del género, sino el primer intento de acercamiento real al problema a través de los símbolos del poder” (de Diego 72). A partir de estos momentos, la noción de “androginia” pasa de ser un ideal divino o estético para empezar a convertirse en símbolo del feminismo emergente. Sin embargo, continúa de Diego, el movimiento de emancipación fracasa porque toma una postura política y no literaria. El rechazo de la maternidad y la apropiación de “modelos” masculinos se interpretan desde el discurso patriarcal como reivindicación independentista y hermafroditismo. En estas circunstancias, Carrol Smith-Rosenberg afirma que surge el primer ataque contra la primera generación de la “Nueva Mujer” desde el sistema educativo y médico victoriano. Este discurso se basa en la naturaleza del cuerpo humano, cuya fragilidad inherente había que proteger. De este modo, se mantiene que la mente y el corazón son los órganos dominantes en el hombre mientras los reproductivos dominan en la mujer.

Más adelante, la segunda generación se codifica como “lesbiana” por el discurso médico de la década de los noventa y, por tanto, como activismo terrorista *contra natura*, en el sentido de rechazar al sexo masculino. Del siguiente modo explica Smith-Rosenberg esta transformación:

From being unnaturally barren, the autonomous woman, outside of heterosexual marriage, emerged as ‘unnaturally’ sexual. Adopting the novel scientific categories of the

²³ Entre finales del XIX y principios del XX, Concepción Gimeno de Flaquer, Carmen de Burgos, Federica Montseny, y Hildegart Rodríguez son otras feministas españolas que también promueven el cambio de los roles genérico-sexuales (Tolliver 113).

European sexologists, British and American physicians and scientists insisted that unmarried career women and political activists constituted an ‘intermediated sex’ (265).

Esta innovación conceptual acaba alienándola porque, para contrarrestarla, la “Nueva Mujer” utiliza construcciones políticas masculinas desplazando su significado para expresar su sexualidad, en vez de crear su propio lenguaje. Según Smith-Rosenberg, la “Nueva Mujer” de los años veinte, soñaba con construir una sociedad andrógina, pero fracasa porque carecía de medios para ponerla en práctica (296), como les sucede a Djuna Barnes, quien escribe Nightwood en 1937, y a Virginia Woolf, con la novela Orlando (1928). Para esta última escritora e intelectual, el mito del andrógino (el “sexo intermedio” o “tercer sexo”) representa la trascendencia de los modelos de género de la sociedad victoriana. Según Lisa Rado, la modernidad utiliza dichas nociones parentéticas porque necesita construir un modelo que inspire y autorice sus creaciones. Así, algunos/as artistas de la modernidad, insatisfechos/as con el orden hegemónico, acuden a la androginia como imagen alternativa opuesta al discurso de género (Rado 12).

Esta misma crítica afirma que si los románticos trataban de incorporar “lo femenino” a una mente esencialmente masculina, los modernos consideran esta última como una entidad masculina-femenina. Ahora bien, la tesis de Rado consiste en argumentar que la imagen del andrógino fracasó, es decir, que no consiguió liberar a los artistas de la modernidad, por ejemplo James Joyce, Hilda Doolittle y William Faulkner, del canon patriarcal. La causa se encuentra en que la androginia, en vez de ofrecerles una experiencia de poder y autoridad, les sume en sentimientos de desesperación y pánico. Sobre todo porque, desde una perspectiva científica, el mito se relaciona con “lo degenerado” (Rado 22). Esta actitud ambivalente hacia el mito se encuentra en algunos de los escritos de Woolf, que representa un icono dentro del ámbito crítico feminista.

Hargreaves explica que “Woolf’s imagining of the androgynous mind is, of course, partly defined in resistance and response to a self-consciousness that she regarded as constraining for both writer and critic, and that she saw as endemic in modern culture” (93). Hay que recordar que la androginia para Woolf no consistía en un modo patológico de existencia, como pretendía el discurso científico victoriano, es decir, esta autora no identificaba el mito con nociones de degeneración y decadencia (Hargreaves 77). Weil afirma que dicha modernista se acerca a la androginia desde una perspectiva idealista porque considera que el lenguaje puede representar las ideas de forma transparente, siendo el andrógino el símbolo de dicho ideal poético y psicológico (147). Desde otro punto de vista, Elaine Showalter analiza el andrógino en la obra de Woolf y concluye que la escritora utiliza el mito para escapar de su propia feminidad y frustración como escritora.

Ajena a la postura de esta modernista inglesa y en otro contexto socio-político, aunque también a principios del siglo XX, el movimiento anárquico español, antes del comienzo de la Guerra Civil, aspira a construir una sociedad no capitalista, anti-estatal y atea (Cleminson 116), donde la sexualidad y el matrimonio se basen en la libertad de elección individual. Los partidarios de esta tendencia política, en la revista anarquista Estudios de abril de 1931 muestran “a vampiric, devilish priest restraining a blindfold youth, whose androgynous quality suggests a utopian desire to blur gender differences” (Cleminson 120). Sin embargo, continúa Richard Cleminson, aunque dicho movimiento reivindicaba la emancipación sexual, en la práctica, estructuraba “lo femenino” y “lo masculino” según el código moral más tradicional (123). No obstante, entre los escritores de la primera mitad del siglo XX que se comprometieron a luchar contra el canon de género patriarcal, se encuentra Federico García Lorca. Un modo de expresar su descontento con la realidad social toma forma mediatizado por el mito del andrógino. Luís Martínez Cuitiño estudia cómo la androginia encuentra acogida explícita e implícita en la

producción de Lorca, por ejemplo, el guión cinematográfico Viaje a la luna (1929), la obra de teatro El público (1933) y la poesía de Poeta en Nueva York (1940).

La declaración de principios traducida por la simbología andrógina que impregna la producción literaria de Lorca se encuentra así mismo en obras de arte surrealista a principios del siglo XX. Sin embargo, hay que matizar que este movimiento artístico emplea en concreto el hermafrodita, para evadirse de la mujer de carne y hueso (Libis 43). Para Libis, “después de la difusión de las tesis freudianas, y especialmente en el seno del movimiento surrealista, la representación de una androginia escandalosa o aberrante se convierte a veces en objeto de una decisión deliberada” (176). En sus estudios, Freud afirma que la parcialidad relativa al ser humano deriva del proceso de diferenciación surgido desde una asexualidad originaria (Libis 90). Además, el psicoanalista alemán no sólo argumenta que todo individuo es originariamente asexuado o bisexuado sino que la libido es masculina (por tener, según Freud, carácter activo). Sin embargo, la aportación más original de Freud consiste en la noción de “bisexualidad inconsciente”, basada en una bisexualidad biológica y psíquica (Libis 91). Este aspecto dual e inconsciente del psiquismo humano se continúa en las teorías del “inconsciente colectivo” elaboradas por Jung. Aunque en una perspectiva opuesta a la de su maestro Freud, pero igualmente misógina, Jung estudia la bisexualidad dentro del ámbito de lo social.

Todo lo anterior explica el debate mantenido desde el resurgir con fuerza de la noción de “androginia” en la década de los setenta del siglo XX, sobre todo en el ámbito psicoanalítico y círculos feministas: ¿qué significa ser andrógino?, ¿es cierto que la androginia subvierte el orden patriarcal o, por el contrario, mantiene el canon tradicional del género respecto a “lo masculino” y “lo femenino”? El primer manifiesto sobre la androginia anterior a esta etapa histórica, según Fabio Lorenzi-Cioldi, se titula L'égalité des sexes: une suggestion présomptueuse (1964), de Alice S. Rossi. Esta socióloga considera que la personalidad y la estructura social están en

relación dialéctica de manera que la androginia, para existir, necesita definirse como papel social/sexual. Sin embargo, en estos momentos la androginia todavía se relaciona con la homosexualidad, estigmatizada como patología por la comunidad científica hasta 1975.

Carolyn Heilbrun sugiere el error de esta identificación, es decir, que el andrógino, como ideal, se confunda con el hermafroditismo, la homosexualidad, la bisexualidad (xii). En 1982 se publica por primera vez Toward a Recognition of Androgyny donde Heilbrun identifica “androginia” con un nuevo humanismo. Sin embargo, también afirma que aunque el concepto libera al individuo del canon de género (x), está basado en las nociones patriarcales de “masculino” y “femenino” (xv). En esto último radica precisamente el peligro de la androginia, en aspirar a ser un concepto liberador para descubrirse sólo como guardián y conservador acérrimo de la tradición mente = hombre y cuerpo = mujer. Por su parte, Weil afirma que el problema del andrógino de Heilbrun consiste en su idealismo, que obvia el cuerpo y el deseo sexual. No sólo constituye una idea abstracta de difícil viabilidad social, tampoco cuestiona la dicotomía “masculino-femenino”.

Sandra Bem comete el mismo error en su cuestionario L’Inventaire des rôles sexuels o BSRI (1974), utilizado para detectar la androginia. Sin embargo, su originalidad consiste en haber aislado los rasgos “masculinos” y “femeninos”. En este sentido, el andrógino se caracteriza porque su “masculinidad” o “feminidad” responde a las exigencias de las situaciones que encuentra. Según Lorenzi-Cioldi, los andróginos así considerados son camaleones o individuos donde se manifiesta la copresencia de cualidades “masculinas” y “femeninas”. Este mismo crítico explica que la idea de copresencia queda sustituida por la de “fusión” o “hibridismo”, y afirma que se trata de “un individu qui réalise la symbiose des qualités sexuelles, qui intègre les tempéraments de manière harmonieuse et en opère une synthèse nouvelle. L’androgynie devient un ‘être symbiotique’” (75). Ésta constituye una aproximación más

abstracta a la noción de “androginia”, pero de también dudosa viabilidad social. Así, las feministas comienzan a considerar dicha fusión un concepto de tránsito hacia el andrógino como noción que expresa una individualidad ni masculina ni femenina, distinta al hermafroditismo y la homosexualidad, más práctica y superando el carácter utópico de los conceptos precedentes.

Según este crítico citado, en psicología social, cuyos ejemplos se han mostrado más arriba, se invierte el modo de trabajar del mito. En el discurso mitológico, existe una fusión originaria de los sexos, una unidad ahistórica, mientras que desde el punto de vista científico, la separación de los sexos es una realidad que trata de superarse. Sin embargo, este objetivo último se ha mostrado evasivo si no impracticable, como confirman algunos de los críticos y críticas que participan en el monográfico de 1974 de la revista Women's Studies: Barbara Charlesworth Gelpi afirma que existen dos tipos de androginia, masculina y femenina, pero la historia de Occidente sólo ha prestado atención a la recuperación del principio femenino para el hombre; Cynthia Secor elogia la capacidad de estimulación del concepto “androginia”, que lleva a pensar y teorizar, como por ejemplo a Heilbrun, sobre la liberación de los límites de género patriarcales. Sin embargo, esta crítica opina que dicha noción ni tiene en cuenta el devenir histórico ni supera, sino que mantiene, los esquemas de género del patriarcado (164). Por este motivo, Secor, tras explicitar varios puntos problemáticos del concepto, propone otras imágenes subversivas como la amazona por ejemplo. También, aludiendo al problema de la androginia como guía de organización social, Daniel A. Harris afirma que el mito del andrógino oprime a la mujer, pero también al hombre. Por un lado, afirma este crítico, el “hombre” está obligado a cumplir con los rasgos de su sexo según lo determina el patriarcado. Por otro, el mito del andrógino, al hacer de “lo femenino” sinónimo de “mujer”, cosifica aún más al hombre en roles de género tradicionales.

Otra perspectiva mantienen las críticas Nancy Topping Bazin y Alma Freeman, quienes defienden la noción de “androginia” y su carácter desestabilizador. Afirman que dicho concepto,

para poder funcionar, debe adaptarse a la sensibilidad histórica del siglo XX (185). Desde otro punto de vista, Catherine R. Stimpson define la androginia como “hermafroditismo psicológico” (238) y, siguiendo las teorías freudianas, afirma que el individuo es tanto masculino como femenino. Asimismo, defiende que la androginia, como la homosexualidad, revoluciona el orden social heterosexual patriarcal. Sin embargo, como ninguna alternativa ha escapado del recinto de la “vida privada”, no ha tenido un importante impacto político desestabilizador. También Weil, quien hace mención a esta etapa del movimiento feminista, concluye que el concepto de “androginia” no constituye un modelo subversivo, porque pertenece a la tradición humanista y a la estética clásica (152).

Sin embargo, a partir de la década de los ochenta del siglo XX, se abre el camino para una reinterpretación de la noción de “androginia”, sobre todo releando las aportaciones de Woolf. Entre las intelectuales más importantes e influyentes de estos años hay que mencionar a Julia Kristeva, que no utiliza la noción de “androginia” sino la de “bisexualidad” (Weil 155). Según Helena Antolin Cochrane, Kristeva afirma que el lesbianismo y la androginia coinciden en muchos aspectos, sobre todo el deseo de fusión y desaparición de límites, contrario al deseo de penetración asociado a la libido masculina (99). En este contexto teórico Antolin estudia las obras de la uruguaya Cristina Peri Rossi, en concreto la adopción de la escritora de una voz masculina, desafiando así la relación unívoca entre el sexo del/a protagonista y el del/a autor/a. Desde una perspectiva sociopolítica, Peri Rossi reivindica la libertad de elección y la pluralidad de afectos, necesarias para desactivar la heterosexualidad compulsiva del patriarcado. Dentro de esta misma línea, Susan Suleiman afirma que el objetivo no consiste en superar la unidad y los positivismo sino también las dicotomías, para dar paso a una pluralidad y diferencia sin condicionamientos (Weil 158).

Esta última idea describe la posmodernidad o movimiento cultural que, según Linda Hutcheon, se fermenta durante los años cincuenta y sesenta en Europa y América del Norte y se consolida en la década de los ochenta. Por su parte, Gonzalo Navajas afirma que en España la novela posmoderna se inaugura en los años sesenta del siglo XX (Teoría y práctica 13). La *episteme* posmoderna se opone a los principios del humanismo, basado en un sistema analítico-referencial o cartesiano, y afirma que no existen verdades trascendentales o referentes metafísicos. Según Navajas, si la modernidad busca recuperar un origen noble y puro perdido en algún momento, la posmodernidad acepta que toda realidad constituye “una construcción artificial de la razón” (Teoría y práctica 15). Así, la función de la literatura consiste en desvelar esta artificiosidad, es decir, los mecanismos que producen un efecto de realidad. Tales actos afectan al estatus del conocimiento humano, que se descubre relativo, de manera que se reivindica el valor de la imaginación frente al racionalismo empírico.

Ahora bien, si la modernidad concibe la imaginación como un refugio frente al mundo social y político cada vez más fragmentado, en la posmodernidad, “El texto puede dar por supuestas todas las insuficiencias de la razón y no precisa concentrarse directamente en el análisis crítico de ella” (Navajas, Teoría y práctica 18). Asimismo, al no sentir nostalgia por el pasado ni buscar un origen, la lucidez posmoderna juega con la ironía como única posibilidad de enfrentarse al devenir histórico. Dentro de este paradigma, y sabiendo que toda realidad es parcial y relativa, en la posmodernidad abundan las novelas con final abierto, la falta de linealidad temporal, las historias de los Otros o individuos marginados. Estas técnicas y temáticas, que rompen las fronteras del humanismo tradicional, también afectan a las divisiones de género entre el hombre y la mujer. Así, según Navajas, la novela posmoderna tiende a construir personajes indeterminados sexualmente, además de utilizar “lo masculino” para identificar a las mujeres o viceversa, “lo femenino” para caracterizar a los hombres (Teoría y

práctica 26). En dicha situación de indiferenciación o neutralidad genérica, los personajes cuestionan el patriarcado y su masculinidad imperante. En este contexto crítico, Iris Luna Montaña estudia la relación entre androginia y posmodernidad desde una perspectiva psiquiátrica, afirmando que “el postmodernismo revela cambios radicales en la civilización y se facilita el paso a un pensamiento más holístico” (1). Así, el mito del andrógino, por sus rasgos, representa el carácter del posmodernismo, donde se rechazan todo tipo de categorizaciones, entre ellas las genéricas.

Navajas, por su parte, afirma que la posmodernidad, por su escepticismo, es incapaz de ofrecer propuestas o proyectos de futuro, porque sus propias premisas niegan toda creencia y disposición constructiva. En este *impasse*, la androginia de los años ochenta, que se evidencia en la moda unisex, se despolitiza y pierde el valor revolucionario. Sin embargo, también en dicha década se encuentran posturas alejadas del consumismo mercantil, como muestra la obra de teatro Coronada y el toro (1982), del español Francisco Nieva. Para Iride Lamartina-Lens, este autor utiliza el mito del andrógino como símbolo desestabilizador del concepto patriarcal de “machismo” en el sentido simbólico reivindicado por Heilbrun (17). Con este mismo enfoque estudia Carolyn J. Harris la dramaturgia de Concha Romero, en concreto Las bodas de una princesa (1988) y Juego de reinas (1991), afirmando que “el éxito de la mujer en la esfera pública depende de su capacidad para superar las restricciones del papel femenino tradicional, incorporando atributos ‘masculinos’ y ‘femeninos’ para llegar a la androginia” (22). Del mismo modo que la crítica de Nieva, Romero muestra cómo la adopción de una pose andrógina, si bien permite reivindicar la necesidad de superar la radical dicotomía genérica del patriarcado, provoca una tensión personal e interna más proclive a la muerte que a la liberación.

Sin embargo, la conclusión de de Diego, como se mencionó más arriba, consiste en que para la década de los ochenta la homogeneidad de los cuerpos “deja de ser un replanteamiento de

los cánones y se convierte en un aceptado distintivo de clase para las parejas heterosexuales” (129) y la androginia, “el ideal impuesto...la desposesión absoluta, la eliminación de todos los opuestos” (154). El carácter divino e ahistórico del mito se recicla, por tanto, buscando la inmortalidad representada mediante la eterna juventud del cuerpo, sometido a la disciplina del gimnasio y los cosméticos. La causa se encuentra en la crisis de la masculinidad que “efebiza” a la mujer a imagen y semejanza del hombre. Así, la androginia se descubre, parece sugerir de Diego, como una trampa, como una manipulación del orden patriarcal que representa el fracaso de la anhelada liberación (162). Un ejemplo del andrógino como símbolo del fracaso identitario puede verse con claridad en la obra de Nuria Amat. Según Nuria Capdevilla-Argüelles, la novela de esta barcelonesa titulada La intimidad (1997), muestra cómo la androginia resulta de la indeseada carencia de modelos especulares, necesarios para configurar una identidad propia (121). Es decir, la protagonista de esta novela desea subjetivarse sin conseguirlo, porque ha perdido toda referencia y sólo le queda un silencio o vacío mortíferos.

En conclusión, y como se desprende de este repaso histórico de la noción de “androginia”, el mito del andrógino adquiere gran variedad de significados dependiendo del contexto político y social en que se active. El andrógino ha sido concebido como camino de salvación o de perdición, ha subido a los cielos y ha bajado a los infiernos, siempre a medida que ha sido santificado o denigrado. También, este mito ha justificado y sostenido construcciones metafísicas y espirituales tanto como ha pertenecido al culto del mundo sensorial y de la carne. Entonces, el andrógino o la androginia, ¿qué es?, la respuesta sigue sin aparecer o emerge muchas y distintas veces en diversidad de formas. No se puede, por tanto, llegar a una conclusión definitiva y absoluta sobre los rasgos inherentes al mito, sólo cabe estudiar cómo cada texto o cada autor utiliza el símbolo para reflejar y dar sentido a la imaginación propia, es

decir, a la existencia humana. Y, desde estas premisas, se puede dar paso al estudio, en los capítulos siguientes, de algunas obras de Lourdes Ortiz.

CAPÍTULO 2: “EVA”, UNA REVISIÓN DEL MITO DEL EDÉN

“Eché, pues, fuera al hombre, y apostó querubines:
Llameantes espadas, para guardar el árbol de la vida”
Gn 3, 24.

Este cuento de Ortiz forma parte de la colección de relatos titulada Los motivos de Circe, publicada en 1988, y que, según asegura la misma autora, se articula en gran medida sobre presupuestos feministas. De este modo, Los motivos de Circe está focalizada en personajes femeninos y da voz a mujeres muy conocidas de la tradición occidental: Eva y Betsabé son figuras destacadas del Antiguo Testamento; Salomé, la hija de Herodías, que pertenece al Nuevo Testamento, además de constituir un icono del arte decadentista francés de finales del XIX; Penélope y Circe, protagonistas del poema homérico La Iliada del clasicismo griego y la Gioconda, símbolo de belleza en el Renacimiento italiano.

La autoridad para construir mitologías ha constituido una prerrogativa masculina debido al legendario poder patriarcal sobre la palabra, como afirman Sandra M. Gilbert y Susan Gubar. En este sentido, el hombre genera textos acordes a sus propias necesidades morales, textos donde la mujer adquiere la forma que dichas expectativas determinan. Así, el padre, el artista creador, interpreta (para controlar) la diferencia de la mujer siguiendo un pensamiento dualista tradicional y la define como “ángel” o como “monstruo” (Gilbert y Gubar 17). En la primera de las categorías, la otredad femenina constituye la realidad intrínseca de un complemento pasivo subordinado a la autoridad masculina, mientras que la segunda, derivada de una actividad inconsecuente con la naturaleza del “Eterno femenino” desafía la auto imagen paterna del hombre.

De este modo, las consideradas virtudes de la modestia, gracia, pureza, delicadeza, castidad, y afabilidad, definen la feminidad patriarcal (Gilbert y Gubar 23). En estas

circunstancias, en el entramado textual de la Ley del Padre, el mito de Eva representa la caída y el pecado, la mujer que por desobedecer al Dios judeocristiano condena a la humanidad. Circe queda tipificada como la bruja, capaz de corromper la voluntad de los hombres y transformarlos en bestias, mientras que Betsabé y Salomé encarnan la mujer fatal capaz de manipular el medio. Penélope, en cambio, se idealiza como el modelo de la perfecta casada, y la Gioconda como arquetipo e ideal de belleza femenina. Sin embargo, divinizadas o endemoniadas, dichas mujeres prototípicas carecen de voz propia, y, en última instancia, complementan las necesidades del ego masculino que las ha creado. Gilbert y Gubar, que estudian dichas categorías dualistas en el contexto literario del siglo XIX, afirman que para contrarrestarlas es necesario conocer su historia formativa. En este sentido, estas críticas proponen que la auto definición y la auto afirmación necesarias para invalidar tanto el anonimato femenino como los mitos patriarcales surgen desde el revisionismo de los textos fundadores del patriarcado. La noción tradicional de “mujer” dificulta y bloquea este conocimiento, porque complica el proceso identitario, esencial para la creación de la subjetividad.

Estas afirmaciones encuentran su eco en Los motivos de Circe, en concreto, “Eva”. Este relato está basado en el Génesis, cuya trama narrativa, desde una perspectiva analítica, explica el origen de la subordinación de la mujer al hombre, y, en este sentido, desafía la metanarrativa del primer libro de la Biblia. En “Eva” no se culpabiliza, como sucede en el Génesis, la iniciativa de la protagonista, en última instancia se pretende igualar hombres y mujeres como sujetos creadores y auto-creados. En el relato de Ortiz, dicha equivalencia de autoridades queda manifiesta en principio con una androginia mítica previa a la separación jerárquica entre los sexos y, finalmente, mediante una mujer potencialmente capaz de articular su propio yo entre una miríada de subjetividades diferentes. Con este propósito, superar los prejuicios del orden

simbólico, “Eva” retoma dos relatos secundarios para la ortodoxia teológica de la tradición patriarcal: el ser dual, hombre y mujer, del primer capítulo del Génesis, y el mito de Lilit, la primera mujer de Adán según fuentes hebreas.¹

El cuento de Ortiz comienza describiendo un espacio idílico, supuestamente el jardín del Edén, donde conviven dos/un ser/es sexuado/s: varón y hembra. Acto seguido y sin explicaciones, el primero se siente insatisfecho y comienza a compararse con los animales del paraíso, como el oso o el leopardo, pero sobre todo con los pájaros. Ha surgido el pronombre personal “Yo” (singular), que da lugar al tiempo y al espacio que rompe la armonía unitaria de la pareja, separándola. Ahora, el hombre y la mujer tienen nombre, Adán y Eva respectivamente, palabras que simbolizan una relación desequilibrada donde ella queda subordinada a él. La pérdida de la igualdad originaria y la diferencia jerárquica establecida se reproduce más tarde en sus dos hijos: Caín y Abel. Aunque el benjamín de la pareja permite a Eva vislumbrar el regreso al paraíso perdido, la violencia del primogénito, que asesina a su hermano, frustra tal sueño. De este modo, la muerte de Abel, interpretada como sacrificio propiciatorio (para ser repetido en rituales cruentos), instituye al hombre como autoridad. Finalmente, definida como “dadora de vida” desde la Caída, Eva vive en una sociedad donde ella recuerda con nostalgia el nombre que una vez le dieran Abel y Adán: AVE.

“Eva” copia la secuencia de los cuatro capítulos iniciales del primer libro bíblico, y lo hace en una narración retrospectiva que analiza el orden simbólico del patriarcado. Hay que decir, para entender el por qué de la crítica inherente al cuento de Ortiz, que el falogocentrismo

¹ La crítica sobre este relato es casi inexistente, a excepción del artículo de Antonio M. Sánchez y el recientemente publicado de Luz Mar Gonzáles Arias. Dicho crítico analiza el punto de vista narrativo del cuento, concluyendo que éste propone una perspectiva femenina del lenguaje, que Sánchez define como inclusiva y local, distinta a la manifestada por el logocentrismo patriarcal, exclusiva y universal. Desde la primera forma de mirar el mundo emergen las autobiografías, mientras que la segunda da lugar a las narraciones Históricas y/o míticas.

se fundamenta sobre la noción judeocristiana de creador *ex nihilo*, es decir, la existencia de un ser (masculino) autosuficiente, surgido de la nada y único creador del mundo.² La “metafísica de la esencia” (Hutcheon 141) que sustenta el patriarcado occidental, otorga al referente simbólico un estatuto trascendental extratextual. Del mismo modo que en el Génesis, esta entidad fálica provoca y justifica la separación jerárquica de los sexos y la institución de la dicotomía moral “bien-mal”, encarnadas en el hombre y la mujer respectivamente.

Como se mencionó más arriba, “Eva” relativiza la autoridad de dicho ser omnipotente y omnipresente, cuyo absolutismo genérico se cuestiona mediante el empleo de una voz narradora de género neutro, ni masculina ni femenina. Ésta, que visualiza y narra el proceso de simbolización del que es objeto la mujer, manipula el estilo narrativo de los relatos sagrados de la creación. Ahora bien, hay que decir que existen dos versiones bíblicas sobre el origen, tituladas “Primer relato de la creación” y “Segundo relato de la creación. El paraíso”, cuya diferencia es sustancial. La primera sugiere la existencia de ser/es humano/s dual/es (Gn 1, 27), mientras que la segunda describe el origen de la mujer, llamada “varona” (Gn 2, 23) y nacida del cuerpo del varón (creación directa de la divinidad).³

Con todo, en ambas versiones la unión sexual está idealizada, el hombre y la mujer se complementan en una relación satisfactoria y poderosa, capaz de dominar el mundo fenoménico. Las dos hacen referencia, de un modo u otro, a las creencias androginistas que, según los comentaristas a la Sagrada Biblia, veían la atracción sexual entre el hombre y la mujer como la

² Hasta el judeocristianismo los dioses babilonios, egipcios, y fenicios, eran considerados demiurgos que surgían del caos o materia en estado indiferenciado.

³ Según Jean Libis, la segunda versión sobre el origen del hombre y de la mujer ha sido más divulgada que la primera, en gran medida debido al carácter patriarcal del orden simbólico de la ortodoxia judeocristiana (45). Es este sentido, el segundo relato de la creación anticipa la inferioridad de la mujer respecto al hombre, ya que aquélla no resistió la tentación de desobedecer a Dios, comiendo del árbol del “bien” y del “mal” como le propuso la serpiente del Edén.

representación de una unión primitiva. Sin embargo, mientras que interpretaciones no ortodoxas del texto bíblico deducen de la primera versión la existencia de un ser andrógino primordial (los dos sexos tienen el mismo origen), esta entidad queda dramatizada en la segunda sólo desde la articulación de Adán como progenitor de Eva. En el cuento de Ortiz se emplean ambos relatos en cuanto que enfatizan la felicidad y la estabilidad de una relación sexual carente de prejuicios, como explicita el Génesis: “Ambos estaban desnudos, el hombre y su mujer, pero no se avergonzaban” (Gn 2, 25).

Además, en las narraciones bíblicas la divinidad no tiene los rasgos antropomorfos asignados al patriarca del judeocristianismo. El Dios Elohim (del primer capítulo) es una forma plural con significación singular y el Dios Yahvé-Elohim (del segundo capítulo) constituye una forma arcaica del verbo ser (Libis 44).⁴ Estas consideraciones son muy importantes, puesto que fundamentan la androginia del creador en estudios teológicos esotéricos. Aunque el Dios judeocristiano sea marcadamente masculino y proponga en primera persona del plural lo siguiente: “‘*Hagamos* al hombre a nuestra imagen, según nuestra propia semejanza’” (Gn 1, 26, énfasis mío), acto seguido unas palabras del narrador bíblico dan pie a otras consideraciones: “Y creó Dios al *hombre* a su imagen, a imagen de Dios lo creó; *macho y hembra los creó*” (Gn 1, 27). Jean Libis afirma que en esta primera versión del origen del hombre y de la mujer la dualidad podría considerarse la estructura misma de la divinidad. Sin embargo, esto no puede afirmarse con exactitud (Libis 43), hay una doble problemática al respecto: por un lado, el carácter *ex nihilo* de la divinidad judeocristiana significa que todo depende de ella, no que ésta tenga los rasgos de los seres que crea. Por otro, como se mencionó más arriba, el término

⁴ La denominación de Dios varía desde el primer al cuarto capítulo del Génesis, “En todo el capítulo I, Dios es llamado Elohim; desde el capítulo 4, Yahvé; en los capítulos 2 y 3, Yahvé-Elohim, para indicar que es siempre el mismo Dios” (Sagrada Biblia 30).

“Elohim” no connota antropomorfismo, sólo significa “que Dios es la suma de todas las perfecciones” (Libis 44).

Además, el primer relato de la creación está desconectado narrativamente del segundo, en que el ser absoluto de Dios podría entenderse desde la noción de *coincidentia oppositorum* donde todas las tensiones, masculinas y femeninas por ejemplo, quedan abolidas (Libis 44). Ahora bien, también se muestra el carácter secundario del origen de la mujer respecto al hombre, invalidándose de este modo la supuesta androginia de la primera versión. En resumen, aunque no puede afirmarse la existencia de un ser primario andrógino:

[E]l texto bíblico quiere resaltar que Adán y Eva gozaban de una naturaleza más completa antes de la falta y la caída que después. En ellos se armonizaban las dos dimensiones fundamentales, una procedente de la masculinidad, otra de la feminidad; y la consecuencia de la Caída será la separación de una y otra. Esta visión no es extraña a la idea androgínica, pero no la expresa de forma muy clara (Libis 81).

El relato de Ortiz aprovecha dicha ambigüedad genérica del creador para dar vida a otra versión sobre el origen del orden simbólico del patriarcado. A propósito de la institución de la Ley del Padre, Antonio M. Sánchez hace un estudio de “Eva” donde relaciona el nacimiento de la mirada con el surgimiento del lenguaje (285). De este modo, la primera frase del cuento de Ortiz, “Hasta entonces no había la mirada. Luego sí... tu piel convertida en vestido, en límite” (11), anticipa el distanciamiento entre Adán y Eva que la sitúa a ella en una posición subordinada. Según Sánchez, quien posee la mirada, la palabra, puede describir el mundo que ve a través de su voz, una prerrogativa masculina en el patriarcado. Este crítico afirma que “Eva” articula un espacio propio de la narrativa femenina que a su vez deconstruye de forma paródica el mito bíblico empleando fórmulas del Génesis (286).

A continuación se desarrolla esta última idea, fundamental para dilucidar la relación intertextual entre el relato de Ortiz y los textos de la Biblia y para descubrir que en la versión femenina sobre la creación la narradora protagonista pudiera ser Lilit, un personaje denominado monstruoso por la tradición patriarcal frente a una Eva redimida como “dadora de vida”. En los relatos del Génesis sobre la creación, así como en el tercer capítulo titulado “Tentación y caída”, coexisten dos registros perfectamente diferenciados: la objetividad de una tercera persona gramatical, Él, el Dios creador cuyas palabras entrecomilla el autor del texto bíblico, y la voz citada de dicha divinidad dirigida a un “tú” o a un “vosotros” (hombre y mujer).⁵

En el cuento de Ortiz, la situación lingüística descriptiva de autor extratextual es coincidente (se solapa) con la posición subjetiva del creador, con un doble propósito: hablar en tercera persona de Adán, citarlo también, y dirigirse en segunda persona a Eva. La consecuencia de esta estrategia desmitifica apropiándose la autoridad del Dios judeocristiano y parodia la exégesis teológica bíblica. Son apropiaciones que la voz narradora emplea con el fin simultáneo de describir para Eva el proceso de creación de Adán y dialogar con Eva acerca de su condición como “mujer” en el patriarcado. En “Eva”, al yuxtaponerse los estatutos gramaticales del escritor (objetivo) teólogo del Génesis y del protagonista (subjetivo) creador, se habla acerca de Adán, asemejándolo de este modo a Dios, y se recrea activamente lo acaecido en el Edén. De este modo, puede afirmarse que en el relato de Ortiz se produce la situación que Mikhail Bakhtin explica del siguiente modo: “the original formally present author in a zone of contact with the world he is depicting, that makes possible at all the appearance of the authorial image on the field of representation” (28).

⁵ El autor del Génesis se instala en una posición de sujeto narrador que describe la relación entre Dios y el hombre e intercala citas de las palabras de los protagonistas de la historia sagrada. Así, mientras que el escritor utiliza la tercera persona gramatical para articular su texto, la citas insertas en la historia muestran a Dios empleando la segunda persona gramatical para dirigirse directamente a su/s criatura/s.

Así, considerando las intenciones revisionistas de Los motivos de Circe a propósito de ciertos personajes femeninos de la tradición patriarcal, la voz narradora también constituye una voz creadora o, como afirma Sánchez, la mirada femenina existe como “testigo” objetivo y como “testimonio” subjetivo (287). Además, desde una terminología bíblica y lingüística, el “yo” (*ex nihilo*) crea un “tú” (edénico) a su imagen y semejanza, es decir, Eva está situada fuera y dentro del relato de Ortiz, hablando y hablándose, mirando y mirándose. En este desdoblamiento se enfrentan dos discursos: por un lado, uno posmoderno, que prefiere la situación de relación no jerárquica, ejemplificada con la voz que habla con Eva directamente. Por otro lado, metanarrativo, liderado por las palabras que describen a Adán, representante directo del sistema lógico que cree en una entidad incuestionable y ajena a coordenadas espacio-temporales, definidora de la realidad social. Es decir, el relato de Ortiz proyecta la disparidad entre el modo dialógico de ver el mundo entre dos interlocutores nivelados y equilibrados lingüísticamente y la forma de significar los fenómenos universalizando una situación circunstancial. Éste último constituye el orden simbólico del patriarcado, con rasgos similares a los que Bakhtin atribuye al discurso épico. Este crítico afirma que en las sociedades patriarcales la clase dirigente se auto-considera heredera de los míticos “padres” fundadores, distanciándose, de este modo, de otros grupos sociales (15). En oposición a esta conceptualización espaciotemporal existe en “Eva” una realidad presente (“ahora”) donde la narración se actualiza repetidamente en la relación de dos personas que hablan frente a frente.

Ahora bien, en principio el relato de Ortiz no emplea una voz descriptiva, como se ejemplifica en la siguiente cita: “Hasta entonces no había la mirada. Luego sí: ... *te* [a Eva] erizaba los cabellos. Punto cero... Hasta entonces *él* [Adán], que todavía no era él” (11, énfasis mío). En esta cita se muestra que el/la hablante está posicionado/a en calidad de divinidad que se

dirige a el/la protagonista, es decir, una mujer todavía unida al hombre que aún no ha sido objetivado. Como resultado de este posicionamiento, la voz narradora se hace heteróglota, se congregan dos voces (canónica y extraoficial) que compiten por el “Yo” de la narración: Dios que se dirige a su/s criatura/s y el interlocutor que habla con Eva-Adán. Además, esta situación de dualidad subjetiva también da lugar a una ambigüedad genérica que, por tanto, afecta a ambos planos del relato de Ortiz, al sujeto creador y al objeto creado. Tal indeterminación coincide con algunas interpretaciones teológicas no ortodoxas que ven una androginia divina y humana, un ser singular y plural, existente en los relatos del paraíso terrenal del Génesis.

Los párrafos iniciales de “Eva” describen un estado vital “anterior” a la Caída, un estado muy diferente lingüística y sexualmente al establecido “después” de la desobediencia a Dios al comer del árbol del “bien” y del “mal”. Durante este tiempo y espacio idílicos, el signo lingüístico no es arbitrario, no es susceptible de desplazamiento semántico, el significante y el significado coinciden: “No había distancia entre el nombre y lo nombrado, entre el sonido y el eco: caballo, elefante, gallina, mirlo” (“Eva” 11).⁶ En estos momentos no hay subjetividades antropomorfas masculinas o femeninas, ni el hombre ni la mujer se posicionan en el lugar de la divinidad creadora y, por tanto, los objetos del jardín no se matizan, no se jerarquizan o se diferencian con juicios de valor.

Tal situación desorganizada se encarna en el hombre y la mujer, quienes no están determinados por comparación mutua, en el sentido de tener o no tener, de ser o no ser, sino que conviven en una realidad grupal, denominada como “vosotros – ese plural que todavía es singular” (12), una frase que se hace eco de Gn 1, 27. Los dos sexos disfrutaban de una estancia

⁶ Según Ferdinand de Saussure, la naturaleza del signo lingüístico o símbolo es arbitraria, es decir, la unión entre el significante (sonido) y el significado (sentido o idea) que constituye dicho signo es inmotivada (140).

dichosa conjunta, a juzgar por la despreocupación, la risa y el juego que caracteriza la actitud vital de Eva y Adán (“Eva” 12) y que reproduce Abel, el hijo de ambos (18-19). La disposición lúdica del hombre y de la mujer es un detalle importante a destacar en esta realidad vivida por la pareja primordial. Reír, siguiendo a Bakhtin, implica la cercanía entre dos objetos, una proximidad que aniquila sin condiciones los límites y el distanciamiento épicos establecidos por la jerarquía de un “Yo” creador (23). El carácter sexuado de su/s cuerpo/s no significa nada, una indiferencia e indeterminación que los mantiene juntos y que ha sido interpretada como unión andrógina o que tiene reminiscencias de este pensamiento, como se comentó más arriba. Así, en principio la sexualidad carece de moralidad inherente, el hombre y la mujer del cuento de Ortiz disfruta/n de una relación continua, sin fronteras que establezcan una distinción lógica entre “Yo” y “Otro”, “el Yo y el Tú de pronto” (“Eva” 14), sino la íntima calidez de dos cuerpos desnudos unidos.

En esta situación del comienzo del relato de Ortiz se imita la indeterminación genérica del Dios del Génesis dirigiéndose a Adán y Eva desde una posición de sujeto, una parodia intertextual donde se dirime la naturaleza de la palabra creadora: divina o humana, ahistórica o contingente.⁷ En primer lugar, en “Eva”, como sucede en los dos primeros capítulos del Génesis, el carácter dual del hombre-mujer está idealizado fuera del tiempo y del espacio. Esto puede explicarse analizando cómo la parte masculina del andrógino primordial nombra los objetos del jardín: “Hasta entonces él, que todavía no era él, sino parte indiscernible de ti misma, jugaba con las palabras y nombraba las cosas” (“Eva” 11). Igual sucede en la segunda versión de la creación del Génesis, cuando “todo ser viviente llevaría el nombre que le impusiera el hombre” (Gn 2, 19)

⁷ Según Bakhtin: “[I]n parody two languages are crossed with each other, as well as two styles, two linguistic points of view, and in the final analysis two speaking subjects. It is true that only one of these languages (the one that is parodied) is present in its own right; the other is present invisibly, as an actualizing background for creating and perceiving” (76).

y la “varona” nace, siendo “hueso de mis huesos y carne de mi carne”, del varón (Gn 2, 23). En ambos textos Adán se dirige al mundo en relación directa y no dialógica, es decir, siguiendo las explicaciones de Bakhtin, la palabra adánica encuentra siempre objetos vírgenes descargados de connotaciones con las que negociar un significado nuevo (34). En estas circunstancias, el hombre edénico encarna la utopía soñada por los poetas, una lengua singular y unitaria (288) que, sin embargo, no está dada en la realidad histórica humana, fundamental y necesariamente dialogada.

Quiere decirse que desde una perspectiva tradicional, acorde a la voz canónica de Yahvé, dicho momento edénico de la pareja primordial en “Eva” se acomoda al paraíso perdido de los orígenes épicos del hombre y de la mujer. Ahora bien, de acuerdo al carácter alternativo de la voz extraoficial que se dirige a Eva, el idilio se analizaría como un estado pre-discursivo o previo al surgimiento del lenguaje simbólico, caracterizado éste por la arbitrariedad del signo. En dicha situación anterior al nacimiento del “Yo”, denominada por Julia Kristeva “lo semiótico”, coexisten multiplicidad de sentidos sin organización determinada ni constante (Butler 104). Kristeva articula la “dimensión semiótica” (Butler 101) como rasgo del lenguaje poético que contrarresta el estructuralismo lacaniano cuya noción de “sujeto” nace en “lo simbólico” reprimiendo los excesos libidinales, excesos que configuran la relación entre madre e hijo, según Kristeva. Para Jacques Lacan, la única cultura posible es aquella definida según las estrategias de significación patriarcales, es decir, alrededor del sujeto se congregan modos de ser opuestos (femeninos) al representante exclusivo del referente simbólico: el “Yo” masculino.

Desde estas premisas y teniendo en cuenta que la voz extraoficial del cuento de Ortiz distingue un “antes” y un “después” de la mirada, la condición lingüístico-sexual de la pareja primordial en el ámbito pre-discursivo, por definición constituye una reminiscencia que amenaza

la supuesta estabilidad de desigualdad social entre Adán y Eva instituida en el orden simbólico tras la Caída de ambos. Como se argumenta más adelante, la dialéctica entre “lo simbólico” y “lo semiótico” se reproduce en la relación entre Caín y Abel, los dos primeros hijos de la pareja primordial.

En contraposición al doble estado, épico y poético, que la pareja primordial experimenta en el Edén del relato Ortiz, cuando el hombre y la mujer entran en la cultura (con los nombres de “Adán” y de “Eva”), adquieren historicidad. Según Bakhtin, en toda situación prosaica inserta en un tiempo y un espacio dados, la palabra se dirige hacia una realidad cargada ya de connotaciones y sentidos con los que el hablante debe lidiar para articular dialogando (negociando) su propia concepción del objeto. Ahora bien, continúa dicho crítico, si el interlocutor pretende obviar la multiplicidad de la realidad fenoménica, entonces no lucha por constituir un punto de vista coherente entre otros sino en instituir un lenguaje unitario y monológico. Para Bakhtin esta visión absoluta de la realidad no dialógica sólo existe en la imaginación utópica y su aplicación social instala regímenes totalitarios. Desde estas premisas, la androginia originaria en los primeros párrafos de “Eva”, como estado épico, consiste en una utopía de sentidos únicos, y, siendo constituida en el ámbito poético, implica una situación de significados múltiples.

Ahora bien, al comienzo del relato de Ortiz sólo existen dos interlocutores duales en relación especular: la voz canónica-extraoficial creadora y el objeto creado épico-poético a la vez. Ambas formas dobles de ver y de crear el mundo parecen convivir sordas la una a la otra hasta la culturalización/sexualización del hombre-mujer, cuando con la adquisición del lenguaje simbólico despierta el “Yo” de la subjetividad del “tú” creado que, entonces, ocupa también una posición de creador. En estos momentos, el objeto creado descubre su carácter poético o

multiplicidad de sentidos como propia a la unidad épica o monológica. Entonces, la conciencia del tiempo y del espacio recién adquirida (yo, Adán) se afana en recuperar la totalidad ahistórica o pre-discursiva perdida mediante la represión de su inherente pluralidad (tú, Eva). Ahora se escucha en el relato de Ortiz la voz del/la escritor/a que, imitando la objetividad del exegeta bíblico, describe (le describe a Eva) la lucha interior de él, Adán, por recuperar el Edén épico desde una postura endiosada: “Él comenzó a envidiar: él viaja lejos, remonta el aire, él, pájaro, y *yo hombre... El, Adán*, a tu lado se palpaba los brazos y sentía la pesadez del músculo y comenzaba a soñar” (12, énfasis mío).

Para la teología ortodoxa del judeocristianismo la historicidad es consecuencia del pecado entendido como un desafío hacia la divinidad, y se da fuera del paraíso según queda dramatizado en el capítulo tercero del Génesis titulado “Tentación y caída”, “Castigo y promesa de redención.” Cuando los habitantes del jardín desobedecen a Dios, primero ella animada por una serpiente y luego él inducido por su mujer, se descubren desnudos y vulnerables, sienten vergüenza y culpa (Gn 3, 7-9). A las experiencias de ruptura y abandono sigue el castigo divino por rebelarse, castigo que se materializa en forma de jerarquía. El hombre queda destinado a trabajar y “llamó Eva (“dadora de vida”) a su mujer, porque fue ella la madre de todos los vivientes” (Gn 3, 20). Acto seguido Dios les viste con “túnicas de pieles” (Gn 3, 21) como símbolos que desde entonces determinan sus papeles sexuales/sociales. La justificación teológica de dicha desigualdad se explica por la debilidad de Eva ante la tentación y por seducir a Adán para comer del fruto prohibido. En este sentido, la mujer se opone oficialmente al hombre y fuera del paraíso encarna el mal que induce a pecar o negarse a las órdenes divinas.

En cambio, según el relato de Ortiz, esta situación dicotómica, que rompe la primitiva unión y que define a la mujer como “lo malo”, es producto del monologismo impuesto por el

sujeto ante su relatividad inherente. En este sentido, la voz narradora de “Eva” describe los “hechos” oficiales desde una perspectiva analítica que contextualiza el sometimiento de la mujer y relativiza el juicio mencionado del patriarcado, en apariencia incuestionable. La muerte del andrógino originario en cuyas palabras “No había distancia entre el nombre y lo nombrado” (“Eva” 11) se produce con el nacimiento del hombre a la vida simbólica. En tal momento paradigmático Adán, desnudo ya, experimenta la arbitrariedad del signo lingüístico, que puede explicarse como la separación del sonido y del sentido, la inauguración de la Ley del Padre según analiza Kristeva (Butler 105).

La primera y más importante condición para la constitución del patriarcado consiste en reprimir la dependencia radical del niño hacia su madre. El repudio de “lo maternal” se basa en prohibir el incesto (el ritual propiciatorio que hace a la mujer mediadora). Ante “lo simbólico”, los impulsos libidinales de la infancia son múltiples y heterogéneos e impera la imposibilidad de articular el “Yo” que requiere la separación y la subordinación de “lo femenino” (lo “Otro”, lo indeterminado, “lo semiótico”). Así, y a propósito de la ruptura del ser edénico, la victoria épica del monologismo patriarcal consiste en conseguir que una parte del cuerpo múltiple represente la totalidad. Este objetivo encuentra su recurso narrativo en el tropo de la metonimia, empleado para categorizar el Falo. En estas circunstancias, si el hombre ocupa la posición de creador, se erige como referente simbólico y recibe el mismo tratamiento que la divinidad, siendo innombrable y, en última instancia, un fetiche (Butler 61). De este modo, su estatuto ontológico lo hace representante indiscutible de la totalidad e instituye dos nociones: positiva (“Yo”) y negativa (“Otro”). Con todo, hay que recordar que la subjetividad es ilusoria, no constituye sino una imagen diferida reflejada por la otredad que carece del referente fálico que simboliza el poder del creador. Butler afirma que el patriarcado distingue entonces dos posiciones

necesariamente paradójicas y constituidas en relación jerárquica: la mujer “es” la fuerza creativa que el hombre “posee”.

La voz narradora del cuento de Ortiz le cuenta a Eva tal proceso de sistematización social encarnado por el hombre y la mujer y, más adelante, dramatizado también por Caín y Abel. Desde la articulación del pronombre personal “Yo” todo cambia de repente, surge el tiempo y el espacio, el lenguaje factual y analítico, Adán se compara con los animales del jardín:

[El pato] vuela, pero también nada. Es ave, sí, pero no es pájaro como el gorrión. No como el gorrión, ni como la golondrina, ni como el mirlo. Nada como el pez, pero tiene alas, unas alas dúctiles y firmes con unos remos poderosos que de pronto, aquel día, el mismo día de la *mirada* y del *deseo* y de la *piel*, él comenzó a envidiar: él viaja lejos, remonta el aire, él, pájaro, y *yo* hombre que me desplazo con torpeza a pequeños pasitos; *yo* caminando inseguro sobre estas dos piernas con estos brazos poderosos, pero inertes, *yo* implume, *yo* desnudo, incapaz de remontar el vuelo (12, énfasis mío).

Adán se expresa mediante un lenguaje positivo y dissociativo que coteja el carácter palmípedo de los patos y la firmeza de sus alas con sus brazos poderosos, pero cuya humanidad no desafía la gravedad. Así, ante la multiplicidad de objetos que comienza a percibir, en defensa propia el hombre se erige como observador independiente y objetivo frente a una realidad física inerte y hostil. De este modo se hace Adán arquitecto en un mundo frío y su ego se aísla en una conciencia moral que separa el bien (“Yo”) del mal (“Otro”). Tal constituye la identidad patriarcal de Adán en el relato de Ortiz, auto-evidencia absoluta que proyecta metódicamente su conciencia interior sobre el mundo, domeñando paulatinamente la libertad de todos los objetos (17). En este sentido, Adán “veía...veía...veía...y le impedía ver los árboles, el río, el pequeño lago junto al valle...podías oírle musitar proyectos, avenidas por construir, murallas, caminos

que trazar, fronteras...veía mundos que se iban doblegando” (17-18). El hombre se aleja mentalmente del jardín cuando descubre su incapacidad, de nadar como un pez, de volar como un pájaro, de tener la piel del leopardo.

Incluso parece que el hombre primordial hubiera sido engañado, porque mira “hacia dentro con una rabia nueva, como si la impotencia...fue por entonces cuando la piel del leopardo...o incluso la piel áspera y rizada del oso pardo se convirtieron en *carencia*” (“Eva” 13). La melancolía, causada por la pérdida de algo imposible de articular con palabras hace a Adán experimentar un vacío que necesita cubrir de forma inminente, porque siente frío. Así, el/la narrador/a del relato de Ortiz le cuenta a Eva el enfrentamiento del hombre con un mundo despreciado, lleno de objetos que parecen tener una identidad, mientras que él, en su nueva condición humana (12), está desnudo. Esta tensión insostenible acaba provocando acechos y acosos a los distintos animales, hasta que Adán captura simbólicamente las diferencias. Así, tras una escena fragmentada de caza, el relato de Ortiz narra una de estas apropiaciones: “[Las manos de Adán] se asemejaban ahora en su destreza a las propias garras del leopardo” (“Eva” 15). Más adelante, las “garras” del hombre le sirven para arrancar la piel de otras fieras y sus “alas” le permiten elevarse: Adán ha instrumentalizado el mundo.

Si antes la vida se manifestaba indistintamente y no como un mecanismo oculto en las diferencias, después éstas se observan, se categorizan y se poseen. El segundo análisis comparativo tiene lugar cuando la distinción entre el ego y el mundo arrastra también a la mujer. Ahora Adán, atrapado en la dialéctica del deseo, ansía y lucha por el reflejo que encuentra en la recién nombrada Eva: “‘Si pudiera conseguir...’ y tú – (el Yo y el Tú de pronto) - Eva... ‘Tú ya no tendrás frío’ dijo él y un furor guerrero, una codicia inusitada parecía desprenderse de su sudor de hombre” (“Eva” 13). Ahora bien, el sujeto que así se persigue, guerrero a muerte para

saciar el anhelo de sí, necesita la resistencia de los otros que deben presentarse ante él como seres libres. En caso de enfrentamiento con un “simple viviente” (Libis 229) y la consiguiente satisfacción inmediata no prueba el poder absoluto del ego. Dicho crítico concluye que “El deseo de sí, mediatizado por la resistencia del otro, toma así la forma de una lucha cuya salida para uno de los dos protagonistas es la muerte o la esclavitud” (230). El único resultado que en esta guerra satisface el ansia por la mismidad es que la otredad se niegue, aunque una victoria de estas dimensiones trágicas sólo sirve para volver a empezar, no acaba nunca.

El relato de Ortiz dramatiza el proceso de formación egocéntrico mencionado en el enfrentamiento del hombre a la mujer. En cierto momento, Adán le ordena a Eva cómo debe sentirse (13), y, aunque ella contesta sorprendida, “¿Frío? Nunca frío antes” (14), enseguida se siente incómoda en su propia piel y acepta la adjudicación deseando arroparse lo antes posible. En breve, y siguiendo la secuencia del tercer capítulo del Génesis, se determinan las funciones sociales/sexuales respectivas para los miembros de la pareja. En el relato de Ortiz, cuando la mujer se admite desnuda de inmediato le exige al hombre que la cubra, “Esa piel para mí” (14), haciéndole partir en busca del animal, para darle caza, para despellejarlo y ofrecérselo como un trofeo, como un vestido nuevo (15). Sin embargo, la voz narradora le recuerda a Eva cómo a su regreso se encuentra a sí misma: “[D]iminuta de pronto, sumisa y agradecida, lamiendo casi la sangre de sus heridas, *tú ya no igual a él*, cómo llamar a esa distancia repentina entre los dos, a esa manera de situarse *frente a ti y ante sí mismo*, como si su cuerpo entero fuera un estandarte, no ya parte de tu cuerpo, no piel de tu piel; tú ya no costilla indiscernible de sus huesos, sino piel ajena que podía ser abrigada, resguardada” (énfasis mío 16). Es decir, cuando Eva acepta ocupar la posición del “Tú” creado por el “Yo” creador, cuando refleja el deseo de Adán por sí mismo, se niega a sí misma y queda inferiorizada.

Acto seguido Adán disfraza a la mujer con la piel del animal capturado y despellejado anteriormente, piel que él penetra desnudándola una y otra vez, para identificarse y reconocerse poseyéndola. En este sentido, Adán usa a Eva como un objeto mediador con el que dramatizar la misma escena de victoria sobre el leopardo. Por la fuerza del “deseo de sí mismo por sí mismo a través del otro” (Libis 229) que antes hizo alas de brazos y garras de manos, ahora ella es “leopardo que *él* desvestía, animal que resistías a su ataque, fiera que debía ser domada... Cubría con la piel *tu cuerpo* y después la arrebatava con violencia y reía, se excitaba, bramaba casi ante la sorpresa de tu piel ahora desnuda, antes piel simplemente” (“Eva” 17, énfasis mío). El hombre goza de su “Yo” masculino y la mujer, como los otros animales del jardín, queda subordinada. En resumen, Adán tiene una identidad simbólica, Eva no, ella encarna “lo femenino” a reprimir para mantener la solidez y la legalidad del ego.

Según la voz narradora del relato de Ortiz, esta situación tan violenta se prolonga durante años y se extiende como una plaga, sometiendo poco a poco al mundo al imperativo egocéntrico del patriarcado. Tal es la desesperada necesidad de reprimir la multiplicidad de sentidos definida desde el despertar histórico como una amenaza para la estabilidad épica del sujeto que en “Eva” acaba realizándose un cruento sacrificio humano. En esta última secuencia del cuento se recuerda la historia del cuarto capítulo del Génesis titulada “Caín y Abel.” Según el episodio bíblico, Adán y Eva tienen dos hijos, el primogénito nace “con la ayuda de Yahvé” (Gn 4, 1) y se dedica a la agricultura mientras que el benjamín trabaja como “pastor de rebaños” (Gn 4, 2) y no se determina su origen. Los hermanos difieren ante el juicio de Dios, las ofrendas de Caín no satisfacen (no se sabe por qué) a la divinidad pero las de Abel sí consiguen su beneplácito (tampoco se conoce el motivo), situación que enfurece sobremanera al primogénito llevándole a acabar con la vida del pequeño (Gn 4, 8). Ahora bien, para los comentaristas de la Sagrada

Biblia, los versículos 6 y 7, intermedios entre el nacimiento y la muerte, son confusos. De ellos se interpreta que Caín ama en gran medida a Abel, sentimientos pecaminosos que Yahvé le ordena controlar, o que le odia sobremanera, porque la exitosa relación del hermano con la divinidad amenaza sus derechos de primogenitura.

De cualquier modo, aliado o enemigo, en el capítulo cuarto del Génesis el bueno de Abel queda identificado como algo “malo” para Caín, una situación que se encuentra también dramatizada y resuelta del mismo modo en “Eva”. Sin embargo, en el relato de Ortiz el bien vs. el mal constituye un enfrentamiento entre “lo simbólico” y “lo semiótico”. En principio, Caín, “cual hijo nacido de la escisión” (18), de la represión de la multiplicidad del andrógino originario, es un ser temerario, desafiante, competitivo que desea poseer a su madre. Es decir, el primogénito anhela ocupar el puesto creador del “Yo” adánico para legalizar su subjetividad de forma significativa dentro del patriarcado (“Eva” 19). Por tanto, como heredero del orden simbólico está obligado a reprimir la libido que proyecta hacia “lo semiótico” (con sus ritmos y asociaciones, entonaciones y repeticiones, con su poesía). Estos rasgos parentéticos caracterizan al benjamín, identificado con Eva por la voz narradora que le cuenta a la protagonista lo que ha sucedido: “Abel en cambio permanecía fundido a ti en una especie de insoluble unidad que volvía a borrar la diferencia, como si *dentro y fuera* no fueran conceptos apropiados, como si el tu y el yo volvieran a anularse: él, Abel, prolongación de ti misma, deseo tuyo, carne de tu carne y anhelo de tu anhelo, macho-hembra que asumía la síntesis de aquella primitiva unión” (18). La pérdida dualidad o androginia de Adán-Eva se repite en Abel-Eva, que encarnan un estado divino, risueño, ajeno al tiempo y al espacio y dominado por el lenguaje poético (21).

En estas circunstancias no es extraño que la relación entre los hermanos sea tortuosa, no tanto por parte del carácter lúdico de Abel, como por la actitud instrumental y utilitarista de

Caín, quien se muestra celoso y lo desprecia. Como el pequeño da rienda suelta a los deseos que él debe reprimir, por esta libertad de expresión carente de limitaciones, el primogénito piensa que Abel encarna “lo femenino”, que es hembra, una mujercita, un “poeta inútil” (21). Así, lógicamente, si quiere entrar en la Ley del Padre, el hermano mayor debe asesinar al representante más directo del cuerpo de la madre, su hermano/a (22). Esta iniciación simbólica del primogénito constituye una segunda Caída que instituye la “metafísica de la esencia” invocando el Falo como si de Yahvé mismo se tratara: “Aquella tarde, la del crimen... cayó el rayo vengador de los *sucesivos dioses-machos* e iracundos e imperó definitivamente la desdicha y la muerte. La quijada, no flauta sino arma en manos de Caín puso cruces en el cielo y abrió el triángulo del miedo, el ojo acechante de la vergüenza y de la culpa” (“Eva” 22, énfasis mío). Hasta entonces el pequeño está vivo alimentando los sueños de su madre acerca del Edén y, ajeno a la conciencia interior de su hermano mayor, mantiene vivas las esperanzas de Eva de recuperar el paraíso para destigmatizarse. Pero la autoridad centrípeta de Caín subyuga el carácter centrífugo de la personalidad de Abel hasta ahogarlo, simbolizando con esta muerte la eliminación (deseada) de su propia relatividad histórica.

En este momento, lo que comenzó siendo una mera estrategia de significación para comprender la propia realidad lingüística se consolida como la única forma simbólica de relación social. Por tanto, se universaliza y se dogmatiza una forma de ver el mundo, una abstracción del lenguaje que, traducida a términos teológicos, cita las palabras de él, Dios, Adán, como hace el exegeta del Génesis y la voz narradora de “Eva” al hablar acerca de Adán y de Caín. En este sentido, Sánchez explica que mediante el empleo de un vocabulario bíblico y la deconstrucción paródica del mito judeocristiano del Edén, el relato de Ortiz descubre que la mirada masculina que articula al objeto femenino es “puramente subjetiva”, igual que la del/la narrador/a que se

dirige a Eva (286-87). Desde estas premisas, el último párrafo del cuento de Ortiz es muy significativo porque el “Yo” que habla para la mujer sobre los hombres revive un mito que no consta en los textos canónicos de la Biblia: el mito de Lilit.

Según Gilbert y Gubar, la historia de la mitología hebrea acerca de Lilit perteneciente al saber apócrifo judío tiene como resultado la identificación de su protagonista con un monstruo (35). El mito se resume del siguiente modo: terminada su creación de los cielos y la tierra Dios le pide a Adán que nombre a los animales, las plantas y las aves del Edén. Finalizada su tarea el hombre nota que ningún ser viviente se parece a él, descubrimiento que le hace sentirse muy solo, hasta que aparece Lilit, una mujer dispuesta a desposarlo. Sin embargo, cuando Adán desea subordinarla, Lilit protesta reivindicando igualdad ante su esposo con el argumento de que ambos tienen el mismo origen: el barro. Ante la implacable insistencia de Adán Lilit decide marcharse y le abandona, pronuncia el nombre sagrado e inefable de Dios y desaparece en el aire sin dejar rastro (Watts 194-95). Como al negarse a ser inferiorizada se la condena a perder a sus hijos, considerados criaturas del demonio, Lilit se venga matando a los varones recién nacidos de Adán (y de Eva). Esta dualidad irreconciliable, entre estar sometida y ser mujer ideal o ser independiente y convertirse en bruja, ejemplifica el pensamiento patriarcal: el cuerpo femenino divinizado o endiabado.

Para Gilbert y Gubar, la historia de Lilit revela los prejuicios negativos del patriarcado ante la voz femenina y las estrategias metanarrativas desarrolladas para impedirle ejercer positivamente su autonomía subjetiva. Desde estas premisas, al final de “Eva” la protagonista se encuentra atrapada en “el reino de la mirada impenetrable” (23), en una playa desierta donde recuerda nostálgica cuando reía Adán y después de él Abel, juntos con ella. En uno de aquellos idílicos momentos, jugando él a trastocar las letras invierte el orden de su nombre llamándola

“Ave”. Ahora, ve su nombre con los ojos cerrados, mientras escucha el sonido de la flauta, y lo dibuja en la arena donde con toda seguridad desaparecerá: “y Adán, confundido con Abel, *dice* riendo: AVE *vuela*... simplemente vuela” (23, énfasis mío). Estas palabras subvierten el orden simbólico del patriarcado, al actualizar la voz mítica que pronunció el nombre de Yahvé para liberarse el pasado edénico de Eva y el futuro del ave se confunden. En este sentido, la voz narradora del cuento de Ortiz le descubre y se descubre ante la protagonista como un “Yo” creador que es ella misma, lo que era y lo que será: libre.

Desde estos criterios expuestos hay que entender la noción de “androginia” que la voz narradora de “Eva” ha interpretado durante todo el relato como circularidad épica o como multiplicidad de sentidos. En el primer supuesto, el estado de totalidad constituye una realidad ahistórica de igualdad entre el hombre y la mujer, en el segundo, se identifica con “lo femenino” excéntrico al concepto de “cultura” significado desde premisas patriarcales. En ningún caso se articula una equivalencia en la diferencia actual entre los sexos, debido, por un lado, a la indeterminación genérica originaria del objeto creado, y por otro, al monologismo de “lo simbólico”. En cambio, la posición objetiva y subjetiva de la voz de Lilit, situada en “Eva” como exegeta y deidad simultáneamente, descubre parodiando una relegada condición paradisiaca basada en el origen idéntico del hombre y de la mujer. Una condición que puede denominarse andrógina, como las parejas de divinidades de las civilizaciones más antiguas, comentadas en el capítulo primero. El relato de Ortiz, sin ser canónico cuestiona el valor teológico de las palabras del mito bíblico, las contextualiza y localiza como una producción personal entre otras. Así, en “Eva” también se invalida la dicotomía “bien-mal” encarnada en Adán-Eva, Caín-Abel, Eva-Lilit, descubriéndola como una categorización aleatoria.

En este relato se congregan varias voces narrativas oficiales (el exegeta, el Dios judeocristiano, Adán y Caín) pero todas ellas se nivelan alrededor de un único centro autorial: Lilit y Eva, la creadora y la criatura que, supuestamente, protagonizan el cuento como interlocutoras. Ahora bien, aunque coexisten dos discursos sobre el Génesis, canónico y apócrifo, el primero queda objetivado en una tercera persona gramatical y se muestra secundario respecto al segundo que usa y abusa de él para darle perspectiva. En este sentido, “Eva” emplea los mecanismos narrativos propios del arte posmoderno para desvelar las estrategias de la llamada “metafísica de la esencia” que construye sujetos a expensas de otros. El exilio de Eva al final del cuento de Ortiz a un espacio onírico para sobrevivir ejemplifica con claridad esta violencia del proceso de subordinación y encarcelamiento final al que la protagonista queda sometida. Sólo la venganza subversiva dramatizada por la supuesta voz de Lilit constituye un alarde creativo que demuestra las intenciones de la escritora española: poder de ser mediante el lenguaje.

CAPÍTULO 3: LA APROPIACIÓN DE LA PALABRA EN “SALOMÉ”

“En seguida entró la muchacha apresuradamente ante el rey y le hizo esta petición: ‘Quiero que me des ahora mismo en una bandeja la cabeza de Juan el Bautista’” (Mc 6, 25).

En el presente capítulo se estudia “Salomé”, otro de los relatos de Los motivos de Circe, cuyo marco cronológico sucede a continuación del de “Eva”. Como se indicó en el segundo capítulo, éste cuento dialoga con el texto fundador del orden social/sexual judeocristiano relatado en el Génesis. En el análisis anterior se concluye que el relato recupera el mito hebreo sobre el origen del hombre y de la mujer excluido del canon bíblico: el mito de Lilit. En éste se narra que Lilit no nace del cuerpo de Adán, ambos provienen del barro que modela la divinidad. En el paraíso donde conviven ella es independiente e igual a él, es decir, no ocupa la posición secundaria que Eva tiene respecto al hombre en la narración ortodoxa judeocristiana. La protagonista del cuento de Ortiz vislumbra el regreso al Edén, a raíz de la combinación de letras que realiza jugando su segundo hijo. La palabra pronunciada por Abel, AVE, provoca en Eva sueños de libertad que la identifican con la primera mujer de Adán: Lilit. En este sentido, “Eva” reivindica la no subordinación, la no jerarquía, rechazando el orden simbólico del patriarcado occidental. Sin embargo, como ya se argumentó, la Ley que se fundamenta sobre la dialéctica del deseo entre “Yo” y “Otro” excluye toda relación social/sexual alternativa. Así, en el cuento de Ortiz, Eva queda finalmente sumida en una nostalgia que la hace imaginar otros mundos alejados en el tiempo y en el espacio al que ella soporta.

El mismo problema, el carácter excluyente del patriarcado, y la actitud posmoderna hacia las metanarrativas se explicita en “Salomé”, contextualizado en el Nuevo Testamento, en los años previos a la muerte de Jesús de Nazaret, figura religiosa paradigmática que marca el origen de la era cristiana. El cuento comienza describiendo la mirada de Juan el Bautista, calma y

luminosa, que obsesiona a Salomé, la hija de Herodías, y que se diferencia sobremanera del punto de vista de su propio mundo cortesano. Por un lado, la hijastra del tetrarca Herodes Antipa pertenece a la monarquía y desprecia al pueblo judío, lo cree supersticioso e ignorante. Por otro, el profeta encarna las esperanzas del pueblo de Israel, la llegada del Mesías que les liberará de la opresión política de Roma. El encuentro decisivo entre ambos se produce a raíz del apresamiento del Bautista, tras haber éste acusado de adulterio a Herodías y a Herodes. Cuando Salomé, la hija de Herodías, le visita en la cárcel para burlarse, los ojos de Juan le descubren una forma de ser hasta entonces sólo intuida por la princesa, mirada que ella decide poseer. Así, durante el cumpleaños del tetrarca, baila tan soberbia que su padrastro, impresionado, le concede cualquier deseo que pida. La hija de Herodías, a instancias de su madre, le exige la cabeza de Juan el Bautista. Más tarde, mientras la reina celebra su triunfo, ya en privado la protagonista se sumerge triunfante en la mirada que le devuelve la vida y la palabra.¹

Como sucede en “Eva”, “Salomé” constituye una visión retrospectiva cuya voz extratextual imita al exegeta del Nuevo Testamento que, en este caso, rememora la muerte del profeta para el público lector. En este sentido, también se dirige a un receptor, pero no a un

¹ Hay muchísimas representaciones artísticas de todas las épocas que toman como tema de composición este episodio bíblico. Por ejemplo, los siguientes pintores: Masolino de Panicale, “Banquete de Herodes” (1435); Vecellio Tiziano, “Salomé” (1515) y “Salomé y el Bautista” (1550); Michelangelo Caravaggio hace dos versiones del cuadro “Salomé con la cabeza del Bautista” (1607 y 1609); José Leonardo, “Degollación de San Juan Bautista” (1635-39); Nicolas Poussin, “Salomé recibiendo la cabeza de San Juan Bautista” (1642); Juan Valdés Leal, “Danza de Salomé” (1676); Pierre-Cécile Puvis de Chavannes, “La decapitación de San Juan el Bautista” (1869); Gustav Klimt, “Judit II” (1909), interpretada por algunos críticos de arte como una versión de la danza de Salomé. Entre otros artistas interesados en el mito de Salomé están: Stéphane Mallarmé, que escribe la obra de teatro “Hérodiade” (1864); Jules Massenet, la ópera “Hérodiade” (1881) basada en la novela *Trois Contes: Hérodiade* (1877) de Gustave Flaubert; Ruben Darío, el cuento “La muerte de Salomé” (1891); Aubrey Vincent Beardsley dibuja “He besado tu boca, Iokanaan” (1893) e ilustra la obra de teatro de Oscar Wilde titulada “Salomé: a tragedy in one act” (1894); Richard Strauss, la ópera “Salomé” (1905). Algunos directores de cine atraídos por el mismo tema son: Clive Barker dirige la película “Salomé” (1973); William Dieterle, “Salomé” (1953); Carlos Saura, el musical “Salomé” (2002). También, el periódico El País (www.elpais.es/articulo/elpepspor/20050807) publica el artículo “Belleza asesina” (2005) de Cavanillas de Blas. El texto está escrito a propósito del personaje femenino Berenice de Judea, que testifica acerca de la muerte de Juan al Bautista mediante Salomé, la hija de Herodías.

abstracto receptor pasivo que lee citas directas del diálogo bíblico mantenido entre Herodes, Herodías y su hija sobre la suerte de Juan el Bautista. En el cuento de Ortiz, la protagonista es la interlocutora directa o tú concreto que escucha de una voz narradora el análisis de los “hechos” que ella misma ha protagonizado en el pasado. Dicho posicionamiento sitúa en perspectiva al canon y permite la desmitificación de la caracterización tradicional de Salomé, la hija de Herodías, al ser contextualizada como una percepción entre otras posibles. Con el propósito de ofrecer una versión diferente del famoso drama más favorable a la protagonista, “Salomé” utiliza los textos bíblicos y artísticos y mediante la parodia intertextual subvierte la otredad mítica de esta mujer, construida bajo la mirada patriarcal del cristianismo y del decadentismo.

Es sabido que el patriarcado sólo articula dos versiones del concepto “mujer” y ambas constituyen un “Otro” femenino frente al “Yo” masculino: mediador o desestabilizador, bueno o malo, pasivo o activo. La primera noción implica el silencio de una mujer angélica, esencialmente femenina, mientras que la segunda articula a una mujer que habla por sí misma y, por tanto, anómala por “tener” rasgos masculinos. Estos modelos canónicos están representados en “Salomé” reunidos en el mismo personaje bíblico y decadentista, ya que la protagonista está definida según los arquetipos de “ángel” y de “monstruo”. Sin embargo, al final del relato de Ortiz, y tras su encuentro con Juan el Bautista, cambia el sentido de la noción de “mujer” tradicional del patriarcado que ha definido a Salomé, la hija de Herodías, durante el cuento.

Con el propósito de destruir los moldes establecidos por la Ley del Padre, como soñaba Eva, la protagonista de “Salomé” aspira a verse con los ojos de Juan. El profeta no la percibe como una mediadora o trasgresora, no la juzga ni “buena” ni “mala”, no la utiliza y no la critica, no guarda prejuicios hacia su persona. Al dejarla libre para mirarse (pronunciarse) el Bautista le descubre la palabra como una fuerza creativa sin rasgos intrínsecos e inherente a hombres y mujeres. En este sentido, el profeta abre las puertas de un espacio indeterminado donde la voz

(sin connotaciones de género) significa a un poder generativo andrógino. Ahora bien, para activarla y dirigirla hacia sí contando su propia historia, el personaje femenino debe sortear los diferentes sentidos patriarcales realizados sobre ella. La compleja superación de los mitos se produce desde éstos, relejendo la decapitación del Bautista (no como justificación oficial para subordinar y utilizar a la mujer) como ruptura de la paradoja de ser mujer en el patriarcado: ángel o monstruo.²

En el relato de Ortiz se distinguen dos voces oficiales: el discurso espiritual del Bautista, cuyo referente es el agua representada en los ojos del profeta, y la lógica del patriarcado, cuyo símbolo referencial es el Falo reflejado por un “Otro”. Ambas tendencias son monológicas, es decir, tratan de obtener el poder absoluto sobre su contrincante y tradicionalmente vence el segundo discurso mediante la hija de Herodías. Sin embargo, una revisión paródica y ficcional del texto bíblico, como hace “Salomé”, muestra que la victoria oficial del patriarcado también implica su destrucción, mediada por Juan el Bautista. Contextualizando las predicciones históricas del Nuevo Testamento, en el relato de Ortiz, la Nueva Alianza preconizada por el Bautista libera del orden simbólico, en concreto a la hija de Herodías.³ El potencial creativo de Juan que destruye la Ley del Padre de sus opositores reactiva la sexualidad/palabra del personaje femenino principal del cuento de Ortiz contra las expectativas de las fuentes oficiales.

Finalmente, el discurso andrógino de la nueva voz resultante, al superar las dicotomías asociadas

² Según Elémire Zolla, como se comentó en el primer capítulo, la figura profética de Juan el Bautista tiene orígenes orientales, en concreto hindúes. Desde esta perspectiva, el bautismo simboliza la inmersión purificadora que solían realizar quienes se lanzaban al agua y sobrevivían a la caída libre desde un acantilado. La experiencia de renacimiento y plenitud era comparable a la superación de todas las tensiones, éxtasis simbolizado con el mito del andrógino.

³ Es sabido que en el evangelio de San Juan, en concreto el prólogo, así como en los demás evangelistas del Nuevo Testamento, la palabra de Juan el Bautista es precursora y mediadora del Mesías, encarnación de la Nueva Alianza llamada a transformar radicalmente la organización política hegemónica, cuyo dogma se basa en la desigualdad social entre los pueblos judío y romano, esclavo y amo respectivamente.

a la lógica patriarcal, lleva a pensar que quien narra la Historia y quien la vive son la misma Salomé, la hija de Herodías: sujeto que crea mirando el objeto.

A propósito de la Ley del Padre, como se mencionó más arriba, se distinguen dos caracterizaciones de la protagonista, bíblica y decadentista, ambas representantes del discurso sobre “lo femenino” patriarcal. Respecto a la primera de estas fuentes canónicas, la secuencia narrativa de “Salomé” copia la sucesión y carácter de los “hechos” expuestos en la Biblia en unos episodios que hablan de una muchacha que bailando para Herodes condena al profeta, satisfaciendo de este modo los deseos de su madre.⁴ Según uno de los evangelistas, en respuesta al ofrecimiento de Herodes “Ella [la hija de Herodías], instigada por su madre, le dijo [a Herodes]: ‘Dame aquí, en una bandeja, la cabeza de Juan el bautista’” (Mt 14, 8). San Mateo explica que la reina estaba furiosa porque el profeta, “metido en la cárcel por causa de Herodías” (Mt 14, 3), la había acusado de adulterio. Esta acusación también aparece en el relato de Ortiz, las palabras de Juan mancillan el nombre de la madre de Salomé y causan en cierta medida el desprecio que esta última siente hacia el pueblo judío (“Salomé” 86).

Así, en ambos textos el objetivo de Herodías consiste en mantener incorrupto el nombre del Padre (ni que decir tiene que, como mujer, desea una identidad significativa, una que consigue vinculándose al tetrarca que representa a Roma).⁵ La voz narradora del relato de Ortiz

⁴ En este momento, tanto el Nuevo Testamento como “Salomé” parecen hacerse eco de otro personaje femenino del Antiguo Testamento, la princesa fenicia Jezabel. Según cuenta el primer libro de los Reyes, el rey de Omrí llamado Ajab, es nombrado monarca de Israel y se une en matrimonio con Jezabel, hija del máximo gobernante sidonio (1 Re 17, 29-31). La nueva reina quiere sustituir la tradición religiosa judaica por una monarquía defensora de un sistema de gobierno autocrático, situación que enfrenta los intereses espirituales del profeta Elías con los políticos de Jezabel, que quiere destruir a su opositor (Ling 63).

⁵ La amenaza de Juan el Bautista para la hegemonía romana queda manifiesta en el evangelio según San Marcos con estas palabras: “Pues Juan le decía a Herodes: ‘No te es lícito tener a la mujer de tu hermano’. Por ello Herodías lo odiaba y quería matarlo, pero no podía; porque Herodes le tenía miedo a Juan, sabiendo que era hombre justo y santo, y procuraba resguardarlo; cuando lo oía, quedaba muy perplejo, aunque lo escuchaba con gusto” (Mc 6, 18-20).

explicita esta situación cuando tras su baile la protagonista consigue arrancar de Herodes una promesa: “Y ahí estaba tu madre satisfecha, horonda: tú, prolongación suya, instrumento perfecto sabiamente adiestrado” (90). En tales circunstancias, Herodías utiliza a su hija con una doble intención: forjar un lazo con el poder que le asegure una posición social con hegemonía política y hacer desaparecer la fuerza extrínseca que amenaza con destruir al Imperio. Es decir, la madre de la protagonista se muestra “fállica”: acorde a los criterios de significación del patriarcado, la subjetividad masculina reprime la multiplicidad de sentidos y objetiva a la mujer como moneda de cambio.

El anonimato de “lo femenino” encarnado en la protagonista del relato de Ortiz queda claro en el Nuevo Testamento, en el episodio de la decapitación de Juan el Bautista relatada en Mt 14, 1-12 y en Mc 6, 17-29. Ni San Mateo ni San Marcos mencionan el nombre de “Salomé”, sólo hablan de “la hija de Herodías” como la causante del suceso. Es decir, para los evangelistas la hijastra de Herodes constituye una simple otredad mediadora de ciertos intereses políticos patriarcales de la reina, expreso también en el cuento de Ortiz.⁶ La razón del “abrazo” matrimonial entre Herodías y Herodes se explica desde el estructuralismo lacaniano que, según Judith Butler, define la función social de las mujeres que participan en la Ley del Padre como una “función” pasiva. Aquéllas constituyen puentes que consolidan vínculos filiales entre clanes o clases lideradas por hombres y, en este sentido, la niña, futura esposa y madre, no está destinada a desarrollar una identidad. Desde este punto de vista, ninguna mujer ocupa un espacio propio en el orden simbólico sino que prolonga y expande el nombre de la familia como su transmisora. Así, generadoras del único sistema social o cultura viable, según Jacques Lacan,

⁶ Zolla ofrece otra versión del mito que manifiesta también dicho papel de mediadora: “Herodias wanted to pass on to her husband Herod her bewitching daughter by a previous husband, Salomé, who might then have become a second (or nth) wife, but for the contrary verdict to John, the opinionated egalitarian” (22).

ellas constituyen un necesario ypreciado objeto de intercambio comercial, “a sign and a value” (Butler 49). Dos son las causas de esta situación: por un lado, se prohíbe ilegalizando el deseo incestuoso con el objetivo de motivar una heterosexualidad exogámica. Por otro, la reciprocidad masculina resultante provoca jerarquías entre hombres y mujeres además de una absoluta carencia relacional entre éstas. Este distanciamiento homo y heterosexual las excluye de toda actividad significativa, es decir, no tienen ni voz ni voto en la organización cultural.

En el relato de Ortiz, la voz narradora describe esta situación de aislamiento de la protagonista y su forzado mutismo. El continente femenino se reduce a lo privado y separa radicalmente dos ámbitos, masculino y femenino: “allá, en la modorra de la mirra, en las habitaciones destinadas a las mujeres fuiste aceptando que la palabra no era tuya, sino de *ellos*, que Salomé era tan sólo una cítara destinada a sonar cuando ellos la tañeran” (89, énfasis mío). Es decir, la mujer está subordinada al hombre, caracterizado éste con el plural genérico, (cualquiera de) *ellos*, un pronombre sujeto de tercera persona que sugiere la existencia de una entidad autónoma con autoridad suprema, abstraída de la realidad inmediata. El cuento de Ortiz les presenta (a *ellos*) como “las grandes palabras de los altos dignatarios” o del Sumo Sacerdote, (*ellos*) son los que construyen “artilugios teológicos” y “sofismas” (88-89). Así, cuando (*ellos*) discuten el cómo y el por qué y concluyen que conocen y poseen la verdad, están haciendo discurrir una metanarrativa. En este sentido, las “construcciones pacientes... [los] torreones con las palabras” (89) que la protagonista escucha desde niña constituyen mecanismos lógicos caracterizados como el mismo humanismo liberal que la posmodernidad cuestiona: “autonomy, transcendence, certainty, authority, unity, totalization, system, universalization, center, continuity, teleology, closure, hierarchy, homogeneity, uniqueness, origin” (Hutcheon 57). Y desde estas premisas radicalmente distinguen *ellos* entre “Yo” y una otredad que, por definición, imposibilita a la protagonista del cuento de Ortiz pronunciarse sobre su propia vida.

La dicotomía tradicional de la Ley del Padre está basada en nociones opuestas, mente-cuerpo, activo-pasivo, sujeto-objeto, y sobreentiende la masculinidad inherente al primer término y la feminidad propia del segundo. Además, en esta oposición conceptual el “Yo” se define como el centro alrededor del cual se congregan entidades extrañas y excéntricas que no tienen razón de ser. Así, excluida por y para el orden simbólico, la mujer patriarcal carece de identidad y está obligada a obedecer en silencio. Esta forma concreta de conceptuar “lo femenino” característico de la Ley del Padre (Mulvey 422) da sentido también a la noción de “ángel” o contraparte del concepto de “monstruo” (que obliga al rechazo social de toda mujer que haga uso de la palabra). La mujer angélica, dedicada a asegurar la estabilidad y bienestar del orden simbólico, no compite por un espacio social propio sino que dedica su tiempo a colaborar en el desarrollo del potencial creativo “propiamente” masculino.

En los evangelios de San Marcos y San Mateo, el concepto de “angelismo” aparece siendo un universal que sobreentiende como “natural” el anonimato de la hija de Herodías. Ni cuestiona ni se alude al mecanismo de significación de una noción que, según el relato de Ortiz, constituye la categorización del punto de vista de *ellos*. Éste, para materializarse adiestra a la protagonista a someterse a las necesidades patriarcales y la convierte en “la hetaira dócil, la hermosa entre las hermosas, estrella de la mañana, rosa áurea... mediadora... receptáculo” (88). La voz narradora de “Salomé” cuenta cómo Herodías limita a su hija al harén, la absorbe con acechanzas y consejos, la adiestra en técnicas para satisfacer el deseo masculino (83). Así, la identidad hegemónica del orden simbólico se constituye mediante el reflejo que dicho “Yo” obtiene desde este tipo de mujer considerada como un “Otro”. Desde tal perspectiva lacaniana “lo femenino” se concibe como el lugar donde el hombre tiene asegurada su masculinidad, una subjetividad provocada por una mujer pasiva, vestida como un hermoso objeto (de deseo).

Como puede leerse en el relato de Ortiz, la hija de Herodías ha sido “Nacida para el amor y la danza, educada para mecer los cuerpos de varón” (82) y protegerle entre sus brazos. Es también “carne para ser adornada, para ser entregada” (83) sin resistencia alguna por su parte. Constituye además una “perfección destinada a ser paladeada por el hombre” (84) que desea extasiarse en su cuerpo-símbolo del bienestar, de la estabilidad. La protagonista está dominada por una autoridad paterna, materna en este caso, que la diseña para la contemplación estética de su mirada, como sucede en el orden simbólico, según afirman Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (12). En esta situación, y como experiencia contraria a las expectativas hegemónicas, la hija de Herodías se siente encerrada dentro de unos ojos que la aprisionan, que la amortajan y que la ahogan (“Salomé” 89) con una piel irreconocible, pero supuestamente la suya propia. Igual que le sucede a la protagonista de “Eva”, la hija de Herodías está muerta en vida, como sugiere la voz narradora que le explica el por qué de su claustrofobia.

La razón de esta construcción estética es dual: por un lado se mantiene firme el ego masculino, por otro lado se domestica la diferencia que amenaza de muerte al patriarcado. En el relato de Ortiz, la subjetividad propiamente dicha del orden simbólico la detenta Herodes Antipa, “el sucesor por derecho de Herodes el Grande, el Unificador” (86). En el contexto histórico del momento, a comienzos del siglo I a. C., Roma (dirigida primero por reyes locales y después por designados) constituye un nuevo poder europeo que desestabiliza la tradicional constitución sociopolítica judaica (Ling 122). En estas circunstancias, y teniendo en cuenta el carácter romano fuertemente patriarcal, el tetrarca de “Salomé” hereda la hegemonía del poder al que representa, y desde esta posición ejerce de “Yo” que posa como entidad todopoderosa. La idiosincrasia monológica de la identidad del padrastro de la hija de Herodías se adecua a la forma de constituirse la Ley del Padre, cuyo origen se encuentra en la articulación lingüística del sujeto a expensas de un “Otro”. Según Butler “the subject comes into being-that is, begins to

posture as a self-grounding signifier within language” (57), es decir, el sujeto se considera completamente autosuficiente.

Ahora bien, la subjetividad épica y sus poderosas prerrogativas constituyen una ilusión: primero porque sus rasgos no son inherentes al ser humano que las posee, segundo porque no hay posibilidad de existir sin mantener relaciones sociopolíticas. Así, no es de extrañar que el representante del poder hegemónico en “Salomé” cuide de proteger su imagen rodeándose de grandiosidad y riquezas, como piedras preciosas, finas telas, exquisitos manjares y mujeres hermosas. El de Herodes es un mundo construido por trazos nítidos y delineados a su imagen y semejanza, más bien coincidentes con la imagen que él desea identificar como suya. Esta forma de constituir la subjetividad es infantil, es decir, el individuo cree que el “Yo” que ve reflejado en los ojos de los demás y en las cosas que llevan su nombre es real. Mikhail Bakhtin lo explica del siguiente modo: “This coincidence of forms –the view I have of myself as self, and the view I have of myself as other – bears an integral, and therefore naive, character – there is no gap between the two” (34). En este sentido, según la voz narradora, en la corte palaciega predomina el blanco, el brillo radiante y el mármol, símbolos de la transparencia y la coherencia de un reino donde coexisten diversidad de deidades paternalmente recogidas bajo la potestad del tetrarca (86).

Sin embargo, el carácter ilusorio de dicha proyección del ego masculino sobre el mundo implica que depende de la otredad que pasivamente lo confirma. Por ejemplo, la noción de “ángel” enmarcado por la mirada patriarcal, un fenómeno que Laura Mulvey denomina “fetishistic scopophilia” (427). Dicho fetichismo está descontextualizado, puesto que el placer erótico se consume de inmediato en la estética del objeto contemplado y, según esta misma crítica, constituye un mecanismo de significación defensivo propio de la Ley del Padre. Así, la razón de ser del patriarcado obliga a las mujeres a enmascararse con el atuendo que las hacer ser

un objeto de contemplación hermoso: “she holds the look, and plays to and signifies male desire” (Mulvey 425-26). En “Salomé”, la voz narradora identifica dicha perenne obligación, asumida por la protagonista, con “ese vaivén de la cadera, sabiamente estudiado, repetido una y otra vez para que siempre pareciera nuevo” (84). La princesa que vive en este tiempo cíclico no sólo carece de identidad propia, es además percibida metonímicamente, es decir, no como un ser íntegro sino desmembrado, donde cada parte significa al “Yo” o placer absoluto que todos *ellos* anhelan obtener. Salomé, la hija de Herodías, es un cuerpo de pedazos sin contexto, sin tiempo y sin espacio: el vientre, los pechos, los muslos, los hombros, el rostro. La voz narradora sugiere esta idea del siguiente modo: “Toda tú diseñada para el goce: cada movimiento de los *dedos*, la situación exacta del *pie* a cada paso, la tensión rítmica de las *pantorrillas*, la agilidad del *brazo* que creaba ondas cuando movías las sonajas con los dedos... formas redondas desplazándose en el espacio...curvos el *vientre* y los *pechos* de seda, curvo el trazo acuoso de tu *pelo*” (84, énfasis mío). La protagonista de “Salomé” constituye un mecanismo complejo, una máquina diseñada pieza a pieza para conseguir la máxima sensualidad en cada gesto y los efectos más provocadores en el espectador. Sobre todo el movimiento del vientre cuyo centro, el ombligo, constituye el lugar donde confluyen los ojos fetichistas que la miran, rebosantes de deseo.⁷

Las palabras referidas a la protagonista sugieren que su rutilante cuerpo también significa los placeres de un paraíso semiótico, con su agua y su miel dulces, su vino rojo y sus dátiles (“Salomé” 84). Como se vio a propósito de “Eva”, la noción de “lo semiótico” acuñada por Julia Kristeva define un espacio pre-discursivo caracterizado como repetitivo, fluido y circular, opuesto a la firmeza del ego masculino. Desde la perspectiva tradicional del patriarcado, la

⁷ Según Gilbert y Gubar, la mujer se identifica con el misterio, la oscuridad, la interioridad, sobre todo se la relaciona con los poderes ocultos de la naturaleza. El vientre, continúan estas críticas, representa el origen o “*umbilicus mundi*, one of the great antechambers of the mysteries of transformation. As herself a kind of cave, every woman might seem to have the cave’s metaphorical power of annihilation” (95).

dicotomía entre “lo formado” (masculino) y “lo informe” (femenino) ejemplifica el dualismo entre mente y cuerpo, dualidad que considera el segundo término de la ecuación como materia inerte en espera de ser significada dentro de un orden lógico. Sin embargo, siguiendo dicho pensamiento dualista, el cuerpo semiótico también representa una poderosa potencia contraria al poder arquitectónico de la razón. Ambas fuerzas, de carácter centrífugo y centrípeto respectivamente, se enfrentan en una dialéctica irresoluble, es decir, la segunda construye formas sólidas y, sin embargo, amenazadas por el caos que la primera provoca con su carencia de linealidad. Esta tensión entre ambos frentes queda expresa en “Salomé”, en la reacción del tetrarca ante el baile de su hijastra, que le ablanda y le deshace: “[Herodes] se removía sobre cojines, bufaba... grasiento y lujurioso, saltaba casi y sus ojillos de viejo lúbrico se encendían prendidos de tu talle, confundidos y apresados en la serpentina de las cintas...sudaba el rey, resoplaba” (90). Parece que el tetrarca explotara, saliéndose de sí mismo para alcanzar el cuerpo que le ofrece un torbellino de placeres, haciéndole perder la razón de su “Yo, Herodes”.

Tal y como se confirma en esta cita del cuento de Ortiz, la madre “fállica” de la protagonista (llena de odio hacia el profeta según los evangelios), para consolidarse en el trono, y matando a Juan, utiliza a su hija para desestabilizar al tetrarca. En estas circunstancias, en la protagonista se congrega la doble moral patriarcal hacia la otredad del cuerpo femenino o cuerpo de la madre, dividido entre las nociones de “bueno” o vital y “malo” o mortal. Dicha caracterización de Salomé, la hija de Herodías, en el cuento de Ortiz no está desarrollada en la Biblia, sólo las palabras de San Mateo permiten tal interpretación, explotadas en gran medida por el decadentismo francés. Tampoco ninguno de los textos canónicos afirma que el tetrarca la deseara incestuosamente ni dicen qué baile representó la princesa judía durante la fiesta de cumpleaños, explica Megan Becker-Leckrone (251). Según uno de los documentos bíblicos: “entró la hija de la tal Herodías, se puso a bailar y *agradó* a Herodes y a los comensales” (Mc 6,

22, énfasis mío). Desde estas palabras, anticipadas por el oportunismo de la reina, sólo se percibe a una muchacha obediente a los mandatos de su madre (Mc 6, 24) y que da gusto contemplar. Sin embargo, a diferencia del evangelista San Marcos, el carácter del placer visual se encuentra sugerido en San Mateo, quien afirma: “Pero en el cumpleaños de Herodes, salió a bailar la hija de Herodías *delante de todos; y le agradó tanto* a Herodes, que le prometió bajo juramento darle cuanto ella le pidiera” (Mt 14, 6, énfasis mío). Sobre este versículo se articula en “Salomé” la otredad decadentista de la protagonista que compromete a Herodes frente a sus comensales obligándole a cumplir su palabra, consolidando a la reina y decapitando a Juan.

La muchacha concebida como un inocente cuerpo femenino capaz de hacerle perder la razón a un hombre se muestra acorde a la exaltada imaginación de finales del siglo XIX, desde la que el relato de Ortiz explica el por qué de *tanto* agrado fetichista. El origen de esta caracterización se encuentra en el escritor irlandés Oscar Wilde, el primer artista que lleva a la literatura el episodio bíblico y quien denomina el baile de la princesa como “danza de los siete velos” (Becker-Leckrone 251). El comentario de Joris-Karl Huysmans acerca del cuadro de Gustave Moreau titulado *Salomé* (1870), ilustra el ambiente que el mito encarna en aquella época: “l’hermaphrodite ou l’eunuque qui se tient, le sabre au poing, en bas du trône, une terrible figure, violée jusqu’aux joues, et dont la mamelle de châtré pend, de même qu’une gourde, sous sa tunique bariolée d’orange” (citado por Busst 48). El siglo XIX hace de Salomé, la hija de Herodías, un símbolo de inocencia perversa asociada a placeres considerados prohibidos, una “femme vierge et lubrique” (Busst 48) que representa la paradójica tensión entre deseo y continencia, entre pecado y santidad.

Para Elémire Zolla, la literatura de Stéphane Mallarmé y de Wilde, explota la relación entre el profeta y la princesa.⁸ Dicha perversa fatalidad amenaza la hegemonía masculina y, por tanto, Salomé, la hija de Herodías puede definirse como “mujer fálica” (Showalter 149). El carácter dual de este concepto ha sido iconizado como una *vagina dentata* capaz de arrancarle al hombre su poder simbólico, el Falo. Hay que recordar que a fines del XIX, la explícita y provocadora genitalidad del hermafrodita representa el sentir del momento, es decir, la decadencia de ideales, el escepticismo, la desilusión y el pesimismo hacia el futuro. Como se comentó en el capítulo dedicado a la androginia, Salomé, la hija de Herodías, encarna a la virgen lasciva, cuya inocencia de exacerbada sexualidad simboliza el caos, la pérdida de valores morales, la imposibilidad de distinguir lo positivo y lo negativo, el hermafroditismo del mal fatalista de *fin de siècle*.

La belleza ideal de una princesa envuelta en velos que ocultan afilados misterios coincide con las fantasías sobre la paradójica “mujer fatal”: atrae porque parece poseer secretos vitales y repele por el peligro de muerte que conlleva conocerlos. El sadomasoquismo implícito, la lucha psicológica que provoca, queda ilustrado en “Salomé,” donde la protagonista baila desencadenando la lujuria que el tetrarca trata de contener y juega con su imaginación mientras abre uno a uno los velos, para invitarle a entrar, cerrándolos, para negarle el acceso: ora promete “Velo a velo” (90), ora retrocede “para encelar” (84), “para encandilar” (90). En este sentido, la mujer que constituye la contraparte del “ángel” descrito anteriormente completa la siguiente cita: “la danzarina, la cortesana... virgo potentísima... hembra devoradora, magnífica en el baile y en

⁸ Wilde elabora la idea de la pasión lujuriosa de Salomé ante la indiferencia de Juan el Bautista. Por su parte Mallarmé: “[I]magined her as a jeweled virgin of starry, metallic, quivering chastity: an unhappy seeker of androgyny, a reptile huddled up in ‘an inner night of icicles and snow’. The song of Mallarmé placed on the lips of St John the Baptist, on the contrary, of a successful quest; his gaze is said to emerge beyond the bonds of his body, and even to rise beyond the intoxication of fasts, and beyond icy apathy, so that he is finally ‘enlightened at the same/Principle which chose *him*’” (Zolla 84-85).

el lecho” (88). Según Gilbert y Gubar, “lo femenino” monstruoso se encarna en todas aquellas mujeres capaces de seducir al hombre con el único propósito de robarles su energía generativa, mujeres entre las que se encuentran Salomé, Medusa y Circe (34) y, en este caso en concreto Herodías mediante su hija, una “prolongación suya” (“Salomé” 90).

Para dichas críticas, la paradoja de la paternidad literaria consiste en que ésta no da vida, en el sentido de crear seres independientes, sino que produce criaturas mudas y privadas de autonomía, es decir, muertas en vida (Gilbert y Gubar 14). Así, la noción del “eterno femenino” que condena a las mujeres a aniquilarse para satisfacer los imperativos patriarcales silencia su capacidad de activar su propia identidad y deriva en un deseo desesperado de escapar a la jerarquía (Gilbert y Gubar 26). En este sentido, para muchos autores canónicos, la mujer desmelenada que pierde sus papeles se esconde dentro del ángel, una “fiera” dispuesta a saltar en cualquier momento para satisfacer sus intereses privados (Gilbert y Gubar 29). Desde esta perspectiva, la dócil hija de Herodías convertida en una “puta” (“Salomé” 90) es la imagen, ordenada dentro del dualismo patriarcal, del descontrol que la imaginación canónica considera peligroso para su armonía. En este sentido, en “Salomé”, el nombre de la protagonista, el baile (“de los siete velos”), aluden al decadentismo francés que imagina a la hija de Herodías como una mujer perversa.

En resumen, el nulo protagonismo de esta mujer como sujeto de su propia historia fundamenta el canon evangélico del siglo I d. C. y el decadentista del XIX. Las dos tradiciones encarnan un discurso logocéntrico basado en el binomio de arquetipos mujer “santa” o “pecadora”: si en la Biblia, mediante la hija de Herodías, Herodes cae en el engaño de su esposa, las representaciones artísticas del XIX diseñan una virgen de sexualidad velada. En “Salomé” ambas caracterizaciones se simultanean en la protagonista que encarna un hermafrodita de fin de siglo cuya ambigüedad está controlada por la imaginación patriarcal para la atenta mirada

masculina. La violencia de esta realidad discursiva articulada en el mito, modélico por definición, está expuesta en “Salomé” y obviada en los discursos hegemónicos, como critica el relato de Ortiz. Además, el resultado del desmoronamiento de la voluntad patriarcal de Herodes causa la decapitación del santo varón anhelada por la reina, es decir, se culpabiliza a Salomé, la hija de Herodías. Aunque a primera vista, y desde una perspectiva canónica, esta muerte refuerza la dualidad tradicional hombre “bueno”- mujer “mala”, una revisión del mito permite identificar a la protagonista del cuento de Ortiz y al Bautista como “ángeles” y “monstruos” según se mire. El paralelismo lógico entre los sexos desmorona la rigidez de los arquetipos patriarcales, y, cuestionando las diferencias institucionales del hombre y de la mujer se libera una “dignidad y una grandeza” (“Salomé” 88) que le pertenece por derecho a Salomé, la hija de Herodías.

Como se comentó más arriba, la complicidad de la reina con el orden simbólico explica su carácter “fálico” o, como explica Mulvey, su propio deseo de poseer el poder que le posibilitaría la entrada en “lo simbólico” (422). En este sentido, para Herodías decapitar al profeta la consolida en la Ley del Padre amenazada por el punto de vista de una moral diferente que acusa a los monarcas de adulterio (Mc 6, 18), y, por tanto, la reina espera la oportunidad para deshacerse del Bautista (Mc 6, 21). Es decir, se enfrentan dos voces: el discurso oficial representado por el Imperio romano y un discurso espiritual extraoficial, instituido por Juan mediante “un *extraño baño de purificación* que acababa, decían, con los miedos, las heridas y el hambre... *lunáticos* que olvidaban sus casas de adobe, sus olivas y su mala pesca para entregarse a *ensueños* de supervivencia y regeneración” (“Salomé” 87, énfasis mío). Acorde con el contexto histórico referencial del relato de Ortiz, para la secta cristiana que sólo reconoce un único dios creador *ex nihilo*, el bautismo como símbolo de cambio espiritual implica la disolución de todas las tensiones, la dicotomía amo-esclavo, por ejemplo, mantenida entre romanos y judíos. La relación entre ambos pueblos es de mutuo desprecio, los primeros desdeñan la santurronería y

costumbres religiosas de los segundos mientras que éstos menosprecian a los dioses gentiles (Ling 213).⁹

Ahora bien, según la voz narradora de “Salomé” las intenciones apocalípticas del Bautista no afectan a la metanarrativa del Imperio, para éste el pueblo judío está formado por gente ignorante (85) incapaz de valorar la grandeza del poder que los acoge (86). Dicha perspectiva hegemónica se encuentra en la imagen que la protagonista, “Salomé, la hija de Herodías, mujer de Herodes Antipa, el sucesor por derecho de Herodes el Grande, el Unificador” (86), tiene de Juan. El profeta constituye para la princesa un hermoso objeto excéntrico, núbil y efébo (87), un “Otro” irracional e impotente que refleja el carácter lógico imperial. Es decir, mira a Juan como sus padres se colocan frente a ella, como un sujeto (masculino) ante un objeto (femenino): “Te hubiera gustado *contemplantle* [al Bautista] ejerciendo su ministerio a orillas del Jordán, sumergido en el río, *desnudo hasta la cintura*” (86, énfasis mío). La sorprendente reproducción de la “scopophilia” fetichista por una mujer objetivada en el falocentrismo resulta del refuerzo recibido por ella durante toda su vida, cuando una y otra vez renuncia a experiencias posibles sobre sí misma (82-84). En este sentido último, la hija de Herodías interioriza como propios unos rasgos femeninos arbitrarios, interiorización sugerida por el juicio que hace del Bautista, un “Hombre que no conoce mujer”, incapaz para el goce (86).

Las palabras de Salomé emasculan y feminizan a Juan que, inofensivo, es una encantadora pieza esculpida para contemplar a distancia y desde arriba. El profeta está siendo valorado según los criterios de significación de la Ley del Padre, donde la mujer no tiene “naturalmente” energía generativa (poseerla implicaría una anomalía sexual) y el hombre que

⁹ Según este mismo historiador y crítico, durante el siglo I a. C. surge la literatura “apocalíptica” (que en griego significa “revelación”) judaica donde se conjugan la noción iraní de “Mesías” o salvador apocalíptico y la esperanza judía en un rey de la casa de David capaz de subvertir la situación del pueblo de Israel (124).

pierde tal capacidad constituye un “eunuco” (Gilbert y Gubar 10). El Bautista carece del único poder simbólico posible, el poder de Roma, de modo que la princesa asume, porque no entiende que haya otra, una posición paternalista que se complace ejerciendo su aparente hegemonía. Sin embargo, cuando las palabras de Juan invaden y desestabilizan el ámbito del poder central (“Salomé” 86), el mismo hombre se convierte en un peligro que desmitifica el orden simbólico. Así, fuera del limbo donde le coloca la mirada fetichista, el profeta se convierte en un ser horrible capaz de provocar cambios históricos: sectario sin ley, adusto, hostil, intolerante, son algunos de los adjetivos empleados por la princesa para descalificarle. Aquella sugerente descripción angélica del inocente y gentil hombre extraño, desnudo hasta la cintura, parece convertirse en el descubrimiento de un monstruoso hermafrodita cuya inadmisible potencia creativa, la de un hombre que no conoce mujer, “se atreve incluso a mancillar el nombre de tu madre” (“Salomé” 86).¹⁰

El aspecto contaminante e infeccioso del discurso extraoficial se explicita en la escena del encuentro entre una Salomé perfectamente aseada, perfumada, y brillante, y una bestia acorralada, demacrada y fétida: Juan el Bautista. Encarcelado por orden de Herodías el profeta pierde su carácter pletórico para convertirse en un viejo prematuro, despreciable y odioso a los ojos de la princesa Salomé (87). En este sentido, el Bautista encarna la doble moral patriarcal que alterna entre la percepción de una otredad angélica o monstruosa, confirmada esta última al finalizar el relato, cuando las “víboras alborotadas sobre las sienes” (91) de la cabeza-trofeo-talismán de Juan le identifican con Medusa.

¹⁰ Como se estudió en el capítulo dedicado a la androginia, durante la hegemonía de Roma los niños y las niñas considerados “prodigios” o “monstruos” eran legalmente asesinados. A propósito del relato de Ortiz, se puede establecer un paralelismo entre esta situación histórica y el hermafroditismo trasgresor de la sexualidad generativa de Juan que, como el poder creativo controlado por los velos que cubren el cuerpo de Salomé, es violentamente castigado por Herodes y Herodías

La hija de Herodías ya no experimenta el éxtasis erótico masculino por contemplar un ser exótico, como le sucede a Herodes con ella, sino el placer de una *voyeur* sádica. Reflejando el odio de su madre, que mantiene una lucha a muerte con el profeta, la protagonista del relato de Ortiz visita a Juan para iniciarlo en el orden simbólico. Reinsertando al Bautista la hija de Herodías trata de atrapar la imagen que cree suya: enseñándole su condición de “hombre”, es decir, desvelando su aún sin desarrollar mirada fetichista hacia la mujer. Así, sujetándolo a las leyes patriarcales, aniquilaría por completo el extraño poder de las palabras del profeta: “Por eso acudiste a ver a Juan, *segura* de antemano del temblor de sus dedos ante la proximidad de tu aroma, *convencida* del estremecimiento de su carne, él, sometido a la castidad y abstinencia por un voto soberbio de macho que renuncia a su hombría y sustituye la liviandad placentera del cuerpo por el cilicio y el clamor aletargado de las multitudes” (86, énfasis mío). La causa de este convencimiento se explica por la violenta necesidad narcisista de Salomé de reconocer en los ojos del Bautista la imagen que erróneamente considera como su propia subjetividad: la otredad de “lo femenino”.

Desde una perspectiva psicoanalítica, los sucesos ficcionales del relato de Ortiz ocurridos en la cárcel son los que experimenta el niño que entra en el orden simbólico de la Ley del Padre mediante la adquisición del lenguaje. Según el estructuralismo lacaniano, en el “estadio del espejo” se reconoce la imagen especular como una unidad física que pertenece al observador, es una identificación que produce el placer narcisista indicativo del despertar a la conciencia sobre la propia existencia. Sin embargo, el sujeto malinterpreta dicha visión (ese “otro”) como el verdadero sujeto, el objeto de deseo que en lo sucesivo se quiere poseer (Jingers 397). Dicha situación se diferencia del mero placer sexual experimentado a través de la contemplación de un objeto pasivo estimulante. En cambio, mediante el narcisismo se constituye el ego, considerado éste como el objeto que se percibe, provocándose “the long love affair/despair between image

and self-image” (Mulvey 425). Estas palabras describen la lucha que entablan la hija de Herodías y Juan el Bautista en la cárcel sin el consentimiento expreso de los padres de la princesa. La protagonista busca y desea confirmar su ilusorio “Yo, Salomé...” que en realidad constituye un “Otro” sometido a los imperativos de la Ley del Padre.

Sin embargo, continúa la citada crítica, los mecanismos de significación fetichista y narcisista de la llamada “scopophilia” no tienen un contenido intrínseco asociado (425). Quiere decirse que, siendo la identificación ilusoria (en última instancia errónea), hay una grieta (“gap”) que separa el sujeto del objeto y que permite variar el sentido de la imagen o “Yo” reflejado por la mirada del “Otro”. En el relato de Ortiz se produce este distanciamiento que libera a la protagonista: se rompe la unión mítica entre la mujer que Salomé percibe en la mirada patriarcal y ella misma, identificada forzosamente con esa otredad. Según la voz narradora, la (narcisista) princesa no provoca en el profeta ninguna emoción acorde a sus expectativas, sólo recibe vacuidad por toda respuesta, quedando sólo “todas las preguntas” (82) sobre quién es ella. Es decir, “esas cuencas vacías del que ya está en otro lugar” (85) no reflejan ninguna imagen conocida hasta entonces, ningún fragmento de su “feminidad” se encuentra allí. La mirada de Juan no se fija ni en la piel, ni en los senos, ni en la cintura, ni en las caderas, ni siquiera en los muslos de la protagonista (82), se derrumba su imagen patriarcal, una huera “subjetividad” de palabras ajenas.

En estas circunstancias, los ojos del profeta se convierten, siguiendo a Gilbert y Gubar en “not just a memento of otherness but actually a *memento mori* or... an ‘Angel of Death’”, un medio de entender todos los misterios de la vida y la mística asociada con la muerte (24). En “Salomé” Juan la mira sin verla (88) y además, su función iniciadora se muestra acorde históricamente al sentido de su teología, cuyo ritual bautismal constituye una puerta a otro mundo. En esos momentos, la protagonista descubre que bajo su fantástica capa de feminidad se

encuentra la sabiduría de una mujer, “sofía encarnada” (88), capaz de entender y de aprender (84), de soñar y de hablar (82). El espejo de los ojos del profeta descubren un poder aletargado por muchos años de muerte en vida, un poder creativo que identifica como propio: la palabra.

Esta situación es paralela al análisis de Gibert y Gubar a propósito del espejo/texto patriarcal donde las mujeres sólo se reconocen como “naturaleza muerta” hasta que cambian o se cambia la perspectiva. En este momento ven a una mujer desesperada por liberarse, porque en el fondo “she has an invincible sense of her own autonomy, her own interiority... of the authority of her own experience” (16). Sin embargo, este derecho para expresarse es considerado “monstruoso” por la Ley del Padre y constituye un modelo a evitar porque hacen peligrar la solidez del orden simbólico, como se explicó más arriba. En contraposición a esta caracterización se construye la noción de “ángel” encarnada por una mujer alienada de su propio cuerpo. Desde estas premisas, en el cuento de Ortiz, el encarcelamiento que censura las palabras de un Juan en situación de ser reeducado refleja el proceso de domesticación sufrido por la protagonista. En tales circunstancias, la hija de Herodías se reconoce en el profeta, cuyas palabras disuelven su errónea imagen de mujer, palabras de un discurso “monstruoso” reprimido por Herodes y Herodías. El principal personaje femenino del cuento de Ortiz se transforma como convertida con el agua purificadora de los ojos del Bautista que la despoja de sus ceñidos vestidos (“Salomé” 81). Así, desaparecen de repente también los andrajos de él, del “loco” sectario, y ella se despoja de su fastuosa condición de “puta” (88), nociones construidas por el orden simbólico para controlar las diferencias de ambos. En el momento en que él y ella se identifican: “supiste [explica la voz narradora] que eras Dios sobre la tierra, tú también como él” (83), una mujer con nombre propio capaz de articular el mundo a su imagen y semejanza.

Con todo, la hija de Herodías, que reconoce la otredad que percibe en los ojos del Bautista, construye su (nueva) subjetividad del mismo modo en que se articula el ego masculino

en la “fase del espejo” del estructuralismo lacaniano. Quiere decirse que en el mismo proceso de adquisición del “Yo” cambia el contenido de la imagen tradicional reflejada en el espejo por la de una mujer con libertad para hablar sobre sí misma. En consecuencia, la protagonista desea poseer la mirada de Juan para ocupar un lugar en el (diferente) orden simbólico propuesto por sus palabras, es decir, la Nueva Alianza. La liberación se produce tan oportunamente como suceden los “hechos” según San Marcos (6, 21), durante el cumpleaños del tetrarca, cuando Salomé baila por orden de su madre (Mc 6, 19). En este momento, según el relato de Ortiz, la mujer destinada a ser mediadora aprovecha la coyuntura para apropiarse de la sabiduría prometida por el profeta. Así, en “Salomé” el sacrificio de Juan tiene una significación dual: por un lado, desde la perspectiva canónica del patriarcado, la muerte achacada a la hijastra de Herodes hace a la reina dueña del nombre del Padre.¹¹ Por otro lado, desde el excéntrico punto de vista del Bautista, su decapitación convierte a la protagonista en propietaria de otra fuerza situada más allá de la doble moral patriarcal: el (verbo) ser.

En este sentido, la frase final pronunciada por la hija de Herodías, “Que la palabra sea en mí” (“Salomé” 91), parodia la petición/orden bíblica que la princesa hace a Herodes para cobrarse el precio de su baile. Esa demanda se dirige a la cabeza de Juan, cuyos ojos muertos le conceden a Salomé saciar su deseo de identidad, “Que así sea por siempre y para siempre” (91). Con la aniquilación del profeta, del “ángel de la muerte” se desprende la voz que la protagonista recibe como medio para emerger al nuevo reino anunciado por aquellas antiguas profecías donde el referente simbólico, como poder generativo o dios, no tiene las connotaciones tradicionales de género que provocan la fragmentación jerárquica entre un sujeto masculino (romanos) y objeto

¹¹ Como se explica en el primer capítulo, las religiones patriarcales (como el judeocristianismo por ejemplo) invocan el nombre de un dios masculino y rechazan la posibilidad de considerar una divinidad andrógina, como sucede en la mayoría de las creencias religiosas de la antigüedad.

femenino (judíos). Así, se rompe el complejo cruce infinito de imágenes especulares donde paradójicamente ni el hombre ni la mujer tienen realmente una identidad propia.

En “Salomé”, la hija de Herodías experimenta el respeto, la dignidad y la seguridad que la hacen volar como si fuera un *espíritu* divino, “el que no puede no ser” (84). La androginia implícita de dicha identificación e igualación entre los sexos se distancia en gran medida del hermafroditismo de aquel Juan que exponía sus vergonzantes palabras amenazantes y de aquella princesa que descubría sus velos uno a uno. Asimismo, la identificación, la Nueva Alianza, entre el Bautista y la protagonista se aleja de aquel ángel vestido hasta la cintura y de aquella mujer “ángel” oculta en los dormitorios destinados para las mujeres. El nuevo espacio adonde entra la hija de Herodías no la obliga a ser un arquetipo, a diferencia de la doble moral patriarcal tiene una voz propia y su palabra está libre de prejuicios.

En estas circunstancias, la protagonista de “Salomé”, a diferencia del personaje principal de “Eva”, rompe su sujeción al patriarcado y lo hace empleando sus mismos mecanismos de significación. Éstos, al no tener sentido intrínseco pueden desplazarse mediante la recontextualización de su dinámica constituyente, como hemos visto que sucede en este cuento de Ortiz. El resultante desencadenamiento de la diferencia lleva a pensar que la voz narradora que se dirige a Salomé, la hija de Herodías, en segunda persona proviene de ella misma, una narración sobre su propia Historia contada desde la posición de sujeto. Desde aquí, en “Salomé” se re-escriben el mito bíblico y las representaciones estéticas de esa mujer anónima de exuberante y peligrosa sexualidad al mismo tiempo que se analiza el por qué de su encarcelamiento (textual) en vida. Así, el mito de Salomé se reconoce como una imagen del lenguaje susceptible de transformación, una metamorfosis realizada por mediación de Juan el Bautista. La protagonista del relato de Ortiz se beneficia del sentido teológico de las palabras del precursor del Mesías al concebir la indiferencia reflejada por sus ojos como el fin de su propio

enclaustramiento, una victoria que subvierte la relación patriarcal de amor/odio entre “Yo” y “Otro”.

CAPÍTULO 4: LA LIBERTA: MÁS ALLÁ DE LA FILOSOFÍA SENEQUISTA Y DE LA TEOLOGÍA PAULINA

“He is a great spirit, Socrates. Everything classed
as a spirit falls between god and human...
There are many spirits, of very different types,
and one of them is Love.”
Simposio de Platón.

“Y no sólo esto; sino que también nos sentimos
gozosamente seguros en Dios, por
nuestro Señor Jesucristo, por cuyo medio
hemos recibido ahora la reconciliación”
(Rom 5, 11).

En los capítulos anteriores, “Eva” y “Salomé” se estudiaron considerando el diálogo intertextual de las protagonistas con los discursos hegemónicos del Génesis y del Nuevo Testamento. En los cuentos de Ortiz analizados, referentes al mito del Edén y a la decapitación de Juan Bautista respectivamente, la dialéctica “masculino-femenino” se ejemplifica con los dualismos “Eva-Adán” y “Salomé-Herodes”. Las mujeres de estas ecuaciones están sometidas a la fuerza opresora del patriarcado que les impide construir sus propios sujetos femeninos. A diferencia de esta perspectiva tradicional, en los relatos “Eva” y “Salomé”, una voz narradora (ni masculina ni femenina) rescribe los textos canónicos y desvela la contingencia de la masculinidad del “Yo” y de la feminidad del “Otro” patriarcales. Desde estas premisas, el silencio tradicional de dichas mujeres bíblicas ni está justificado ni es esencial para ningún orden sociopolítico y las versiones sobre los mitos de Eva y de Salomé, la hija de Herodías, desmitifican el carácter fálico de la palabra (constituyente de la subjetividad) además de reivindicar la indeterminación genérica del referente simbólico. Sin embargo, aunque los dos relatos tratan de contrarrestar la fuerza discursiva del patriarcado, obtienen diferentes resultados: la mujer de Adán fracasa, la hija de Herodías vence. Con todo, en ambos casos, “Eva” y

“Salomé” ejemplifican la necesidad de invalidar la relación patriarcal “Yo-Otro” y sustituir su dialéctica del deseo por el derecho de toda persona a constituir una historia propia.

Esta misma línea de pensamiento se encuentra en La liberta, novela histórica publicada en 1999, que sitúa su marco cronológico en Roma durante la segunda mitad del siglo I de la era cristiana, tras la muerte del precursor Juan el Bautista y de Jesús, el Mesías. La trama de dicha obra de Ortiz ocupa un momento de transición política complejo y difícil: la decadencia del poder Julio-Claudio y la emergencia del cristianismo. Agripina, madre de Nerón y esposa del emperador Claudio, educa y prepara a su hijo para suceder a su marido. Durante su mandato, éste último destierra al estoico Séneca a Córcega hasta que la emperatriz le devuelve a Roma como preceptor de Nerón. El filósofo trae consigo a Acté, una liberta de origen sirio, cultivada en el estoicismo, que es “entregada por Séneca a Claudio, el emperador, para que vigile la educación de su hija Octavia” (18), próxima mujer de Nerón. Sin embargo, el maestro del futuro emperador trama en secreto seducir con la liberta (que está en principio a sus órdenes) al emperador (que sigue las directrices de su madre) para neutralizar la influencia de Agripina y controlar el destino imperial.

El acercamiento no sólo se produce, sino que Acté y Nerón se sumergen en una historia de amor inédita que perdura hasta más allá de su separación definitiva, cuando él decide regresar a Roma para reconquistar su poder perdido. Nerón había quedado desplazado del gobierno y había sido forzado a huir de la capital. Entre Acté, algunos esclavos, libertos y amigos, le ayudan a escapar fingiendo su suicidio con un sustituto, fiel servidor del líder. En el viaje llevan consigo a Pablo que, acusado de traidor por los judíos de Jerusalén y del incendio de Roma por Nerón, se esconde en casa de la liberta. Ya en el exilio, Acté es testigo del enfrentamiento ideológico surgido entre el emperador y el predicador, que tratan de organizar cada uno (y reconciliarse

con) su propio pasado, dándole un significado u otro. Finalmente, tras la muerte de Pablo, Nerón emprende el regreso a Roma, momento en que él y la liberta se despiden. Al poco tiempo, siendo esclava de una familia adinerada, Nerea-Acté comienza su autobiografía, para revivir otra perspectiva de la historia, cuyo contenido dista mucho de los ecos que llegan desde la lejana Roma.

El testimonio de la primera persona narrativa que protagoniza la novela de Ortiz dialoga con la tradición historiográfica y cuestiona la supuesta objetividad de sus crónicas oficiales sobre Nerón. Además, dicha perspectiva subjetiva testifica tanto acerca del carácter metanarrativo del estoicismo de Séneca como del cristianismo de Pablo. La idiosincrasia monológica de estos discursos deriva de la creencia en un sujeto absoluto, uno que omite el punto de vista del objeto que describe y que determina el dualismo de género tradicional: “Yo” masculino vs. “Otro” femenino. En contraposición a la dicotomía patriarcal, la escritora Nerea-Acté localiza a los agentes discursivos del totalitarismo y los acusa de hacer propaganda política con la noción de “amor” que fundamenta sus doctrinas senequista y paulina. Asimismo, la protagonista narradora relee dicho concepto filosófico-teológico en su autobiografía. En este sentido, el relato autobiográfico de su apego incondicional a Nerón desmitifica la aparente autosuficiencia de la subjetividad de Séneca y de Pablo y constituye otra identidad cuyo carácter andrógino se fundamenta en la igualdad y la equivalencia de los participantes.

El personaje principal de La liberta es una mujer conocida en la Historia oficial como amante del emperador romano Nerón. Según la historiografía tradicional, aunque Séneca quiere alejar al emperador de la influencia de su madre Agripina, sus intenciones se ven frustradas

porque Nerón trata con sumo respeto a la emperatriz, hasta que aparece Claudia Acté.¹ La pasión del futuro emperador por la liberta, impulsada por Séneca, desune a madre e hijo y fortalece la influencia del filósofo sobre Nerón. Ahora bien, ni hay información concreta acerca de la persona de Claudia Acté ni hay datos exactos del árbol genealógico de quien fue, según las fuentes primarias, una ciudadana romana (una vez liberada) de elevada posición económica. En los documentos oficiales, como el capítulo cincuenta del libro Vida de los doce césares (117-122 d.C.) de Cayo Suetonio Tranquilo y el capítulo trece titulado “Nerón y Acté” del libro XIII de los Anales (115-117) de Publio Cornelio Tácito, la liberta aparece ligada sentimentalmente a Nerón y relacionada con el suicidio de éste.

Debido también a la carencia de datos, pero sobre todo a su parcialidad, los textos historiográficos culpan al emperador romano del incendio de Roma, de victimizar a la minoría cristiana, de incesto y de matricidio, además de acusarle de asesinar a Octavia (hija de Claudio) para casarse con Popena.² Además, la conocida educación artística recibida por Nerón en sus primeros años, distinta al rígido currículo de materias elegidas para forjar sólidos gobernantes romanos hace que el emperador, contrariamente a las expectativas patriarcales de la época, se sienta inclinado a la música y a la danza. Son aficiones éstas que algunos textos de la Historia pueden haber utilizado para calificarle de caótico, poco serio, bisexual y libertino, incapaz de reproducir y extender la ideología del Imperio Romano. Su muerte por suicidio deja un vacío de

¹ La dualidad nominal se debe a la anteposición al suyo del nombre de su dueño, el emperador Claudio en este caso.

² En sus preliminares, la novela histórica de Ortiz cita a los historiadores Tácito y Suetonio (La liberta 9), cuyos escritos oficiales son posteriores a los sucesos que describen. Si bien esto no los desacredita, probablemente Tácito y Suetonio critican a Nerón porque éste desprecia el rango senatorial y al cristianismo lo considera una decadente pérdida de valores. Sin embargo, aunque acusan al emperador de provocar el incendio de Roma y de ordenar el exterminio de los cristianos, no hay probados culpables del fuego del año 64 d.C. Además, es sabido que Nerón alberga a los damnificados y proyecta la reconstrucción de la ciudad con material menos inflamable que la madera.

poder que degenera en una guerra civil, aunque también se afirma que más tarde aparece un hombre, Terencio Máximo, “de incierta condición que pretendía ser Nerón” (Suetonio citado en La liberta 9) que atrae adeptos a su causa. No obstante tanta negatividad implícita o explícita, los estudios historiográficos más recientes palian algunas acusaciones argumentando que no están justificadas y que no existen datos fiables sobre la culpabilidad de Nerón respecto al incendio de Roma, al matricidio y al exterminio de la minoría cristiana, por ejemplo.

Estas divergencias, carencias, y contradicciones en las historias del emperador y de la liberta también afectan a los documentos referidos al fundador de la Iglesia cristiana, Pablo. Hay lagunas de información en las fuentes canónicas e incoherencias narrativas en lo referente a la vida y muerte del llamado “apóstol de los gentiles”.³ De este modo, como sucede con la novela histórica Urraca, en La liberta se aprovecha la escasez de datos historiográficos para dejar que el personaje hable, auto-identificándose y detallando su propia vida con el seudónimo de Nerea. Así mismo, la protagonista y cuentista relata su versión histórica sobre el final de la dinastía Julio-Claudia usando y abusando de las fuentes oficiales, poco o nada documentadas, sobre los coprotagonistas de Acté: Nerón y Pablo.

En este sentido, la novela de Ortiz es posmoderna porque trata, siguiendo los presupuestos teóricos de Malcolm Bradbury, tanto “lo supuestamente sucedido” (perspectiva historiográfica) como “lo posible” (punto de vista poético), como se explicó en la introducción a

³ Según los Hechos de los Apóstoles, Pablo, judío fariseo y ciudadano romano, perseguía a los cristianos hasta que súbitamente se convierte al evangelio de Jesús y dedica su vida a predicar en colaboración discorde con los apóstoles de Jerusalén. Las tensiones con éstos no está bien documentada y concluye con Pablo acusado de muerte por la comunidad judía por introducir ilegalmente gentiles en los recintos sagrados. Para defenderse alega su condición de romano y exige ser juzgado en Roma, aunque no está claro cómo llega hasta allí a finales del sesenta. En cambio, es un hecho su confinamiento en la capital del Imperio mientras espera su juicio y el evangelista Lucas cuenta que estuvo dos años en arresto domiciliario sin prohibírsele predicar el cristianismo. Así termina la historia de Pablo. Ahora bien, también “[h]ay una antigua tradición de que después de dos años Pablo fue liberado de su prisión, viajó extensamente a través del mundo Mediterráneo, y fue encarcelado de nuevo y ejecutado en Roma en una fecha posterior. Pero sobre esto la Biblia no dice nada” (Keyes 223).

esta tesis. Además, la relación intertextual que la protagonista de La liberta mantiene con la Historia no suprime la mirada más tradicional. La utiliza para exponerla como una realidad discursiva en absoluto única. Dicho intercambio ideológico entre subjetividades caracteriza el género híbrido acuñado por Linda Hutcheon con el nombre de “metaficción historiográfica”. Ésta, consciente de su propia textualidad, desafía el carácter orgánico de los grandes relatos, abre sus finales a la interpretación libre del lector, y parodia la búsqueda humanista de sentidos absolutos. Asimismo, la posmodernidad cuestiona las construcciones monológicas en su distinción de la subjetividad y la otredad como sinónimos respectivos del “bien” y el “mal”. A consecuencia de tal desencuentro de contrarios, unos factores, los elegidos, protagonizan en primera persona el orden simbólico mientras que otros, los foráneos, no disfrutan de historicidad o significación alguna.

La misma dicotomía subyace a la relación heterosexual en el patriarcado, el orden simbólico que defiende con fiereza el carácter masculino del pronombre sujeto “Yo soy” y la feminidad de la tercera persona “Ella es...”. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, que estudian las imágenes literarias producidas por escritoras del siglo XIX con relación al dualismo patriarcal, afirman que desde tiempo inmemorial el texto y el sexo constituyen sinónimos de género masculino. Existe una analogía metafórica entre creación e inseminación y, en este sentido, las mujeres son el papel en blanco donde el escritor articula su propia subjetividad. Desde los conceptos de “ángel” y de “monstruo” relativos a la pasividad y la actividad femeninas respectivamente, cualquier mujer (o entidad excéntrica) que reivindique el derecho a la subjetividad delinque, porque pretende ocupar un “reservado”, una propiedad privada, y por ello es penalizada. Debido a que “they are by definition male activities... writing, reading, and thinking are not only alien but also inimical to ‘female’ characteristics” (Gilbert y Gubar 8),

muchas de las imágenes literarias creadas por mujeres, no sólo del siglo XIX, narran enclaustramientos y enfermedades físicas y psíquicas.

Desde estas premisas, la narración de Nerea-Acté en La liberta constituye una actividad impropia para una mujer, un relato autobiográfico que desafía la supuesta autoridad de las historias “oficiales” que los aspirantes a emperador de Roma diseminan para desacreditar a Nerón. En este sentido, desde una posición de sujeto la protagonista se sabe vista como la bruja Locusta (15) o la heroica amazona Pentesilea (16), mujeres con voz propia condenadas a muerte por insumisas.⁴ Consciente de su atentado contra las fuerzas del orden patriarcal romano afirma: “Ellos, los vencedores, han lanzado ya su nueva verdad, y de nada sirve el testimonio de una liberta que ni siquiera puede presentar su verdadero nombre” (11, énfasis mío). Como muestra esta cita, uno de los personajes de la historia, Acté, afirma que su palabra subyace a la “verdad” que (lógicamente) tienen “los cronistas del poder” (17).

Así, ella escribe en privado acerca del absolutismo adquirido a fuerza de represión y manifiesta su contingencia en una narración que desmitifica la Historia oficial. Ésta aparece radicalmente parodiada al descubrirse su origen en los artificios populares y burlescos que produce la capital: “Nerón y Agripina por las plazas de los pueblos de todo el imperio, convertidos en motivo de chanza y regocijo de un pueblo que ya lo odia, sin antes haberlos amado” (203). El universalismo monolítico del discurso hegemónico que describe los “crímenes” del monstruoso emperador surge y se extiende, como dice Nerea-Acté, por las cocinas, las tabernas, los lupanares y los mercados (208).

⁴ El carácter amenazante de las Amazonas, en concreto de la reina Pentesilea, desde una perspectiva patriarcal es desarrollado por Ortiz en la obra de teatro titulada Aquiles y Pentesilea, estudiada en el sexto y último capítulo de esta tesis.

Por estas historias que circulan de boca en boca, que sobrevuelan la geografía del Imperio romano, la narradora protagonista cuenta que el emperador y la liberta, considerados enemigos del orden simbólico de Roma, se ven obligados a ocultarse. Él ya no está, quizás esté resucitado como un hombre llamado Terencio Máximo y ella se mantiene escondida bajo otro nombre para no morir y, desde el exilio, dice de sí misma, “Fui testigo y ahora soy cronista” (39). Contraria a las versiones institucionalizadas, Nerea-Acté reivindica en su historia autobiográfica que sus palabras acerca de sí misma y de Nerón son verdad y que la aspiración de ambos consiste en gobernar sus vidas desde la libertad e igualdad en el amor y no desde la razón de Estado. El primero les devuelve un estado de dicha y de comunión absoluta mientras que el segundo les divide y les distancia.

Las referencias textuales que explican la forma de amar de Acté en La liberta son el Simposio de Platón que escucha de Séneca y la noción cristiana de *ágape* predicada por Pablo en sus epístolas. En primer lugar, el texto platónico constituye una reflexión sobre la sexualidad y está dramatizado como una discusión entre varios contertulios sobre el dios *eros*, su idiosincrasia y funciones. Para estudiar la personalidad de la liberta en la novela de Ortiz, hay que considerar en concreto la conocida fábula de Aristófanes acerca del origen del hombre y de la mujer. Según dicho contertulio de Sócrates, antaño la naturaleza del ser humano distinguía tres géneros, formado cada uno por dos mitades: masculino (hombre-hombre), femenino (mujer-mujer) y andrógino (hombre-mujer). La ambición prometeica de estos seres duales incitó a Zeus a dividirlos y, debilitados, quedaron sometidos a una búsqueda constante de su contraparte. Esta separación produce una conducta erótica o sentimiento de carencia a satisfacer, una ansiedad que según el cómico se explica porque “this [duality] is our original natural state and we used to be whole creatures: ‘love’ is the name for the desire and pursuit of wholeness” (Simposio 26).

Aristófanes continúa diciendo que el mejor modo de actuar en estas circunstancias es encontrar a alguien con quien exista entendimiento mutuo (27) y recomponer la unidad originaria.⁵

En segundo lugar, las cartas de Pablo predicán la necesidad de disolver y solucionar los conflictos sociopolíticos mediante una sola fe: la muerte y resurrección de Cristo. Según el predicador, el sacrificio en la cruz de Jesús redime a toda la humanidad del pecado de egoísmo, una conducta relacionada por Pablo al deseo erótico, como escribe en “El pecado de la lujuria” (1Cor 6, 12-20), por ejemplo. En su discurso Pablo afirma que la ceguera de *eros* alza fronteras y crea partidos entre las gentes porque la búsqueda de auto-complacencia se materializa en las enemistades o en el deseo sexual. Esta situación persiste, continúa el teólogo romano, hasta la llegada del Hijo de Dios, la encarnación del *ágape*, es decir, el amor divino que abarca sin distinción a todas las criaturas. El Mesías simboliza una vida más allá del bien y del mal dictado por la ley, más allá de intereses personales, el Salvador constituye una forma modélica de ser a imitar por hombres y mujeres (que forman la iglesia de Cristo) mediante el amor al prójimo. Así, la comunidad de cristianos practica el mandamiento de la nueva ley, conocida con el nombre de la “religión del amor”, que trasciende todos los opuestos, como es deseo de Pablo.

A primera vista, el texto filosófico platónico y el teológico paulino oponen dos formas de amar: *eros* y *ágape*, amor sexuado y amor asexuado, egoísta y altruista. Jean Libis explica esta diferencia desde la teología cristiana y afirma que “el hombre de después de la Caída es el ser sexuado, sometido esta vez a los imperativos de Eros y extraviado por no tener la plenitud del *ágape*” (135). Con todo, aunque distintas en su percepción del sentimiento amoroso, tanto la perspectiva platónica como la paulina conciben la existencia de un ser andrógino anterior al ser humano, pero dramáticamente perdido por culpa el deseo. Además, tanto la fábula del cómico

⁵ A este propósito, véase capítulo primero.

como las epístolas del predicador posibilitan la reconstrucción futura de dicha unidad: de forma egoísta (como explica el contertulio de Sócrates) o altruista (como indica el fundador de la Iglesia). La similitud del objetivo radica en la existencia, según ellos, de una sola e inapelable ley llamada “amor”.⁶

Como se mencionó más arriba, la protagonista de La liberta practica ambas variantes teóricas (física y metafísica) del sentimiento amoroso. La liberta siente pasión erótica hacia Nerón y, sin embargo, le quiere incluso cuando discrepa con él. Así, el doble sentido del idilio que vive Acté en la novela de Ortiz compagina las enseñanzas amatorias del *eros* de Platón y del *ágape* de Pablo.⁷ En este sentido, haciendo convivir los discursos teológico y filosófico del siglo I d. C., la amante de Nerón pone en práctica la androginia anhelada por Séneca y Pablo desde sus respectivas perspectivas. De este modo, la protagonista supera el desacuerdo que mantienen los personajes paradigmáticos de la Historia que representan los dogmas competidores: “Extraña pareja: Nerón y Pablo. Pablo debilitado por la enfermedad. Nerón impaciente. Dos hombres destinados a odiarse, a no entenderse, y que se vieron obligados a convivir en un encierro y una huida que yo, Acté, había propiciado” (La liberta 14). El máximo poder de Roma, discípulo de Séneca, y el fundador de la Iglesia coinciden en una cumbre privada donde el primero defiende la hegemonía del emperador mientras que Pablo reivindica la de un Dios. Estos discursos se articulan como metanarrativas irreconciliables, el estoicismo del preceptor de Nerón frente a la

⁶ A propósito de esta fuerza superior y de obligado cumplimiento para hombres y mujeres, Aristófanes explica lo siguiente: “he [Love] does the best for us that can be done, *leading us* towards what is naturally close to us” (Simposio 27, énfasis mío) y Pablo afirma: “Con nadie tengáis deudas, excepto la de amaros mutuamente; pues quien ama al prójimo, ha cumplido ya *la ley*” (Rom 13, 8, énfasis mío).

⁷ Según Keiji Nishitani, “en Platón tenemos una orientación que va de la tierra al cielo (*eros*), mientras que en el cristianismo la orientación es del cielo a la tierra (*ágape*)” (159).

teología de Pablo: dos modos de ver enfrentados, activo y pasivo, cuyas armas respectivas son la voluntad personal y la voluntad de Yahvé.⁸

En la novela de Ortiz, Séneca tiene como máxima autoridad y referentes textuales la República y el Simposio (La liberta 38:79), obras platónicas que Acté conoce a la perfección por haber sido una atenta discípula durante su exilio en Córcega. La narradora de la novela de Ortiz explica que el maestro estoico desea ejercer en Roma el mismo papel de gobernante y guía, que según enseña Platón está llamado a desempeñar el filósofo en una república (La liberta 69). Además, la sexualidad egoísta del sabio no se sacia con una persona en concreto (como hace la liberta) sino con Ideas-objetos-de-deseo. En ese caso, la actitud del “que de algún modo creía ser el nuevo Sócrates” (La liberta 37), se explica leyendo las enseñanzas de Diotima de Mantinea en el Simposio. Esta mujer ilustra al contertulio de Aristófanes, Sócrates, acerca de la poderosa autosuficiencia y totalidad que ofrece la contemplación mental de las Ideas, cuya belleza es absoluta. Para poseerlas, el iniciado debe subir la llamada “escalera del amor”, la vía hacia la perfección y el conocimiento puro. Cada peldaño significa el ascenso paulatino desde la particularidad hacia la generalidad, hasta obtener la máxima abstracción.⁹

Ahora bien, siguiendo la filosofía de Séneca, el ideal platónico en La liberta se interpreta e identifica con el “logos” estoico que determina los destinos de hombres y mujeres, un Cosmos

⁸ Originado alrededor del 300 a. C., el estoicismo constituye una filosofía monista cuyo dios es una entidad física. Dicha filosofía ofrece un refugio para el caos y la opresión en los conceptos de “universo” (razón generativa, palabra divina) y de “alma” (psique humana), y el hombre actúa sin dejarse arrastrar por sentimientos de negación o aceptación, enajenación o duda.

⁹ Por tanto, en el Simposio de Platón se enfrentan dos modos de proyectar la pasión sexual de *eros* desencadenada al perder la totalidad y armonía originaria. Por un lado, Aristófanes reivindica la unión amorosa que recomponga el andrógino mediante la comunión entre dos personas, comunión perdida al forzar las limitaciones propias. Por otro, Sócrates ilustra el beneficio de poderosa autosuficiencia que ofrece la contemplación mental de las Ideas. Ahora bien, aunque ambos discursos se fundamentan en la noción del “amor”, uno y otro difieren en la amplitud del objeto amado, el primero tiene un alcance más local y concreto-amar a un igual-que la universalidad del segundo-amar a un concepto.

simbolizado, a su vez, por una Roma que gobierna a todo ciudadano y extranjero.¹⁰ Según el estoicismo, toda persona ocupa un lugar en el orden universal que la hace partícipe de la voluntad de dios y la descubre importante, digna, y grande, un microcosmos que refleja el “logos”. Éste constituye una red de numerosas conexiones cuya geometría circular cerrada la reproduce el hombre que consigue encontrar su sitio en el mundo. Hasta el momento de constituir un ego centrado en sí mismo sólo existe un ser humano informe y sin rumbo fijo que se deja arrastrar por sus pasiones. El requisito para auto-centrarse en una forma determinada, que según el estoicismo iguala el hombre a dios, consiste en domeñar los sentimientos mediante la razón lógica. En este sentido, y acorde con los pasos de iniciación platónica que depuran el *eros* en su proyección hacia el mundo de las ideas, en la novela de Ortiz Séneca debe: “Querer sin querer a nadie, conociéndose a sí mismo, controlando la debilidad” (19). Este filósofo actúa para concertar su ego y su destino, un destino escrito en/por el universo: él es llevado a gobernar Roma (22), el centro cultural que rige el mundo y, por asociación, el “logos”, la idea platónica que desea. Además, el filósofo sugiere que el aspirante a regir el Imperio debe parecerse a él, auto-identificado con las rocas “ajenas a los vientos y al granizo, a la lluvia o al seco sol... sin apenas inmutarse... Todo pasa, y él permanece” (*La libertad* 23).

Estas consideraciones filosóficas son relevantes porque, en la novela de Ortiz, el estoicismo constituye el marco teórico fundamental del patriarcado romano de los Julio-Claudio, un Imperio que el preceptor de Nerón no puede ni representar ni heredar (sólo la república le daría derechos, su sueño privado). La función de máxima autoridad se reserva destinada al

¹⁰ El significado general de este término griego es palabra o historia (*story*). Según el fundador del estoicismo, Heráclito, el “logos” constituye el único modo racional y sistemático de ver el mundo, es decir, un patrón estructural. Olvidarse del mundo compartido significa que priman los sueños personales: “Heraclitus says that for those who are awake there is one shared world, but that each sleeper turns aside into a private world” (citado en Long 92).

emperador, un hombre-dios situado por encima del bien y del mal que posee capacidad generativa (la “palabra” divina) y autoridad absoluta sobre las criaturas que domina. Como se mencionó más arriba, el requisito indispensable de todo ego consiste en rechazar la fluidez de la vida en beneficio del determinismo estático y autosuficiente del universo. Así, también la subjetividad del emperador debe reprimir la multiplicidad de impulsos que impiden la articulación de su ego imperial y, en este sentido, las estrategias de significación del “Yo” único y absoluto se hacen eco de los mecanismos empleados por la Ley del Padre para constituirse. El discurso de Séneca concibe un patrón de sujeto acorde, siguiendo una perspectiva posmodernista, al concepto de “hombre” construido por el tradicional humanismo liberal, un ser en apariencia autosuficiente cuyas palabras instituyen una ontología.

Ahora bien, las premisas constituyentes del orden simbólico no sólo determinan el poder absoluto de una figura masculina, también controlan el papel sociopolítico de la mujer: carecer de poderes fácticos. La razón de estado, ese “juego serio y terrible, revestido de oropeles y salpicado de crímenes” (*La liberta* 11) constituye una lógica universalista donde hombre y mujer identifican como propios unos espacios estructurales diseñados para sostener el referente patriarcal, el Falo (y, en el contexto de *La liberta*, Roma). Judith Butler define este sistema de ordenación como un “modelo de fallida reciprocidad” (58) donde “ser” el Falo y “tenerlo” determinan, paradójicamente, la feminidad y la masculinidad. La mujer vincula al hombre a su posición de sujeto por ser diferente a él y, careciendo de toda significación, funciona como reflejo identitario de su “Yo”. En estas circunstancias, la mujer sin identidad sirve para mediar “lo Mismo”, sean padres, hermanos, esposos o hijos (Butler 50).¹¹

¹¹ Butler explica estas disposiciones patriarcales al analizar la propuesta antropológica de Claude Lévi-Strauss: “The woman in marriage qualifies not as an identity, but only as a relational term that both distinguishes and bind the various clans to a common but internally differentiated patrilineal identity”

Con estos criterios constitucionales de la Ley del Padre y del estoicismo puede explicarse lo sucedido a Mesalina y a su hija Octavia en La liberta, así como la alienación sufrida por Acté en la corte. Por un lado, Octavia no tiene subjetividad propia, sólo media el Nombre del Padre, es decir, funciona como el signo patronímico que asegura la hegemonía de los Julio-Claudio. La hija de Mesalina “[h]abía aceptado la decisión de su padre -o, más bien, la imposición de Agripina- y había acogido al esposo que se le otorgaba, cumpliendo con un deber de familia” (73). La emperatriz espera que la unión entre su hijo Nerón y Octavia produzca un heredero que consolide el nombre de su familia en el trono de Roma (76). Octavia no muestra desavenencias, todo lo contrario, acepta sin rechistar el papel que le designan y, en este sentido, se cumplen los requisitos de la dialéctica patriarcal: el “Yo” que somete al “Otro” obligándolo a negarse se asegura su preeminencia como único sujeto. En la novela se observa que Octavia está aterrada, completamente disponible y dominada por Agripina, huye de su mirada, “se hacía transparente” ante la emperatriz (72). Nerea-Acté, por su parte, la describe como una niña torpe y acorralada (73), un ser sombrío y sin hacer (75). La callada Octavia es un cuerpo inerte, una mujer-niña (76) instrumentalizada, negada desde siempre para sí misma, como cuando le asegura a Acté: “-Yo no soy hermosa-“(74).

La configuración de la personalidad de Octavia tiene rasgos de melancolía, causada por su posición en el patriarcado. La melancolía consiste en la incorporación de un objeto de amor rechazado, en concreto el “cuerpo de la madre” en el contexto patriarcal, como estrategia de compensación. Cuando una niña entra en “lo simbólico” consigue negar la pérdida mediante una máscara que simula como propios los rasgos del “Otro” negado. En otras palabras: “The mask is taken on through the process of incorporation which is a way of inscribing and then wearing a

(50). Lévi-Strauss afirma que esta ley orgánica es la única organización cultural posible, es decir, la mujer está destinada a ser mediadora del Nombre del Padre.

melancholic identification in and on the body” (Butler 63). La identificación melancólica de Octavia, una vez que rechaza a su madre Mesalina por disoluta y adúltera, se muestra una mañana cuando Acté encuentra a la niña metiéndose en una túnica transparente de su madre muerta. En vez de desprender luminosidad y hermosura, parece “un espectro: una estaca con cabellos ralos y largos brazos” (73). La futura esposa del emperador “se quitó la túnica, avergonzada. - Mi madre era mala- dijo, arrojando lejos la túnica, y rompió a llorar” (73).

En esta secuencia narrativa Nerea-Acté presenta a una mujer descentrada por completo, a expensas de los imperativos patriarcales, contraria a la amante de Nerón, a quien un amigo del emperador critica, como se verá a continuación.¹² El personaje (por otro lado real), el escritor latino Petronio, encarna la ideología patriarcal en la novela de Ortiz con absoluto cinismo. Es decir, es un hombre consciente de detentar una posición de falsa igualdad y dañina superioridad en una estructura inmóvil que le incapacita, y lo sabe, para el afecto (La liberta 141). Por eso dice la narradora protagonista que “Se amaba a sí mismo sobre todas las cosas y amaba el reflejo que proyectaba en aquellos que en principio consideraba sus iguales y a los que tal vez despreciaba, pero con cuya admiración contaba para sentirse satisfecho” (141). Estas palabras muestran con extrema claridad la estrategia de significación de la Ley del Padre donde la “imagen perfecta, sin fisuras” (La liberta 126) de Petronio, pretende semejar a un dios situado por encima del bien y del mal (La liberta 125), como hemos visto que desea Séneca.

El lúcido escritor, que podría criticar dicho sistema jerárquico prefiere explotarlo en beneficio propio. Así, Nerea-Acté cuenta en uno de los episodios de la novela de Ortiz que mientras miles de damnificados sufren las consecuencias del incendio de Roma, él decide

¹² Cayo Petronio Niger es autor del Satiricón (60 d. C.), donde expone la vida festiva de la sociedad romana. Fue consejero de Nerón en cuestiones de buen gusto bajo el apodo de “árbitro de la elegancia”. Como Séneca, fue acusado de participar en la conjura de Pisón contra el emperador y decidió quitarse la vida abriéndose las venas.

contemplar plazeramente la belleza insuperable del espectáculo “sentado en la terraza del Palatino, tumbado en un triclinio, mascando dátiles, con una copa de Falerno en la mano y ajeno e indiferente a los hombres que corrían de un lado para otro, al murmullo...a los lamentos y a los gritos” (La liberta 133). Además, desde esta posición tan privilegiada, este artista suele manifestar su poder adquisitivo mediante todo tipo de pertenencias, humanas, entre otras. Así, Nerea-Acté explica que para Petronio la mujer es un “hermoso recipiente... un preciado objeto” (140) destinado para la danza y el canto (141), como sucedía con la hija de Herodías en “Salomé”.

Quiere decirse que cuando una mujer demuestra capacidad de argumentación y de reflexión, se sale del papel “que él [Petronio] le tenía asignado” (140). En tales circunstancias, “lo femenino” patriarcal, por definición ideal y angélico, es absolutamente incompatible con tener inquietudes creativas y artísticas. Por esto, dicha noción mutaría sin dilación en “virago”, una arpía vampírica o mujer varón, en definitiva, un “prodigio” de la naturaleza (La liberta 140). Ésta constituye la dura acusación que de Petronio recibe la liberta (y también Agripina) en la novela de Ortiz. Sin embargo, tal violencia verbal implica la fragilidad inherente a toda metanarrativa que, incluso alegando tener carácter ontológico, tiene miedo de la subjetividad femenina. La inconsistencia y la inconstancia de una liberta romana, como dice Petronio, “insípida con pretensiones de filósofa” (140), hacen tambalear la autoridad masculina. Acté no comparte y compadece la carencia de identidad que la ideología imperial romana ordena para las mujeres. En este sentido, la liberta tiene una forma de ser propia que la convierte en un peligro público.

Estas explicaciones muestran que, en la novela de Ortiz, la lógica del Imperio obliga al ser humano, hombre y mujer, a proyectar su *eros* hacia Roma para producir una subjetividad

masculina y una contraparte femenina carente de poder generativo (identificado éste con la sexualidad del hombre). Esta ley (amorosa) deriva del diálogo mantenido entre Sócrates y Diotima de Mantinea en el Simposio de Platón que según Libis constituye una “ética de la espiritualidad” (16). En este sentido, Libis explica que el anhelo de contemplar las Ideas implica la obtención de un conocimiento puro que eleva al ser humano a un mundo superior y que relega su sexualidad a un rango inferior e indeseable (Libis 16).

Aunque en principio hombres y mujeres pueden ascender al reino de las Ideas y conciliar su “alma” con el “logos”, en La liberta se explicita que la Ley del Padre les bloquea a ellas el acceso al imprimir carácter fálico al referente simbólico: Roma. En ese caso, se articulan dos ámbitos de género: uno masculino (espiritual) y otro femenino (carnal). En el primero, la autosuficiencia resultante constituye un espejismo, pues para existir depende de una otredad subordinada. En el segundo, como sucede con la protagonista de “Salomé”, el narcisismo del sujeto patriarcal encadena a la mujer a una mirada que la mantiene hipnotizada en una situación legal de inferior irracionalidad. En ambos casos, articulada como una relación jerárquica, la reunión de contrarios constituye una apariencia de felicidad, una fallida y falsa reciprocidad. En este sentido se entienden las palabras de Nerea-Acté sobre el emperador y la hija de Claudio: “Durmieron juntos sin deseo... Ella, como quien ha cumplido una obligación molesta y desagradable... él, como quien se somete a un castigo, un tributo que podía consolidar sus aspiraciones” (La liberta 75).

Quiere decirse que la promesa de felicidad derivada del poder y conocimiento absolutos de las enseñanzas platónicas implica la consecución del andrógino perdido. Sin embargo, también significa necesariamente la subordinación de la mujer en una relación de desigualdad entre los sexos opuesta al carácter igualitario del mito (y de la doctrina del filósofo estoico). Este

paradójico dualismo patriarcal se reproduce también en la “religión del amor” al prójimo que predica Pablo, el cristiano que Acté refugia y cuida en su casa. Él rechaza radicalmente la noción de “logos” porque cree que “es torre de Babel para confundir” (191) y exalta la existencia de un Dios-Padre. Movidio por sus convicciones aconseja a la liberta, “Cuídate de la filosofía, Acté. Escucha sólo la palabra del Dios único que habla por mi boca” (La liberta 192). Pero el monoteísmo de Pablo también obliga, no a aceptar la irrefutable lógica del cosmos estoico apadrinado por el Imperio romano, sino a someterse pasivamente a la todopoderosa voluntad de un creador *ex nihilo*. Contrario a la actividad egoísta del *eros* platónico, el cristiano se armoniza y comulga con el Padre abandonándose sin pensar a su ininteligible beneficencia. Para el predicador, “Lo que él [Dios] quiere, bueno es, aunque no lo comprenda” (La liberta 15), y entre los designios del *ágape* del Dios paulino trascendental se encuentra la misoginia.

Siguiendo los criterios del cristianismo de Pablo, previamente al pecado cometido por la mujer de Adán, la pareja primordial gozaba de una igualdad absoluta en el amor de Dios, *ágape*. Sin embargo, la conducta sexual inducida por Eva despierta el deseo egoísta en el hombre y le conduce a una degeneración contraria a sus inherentes virtudes. Igual que dictaba Séneca, para quien “Vosotras [las mujeres] tenéis la capacidad de seducir al varón y podéis llegar a anular su voluntad” (26), Pablo advierte que las virtudes del hombre peligran si consiente ser seducido, “emborrachado” (183) por el maligno. Acté reflexiona sobre esto y concluye que es “como si la serpiente y la mujer y Satanás fueran uno” (179), una trinidad que corrompe la espiritualidad de los seres antaño inmersos en el *ágape* divino del Dios cristiano. Además, el categórico Pablo de La liberta no admite cuestionamientos, la mujer es vulnerable al mal y, por tanto, debe “cerrar” su cuerpo (182). Hay muchos ejemplos, continúa el predicador, de cuerpos llenos de pecado: los

míticos de Pandora, Circe y Medea; el histórico de la reina egipcia Cleopatra y de las emperatrices romanas Mesalina y Agripina; el bíblico de Eva, Betsabé y Salomé.¹³

Para contrarrestar la independencia de estas féminas que desestabilizan el orden simbólico de un Dios-Padre, el dualismo de Pablo concibe la purificación de la mujer en su sometimiento al cuidado del hogar (187), como la diosa Hera.¹⁴ Así, no sólo el amor al prójimo, en este caso la mujer, está condicionado por la rigidez moral del predicador, sino que su propio canon patriarcal le autoriza a dictar sentencia y fijar la penitencia: “Es difícil para una mujer salvarse. Pero es posible, porque él [Jesucristo] ha venido para salvar a gentiles y no puso distinción entre hombres y mujeres. Pero la mujer debe ser prudente, casta, tener siempre la candela encendida, la candela de la virtud frente a las acechanzas del maligno, porque en cualquier momento Satanás irrumpe en su alcoba, se introduce en ese cuerpo hecho para la molice y puede provocar la destrucción, el caos” (183). El miedo imbuido de superstición que

¹³ Como en el cuento homónimo de Ortiz, en *La libertad* también se desarrolla el episodio de Salomé, aunque el personaje recibe un tratamiento diferente. En la novela histórica, según Pablo, la hija de Herodías quiso seducir a San Juan Bautista con “el baile de sus caderas, con la ondulación de su vientre, la sensualidad impertinente de sus curvas” (185). Además, continúa el predicador, de ceder a sus encantos Juan no habría muerto, porque ella habría intercedido ante Herodes, un admirador del profeta apenado por la cruenta petición. Sin embargo, explica triunfante Pablo, el férreo “Juan resistió, y entonces ella engatusó al viejo rey para que le cortara la cabeza” (*La libertad* 185). Esta versión difiere de la que presenta “Salomé”, donde ni se puede salvar al Bautista ni se menciona la tristeza que los evangelistas de la Biblia y Pablo en *La libertad* achacan al tetrarca cuando degolla al precursor de Jesucristo. El cuento de Ortiz sólo muestra el deseo exaltado del padrastro ante el despliegue de una obra de arte diseñada para dar placer a la mirada masculina y, en cualquier caso, la victoria final de la protagonista no consiste en defender a Juan, sino en adueñarse de la palabra prohibida, según se vio en el capítulo anterior.

¹⁴ Es curiosa esta descripción de Hera, reina del Olimpo junto a Zeus, porque parece haber una confusión entre Hera y Hestia. Por un lado, el predicador exalta la función doméstica de la primera, su dedicación al cuidado del hogar y a la crianza de los hijos. Sin embargo, este papel constituye la personalidad de la segunda: “Hestia, como la Vesta latina, es en principio una pura abstracción del Hogar, careciendo de mitos propios. Se hizo más tarde de ella una diosa Olímpica, personificación del fuego del Hogar... No interviene en ninguna leyenda, permaneciendo siempre inmóvil en el Olimpo honrada por los dioses” (*Diccionario de mitología clásica* 316). Hera, por el contrario, tiene el papel de una diosa vengativa por las constantes infidelidades de Zeus (*Diccionario de mitología clásica* 283).

hace a Pablo ver en la mujer una tensión entre “lo bueno” y “lo malo” pertenece a una larga tradición imaginativa.

Gilbert y Gubar estudian esta ambigüedad y afirman que fundamenta la mitología patriarcal, donde el hombre proyecta sobre otro cuerpo una inestabilidad que siente intolerablemente como propia. En principio, la ideología del patriarcado construye el concepto de “mujer” que, como la Hera paulina, es contemplativo y ni tiene identidad ni historias vividas que contar. Como representante de la otredad, “lo femenino” alumbra como un faro estático el curso seguro de aquellos que (se) descubren viajando el tiempo y el espacio (Gilbert y Gubar 22). Sin embargo, en el momento en que la mujer trata de emanciparse de la autoridad paterna, el miedo del hombre hacia la capacidad creativa femenina se objetiva vilipendiando al “Otro” mediante la elaboración de imágenes (mitos) como Medusa y Salomé. El imaginario dualista del patriarcado implica, por tanto, que para ser mujer hay que ser angélica, en el sentido de habitar únicamente en el delimitado ámbito privado del hogar y la familia, o un “monstruo”, en caso contrario.

Como se explicó más arriba, estas ideas fundamentan tanto la teología paulina como el estoicismo senequista en la novela de Ortiz. Dichas posturas ideológicas constituyen metanarrativas que luchan por conseguir el monopolio absoluto del poder político de Roma. Las dos desean organizar el mundo a su imagen y semejanza sobre la base de una “teoría del amor”, entendido éste como *eros* y *ágape* respectivamente. En ambos casos el objetivo consiste en experimentar un estado de plenitud con reminiscencias andróginas, es decir, por un lado, en el monismo estoico, hombre y “logos” se reúnen y, por otro, el *ágape* divino se humaniza encarnándose. La narradora de La liberta nos descubre esta finalidad coincidente: “En las

palabras de Pablo, sin embargo, había algo que yo podía compartir. Hablaba de una alma universal, parecida al alma que describen los filósofos” (169).

En resumen, el andrógino está implícito en ambas posturas antitéticas en la novela de Ortiz. Por un lado, el erotismo platónico de Séneca, teniendo como autoridad filosófica el Simposio de Platón, desea realizar las enseñanzas de Diotima de Mantinea: poseer la sabiduría del “logos”, y, de este modo, ser autosuficiente, inmortal y absoluto (Simposio 50). Por otro lado, el discurso de Pablo en La libertad se articula sobre la base de las epístolas paulinas, donde el predicador afirma: “Pues todos los que fuisteis bautizados en Cristo, os habéis revestido de Cristo. Ya no hay judío ni griego; ya no hay esclavo ni libre; ya no hay varón ni hembra, pues todos vosotros sois uno en Cristo Jesús” (Gal 3, 27-28). Sin embargo, explica Nerea-Acté, la androginia del universalismo de Séneca y de Pablo queda oculta tras un discurso falogocéntrico y, en ambos casos, predicán un amor que le permite al hombre, solamente, adquirir una total autosuficiencia a expensas del cuerpo “femenino”.¹⁵ La lógica de Séneca sólo permite ver un mundo frío de causas y efectos para controlar dependiendo de un objetivo determinado de antemano. En este sentido, los papeles sociales del hombre y de la mujer constituyen máscaras que disfrazan los sentimientos propios para conseguir unos resultados u otros. Según la teología de Pablo, como organizar y manipular el medio significa competir con la voluntad de Dios, pero al mismo tiempo se percibe necesario, la responsabilidad moral se proyecta sobre la mujer concebida así como enredadora.¹⁶ Es decir, en principio tanto el senequismo como el paulismo

¹⁵ A este propósito, en el capítulo primero se explicó que el pensamiento patriarcal se filtra en las teorías que utilizan el mito del andrógino para subvertir el orden simbólico. Así, dichas propuestas de liberación se articulan (y por tanto mantienen) desde la dialéctica del deseo tradicional entre sujeto y objeto.

¹⁶ Según explica Libis, en la demonología cristiana lo “monstruoso” tiene una importancia central, no sólo está relacionado con la desobediencia a Dios, sino que muchas veces aparece con rasgos

predican la igualdad entre todo ser humano y, sin embargo, ambos relegan a la mujer a un segundo plano.¹⁷ El filósofo y el teólogo enmascaran su ambición personal tras un discurso político comprometido que, aseguran, beneficia al hombre y a la mujer.

En consecuencia, la liberta en la novela de Ortiz no termina de entender ninguna de estas grandes narrativas porque las encuentra contradictorias si no moralmente ambiguas. Acté, en La liberta, no comparte esta hipócrita manipulación conceptual, sin embargo, tampoco trata de erradicarla, desde una posición autobiográfica observa cómo sus protagonistas compiten a muerte entre ellos. Desmarcada del juego imperial, la narradora desvela la relación dialéctica entre dos titanes y cuenta que, aunque sus doctrinas parten de métodos divergentes, en última instancia buscan la espiritualización del cuerpo, es decir, subliman el deseo del “Otro” inherente a la condición humana. Ahora bien, el resultado, basado en la desigualdad sociopolítica entre el sujeto y el objeto encuentra su contestación en la amante de Nerón. Ésta experimenta la primitiva y esperada unión igualitaria entre contrarios, y lo hace sin negar su necesidad de amar a un ser humano, Nerón, y sin juzgar las diferencias que encuentra en él. En estas circunstancias, a espaldas del dogma oficial ella alcanza en el amor la plenitud de felicidad y dicha que prometen (en exclusiva para el hombre) las teorías de Séneca y Pablo, encarnando la noción de “androginia” deseada por el filósofo y el teólogo.

De este modo, por un lado, en la novela de Ortiz la narradora relata una experiencia que se hace eco de la fábula de Aristófanes: “Nerón y Acté, más allá de todo cálculo y de toda

femeninos o se relaciona directamente con la naturaleza femenina. En significativo que, por ejemplo, la mayoría de las acusaciones por brujería se imputaran a mujeres a quienes se creía capaces de dejar a los hombres sin su virilidad (Libis 173).

¹⁷ Por poner un ejemplo, las conciliadoras palabras de Pablo citadas más arriba derivan en el siguiente dictamen bíblico: “Esposas, sed sumisas a vuestros maridos, como conviene en el Señor. Maridos, amad a vuestras esposas, y no os mostréis malhumorados con ellas” (Col 3, 18-19).

previsión política o interesada, éramos ya y para siempre un cuerpo fundido y un alma que se hacía una en el abrazo, como en ese diálogo de Platón que tantas veces había yo escuchado, siendo niña, de boca del maestro” (*La liberta* 79).¹⁸

Satisfacer un impulso amoroso de origen desconocido, les permite a los amantes experimentar el entendimiento mutuo definido por Aristófanes en el *Simposio* de Platón, “*Cómplices* ya los dos y para siempre” (*La liberta* 80, énfasis mío). Por otro lado, a propósito del *ágape* divino también Acté en la novela de Ortiz es muy explícita: “Yo amaba a Nerón, como Nerón me amaba, pero era un afecto parecido a ese *ágape* del que me hablaba Pablo, un sentimiento de benevolencia y aceptación del otro como igual y distinto al mismo tiempo” (176). La protagonista articula con sus propias palabras el mandamiento esencial del cristianismo: en amar al otro justo en la medida de lo que es. Esto le hace experimentar la plenitud andrógina que emana del amor indiferenciador de amigos o enemigos, un amor denominado *ágape*.

Como puede verse en estas citas, la historia vivida por la narradora realiza conjuntamente el discurso filosófico y el teológico. Participando de la práctica y de la teoría, uniendo su cuerpo con su alma, “lo humano” y “lo divino”, Acté, en un gesto que se hace eco de la ideología de la posmodernidad, encarna el andrógino anhelado por Séneca y Pablo. Asimismo, en el ámbito literario, la autobiografía ficticia de la protagonista de *La liberta* constituye un diálogo intertextual con la Historia del que, sin lugar a dudas, emerge una organización de “lo acaecido” desde la mirada de la liberta. Ella misma define éste como su propósito personal al comienzo de la novela: “[quiero] reconstruir desde mí misma lo que otros han contado ya y contarán a su manera... para recatarlos del olvido y, sobre todo, de la infamia” (39). En este sentido, el personaje principal de la obra subvierte el discurso oficial y desafía el conocimiento histórico del

¹⁸ Y un poco más adelante la narradora corrobora esta idea y afirma: “Él y yo éramos ya uno, las dos partes fundidas de una esfera partida en los orígenes y que por fin se había completado” (18).

pasado. Quiere decirse que Acté cuestiona sus referentes tradicionales e inscribe una identidad propia sabiendo que sólo cuenta como una entre otras versiones posibles, todas deseando hacerle un hueco a su verdad en el mundo.

La lucidez de la liberta a propósito de los mecanismos de construcción narrativa parece incluso que supera con creces la auto-asumida sabiduría total de sus contemporáneos. Sin embargo, igual que en “Eva”, el fracaso protagoniza el final de esta novela histórica de Ortiz, una narración sobre Acté escrita por la liberta en el exilio. De nuevo esclavizada, la tortuosa relación entre el discurso excéntrico del andrógino y el hegemónico de la Ley del Padre tiene un vencedor absoluto. El logocentrismo, incapaz de convivir con otras realidades discursivas, consigue que esta mujer (exiliada, enloquecida y nostálgica) pase sus últimos años esperando que alguien la despierte de su letargo. Como indican las palabras finales: “Soy Nerea, la liberta, y un día sucede a otro día sin que signo o señal alguna venga a despertarme” (*La liberta* 374). El concepto de “amor” vivido y escrito por la protagonista espera resucitar libremente en un sujeto capaz de tolerar las diferencias que percibe.

CAPÍTULO 5: URRACA: AJEDREZ Y ANDROGINIA

“The first move of the young lady,
who began the game on the order of
the God of Love, was that of the pawn,
who carried on his shield a rose,
the emblem of Beauty...”

Les Echecs Amoureux
(citado en Marilyn Yalom, 140).

En los capítulos precedentes se ha analizado la relación de oposición absoluta entre el discurso del andrógino y el hegemónico de la ortodoxia patriarcal. El primero de ellos entiende que el hombre y la mujer (como representantes sexuados de la diferencia) son seres equivalentes. El segundo constituye la Ley del Padre que subordina “lo femenino” a “lo masculino”, siendo esto último el referente simbólico o el Falo del que ellas carecen. La diferencia radical entre el mito del andrógino y el patriarcado consiste en que el primero simboliza la totalidad e implica la multiplicidad (en el sentido de más de uno) igualitaria entre dos entidades, como mínimo. En cambio, el patriarcado se fundamenta sobre el tropo de la metonimia, donde una parte (masculina) representa el todo y fundamenta la noción de “hombre” del humanismo tradicional.

Ambos discursos se encuentran articulados simultáneamente en el Antiguo Testamento, en el Nuevo Testamento, en el cristianismo de Pablo y en el estoicismo de Séneca. Sin embargo, la ambivalencia discursiva de estos textos canónicos se resuelve oficialmente a favor de la Ley del Padre, que relega el mito del andrógino al ámbito esotérico. Igual que sucede en las fuentes oficiales, las dos realidades discursivas, androginia y humanismo tradicional, compiten en “Eva”, Salomé”, y La liberta, estudiadas en los capítulos precedentes. La trama narrativa de “Eva” evoluciona desde la existencia de un estado heterogéneo, donde coexisten fuerzas de dispersión y de centralización, de empuje y de resistencia, hasta que una de ellas adopta estatuto metafísico negando poseer coordenadas espaciales y temporales. En estas circunstancias, la

mujer primaria, llamada Eva, pierde su capacidad de relacionarse equitativamente con Adán a raíz de la instauración de un Dios de género masculino. En La liberta sucede lo mismo, puesto que, aunque la liberta protagonista reivindique un discurso diferente al monoteísmo de Pablo y de Séneca cuyos dioses son un Dios misógino y el patriarcado romano respectivamente, su práctica del “amor” divino y humano queda exiliada.

Ahora bien, aunque la liberación no les llega a estas mujeres, sí hay obras de Ortiz que rompen el hermetismo de la Ley del Padre, un desenlace que demuestra que la palabra (la verdad, la razón, el poder) no pertenece en exclusiva a nadie. En este sentido, “Salomé”, según vimos, concluye con la victoria de la hija de Herodías, quien sale de un anonimato forzado en las habitaciones destinadas a las mujeres capacitada para el diálogo y la negociación. En conclusión, hay que decir que estas obras no sólo muestran con claridad la existencia muda de voces que claman por un sitio para salir de su clandestinidad sino el carácter contextual de toda ideología, susceptibles por tanto de reconsideración. Así, dichos textos reivindican la necesidad de construir una sociedad formada por múltiples subjetividades que convivan en la igualdad y en la tolerancia mutua. Tal deseo se recoge en el símbolo del andrógino tal y como Ortiz lo utiliza en sus obras literarias. Siguiendo esta misma línea de pensamiento, y desde la creencia de que dentro de las sociedades humanas coexisten muchas voces, se articula Urraca.

En este capítulo, el mito del andrógino va a interpretarse desde los conceptos de Bakhtin de “monologismo” y “dialogismo”, con el objetivo de analizar dos temas importantes que Ortiz trata en esta novela histórica: por un lado, la lucha por el poder (del lenguaje) de hombres y mujeres; por otro, el paralelismo entre el rito de escribir y el rito de amar (Ciplijauskaitė, “Lyric Memory” 395). En ambos asuntos, la capacidad creativa del lenguaje para organizar discursivamente la realidad social se compara con el ajedrez y con la alquimia, donde la combinatoria de movimientos y de metales produce unos resultados u otros. Ahora bien, la

lógica ajedrecista (y alquímica) puede entenderse literal o metafóricamente: en el primer caso, el juego consiste en una relación de guerra bélica entre dos bandos cuyo objetivo es imponerse al adversario. En el segundo, tiene como objetivo la unión (la muerte de amor) entre contrincantes, en cuyo caso las jugadas adquieren un doble sentido, forman parte de una disputa amorosa.

Quiere decirse que, por un lado, los hombres y las mujeres (considerados como entidades totalitarias opuestas) se pelean por ordenar la realidad social según sus deseos, alienando al otro. Por otro, la capacidad creativa del ser humano inherente al lenguaje que utiliza se entiende como medio de acercamiento creativo, no de separación, entre los/as amantes implicados/as.

En este estudio, el primero de estos significados se interpreta como androginia “monológica”, el segundo como androginia “dialógica”. Así, el mito del andrógino considerado desde el dialogismo bakhtiniano consiste en un compuesto heterógloto cuyas fuerzas únicas en sí mismas y parciales en la totalidad se relacionan creativamente al demostrarse (iluminar) mutuamente su relatividad. En la novela histórica de Ortiz, la androginia “dialógica” queda por tanto articulada en el lenguaje metafórico que hace del ajedrez una “guerra de amor” y en la noción alquímica de “andrógino purificado”. Este último resulta de la unión de contrarios, simbolizados por el rey y la reina, en una entidad que los reúne y los trasciende a ambos. En cambio, desde una perspectiva “monológica”, dicha relación enriquecedora constituye un ideal cerrado en su propia hermenéutica metanarrativa. De este modo, en su acepción más tradicional, el andrógino se conceptualizaría como un ser apriorístico y trascendental, similar a la noción épica de “hombre” universal del humanismo. En la novela de Ortiz, tal situación monolítica se ejemplifica con una reina (andrógina) que representa los conceptos patriarcales de “hombre” y de “mujer”: encerrada en una relación dialéctica y una contradicción lógica, practica la guerra bélica al enfrentarse a vida o muerte con sus oponentes.

Urraca constituye una narración retrospectiva autobiográfica llevada a cabo desde la torre de Valcabados donde se encuentra encerrada la reina Urraca por orden del rey Alfonso VII, su hijo. En dicho relato se nos hace saber cómo y por qué la hija legítima de Alfonso VI ha vivido y ha muerto. La narradora protagonista cuenta que hereda de su padre Castilla, León y Galicia, un reino donde conviven musulmanes, judíos y cristianos en una relativa paz. Antes de acceder al trono, Urraca se casa en primeras nupcias con Raimundo de Borgoña, regentando ambos el condado de Galicia ofrecido como dote por el rey castellano. Con el caballero francés la princesa tiene un hijo, Alfonso Raimúndez que, a pesar de la intrigas del obispo de Galicia, Diego Gelmírez, para entronarlo obviando a su madre, no puede acceder directa y legalmente al trono de su abuelo. Urraca tiene derecho de sucesión, aunque en principio ve entorpecido su ascenso por el nacimiento de Sancho, hijo de Alfonso VI y su concubina, la mora Zaida. Más tarde, la muerte del heredero en el campo de batalla de Uclés y la posterior muerte de Alfonso VI convierten a Urraca en reina. Sin embargo, no sólo se encuentra con una política de luchas internas de poder, el clero y la nobleza aspiran a independizarse del rey, sino que su matrimonio en segundas nupcias con Alfonso I de Aragón una vez muerto Raimundo provoca además una guerra de intereses entre los cónyuges.

La narradora protagonista nos cuenta que su reinado consiste en evitar golpes de estado hacia su persona, quiere decirse que tiene grandes dificultades en gobernar. El motivo que bloquea la actuación de Urraca no parte únicamente de las constantes alianzas y rupturas, encuentros y desencuentros propios de toda relación sociopolítica, sino que su condición de mujer reinante es inaceptable para la monarquía, la nobleza y la iglesia de un sistema patriarcal. En este sentido, incapacitada por un medio hostil hacia ella, Urraca es destronada y encarcelada. Además, el obispo Gelmírez le solicita una confesión escrita donde se inculpe a sí misma de usurpadora y entorpecedora del devenir del reino. La reina acepta poner por escrito lo que ha

sucedido, pero en forma de crónica que exalte sus victorias. En cambio, poco a poco su narración se convierte en una novela histórica donde narra sus venturas y desventuras, enfrentada a la misoginia del patriarcado medieval del siglo XII.

Se han realizado muchos estudios críticos sobre esta novela, estudios que analizan la naturaleza ambigua del texto como juego de interrelaciones entre la ficción y la historia (McGovern-Waite, Jazon), la autobiografía y la crónica (Pulgarín Cuadrado, de Diego Pérez), Urraca-mujer y Urraca-reina (Ciplijauskaitė), el presente y el pasado (Encinar, Mercedes Juliá), el narrador y el personaje (M. Rivera Villegas), el monólogo y el diálogo (Trujillo Mejía), la imposición y la seducción (Spires, Molinaro). Urraca no se reduce a uno solo de los polos de estas dicotomías sino que los mantiene en interacción, cuestionando las construcciones metanarrativas basadas en absolutos. Según Biruté Ciplijauskaitė, esta obra es pionera en la narrativa histórica española escrita por mujeres desde la segunda mitad del siglo XX. Tomando como modelo la iniciativa francesa de Marguerite Yourcenar, quien publica Memorias de Adriano en 1951, en la novela de Ortiz la protagonista emplea la primera persona gramatical para hablar sobre el momento de su reinado.¹ Como Yourcenar, la escritora española quiere abrir al público facetas personales del personaje que la historiografía tradicional filtra por ir en detrimento del heroísmo asociado a las grandes figuras públicas.

¹ Este recurso narrativo permite la expresión de voces omitidas y tradicionalmente excéntricas al logocentrismo por cuestiones raciales, sexuales e ideológicas. Además, mediante la articulación del lenguaje de su perspectiva histórica, la autobiografía desmitifica el objetivismo de la tercera persona gramatical de la historiografía oficial. En consecuencia, expresar otras realidades de la subjetividad del personaje descubre el carácter polisémico del ser humano, como explica Amalia Pulgarín Cuadrado: “[Urraca] al adoptar la forma autobiográfica para contar su historia le permite hablar por sí misma y manifestar su polifacética personalidad como mujer: madre-hija, esposa-amante, reina-prisionera, bruja-cronista” (161). En esta línea de pensamiento, Encinar afirma que los personajes de Urraca obedecen a la ley de la relatividad que alcanza todos los niveles estructurales de una obra guiada por la “lógica de las asociaciones” (“Urraca: Una recreación” 94) y que orquesta géneros literarios y populares, verdades oficiales y opiniones personales, ámbitos públicos y privados.

Sin embargo, a diferencia quizás del emperador Adriano, no hay documentos que profundicen o hagan apología del reinado de Urraca, y los existentes, como la anónima Historia Compostelana, España sagrada, Las crónicas anónimas de Sahagún, El reinado de la reina Urraca de Castilla-León, Memorias de las reinas católicas de España, son muy partidistas. En última instancia se considera a la reina una incompetente en asuntos del estado y demasiado emocional, es decir, ha sido juzgada según el orden simbólico del patriarcado. Y la misma línea de pensamiento siguen los textos literarios referidos a la reina castellano-leonesa: La varona castellana (1599) de Lope de Vega; El conde de Candespina (1832) de Patricio de la Escosura; Doña Urraca de Castilla (1848) de Francisco Navarro Villoslada; Doña Urraca de Castilla (1872) de Antonio García Gutiérrez. De la obra de Navarro Villoslada, en concreto, Ángeles Encinar señala: “La reina Urraca presentada por Navarro Villoslada destaca por su hermosura y extremada bondad, asimismo la dibuja sumamente volátil y carente de visión política, factor que en todo momento la impulsa a buscar la ayuda y el apoyo de sus súbditos y que en ocasiones la arrastra a situaciones desesperadas” (“Urraca: Una recreación” 89). Por tanto, no es extraño que Bernard F. Reilly publique The Kingdom of Castilla-Leon under Queen Urraca (1982), un estudio que relee y reconsidera la aportación de dicha monarca a la política española del siglo XII.²

Asimismo, la novela de Ortiz valora y dialoga con las fuentes primarias de dicho momento histórico, si bien aprovechando los vacíos y silencios historiográficos para imaginar su personalidad e identidad en una “metaficción historiográfica” posmoderna (Encinar, “Urraca:

² Por poner un ejemplo, la escasa documentación histórica sobre esta reina deja lagunas de información historiográfica referente a su muerte. Se dice que Urraca murió de modo natural, también hay fuentes que afirman que estuvo presa en la iglesia de San Vicente (no hay pruebas de su encierro en Valcabados como asegura la protagonista en Urraca) (Encinar, “Urraca: Una recreación” 91).

Una recreación” 88).³ En ésta, la reina protagonista cuenta el proceso en que descubre en sí misma una doble conciencia: el discurso autoritario (monológico) y el discurso pluralista (dialógico). No es coincidencia el paralelismo entre la inestabilidad psicológica de una reina medieval con aspiraciones a la unificación de España y la realidad sociopolítica de este país en el año de publicación de Urraca. 1982 constituyó un momento clave en la historia de España porque se consolida el sistema democrático, amenazado por un intento golpista en 1981, mediante el triunfo electoral del Partido Socialista Obrero Español (P.S.O.E.). Son momentos de transición (que duran desde 1975 hasta 1985) desde la dictadura franquista (1939-1975) a un gobierno del pueblo, dos sistemas basados en principios constitucionales diferentes: el primero constituye un estado monolítico centralizado en una figura todopoderosa, el segundo se fundamenta en el derecho al voto, a la voz propia que permite el diálogo entre diversas facciones y también dentro de éstas.⁴ En este sentido, Anjouli Janzon observa: “Ortiz, entonces, escribe en contra de la historiografía oficial propagada por Franco, a la vez que cuestiona todo discurso histórico dominante que trata a la mujer como objeto y nunca como sujeto” (266).⁵

³ Según Lynn McGovern-Waite, Urraca despliega la estética de la “metaficción historiográfica” (“History and Metafiction” 197) mediante estrategias de significación tales como la parodia intertextual, la carencia de Autor, la apertura del final dramático, la abundancia de detalles que evitan la abstracción y la manipulación de la información “verdadera” de los documentos oficiales. La novela de Ortiz hace uso de estos mecanismos, por ejemplo, para desmitificar figuras monológicas tan relevantes en la Historia española como Rodrigo Díaz de Vivar, “el Cid campeador”, y Alfonso VI, “Emperador de todas las Españas”. En este sentido, la narradora protagonista descubre la existencia de intereses y deseos personales ocultos tras el discurso político que interpreta fastuosamente las acciones de estos personajes (McGovern-Waite, “History and Metafiction” 200).

⁴ Desde estas premisas se explica la fascinación de los regímenes totalitarios por la mitología. Los mitos, como figuras narrativas estancadas en un tiempo pasado ideal, universalizan los orígenes históricos de una nación o pueblo y descontextualizan un orden simbólico dado (Janzon 265).

⁵ Según George Lukacs, la novela histórica emerge en momentos de crisis o de cambios sociales importantes. Ciplijauskaitė, que comparte esta idea, explica desde una perspectiva ideológica feminista, el por qué del *boom* de escritoras de narrativa histórica: explorar las causas de ciertos juicios o silencios respecto a algunas protagonistas de la Historia y expresar una feminidad diferente a la dictada por el discurso patriarcal. A propósito de este pensamiento, Elizabeth J. Ordóñez afirma: “Perhaps these

Quiere decirse que el objetivo principal de la protagonista de Urraca consiste en articular una identidad propia y significativa dentro del orden simbólico al que pertenece. Según Ciplijauskaitė, dicha forma de ser (múltiple, dispersa, relacional, lírica e intuitiva) es inherente a la autobiografía de Urraca en particular y a todas las escritoras en general. Se abre, entonces, la pregunta sobre la existencia (o no) de la feminidad del estilo discursivo de las mujeres, cuyo paradigma lingüístico se encontraría en Urraca. Esta novela se divide en tres partes de tiempo cíclico, cuya narradora vive un proceso de formación o transformación (Ciplijauskaitė, “Lyric Memory” 396) contrario al *bildungsroman* clásico o desarrollo lineal de un héroe masculino de rasgos preestablecidos. Desde una perspectiva paralela, según Elizabeth J. Ordóñez, reflexionar acerca de una “escritura femenina” manifiesta el deseo de ampliar los límites del orden simbólico patriarcal, “how to inscribe female desire into the text” (7). Asimismo, Carmen M. Rivera Villegas afirma que Urraca da vida a una psicología femenina (313) desde una escritura de autodescubrimiento y apertura de “espacios imaginados donde la existencia femenina cobra un valor autónomo” (312). Es decir, para esta crítica no se trata de elaborar una trama hombre vs. mujer sino en crear textos compensatorios a las decisiones unilaterales del logocentrismo.

En última instancia Urraca da vida a un discurso diferente al determinado por el patriarcado y la mayoría de la crítica literaria afirma que la novela histórica de Ortiz juega con la noción de “androgenia” o trascendencia de los tradicionalmente opuestos “hombre” y “mujer”.⁶

fictional protagonists encode the projects of their real-life counterparts in Spanish society, currently engaged in ongoing struggle for complete and legal control over their bodies, for a voice in a government which, though democratic, is still dominated by men” (28). Además, en este momento, en España convergen dos situaciones que transforman el panorama sociopolítico, el fin del régimen franquista y la independización de las mujeres del hogar familiar (Ciplijauskaitė, “Historical Novel” 29).

⁶ No hay consenso entre las perspectivas críticas a propósito del éxito o fracaso de dicha empresa de superación: Ordóñez afirma que Urraca crea un texto que, en términos alquímicos, reúne Historia y ficción en un complejo híbrido que, para Ciplijauskaitė, por otro lado, ejemplifica la técnica de yuxtaposición de opuestos (“Historical Novel” 38). Sin embargo, continúa esta última crítica, aunque en

Así, para Michele Dávila Gonçalves Urraca constituye una alegoría del ajedrez, simbolizado por el mito del andrógino dada la oposición entre dos mundos (positivo y negativo, bien y mal, “Yo” y “Otro”) que motiva dicho juego (27). Ahora bien, desde una perspectiva monológica, carente de significación metafórica, la androginia y el ajedrez constituyen una guerra bélica o dialéctica entre contrincantes enfrentados a muerte. Esta relación es identificada por la protagonista de Urraca como “juego del imperio” (18) o “razón de Estado” (90): “una lógica implacable que mueve al soberano y le conduce a preparar pócimas, a pagar esbirros, a despejar el camino” (191). Tal definición se muestra acorde a la mentalidad sociopolítica del medioevo del siglo XII, donde el ajedrez representa oficialmente la distribución de clases y el ejercicio mecánico de poderes en el reino.⁷ En este sentido, Gonçalves afirma que en sus comienzos, en el tablero ajedrecista no había pieza femenina y cuando ésta surge tiene movimientos muy limitados (21-22), reglas del juego estatal que la crónica de Urraca en la novela de Ortiz debe seguir (contrariamente al deseo de la protagonista).

el andrógino comulguen belleza e inteligencia, severidad y compasión, no contrarresta la misoginia reinante. Por su parte, según Isolina Ballesteros, Urraca constituye “el discurso del Andrógino” (63), un texto donde se afirma “la figura de la reina Urraca como ser andrógino, que contiene las cualidades de los dos sexos, el masculino y el femenino” (63). Para mantener la legitimidad de su posición la protagonista conjuga los rasgos tradicionales de masculinidad (linealidad, objetividad, razón) y de feminidad (circularidad, subjetividad e irracionalidad) en un texto/sexo indeterminado donde se unen y conviven la historia personal y la historia oficial (76). Asimismo, McGovern-Waite explica que el ideal andrógino de Urraca consiste en reunir la fuerza monárquica de Alfonso VI con las sutilezas “femeninas” de Constanza (“History and Metafiction” 201). A una conclusión diferente llega Laura Trujillo Mejía cuando afirma que la relación entre opuestos tradicionales presente en la novela histórica de Ortiz, dado el carácter dialógico de la obra, impide necesariamente encontrar un equilibrio (109).

⁷ Desde sus comienzos, el ajedrez se concibe como un microcosmos que representa cada una de las clases del reino o macrocosmos. Fue Jacobus de Cessolis, un fraile dominico, quien en 1275 escribió un panfleto teorizando dicha analogía (para más información véase Roswin Finkenzeller). Entonces, es significativa la siguiente rememoración de Urraca: “García y Sancho resultaban así dos diminutas piezas de un complicado entramado que, remodelado por la mano de la Providencia, había servido para la reconstrucción del Imperio bajo su mano tutelar” (42-43). La mano tutelar de Alfonso VI, un monarca que considera el reino como un tablero donde elucubra jugadas con el único objetivo de acorralar y destruir al enemigo (Urraca 103).

Quiere decirse que la guerra bélica del ajedrez constituía una práctica o entrenamiento militar diseñado por y para los varones de una sociedad fundamentalmente patriarcal. Aunque la “reina”, explica Marilyn Yalom, comienza su andadura en Europa alrededor del año 1000, y se establece en España durante el siglo XII reemplazando al *vizier* o consejero del rey, la ficha se desplaza en diagonal de una-en-una casillas, como su predecesor (191). De este modo, la pieza femenina no dispone de movilidad independiente, todo lo contrario, sus pasos secundan los del gobernante, masculino por excelencia. Como asegura Yalom: “[A] Hebrew text from Spain spoke of the chess king and queen as having ‘no difference between them,’ when in fact the king was twice as powerful as the queen. (Theoretically, he had the choice of moving to one of eight adjacent squares, whereas she could move to only one of four)” (192). Estas limitaciones en el tablero constituyen un reflejo de los prejuicios sociales debidos, sobre todo, a creencias religiosas y a costumbres locales (Yalom 57).

En consecuencia, en Urraca, la lógica esencialmente viril del imperio/tablero medieval sólo acepta la presencia de una figura femenina inferior al rey y más lenta. Como se explica más adelante, esta situación se ejemplifica en la actitud que los hombres del reino tienen hacia la reina Urraca, una disposición misógina que secunda el comportamiento de Alfonso VI. Éste, cuando su hija se dispone a sucederle en el trono, se muestra acorde con la mentalidad de la época: el “Emperador de todas las Españas” la considera incapaz de sostener el imperio: “por ser mujer” (44) no la trata de igual a igual, como ella hubiera deseado. De este modo, la voluntad patriarcal destina a Urraca de por vida a una posición secundaria idéntica a la situación oficial y legal en la que se encuentra la esposa del rey, Constanza, madre de la protagonista.

Es decir, la subjetividad del dueño y señor del reino en la novela de Ortiz se muestra acorde con el “Yo” del estructuralismo de la Ley del Padre. El monarca se erige y se sostiene a expensas de las mujeres que le rodean, como manifiestan las sensaciones de Urraca-niña:

adormilada y empachada bajo la sombra de su padre (16). Según Rivera Villegas, los únicos elementos aceptados por el patriarcado para caracterizar a la mujer son los siguientes: lágrimas, aburrimiento, languideces y rabietas (309). Asociados a la fragilidad, la marginación y la frustración, estos sustantivos son empleados por la narradora de Urraca para identificar a su madre Constanza y a un oso que baila encadenado en la celebración de la toma de Toledo por el rey al comienzo de la novela (15). La diferencia entre el “hombre” y la “mujer” patriarcales, entre el rey Alfonso VI y la reina Constanza, puede explicarse según el análisis de Judith Butler del orden simbólico. En éste, “lo masculino” es sinónimo de lógica, razón y ordenación, mientras que “lo femenino” se considera multiforme, inconsistente, corpóreo e irracional.

Sin embargo, continúa Butler, el ego no pertenece al individuo de forma inherente, éste lo posee como un rasgo contingente, es decir, depende de ciertos actos constituyentes mediados por un “Otro” externo y ajeno. Esta situación manifiesta no sólo el poder adquirido del “Yo” absoluto, sino su autonomía ilusoria y su constante fragilidad, motivo que lleva al rey castellano de la novela histórica de Ortiz a reprimir (y controlar) cualquier potencial desestabilizador. En última instancia, instituir una metanarrativa mediante la universalización de una única referencia (el rey), constituye la estrategia de significación del patriarcado donde, por definición, la subjetividad debe obviar todo sentido distinto al preestablecido por la Ley del Padre. Dentro de esta ordenación sociopolítica, cualquier asociación con la noción de “lo femenino” significa la expulsión al ámbito de la otredad.

Concebido como concepto estructuralista patriarcal, “lo Otro” femenino sirve como un objeto con valor de cambio. En estas circunstancias, la niña, la esposa, la madre, son mediadoras entre grupos o clanes patriarcales, ella no tiene una identidad (Butler 50), la mujer es el lugar que origina el ego masculino con una doble función reproductora: biológica y simbólica. Butler asegura que la posición de la mujer en el patriarcado mantiene la constitución del “Yo” del

hombre, porque ella sirve de fondo (indeterminado) que permite delinear destacando un objeto protagonista (sujeto de la percepción): “The conflict of masculinity appears, then, to be precisely the demand for a full recognition of autonomy that will also and nevertheless promise a return to those full pleasures prior to repression and individuation” (58).

Esta aparente autosuficiencia patriarcal se ejemplifica con claridad en la relación entre Alfonso VI y Zaida en Urraca. Ella, de creencia musulmana, cuyo esposo ha muerto en uno de los enfrentamientos entre ambas religiones, queda a expensas de la benevolencia del rey cristiano, que la acoge en su reino. La relación entre ambos produce un hijo, Sancho, cuyo nacimiento entroniza a Zaida (bautizada Isabel) en Castilla, ocupando un lugar junto al monarca castellano. La narradora protagonista recuerda a la reina mora como la hembra de un toro, de ojos grandes y acuosos, rumiando su vida junto al rey, cubriéndose con velos, prometiendo un paraíso (31): “Cuerpo que buscaba mi padre, para beber del estanque de la gracia” (170). La concubina se sienta a los pies del monarca y toca machaconamente las mismas canciones todas las noches, para el “Yo” de Alfonso VI, porque él necesita de forma compulsiva dominar el ritual identitario que provee la condición de Zaida. Y el mismo papel de mediadora lo encarna también Urraca: Alfonso VI no consigue hijos varones de Constanza sino dos niñas, consideradas “como dos piezas de rompecabezas que, ensamblado adecuadamente, le serviría [a Alfonso] para ampliar sus tierras” (21). En estas circunstancias, como ha señalado la crítica literaria (Talbot 444), para aspirar a una posición real y significativa dentro del patriarcado, Urraca desea imitar al rey y a su forma de serlo.

Es decir, la protagonista de Urraca quiere evitar ocupar el espacio designado para el “Otro”, porque detesta el malestar constante de Constanza y la subordinación de Zaida, porque ser rey merece sacrificarlo todo. Así, Urraca comienza a concentrarse en no dispersar sus energías encaminadas a conseguir ser cabeza del imperio y, por tanto, empieza por criticar

ferozmente a su madre: sólo el hombre puede producir significados, la mujer perpetúa su nombre (Urraca 17). Además, según la narradora, la hija de Alfonso VI se siente desde muy niña heredera del trono que su padre posee en propiedad (13) y admira la posición del “rey” porque él lleva las riendas del reino con absoluta seguridad (15), independientemente de los rumores que corren de boca en boca.⁸ Basándose en las ambigüedades de la Historia, la protagonista de Urraca acusa a su padre, sin dejar de maravillarse, por haber “limpiado” el camino hacia su intachable absolutismo monárquico. En consecuencia, la actitud del gobernante ejemplifica un modo de expresión totalitario, donde la intención subjetiva se dirige hacia el objeto sin considerar la existencia de otras posibles conciencias con las que dialogar. Tal disposición puede explicarse siguiendo una perspectiva bakhtiniana: ni nadie se interpone entre esa palabra y su destino ni nadie la discute (276).

Todas estas consideraciones teóricas explican el carácter y los criterios de articulación del lenguaje o combinaciones figuradas por el ajedrez como guerra bélica (cuyo único fin, ganar, justifica los medios de conseguir la victoria [Urraca 157]) que juega el rey. En tales circunstancias, la princesa sopesa sus propias aspiraciones al imperio y concluye que para realizar sus deseos debe esperar el momento adecuado, ya que el monarca reprimiría con dureza cualquier gesto de rebeldía tendente a sustituirle (Urraca 21). En este sentido, Lynn Talbot afirma lo siguiente: “In some ways Urraca does fulfill the qualities assigned to a tradicional patriarchal hero—commander, warrior, leader. Troubadours record the popular view of her as ‘la mujer virago’, unalterably associated with battles, blood, and horses. To assume this role, she

⁸ Según la historiografía oficial, Alfonso recibe el trono de León a la muerte de su padre, Fernando I. Su hermano Sancho hereda el reino de Castilla y su otro hermano, García, adquiere Galicia. A partir de esta división, se enfrentan entre ellos tratando de volver a unificar las tierras, con la victoria inicial de Sancho. La oscura muerte de éste devuelve a Alfonso a León, que se entroniza en Castilla tras jurar su no intervención en la tragedia de su hermano. Acto seguido García es encarcelado y pierde sus tierras, poderes que pasan también a engrosar el imperio del ya Alfonso VI, “Emperador de todas las Españas”.

has had to abandon almost completely her female qualities” (444). Así, en el contexto histórico del siglo XII, para gobernar Urraca debe renunciar al “cuerpo de la madre” que satisface los imperativos del ego patriarcal y acepta reproducir el discurso monológico de Alfonso VI.

Sin embargo, aun considerada por el pueblo como una “mujer virago” (Urraca 133) que imita al “hombre”, ni la monarquía, ni el clero, ni la nobleza aceptan a una mujer como representante del orden simbólico. Como se comentó más arriba, esta misoginia queda explícita cuando Urraca hereda Castilla y León de Alfonso VI a condición de contraer matrimonio con el rey aragonés Alfonso I (44). Es decir, su padre busca una representación exclusivamente masculina que continúe su cruzada, una figura de poder acorde a la mentalidad de la época. Es más, las expectativas de la Ley del Padre se manifiestan en constantes intentos de derrocar a la reina, desde todas las instituciones del imperio se pretende subordinarla. Ante tanta hostilidad, para mantener su posición hegemónica, la protagonista estratégicamente decide reunir “lo masculino” y “lo femenino” patriarcal. De este modo, el verdadero poder hegemónico de la reina derivaría de la unión del rigor paterno y del “saber hacer” materno (Urraca 21), cuyo modelo referencial no se encontraría en Alfonso VI sino en Aben Ammar.⁹ Éste, acusado de traición y muerto a manos de su amante, el rey moro Al-Mutamid, es descrito del siguiente modo por la narradora: “Le atribuía astucia y pasión; era como un vendaval, la encarnación de todos los posibles: un juglar, un advenedizo que había hecho carrera gracias a la belleza de su talle y a su saber hacer” (103-104).

Dicha forma de ser de Urraca parece articular en un principio las enseñanzas del médico judío Cidellus que trabaja en la corte de Alfonso VI como alquimista. El consejero de la reina es un personaje importante en Urraca (como ya ha señalado la crítica literaria de Ordóñez,

⁹ Aben Ammar, amante del rey moro Al-Mutamid, llegó al reino dispuesto a jugar una partida de ajedrez con el monarca castellano con las siguientes condiciones: si el cristiano ganaba, se quedaría con el fastuoso tablero y las maravillosas piezas, si perdía, tendría que ceder algunas tierras al reino musulmán.

Ciplijauskaitė, Rivera Villegas, Pulgarín Cuadrado, y Encinar) porque ejerce la maestría sobre el arte alquímico. Con su sabiduría, que siendo marginal se desarrolla en sótanos apartados del centro neurálgico de la corte, trata de transmutar los metales base en oro. El leitmotiv de las prácticas del maestro es la consecución de una dualidad en la unidad/unidad en la dualidad que reúna “lo masculino” y “lo femenino” en un complejo que trasciende la oposición de conceptos: “El mercurio pasivo se une con el azufre que da la fuerza gracias a la sal poderosa y nace el andrógino purificado que supone la unión de los contrarios” (*Urraca* 171). No hay que olvidar tampoco que el resultado de su consecución no es meramente físico o material sino espiritual, el iniciado en sus secretos alcanza un saber vedado para los simples mortales, de ahí el carácter gnóstico de este proceso metamórfico o de regeneración.¹⁰

Urraca cree que practica esta forma desde que descubre, a modo de epifanía, cómo su madre utiliza otras “armas” (languideces, debilidad, lloriqueos, etc.) para satisfacer sus intereses en el juego del imperio. Es decir, Constanza emplea los rasgos que el patriarcado asume inherentes a una mujer para casar a sus dos hijas con caballeros borgoñones y así ampliar la influencia de Francia en la corona castellano-leonesa (22). Desde este punto de vista se desarrolla el episodio del encuentro bélico con el escudero Guzmán, ocurrido cuando Urraca era todavía una niña. El muchacho, guiado por prejuicios patriarcales, anticipa la victoria sobre su contrincante en un duelo de prácticas: “-Eres sólo una niña, una niña que quiere vestirse de hombre... Urraca marimacho” (20). En estas circunstancias, la niña manipula la situación porque

¹⁰ En esta línea de pensamiento el mismo Cidellus realiza una analogía entre la alquimia y la escritura, es decir, el lenguaje entendido como cuerpo físico (auditivo y visual) y simbólico puede manipularse para transformar “lo dado” por la tradición. Esta interpretación del discurso alquímico explícita en *Urraca* ha sido analizada por la crítica literaria (Rivera Villegas, Ciplijauskaitė, Higginbotham), como otro de los factores que definen la novela como “metaficción historiográfica” de la posmodernidad. La alquimia se compara con la escritura como proceso de creación y, por tanto, de autodescubrimiento: “Según el médico judío, si el cuerpo es la representación del poder divino, la palabra como producto de ese cuerpo encierra el poder para llegar al conocimiento” (Rivera Villegas 312)

conoce la prepotencia de Guzmán ante su cuerpo femenino incapaz de competir con armas exclusivamente diseñadas para “guzmanes” y también sabe que su incipiente “feminidad” es una tentación que puede desestabilizarlo. Por tanto, el cuerpo de Urraca se abre de pronto como un premio, las cintas de su corpiño súbitamente se desatan y el movimiento sorprendente de sus pechos desvía la concentración del escudero (21). El contrincante de Urraca debe reaccionar con rapidez y rechazar el desconcierto que le turba, la Ley del Padre prohíbe sentir deseos que desplacen la preeminencia del “Yo” masculino. Sin embargo, no lo hace entreteniéndose con la fantasía de unos placeres prometidos, un error que la niña aprovecha para arrancarle de las manos a Guzmán su victoria anticipada.

Dicha estrategia de significación que reúne valores “masculinos” y “femeninos” patriarcales ejemplifica la noción de “androginia”, como señalan algunos análisis literarios. McGovern-Waite interpreta la androginia de Urraca como el espacio intermedio que permite a la protagonista inscribir un mito no patriarcal: “By fusing the opposites *she bridges the gulf* between two separate worlds: conscious and unconscious, active and passive, public and private, male and female” (156, énfasis mío). Desde esta perspectiva, un segundo ejemplo del andrógino que supera el dualismo tradicional podría encontrarse en la relación política entre la reina y la nobleza. El episodio se desarrolla del siguiente modo: el hijo de la protagonista está siendo manipulado por los nobles de Galicia para forzarla a abdicar, problema que puede solucionarse sacando a Alfonso Raimúndez de tierras gallegas donde está bajo la custodia del conde de Traba, Pedro Froilaz, por orden de Alfonso VI. El conde es un hombre arraigado a las costumbres del patriarcado que considera a Urraca primero gallega, después madre, luego mujer, y por último, soberana. La reina conoce el código masculino patriarcal y lo pone de nuevo al servicio de sus propios intereses, representándolo: “Se trataba de montar una conmovedora ceremonia en la vieja corte, renunciando a mi esposo y a mi trono, para luego recluirme en un convento” (74-75).

La trampa tiene éxito, Alfonso Raimúndez es recuperado y así se evita un levantamiento de tipo contrario, es decir, la reina no actúa movida por amor hacia su hijo sino por una necesidad lógica de sitiar a la competencia: “[S]ólo manteniéndole bajo mi control podía impedir que surgiera en torno suyo una reivindicación dinástica que tendería a desplazarme” (74).

Es estas circunstancias de manipulación de los estándares canónicos, Robert Spires afirma que los adversarios de la reina la culpabilizan por burlarse del orden simbólico (“A Play of Difference” 293), ya que sus movimientos desnudan la prepotencia patriarcal y descubren su relatividad. Urraca desmitifica, por tanto, la relación unívoca y universal entre significante y significado, objetiva el lenguaje patriarcal y se hace ventrílocua del mismo. Esta estrategia ejemplifica la noción de “dialogismo” propuesta por Mikhail Bakhtin, donde toda palabra se dirige hacia una respuesta prevista en el interlocutor y anticipada por el hablante que pretende conceptualizar el objeto según sus propias intenciones (280). En este caso, la reina identifica la imagen ligüística patriarcal de “Urraca” como una fijación del conde de Traba y así, puede disfrazarse representando el papel de una madre devota y una esposa abnegada solo para descubrirse finalmente como una reina. La noción de “parodia” intertextual propia de los textos ficcionales/históricos de la posmodernidad queda explícita en esta función teatral dirigida por Urraca, una versatilidad que se repite durante toda la trayectoria textual/vital de su propia autobiografía.

Sin embargo, dicha dualidad (andrógina) de la reina no trasciende los valores patriarcales, sino que constituye una amalgama de citas sin valoración propia. Como se mencionó más arriba, dado el contexto medieval del siglo XII, la protagonista de la novela de Ortiz adopta la posición de “rey” absoluto y manipula los prejuicios patriarcales sobre “lo femenino”. Esta forma de ser le permite a la reina sostener una posición significativa en su imperio y sobrevivir a los ataques de sus contemporáneos (Gonçalves 25). En estas circunstancias, continúa Gonçalves, la reina

sigue las reglas del juego bélico del imperio y aprende cuándo callar, cuándo atacar y cuándo defenderse (25). No obstante, el imperativo indiscutible de la razón estatal, es decir, de la lógica que fundamenta el comportamiento de Urraca, consiste en unificar las tierras peninsulares bajo un Imperio, bajo un solo nombre (Urraca 80). La muestra más clara de esta actitud totalitaria y autoritaria de Urraca se encuentra en la concepción de su propio hijo como un “otro” ajeno y amenazante (Urraca 84).

Así, dicha personalidad andrógina constituye una subjetividad “monológica” o falsamente “dialógica”: no sólo mantiene los estándares canónicos del patriarcado que subordinan la mujer al hombre, sino que ejemplifican la lucha por el poder del lenguaje en términos dialécticos como guerra bélica.¹¹ En este sentido, aunque la narradora sea consciente de sus estrategias de desmitificación del discurso patriarcal, acordes con el carácter posmodernista de Urraca, la reina no ejerce su autoridad creativa sino que alterna con nociones determinadas *a priori* por la Ley del Padre. En última instancia, Urraca busca el poder absoluto para instituir un discurso autoritario que, siguiendo las reflexiones de Bakhtin, “*acknowledges only itself (that is, its own context), its own object, its own direct expresión and its own unitary and singular language*” (276). Es decir, en un principio la androginia de la reina puede interpretarse según las indicaciones teóricas bakhtinianas y considerarla una imagen poética en su acepción más simple (Bakhtin 278). Así, dicha imagen simbolizaría un objeto “virgen”, donde la voz de la protagonista habla para sí misma sobre sí misma, ella misma principio y fin.

En resumen, para Urraca no existe ninguna posibilidad de inscribir su identidad, ni como “rey” ni como “reina” del siglo XII, porque, por un lado, la misoginia imperante bloquea toda

¹¹ Como se apuntó en el capítulo primero, la peligrosa complicidad entre la noción de “androginia”, abrazada por el feminismo de Carolyn Heilbrun por ejemplo (aun aconsejando prudencia en la manipulación del concepto), y el patriarcado es puesta de manifiesto por la crítica durante mediados del siglo XX.

alianza y por otro, la concepción de una pieza femenina implica su subordinación necesaria al monarca. A esto hay que añadir una complicidad andrógina con el canon patriarcal en ambos casos, como afirma Mercedes Juliá: “El conflicto principal de la reina es aquel con el que la mujer moderna se identifica... pues para triunfar Urraca debe aprender a hacer algo muy difícil como es compaginar lo que pertenecía a dos sexos distintos. Mirándose en dos espejos simultáneamente” (382).

Así, el gobierno de la protagonista no se proyecta hacia una voz y una posición propias sino a mantener un precario equilibrio en tierra de nadie que, más aún, es obra de su padre. Como se explicó más arriba, Alfonso VI refuerza esta contradicción lógica que experimenta su hija en su persona como una dialéctica entre “lo masculino” y “lo femenino” patriarcales. Asimismo, la lucha interna del discurso monológico que no trasciende los opuestos termina reflejándose en el enfrentamiento político entre Urraca y su propio hijo, su mayor enemigo, el rey contrincante en el tablero/imperio del ajedrez.

Ahora bien, paralelamente a la yuxtaposición de funciones determinadas para el hombre y la mujer por el canon ajedrecista del siglo XII, cabe añadir que en Urraca el monarca castellano insinúa una solución. Sin embargo, ésta no sólo constituye una anacronía textual en la novela de Ortiz de imposible práctica en el contexto histórico de la protagonista, sino que se descubre como reproductora del discurso monológico. En un principio, Alfonso VI tiene conciencia de la fuerza que derivaría de unificar las dos mayores potencias cristianas de la península, Castilla y Aragón: “La boda –terminó [el rey]- garantizará además el crecimiento del Imperio ya que con ‘vosotros se unirán las dos coronas más poderosas de todos los reinos peninsulares’” (44). Esta declaración de principios bélicos se muestra acorde con la Historia tradicional a propósito de la política matrimonial seguida por la monarquía castellano-aragonesa en el siglo XII. Según los estudios historiográficos, la unión entre Urraca de Castilla y León y Alfonso I de Aragón habría

completado la conquista sobre suelo musulmán, tal como hicieron los Reyes Católicos en 1492, y consolidado un Imperio homogéneo política y religiosamente.

La unificación llevada a cabo por la reina castellana Isabel y el rey aragonés Fernando puede leerse en términos ajedrecistas, cristianos y alquímicos: por un lado, el siglo XV inaugura la “reina” como pieza oficial y generalizada en los tableros de toda Europa. Según Yalom, el Libre dels jochs partits dels schachs en nombre de 100 (1495) de Francesch Vincent recoge las nuevas reglas del ajedrez (la reina avanza en diagonal y en línea recta sin límite si no hay interpuesta ninguna otra figura). Además, el antecesor de esta ficha, *alferza*, comienza a denominarse *Dama*, que desde una perspectiva sociológica indica un estatuto superior, en sentido religioso quiere decir “nuestra Señora” y hace referencia a Isabel “la Católica” (Yalom 194). Por otro lado, la relación entre el cristianismo y el ajedrez motiva la identificación de dicha reina castellana con la Madre de Dios: “like her divine predecessor, Isabella was hailed as a miraculous woman who would usher in a golden age of faith and stability” (Yalom 211). Por último, el amor, la confianza y visión política profesadas mutuamente por los Reyes Católicos se refleja en el lema “Tanto Monta, Monta Tanto, Fernando como Isabel, Isabel como Fernando”, una consigna que daba fe de un matrimonio entre iguales (Yalom 201). Esta unión, como representante del “andrógino” alquímico, reúne los contrarios (el rey y la reina) en un abrazo que los trasciende a ambos. En conclusión, cuerpo, alma y espíritu proyectan en común la consolidación de un reino donde no caben disidencias ni de credo ni políticas.

Desde estas premisas se entiende la visión o sueño delineado por las palabras de Alfonso VI en Urraca y su insinuación acerca de una pieza femenina en el entramado del tablero. La narradora protagonista explica esta situación del siguiente modo: “lo que sí *era nuevo* era el hecho de tener que admitir a *Zaida como reina*... Zaida-Isabel... ocupó su lado [del rey] en la mesa y en las audiencias” (32-34, énfasis mío). No sólo es significativo el nombre cristiano de la

concubina mora, su función de guardadora del sueño del monarca (33) coincide con el carácter de la *Dama* del ajedrez: vivir y morir por y para el imperio, “una entrega sin condiciones” (*Urraca* 33). Sin embargo, como les sucede a Urraca, a Constanza y también a Zaida, dado el contexto patriarcal del siglo XII, una pieza femenina en el tablero del ajedrez como guerra bélica debe someterse a la voluntad del rey y reflejar su todopoderosa magnificencia.

Con todo, el potencial de esta nueva ficha como pieza equivalente en importancia al rey es vislumbrado por Urraca en lo referente a su matrimonio con Alfonso I: “Si nuestras voluntades hubieran llegado a unirse, como en aquellos meses en que se entendieron nuestros cuerpos, aquel viejo sueño imperial de mi padre habría sido una realidad... Un Imperio funcionando como una máquina poderosa” (194). En estas circunstancias, la reina anticipa la posición política que tres siglos más tarde tendrá Isabel “la Católica” y, por tanto, sorprendentemente desea aplicar unas normas ajedrecistas aún desconocidas en el siglo XII. En la novela de Ortiz, esta anacronía se explicita cuando Roberto, vigilante y cuidador de Urraca, considera a la reina castellano-leonesa como un ser inaccesible y virginal, identificándola de este modo con María, Madre de Dios. Sin embargo, en la “zarza ardiendo, en la que dios Yahvé se aparece a Moisés”, y que constituye para Roberto “una misteriosa manifestación de esa María incandescente y amantísima”, la monarca se reconoce, según se explica más adelante, como creador *ex nihilo* (152).¹²

¹² Esta identificación simultánea de la protagonista en *Urraca* es significativa porque la “reina” del ajedrez está relacionada con la Virgen María del cristianismo en una tradición no muy popularizada, según explica Yalom (107). Entre los documentos que asocian religión y ajedrez se encuentran la colección de anécdotas, parábolas y cuentos titulada *Gesta Romanorum* y en el poema francés anónimo *Les Miracles de Nostre Dame* (escrito entre 1218 y 1227). En la primera, el rey se identifica con Jesucristo y la reina con la Virgen (Yalom 110) dentro del siguiente escenario: el mundo es un tablero de ajedrez donde juegan Dios con piezas blancas y el Diablo, cuyas fichas son negras. El segundo, escrito por Gautier de Coinci y muy famoso durante la Edad Media, retrata a María protagonizando un drama ajedrecista (Yalom 111).

El carácter de pureza angélica y asexualidad de esta mujer-símbolo, carente de connotaciones carnales o mundanas, lo reproduce la reina Isabel I de Inglaterra, androginizada (patriarcalmente) para mantener su poder monárquico, como se comentó en el capítulo primero. A esta figura idealizada e iconizada se la considera tanto virgen, porque ha renunciado a su cuerpo, como madre (del pueblo inglés) consagrada, al igual que la protagonista de *Urraca*, a la razón de estado. Así, la novela de Ortiz se hace eco de las “reinas” del tablero del ajedrez del siglo XV y, sin embargo, la narradora reconoce que este ideal constituye una utopía “prematura” (*Urraca* 193). Además, desde estas premisas monológicas, la reina/rey (Dios-Padre y Madre de Dios) de la novela de Ortiz estaría dedicada/o a sus tierras y a sus hombres, es decir, al mantenimiento del imperio que hereda de Alfonso VI. En última instancia, *Urraca* constituiría una prolongación del proyecto soñado por su padre (aunque no consigue ampliarlo, posible motivo de decepción para el fundador ya muerto, donde sea que estuviera [135]).

En contraposición a este sueño prematuro, el análisis que la reina realiza sobre el autoritarismo que ella misma practica durante su monarquía constituye una reflexión retrospectiva de carácter autobiográfico escrita por *Urraca* en *Valcabados*. Además, aquí encerrada, la protagonista de la novela de Ortiz descubre su confusión a propósito de las enseñanzas de Cidellus: “Yo seré, pensaba entonces, sin darme demasiada cuenta, esta encarnación que tú buscas. Yo, *Urraca*, *entendía los discursos del médico en sentido literal*” (171, énfasis mío). En principio, para erigirse representante única y exclusiva de la corona del imperio castellano-leonés, *Urraca* adapta las lecciones del médico alquimista a sus propios intereses políticos y afirma triunfante: “Yo seré ese Andrógino, ya que no de cuerpo, sí en espíritu y en voluntad”. Más adelante reconoce que su único objetivo consistía en “permanecer para siempre” y, en consecuencia, “todo discurso lo remitía a [sí] mí misma... *Yo soy el que Soy y el que no puede no ser*” (171, énfasis mío). La frase subrayada cita a Yahvé cuando se presenta

ante Moisés, palabras que expresan la supremacía de Dios, su posicionamiento fuera de toda representación y determinación (Libis 64). De este modo, la protagonista de Urraca reconoce que se consideraba trascendente, autosuficiente, omnipresente y omnipotente.

Guiada por las meditaciones desde su celda, en la novela de Ortiz Urraca se hace consciente de su hipocresía: su papel como gobernante es tan autoritario y monolítico como el totalitarismo patriarcal del que ella misma es víctima y verdugo. Al mismo tiempo que trata desesperadamente de poner orden a un galimatías mediante una crónica precisa y transparente, la narradora protagonista comienza a distanciarse de su tarea, viendo que los consejeros, los caballeros, los peones, etc., de quienes habla son figuras del lenguaje. Es decir, son símbolos (disfraces), como dramáticamente descubre el padre de Urraca momentos antes de morir, cuando alienado de su “grandeza” imperial se enfrenta a un sin-sentido (43) similar al que sufre ella misma en la torre. En estos momentos emerge el concepto de androginia “dialógica” que, inspirada en una reinterpretación de las enseñanzas del alquimista, se ejemplifica en la alegoría del ajedrez como guerra de amor, un juego de origen juglaresco.¹³

Como se explicó en el capítulo primero, la tradición alquímica afirma que existe un significado secundario, una lógica oculta tras el sentido inmediato y directo que el ser humano percibe en el mundo. Así, el objetivo del iniciado en los secretos de la naturaleza consiste en acceder a dicho espacio y abrir los ojos a una razón basada en asociaciones. La toma de

¹³ Según Yalom, poco después de que la figura de la reina hiciese su entrada en el tablero de ajedrez, éste comienza a considerarse un campo de conquistas no sólo bélicas sino románticas (124). Tal consideración metafórica del juego tiene sus raíces en la tradición provenzal del “amor cortés” (término acuñado por Gaston Paris en 1883), una invención amorosa originaria de los trovadores y menestrelles del Sur de Francia. De estructura feudal y practicada por sectores de la aristocracia medieval, la relación amorosa cortesana entre hombre y mujer revoluciona las relaciones patriarcales entre los sexos (donde el hombre ejercía absoluto dominio y se argumenta el uso necesario de la fuerza física sobre la mujer): el amante, de inferior posición social a la dama de alcurnia, está sometido a la voluntad de ésta e intenta rendir el amor de la que considera “dueña” de su corazón (para más información véase Michèle Dufour). Yalom explica que dicha analogía entre el juego del ajedrez y el juego del amor se hace posible debido al conocimiento que los trovadores (poetas, cantantes, músicos y acróbatas de profesión) tenían de las reglas ajedrecistas (125).

conciencia sobre la importancia del uso metafórico del lenguaje que Cidellus le enseñó discretamente, “quien me proporcionó una *vía para el conocimiento* que yo, perdida en los asuntos del reino, no supe aprovechar” (170, énfasis mío), emerge durante su apartamiento y soledad, cuando la reina le confiesa su vida a Roberto, su único interlocutor. La relación entre el monje y Urraca ha sido estudiada por la crítica que ha observado una subversión de los papeles tradicionales entre hombre y mujer. En palabras de Cipliauskaité, “the monk, by a curious inversion of the psychological phenomenon of transference, falls in love with the confessing queen, and, in the end, also assumes two voices and two personalities” (“Historical Novel” 35). Roberto, poco a poco, se posiciona en el papel de “amigo” (Urraca 109), cuyas connotaciones trovadorescas le hacen ser el amante que sirve a la amada, creándose entre ellos, como asegura Juliá, una red amorosa (387). También McGovern-Waite afirma que la protagonista desarrolla sentimientos genuinos hacia el monje, pero la seducción implica además una manipulación sexual (“History and Metafiction” 203). En este sentido, Urraca desmonta paulatinamente las defensas de Roberto, fortificadas en un acérrimo marianismo, y lo hace aliado incondicional de su historia subjetiva (Molinero 51). Como constata Ordóñez, Urraca desafía las creencias del monje, su idolatría de una mujer-símbolo (como afirma la reina sobre sí misma, “siempre seré un símbolo al que se puede acudir” [Urraca 196]) y desplaza la polarización impuesta sobre ella: buena o mala, espiritual o corpórea (Ordóñez 24).

Ahora bien, el interlocutor no tiene una actitud meramente pasiva, sino que influye en cómo la reina se percibe a sí misma, es decir, ambos ejercen simultáneamente su poder y su resistencia en un diálogo infinito que les hace cambiar su percepción mutua sorteando los obstáculos que encuentran al aproximarse. Urraca y Roberto, como objetivos de la subjetividad de la otra persona se relacionan convenciéndose de las intenciones de sus conciencias. Así, finalmente la reina y el monje se compenetran en una unión que los transporta, según afirma

Spires, a un orden nuevo (“A Play of Difference” 295). Éste, donde los amantes encuentran tolerancia y respeto a sus diferencias, está dramatizado en la danza amorosa experimentada en la intimidad de la torre de Valcabados. En este momento, los movimientos de acercamiento y distanciamiento de los interlocutores desplazan el sentido tradicional de la guerra bélica que continúa infatigable extramuros y la narradora protagonista de Urraca comienza a interpretar dicha lucha como práctica lógica del sentimiento amoroso.

Como se explicó más arriba, el sentido metafórico de sus reglas surge simultáneamente a la instauración de la pieza “reina” en el tablero, momento en que éste se interpreta como campo de conquistas amorosas. Su origen social y artístico hay que buscarlo en el “amor cortés”, desconocido hasta entonces en el mundo occidental (Yalom 124). La premisa básica de esta asociación entre razón y pasión hace de los jugadores tanto amantes corteseros como feroces guerreros y la ficha “reina”, además de identificarse con la Virgen María, se compara con la Diosa del Amor: “Of the chess pieces, only the queen was eroticized: the king was compared to the sun, the rook to the moon, the knight to Mars, the bishop to Jupiter, and the pawn to Saturn. Presumably the queen sent out vibrations that were responsible for sexualizing the playing field” (Yalom 130). Tal simbología es afín al lenguaje alquímico que define el “andrógino” como *Opus Magnum*, la obra maestra que constituye la finalidad de transmutar los metales base. Éstos, potencialmente convertibles en oro (el metal máspreciado, símbolo de poder) y mezclados en la forma adecuada abandonan y trascienden su naturaleza “básica” o, digamos, “literal”.

En la novela de Ortiz Cidellus y Urraca utilizan estos signos, aunque, como se explicó más arriba, la reina los emplea en principio para consolidar el discurso monológico de su padre. Incluso las relaciones eróticas de Urraca con sus amantes tienen como motivo la “razón de estado”, como prueban las siguientes palabras de la reina a propósito de sus encuentros sexuales con uno de sus mayores enemigos, el obispo Diego Gelmírez de Galicia: “Es complicado hacer

el amor, cuando uno de los dos se empeña en conservar la cabeza despejada, las ideas claras y el cuerpo preparado para saltar del lecho y pasar a otra cosa” (124). En este tipo de relaciones el sexo sirve de excusa y de motor para seguir peleando y venciendo en el campo de batalla sociopolítico del reino. Sin embargo, tras su experiencia directa con la soledad y su relación dialógica con Roberto, en *Urraca* la protagonista reinterpreta su posición de “rey/reina” de Castilla y León, como sugieren las siguientes palabras: “Tu reina ha aprendido mucho aquí contigo [Roberto] y ha llegado el momento de comenzar la *Obra*, esa que Cidellus pensó para mí” (198, énfasis mío). La relación con el monje ejemplifica el dialogismo creativo a partir del cual la reina sufre una metamorfosis significativa (deja de ser Señora de la Muerte).

Ahora bien, hay que decir que dicha iluminación mutua entre Urraca y Roberto está en última instancia idealizada, es decir, el romanticismo de amarse en privado en la celda de Valcabados se aleja de toda práctica sociopolítica. La subjetividad nueva de la reina (Diosa del Amor) queda en el ámbito de la imaginación utópica, incomunicada con su devenir histórico. Esto explica que en el último episodio de la novela histórica de Ortiz, la protagonista aplique su educación sentimental (interior) al poderoso juego del imperio (exterior). Así, Urraca analiza desde una nueva perspectiva la relación con su hijo y, sin embargo, antes de dicha reconsideración, sufre unos momentos de tensión interna entre los discursos literal y metafórico donde el primero (monológico), que identifica el ajedrez con una guerra bélica, parece imponerse sobre el segundo (dialógico), que interpreta dicho juego como una lucha de amor. La escena se desarrolla del siguiente modo: Alfonso VII ha mandado llamar a su madre y ésta imagina ocupar un puesto junto a él para gobernar juntos. Sin embargo, de inmediato Urraca abandona esta imagen porque decide enfrentarse como “rey” a su eterno contrincante, su hijo. En última instancia, cualquiera de estos supuestos se articula sobre la base de un pensamiento

bélico, cuyo objetivo consiste en llevar a cabo un jaque mate al aspirante a la corona castellano-leonesa.

Esta lucha continúa hasta que la protagonista elige la metáfora del amor para simbolizar la beligerancia literal del ajedrez. En consecuencia, el personaje principal de la novela histórica de Ortiz no sólo desplaza el sentido de los movimientos del “juego del imperio” que la conduce a su derrota, sino que el amor de la reina pierde su carácter meramente irracional. En este momento se anula la oposición irreconciliable del pensamiento dualista tradicional y se constituye la unidad en la dualidad/dualidad en la unidad de la subjetividad (de una androginia “dialógica”) de Urraca: ella es tanto una reina/rey en jaque mate como una mujer que muere de amor por su hijo, es decir, se distancia de Alfonso VII al mismo tiempo que se funde con él. Esta relación entre razón y pasión, objetivismo y subjetivismo, representa el “andrógino purificado”, el *Opus magnum* del discurso alquímico de Cidellus. En este sentido pueden interpretarse las palabras finales de la protagonista cuando alcanza un estado o forma de ser donde se descorren los velos del Edén (Urraca 206), “El paraíso en la Tierra” (Urraca 170). Finalmente, el “Yo” de Urraca constituye un híbrido que sirve de puente entre “lo racional” y “lo irracional”, “lo masculino” y “lo femenino” y que muestra el poder evolutivo de la materia fecunda (170), simbolizado por la tercera carta del Tarot, la Emperatriz que significa la fertilidad como consecuencia de la inteligencia (www.geocities.com/artes_del_tarot/es/3.htm).

El poder metafórico del lenguaje que caracteriza el estilo propio de Urraca reúne, como afirma Ortiz, la escritura y el (juego infinito del) amor (Encinar, “Urraca: Una recreación” 94-95). Ahora bien, Gonçalves interpreta el final de la novela como un abandono de la partida que la reina ha perdido y dejado por voluntad propia, por no mantener las reglas (30). Sin embargo, también es cierto que la protagonista afirma lo siguiente: “Soy yo la que determino el fin de lo que vendrá” (169), es decir, ella define libremente el sentido de sus actos. En estas

circunstancias, la narradora no abandona el juego sino que desplaza el significado del ajedrez como lucha bélica con el objetivo de “hacer el amor”.¹⁴ De este modo se libera de su encierro en la torre-símbolo del entramado patriarcal de la Ley del Padre, como afirma McGovern-Waite (“Telling [Her] Story” 157) y concluye con un gesto amoroso, como explica Juliá (383). Con todo, el final de Urraca tiene un doble sentido, derrota y victoria, que refleja la ambigüedad semántica propia de la “guerra amorosa” que practica la reina en sus últimos días de gobierno.

Para terminar, la relación intertextual de la novela de Ortiz con las fuentes oficiales y extraoficiales acerca del juego del ajedrez y del andrógino articula la diferencia entre una androginia “monológica”, propia de la dialéctica patriarcal, y una “dialógica” derivada de la tradición juglaresca y alquímica. En la primera se yuxtaponen las nociones de “hombre” y de “mujer” en una entidad trascendental que representa el poder absoluto sobre el lenguaje. En la segunda se interrelacionan las partes constituyentes de tal modo que generan un complejo diferente: la “razón de amor” donde la lógica (la forma) abstracta adquiere un contenido metafórico. El desplazamiento resultante consigue contextualizar o subjetivar el “Yo” abstracto y universal del patriarcado e integrar al “Otro” en un orden cuyo referente simbólico es polisémico. En este sentido, la narradora protagonista de Urraca, como sucedía con la hija de Herodías en “Salomé”, subvierte la Ley del Padre, se define a sí misma haciéndose un sitio en el entramado de fuerzas contrarias donde se encuentra acosada.

¹⁴ En este sentido, el anacronismo de Urraca al anticipar en tres siglos la aparición de una pieza “reina” en el tablero del ajedrez constituye una crítica de las historias canónicas acerca de la personalidad de Urraca. Es decir, la novela de Ortiz cuestiona y parodia las interpretaciones historiográficas oficiales que describen a la reina del siglo XII como una mujer carente de los rasgos necesarios para unificar el imperio (características atribuidas a Isabel “la Católica”, el modelo de perfección femenina para el franquismo).

**CAPÍTULO 6: AQUILES Y PENTESILEA: EL TOTALITARISMO DE GRIEGOS Y
AMAZONAS FRENTE AL DISCURSO DE CONCILIACIÓN DE AQUILES Y
PENTESILEA**

“Achilles speared Penthesilea in their first encounter,
and dragged her from the saddle by the hair.
as she lay dying on the ground, the Greek soldiers
cried: ‘Throw this virago to the dogs as a punishment
for exceeding the nature of womankind!’
though Achilles demanded an honourable funeral,
Diomedes took the corpse by its feet
and dragged it into the Scamander.”
Robert Graves, The Greek Myths 682.

En los capítulos anteriores se estudiaron las diferentes estrategias de desmitificación del orden simbólico realizadas por los personajes principales de “Eva”, “Salomé”, La liberta y Urraca. Estos textos de Ortiz, contextualizados en el siglo I a. C., el siglo I d. C., y el siglo XII medieval, hacen referencia a mitos e historias de mujeres de la tradición occidental. Tales relatos y novelas utilizan discursos alternativos o eclipsados por la Ley del Padre: Eva se apoya en la leyenda hebrea de Lilit, Salomé utiliza el discurso de Jesucristo, preconizado por Juan el Bautista, para romper su mutismo, Acté asciende la escalera del amor platónico y practica el *ágape* divino amando a un ser humano, Urraca alcanza el estatuto del “andrógino purificado” alquímico dándole al ajedrez un sentido diferente, como “guerra de amor”. Las obras tienen como factor común desafiar el mito de “hombre” del humanismo tradicional, en concreto su apropiación de la voz y la palabra como una prerrogativa de género masculino que excluye a otros sujetos. Como se ha estudiado, el éxito (o fracaso) de estos personajes femeninos se mide según construyan (o no) una subjetividad propia en el orden simbólico del que forman parte. Así, la primera mujer del paraíso y la concubina de Nerón no consiguen desarrollar su “Yo” más que en sueños descontextualizados de toda realidad sociopolítica. En cambio, la hija de

Herodías y la reina castellano-leonesa sí articulan una subjetividad propia: por un lado, Salomé se descubre capacitada para hablar y, por otro, Urraca desvela el sentido metafórico de su función lógica ajedrecista, ser “reina del amor” le permite subvertir la Ley del Padre.

La misma línea de pensamiento que critica el totalitarismo y carácter excluyente como premisas constitutivas de una organización social se encuentra reflejada en Aquiles y Penteseilea, una obra de teatro que, como sucede con la mayoría de los textos seleccionados para este trabajo, no ha sido estudiada por la crítica literaria. Escrita en 1991, sitúa su marco cronológico en el siglo XIII a. C., durante la histórica guerra de Troya, un contexto espacial y temporal muy anterior al de los textos previamente analizados. La razón de estudiarla en este último capítulo se debe a que Aquiles y Penteseilea es paradigmática de la ideología de Ortiz, es decir, su trama narrativa representa con extrema claridad el *leitmotiv* de las novelas y cuentos estudiados y, en general, de la producción literaria de dicha escritora española: la dialéctica entre discursos monológicos incapaces de interactuar y el modo de relación dialógica capaz de superar esta dicotomía bélica donde el “Yo” busca eliminar al “Otro” impulsado por el deseo de poseer una identidad.

A diferencia de Urraca y de La liberta, basadas en figuras históricas, pero a semejanza de “Eva” y de “Salomé”, la obra de teatro está protagonizada por dos personajes míticos: el rey aqueo Aquiles y la reina amazónica Penteseilea. Esta mujer, al igual que Eva, Salomé, Acté y Urraca, está creada por la tradición patriarcal, en este caso como amazona, cuya legendaria muerte articula el heroísmo y la nobleza tradicionales de Aquiles. La noción de “amazona” caracteriza a las integrantes de una sociedad independiente que amenaza la Ley del Padre, y, por tanto, Penteseilea, subordinada, refleja la hegemonía del “Yo” patriarcal. La perspectiva del orden simbólico implica la represión de toda subjetividad porque desestabiliza el monopolio sobre el lenguaje como organizador social. Desde estas premisas, la obra de teatro de Ortiz

retoma el mito de las “matadoras de hombres” para hablar sobre la dialéctica entre dos grupos totalitarios, el patriarcado griego y el matriarcado amazónico, que se destruyen por conseguir el poder absoluto en un campo de batalla histórico: la guerra de Troya.

En contraposición a esta lucha, Aquiles y Penteseilea re-escribe el intercambio amoroso que la tradición presenta fugazmente entre una reina agonizante y un Aquiles victorioso. Con el objetivo de cuestionar los órdenes sociales jerárquicos, la obra de teatro reivindica las relaciones de igualdad mediante el conflicto trágico entre los sentimientos y los imperativos legales, entre “lo particular” y “lo universal”, desde la oposición del rey y de la reina hacia sus deberes morales. Los protagonistas, mediante la noción de “androginia” como referente simbólico de una nueva “ley”, reivindican una sociedad pluralista donde tengan cabida múltiples formas de ser. En este sentido, a semejanza de capítulos anteriores, el andrógino que los personajes protagonistas representan mediante su amor en la obra de Ortiz está basado en la equivalencia de las partes constituyentes.

La obra de teatro de Ortiz comienza con la reina enferma de amor por el rey aqueo en una cueva donde la cuidan sus compañeras. Según las Amazonas, Penteseilea ha perdido la razón porque desde unos meses antes, tres lunas en concreto, tras luchar con Aquiles en el campo de batalla y enamorarse de él, desea la paz entre griegos, troyanos y Amazonas. Lo mismo le sucede al héroe, que se cuestiona el sentido de la guerra una vez ha encontrado el amor en los ojos de la reina de las bélicas Amazonas. E igual que la Amazonia se opone a los sueños de reconciliación de Penteseilea, en el campamento griego, Ulises se niega a los cambios que propone Aquiles: el pueblo griego, dice el general, no debe aliarse con ellas sino destruirlas. De este modo, aunque el rey y la reina consiguen unirse, el matrimonio celebrado con el consentimiento de los dirigentes de ambos pueblos se descubre como una trampa que destruye el proyecto de Aquiles y Penteseilea.

Durante la celebración de la boda, los novios son drogados y, mientras duermen, los griegos raptan al aqueo dejando en su lugar el cuerpo mutilado de otro hombre. Cuando Pentesilea lo descubre, cree que ha causado tal destrozo y sin dudarlo se da muerte clavándose una flecha en el corazón. Simultáneamente, en el campamento griego, Ulises le cuenta a Aquiles lo sucedido y le convence de que la víctima del asesinato, al parecer llevado a cabo por la reina, podría haber sido él. Entonces, el aqueo reniega de su amada y opta, “desengañado”, por luchar contra las amazonas. Así finaliza la obra de teatro, con la destrucción del amor entre Pentesilea y Aquiles o, como se afirma en el prólogo a la obra, con la aniquilación del sueño de ambos: la paz.

Este argumento de Aquiles y Pentesilea re-escribe la leyenda griega que cuenta cómo Pentesilea es vencida por Aquiles, el héroe que tomó parte en la guerra de Troya a favor de los griegos. Las doce amazonas que acompañan a la reina llegan con ella al campo de batalla en el décimo año de la contienda para pelear como aliadas de los troyanos. Allí, Aquiles y Pentesilea luchan a muerte, como describe la inscripción griega más antigua que hace referencia al encuentro: la “Tábula Iliaca”. En ésta puede leerse lo siguiente: “Pentesilea, amazona, llega. Aquiles mata a Pentesilea. Memnón mata a Antíloco. Aquiles mata a Memnón” (Alonso del Real 29). Esta inscripción, señala Carlos Alonso del Real, le sirve a Artino de Mileto, un discípulo de Homero, como fuente de inspiración para su poema épico titulado “Amazonia”. Se afirma que éste constituye la continuación de la Iliada, porque empieza justo donde acaba el poema homérico, es decir, con la muerte de Héctor.¹

Además, la intervención de las amazonas en la guerra de Troya constituye una invención de Artino (Alonso del Real 33) porque, si Homero alude al partidismo amazónico a

¹ Héctor es hijo del rey troyano Príamo y muere a manos de Aquiles en la guerra entre griegos y troyanos. Aquiles será posteriormente asesinado por Paris, quien consigue herirle en el tobillo, su punto débil.

favor de los griegos y contra los troyanos, Artino, por el contrario, hace un cambio de alianzas.² Las obras de los griegos Herodoto y Tucídides sugieren una posible explicación a dicha versión del mito cuando ambos historiadores afirman que quizás un frente común bárbaro “se alineó de un lado y el mundo ‘griego’ de otro” (Alonso del Real 33). Siguiendo la misma línea de pensamiento, François Hartog, que estudia el tropo de la inversión que utiliza Herodoto en sus escritos, explica que esta figura retórica presenta la otredad como un negativo de lo Mismo (213). Entre los “Otros” o pueblos excéntricos que dicho historiador opone a Grecia, cuna de la civilización, se encuentran lo egipcios, los escitas, los persas y las amazonas.³

Estas últimas, explica William Blake Tyrrell, tienen costumbres que invierten los papeles masculinos y femeninos de la sociedad hegemónica (40).⁴ Como las amazonas se

² A propósito del surgimiento literario de la reina amazónica llamada Penthesilea, Alonso del Real afirma que: “[E]l más antiguo tratamiento formalmente épico, según la técnica homérica, del tema de la intervención de las amazonas en la guerra troyana, deriva de Artino; que su núcleo esencial era la personalidad de Penthesilea y su muerte en combate con Aquiles, que se desarrollaba entre la muerte de Héctor y la llegada de la fuerza expedicionaria etíope mandada por Memnón; que este segundo hecho tiene un cierto fondo histórico (como retroyección de las campañas de la dinastía XXV) y que aquél, en cambio, *no tiene ningún fondo histórico*. Y, finalmente, que Artino utilizó material anterior e incluso muy anterior a él, que podemos considerar pre, extra o para-homérico” (33).

³ Robert Graves afirma que el nombre “amazonas” significa “mujeres-de-la-luna”. La diosa lunar del sureste del mar Negro estaba armada: “it appears that the accounts of them which travelers brought back confused the interpretation of certain ancient Athenian icons depicting women warriors, and gave rise to the Attic fable of an Amazonian invasion from the river Thermodon” (355). Una de las tesis más aceptadas por los historiadores es que las amazonas eran sacerdotisas vírgenes de la diosa Neith, que Platón identifica con Atenea y que los escitas llamaban “oiorpata”, es decir, matadoras de hombres (Sobol 136-152). Sin embargo, Alonso del Real afirma que “amazonas” significa “‘jefe de muchos’, probablemente ‘jefe de tribu bárbara’, y aparece en algunos textos religiosos zoroástricos para designar pueblos primitivos y hostiles” (60). Este crítico comenta, además, que Homero califica a las amazonas como “antianeiras” (“rivalas de los hombres”), mujeres opuestas pero iguales a los hombres (23).

⁴ La inversión se extiende fundamentalmente a dos esferas, guerra y matrimonio: “Amazons customs reverse a polarity whose ideal is the adult male. Society is essentially concerned with his functions as hoplite soldier and progenitor of hoplites. Successful transition from childhood results in warriors or mothers. Failure to make that passage evokes *monsters of the imagination*, figures created

niegan al control que el patriarcado ejerce sobre la sexualidad, rechazan los papeles de esposa y madre. Así, se oponen al matrimonio que, según la mentalidad griega, inicia a las mujeres en la esfera privada o familiar de la vida social.⁵ En última instancia, la sociedad amazónica, que reproduce en femenino el orden simbólico, justifica los beneficios de la Ley del Padre frente a los horrores de las costumbres matriarcales (Tyrrell 28). Es decir, el mito de las amazonas constituye una construcción griega que consolida, entre otras, la institución del matrimonio y, en este sentido, las mujeres guerreras, fruto de la imaginación patriarcal del mundo griego, ocupan zonas liminales: sexuales y no vírgenes se conducen como hombres, son hembras castradoras e infantiles que rechazan los ritos de transición patriarcales.⁶ Desde estas premisas, Jean Libis señala que el mito ejemplifica la fuerza de un ser sobrenatural, un hermafrodita tanto admirado como temido (171): “En otros casos, el elemento ‘monstruoso’ parece manifestarse más bien por defecto. Así sucede con las amazonas que, asumiendo sus instancias viriloides, practican la auto ablación del seno izquierdo. Este fenómeno de mutilación legendaria podría compararse con algunas heridas rituales que no son ya del todo legendarias... En todo caso, las amazonas representan el tipo de la mujer depredadora y terrible, claramente teñida de hermafroditismo, y caracterizada por un elemento morfológico aberrante” (Libis

by antithesis to the values accorded the adult male as hoplite and father. Such are *the Amazons*” (Tyrrell 66, énfasis mío).

⁵ Según Estrabón las amazonas sólo tiene relaciones heterosexuales una vez al año con sus vecinos gargarios con el objetivo de reproducirse. Se unen a ellos en la oscuridad sin elección previa y una vez embarazadas los abandonan. Sin tienen hijas se las quedan pero en caso de tener hijos los dejan en el pueblo vecino donde son recogidos. Por el contrario, según Diodoro Sículo las amazonas se casan y hacen que los hombres, que no son ni guerreros ni ciudadanos, realicen las tareas de la casa. Mientras se preparan y se dedican a las batallas se mantienen vírgenes, pero una vez con descendencia dejan de luchar, aunque se encargan de la administración del pueblo (Hartog 216-17).

⁶ “Unique to her is the combination female, militant, fighting against men, sexual attraction, dominance in marriage. Moreover, since the last are included in the first two, the Amazon is unique for being a warrior who is a woman” (Tyrrell 77).

171). En consecuencia, la actitud de Grecia hacia las amazonas se hace eco del terror que los "prodigios" inspiraban en el mundo antiguo, según se vio en el primer capítulo.⁷

Pentesilea, la última reina de la Amazonia, constituye un paradigma literario de dicha feminidad y un mito en constante evolución, desde su presentación escueta en la "Tábula Iliaca", pasando por el tratamiento épico de Artino y el deslumbramiento de Aquiles por la reina en el teatro clásico ateniense, hasta el helenismo, donde Aquiles se enamora de Pentesilea debido a su mirada agonizante (Alonso del Real 34-35). En resumen, la leyenda, como se conoce hoy en día, está reflejada con gran maestría en una copa griega del siglo V a. C. donde "Aquiles está clavando su espada en el pecho de la amazona, cuyas rodillas se doblan ya con el peso de la muerte, pero, haciendo uso de sus últimas fuerzas, Pentesilea se agarra al héroe, suplicante, y le dirige una mirada llena de amor y de ternura" (Diccionario de Mitología Clásica 486). Con todo, la tesis de Tyrrel consiste en afirmar que la muerte de la idealizada Pentesilea (como la victoria de Heracles y Teseo sobre las amazonas Hipólita y Antíope) significa que Aquiles, representante del poder simbólico, reprime la amenaza "viril" de la amazona (93).

Sin embargo, Aquiles y Pentesilea reivindica la necesidad de una sociedad andrógina o plural y pacífica que favorezca la igualdad de las diferencias entre sus ciudadanos. En este sentido, el texto dialoga de forma posmodernista con los documentos canónicos mencionados: se articula la oposición "Yo-Otro", fundamental para el patriarcado griego y el matriarcado amazónico, para rechazarla. Según la trama narrativa de la obra de Ortiz, ambos pueblos utilizan los mismos mecanismos estructuralistas de significación, aunque los referentes de sus órdenes respectivos se oponen sexualmente. En primer lugar, como se estudió en capítulos

⁷ A propósito del significado de "prodigio" y del tratamiento sociopolítico de estos seres sobrenaturales, véase el capítulo primero.

precedentes, la Ley del Padre considera que el Falo constituye el significante simbólico del lenguaje. Desde esta perspectiva patriarcal la subjetividad es prerrogativa masculina y la mujer, destinada al ámbito privado de la vida familiar, se identifica con el silencio y la obediencia. En Aquiles y Penteseilea, el griego Ulises ilustra la violenta dinámica de dicha relación jerárquica entre el sujeto y el objeto: “[Penteseilea] Es una fiera, acostumbrada al látigo. Y requiere mano bien adiestrada que sepa compaginar la acaricia y el sopapo. *Todas*, te lo digo yo, *encierran una melosa Penélope*” (21, énfasis mío). Penélope es la mítica esposa de Ulises que espera en Ítaca a que él termine sus viajes, cuya dependiente y “empalagosa” feminidad consiste en reflejar a la fuerza la identidad del hombre.⁸

En este sentido, siguiendo a Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, la mujer del general de Aquiles en la obra de Ortiz constituye el arquetipo de mujer “angélica” cuyas virtudes de pasividad constituyen la grandeza y virilidad masculinas (22). Además, dicha carencia de identidad se considera una “esencia” en espera de ser descubierta, como indica la frase subrayada en la cita de la obra de Ortiz. Es sabido que la Ley del Padre no sólo opone “Yo-Otro” sino que ambos tienen estatuto trascendental y, por tanto, inamovible: el hombre y la mujer representan unos rasgos apriorísticos inherentes a su sexualidad. Por esto, no es de extrañar que Ulises añada a propósito de la diferencia ontológica entre los géneros masculino y femenino de su discurso monológico: “Eres hombre [Aquiles] y *es propio de hombres la batalla*. Para las mujeres está hecha la rueca” (Aquiles y Penteseilea 21, énfasis mío). El general, que le asegura al héroe aqueo que la reina amazónica no desea más que ser sometida a la voluntad del hombre (21), sólo concibe la feminidad supeditada al Nombre del Padre y mediadora.

⁸ A propósito del personaje femenino de Penélope, Ortiz escribe en Los motivos de Circe un cuento homónimo donde la autora desmitifica la tradicional “espera” de la mujer de Ulises. Véase el artículo de Antonia Ferrol-Montano.

En caso contrario, en el supuesto de que una mujer reniegue de su condición subordinada y secundaria para articular una voz propia, se convierte automáticamente en una mujer “virago”, “fatal” o “puta”, como sucede con las protagonistas de La liberta y de Urraca. Asimismo, las guerreras de Aquiles y Penteseilea son despreciadas violentamente por Ulises cuando éste discute con Aquiles acerca de Penteseilea: “Lo que le pasa a tu Amazona, como a todas esas *viragos* que la acompañan, es que no ha encontrado el hombre que sepa domarla” (21, énfasis mío). La palabra que emplea el general constituye un arquetipo, en concreto el “monstruo” que el dualismo tradicional construye para controlar la sexualidad femenina y someterla a los imperativos del orden simbólico. Según Gilbert y Gubar, la Ley del Padre discrimina y juzga como “mala” a toda mujer inadaptada al papel pasivo de madre y esposa que estipula apriorísticamente: “when such creative energy [el Falo/el lenguaje] appears in a woman it may be anomalous, freakish, because as a ‘male’ characteristic it is essentially ‘unfeminine’” (10).

Siguiendo a Tyrrell, la mentalidad del general griego en la obra de Ortiz imagina a las amazonas como entidades “excéntricas” que amenazan su hegemonía. Tal actitud, comentada a propósito del paulismo en La liberta, surge a raíz del miedo a la diferencia sexual femenina, y, en general, a la creatividad de toda individualidad. En Aquiles y Penteseilea, Ulises es incapaz de aceptar a ningún ser distinto a su “Yo” y cualquier cuestionamiento de la univocidad del referente fálico del patriarcado le resulta intolerable: “A nadie le gusta dejarse vencer por un ejército de mujerzuelas salvajes” (21). Además, el carácter incivilizado y desafiante de las amazonas no sólo simboliza la existencia de lugares inhóspitos, Ulises afirma que conquistarlos (civilizarlos) le resulta placentero: “disfruto en la contienda. El conflicto, la dificultad, me estimula” (20). El sadismo del general griego, que aconseja a Aquiles enamorar a Penteseilea para dominarla (21) caracteriza al mecanismo de significación del patriarcado,

porque la formación y expansión del sujeto del lenguaje implica la dominación absoluta del “Otro”, es decir, la represión de la multiplicidad de sentidos.

Con todo, la necesidad de eliminar el juego de la diferencia se debe al estado de insatisfacción generado por la emergencia del ego mediante la adquisición del lenguaje. El malestar provoca un deseo de recuperación de la supuesta totalidad o estado prediscursivo perdido por el nacimiento de la capacidad lingüística. Ésta, como se estudió en capítulos precedentes, implica en primer lugar la identificación o mala interpretación de la (otra) figura del espejo como el “Yo” verdadero que, a partir de entonces, trata de ser alcanzado. En estas circunstancias, sólo a través de un “Otro” se puede poseer la imagen percibida, en concreto mediante el reflejo positivo que obtiene y que “da vida” a la subjetividad. Sin embargo, el deseo del individuo por su ego, que en última instancia constituye una ilusión intuida como tal, genera la necesidad compulsiva de confirmarse, una obsesión que deriva en la violencia patológica sobre los objetos, comentada a propósito de Ulises.

Desde los mismos criterios de significación patriarcales, los soldados griegos de Aquiles y Penteseila definen a la mítica reina Helena en un cántico previo a la batalla contra las amazonas como una “puta” (31). Según una de las leyendas griegas, mientras está casada con Menéalo, el rey de Esparta, Helena se enamora del troyano Paris y se va con él abandonando a su marido, que entonces convoca una coalición para recuperar a su mujer, culpabilizada como provocadora de la guerra de Troya (Graves 636).⁹ En la obra de Ortiz, que dialoga con el mito clásico, la huida de la reina (signo de la Ley del Padre) desestabiliza la identidad absoluta del rey que lucha para restablecer su honra perdida, es decir, su masculinidad. Esta idea del uso de

⁹ Otras fuentes legendarias dicen que Helena fue raptada por Paris, pero esta versión no es la sostenida por Aquiles en la obra de Ortiz puesto que el héroe aqueo dice: “Ahora entiendo a Helena y yo, como ella, lo dejaría todo para correr tras... ¿Por qué queremos deshacer lo que amor ha unido? Agamenón [hermano de Menelao] la dejó sola. Ella eligió: dejémosla en paz” (20).

la mujer como mediadora del Nombre del Padre puede ilustrarse con palabras de Judith Butler: “[El orden simbólico constituye] a relationship between men which is, finally, about the bonds of men, but which takes place through the heterosexual exchange and distribution of women” (52).

Quiere decirse que el “desbordamiento” de Helena amenaza (en concreto su sexualidad) la saga patrilineal y su potencial competitivo con otros patriarcados. Por tanto, el ego masculino responde con una dura represión, igual que hace con toda independencia y creatividad diferente a la suya. Así, las palabras de Penthesilea, enferma de amor por Aquiles, son significativas: “Tengo que verle enseguida y contarle que a él también le han mentido, que *Helena es un pretexto...* No es por Helena por lo que cruzan mares y hostigan nuestros bosques, no es por Helena por lo que, como lobos hambrientos, van al encuentro de los Troyanos. Helena es sólo *una bandera* para que Aquiles muera también ¡Ah! ¡Si al menos fuera por Helena!” (Aquiles y Penthesilea 14, énfasis mío). El pueblo griego en la obra de Ortiz ha construido una metanarrativa identitaria a expensas del cuerpo femenino, es decir, una Ley que universaliza la subordinación de las mujeres. El objetivo de esta “metafísica de la esencia” consiste en conferir a la ilusoria hegemonía del ego una estabilidad (mítica) que, en última instancia, sirve de refugio para la indeterminación inherente al ser humano.

Las amazonas de Aquiles y Penthesilea emplean idénticas estrategias patriarcales para constituir su identidad en un “Mundo de mujeres sin hombres, *colegial y salvaje* al mismo tiempo” (11, énfasis mío). Estas palabras parecen situar la Amazonia, por su carácter infantil e incivilizado, fuera del patriarcado griego, auto-definido como representante de “lo cultural”, es decir, de la civilización. En este sentido, dicho grupo constituiría la multivalencia de sentidos previa a la institución del significado único de la Ley del Padre. Sin embargo, las amazonas de la obra de Ortiz se consideran una sociedad formada por subjetividades independientes, como

asegura una de ellas: “Sólo la mujer se basta a sí misma” (13). Este pueblo cree con firmeza en su indestructibilidad al estar constituido por mujeres que se conciben como entidades completas en sí mismas. Por tanto, su ego amazónico se funda sobre los mismos criterios monológicos que el patriarcado utiliza para construir la noción universalista de “hombre”. Así, siguiendo a Jean Libis, “las Amazonas representan un ejemplo conocido de ‘mujeres viriles’ cuya agresividad, crueldad y propensión a guerrear indican una sobreabundancia de fuerza viva y energía vital” (106). Aunque no hay, continúa el crítico citado, androginia explícita, las Amazonas se cortan un pecho como símbolo de integración de la masculinidad en su cuerpo de mujer, y, en este sentido, siguen la lógica del mito (Libis 106).¹⁰

Estas luchadoras no sólo experimentan una autosuficiencia (andrógina) de signo contrario a la totalidad del sujeto del orden simbólico, sino que la adquieren como el “Yo” patriarcal se constituye mediante “lo femenino”. Ellas manipulan y subordinan “lo masculino”, por necesidad reproductiva lo hacen mediador de la saga matrilineal del ego amazónico: “[Los hombres] Sólo sirven... (Vacila y se ruboriza) para lo que sirven” (13). Quiere decirse que en Aquiles y Penteseilea, tanto el patriarcado de Grecia como el matriarcado de la Amazonia consideran la existencia de un “Otro”, mujer y hombre respectivamente, u objeto que refleja el sujeto. Éste se erige como representante absoluto del único referente simbólico existente: el Falo en la Ley del Padre y la vagina en la Ley de la Amazonia (“el *vientre* que sólo pare hembras... la *cueva* que da vida sin intervención de varón” [Aquiles y Penteseilea 28, énfasis mío]). En estas circunstancias, las Amazonas consideran que los hombres son ciegos, destructores, insaciables y posesivos (13).

¹⁰ Para más información acerca de las llamadas “heridas simbólicas” que constituyen entidades andróginas, véase el capítulo primero.

La noción de lo no-civilizado forma parte del imaginario colectivo, es decir, constituye la proyección del inconsciente que realiza un grupo social dado. En este sentido, la cultura amazónica constituye un producto de la imaginación del orden simbólico que utiliza el mito para justificar el matrimonio heterosexual que reproduce el sistema, y, por tanto, las Amazonas ejemplifican lo indeseable: mujeres incontrolables. En otras palabras, como se explicó más arriba, la estrategia de significación del patriarcado implica la construcción de narrativas de legitimación entre las que se encuentra la Amazonia. Sin embargo, así mismo se construye la organización social amazónica en la obra de teatro de Ortiz: para el pensamiento patriarcal y el matriarcal, la mujer y el hombre representan la diferencia desestabilizadora. A este propósito Libis afirma: “El otro sexo es el enemigo, aquel que hace pesar sobre la integridad del ser los más graves peligros” (232).

Esta idea queda ilustrada de forma indirecta cuando Aquiles y Penthesilea hacen el amor en la tienda nupcial y las Amazonas más jóvenes se preguntan qué placer es ése: “¡Qué música tan dulce! Al principio sus gemidos, sus suspiros, me sobresaltaron y tuve miedo. Nunca pensé que fuera algo tan...” (41). Ellas desconocen esa relación sexual/creativa, diferente a la tradicional lucha de poder contra su eterno contrincante. En la Amazonia, donde el privilegio radical otorgado al sexo femenino justifica que los niños recién nacidos sean asesinados (Aquiles y Penthesilea 17), se busca constituir luchando un sistema cultural pacífico, edénico y virginal (14). El mundo amazónico se construye sobre el pensamiento dualista tradicional, ellas viven en una “tierra no contaminada...la tierra virgen de las Amazonas” (28). Ahora bien, como se explicó en capítulos precedentes acerca del absolutismo monárquico de Alfonso VI en Urraca y de Herodes Antipa en “Salomé”, el ego del discurso monológico no admite disidencias a su palabra, es decir, se impone sobre el medio sociopolítico obviando la existencia de otras voces. Además, dicha subjetividad autoritaria y monolítica se fundamenta

sobre la creencia de que existe una correlación absoluta entre el significante y el significado.

De este modo, en la obra de Ortiz se erige el sujeto trascendental e incuestionable, una subjetividad que, en última instancia, organiza la Ley de la Amazonia: “el hombre es malo por naturaleza... Como Lisístratas vencisteis al varón antes de nacer, recogiendo la herencia de vuestras madres y de vuestras abuelas” (*Aquiles y Penteseilea* 28).¹¹

En definitiva, Grecia y Amazonia construyen sus egos mediante otro ser al que violentan y subordinan, porque tener un “Yo” para ellos/ellas implica necesariamente la muerte o la esclavitud del sexo opuesto. En este sentido, el sujeto naturaliza sus rasgos constituyentes con la repetición compulsiva de ciertos rituales identitarios capaces de crear un efecto de realidad, en última instancia inexistente como esencia. Así, en la obra de Ortiz, las subjetividades de ambos pueblos son ilusorias o reflejos obtenidos a través del “Otro”: del griego, de la amazona. En consecuencia, para poder ser, el/la amo/a de la jerarquía simbólica depende de la servidumbre del objeto esclavizado, y, en este sentido, el hombre o la mujer hegemónico/a encuentran intolerable la diferencia por coartar su propia expansión. El “Yo” intuye dicha relatividad como una realidad incuestionable e inherente cuando encuentra objetos independientes que limitan su totalidad y seguridad (que simula el estado prediscursivo o edénico reprimido al adquirir el lenguaje) (Libis 229). La dialéctica “Yo-Otro” generada constituye una lucha entre el deseo del sujeto y la resistencia del objeto: como la alteridad se considera amenazante, el “Yo” desea que el “Otro” se niegue a sí mismo para controlar su

¹¹ Como se comentó más arriba, el patriarcado griego subordina la mujer al “Yo” masculino y la acción de coser (en la rueca) como metáfora ilustra esta función social femenina: hilar articulando la narrativa patrilineal. En Grecia y Amazonia “lo masculino” y “lo femenino” está interiorizado, es decir, se identifican como propios unos rasgos contingentes. Esta problemática ha sido estudiada a propósito de Octavia en *La libertad* y puede explicarse desde una perspectiva psicoanalítica: en el patriarcado, la subjetividad del niño y de la niña se construye en relación con la madre, considerada como el “Otro”. Sin embargo, mientras que el varón obtiene un “Yo” diferenciado mediante la repetición constante, “no eres mujer”, la niña, que siente reforzado el apego hacia la madre, configura su identidad en torno a nociones de continuidad.

potencial creatividad. Libis identifica los rasgos salientes de dicho enfrentamiento a muerte aplicándolos a lo que denomina “guerra de los sexos”, una lucha que Aquiles y Penteseilea explicita mediante la oposición entre el matriarcado amazónico y el patriarcado griego.

Sin embargo, ya desde el comienzo de la obra de Ortiz, los protagonistas se oponen al “Yo” griego y al “Yo” amazónico respectivamente. Por un lado, Aquiles y Penteseilea enlaza con la tradición griega donde las predecesoras de Penteseilea, Hipólita y Antíope, se prendan de los héroes Heracles y Teseo, a quienes reciben en sus costas pacíficamente (algo que ellos no esperaban dada la supuesta belicosidad de las Amazonas).¹² Esta actitud amorosa se encuentra en Aquiles y Penteseilea, en concreto se muestra a una reina consciente de que las metanarrativas de ambos pueblos sólo constituyen una ilusión de totalidad y coherencia. Penteseilea descubre con dolor que su “Yo” amazónico es parcial y, por tanto, se siente vacía, pero sobre todo engañada. La obra de Ortiz empieza con el cuerpo herido de Penteseilea enamorada que se queja diciendo: “Castrada. Estoy castrada y en este hueco él podría reposar su cabeza” (11) y reconoce que tanto griegos como Amazonas carecen de identidad aun intentando poseerla mediante “Otros” (13). La relación así formada entre el hombre y la mujer es agónica, como admite la reina (15), y ella, desde el amor que siente hacia Aquiles, decide que la guerra entre los sexos debe terminar porque no tiene sentido. Penteseilea no sólo critica la metafísica de la esencia sino que en su discurso reconoce la futilidad de este sistema: “Los generales, como yo misma, conducen a los ejércitos y sobre los cadáveres construyen su imperio. Siempre hay una Troya que conquistar, una fortaleza que derribar, petróleo que defender, castillos que profanar, mujeres que violentar y someter” (14).

¹² Sin embargo, los romances fueron boicoteados por Hera y por las mismas Amazonas, que acusaron a Heracles y a Teseo de rapto y de violación respectivamente.

Por otro, se vio que el significado de “mujer” del orden simbólico no encuentra su reflejo en cómo las Amazonas definen su propia feminidad. Por tanto, desde su mentalidad patriarcal, Ulises aconseja a Aquiles lo siguiente: “Haces mal en suspirar por tu Penthesilea. Si te da caza te devorará a dentelladas. Cázala tú, goza de ella y dómala” (Aquiles y Penthesilea 23). Sin embargo, en la obra de Ortiz, Aquiles toma conciencia de que su odio está prefijado, él no ha elegido querer matar a las Amazonas. El héroe monologa absorto en unos pensamientos que se oponen a los de su general: “Yo no quiero esta guerra. No es tu guerra, ni es la mía. Ni siquiera la de Agamenón” (21). La actitud de Aquiles cambia a raíz de su encuentro con Penthesilea en el campo de batalla que, transformado en *locus amoenus*, despierta en el guerrero unos sentimientos semejantes a los descritos por la leyenda clásica: una vez experimentado el valor y percibida la belleza de Penthesilea quiere enterrarla con honores e incluso la imagina su esposa.

Quiere decirse que en Aquiles y Penthesilea se dialoga con los textos fundadores del mito clásico para “dar vida” a un encuentro no-bélico entre los protagonistas y re-escribir la muerte de Penthesilea. Ésta, tradicionalmente hace de Aquiles un héroe, y, en este sentido, la reina sirve para constituir la identidad del rey, cumpliendo así con la función patriarcal de mujer mediadora del ego masculino. Sin embargo, en la obra de Ortiz se establece una relación de igualdad entre ambos personajes que surge en el mismo legendario campo de batalla, como señala Fernando Doménech en el prólogo a Aquiles y Penthesilea: la amazona no muere batallando con el aqueo sino que quedan prendados el uno del otro en un flechazo de amor (7). El punto de vista de la reina mencionado más arriba, y del rey (“Me vi, te vi a ti, nos vi a todos como niños, empeñados en alcanzar una Quimera, persiguiendo fantasmas...cuando todo podría ser tan sencillo” [23]), se enfrenta a la perspectiva dominante griega y amazónica que considera la subjetividad de forma apriorística. En contraposición a esta percepción, Aquiles y

Pentesilea reivindican la no existencia de sujetos previos a su contextualización en un espacio y tiempo concretos.

En este sentido, los pensamientos de los protagonistas pueden considerarse posmodernistas, ya que descentran la noción de “Yo” universal, tanto griego como amazónico. Al encontrarse frente a frente como dos entidades independientes, Aquiles, como “Otro”, se diferencia de la reina, pero como “Yo” es igual a ella, lo mismo que sucede con Pentesilea, contraria e igual al rey. En Aquiles y Pentesilea, como en la leyenda clásica, el aqueo no reconoce en la amazona a un “monstruo”: “Igual a mí. Altanera y sabia, fiera y sin embargo amable. Mi otra cara” (22). La dualidad del carácter de Pentesilea se asemeja a la ambigüedad del aqueo en el mito tradicional, cuando el héroe siente amor hacia la que ha sido su peor rival. Sin embargo, respecto a la tradición la obra de Ortiz hace variaciones en el sentir de Aquiles, porque éste desea desposar a Pentesilea en vida, no muerta. Así, el matrimonio resultante entre ambos no constituiría una unión jerárquica entre amo-esclavo, “Yo-Otro”: “Es esa la mujer que yo amo y no sierva. Con ellas podríamos construir un pueblo diferente” (23).

En la versión del mito clásico que presenta Ortiz ambos protagonistas se consideran “guerreros del amor”, una metáfora que recuerda el “ajedrez amoroso” estudiado a propósito de Urraca. Si, por un lado, Ulises entiende que la relación entre los sexos constituye un crucigrama y un tablero bélico (20), por otro, la alegorización de la Ley del Padre y de la Amazonia como organización basada en la lógica sentimental queda manifiesta por Pentesilea, “La caza que yo pregonó es caza con flechas de Cupido y no con la flecha inerte de Diana” (16), y por Aquiles: “Sólo quiero vencerle a ella o más bien dejar que ella me venza. Guerra de amor me llama” (20). Los dos protagonistas desean dar fin a la guerra, superar su literalidad, e inaugurar un tipo de relación basada en la equivalencia de los participantes. En este sentido, la obra de teatro de Ortiz indaga en el proceso de conciliación de amazonas, griegos, y troyanos.

El referente simbólico del poder creativo que los protagonistas reivindican no tiene género ni masculino ni femenino, consiste en un ámbito inclusivo representado con “un pueblo diferente” (23), abierto, “donde moren los cabritillas y se acoplen con el león, donde el jaguar y la pantera limen sus garras y jueguen juntos al atardecer y donde los mastines se revuelquen con las ovejas y los lobos” (15).¹³

Asimismo, en otro momento de Aquiles y Penteseilea, las palabras de la reina amazónica se hacen eco intertextual de la fábula de Aristófanes en el Simposio de Platón: “Que cada cual se junte y goce con su media naranja de acuerdo con su deseo: hombre con hombre, mujer con mujer, varón con hembra. Elige tú y déjame elegir a mí” (38-39). Como se explicó en el capítulo dedicado a La liberta, el cómico griego recomienda que cada cual elija su pareja acorde a su elección, una selección articulada en función del entendimiento mutuo entre los amantes.¹⁴ En estas circunstancias, la unión de los protagonistas en la escena quinta de Aquiles y Penteseilea representa el andrógino originario o referente del nuevo orden mencionado más arriba. Una vez manifiesta la lógica de los sentimientos por los cuales desean la conciliación, Aquiles y Penteseilea buscan el consentimiento de Ulises y de la Gran Sacerdotisa (máxima autoridad espiritual en la Amazonia) para casarse. Previamente a la celebración de la boda, los amantes se encuentran en un espacio onírico, un lugar idílico en medio del bosque: “Cuando el hombre y la mujer fundidos/Anulan el tiempo y miedo/Y recomponen al Uno en el

¹³ Este deseo expreso de Penteseilea copian casi literalmente el Antiguo Testamento, en concreto el libro profético de Isaías. En éste, el apartado titulado “La paz universal” reza: “Morará el lobo con el cordero, /y el leopardo con el cabrito se echará; /el ternero y el cachorro del león se cebarán juntos” (Is 11, 6).

¹⁴ Aristófanes afirma que el dios Amor promueve las uniones felices que completan la carencia inherente al ser humano y lo regresan a un estado originario de totalidad. Según el cómico griego, hubo un tiempo en que el ser humano era muy poderoso por su dualidad: hombre-hombre, mujer-mujer, hombre-mujer. Sin embargo, la ambición prometeica de estos seres les conduce a reivindicar el Olimpo de los dioses que, de inmediato, les castigan dividiéndolos. La arrogancia que causó el levantamiento se denomina *hubris* o “‘Abusive violence’... which often means ‘rape’ in connection with sex” (Notas a la traducción de Christopher Gill en el Simposio 69).

abrazo/!Salve Eros!” (33). De estas palabras se desprende que los protagonistas regresan a un estado donde se invalidan los sentidos del orden patriarcal y amazónico, donde se sacia la insatisfacción constituyente de dichas organizaciones simbólicas. En este espacio el rey y la reina encarnan la idea de comienzo, del origen del mundo, caracterizado, según Libis, por abundancia, plenitud y creación: “las potencias originales –aquellas que están ‘antes’ de todas las cosas y por las que todas las cosas advienen al ser- deben de tener un carácter andrógino” (26).

En este sentido, la unión erótica de Aquiles y Penteseilea constituye el punto de partida y referencia, situado en una “Atmósfera encantada e irreal” (34), de una sociedad diferente, no conducida por el odio sino por el amor. Este idilio se desarrolla en el “mundo del deseo” (34), un ámbito donde los enamorados hablan poética y metafóricamente desplazando el significado unívoco de los términos bélicos que griegos y amazonas emplean en su lucha político-sexual. Las palabras de Aquiles y Penteseilea: devorar, lanza, casco y coraza, cazadora, espada (34), se transforman en los símbolos de la guerra de amor que entablan. Además, la fusión entre los protagonistas impide el establecimiento del clásico sujeto simbólico, Aquiles se empequeñece y queda sometido a Penteseilea, pierde su calidad de héroe guerrero: “Soy como un niño que sólo anhela el tacto suave de esos pechos que hacen manar la leche” (34).

El carácter incestuoso de la reflexión de Aquiles atenta contra el régimen patriarcal o monológico, caracterizado por prohibir la multivalencia de sentidos, es decir, el potencial metafórico del lenguaje. En este sentido, la relación idílica en la obra de Ortiz tiene rasgos semióticos, donde estallan los sentidos reprimidos por el orden simbólico y adquieren una expresión poética (Butler 109). Así, Aquiles y Penteseilea hacen girar el lenguaje en metáforas que expresan su unión: él se compara con Marte y ella con Diana, ésta se enamora del ciervo aqueo y éste de su madre amazona. Los cuerpos de Aquiles y Penteseilea se transforman en ríos

o manantiales dispuestos a repoblar la tierra (35), un propósito que se hace eco del primer capítulo del Génesis comentado a propósito de “Eva”.

En definitiva, en el estado prediscursivo donde los enamorados se encuentran pueden metamorfosearse y jugar con las palabras produciendo nuevas imágenes identitarias. Sin embargo, como se explicó en la introducción a propósito de las teorías de Butler, “lo semiótico” no puede instituirse como una cultura alternativa porque el lenguaje poético expresa, por definición, la multiplicidad que el patriarcado reprime para instituirse como tal. Desde estas premisas, el campo semiótico constituye un lugar descontextualizado (“excéntrico”) que desestabiliza al “Yo” del orden simbólico momentáneamente con su multivalencia, pero la subjetividad patriarcal termina por imponerse. En este sentido, como se comentó más arriba, la unión de Aquiles y Penteseila se inserta, según las acotaciones a la escena quinta, en un espacio transitorio y liminal (34).

Con todo, el sueño de Aquiles y Penteseila no consiste en alejarse de sus respectivos pueblos sino en construir una sociedad pacífica y caracterizada por la igualdad entre hombres y mujeres. Para esto deben articular sus deseos dentro del orden simbólico existente, cambiándolo, logrando una subjetividad significativa. Quiere decirse que el rey y la reina son conscientes de la necesidad de articular sus proyectos en un sistema cultural, es decir, de la necesidad de instituir su amor. Por eso, los enamorados de la obra de Ortiz se ilusionan cuando Ulises y la Gran Sacerdotisa aceptan su matrimonio, aquel que consolidará un nuevo orden (35). Ahora bien, sus pretensiones se oponen por completo al sistema dominante de griegos y amazonas o la “razón de estado. El fin que justifica los medios” (35), e implica revalorar los papeles designados para el hombre y la mujer como “Hombre y mujer iguales” (23).

El proyecto social que imaginan el rey y la reina copia los rasgos del pueblo saurómata que, según cuenta la leyenda clásica de Herodoto, formaron escitas y amazonas. Alonso del Real resume su historia:

Esto se cuenta de los saurómatas. Después de luchar griegos contra amazonas... se llevaron cuantas amazonas pudieron capturar vivas. Y ellas, en alta mar, atacaron a los hombres y los mataron a todos. Pero, como eran inexpertas en la navegación, se dejaron arrastrar por los vientos y las olas y llegaron a Cremno, en la Mayótide, en el país de los escitas libres (55).

Allí, los escitas piensan que son hombres jóvenes y guerrean contra ellos hasta notar que luchan con mujeres. Entonces cambia su política, se acercan a ellas para hacerlas sus esposas y procrear. Las amazonas no se oponen, todo lo contrario, pero se niegan a ir con los escitas a su pueblo porque afirman no poder adaptarse al régimen patriarcal. Así, les proponen marcharse a un territorio aún sin habitar para formar una nueva comunidad (Alonso del Real 56-57). La historia, aunque ficcional, se basa en la existencia probada de un grupo social cuyas mujeres vivían en igualdad de derechos con los hombres. Sin embargo, no hay pruebas de que estas mujeres fueran previamente amazonas perdidas por su incapacidad de navegación (Alonso del Real 59).

Los protagonistas de Aquiles y Pentesilea evocan la existencia ficticia de los saurómatas para modelar su propio proyecto. Sin embargo, hay que recordar que dicho pueblo, debido a los conflictos culturales entre escitas y amazonas, se establecen en otras tierras. En este sentido, la obra de Ortiz se distancia de la leyenda clásica, porque el rey y la reina quieren cambiar las leyes griegas y amazónicas para hacer significativas su propia forma de ser y de amar, consideradas marginales por el discurso hegemónico. Aquiles y Pentesilea están alienados dentro del patriarcado y el matriarcado encarnando al “Otro” opuesto al “Yo”. Sin

embargo, los personajes no quieren una dialéctica entre su amor ilegal y el orden lógico, como muestran las palabras de Aquiles en la escena quinta: “Pero antes, mañana mismo, se celebrarán nuestros esponsales y nuestros pueblos se unirán para siempre en una paz perpetua” (35). En cambio, trágicamente la unión, como se mencionó más arriba, no se articula dentro de la narrativa hegemónica sino que queda fuera de la Ley, como si de Romeo y Julieta se tratase.

En este sentido, contrario a los deseos de los protagonistas, se oponen dos órdenes irreconciliables: rey-reina vs. razón de estado, como sugiere Ulises: “Aquiles recuperará la razón. El desea. Démosle lo que desea. Luego...” (36). El general planea simular la institución del matrimonio entre los gobernantes como el deseado símbolo de paz entre griegos y Amazonas, y así, los preparativos de la boda con guirnaldas, perfumes y ricas telas de la escena sexta (37) constituye una falsa imagen de la alegre conciliación. Sin embargo, los cónyuges creen que han transformado la Historia de sus pueblos: “Es sorprendente el repentino cambio de la vieja bruja” (38), señala contenta la reina. Los enamorados no se dan cuenta de que su relación continúa descontextualizada y que no ha desplazado el sentido hegemónico de las identidades tradicionales, como afirma la aya de Penthesilea: “desconfía de la calma de la Gran Sacerdotisa. Lo que no puede ser, no puede ser” (39). Esta tautología anticipa el desenlace de la obra de Ortiz, el amor de Aquiles y Penthesilea es liminal, y es utilizado, sacrificado, para consolidar los límites del patriarcado. Como sugirió Proctor con sus palabras, Ulises y la Gran Sacerdotisa están mintiendo, han preparado un escenario que refleja los deseos del rey y de la reina además de comprometerse a deponer las armas y a sellar la paz definitiva (40). En seguida los representantes políticos de griegos y de Amazonas hacen público su plan al lector: drogar a los amantes y cambiar el cuerpo de Aquiles por el de un pobre esclavo decapitado y destrozado a dentelladas (41).

A la mañana siguiente, la reina se suicida tras encontrar el cuerpo y pensar que es Aquiles muerto a causa de la fiera naturaleza de ella misma, una amazona: “Oh maldita, maldita incapaz de contener tu furia, tu hambre desatada” (41). La Gran Sacerdotisa, que responsabiliza a Penthesilea de la muerte del aqueo, publica que la reina ha fingido amar a Aquiles para destruirlo, y, en este sentido, la reina ha cometido actos indeseados e impuros para salvar la Amazonia (42). Así acaba el sueño de Penthesilea, reprimido por la Ley, y, como si fuera un negativo, en el campamento griego, Ulises reduce la ambigüedad del sentido de la masculinidad que Aquiles representa amando la reina amazónica y reconstruye al héroe clásico patriarcal: “Me alegra ver tu rápida recuperación. Siempre has sido el mejor guerrero, el más diestro y el más ágil y a todos nos preocupaba tu extraño estado” (44-45). Quiere decirse que Aquiles y Penthesilea han fracasado en su intento de transformar el orden dominante griego y amazónico.

En conclusión, aunque los protagonistas de la obra de Ortiz logran contextualizar la metanarrativa del orden simbólico, descubriéndola como una ficción entre otras posibles, no consiguen romper la relación unitaria entre significante y significado de la “metafísica de la esencia” que establece ciertos rasgos masculinos y femeninos como “naturales” o referentes primarios que definen a los hombres y a las mujeres del patriarcado. Desde estas premisas, en la obra de Ortiz, los consejeros de griegos y Amazonas, Ulises y la Gran Sacerdotisa, para defender la hegemonía del orden simbólico tradicional, manipulan los prejuicios de género heredados por Aquiles y Penthesilea. Así, acaban destruyendo el deseo de conciliación de ambos y lo convierten en un imposible sueño privado, exiliado de toda realidad sociopolítica posible, del mismo modo que sucedía en “Eva” y en La libertad. De este modo, el símbolo del andrógino en su acepción más integradora y creativa, es decir, la libertad de expresión, queda oscurecido y subordinado bajo el peso hegemónico de la Ley del Padre. Irónicamente, en

Aquiles y Penteseilea, una fantasía producida por la imaginación patriarcal se impone sobre otro sueño aludiendo su naturaleza trascendental, es decir, haciendo un llamamiento a una “realidad” en última instancia inexistente (como demuestran todas las obras de Ortiz estudiadas en esta tesis).

Conclusiones

El estudio de las obras de Lourdes Ortiz ha manifestado el diálogo intertextual que la ficción posmoderna de esta escritora española mantiene con la tradición occidental referente a las figuras femeninas de Eva, Salomé, Acté, Urraca y Penthesilea. Estas figuras, determinadas y caracterizadas por la Ley del Padre, son mitos que narran y representan los dos tipos femeninos que han alimentado durante siglos la imaginación dualista del logocentrismo patriarcal: “el bien” y “el mal”. En concreto, los textos fundadores cuestionados por la literatura de Ortiz son el relato del segundo capítulo del Génesis, donde se explica el origen del hombre y de la mujer; el episodio bíblico de la decapitación de Juan el Bautista, precursor de Jesucristo; la lógica causal del ajedrez, un juego considerado en el medioevo como un reflejo de la sociedad feudal; la teoría filosófica de Sócrates del Simposio de Platón, donde se establecen los principios para educar a buenos gobernantes; las epístolas de Pablo que recoge la Biblia, cuya doctrina ilustra el modo de ser un cristiano ejemplar; y la mitología griega que narra la lucha a muerte entre griegos y amazonas.

El denominador común de estos textos se encuentra en la dicotomía mente-cuerpo, sujeto-objeto, yo-otro, que caracteriza la mentalidad de la civilización de Occidente. Además, en todos se identifica el primer término de la ecuación con el hombre como una entidad activa y el segundo con la mujer como un ser pasivo. Por tanto, a esta última se la relega al ámbito del cuerpo, de “lo irracional”, de la naturaleza, y, en definitiva, queda destinada a ocupar una posición inferior y secundaria respecto a “lo masculino”. Así, el hombre se erige como la única entidad poseedora del lenguaje capaz de organizar el mundo fenoménico que el ser humano experimenta de forma caótica: tal constituye la estructura de la Ley del Padre.

Asimismo, la cultural patriarcal occidental se construye mediante el tropo de la metonimia, donde una parte (masculina) representa la totalidad (la divinidad, la sabiduría, la palabra, el poder), según explican desde distintas premisas teóricas los estudios de Judith Butler, Julia Kristeva, Linda Hutcheon, y Sandra M. Gilbert y Susan Gubar utilizados en esta tesis. Dicha Ley queda instituida, entre otros, con los documentos canónicos mencionados más arriba, textos cuyo carácter metanarrativo implica necesariamente la universalización de su contenido mediante el uso de la tercera persona gramatical, por ejemplo. Tal estrategia compositiva confiere a sus discursos un carácter apriorístico, y, situados fuera de toda coordenada espacial y temporal adquieren autoridad absoluta. De este modo, al tomar la apariencia de textos “dados” y “encontrados” que revelan un orden simbólico “natural”, no sólo el papel social/sexual del hombre y el de la mujer se hace incuestionable, sino que todo intento por cambiarlos atenta contra la palabra de Dios-Padre, de los sabios filósofos y teólogos, de la causalidad lógica y de los Mitos.

Ahora bien, como se explicó en el capítulo dedicado a la androginia, tal situación cultural no ha sido siempre así, en el sentido de que ciertos mitos fundadores sobre el origen del mundo, del hombre y de la mujer, narran la existencia de seres fundadores duales, masculinos y femeninos. Estos dioses eran considerados símbolos de fecundidad cuyas partes constituyentes actuaban en igualdad de condiciones en el proceso de creación del mundo. Sin embargo, desde el advenimiento del judeocristianismo (cuyas premisas constitucionales se encuentran en el libro sagrado del Génesis) se instituye en Occidente una deidad exclusivamente masculina que no acepta la capacidad simbólica de “lo femenino” (tal y como narran “Eva” y “Salomé”). Esta situación se encuentra articulada en la filosofía platónica de Sócrates en el Simposio y en la doctrina teológica de Pablo, donde la mujer reproduce el

Nombre del Padre quedando subordinada al ego masculino (como critica Acté en La liberta). La misoginia patriarcal se refleja también en la Historia del ajedrez, donde la mujer como pieza significativa en el engranaje del juego no tiene un espacio significativo hasta el siglo XV de la era cristiana (situación expuesta en Urraca). Asimismo, en el mito griego clásico de Aquiles y Penteseilea se considera a la mujer ideal como una esposa devota, cuyo ejemplo paradigmático es Penélope (como muestra Aquiles y Penteseilea).

De este modo, e instituidos dichos discursos misóginos, el concepto de “androginia” que define el mito como símbolo de la equivalencia constitucional entre dos partes igualmente creativas es considerado de importancia secundaria. Así lo ejemplifican ciertas tradiciones discursivas exiliadas del ámbito hegemónico: el mito hebreo de Lilit utilizado en “Eva” junto al primer capítulo del Génesis del Antiguo Testamento; el carácter no genérico de la palabra de Dios predicada por Jesús y profetizada por Juan el Bautista que se desvela en “Salomé”; el mito del andrógino de la fábula de Aristófanes en el Simposio de Platón y la noción de *ágape* publicada por Pablo a través de la llamada “religión del amor” (del amor que no establece jerarquías) descubierta por Acté en La liberta; la sabiduría alquímica, con su noción de “andrógino purificado”, y el sentido metafórico del ajedrez amoroso de la tradición juglaresca que se practica en Urraca; el mito griego de los saurómatas, donde hombres y mujeres viven en armonía y en igualdad de condiciones sociales, como pretenden los protagonistas de Aquiles y Penteseilea.

En estas circunstancias, la continuidad histórica del mito del andrógino que subyace a la Historia oficial de la humanidad obedece a la necesidad del ser humano de superar la dualidad conceptual impuesta por el pensamiento occidental sobre la vida de hombres y mujeres. Ahora bien, tal discurso alternativo de paz y tolerancia utilizado por Ortiz en sus

obras no sólo reivindica la importancia de establecer la equivalencia entre el poder creativo de “lo masculino” y de “lo femenino”, sino que los textos de la escritora española critican las interpretaciones que sobre el mito del andrógino han realizado la teología, la filosofía, y el arte patriarcales. Como se vio en el capítulo primero, en éstas, la unión del “hombre” y de la “mujer” mantiene los rasgos que la Ley del Padre considera “naturales” a ambos sexos, es decir, la actividad masculina (superior) y la pasividad femenina (inferior). Quiere decirse que en su Historia, la androginia ha constituido una prerrogativa para el hombre que se apropia de características secundarias con el objetivo de “salvarse” del pecado, “librarse” de las constricciones tradicionales, “purificarse”, etc.

Desde estas premisas, las obras de Ortiz analizadas no sólo cuestionan el orden simbólico mediante un discurso anti-esencialista, sino que aspiran a recuperar el carácter del mito del andrógino, desfigurado en su trayectoria histórica. Además, los textos de la autora española pretenden constituirse como narraciones ejemplares, unas donde no se limiten *a priori* las posibilidades de ser hombre y de ser mujer. En este sentido, la ideología constitucional de estas ficciones posmodernistas consiste en creer que la palabra no pertenece en exclusiva a nadie, ni siquiera a una entidad trascendental, como demuestran repetidamente las protagonistas de “Eva”, “Salomé”, La liberta, Urraca, y Aquiles y Penteseila. Estos cuentos, novelas históricas y obra de teatro no se constituyen como verdades absolutas sino como parte de la multiplicidad de historias subjetivas que conviven en interrelación constante. De este modo, las obras de Ortiz ni surgen de la nada ni emergen como fruto de un poder *ex nihilo* sino que están contextualizadas en unas coordenadas espaciales y temporales concretas, como los textos fundadores que desmitifican.

Desde una perspectiva teórica, los escritos analizados se construyen en base a las nociones de “intertextualidad” y de “dialogismo” propias de la posmodernidad, y con ellas elaboran narrativas antilogocéntricas de carácter diacrónico y sincrónico. Quiere decirse que se instalan en la tradición occidental, usan y abusan de sus textos fundadores al mismo tiempo que, haciendo referencia a discursos alternativos, ofrecen su propia versión de las vidas de Eva, Salomé, Acté, Urraca, y Pentesilea. En concreto, el cuento “Eva” utiliza las tradiciones del acervo cultural judeocristiano y hebreo: el Génesis y el mito de Lilit. En este relato, Ortiz re-escribe las mitologías o metanarrativas de la tradición haciendo uso de su conocimiento teórico sobre la adquisición del lenguaje, en concreto de la subjetividad. Según se narra en “Eva”, el nacimiento del “Yo” provoca en el individuo la necesidad inmediata de verse reflejado continuamente en (sobre) un “Otro”, la mujer en este caso. Sin embargo, previo al surgimiento del “Yo” no existe una jerarquía sexual/social, aunque, en tal estado prediscursivo los constituyentes del ser andrógino están indiferenciados. De este modo, no puede hablarse ni de individualidad ni de capacidad creativa mediante el lenguaje simbólico sino de una situación utópica anterior al surgimiento del ego (imprescindible para la articulación de la identidad individual). En el cuento de Ortiz, dicho momento edénico constituye un ideal por su carácter no competitivo y no analítico, pero en última instancia no permite construir significados nuevos en el ámbito de “lo semiótico”.

Ahora bien, la intención de Ortiz no consiste en “regresar” a un paraíso donde la felicidad implique la incapacidad de articular el “Yo”, sino que reivindica la libertad de usar la palabra sin que existan jerarquizaciones genéricas previas. Y el mito ancestral con el que se expresa este deseo es la historia de Lilit: una mujer que rechaza ser manipulada en beneficio del ego masculino y que huye convirtiéndose en el primer gran “monstruo” (mujer fatal,

fálica) de la mitología occidental. Desde estas premisas intertextuales, en “Eva” se re-escribe la historia de la subordinación de Eva a Adán y se expresa la insatisfacción que esta mujer patriarcal siente ante su papel preordenado, es decir, hacia su estado de mutismo obligado. Al mismo tiempo, nos damos cuenta de que la subyugación de la mujer constituye una situación circunstancial, es decir, una contingencia universalizada por los primeros patriarcas para paliar la carencia de identidad que afecta a todo ser humano. Así, el relato de Ortiz desafía la fuerza opresora del orden simbólico (en general de todo autoritarismo) y nos demuestra que existen otras posibilidades de ser autorizadas por referentes textuales con los que se hace necesario dialogar para construir una sociedad diferente.

El segundo texto analizado, “Salomé”, también utiliza la mitología tradicional del patriarcado occidental en lo referente al moralismo que lo caracteriza. Ahora se trata de la hija de Herodías, llamada Salomé, considerada por los documentos oficiales como una mujer fatal. Su historia se encuentra en los episodios del Nuevo Testamento que narran la decapitación de Juan el Bautista y en las obras artísticas del decadentismo francés, y en ambas tradiciones dicha mujer materializa la distinción entre el “mal” a evitar y el “bien” a imitar. En los evangelios canónicos del siglo I d. C., la encarnación del “monstruo” se realiza en el cuerpo anónimo de una joven princesa que compromete con su baile al representante del orden simbólico, haciéndole perder la razón. En el decadentismo francés, la figura bíblica da vida a los poderes malignos asociados a la sexualidad femenina y capaces arrebatarle el poder, la palabra, el Falo, al hombre. Ahora bien, en ningún momento la mujer de estos textos del siglo I d. C. y del siglo XIX tiene voz propia, su papel está limitado a complacer las exigencias del ego masculino. Por esto, Ortiz sigue los presupuestos teóricos y prácticos de la posmodernidad

e inserta ambas tradiciones patriarcales en “Salomé” con el objetivo de cuestionarlas y de re-escribir el mito desde otra perspectiva.

En este sentido, la posibilidad de desplazar el sentido tradicional impuesto sobre Salomé, la hija de Herodías, descubre el carácter histórico y contingente de las construcciones del “arte por el arte” (que a su vez utilizan como referente textual el Nuevo Testamento) y demuestra que su cuerpo fálico y fatal está fetichizado. Además, si el vacío de información documental acerca de Salomé, la hija de Herodías, les permite a los textos canónicos diseñar un “objeto de deseo”, la misma carencia de datos le ha permitido a Ortiz construir su propia mitología acerca de esta figura femenina. Para ello, en “Salomé” se hace uso de la noción de “liberación” utilizado por Juan el Bautista, un concepto que asegura la consecución de la igualdad entre las clases sociales, las razas, y los sexos. El cuento de Ortiz se articula sobre este discurso de libertad, y, haciendo que la protagonista se “bautice” en la mirada del profeta la protagonista de “Salomé” se desprende de las “vestiduras” tradicionales impuestas sobre ella por el patriarcado.

Tal ruptura de la máscara de feminidad que tradicionalmente oculta a la mujer patriarcal nos descubre un potencial creativo que puede interpretarse como la adquisición de un estatuto andrógino. Ahora bien, para subvertir el dualismo del pensamiento occidental, Ortiz juega con la dicotomía “Yo” (masculino)-“Otro” (femenino), y con la relatividad inherente a ambas nociones. De este modo, el relato demuestra que la relación jerárquica entre el hombre y la mujer constituye una práctica contingente, sin fundamento para su universalización, y que las posiciones de sujeto creador y objeto creado ni están predeterminadas ni constituyen verdades definitivas. Así, dada la variedad de puntos de vista que encontramos en “Salomé”, se reivindica que todos tenemos pleno derecho para producir

como sujetos nuevos significados dentro de la sociedad en la que vivimos. Tal idea se realiza cuando la protagonista del relato de Ortiz se apropia de la palabra que el patriarcado “reserva” para el hombre. En concreto, la protagonista descubre una voz propia y un poder que, siguiendo las predicciones teológicas del discurso del Bautista, le permiten entrar a un nuevo orden social.

En la misma línea de pensamiento se articula La liberta, una novela histórica que dialoga con la filosofía de Sócrates en el Simposio de Platón y con la doctrina cristiana instituida por Pablo en sus epístolas. Ambos textos canónicos tienen carácter misógino, porque favorecen al hombre sobre la mujer, y, sin embargo, los dos articulan de forma implícita la noción de “androginia” entendida como símbolo de plenitud y equivalencia. Este último punto de vista queda ilustrado en el Simposio, en la fábula que Aristófanes relata a propósito del dios del amor, llamado *eros*. El concepto de “androginia” también lo recogen los escritos de Pablo, que prescriben la igualdad entre judíos y gentiles, esclavos y amos, mujeres y hombres. Este amor divino, también denominado como *ágape*, no distingue entre amigos y enemigos, permitiendo a las personas experimentar la trascendencia de los opuestos y la paz.

Sin embargo, aunque ambos discursos prometan la consecución de un estado social donde se diluyen las jerarquías, el Simposio de Platón acaba exaltando la contemplación de las Ideas y adquisición de la sabiduría del *logos*. Desde estas premisas, la noción de “androginia” se entiende como la auto-suficiencia de un “Yo” (Sócrates en la obra platónica) masculino superior a un “Otro” femenino. Es decir, el mito del andrógino que promete la igualdad y la felicidad se somete a los imperativos de la ley del deseo o principio que articula el orden simbólico. Lo mismo sucede con la llamada “religión del amor” predicada por Pablo en las epístolas que recoge la Biblia y que en La liberta sirven de referencia intertextual a la

autobiografía de la protagonista. El *ágape* cristiano, según explica la novela histórica de Ortiz siguiendo el pensamiento paulino, implica la ruptura de fronteras ideológicas. Sin embargo, también el discurso de Pablo se descubre en La liberta como un discurso que hace del cuerpo femenino una fuente de pecado y una entidad inferior.

Ahora bien, la novela histórica de Ortiz dialoga con estos discursos del canon occidental y los desmitifica presentando a Séneca (representante de Sócrates en La liberta) y a Pablo como manipuladores. Es decir, el filósofo y el teólogo utilizan conceptos, “eros” y “ágape”, que les permiten abusar del deseo de felicidad y dicha del ser humano para satisfacer su ambición de poder absoluto: el control lógico y espiritual de Roma respectivamente. La liberta critica a estos padres fundadores mediante el personaje histórico de Acté, de quien no existe mucha información documental. La protagonista de la novela de Ortiz constituye una mujer modélica que encarna la androginia de igualdad, implícita en los discursos hegemónicos comentados más arriba, llevándola hasta sus últimas consecuencias. Quiere decirse que el amor de la compañera de Nerón no está guiado por intereses de orden político o lógico, y no actúa impulsada por la “razón de Estado”. De este modo, la personalidad ficcional de Acté, su modo imparcial de relacionarse con el mundo, su manera de percibir a las personas, demuestra que existen otras posibilidades de vivir en sociedad. Asimismo, el discurso de la liberta en la novela de Ortiz es tanto sincrónico (ofrece un sentido propio) como diacrónico (cuestiona el canon), y reconoce que sus palabras, siendo subjetivas, sólo manifiestan una experiencia amorosa entre otras, es decir, su felicidad y dicha personales.

La premisa ideológica se articula en Urraca, la obra de Ortiz más analizada por la crítica literaria, a diferencia de las demás que componen el *corpus*. Su protagonista tiene mala reputación en la historiografía canónica y no se conocen detalles acerca de su personalidad o

los datos existentes denotan valoraciones negativas (disoluta, inestable, irracional) sobre Urraca en concreto y de la mujer en general. En contraposición a la opinión tradicional, la tendencia contemporánea a valorar la participación política de las mujeres de todas las épocas motiva a Ortiz para construir un personaje ficcional con capacidad de gobierno y de decisión. En este sentido, y a diferencia de las demás obras estudiadas, la dialéctica del deseo patriarcal queda reflejada en Urraca mediante la lógica del juego del ajedrez entendido como guerra a muerte entre dos facciones contrarias masculinas. Y, desde el carácter dualista del juego que representa la lucha entre el “bien” y el “mal” se articula la noción de androginia “monológica”, basada en el “monologismo” bakhtiniano. En este último concepto, la relación lingüística establecida entre el significado y el significante no deja espacio para interpretaciones metafóricas: el hablante considera que sólo existe un único punto de vista, el suyo. Desde tales premisas se define el ajedrez como “juego de guerra” y el andrógino como ser mítico autosuficiente que reúne los valores “masculino” (“Yo” activo) y “femenino” (“Otro” pasivo).

Sin embargo, dicha concepción de la androginia no facilita la liberación que promete la simbología más arcaica del mito sino que sume a la protagonista de la novela de Ortiz en una contradicción lógica que no le permite expresar su individualidad. En última instancia, la narradora protagonista de Urraca sólo puede actuar como rey o como reina patriarcales según la situación dada, es decir, debe representar el papel de “mujer virago” o subordinarse al hombre. Con todo, en ningún supuesto se practica el valor creativo inherente al mito del andrógino. Así, para contrarrestar la guerra a muerte entre los sexos, en Urraca se emplea el símbolo del andrógino como entidad “dialógica”, articulada desde la noción de “dialogismo” de Mikhail Bakhtin y de Julia Kristeva. En ésta, el lenguaje, comprendido como un medio para

significar el mundo, implica que la relación entre el sentido y el sonido es contingente. De este modo, en Urraca se abre un espacio donde la mujer puede imprimir su idiosincrasia, unas coordenadas espaciales y temporales que recuperan el sentido de la androginia entendida como la unión constructiva de equivalentes.

Por esto, para exaltar el valor poético del lenguaje, donde coexisten dos significados (literal y metafórico), en Urraca se emplea la metáfora del “ajedrez amoroso”, basada en el concepto de “amor cortés” propio de la tradición juglaresca. En este contexto, el lenguaje se comprende como una realidad (material) con valor metafórico o poético, una cualidad que nos permite superar el carácter literal de la realidad social impuesta por la Ley del Padre. En concreto a Urraca le hace interpretar su función en el tablero del ajedrez según sus propios deseos. De este modo, la capacidad de creación adquirida por el personaje femenino sobre la base de que no existen significados trascendentales da vida a otro orden simbólico, una organización social donde su subjetividad, al adquirir valor dialógico, se libera de las constricciones del patriarcado.

La obra de Ortiz demuestra que ni existen esencias relativas a la identidad de hombre y de la mujer ni hay verdades universales. Las palabras de la protagonista de Urraca, como las de Acté, no pretenden establecer ninguna realidad absoluta o definitiva. Desde una posición subjetiva ambas mujeres defienden la libertad de expresión y de elección, unas reivindicaciones expresas en la obra de teatro Aquiles y Penthesilea. Al igual que el resto de obras del *corpus* seleccionado, este texto nos descubre la necesidad de establecer un referente social distinto para los hombres y las mujeres de la sociedad contemporánea. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en Urraca, los amantes protagonistas de esta trama teatral no consiguen alterar la “metafísica de la esencia” que fundamenta la Ley del Padre griega y la

Ley matriarcal amazónica. Esta última constituye un negativo del patriarcado, es decir, está basada en una jerarquía “Yo-Otro” cuyo primer término lo ocupa una mujer.

Ahora bien, contrarios al orden simbólico de sus respectivas sociedades, el rey y la reina protagonistas de Aquiles y Penteseilea ven el mundo de las relaciones entre los sexos de otra forma, de un modo pacífico y liderado por la igualdad. En la obra de teatro de Ortiz, el referente textual que autoriza dicho sueño hay que buscarlo en las narraciones míticas sobre la existencia de los “saurómatas”, un pueblo caracterizado por la armonía entre escitas y amazonas. Desde estas premisas, el sueño de los ficcionales Aquiles y de Penteseilea se basa en la libertad de elección del objeto amoroso (un criterio de estructuración social que amenaza el punto de vista único del orden hegemónico). En este sentido, el amor de los protagonistas se refleja en una conjunción mutua que se hace eco del Simposio de Platón (el andrógino de Aristófanes vivido por Nerón-Acté en La libertad) y del primer capítulo del Génesis del Antiguo Testamento (experimentado por la pareja primordial en “Eva”). Sin embargo, la noción de “androginia”, que debiera tener carácter fecundo y creativo, se descubre estéril en su práctica social. Así, el *locus amoenus* apartado de todo contexto sociopolítico donde Aquiles y Penteseilea se aman constituye un espacio (edénico) de carácter prediscursivo. Es decir, los protagonistas de la obra de teatro de Ortiz se dan cita en un ambiente romántico e idealizado, alejado de sus respectivas sociedades.

Quiere decirse que si dicho encuentro desplaza el sentido bélico (literal) de la “guerra de los sexos”, no pueden instalar sus subjetividades de forma significativa en el orden simbólico que desean transformar. Por este motivo, Aquiles y Penteseilea intentan instituir su matrimonio como proyecto conjunto de paz que, a su vez, representa el andrógino como símbolo integrador y creativo. Pero los protagonistas fracasan en su intento. El fallo se debe al

uso estratégico que las metanarrativas de griegos y Amazonas hacen del concepto de “esencia” con el objetivo de manipular las acciones y los pensamientos de protagonistas. De este modo, Aquiles y Penthesilea acaban creyendo que existe una Ley trascendental cuya lógica (el odio entre hombres y mujeres) no pueden trascender.

Según se explicó en la introducción, la razón de estudiar esta obra en el último capítulo siendo su marco cronológico (siglo XIII a. C.) anterior al de los demás textos, consiste en considerar a Aquiles y Penthesilea paradigmática del deseo de Ortiz de dar vida a una sociedad pluralista y dialógica (expreso también en “Eva”, “Salomé”, La liberta, y Urraca) mediante la interpretación del andrógino como símbolo de creatividad. En este sentido, la obra de teatro dialoga intertextualmente con los documentos del mito de las Amazonas y con los referentes canónicos de los demás textos de Ortiz estudiados: el ser dual del primer capítulo del Génesis bíblico sobre el origen del hombre y de la mujer; la indeterminación genérica de la palabra que predica Juan el Bautista para construir una Nueva Alianza; el andrógino platónico de Aristófanes basado en la elección erótica personal de cada individuo; el amor conciliador del *ágape* que no distingue amigos de enemigos; y el uso metafórico del lenguaje en el “ajedrez del amor” juglaresco que demuestra que la guerra puede convertirse en una relación amorosa.

Todas estas referencias textuales han sido secundarias para la tradición patriarcal de Occidente o han sido oscurecidas, de manera que no han influenciado significativamente en el comportamiento social de hombres y mujeres. Además, de un modo u otro en todas se expresa la necesidad de construir un mundo basado en la convivencia pacífica y el respeto de las diferencias. Estos criterios tanto prácticos como teóricos, y según las obras de Ortiz analizadas, constituyen los rasgos propios del concepto de “androginia” entendido como símbolo de liberación y de creatividad, nunca de opresión y totalitarismo.

En conclusión, los textos estudiados, enmarcados dentro del ámbito de la posmodernidad por su intertextualidad paródica, son heteróglotos al congregar dos voces, oficial y extraoficial, para desmitificar las Historias sobre Eva, Salomé, Acté, Urraca y Pentesilea, creando un nuevo modelo a imitar para la construcción libre de identidades. También, los relatos, las novelas históricas y la obra de teatro muestran que dichas mujeres, como legado mitológico de la Ley del Padre, forman parte del imaginario moralista de un contexto sociocultural concreto. En este sentido, son construcciones que utilizan el cuerpo femenino para articular el “Yo” masculino, una realidad ideológica que evidencia la tesis de Roland Barthes acerca del carácter histórico de los mitos, dependientes y generados por una sociedad dada acorde a los deseos de un grupo social determinado. Esta realidad, por otro lado, permite su transformación y cuestionamiento, como hacen los textos de Ortiz seleccionados.

Desde estas premisas, aceptando el carácter ficcional de la Historia y el social del mito, y, además, para articular otras versiones sobre los clásicos que amplíen el marco referencial cultural, Ortiz utiliza una figura muy antigua: el mito del andrógino. La escritora española utiliza este símbolo como medio de expresión ficcional de una sociedad que permita la integración plena de multiplicidad de identidades. Así, la androginia expresa la equivalencia e igualdad entre personas capaces todas de participar en el proceso creativo y significativo del mundo. Además, Ortiz no sólo utiliza una figura mítica que sugiere nociones de “paz”, “armonía”, “pluralidad”, y “creatividad”, sino que supera la misoginia imperante en muchos de los usos históricos del mito, casos donde la androginia se pone al servicio de intereses patriarcales. En ese sentido, “lo femenino” queda subordinado o en posición secundaria a “lo masculino”, que se caracteriza como la luz frente a la oscuridad o lo activo ante lo pasivo.

Las historias de la escritora española, articuladas en torno al mito de la androginia, constituyen versiones alternativas sobre la subjetividad de sus protagonistas, una variedad de “Yoes” que reflejan la idea de Ortiz acerca de la relatividad del ser. Y es a través de la palabra como se materializa dicho sueño, porque en ella se congregan todos los mundos posibles, en esto consiste la grandeza humana y su voluntad de elegir: “El dios, hecho palabra, la palabra que nos hace como dioses, creando el mundo a nuestra imagen y semejanza. En el principio fue el verbo. Y gracias al verbo, la literatura” (Ortiz, “¿Qué puede la literatura?” 17). Según esta cita, y, como reivindican las obras estudiadas, la palabra no es exclusiva ni del hombre ni de la mujer, no tiene determinación de género.

El sugerido carácter andrógino de la voz y de la palabra, considerada por la tradición patriarcal como una prerrogativa masculina, se articula en todos los niveles narrativos y estructurales de las obras de Ortiz mediante nociones de “multiplicidad” y “apertura”, “intertextualidad” y “dialogismo”. Sin embargo, como ha podido comprobarse en los capítulos anteriores, los resultados del diálogo intertextual entre la Historia, los mitos y las versiones de Ortiz escritas en primera persona narrativa o dirigidas a un tú interlocutor, distan mucho de ser “felices”. En tres de los casos (“Eva”, La liberta y Aquiles y Pentésilaea) las protagonistas fracasan en su intento de dar voz a sus identidades, es decir, las tramas narrativas alcanzan una conclusión o cierre donde se erige victoriosa la metanarrativa patriarcal y su pensamiento dualista. En los otros dos (“Salomé” y Urraca) aunque el éxito parece estar asegurado, las historias acaban con el ambiente de soledad que rodea a la hija de Herodías, llamada Salomé, y el aparente suicidio de la reina Urraca. Estos finales, considerados en su totalidad, dejan ver que el orden simbólico basado en la relación jerárquica “Yo-Otro” constituye una sociedad

auto-destructiva, al subordinar a parte de sus propios constituyentes con capacidad creativa limita el enriquecimiento mutuo esencial para la vida.

BIBLIOGRAFÍA

1- OBRAS DE LOURDES ORTIZ ANALIZADAS EN LA TESIS

“Eva.” Los motivos de Circe. Madrid: Ediciones del Dragón, 1988. 11-23.

“Salomé.” Los motivos de Circe. Madrid: Ediciones del Dragón, 1988. 81-91.

La liberta. Barcelona: Editorial Planeta, 1999.

Urraca. Barcelona: Puntual Ediciones, 1982.

Aquiles y Penteseilea. Alicante: Teatro español contemporáneo 13 (2001): 11-45.

2- OTRAS OBRAS DE LOURDES ORTIZ

Luz de la memoria. Madrid: Akal, 1976.

Comunicación crítica. Madrid: Pablo del Río, 1977.

Picadura mortal. Madrid: Sedmay, 1979.

Conocer a Rimbaud y su obra. Barcelona: Dopesa, 1979.

Las murallas de Jericó. Madrid: Hiperión, 1980.

En días como estos. Madrid: Akal, 1981.

La caja de lo que pudo ser. Madrid: Ediciones Altea, 1981.

El Cairo. Barcelona: Grijalbo, 1985

Arcángeles. Barcelona: Plaza y Janés, 1986.

“Alicia.” Relatos Eróticos Madrid: Ed. Castalia, 1990: 97-107.

Camas. Madrid: Temas de hoy, 1989.

Cenicienta y otros relatos. Madrid: Compañía Europea de Comunicaciones e Información,
1991.

Antes de la batalla. Barcelona: Planeta, 1992.

“Verte desnudo.” Verte desnudo. Madrid: Temas de hoy (1992): 9-14

“La confesión.” Verte desnudo. Madrid: Temas de hoy (1992): 109-125.

La fuente de la vida. Barcelona: Planeta, 1995.

“El inmortal.” Cuentos de este siglo. 30 narradoras españolas contemporáneas. Ed. Angeles Encinar. Barcelona: Lumen, 1995: 173-180.

El cascabel al gato. Ciudad Real: Ñaque Editora, 1996.

“El puente.” Érase una vez la paz. Barcelona: Planeta, 1996: 165-166.

El sueño de la pasión. Barcelona: Planeta, 1997.

“El sabueso.” Historias de detectives. Barcelona: Lumen, 1998: 85-115.

“Dánae 2000.” Vidas de mujer. Madrid: Alianza, 1998: 55-63.

El local de Bernardeta A. Cartapacio (1998): 63-101.

Fátima de los naufragios. Barcelona: Planeta, 1998.

Yudita. Madrid: Castalia, 1991

Rey loco (las últimas horas de Luis de Baviera). Alicante: Teatro español contemporáneo 13 (2001): 49-105.

Cara de niño. Barcelona: Planeta, 2002.

3- BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA Y TEÓRICA

Alchazidu, Athena. “Las nuevas voces femeninas en la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX.” Studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis 50.22 (2001): 31-43.

Alonso del Real, Carlos. Realidad y leyenda de las Amazonas. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.

- Amell, Samuel. "Historia y novela en la narrativa española actual." Convergencias Hispánicas: Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American Literature, Film, and Linguistics. Eds. Elizabeth Scarlett y, Howard B. Wescott. Delaware: Juan de la Cuesta, 2001. 11-26.
- Armas Wilson, Diana de. "Cervantes's Labors of Persiles: "Working (in) the In-Between." Literary Theory/Renaissance Texts. Eds. Patricia Parker y, David Quint. Baltimore: Johns Hopkins University, 1986. 150-181.
- Aronson, Stacey Parker. "Pedophilia as Erotic Taboo and Female Erotic Empowerment in Lourdes Ortiz's 'Alicia'." Ojáncano: Revista de Literatura Española 16 (1999): 29-42.
- Bakhtin, Mikhail. The Dialogic Imagination. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Ballesteros, Isolina. "La religiosa y la reina: la voz femenina en la historia." Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española. New York: Peter Lang, 1994. 45-86.
- Barthes, Roland. Mythologies. Paris: Editions du Seuil, 1970.
- Bazin, Nancy Topping. Virginia Woolf and the Androgynous Vision. New York: Rutgers University, 1973.
- Bazin, Nancy Topping y Alma Freeman. "The Androgynous Vision." Women's Studies: An Interdisciplinary Journal 2.2 (1974): 185-215.
- Becker-Leckrone, Megan. "Salome©: The Fetishization of a Textual Corpus." New Literary History 26.2 (1995): 239-260.
- Bradbury, Gail. "Irregular Sexuality in the Spanish 'Comedia'." Bulletin of Hispanic Studies 76.3 (1981): 566-580.
- Brillante, Carlo. "History and the Interpretation of Myth." Approaches to Greek Myth. Ed. Edmunds Lowell. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1990. 93-137.

- Brisson, Luc. Sexual Ambivalence: Androgyny and Hermaphrodite in Graeco-Roman Antiquity. California: University of California Press, 2002.
- Burshatin, Israel. "Elena Alias Eleno: Genders, Sexualities, and 'Race' in the Mirror of Natural History in Sixteenth-Century Spain." Gender Reversals and Gender Cultures: Anthropological and Historical Perspectives. Ed. Sabrina Petra Ramet. London: Routledge, 1996. 105-122.
- Busst, Alan J.L. "The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century." Romantic Mithologies. Ed. Ian Fletcher. London: Routledge & Kegan Paul, 1967. 1-95.
- Butler, Judit. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990.
- Capdevila-Argüelles, Nuria. "La intimidad: Melancolía and Androgyny, (In)coherent Female Voice and Metaliterary Tissue." Challenging Gender and Genre in the Literary Text: The Works of Nuria Amat. New Orleans: University Press of the South, 2002. 113-126.
- Cavallaro, Daniela. "De suicidio a supervivencia: Tres dramaturgas interpretan Fedra." Atenea 16. 1-2 (1996): 85-97.
- . "Playing with Tradition and Transgression: Lourdes Ortiz's Fedra." Estreno – Cuadernos de teatro español contemporáneo 26.2 (2000): 21-25.
- Cazorla, Hazel. "La mujer como terrorista en dos dramas de Luis Riaza y Lourdes Ortiz: La emperatriz de los helados y Yudita." Estreno – Cuadernos de teatro español contemporáneo 26.2 (2000): 26-31.
- Ciplijauskaitė, Biruté. "Lyric Memory, Oral History, and the Shapping of Self in Spanish Narrative." Forum of Modern Language Studies 28.4 (1992): 390-400.

- . "Historical Novel from a Feminine Perspective: Urraca." Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women. Eds. Roberto C Manteiga, Carolyn Galerstein y, Kathleen McNerney. Maryland: Scripta Humanistica, 1988. 29-42.
- . La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona. Barcelona: Anthropos, 1988.
- Cleary, Jean Coates. "Jung, Carl Gustav." Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Ed. Irena R. Makaryk. Toronto: University of Toronto Press, 1993. 383-386.
- Cleminson, Richard. "Beyond Tradition and 'Modernity': The Cultural and Sexual Politics of Spanish Anarchism." Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity. Eds. Helen Graham y, Jo Labanyi. New York: Oxford University Press, 1995. 116-123.
- Cochrane, Helena Antolín. "Androgynous Voices in the Novels of Cristina Peri Rossi." Mosaic 30.3 (1997): 97-113.
- Cornejo-Parriego, Rosalía. "Espacios híbridos, iconos mestizos: imaginando la España global." Letras peninsulares 15.3 (2002-2003): 515-531.
- Cull, John T. "Androgyny in the Spanish Pastoral Novels." Hispanic Review 57.3 (1989): 317-334.
- Delcourt, Marie. Hermaphrodite. Myths and Rites of the Bisexual Figure in Classical Antiquity. London: Studio Books, 1961.
- Diego, Estrella de. El andrógino sexuado: Eternos ideales, nuevas estrategias de género. Madrid: Visor, 1992.
- Diego Pérez, Fernando de. "Urraca de Lourdes Ortiz: Crónica, autobiografía o novela histórica." Memorias y olvidos: Autos y biografías (reales, ficticias) en la cultura hispánica. Eds. J. Pérez Magallón, R. de la Fuente Ballesteros y, K. M. Sibbald. Valladolid: España, 2003. 63-72.

- Dijkstra, Bram. "The Androgyne in Nineteenth-Century Art and Literature". Comparative Literature 26 (1974): 63-73.
- Doménech, Fernando. "Mito e historia en el teatro de Lourdes Ortiz." Teatro español contemporáneo 13 (2001): 5-8.
- Dufour, Michéle. "El amor cortesano y la canción trovadoresca. Ensayo de sociología de la música." Política y sociedad 32 (1999): 207-230.
- Eliade, Mircea. The Two and the One. New York: Harper Torchbooks, 1962.
- Encinar, Ángeles. Novela española actual: La desaparición del héroe. Madrid: Editorial Pliegos, 1990.
- . "Urraca: Una recreación actual de la historia." Letras Femeninas 20.1-2 (1994): 87-99.
- . "Urraca y Trigo con cuervos: Entre la historia y la intrahistoria." Ínsula 641 (2000): 19-21.
- Falcón Martínez, Constantino, Emilio Fernández-Galiano y, Raquel López Melero. Diccionario de Mitología Clásica. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Ferriol-Montano, Antonia. "Lourdes Ortiz y la revisión del mito despersonalizador de Penélope en La odisea de Homero." Sexo(s) e identidad(es) en la cultura hispánica. Eds. Ricardo de la Fuente Ballesteros y, J. Pérez Magallón. Valladolid: Universitas Castellae, 2000. 41-50.
- Finkenzeller, Roswin. Chess: A Celebration of 2000 Years. London: Mackenzie Publishing, 1990.
- Flesler, Daniela. "Conversación con Lourdes Ortiz." Letras Peninsulares 14.2 (2001): 312-18.
- Fontaines, Jean Halley des. La Notion D'Androgyne dans Quelques Mythes et Quelques Rites. Paris: Hippocrate, 1938.

- García Alfonso, Carmen. "D'Annunzio, Hoyos y El martirio de San Sebastián. Sobre androginia, hermafroditismo y homosexualidad en el fin de siglo." Antípodas: 11-12 (1999): 189-200.
- García Mayordomo, Almudena. "Entrevista con Lourdes Ortiz." Revista de estudios latinos (2004). 20 Oct. 2004
<http://www.ual.es/asocia/selat/entrev.htm>
- Gelpi, Barbara Charlesworth. "The Politics of Androgyny." Women's Studies: An Interdisciplinary Journal 2.2 (1974): 151-160.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Gonçalves, Michele C. Dávila "El poder de la escritura: una alegoría del juego de ajedrez en Urraca de Lourdes Ortiz." Mester 14.2 (1995): 13-31.
- González Arias, Luz Mar. "Revising Phallogocentrism: Lourdes Ortiz's 'Eva' and Irish Re/Writings of the Myth of Eve." Post/Imperial Encounters: Anglo-Hispanic Cultural Relations. Eds. Juan E. Tazón Salces y, Isabel Carrera Suárez. Amsterdam: Rodopi, 2005. 189-207.
- Graves, Robert. The Greek Myths. London: Penguin Books, 1960.
- Gutting, Gary. Michel Foucault's Archaeology of Scientific Reason. New York: Cambridge University Press, 1989.
- Hargreaves, Tracy. Androgyny in Modern Literature. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Harris, Carolyn J. "Isabel y Juana: Protagonistas históricas del teatro de Concha Romero." Estreno – Cuadernos de teatro español contemporáneo 19.1 (1993): 21-25.
- Harris, Daniel A. "Androgyny: The Sexist Myth in Disguise." Women's Studies: An Interdisciplinary Journal 2.2 (1974): 171-184.
- Hartog, François. The Mirror of Herodotus. London: University of California Press, 1988.

- Heilbrun, Carolyn. Toward a Recognition of Androgyny. New York: W.W. Norton, 1982.
- . "Further Notes Toward a Recognition of Androgyny." Women's Studies: An Interdisciplinary Journal 2.2 (1974): 143-149.
- Higginbotham, Virginia. "Beyond the Postmodern in Lourdes Ortiz's Urraca." Monographic Review/Revista monográfica 17 (2001): 176-86.
- Highfill, Juli. "Lacking Character: Lourdes Ortiz's Luz de la memoria." Portraits of Excess: Reading Character in the Modern Spanish Novel. Colorado: Society of Spanish & Spanish-American Studies, 1999. 143-169.
- Hoeveler, Diana Long. Romantic Androgyny: The Women Within. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1990.
- Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London: Routledge, 1988.
- Janzon, Anjouli. "Urraca: Un ejemplo de metaficción historiográfica." La novela histórica a finales del siglo XX. Eds. José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y, Mario García-Page. Madrid: Visor, 1996. 265-273.
- Jirgens, Karl E. "Lacan, Jacques-Marie Emile." Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Ed. Irena R. Makaryk. Toronto: University of Toronto Press, 1993: 396-399.
- Juliá, Mercedes. "Feminismo, historia y postmodernidad: La novela Urraca de Lourdes Ortiz." Revista Hispánica Moderna 51(1998): 376-390.
- Jung, Carl Gustav. Psychology and Alchemy. New York: Pantheon Books, 1953.
- Keyes, Nelson Beecher. El fascinante mundo de la Biblia. Madrid: Selecciones del Reader's Digest, 1963.
- Kimbrough, Robert. Shakespeare and the Arts of Humankindness: The Essay Toward Androgyny. London: Humanities Press International, 1990.

- Kristeva, Julia. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. Ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.
- Labanyi, Jo. Myth and History in the Contemporary Spanish Novel. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- . Spanish Cultural Studies. An Introduction: The Struggle for Modernity. New York: Oxford University Press, 1995.
- Lamartina-Lens, Iríde. "Masculine, Feminine and Androgynous Sex Roles in Nieva's Theater: The Case of Coronada y el toro." Estreno – Cuadernos de teatro español contemporáneo 19.1 (1993): 17-19.
- Lee, Alvin A. "Myth." Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Ed. Irena R. Makaryk. Toronto: University of Toronto Press, 1993: 596-97.
- Libis, Jean. El mito del andrógino. Madrid: Siruela, 2001.
- Ling, Trevor. A History of Religion East and West. New York: St. Martin's Press, 1968.
- Long, A. A., ed. The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Lorenzi-Cioldi, Fabio. Les androgynes. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- Luna Montaña, Iris. "Androginia y Postmodernismo: Una aproximación desde la Psiquiatría." Interpsiquis (2003).
<http://www.psiquiatria.com/articulos/trsexuales>
- Lyotard, Jean-François. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Mandrell, James. "Poesía... eres tú: Or, the Construction of Bécquer and the Sign of Woman." Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain. Eds. Lou Charnon-Deutsch y, Jo Labanyi. England: Clarendon, 1995. 53-73

- Martínez Cuitiño, Luis. El mito del andrógino en Federico García Lorca: Un Viaje a la luna. Argentina: Ediciones Corregidor, 2002.
- Martínez-Góngora, Mar. "Un unicornio en la corte de una reina virgen: 'Ginecocracia' y ansiedades masculinas en 'La española inglesa'." Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America 20.1 (2000): 27-46.
- Martín Gaité, Carmen. Desde la ventana. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- McGovern-Waite, Lynn. "Telling (Her) Story: The Novels of Lourdes Ortiz." Diss. University of Virginia, 1993.
- . "A 'Private I': The Birth of a Female Sleuth and the Role of Parody in Lourdes Ortiz's Picadura Mortal." Anales de la literatura española contemporánea 5.2 (1993): 251-279.
- . "History and Metafiction in Lourdes Ortiz's Urraca." Cincinnati Romance Review 13 (1994): 197-205.
- . "Entrevistas. Lourdes Ortiz: Novela, prensa, política, etc." Ojáncano 9 (1994): 46-57.
- . "Entrevista a Lourdes Ortiz." Letras Peninsulares 10.2 (1997): 321-331.
- Meeks, Wayne A. "The Image of the Androgyne: Some Uses of a Symbol in Earliest Christianity." History of Religions 13.3 (1974): 165-208.
- Molinaro, Nina L. "Resistance, Gender, and the Meditation of History in Pizarnik's La condesa sangrienta and Ortiz's Urraca." Letras Femeninas 19.1-2 (1993): 45-54.
- Monneyron, Frédéric. L'Androgyne romantique du mythe au mythe littéraire. Grenoble: ELLUG, 1994.
- Morales Villena, Gregorio. "Entrevista con Lourdes Ortiz." Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas 41. 479 (1986): 1, 10.
- Morgan, Kathryn Pauly. "Androgyny: A Conceptual Critique." Social Theory and Practice 8.3 (1982): 245-284.

Mulvey, Laura. Visual and other Pleasures. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Navajas, Gonzalo. Teoría y práctica de la novela posmoderna. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

---. Más allá de la posmodernidad: Estética de la nueva novela y cine españoles. Barcelona: EUB, 1996.

Nietzsche, Friedrich. On the Genealogy of Morals. Ed. Walter Kaufmann. New York: Vintage Books, 1989.

Nishitani, Keiji. La religion y la nada. Madrid: Siruela, 1999.

“Nos queda la palabra”. Testimonios de solidaridad.

<http://www.pliegosdeopinion.net>

Olson, Carl. “The Saiva Mystic and the Symbol of Androgyny.” Religious Studies 17.2 (1981): 377-386.

Ordóñez, Elizabeth J. “Rewriting Myth and History: Three Recent Novels by Women.” Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women. Eds. Roberto C. Manteiga, Carolyn Galerstein y, Kathleen McNerney. Maryland: Scripta Humanistica, 1988. 6-28.

Ortiz, Lourdes. “¿Qué puede la literatura?” Spain Today. Essays on Literature, Culture, Society. Eds. José Colmeiro, Christina Dupláa, Patricia Greene y, Juana Sabadell. Hanover: Dartmouth College, 1995. 15-17.

Pacteau, Francette. “The Impossible Referent: Representations of the Androgyne.” Formations of Fantasy. Eds. Victor Burgin, James Donald y, Cora Kaplan. London: Methuen, 1986. 62-85.

Paryas, Phyllis Margaret. “Polyphony/dialogism.” Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Ed. Irena R. Makaryk. Toronto: University of Toronto Press, 1993. 610-611.

- Paterson, Alan K.G. "Tirso de Molina and the Androgyne: El Aquiles and La dama del olivar." Bulletin of Hispanic Studies 70.1 (1993): 105-114.
- Percival, Anthony. "Arte y diseño en 'Venus dormida' de Lourdes Ortiz." Romance Quarterly. 51.1 (2004): 60-66.
- Platón. The Symposium. Trad. Christopher Gill. London: Penguin Books, 1999.
- Porter, Phoebe. "Conversación con Lourdes Ortiz." Letras Femeninas 16.1-2 (1990): 139-144.
- Pulgarín Cuadrado, Amalia. "La necesidad de contar por sí misma: Urraca de Lourdes Ortiz." Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista. Madrid: Fundamentos, 1995. 153-230.
- Rado, Lisa. The Modern Androgyne Imagination: A Failed Sublime. Virginia: The University Press of Virginia, 2000.
- Ragué-Arias, María José. "Penélope, Agave y Fedra, personajes femeninos griegos, en el teatro de Carmen Resino y de Lourdes Ortiz." Estreno – Cuadernos de teatro español contemporáneo 15.1 (1989): 23-24.
- Reilly, Bernard F. The Kingdom of Castilla-Leon under Queen Urraca: 1109-1126. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Reiz, Margaret. "'Yudita' de Lourdes Ortiz." Primer Acto 265 (1996): 143-144.
- Rivera Villegas, Carmen M. "Cuerpo, palabra y autodescubrimiento en Urraca, de Lourdes Ortiz." Bulletin of Hispanic Studies 74.3 (1997): 307-314.
- Romero Chumacero, Leticia. "Armonías y disonancias del modelo andrógino en relatos de Emilia Pardo Bazán y, Laura Méndez de Cuenca." Espéculo 29. <http://www.ucm.es/info/especulo29/armonias.html>
- Sagrada Biblia. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1968.

- Sánchez, Antonio M. "La mirada como elemento de la escritura femenina: 'Eva' de Los motivos de Circe de Lourdes Ortiz." Monstruosidad y transgresión en la cultura hispánica. Eds. R. de la Fuente Ballesteros y, J. Pérez Magallón. Valladolid: Universitas Castellae, 2003. 279-91
- Saussure, Ferdinand de. Curso de Lingüística general. Ed. Tullido de Mauro. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- Secor, Cynthia. "Androgyny: An Early Reappraisal." Women's Studies: An Interdisciplinary Journal 2.2 (1974): 161-169.
- Sherman Jr., Alvin F. "Espronceda, Androgyny and the Quest for the Romantic Self." Crítica Hispánica 18.1 (1996): 111-123.
- Schwartz, Jerome. "Aspects of Androgyny in the Renaissance." Human Sexuality in the Middle Ages and Renaissance. Ed. Douglas Radcliffe-Umstead. Pittsburgh: Center for Medieval and Renaissance Studies University of Pittsburgh, 1978. 121-131.
- Showalter, Elaine. Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle. New York: Penguin Books, 1991.
- Simó Governa, María Lourdes. "'Un hermosísimo rostro de doncella': Supuestos andróginos en las novelas cervantinas." Criticón 69 (1997): 111-115.
- Smith-Rosemberg, Carroll. "The New Woman as Androgyne: Social Disorder and Gender Crisis, 1870-1936." Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America. Ed. Carroll Smith-Rosemberg. New York: Oxford University Press, 1985. 245-296.
- Sobol, Donald J. The Amazons of Greek Mythology. New Jersey: A.S. Barnes and Company, 1972.
- Spires, Robert. "A Play of Difference: Fiction After Franco." Letras Peninsulares 1.3 (1988): 285-298.

- . "Lourdes Ortiz: Mapping the Course of Postfrancoist Fiction." Women Writers of Contemporary Spain. Ed. Joan L. Brown. Cranbury: Associated University Presses, 1991. 198-216.
- Stevenson, Warren. Romanticism and the Androgynous Sublime. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1996.
- Stimpson, Catherine R. "The Androgyne and the Homosexual." Women's Studies: An Interdisciplinary Journal 2.2 (1974): 237-248.
- Talbot, Lynn K. "Lourdes Ortiz's Urraca: A Re-Vision/Revision of History." Romance Quarterly 38.4 (1991): 437-448.
- Thwaites, Lilit. "Historical Truth and 'Real' Truth: A Case of History and 'Her' Story in Urraca and Anillos para una dama." War and Revolution in Hispanic Literature. Eds. Roy Boland, Alun Kenwood y, Gonzalo Zaragoza. Melbourne: Voz Hispánica, 1990. 211-219.
- Tyrrel, Wm Blake. Amazons: A Study in Athenian Mythmaking. London: The John Hopkins University Press, 1984.
- Tolliver, Joyce. "La voz antifeminista y la amenaza 'andrógina' en el fin de siglo." Sexualidad y escritura (1850-2000) Eds. Raquel Medina y, Bárbara Zecchi. Barcelona: Anthropos, 2002. 105-119.
- Trujillo Mejía, Laura. "Genealogía de la memoria: ficción autobiográfica en la transición española". Diss. Pennsylvania State University, 2003.
- Urbinati, Nadia. "John Stuart Mill on Androgyny and Ideal Marriage." Political Theory 19.4 (1991): 626-648.
- Valis, Noël. "Autobiography as an Insult." Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain. Eds. Lou Charnon-Deutsch y, Jo Labanyi. Oxford: Clarendon Press, 1995. 27-52.

- Velasco, Sherry. "Interracial Lesbian Erotics in Early Modern Spain: Catalina de Erauso and Elena/o de Céspedes." Eds. Lourdes Torres e, Inmaculada Pertusa. Tortilleras: Hispanic and U. S. Latina Lesbian Expression. Philadelphia: Temple University Press, 2003. 213-227.
- Watts, Alan W. The Two Hands of God: The Myths of Polarity. New York: George Braziller, 1963.
- Weil, Kari. Androgyny and the Denial of Difference. Virginia: The University Press of Virginia, 1992.
- White, Hayden. The Content and the Form: Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987.
- . Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- Yalom, Marilyn. Birth of the Chess Queen. New York: Harper Collins Publishers, 2004.
- Zaza, Wendy-Llyn. "Imágenes del exilio en la dramaturgia femenina." Estreno-Cuadernos de teatro español contemporáneo 398 (1999): 39-47.
- Zolla, Elémire. The Androgyne: Reconciliation of Male and Female. New York: Thames and Hudson, 1981.