

Yuleivys García
Bermúdez

*La imagen de la mujer
en la literatura
occidental: amantes,
concubinas, hetairas*

La inclusión de la perspectiva de género en los estudios literarios ha gustado de constantes revisiones a la imagen de la mujer en la historia de la literatura occidental. Predominan dos vertientes fundamentales: una en la que toda construcción imaginal proviene de gestores de la enunciación comprometidos con el *pensamiento binario machista*; por tanto, redescubrimos lecturas machistas desde el nacimiento mismo del canon literario europeo hasta la actualidad. Otra visión prefiere la idea de que a pesar de la regencia de una escritura patriarcal, es posible hallar desde los inicios posturas de resistencia al discurso androcéntrico en la modelación de personajes femeninos, que termina con la concientización de estrategias temático-estilísticas en la primera mitad del siglo xx.

Lejos de una u otra postura absoluta, en este breve acercamiento a un segmento del decurso literario europeo, deseamos desandar por un atractivo repertorio de heroínas, con la única idea de ilustrar contrastes tipológicos que son el resultado de cosmovisiones epocales y contextuales, lineamientos de métodos de creación inaugurales y poéticas escriturales individualísimas. Pretendemos, además, volver sobre la configuración de algunos sujetos ficcionales del *corpus* de la literatura antigua que han devenido paradigmas femeninos de liberación, en una lectura deliberadamente tendenciosa. Por otra parte, sorprendemos que ciertos prototipos de femineidad se han heredado generacionalmente en Occidente, y aparecen en la historia de la literatura con simpática o asustante recurrencia, tal así la configuración de las amantes, concubinas y hetairas.

La literatura grecolatina tiene, indudablemente, un carácter misógino que proviene de las peculiaridades de su estructura sociopolítica en distintos períodos históricos, sin embargo nos legó complejísimo e indóciles caracteres femeninos.

Si el paradigma epocal de la edad heroica que nos revelan los poemas homéricos es, por una parte, la esposa fiel y amantísima (Andrómana, Hécuba, Penélope); la virgen sacrificial que se entrega en holocausto honroso a la empresa masculina (Políxena, Ifigenia), están además las de dudosa moralidad (Helena, Clitemnestra) y las de admirable agudeza e inteligencia (Casandra, la mañosa Circe; las habilísimas, sabientes y caprichosas estrategas del Olimpo: Hera, Atenea) y las concubinas: esclavas bellas y diestras como Criseida y Briseida, que no solo acatan con dignidad su destino de concubinas sino que juegan un papel determinante en la trama. Así pensemos en qué desata la cólera de Aquiles y el diferendo entre la jerarquía aquea, los motivos argumentales más importantes de *La Ilíada*.

El panteón mítico griego nos regala prototipos femeninos diversos: buenas madres (Deméter, Tetis) y madres terribles, adúlteras y celosas de la virginidad (Atenea, Artemis). Y allí tienen su lugar las coquetas y esquivas, cuya antropomorfización emblemática es Afrodita, quien fue amante de tantos, tuvo hijos ilegítimos y dio bastante quehacer a las esposas del monte divino. La rivalidad entre las consortes e intrusas da pie a persecuciones, entuertos de todo tipo con los que no solo se dañarán a sí mismas sino a sus respectivas progenies. Unas y otras se agencian la benevolencia del Largovidente, tan castigadas resultan si ligeras o celosas. Las rivalidades son parte de la versatilidad dramática de estos relatos míticos y (como no han llegado aún los censores de la moralidad en Occidente) no se toma partido por las posiciones que ocupan en el sistema doméstico sino por el carácter en sí.

Quizás el elemento más interesante que nos legó esta literatura (que ya se sabe no fundacional ni primitiva) son los recursos femeniles con que las heroínas burlarán los códigos de eticidad dispuestos al engrandecimiento del héroe varón. Zeus es omnipotente, pero Hera conoce artimañas miles para burlar su autoridad, volatilizar sus ordenanzas, disponer su favor o desfavor. El semidiós Aquiles puede ser destruido por el valor y carisma de la bella Políxena, dispuesta a la teatralización del acto matri-

monial. La *areté* de Odiseo, tan valeroso como fecundo en ardidés, tiene como contrapartida la inviolable e ingeniosa Penélope, cuyas argucias logran neutralizar a los hombres que la pretenden. Según la doctora Elina Miranda la favorecedora visión de la mujer griega se debe a una reminiscencia de sistemas matriarcales que imperaron en distintos puntos de la geografía helénica, no olvidados aún en estos momentos de su historia. Sería suficiente si agradeciéramos el solo beneficio de que en su construcción ficcional del mundo cuestiones tan importantes como el destino humano sea tejido por manos de mujer (las parcas), que la justicia sea una personificación femenil (la dike) y que los dones artísticos provengan de las musas, deidades femeninas todas. Pero por esta vez reverenciamos el que nos hereden la inolvidable configuración de *la otra*.

El desarrollo de la lírica en la Grecia antigua —género asociado a nuevos intereses de un público urbano aristocrático— fue espléndida en cultivadores masculinos (es Safo la única poetisa que pasa a la posteridad, a pesar de suponerse otras hacedoras), pero con la exacerbación de la personalidad individual se ha beneficiado también el individuo hembra.

Entre los yambográfos, el reconocido Arquíloco de Paros delineó un sujeto femenino al que va dirigido su discurso lírico, Neobula, la amada ingrata, que suscita tanto expresiones eróticas y sensibles como obscenas y cáusticas. Mimnermo de Colofón también concibió en sus elegías el personaje de la amada, la flautista Nanno, a quien delineó con exquisiteces y la virtud hedonista de degustar los más refinados placeres. Pero es con Teognis de Megara que aparece la imagen de la hetaira como la dialogante ideal, la amiga de las delicias del banquete. Safo de Lesbos nos ofrece, además del consabido tema del sentimiento homoerótico, todo un espectro de sensibilidad femenina (la moda, los concursos de belleza, los círculos de amigas, las escuelas de muchachas) y ese bellissimo e inasible concepto que es la *abrosyne* (delicadeza, encanto, elegancia, sentido artístico) relativo a la mujer. Pensemos cómo se han desplazado los valores morales del universo femenino en aquel verso antológico: «Virginidad, virginidad, adónde huyes de mí; y la Virginidad responde: nunca más, nunca más volveré a ti».¹ Y aún más en ese otro en que la voz lírica se

¹ Las citas de la autora provienen de la selección *Mitos Poesía*, Editorial Grijalbo Mondadori, Madrid, 1998.

cuestiona: «¿Quiero guardar todavía mi doncelléz?» Desde tan temprana edad en la historia en el marco de un discurso poético se ha liberado a la mujer de identificar la dimensión de su espiritualidad con una membrana fisiológica. Pero es otra de sus pequeñas composiciones la que nos atrae ahora, aquella en la que el sujeto lírico es la amante que dialoga con el hombre: «Si-gue siendo mi amigo/ pero busca una esposa más fresca/ Que vivir no podría contigo/ siendo yo la más vieja» Ella ha renunciado a ocupar el espacio doméstico porque, sabia de vida y experiencias, prefiere amarlo libremente.

Conocido es el condicionamiento político de la tragedia griega. La maquinaria teatral se correspondía con el ordenamiento social de la democracia ateniense; por tanto, no había mujeres en el jurado de las festividades dramáticas; no habían mujeres entre los corifeos o los coreutas; no hubo mujeres dramaturgas ni mujeres actores. Para comprender la actitud discriminatoria del aparato representacional, basta con leer la Poética de Aristóteles en cuanto se refiere a los caracteres: si se atribuye a un personaje femenino elementos heroicos de la areté se estará incurriendo en una inconveniencia. Recordemos además que el propio término Tragedia proviene del vocablo *trágoi*, que significaba macho cabrío, con lo cual se dejaba por sentado la herencia ritual y de paso, viril. Sin embargo, la mujer también fue el público de la tragedia y fue representada con gran riqueza caracterológica en ella. Independientemente de que lo trágico cristalice de manera diferente en los tres grandes poetas (Esquilo, Sófocles, Eurípides), cada uno eligió hermosísimas y vastas figuras femeninas en roles desacostumbrados y a veces, incluso, contrariantes.

En el teatro esquileo sobresale una pieza muy interesante, *Las suplicantes*, en la que un personaje colectivo se funde en la voz coral de las Danaides (las 50 hijas de Dánao), que escapan de sus primos y futuros esposos, salvando sus cuerpos virginales de la violencia sexual instituida, y pidiendo el concurso del pueblo para dirimir el conflicto. “¡Soberano Zeus! —gritan las fugitivas— ¡líbranos de un himeneo funesto y aborrecido! [...] ¡Danos la victoria, que somos débiles mujeres! ¡Permita el cielo que entre dos males tan solo padezca el peor!”² La posición sexista de la obra

² Todas las citas del autor son referidas a la edición Esquilo: *Tragedias*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1978.

toma relieve en las injurias que las doncellas destinan a los perpetradores: «Son una procaz y malvada ralea estos hijos de Egipto», «ellos...ellos son impíos y de bien torcidos y bajos pensamientos, y no serán más respetuosos con las aras de los dioses que con los cuervos», «son por demás soberbios e impíos esos rabiosos y desvergonzados perros y se harán sordos a la voz de los dioses». Lo verdaderamente significativo es la parcialidad evidenciada en la simpatía para con la causa femenil. No solo reciben el apoyo popular y de los gobernantes sino de los dioses. Según Elina Miranda, para Esquilo «el conflicto entre los sexos era una de las formas de lucha social»³ de la que sacaba efectos dramáticos.

Pero es en la tragedia *Agamenón* donde se desatan los reveses de las penetraciones psicológicas femeninas. La sanguinaria Clitemnestra, la vengativa Electra, la posesa Casandra interactúan intensamente con el coro y determinan la actuación masculina: Agamenón, Egisto, y el mismo Orestes son entes manipulados por la *hybris* femenina. La obra está estructurada a partir de la tensión intersexual que permite visualizar el sistema de personajes de manera agonal, en pares contrapuestos, *v.g.*: Clitemnestra *vs* Agamenón. Clitemnestra es un complejo carácter, su instinto maternal se duele de la hija perdida y se revela pérfida para con los otros hijos; es tan mala esposa como excelente amante. Pero su dimensión más atractiva es que sus acciones, aun reprobables y equívocas, son una violenta reivindicación de la naturaleza femenina: «Esto os advierte una mujer, si es que os dignáis escucharla», le espeta desafiante al coro de ancianos al final de la pieza.

También sale a relieve otra oposición actancial: esposa *vs* concubina. La reina se regodea crudelísima ante los cadáveres y dice despectiva: «Ahí tenéis tendido a ese hombre que fue mi afrenta y el contento de las Criseidas allá en Ilión. Ahí lo tenéis, a él y a esa cautiva, a esa intérprete de agüeros y prodigios; a su concubina, que tan fiel fue en partir con él su lecho [...] Ninguno de los dos ha recibido cosa que no mereciera». La profetisa antes de caer también dedicó un par de injurias a la rival: «¿Qué nombre daría yo a ese monstruo venenoso? ¿La llamaré víbora? ¿La llamaré Escila [...]? ¿La llamaré madre y ministro del Averno [...]?».

³ Elina Miranda: *Los Géneros poéticos en Grecia clásica*, p. 185, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1990.

cosmovisión de la obra detracta de la cónyuge legítima y sitúa en la esclava las virtudes que a ella le faltan: sinceridad, patriotismo, sensibilidad, amor y respeto al hombre.

Sófocles vive durante la Atenas de Pericles, donde una dama como Aspasia de Mileto ejerce una regencia indirecta, y la sociedad reconoce en ella virtudes de lo femenino *per se*, como la delicadeza, y otras masculinas como la conciencia cívica. La mujer participa del desarrollo del pensamiento (la *sophía*) tanto como de los nuevos conceptos éticos (la *phronesis*, la *sophrosyne*) y de los acontecimientos políticos (recordemos la acusación de cómplice que pesa sobre Aspasia). No es casual entonces que siendo el más exitoso trágico de la época nos ofrezca una interpretación comprometida del caudal mítico en *Antígona*, cuyo conflicto central es de índole política: la joven se enfrenta al gobierno de la ciudad por dar sepultura a su hermano. La heroína rebelde, inquebrantable, ha desafiado la ley de Creonte, la ley del hombre, y más allá de problemáticas individuales está situada en una dimensión heroica.

En *Las traquinias* encontramos otra heroína llena de matices. Deyanira, la esposa legítima del fortachón Hércules pierde sus prerrogativas en cuanto este se agencia otra unión favorecedora con la joven Yole. La antigua consorte será desplazada a la posición del concubinato: «Y ahora somos dos a esperar bajo una sola colcha sus abrazos...¡Tal es la recompensa que Heracles, el llamado leal y noble, me envía, por cuidar tanto tiempo de su casa!».⁴ Resulta significativo que en el asunto mítico la reina fuese persuadida por Neso, sin embargo en la obra sofoclea es ella quien se vale de ardides para usar la sangre del centauro en filtros de amor. Su acto es excesivo y se expía con la automutilación, pero la asisten justas y humanas razones. El coro y el hijo no vacilan en culpar al héroe y observan tranquilos su castigo corporal. Asistimos a un acto desacralizador cuando el más fuerte de los hombres llora y se retuerce como niño por la trampa de la débil injuriada.

La visión trágica de Sófocles neutraliza las distinciones genéricas, por cuanto tanto héroes como heroínas pecan de *hybris*, cometen *hamartía* y están sujetos a la *peripeteia*. La condición

⁴ Todas las citas del autor son referidas a la siguiente edición: Sófocles: *Tragedias tebanas*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971.

humana está por encima de diferencias sexistas, y aun más, por encima de roles predeterminados.

Eurípides vivió una etapa más cosmopolita, donde se reputa con mayor consideración el lugar de la mujer en el orden social. Gusta el autor de las heroínas malditas: la demoníaca Hécuba, la desgarrada Fedra, la agonal Medea, de la que ha dicho Elina Miranda que “se torna un fuerte alegato contra la institución del matrimonio, tal como se entendía en la Atenas de su época y contra la situación de inferioridad que se le asignaba a la mujer”.⁵

Las transformaciones en la sociedad latina helenizada le han concedido un amplio espectro de actuación a las matronas en la vida política, el arte y el pensamiento. Aún no participa de privilegios públicos (no hay mujeres oradoras en el foro romano, ni mujeres atletas en los *ludus* agonales), pero en los fundamentos civiles está contenida la intención de apartarlas de los elementos más superfluos de la vida (recordemos la llamada Ley Oppia esgrimida por Catón contra el lujo de las mujeres en la *civita* romana).

La comedia latina nos trae las primeras graciosas adúlteras: Alcmena, la esposa de Anfitrión (personaje de Plauto), comete la infidelidad nada más y nada menos que con el metamorfoseante y sexualmente eficaz Júpiter, dios de dioses. Pero es en «Los dos mellizos» donde la moral plautina contrapone a La Matrona (quien ni siquiera tiene un nombre: su rol doméstico vela cualquier otra especificidad del carácter), con la prostituta (cuya nominación —Erotia— tiene un alto contenido alegórico), la que estará configurada con rasgos que luego han devenido estereotipos literarios: frivolidad, maquinación, histrionismo, amoralidad, orgullo, cristalizados en las *demi-mondaine* dieciochescas (v.g: la marquesa de Meuertill) y decimonónicas (Marguerite Gautier). En un momento de la obra el protagonista —el esposo— le dice a Erotia: «Las cortesanas solo acarician cuando tienen a la vista algo de qué apoderarse»;⁶ y a pesar de que ella acepte como *botín* los que antes fueron *despojos* de su mujer, esta cortesana frívola y amoral tiene sus propios códigos: «Busca otra que se deje humillar», le espeta a su proveedor ante sus ofensas y lo echa de su casa.

⁵ Elina Miranda: op. cit., p. 239.

⁶ Todas las citas del autor parten de la edición de Antuña, Vicentina (selec. y prol.): *Comedia latina. Plauto/Terencio*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1990.

La esposa resulta el personaje no solo innominado sino menos favorecido; el propio padre la desprecia por desconfiada y mandona: «¿Crees que los maridos han de ser esclavos de sus mujeres? También podías, con esta exigencia, pretender que se dedicara a tareas femeninas sentada, entre las criadas, a cardar lana». Al final de la obra, cuando se hace la subasta de los bienes de Menecmo, se anuncia: «También se venderá la mujer, si hay comprador para ella. La subasta, a mi entender, no importará más de 5 millones de sestercios», con lo que se hace suficientemente explícita la valía de esta. La contraposición se ha resuelto a favor del personaje de la cortesana, cuya postura de astucia e independencia valida su condición.

Dentro del espectro de Terencio, nos detenemos en «El atormentador de sí mismo», obra con un complicado sistema de personajes y un equívoco entrecruzamiento de líneas argumentales (los jóvenes enamorados y las oposiciones familiares, las diferencias clasistas, la hija perdida y reencontrada) que nos ofrece otra versión del contraste entre dos tipos de mujeres. La muchacha virgen y casadera no es enemiga de la cortesana Baquis, sino que necesita de sus filántropas inclinaciones celestinas para acercarse a su amado imposible. Hay un momento de la comedia en que se explicita a través de la reflexión de Baquis el carácter no excluyente de este contraste: “Y cuando yo en mi pensamiento considero tu vida, y la de todas las que no quieren trato con muchos hombres, no me extraña que vosotras seáis tan honestas y a nosotras no nos dejan serlo aquellos con quienes tenemos trato” En la comedia terenciana se ha anulado la confrontación: castas y perdidas se han aliado para subvertir las disposiciones paternas y para disfrutar de los hombres que han preferido.

La poesía latina de los *poetae novi* nos ofrece una visión contradictoria de la mujer. La Lesbia de Catulo es la configuración de la amante que “siendo toda ella bellísima se llevó ella sola todos los atractivos de todas”,⁷ tan tierna como para llorar la muerte de un pajarillo y tan casquivana como para burlar al esposo, traicionar al amigo de turno y desestimar las murmuraciones de los ancianos. En Lesbia está modelado un sujeto femenino que ya no nos abandonará, marcado por la volubilidad y

⁷ Las referencias del autor pertenecen a la edición siguiente: Campuzano, Luisa: *Selección de autores latinos*, Universidad de La Habana, La Habana, 1982.

la fruslería, en cuya palabra caprichosa no ha de fiarse el adorador: «Dice mi amada que con nadie quisiera unirse más que conmigo [...] lo dice, pero lo que una mujer dice a su ardoroso amante hay que escribirlo en el viento y el agua rápida». Inspirará sentimientos contradictorios en el yo lírico que lo lleva a aquella paradójica confesión del *odi et amo*.

Los monumentos de la literatura grecolatina nos legaron variadas y enriquecidas visiones de la femineidad, lejos de los prejuicios y convenciones que luego contaminaron la literatura occidental. Muchas de esas visiones privilegian los personajes que contrarían la normatividad social: la mujer amante, la otredad dentro del sistema marital monogámico. Releer desde esta perspectiva puede ser más que todo, gratificante.

Bibliografía

- ANTUÑA, VICENTINA; LUISA CAMPUZANO (1989): *Historia de la literatura latina (desde sus orígenes hasta el principado de Augusto)*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.
- ANTUÑA, VICENTINA (selec.y prol.) (1990): *Comedia latina. Plauto/ Terencio*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.
- ARAÚJO, NARA (2003): *Diálogos en el umbral*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba.
- AUERBACH, ERICH (1986): *Mimesis*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana.
- CAMPUZANO, LUISA (1982): *Selección de autores latinos*, UH, Ciudad de La Habana.
- GARGUTIA, ELVIRA (1994): *Cantos de mujeres en Grecia*, Ediciones Clásicas, Madrid.
- GÓMEZ CAÑOLAS, CLAUDIA : “Discurso feminista y literatura: antecedentes bibliográficos”, en *Revista Electrónica: Documentos Lingüísticos y Literarios UACh* (24-25): 23-28, <http://www.humanidades.uach.cl/documentos-linguisticos/document.php?id=138>.
- HÁUSER, ARNOLD (1978): *Historia social de la literatura y el arte*, t:1, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.
- HIDALGO XIRINACHS, ROXANA: «La Medea de Eurípides: hacia un psicoanálisis de la agresión femenina y la autonomía» en <http://psiconet.com/foros/genero/medea.htm>.

- HOMERO (1982): *La Ilíada*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.
- MARTÍN DE DORIA, CRISTINA (Univ. de Sevilla): "La mujer infiel desde Plauto a Johan Johan" en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/infiel.html>.
- MIRANDA, ELINA (1990): *Los géneros poéticos en Grecia clásica*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.
- MONTERO, SUSANA (2000): "Primera advertencia acerca de las desventajas y riesgos seculares de ser elegida musa" en *Sic* (6): 3-5, Santiago de Cuba, ene.-feb.-mar.
- _____ (2003): *La cara oculta de la identidad nacional*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba.
- RODRÍGUEZ RIVERA, GUILLERMO (1975): *El teatro griego y la divina comedia*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.
- SAFO (1998): *Poesía*, Editorial Grijalbo-Mondadori, Madrid.
- SHOWALTER, ELAINE (2001): "La crítica feminista en el desierto" en *Textos de teoría y crítica literarias*, Editorial Félix Varela, La Habana.
- SÓFOCLES (1978): *Tragedias tebanas*, Instituto Cubano del Libro, La Habana.
- VÁZQUEZ, ZURIÑE: "Esas heroínas que se cuelan en la literatura", en: <http://elgusanillo.blogspot.com/2006/09/esas-heroinas-que-se-cuelan-en-la.html>.