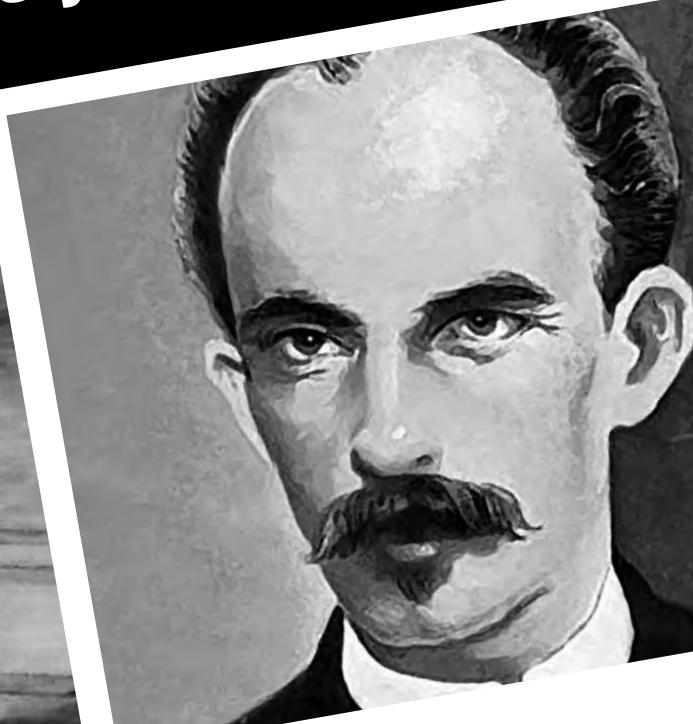




**Temas humanísticos y sociales**





# Algunas lecturas acerca de lo femenino en la literatura

Liliana Moreno Muñoz

“Una historia de las mujeres en la literatura sería equiparable a una historia de la mujer o, al menos, de la evolución del mito de lo femenino”<sup>1</sup>. Dicha afirmación, de Miguel de Cereceda, implica una postura en la cual arte, sociedad y cultura se encuentran en estrecha relación. En esta línea se plantea la presente aproximación a la imagen de la mujer en la literatura, teniendo en cuenta los principales puntos de giro que se hallan entre el paleolítico y el siglo XX. Ello exige la revisión de interpretaciones realizadas a la mitología de distintas culturas, la literatura grecorromana, la expresión literaria del amor cortés, la época victoriana y algunas apuestas del romanticismo.

## Lo femenino sagrado

La *Venus* de Willendorf y las demás estatuillas del paleolítico superior que representan a la Diosa Madre, constituyen el vestigio más antiguo del culto a lo femenino sagrado. La interpretación de estas piezas

arqueológicas ha permitido reconstruir parte de una ancestral mitología europea que explicaba el origen del universo a partir del principio generador de la vida.

Según el estudio realizado por Adele Getty<sup>2</sup>, la gran variedad de estatuillas femeninas (en las cuales se resaltan atributos relacionados con la generación: senos nutricos y vientre ensanchado), halladas en la zona euroasiática entre los periodos paleolítico y neolítico, señala la presencia del principio sagrado de la mujer-madre-fértil que da origen al orden matriarcal en diversas culturas, en tanto se simboliza con la figura femenina el origen del mundo.

Durante el paso del humano nómada al sedentario fueron constituyéndose comunidades cuya estructura matrilineal se explica, en principio, porque se desconocía la reproducción sexual y se consideraba que la mujer daba a luz sus hijos sin intervención del sexo masculino<sup>3</sup>. Esta creencia generó una conexión entre naturaleza y mujer a partir

\*. Docente Departamento de Humanidades y Letras, Universidad Central.

1. Cereceda, Miguel, *El origen de la mujer sujeto*, Madrid: Tecnos, 1996, p. 31.

2. Getty, Adele, *La diosa: madre de la naturaleza viviente*, Madrid: Editorial Debate, 1994. (Título original: *Goddess*, London: Thames and Hudson Ltd., 1990).

3. En: Sanahuja, María Encarna, *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*. Madrid: Cátedra, 2002. Puede hallarse un estudio detallado, desde el punto de vista antropológico, acerca del desarrollo de las sociedades matrilineales.

## **Estas diosas representaban la unión de aspectos, ahora contrarios, como la vida y la muerte, la creación y la destrucción, la belleza y el horror.**

de un rasgo común: la auto-productividad respecto a la generación de la vida; motivo que gestó la veneración a la Magna Mater.

Durante el neolítico, con el descubrimiento de la agricultura y la domesticación de animales, se descubrió la participación del hombre en la procreación, lo cual no afectó la divinización de la mujer, básicamente porque su cuerpo es el único responsable en el proceso de gestación y parto. Así pues, se continuó el culto a las divinidades femeninas que representaban la fertilidad, la vida, la naturaleza y la tierra, por las relaciones simbólicas y naturales que guardan los ciclos del cuerpo femenino, las estaciones, las fases de la luna y el proceso agrícola.

Los estudios de mitología comparada realizados por Robert Graves<sup>4</sup> y Joseph Campbell<sup>5</sup>, reúnen numerosos mitos de las antiguas deidades femeninas indoeuropeas señalando sus correspondencias, gracias a un conjunto de rasgos comunes. Para Campbell, la Diosa representaba la totalidad de lo que puede conocerse:

*[...] en la fase aldea neolítica [...] la figura focal de toda la mitología y el culto fue la generosa diosa Tierra, como madre mantenedora de la vida y receptora de los muertos para su ulterior renacimiento. En el primer periodo de su culto (quizá alr.7500-3500 a. de C. en Levante) tal diosa madre puede que fuera considerada sólo como una patrona local de la fertilidad, como suponen muchos antropólogos. Sin embargo, incluso en los templos de la primera de las grandes civilizaciones (Sumeria, alr. 3500-2350 a. de C.), la Gran Diosa de veneración suprema, ciertamente fue mucho más que eso. Y era, como lo es ahora en Oriente, un símbolo metafísico: la principal personificación del poder del Espacio, el Tiempo y la Materia, dentro de cuyos límites todos los seres se originan y mueren: la sustancia de sus cuerpos, configuradora de sus vidas y pensamientos, y receptora de sus muertos.Y*

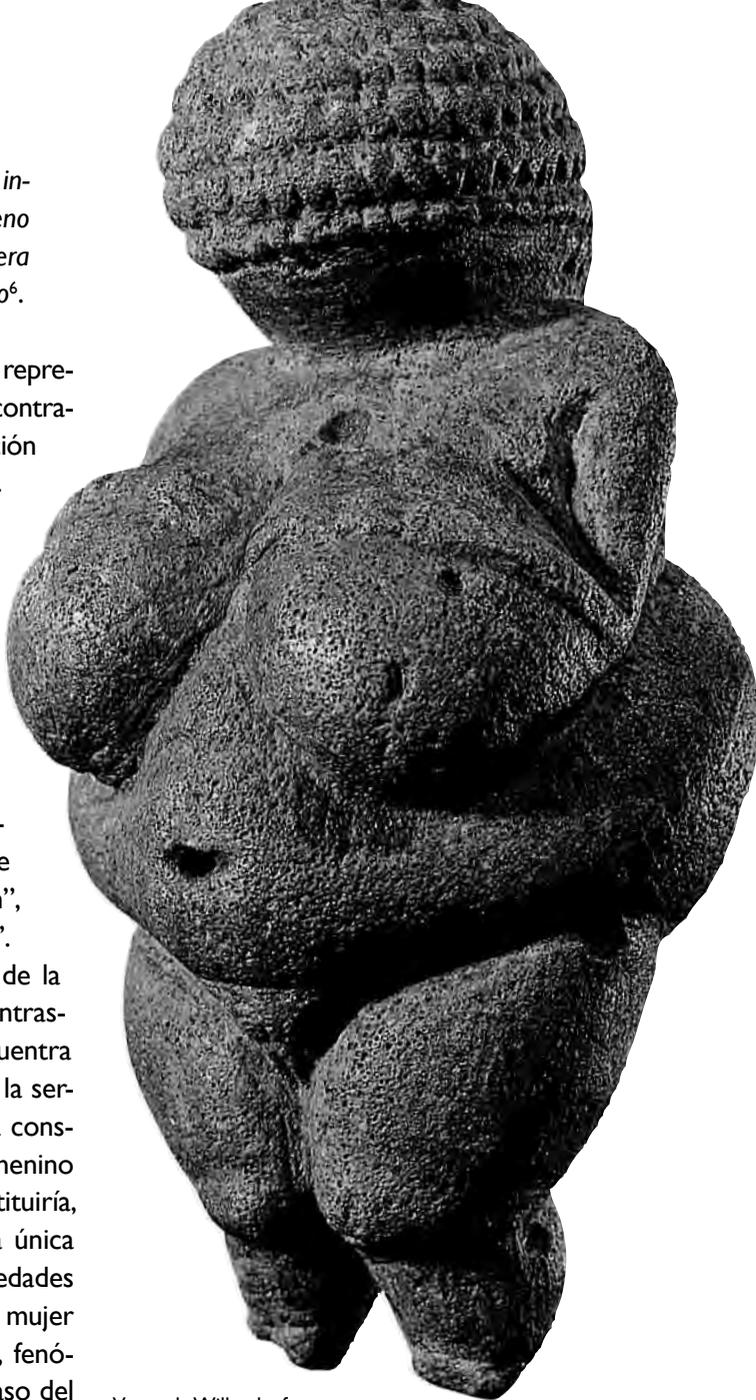
4. Graves, Robert, La Diosa Blanca: gramática histórica del mito poético, Madrid:Alianza, 1983.

5. Campbell, Joseph, "De las Diosas al Dios", en: Las máscaras de Dios: mitología occidental, Madrid:Alianza, 1999, cap. 1.

*todo lo que tenía forma o nombre, incluido Dios, personificado como bueno o malo, misericordioso o colérico, era su criatura, en el interior de su útero*<sup>6</sup>.

Y en tanto totalidad, estas diosas representaban la unión de aspectos, ahora contrarios, como la vida y la muerte, la creación y la destrucción, la belleza y el horror. Por ejemplo, las figuras halladas en Hungría y Bulgaria (datan entre el 6000 y 3000 a. de C.) simbolizan la regeneración: la Diosa es vida y muerte a la vez. Los aspectos oscuros y luminosos de la vida eran honrados por igual; motivo que permite distinguir en la Diosa atributos como: “gran nutridora”, la “sanadora”, “la que porta la muerte”, “la que garantiza la inmortalidad y la liberación”, “la que aniquila”, “la madre del mundo”.

Mircea Eliade<sup>7</sup> realiza un análisis de la simbología de La Diosa, en el cual contrasta conjuntos míticos y rituales y encuentra asociaciones frecuentes entre la luna, la serpiente, el agua, la tierra y la mujer. La constante conexión entre el cuerpo femenino y la fecundidad de la tierra no constituiría, desde el punto de vista de Eliade, la única razón por la cual se gestaron las sociedades matriarcales, pues se le atribuye a la mujer el descubrimiento de la agricultura<sup>8</sup>, fenómeno que, como se sabe, marcó el paso del paleolítico al neolítico. Dicho descubrimien-



Venus de Willendorf.

Tomada de [cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/percepcions/perc2.html](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/percepcions/perc2.html)

6. *Ibíd.*, p. 23 a 24.

7. Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, México: Ediciones Era S.A., 1981.

8. Según Eliade: “Se admite generalmente que la agricultura fue un descubrimiento femenino. El hombre se ocupaba en perseguir, cazar o en llevar a pacer los rebaños y estaba casi todo el tiempo ausente. La mujer, por el contrario, ayudada por su espíritu de observación, limitado pero agudo, tenía oportunidad de observar los fenómenos naturales de la inseminación y de la germinación, y de tratar de reproducirlos artificialmente. Por otra parte, puesto que ella era solidaria de los otros centros de fecundidad cósmica –la tierra, la luna–, la mujer adquiriría también el prestigio de poder influir sobre la fertilidad y de poder distribuirla” (*Ibíd.*, p. 236).



to, crucial para la historia de la humanidad, habría contribuido a la conformación de la mitología ancestral de La Diosa.

Robert Graves se referirá a la Diosa Blanca, que según los estudios de la mitología indoeuropea comparada, era venerada y reconocida por su carácter de creadora y destructora, dos aspectos que no se consideran fuerzas opuestas sino contrarios polares.

Tanto Campbell como Graves señalan constantemente en sus obras la relación de los atributos contrarios de estas diosas europeas con la Diosa Negra de la India: Kali: “[...] quien con la mano derecha concede sus dones y en la izquierda sostiene una espada alzada [...] Ella es el Tiempo Negro, tanto la vida como la muerte de todos los seres, el útero y la tumba del mundo: la primigenia, la sola y última, de quien los dioses no son sino agentes operantes”<sup>9</sup>. Esta deidad hindú representa, pues, la conjunción de dos principios: como Diosa Madre positiva, Diosa del Loto, genera mundos, los mantiene, los absorbe, en un ciclo incesante; y en su aspecto guerrero, como Diosa sedienta de sangre, cruel y pavorosa, está adornada con un collar de cabezas cortadas, siembra la destrucción y la muerte con el fin de crear.

Los mismos rasgos pueden hallarse en algunas culturas indígenas americanas, donde la *Madre Tierra* se considera el centro generador de la vida y la tumba receptora. La diosa Yemayá, del panteón yoruba, en Cuba, se adora como madre de la vida y de todos los orichas. Ella es, como las diosas que se mencionaron anteriormente, “fuente de vida, matriz de todas las posibilidades de la existencia”<sup>10</sup>. Para los celtas, la Diosa Madre

## En varias culturas matriarcales aparece también una diosa triforme

Cerridwen, era la fuente y el flujo del nacimiento, la muerte, la verdad y la inspiración; su nombre proviene de la palabra española “cerda”, que en los pirineos se conocía como diosa de la vida y la muerte. Los druidas, o sumos sacerdotes celtas, pasaban por una rigurosa educación que podía durar hasta veinte años, la cual incluía una formación en las artes poéticas, estrechamente ligadas a lo sagrado femenino: Cerridwen presidía un caldero mágico; el poeta inhalaba o inspiraba los vapores mágicos, quedaba encantado y, en su delirio, escribía los mensajes de su alma o musa.

En varias culturas matriarcales aparece también una diosa triforme. La Diosa Blanca poseía, en la Grecia preolímpica, tres aspectos que se asociaron con el cielo, la tierra y el infierno, y se subdividieron en nueve de acuerdo con las fases del calendario del año solar, de la vida humana, de la luna<sup>11</sup> y de la mujer:

*Cielo: Luna nueva, llena y menguante*

*– La doncella*

*Tierra: Primavera, verano e invierno –*

*La mujer*

*Infierno: Nacimiento, procreación y muerte – La vieja bruja*

Así, las musas que eran en principio tres, devinieron nueve; esta tradición tiene

9. Campbell, Op. cit., p. 43.

10. Güerere, Tabaré, *Las diosas negras: la santería en femenino*, Caracas: Alfadil Ediciones, 1995.

11. La asociación de la luna y la imagen femenina tiene origen en la relación analógica entre sus fases y el periodo menstrual.

**Los poetas de la antigua Europa adoptaron a la triple diosa como musa, principalmente porque en sus tres aspectos formaban un círculo mágico de iniciación, desarrollo y final, que se adecuaba a la perfección del tema poético.**



continuidad en la civilización grecorromana, aunque, como apuntan los estudios antropológicos, las musas perdieron su conexión con la deidad que las originó.

Según Graves, la función inicial de la poesía era la invocación religiosa de la musa y su utilidad, la mezcla de exaltación y horror que su presencia suscita:

*Cerridwen perdura. La poesía comenzó en la era matriarcal y obtiene su magia de la Luna, no del Sol [...] El constante empleo ignorante de la frase cortejar a la musa ha oscurecido su significado poético: la comunión íntima del poeta*

*con la Diosa Blanca, considerada como la fuente de la verdad. La verdad ha sido representada por los poetas como una mujer desnuda, una mujer despojada de todos los vestidos y adornos que la comprometerían a cualquier posición particular en el tiempo y el espacio. La diosa Luna siria también era representada así, con una serpiente como tocado para a los devotos que era la Muerte disfrazada, y con un león agazapado vigilantemente a sus pies. El poeta está enamorado de la Diosa Blanca, de la verdad; su corazón estalla en anhelo y amor por ella<sup>12</sup>.*

---

12. Graves, Op. cit., p. 628.



Esculturas de mármol, Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.  
Tomada de <http://www.morguefile.com>

Los poetas de la antigua Europa adoptaron a la triple diosa como musa, principalmente porque en sus tres aspectos formaban un círculo mágico de iniciación, desarrollo y final, que se adecuaba a la perfección del tema poético. Además, para los poetas, la Diosa era su encantadora, un único tema que encerraba todos los misterios humanos.

Aquí se ubica, igualmente, el origen de la tríada femenina posterior: Selene-Afrodita-Hécate que simbolizan La Doncella: Selene (el mundo aéreo) - La Ninfa: Afrodita (el mundo terrestre) - La Vieja: Hécate (el mundo subterráneo); así como la

adoración a la Santa Trinidad primitiva que, según Graves, fue reconocida por los católicos medievales en tanto construyeron el templo de la Santísima Trinidad en el lugar donde estaba ubicado el santuario de las musas helioconianas<sup>13</sup>.

Hasta este momento, lo femenino sagrado estaba asociado principalmente a la fertilidad de la tierra, al ciclo de regeneración vida-muerte-renacimiento y, por tanto, a la luna. Y, de otro lado, el mito celta de la musa permite la relación de la imagen femenina con una visión sagrada del lenguaje que, para Graves, pervive en la tradición poética occidental, con ligeras variantes, a

---

13. Ibid., tomo II, p. 541.

través de Donne, Shakespeare, Dante, Petrarca, Goethe, Keats, Coleridge, entre muchos otros.

### **Algunas visiones sobre lo femenino en la historia de la literatura occidental**

Con las invasiones kurgas<sup>14</sup> hacia el 5000 a. de C., aparece un dios solar masculino que desplaza el culto de la Diosa. Dicha transición ha sido estudiada a partir de los vestigios arqueológicos y la literatura griega antigua, en la cual se hallan indicios de un cambio cultural del orden matriarcal al patriarcal por etapas, que comprende inicialmente el uso de la fuerza, luego una lenta transformación de las deidades femeninas en peligrosos monstruos y, finalmente, la instauración del matrimonio que reemplaza la idea de comunidad fundando un nuevo orden social en el cual la mujer pasa a ser esposa, amante, concubina, prostituta y esclava.

*[...] las literaturas de la Primera Edad del Hierro, tanto de Grecia arcaica como de Roma y del vecino Levante semítico, están llenas de variantes de la conquista por un héroe radiante del monstruo oscuro desacralizado —por una razón u otra— del anterior orden divino, de cuyos anillos se obtendría algún tesoro: una tierra hermosa, una doncella, un regalo de oro o simplemente la liberación de la tiranía del propio monstruo puesto en tela de juicio<sup>15</sup>.*

Desde el punto de vista de Campbell, la transición del matriarcado al patriarcado obedeció a un cambio político-social que transformó la historia de la humanidad así como, en gran medida, la imagen y el papel de la mujer. En el panteón olímpico, como consecuencia de la influencia de la ideología kurga, se exalta a los dioses viriles del trueno, y más tarde, sobre el culto dionisiaco emparentado con la adoración a la Diosa Luna, se impone el culto apolíneo solar.

Para Quintillá Zanuy<sup>16</sup>, la imagen femenina en la literatura grecorromana es una imagen ideal, producto de los deseos y temores masculinos a propósito de la mujer, pues como es sabido, las obras que se conservan fueron escritas por varones:

*Si algo se puede decir de antemano sobre el concepto de lo femenino en el mito y en la literatura clásica (...) es precisamente que, en las manifestaciones semio-narrativas que llamamos relatos míticos, la figura femenina constituye un objeto complejo de valores, valores equívocos y articulados sobre ejes opuestos, cuyos polos aparecen marcados positiva y negativamente. La mujer es concebida como un ser ambiguo y contradictorio, totalmente extraño e incluso opuesto al varón (o al concepto de varón), que es un ser unívoco y sin dobleces<sup>17</sup>.*

Según el análisis realizado por esta autora a obras de la antigua Grecia en distintos géneros, lo femenino en la cultura clásica

14. Kurgos: término genérico con el cual se designan las tribus guerreras y cazadoras que invadieron Europa desde el norte.

15. Campbell, Op. cit., p. 39.

16. Seminario Interdisciplinar d'Etudis de Dona de la Universitat de la UdL, "La imagen de la mujer en la literatura", Capítulo 1: Voces femeninas en el mito antiguo: el maleficio de un enigma, Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida, 1996.

17. *Ibid.*, p. 14.

se articula a partir de ejes opositivos como *deseo/peligro* y *naturaleza/cultura*. La primera oposición parte de la caracterización de lo femenino como figura que despierta una irresistible atracción y a la vez inspira horror. La segunda, tiene que ver con la oposición entre aquellas figuras femeninas que acatan las leyes dentro del matrimonio y la ciudad (cultura-civilización), y aquellas que se enfrentan al orden masculino (naturaleza-mujer salvaje). A partir de estas polaridades puede comprenderse el surgimiento de la *mujer fatal*, la *mujer ideal* o *heroína romántica*

y la *mujer salvaje*. Se perfila así un deber ser de la mujer desde la visión masculina que reduce su imagen a unos cuantos prototipos carentes de matices. Pero, además, Quintillá hace referencia a un concepto que surge con el patriarcado y que será reforzado en la literatura y la filosofía griegas: el *logos*.

El modo de manifestarse de lo femenino será necesariamente, equívoco y contradictorio, incomprensible casi siempre para el intérprete varón que está dotado de un modo de expresión característico del género masculino, el *logos*, lenguaje que es unívoco, diáfano y universal [...] en

consecuencia, en el sistema racional griego, el *logos* es el único modo de expresión posible, cuya misión es transmitir información en el plano de la denotación [...] así pues, el universo femenino para diferenciarse claramente del masculino, hace uso de formas de expresión distintas del *logos*, pues este tipo de expresión permanece vetado a las mujeres, especialmente en público. Dos son estas formas de expresión típicamente femeninas: el silencio y el enigma<sup>18</sup>.

El silencio y el enigma como modos de expresión de la feminidad están estrechamente vinculados con la oposición naturaleza/cultura. La mujer adherida a la convención instaurada por el orden patriarcal no debía extender su voz más allá del ámbito doméstico que la *polis* le había asignado, pues su representación fuera del hogar era su marido. Por esta razón, durante mucho tiempo se consideró el silencio femenino como una virtud, en tanto dicha actitud garantizaba la continuidad del orden patriarcal. Y en contraposición, aquella mujer que rechaza este orden masculino y por tanto, la ley,



18. *Ibíd.*, pp. 15 a 16.

se considera una mujer salvaje (aun más peligrosa), pues se supone que halla su identidad en la naturaleza y no en la cultura, amenazando con esta actitud el orden imperante. A la figura amenazante de la mujer subversiva y salvaje corresponde el lenguaje del enigma (estudiado por Aristóteles en su *Poética*), como un modo de resistencia. Se trata de “[...] un concepto paradójico que no pretende comunicar sino decir veladamente”<sup>19</sup>, y que será la forma expresiva con la cual se manifiestan los distintos monstruos femeninos en la mitología griega (la esfinge, las sirenas, las erinias), entendidos, desde el punto de vista de Quintillá, como la expresión literaria del miedo ante la imagen de la mujer salvaje, pues con el lenguaje del enigma, dichas imágenes de lo femenino terrible, ejercían su poder maléfico.

19. Ibid., p.16.

20. Markale, Jean, *El amor cortés o la pareja infernal*, Barcelona: Medievalia, 1998.

**Desde este punto de vista, la imagen de la mujer en el amor cortés supone características similares a las ya descritas de la Diosa.**

Durante la Edad Media, la imagen de la mujer presenta un giro importante en la poesía del amor cortés del siglo XII. Jean Markale<sup>20</sup> interpreta el *fin amour* como una postura en continuidad con la tradición de la Diosa Blanca. Este autor se refiere a las distintas conexiones entre la imagen femenina que se presenta en la religión del amor y la antigua Diosa de los pueblos indoeuropeos, en tanto existe una veneración por la Dama que trasciende a la esfera de lo sagrado. Desde este punto de vista, la imagen de la mujer en el amor cortés supone características similares a las ya descritas de la Diosa. Sin embargo, se añade el erotismo como uno de los elementos centrales que, según algunas hipótesis, proviene de Oriente. Asimismo las figuras femeninas expresadas en la novela de caballería y en las obras de Dante y Petrarca, especialmente, derivarían de la misma tradición en la cual la imagen femenina ausente es el motivo principal de creación artística. De este modo, en *la religión del amor* la figura femenina representaría la totalidad inalcanzable y el deseo sería entendido como impulso sagrado hacia la divinidad.

En contraposición, Miguel de Cereceda considera que en la expresión literaria del amor cortés, la imagen femenina se expresa aún, y tal vez con mayor énfasis, como mujer objeto, en tanto creación construida a partir de necesidades masculinas; los “mandamientos del amor” están dirigidos

a los varones, mientras la mujer es siempre interpretada como objeto del deseo. Tal como señala Cereceda<sup>21</sup> la mujer no es el amor, pero es el amor el que la configura en la literatura, y por tanto, aunque aparentemente la imagen de la mujer gozase de cierto poder dentro de la literatura y de la vida cotidiana del siglo XIX realmente, se habría disfrazado allí, con la imagen de Dama inalcanzable, dadora de amor y sufrimiento<sup>22</sup>, un juego de poder que continua proscribiendo a la mujer y enfatizando su papel de objeto. Para Cereceda, en la literatura no existe la mujer sujeto hasta la aparición de la mujer escritora, aunque ya existiera como antecedente la poesía de Safo<sup>23</sup>.

Georges Duby, en su artículo “El modelo cortés”, hace énfasis también en la posición machista expresada en la literatura del *fin amour*: “La mujer es el centro indiscutible del *fin amour*, el amor sublime, el amor cortés. Entendido como aventura, peligro y juego sometido a innumerables reglas, los frutos literarios del amor cortés constituyen un género de evasión que no muestra a la mujer tal como es, sino la imagen idealizada que de ella tienen los hombres<sup>24</sup>.”

La visión de mundo que se crea a partir del amor cortés genera dos tipos de mujeres: las *villanas*, mujeres sin clase que han de estar disponibles para los caballeros siempre que ellos lo requieran, y las

---

21. Cereceda, *Op. cit.*, p. 54.

22. En las metáforas hay proliferación de castillos, muros y rejas, obstáculos que encuentra el amante en el camino hacia la visión de su amada.

23. La poesía de Safo puede considerarse como antecedente crítico al orden patriarcal si se tiene en cuenta la oposición ideológica que se ejerce en sus versos frente a la obra de Homero.

24. Duby, Georges, “El modelo cortés”, en: *Historia de las mujeres*, tomo 2. (Dirección de Chritiane Klapisch). Madrid: Taurus, 1992, p. 304.



Ilustración de damas victorianas.

Tomada de <http://www.maldonlife.co.uk/stuff/2008/11/15/victorian-evening/>



## A través de la figura de María se refuerza el ideal femenino de la castidad y la abnegación. María es el modelo femenino en la Edad Media.

damas, mujeres cortesanas inalcanzables con las cuales se establece el juego erótico a distancia).

De esta manera, al juego de oposiciones planteado por Quintillá en su análisis a las obras de la literatura griega clásica, podría agregarse en la Edad Media, la dualidad Dama / Villana, teniendo en cuenta la clase social. Pero aún habría una nueva oposición de imágenes femeninas generadas en la mitología judeo-cristina: Lilith-Eva / María.

En la tradición hebrea sobresale la imagen de Lilith como primera mujer de Adán, condenada al mundo de la oscuridad por reclamar igualdad respecto al varón<sup>25</sup>. Posteriormente se convierte en súcubo demoníaco que causa sueños eróticos y hurta el semen del hombre así como su vitalidad espiritual. Este monstruo femenino actuaba aliado con la noche, razón por la cual se le considera también el primer vampiro. Según el mito, Lilith toma cuerpo de nuevo en la serpiente que ofrece a Eva la manzana en el paraíso; y Eva, portará durante la Edad Media, dentro de la iconografía cristiana, la marca de la mujer que guía al hombre hacia el mal.

Acompañará a Eva / Lilith una imagen femenina totalmente opuesta: María. Para Graves, este personaje de la mitología cristiana se vinculó en el paganismo con la musa:

*En la poesía medieval se identificaba claramente a la Virgen María con la Musa, poniéndola a cargo de la Caldera de Cerridwen [...] en la poesía irlandesa medieval, a María también se la identificaba claramente con Brigit, la Diosa de la Poesía, pues, a Santa Brigit, la Virgen como Musa, se la conocía popularmente como María de la Galia<sup>26</sup>.*

Aunque Constantino abolió el culto a María en el desarrollo del cristianismo, éste sobrevivió dentro de la iglesia<sup>27</sup>. La cercanía con la tierra exigía que muchos pueblos conservaran vivos muchos ritos de su renovación: la primavera, época de la siembra y de los ritos de fertilidad, de la bendición de los sembrados y de las danzas de mayo; el otoño, época de cosecha y del día de los difuntos. Estas ceremonias estacionales, reconocidas como parte del ciclo de la Madre Tierra, fueron sancionadas oficialmente al transformar dichos ritos paganos en festi-

25. Duna Mascetti, Manuela, *Diosas: La canción de Eva*. Barcelona: Círculo de lectores, 1992 (The song of Eve, 1990).

26. Graves, *Op. cit.*, Tomo II, p. 552 a 553.

27. *Ibid.*, p. 555.

28. Bornay, Erika, *Las hijas de Lilita*, Madrid: Cátedra, 1990.

vidades cristianas. Dentro del catolicismo esta figura femenina actúa como receptáculo de la divinidad, es sólo un puente en la conformación de La Trinidad patriarcal.

Para Erika Bornay<sup>28</sup>, a través de la figura de María se refuerza el ideal femenino de la castidad y la abnegación. María es el modelo femenino en la Edad Media. Sin embargo, Bornay subraya que se trata de una “no-mujer”, de una mujer “asexual” creada como modelo de conducta para la mujer, en contraste con el prototipo negativo de Eva.

La oposición Eva / María constituye, según el estudio de Bornay, un tema constante en el arte y la literatura occidental desde el romanticismo hasta finales del siglo XIX, época en la cual se acentúa la presencia de esta dicotomía. Así, muestra cómo, incluso desde el discurso racionalista, se fortalece el pensamiento dicotómico sobre la mujer (*mujer llena de bondad / mujer símbolo del mal*):

*La arenga religiosa medieval que presentaba a la mujer como símbolo de la concupiscencia es sustituida ahora por el discurso de un feminismo paternalista avalado por la autoridad de la ciencia y por las teorías de Darwin. La mujer es tierna y bondadosa, pero débil, vulnerable y sumamente delicada. En realidad es como un niño [...] El discurso médico-científico ofrecerá una multitud de razones susceptibles de justificar la dominación absolutamente protectora del hombre sobre la mujer [...] La dicotomía Eva-María*

*se afianza a medida que avanza el siglo. La madre, la esposa, es aquella virgen desexualizada de la que habla el Evangelio. Eva, por el contrario, es la que condujo al hombre a la perdición. El hombre romántico, el artista fin-de-siècle, el creador decadente, primará en su obra esta última imagen de mujer. La escarbada represión había creado en muchos de ellos todo un mundo de fantasías y quimeras eróticas que difícilmente podían ser canalizadas hacia la imagen de la casta esposa y madre producto del código moral victoriano<sup>29</sup>.*

Desde el primer romanticismo, se manifiesta el eterno femenino dual (Eva/María) en la obra de Goethe<sup>30</sup>, Novalis y, posteriormente, en la de Poe. La anterior musa de los poetas, para Mireille Dottin-Orsini, padece una mutación a finales del siglo XIX, se transforma en *mujer fatal*:

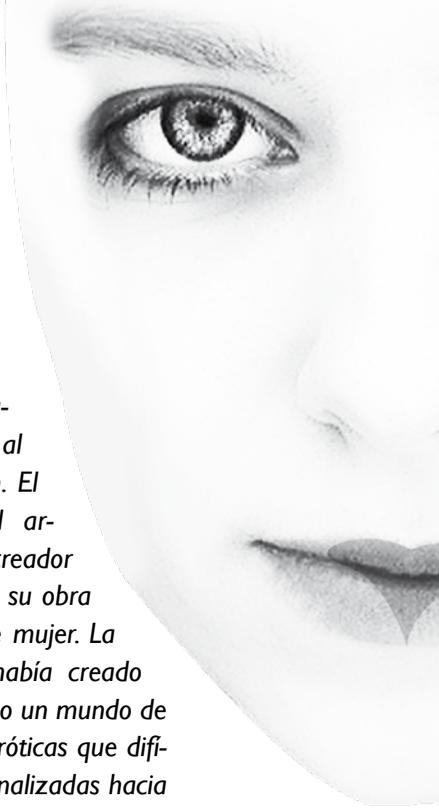
*...vulgar entre los naturalistas, se golpea los muslos, tiene sus reglas (o el cólico), y si a veces da a luz, lo hace en el horror y las sanies; hierática entre los simbolistas, asesina con una sonrisa, arrastra su vestido en la sangre, tiene ojos impasibles de piedra preciosa. De cualquier manera, es de cuidado<sup>31</sup>.*

29. *Ibíd.*, p. 59 a 60.

30. Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo*, Caracas: Monteávila Editores, 1969, p. 45.

31. Al respecto afirma el autor: “Se diría que por boca de Fausto habla todo el romanticismo. Aquella cabeza de mujer ajusticiada de ojos vidriosos, aquella horripilante y fascinadora Medusa, será el objeto del amor tenebroso de los románticos y decadentes a través de todo el siglo. Para los románticos la belleza parece aumentar precisamente por obra de aquellas cosas que deberían contradecirla: lo horrendo. Cuanto más triste y dolorosa es, más la saborean”.

32. Dottin-Orsini, Mireille, *La mujer fatal (según ellos): textos e imágenes de la misoginia de fin de siglo*, Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1996 (Éd. Grasset et Fasquelle: París, 1993), p. 16.





En la poesía del siglo XIX, según Praz, sucede la reunión entre la belleza y el horror, tradición que llegará hasta el poeta moderno a través de Baudelaire. El desarrollo de esta figura será tal que incluso pueden hallarse cantidad de tipos<sup>32</sup>.

La presencia de esta Dama oscura obedece a múltiples factores socio-culturales que afectaron la visión de mundo en las grandes ciudades europeas del siglo XIX. El acelerado crecimiento de la industrialización y la urbanización tuvo como consecuencia el requerimiento de la mano de obra femenina y, a su vez, esta presencia de la mujer en ámbitos hasta entonces impensables, propició el nacimiento de los primeros movimientos feministas. Dicha situación fue vista como una amenaza ante el poder masculino. A esto se agrega el incremento en la práctica de la prostitución y, como resultado de ello, el aumento de muertes por causa de sífilis. Según Bornay, estos fenómenos habrían motivado una fuerte tendencia misógina que acentuó la polaridad de dos prototipos femeninos: *Mujer artificial* (amante estéril) / *Mujer natural* (esposa-madre).

En la literatura latinoamericana no está ausente la concepción dual del eterno femenino. Imágenes de la musa y la mujer fatal pueden apreciarse en la poesía del ro-

manticismo y el modernismo. Además, es de vital importancia aquí, la mención de un fenómeno como el marianismo latinoamericano, pues en muchos pueblos el culto a María no sólo ha tenido continuidad y fuerza, también puede hablarse de la fusión de antiguas divinidades telúricas con la imagen de “la madre de Dios”, gracias a los rasgos comunes que permiten reunir las en el arquetipo de La Madre.

Carmen Perilla<sup>33</sup> indica tres prototipos de mujer que sobresalen en la literatura latinoamericana: *La Virgen*, *La Prostituta* y *La Mujer Violada*<sup>34</sup>. Según su interpretación, *La Virgen* está estrechamente vinculada con las distintas diosas madres de los pueblos indígenas. De ahí la gran devoción de nuestros pueblos a esta imagen y la constante alusión al arquetipo de *La Madre* en nuestra literatura. *La Prostituta*, o *mujer fatal*, aparecerá generalmente como antagonista de *La Madre*, y la *Mujer Violada* representará en muchos casos al continente americano colonizado por los españoles.

La revalorización de los estereotipos femeninos tradicionales toma fuerza sólo hasta el siglo XX, particularmente con el cambio de mentalidad de los años sesenta, que permite la “emancipación” de la mujer. Dicha transformación repercute en muchas obras literarias vanguardistas donde se cuestionan también las imágenes femeninas, paradójicamente difundidas en sus inicios a través de la literatura, pues como ya se ha anotado, en la mitología y la tragedia griega aparecen por primera vez los estereotipos femeninos que

33. Señala Praz: El tipo de la fatal allumeuse tuvo gran difusión [...] No es, sin embargo, en las mujeres fatales de este tipo donde encontramos elementos como para justificar siempre la referencia a un cliché: así, el tipo de mujer vampiro que domina en la obra de Strindberg es una proyección personalísima de la agofilia de este autor. Hallaremos en cambio esos elementos en un tipo de mujer fatal más penetrado de esteticismos y de exotismo: el tipo que surge con Gautier y Flaubert, se desarrolla plenamente en Swinburne, del cual luego pasa a Walter Pater, a Wilde, a D'Annunzio, para citar sólo algunos de los nombres más representativos (Ibid., p. 216).

34. Perilli, Carmen, *Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez*, Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1990.



## **Así como el amor y la muerte, la mujer constituye una temática esencial en la literatura universal.**

marcaron la concepción de lo femenino en la historia social y literaria de Occidente.

Así como el amor y la muerte, la mujer constituye una temática esencial en la literatura universal. Aunque su voz apenas comienza a manifestarse, durante muchos siglos sólo fue objeto de interpretación, deseo, repudio y miedo por su carácter desconocido. Por esta razón, en su mayoría, las lecturas a la imagen femenina en la literatura, tanto antigua como actual, se han realizado desde perspectivas críticas feministas que señalan diversas problemáticas que comprometen el componente histórico social y mítico de las elaboraciones estéticas. Desde dicha perspectiva, sin embargo, se tiende con frecuencia al monologismo. Pese a la existencia de diversas corrientes críticas feministas con importantes soportes psicoanalíticos, sociológicos y antropológicos, en muchas ocasiones es fácilmente reconocible el interés por demostrar la presencia de estereotipos femeninos en la literatura escrita por varones, que se considera una expresión en detrimento de la imagen social

de la mujer. Es obvio, por otra parte, que la crítica feminista se ha encargado también de la difusión y del estudio de obras escritas por mujeres, y en ese sentido ha logrado un gran desarrollo en el cual es posible apreciar múltiples posturas de gran valor. Para el caso de la novela, por ejemplo, teniendo en cuenta su complejidad, no basta una clasificación de los personajes femeninos presentes en la obra, de acuerdo con sus características superficiales. Una interpretación del componente femenino que se expresa en la novela implica el análisis de la obra como totalidad, es decir, de los distintos estratos de sentido que estructuran el discurso literario y sus interrelaciones. Por tanto, la recopilación de estudios de la imagen femenina en distintas expresiones literarias en Occidente que se ha elaborado aquí, podría comprenderse como referente para el análisis del componente femenino expresado en una obra literaria a fin de establecer un contraste con elaboraciones críticas anteriores que se han encargado de dar continuidad al pensamiento dicotómico. ■

## Referencias

- BOURDIEU, PIERRE, *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama, 2000.
- BORNAY, ERIKA, *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra, 1993.
- CAMPBELL, JOSEPH, *Las máscaras de Dios: mitología occidental*, Madrid: Alianza Editorial, 1999, cap. I.  
\_\_\_\_\_, *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- CERECEDA, MIGUEL, *El origen de la mujer sujeto*, Madrid: Editorial Tecnós, 1996.
- DEVEREUX, GEORGES, *Mujer y mito*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- DOTTIN-ORSINI, MIREILLE, *La mujer fatal (según ellos): textos e imágenes de la misoginia de fin de siglo*, Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1996 (Éd. Grasset et Fasquelle: París, 1993)
- DUBY, GEORGES, "El modelo cortés", en: *Historia de las mujeres*, Madrid: Taurus, 1992, tomo 2.
- DUCH, LLUÍS, *Mito, interpretación y cultura: Aproximación a la logomítica*, Barcelona: Herder, 1998.
- DUNA, MANUELA, *Diosas: La canción de Eva*, Barcelona: Círculo de lectores, 1992 (The song of Eve, 1990).
- DURAND, GILBERT, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona: Anthropos - Universidad Autónoma Metropolitana, 1993 (Figures mythiques et visages de l'oeuvre : De la mythocritique à la mythanalyse, 1979).
- DURAND, GILBERT, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, Fondo de Cultura Económica: México, 2004.
- ELIADE, MIRCEA, *Mito y realidad*, Madrid: Guadarrama, 1968.  
\_\_\_\_\_, *Tratado de historia de las religiones*, México: Era S.A., 1981.
- GARAGALZA, LUIS, *La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona: Anthropos, 1990.
- GETTY, ADELE, *La diosa: Madre de la naturaleza viviente*, Madrid: Debate, 1994. (Título original: Goddess, London: Thames and Hudson Ltd., 1990).
- GÓMEZ, FABIO, *La mujer en la literatura kogi*, Cali: Universidad del Valle (fecha aproximada de publicación: 1997).
- GRAVES, ROBERT, *La Diosa Blanca: gramática histórica del mito poético*, Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- GUERRA-CUNINGHAM, LUCÍA, El personaje literario femenino y otras mutilaciones, en: *Revista Hispanoamérica*, N° 43 (XV), 1986.
- GÜERERE, TABARÉ, *Las diosas negras: santería en femenino*, Caracas: Alfadil, 1995.
- KLAPISCH-ZUBER, CHRISTIANE, *Historia de las mujeres*, Madrid: Taurus, 1992, tomo 2.
- LAQUEUR, THOMAS, *La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos a Freud*, Cátedra: Madrid, 1994.
- MARKALE, JEAN, *El amor cortés o la pareja infernal*, Barcelona: Medievalia, 1998.
- MARTÍN, CARLOS, *Hispanoamérica: mito y surrealismo*, Bogotá: Procultura, 1986.
- ORTIZ-OSSÉS, LANCEROS PATXI, *Diccionario de hermenéutica*, Bilbao: Universidad de Deusto, 2004.
- PERILLI, CARMEN, *Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1990.
- PRAZ, MARIO, *La carne, la muerte y el diablo*, Caracas: Monteávila Editores, 1969.
- RODRÍGUEZ, ILEANA (Coord.), *Cánones literarios masculinos y lecturas transculturales: lo trans-femenino/ masculino/queer*, Barcelona: Anthropos, 2001.
- SANAHUJA, MARÍA ENCARNA, *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*, Madrid: Cátedra, 2002.
- SOLARES, BLANCA (Coord.), *Los lenguajes del símbolo*, Barcelona: Anthropos, 2001.
- Seminario Interdisciplinar d'Etudis de Dona de la Universitat de la UdL, *La imagen de la mujer en la literatura*, Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida, 1996.
- WOODMAN, MARION y DIKSON ELINOR, *Bailando entre llamas: la Diosa negra en la transformación de la conciencia*, Barcelona: Luciérnaga, 1999 (Dancing in the flames. Traducción Kira Bermúdez, 1997).