

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE GRADUADOS



MEDEA Y LA SUBJETIVIDAD FEMENINA:

Un análisis de la Tragedia de Eurípides desde la perspectiva psicoanalítica

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO DE MAGÍSTER EN ESTUDIOS
TEÓRICOS DEL PSICOANALISIS**

JOHANNA MENDOZA TALLEDO
1974.41371

LIMA - PERU
2006



Agradecimientos

Mi especial reconocimiento a todas las personas que contribuyeron a la realización de este trabajo:

A Carla Mantilla, por su cuidadosa asesoría, por su tolerancia a que mis hipótesis tomaran forma, por su tiempo y disposición que brindó para la reflexión de esta investigación.

A Moisés Lemlij, Máx Hernández, que junto a Cecilia Thorne y Patricia Martínez hicieron posible la existencia de la Maestría en Estudios Teóricos de Psicoanálisis, donde me nutrí.

A Susana Reisz, aguda maestra, ahora amiga, a quien responsabilizo por haber despertado el deseo de profundizar el mundo de la Tragedia Griega.

A mis amigas Rosa Ruiz y Carmen Rosa Zelaya, por las precisiones de sus ideas, pero sobre todo por sostenerme con cariño.

A Nathalia Stein por su cálida asistencia en el último tramo de esta investigación.

Deseo expresar mi agradecimiento a mi familia extensa, a mis padres y hermanos y familias, por ofrecerme como siempre su apoyo incondicional.

Y especialmente a Félix, mi “compañero del alma tan temprano”, y a Martina y Daniel, gracias por entender lo que significó este proyecto.

Tabla de Contenidos

Introducción

Cap 1 La tragedia en Eurípides: Medea pag 13 - 42

- 1.1 La Tragedia Griega
- 1.2 La posición de Eurípides en la historia de la poesía trágica
- 1.3 Los personajes femeninos en la obra de Eurípides
- 1.4 El argumento de Medea
- 1.5 Medea, la extranjera, la otra

Cap 2 La Subjetividad Femenina: Perspectivas actuales pag 43 -73

- 2.1 El debate Freud-Jones : lo biológico en la feminidad
- 2.2 El debate renovado de los 60 y la perspectiva de Género
- 2.3 Perspectivas actuales sobre la subjetividad femenina

Cap 3 Discusión: *Medea*, el reconocimiento de la subjetividad femenina pag 74 -105

- 3.1 Imágenes de lo femenino
- 3.2 La complejidad de la subjetividad femenina
 - 3.2.1 La Demanda femenina: hacia la complementariedad entre géneros
 - 3.2.2 Un paradigma en necesidad de cambio
- 3.3 En búsqueda del reconocimiento.

Reflexiones finales pag 106- 110

Referencias Bibliográficas pag 111-116

Introducción

En las últimas décadas hemos sido testigos de los grandes cambios de paradigmas que se han realizado en todos los campos del conocimiento: revoluciones científicas, tecnológicas, sociales, y por supuesto cambios en nuestra forma de percibir, de entender y de estar en el mundo. El psicoanálisis, no ajeno a este movimiento, ha demostrado sus posibilidades de crecimiento debido a su desarrollo interno y a su diálogo con disciplinas cercanas, incorporando estos descubrimientos significativos gracias a los cuales plantea nuevas aproximaciones para la comprensión del ser humano.

Uno de los campos en donde este cambio de paradigma es claramente visible es el de la sexualidad femenina, la cual Freud calificó de *dark continent* justamente por el desconocimiento que él tenía sobre ciertos aspectos de lo femenino.

Se necesitó de una gran intuición y profundidad intelectual para proponer una teoría que entendiera la sexualidad como elemento constitutivo del desarrollo humano, la sexualidad masculina y femenina como independientes del sexo biológico, y como procesos diferentes entre sí. Este mérito recae incuestionablemente en Freud (Benjamin, 1996, 1997; Person & Ovesey 1983). En sus múltiples revisiones él siempre mantuvo la sexualidad como uno de los pilares centrales de su teoría (1905, 1913b, 1923a, 1923b,

1925) así como su claridad y mayor coherencia sobre el desarrollo de la psicosexualidad masculina (1905, 1913b, 1923b, 1925, 1931); sin embargo, éstas no se conservaron cuando se planteó el tema de la sexualidad femenina (1905, 1923b, 1925, 1931, 1932).

Desde sus inicios, la sexualidad femenina fue un tema polémico y problemático debido al desacuerdo radical de un grupo de psicoanalistas respecto de las opiniones de Freud. Hoy en día podemos entender este fenómeno, por un lado como la expresión de las limitaciones propias del paradigma freudiano clásico, heredero de un modo de pensamiento científico e histórico, y por otro, debido a que el tema en cuestión despierta en hombres y en mujeres ciertos factores internos de particular intensidad que de alguna manera interfieren en nuestro logro hacia el conocimiento (Chasseguet-Smirgel, 1976).

Hemos señalado que el psicoanálisis en su desarrollo reciente ha incorporado propuestas significativas provenientes de diversos modelos conceptuales psicoanalíticos. Como por ejemplo, el cambio del modelo de la teoría del conflicto expresada a través del freudismo clásico hacia un modelo de las relaciones objetales actuales, que enfatiza el vínculo como matriz relacional dentro de la cual se produce la descarga de la pulsión y en donde se generan los procesos mentales. Asimismo, los aportes recientes de investigaciones psicoanalíticas¹, el diálogo con la filosofía, los estudios de género, la conciencia creciente sobre el rol de la mujer y lo femenino a partir del feminismo, etc., han marcado una tendencia al concebir y entender la subjetividad femenina como un constructo que incluye -pero no agota- la vivencia de la sexualidad femenina y de lo femenino, manteniendo la distinción y especificidad de cada uno de estos conceptos. El mencionado cambio de paradigma y la diversidad de planteamientos conceptuales psicoanalíticos desarrollados en las últimas décadas, han permitido abordar la

¹ Por ejemplo las investigaciones sobre la observación de infantes y del papel de la intersubjetividad en la relación temprana madre-hijo (Stern, 1999) o la relación entre apego y mentalización (Fonagy, 1999).

subjetividad femenina como un tema complejo en donde lo femenino está constituido por una multiplicidad de aspectos.

Por otro lado, el psicoanálisis siempre ha estado muy cercano a la tragedia griega, gracias a las posibilidades semánticas que ella ofrece y a los temas y preocupaciones que tienen en común (Simon, 1988). Freud (1900, 1907, 1908, 1928, 1994) señaló en varias oportunidades la validez universal de los mitos y las tragedias griegas para la comprensión del alma humana, debido a su particularidad de encarnar fantasías y conflictos centrales los que son proyectados en los personajes de estas historias. Por este motivo, los consideró como una de las vías regias para el conocimiento del inconsciente, desarrollando conceptos fundamentales de la teoría psicoanalítica, partiendo por ejemplo, del análisis de la tragedia de *Edipo Rey* de Sófocles (Freud, 1905, 1923a, 1923b, 1924a, 1924b, 1994, etc.). De manera semejante, Melanie Klein en 1963 escribió *Algunas reflexiones sobre la Orestiada*, considerada por algunos como el trabajo más integrador de su propuesta teórica. En este artículo Klein realiza un análisis de la trilogía trágica de Esquilo y propone entenderla como metáfora del desarrollo evolutivo humano.

La tragedia griega, interpretación creativa de los mitos griegos, fue la expresión literaria de un momento especial que vivió la Atenas del siglo V a. de C., en donde las contradicciones y rupturas irreconciliables entre dos modos de percibir y entender el mundo caracterizaron a la Grecia de aquel entonces. Vernant (2002) describe la tragedia griega como un espacio de transición, de ambigüedad, de debate y de tensión, entre los poderes divinos del origen representados en los mitos y los nuevos principios jurídicos, políticos y filosóficos que surgieron con el sistema democrático; expresando un tipo particular de experiencia humana en donde se percibe un cambio en la subjetividad del hombre griego. Por este motivo, la tragedia griega no sólo constituye una vía hacia el

conocimiento del inconsciente individual, sino ofrece al mismo tiempo una comprensión de la conexión que une los mundos vivenciales subjetivos con el contexto cultural (Hidalgo, 2000). A esto se suman las investigaciones en años recientes, las cuales proponen la tesis de entender las características intrínsecas del teatro griego como referidas a lo que socialmente se asocia con la dimensión femenina. Estas afirmaciones abren caminos originales para la investigación contemporánea (Zeitlin, 1996).

Una de las tragedias que es considerada por los especialistas en la materia como una de las creaciones más finamente logradas y que ha sido investigada y recreada por diversas disciplinas (la filología, la filosofía, la teoría literaria, la antropología estructural, la teoría de género, el feminismo, el teatro, etc.) es *Medea* de Eurípides, basada en el mito del mismo nombre. *Medea* es una creación artística realizada en el siglo V a. de C., que ofrece desde aquella época un planteamiento inédito sobre la diversidad y complejidad de aspectos relacionados a lo femenino: la otredad radical, las relaciones entre géneros, la maternidad, el amor y la pasión, el narcisismo femenino, la crueldad femenina, e incluso el filicidio. Sin embargo, en nuestra cultura occidental *Medea* ha sido considerada fundamentalmente como la historia de una mujer que herida profundamente por la traición de Jasón, su marido, enloquece de celos, los cuales sumados a sus deseos de venganza, la llevan a matar de forma “desnaturalizada” a sus propios hijos (Foley, 2001, Reisz, 2002). Creemos que esta interpretación expresa no solo una insuficiencia en el terreno de lo teórico-conceptual, sino que privilegia un tipo de abordaje social-cultural que limita nuestro entendimiento sobre los planteamientos que esta tragedia nos puede ofrecer.

Consideramos que la versión de Eurípides sobre *Medea* ofrece un planteamiento de suma importancia para nuestra investigación gracias a las características singulares

de su arte. De los tres autores trágicos, Eurípides fue quién expresó el espíritu de su época, la crisis del sistema de creencias y valores y la situación del hombre y la mujer helénicos de aquel entonces. Mantuvo una posición crítica frente al mundo antiguo de la mitología, como frente a las incoherencias, vacíos y fracturas evidenciados en el sistema democrático griego. Traslado el conflicto que generalmente se representaba entre el mundo mítico de los dioses y el mundo terrenal, hacia el mundo interior de sus personajes, en donde la lucha tenía lugar (De Cuenca, 2000b). Presentó personajes descritos con una fineza y hondura psicológica generalmente desgarrados en angustias y preocupaciones, llenos de crueldad y de odio, o de arrogancia y faltos de empatía por el sufrimiento del otro, así como llenos de coraje o sujetos a pasiones impostergables; colocando estas acciones y emociones justamente en personajes que eran inesperados para las mismas según la ideología ateniense de esa época. Asimismo, desarrolló obras donde presentó temas radicales y cuestionadores que cobran importancia y se resignifican en la actualidad, como por ejemplo las relaciones entre los géneros; los roles de la mujer, de los niños y de los extranjeros; la violencia y las consecuencias de la guerra, etc. (Foley, 2001; García, 2000; Pucci, 1980, Williamson, 1990).

Desde la disciplina psicoanalítica, hemos encontrado que se han realizado pocos estudios sobre el tema. Algunos investigadores se han basado en esta historia para subrayar los deseos de venganza de la mujer contra el marido, como consecuencia de una humillación narcisista (Kuiper, 1968). Se la ha asociado a sentimientos de odio y deseos de muerte de la madre hacia sus propios hijos (Stern, 1948). Orgel & Shergold (1968) interpretan la venganza asesina y la seducción en la figura de Medea como consecuencia de la frustración de la satisfacción narcisista de fantasías de omnipotencia, así como fantasías destructivas de fusión. Otros autores utilizan el mito de Medea para investigar el vínculo entre relaciones incestuosas violentas, tanto en la familia como en

la relación amorosa, y el potencial de destrucción femenino (Babatzanis & Babatzanis, 1992) o para describir y analizar casos de mujeres con depresión psicótica² (Hidalgo, 2000). Sin cuestionar el enfoque teórico o los resultados de estos estudios, lo que percibimos es que estos trabajos parecen privilegiar ciertos aspectos del personaje como **icono** de patología, lo que imprime un sesgo en el análisis y no permite integrar las diferentes dimensiones que intervienen en la constitución de la subjetividad femenina³ (Benjamin, 1996,1997; Welldon, 1993; entre otros). Asimismo, a excepción del trabajo de Hidalgo (2000), no encontramos ninguna discusión sobre la compleja relación entre géneros, la cual constituye uno de los temas centrales de esta tragedia y que muchas veces a supeditado el desarrollo creativo de las mujeres a valores que, o bien idealizan o bien denigran lo femenino.

Por todo lo anteriormente señalado, es nuestro interés realizar en la presente investigación el análisis de la tragedia de Eurípides *Medea*, porque constituye una extraordinaria posibilidad de explorar la complejidad de la subjetividad femenina, tragedia que ha sido insuficientemente estudiada desde la perspectiva psicoanalítica, a pesar de la historia que porta desde aquella época.

Nuestra hipótesis en el presente estudio es demostrar que la consideración de las nuevas propuestas psicoanalíticas sobre el tema, así como los recientes estudios sobre la tragedia griega -los que incorporan la dimensión femenina como característica inherente a este género-, permiten el reconocimiento de la complejidad y particularidades de la subjetividad femenina, esencial para su mayor comprensión y sostenimiento, el que constituye un tema central para el psicoanálisis.

² Hidalgo (2000) en este tema cita a Warsitz (1994), quien intenta entender la estructura psíquica de la melancolía de la mujer.

³ No incluimos en esta afirmación el artículo de Leuzinger-Bohleber (1996), quien realiza un análisis sobre mujeres que sufren frigidez psicógena y esterilidad, las que durante sus procesos de análisis expresaron sus temores arcaicos relacionados a un potencial destructivo, contra ellas mismas, su pareja o sus propios hijos. En este trabajo, a diferencia de los antes citados, se observa la consideración de las variables biológicas y psicológicas específicas de las mujeres.

Por ello, el análisis de la Tragedia de Eurípides, *Medea*, se centrará en el trazado de hipótesis que permitan, en primer lugar, la exploración del personaje central y de los diferentes personajes femeninos entendidos como un conjunto de voces que representan lo femenino. En segundo lugar, consideramos que *Medea* es particularmente ilustrativa para reflexionar sobre los más significativos arquetipos sociales y temas relacionados con la subjetividad femenina. Debido a las diversas posibilidades de análisis que esta tragedia ofrece, hemos elegido dos ejes temáticos por considerarlos representativos para nuestra discusión: la revisión y discusión del planteamiento sobre las diferencias de género y sobre el paradigma de la maternidad.

La relevancia de la presente investigación se sustenta en el hecho de que el reconocimiento de la complejidad y particularidades de la subjetividad femenina favorecen la integración de aspectos que históricamente han estado disociados (por ejemplo la capacidad de goce y la agresión femeninas) y permite una mayor comprensión de su construcción y de las vicisitudes en su desarrollo. Esto repercute en un mayor entendimiento del papel de las identificaciones tempranas maternas en la construcción de la subjetividad femenina y masculina, en la mejor atención del vínculo temprano, y por supuesto en la comprensión y el mejor abordaje de la clínica contemporánea, por ejemplo de los trastornos de alimentación, las depresiones post parto, la perversión de la maternidad, por citar algunas de las patologías asociadas a mujeres, etc. El no reconocimiento favorecerá más bien la disociación y/o la negación de aquellos aspectos que sostienen -por ejemplo- las conductas de dominación o sometimiento, la idealización de la maternidad, etc.

En este sentido, nuestro marco teórico presenta un primer capítulo donde desarrollamos el significado de la tragedia griega, sus características y la propuesta de entenderla como una modalidad de procesamiento (femenino); el papel de Eurípides, las

características de su arte y por qué resulta tan sugerente para la exploración psicoanalítica; y finalmente la presentación de la tragedia de *Medea* así como las características más significativas del personaje. Nuestro segundo capítulo, presenta una revisión histórica de los diversos planteamientos en relación al tema de la sexualidad femenina, los que van desde las controversias Freud- Jones (1920 – 1930) hasta las últimas propuestas sobre la subjetividad femenina. Dichas propuestas subrayan la centralidad de la relación con la madre primigenia como *la primera otredad*, el cuerpo femenino y su papel en la construcción de la subjetividad, la consideración de la intersubjetividad como referente teórico para la comprensión de la constitución del psiquismo, así como la experiencia de reconocimiento entre el infante y la madre en el vínculo temprano. Nuestro tercer capítulo ofrece la discusión y reflexión sobre el reconocimiento de la subjetividad femenina, para lo cual realizamos, primero, el análisis del personaje central y de todos los personajes femeninos entendidos como una polifonía de lo femenino; y luego, la discusión de dos ejes temáticos: a) la demanda femenina sobre la necesidad de complementariedad de los géneros, y b) la búsqueda de un cambio en el paradigma de la maternidad, en donde el filicidio de Medea, acto central en la tragedia, nos permite reflexionar sobre las dificultades y limitaciones que este modelo ofrece en la actualidad. Finalmente presentamos un cuarto capítulo de posibles conclusiones y nuevas interrogantes.

Guiadas por la intuición de Freud y apoyadas por los esfuerzos y planteamientos actuales sobre el entendimiento de la subjetividad femenina, nos dirigimos hacia los poetas, tal como Freud nos invitó, en búsqueda de algunas respuestas sobre lo femenino. ¿Habremos comprendido este distintivo mensaje? Cualquiera sea el caso, realizamos la presente investigación con el anhelo de contribuir a la reflexión sobre el que un día fue considerado un *dark continent*.

Capítulo 1 La Tragedia en Eurípides: Medea

La tragedia griega, interpretación creativa de los mitos griegos, fue la expresión literaria de un momento especial que vivió la Atenas del siglo V a. de C., en donde las contradicciones y rupturas irreconciliables entre dos modos de percibir y entender el mundo caracterizaron a la Grecia de aquel entonces. En este primer capítulo desarrollaremos el significado y las características de la tragedia griega, así como nuestra propuesta de comprenderla como la expresión de un modo de procesamiento femenino; lo particular del arte de Eurípides y su posición en la historia de la poesía trágica; las características más significativas de sus personajes femeninos; el argumento de la tragedia, y finalmente desarrollaremos las características más resaltantes Medea, aquellas que son significativas para la reflexión psicoanalítica sobre el tema de la subjetividad femenina.

Nuestra finalidad es describir los distintos matices que existen en torno a la tragedia griega, Eurípides y Medea; para luego poder encontrar enlaces con las nuevas perspectivas de subjetividad femenina dentro la teoría psicoanalítica, los cuales se desarrollarán en el Capítulo 2.

1.1 La Tragedia Griega

La tragedia griega; a diferencia de los mitos, que son leyendas o historias orales cuyo origen se pierde en el tiempo; es la representación de obras escritas, producciones literarias, que aparecen en un momento histórico precisamente circunscrito y datado: nace, se desarrolla y muere en Atenas en el siglo V a. de C. (García, 2000).

Diversos investigadores coinciden en señalar que la tragedia griega es una creación artística e invención humana sin comparación alguna. Sucesora de la epopeya

y de la poesía lírica, desaparece justamente frente al triunfo de la filosofía. Su aparición y desarrollo son expresión de un tipo particular de experiencia humana, ligada a condiciones sociales y psicológicas definidas. Por primera vez en occidente se trató de perfilar al hombre en su condición de agente, iniciándose una nueva etapa donde se observa el cuestionamiento de las creencias religiosas arcaicas y un cambio hacia la reflexión colectiva sobre aspectos como la voluntad, la libertad, la responsabilidad, la intencionalidad en el hombre griego antiguo, supeditando de esta manera el mito a los estándares de la polis (Vernant, 2002).

Como género literario original tuvo características y reglas propias. En términos generales, el argumento trágico hace siempre una doble referencia, por un lado, a los mitos griegos, cuyas historias pertenecían a un tiempo remoto pero estaban todavía muy presentes en la conciencia de los individuos de la polis ática; y por otro, al sistema democrático, a los nuevos valores de la ciudad, especialmente a la dimensión jurídica en pleno trabajo de elaboración en aquel entonces (Foley, 2001). A través de desplegar deliberados anacronismos o características sobrepuestas del pasado ficticio y de la realidad actual, las tragedias provocaron un diálogo implícito entre el presente y el pasado (Vernant, 2002).

La tragedia por ser expresión de condiciones políticas y sociales definidas, se la ubica como más arraigada en la realidad social que ningún otro género (De Cuenca, 2000a; García, 2000; Lesky, 1977). Sin embargo el drama trágico no refleja tal cual dicha realidad, sino que permanentemente la cuestiona, la presenta dividida contra sí misma, desgarrada, y la convierte en problemática a través del debate de sus valores fundamentales (Foley, 2001; Zeitlin, 1996; Simon, 1998).

La tragedia desde la estructura formal de las obras como desde sus narrativas, recurre por excelencia al lenguaje de lo ambiguo, de lo contradictorio, de lo opuesto

(Vernant, 2002; García, 2000). Tensión, debate, ambigüedad: tensión entre las acciones y mensajes del mito y las formas de pensamiento propias de la ciudad, tensión entre los tiempos utilizados para el desarrollo del drama (el de la existencia cotidiana, y en un tiempo divino, omnipresente), tensión entre los dioses, el hombre y sus nuevos valores. El dominio propio de la tragedia se sitúa en esa zona fronteriza, entre el mundo pasado y presente, en donde los actos humanos no se van a articular con las potencias divinas, sino donde se produce el cuestionamiento del universo de los dioses, al mismo tiempo que se realizan preguntas sobre la polis, la democracia y el nuevo sistema jurídico que se estaba incorporado a las vidas de los ciudadanos áticos (Vernant, 2002; García, 2000; De Cuenca, 2000a; Lesky, 1977).

El drama trágico expresa también un cambio de paradigma de justicia: el de la venganza, mostrada a través de las historias de los mitos, hacia la consideración racional de los conflictos. Las historias representadas permitían, a través de la *catarsis*⁴, un proceso intelectual y emocional de clarificación ética que le permitía al público evaluar críticamente diferentes formas de pensamiento y valoración de las historias representadas frente a ellos, historias que presentaban generalmente formas intensas de exclusión y la crueldad, permitiendo expresar el dolor provocado por la injusticia así como la necesidad de reconocimiento y reparación del daño (Gamio, 2005).

Como género literario, cada drama trágico tuvo un sentido y una intención. Siguiendo esta afirmación la *Medea* de Eurípides no es una versión más del mito, sino que, como el caso de *Edipo Rey* de Sófocles, es una tragedia que planteó un mensaje y un contenido específicos.

En los últimos 30 años el drama trágico ha sido objeto de numerosos estudios desde diversas disciplinas: la filología, la filosofía, la lingüística, la antropología

⁴ Aristóteles define la tragedia en términos de su capacidad para evocar la *Catarsis* a través de la compasión y temor (Eleos y fobos). Ver *Poética*, c6 en Samaranch (1964). *Aristóteles: Obras*.

estructural, el feminismo, la historia, y el psicoanálisis por supuesto. Estas investigaciones plantean propuestas novedosas en el estudio de la tragedia, subrayando enfoques originales que permiten nuevas aproximaciones en el entendimiento del ser humano y aquello que constituye sus preocupaciones y temas centrales de reflexión. Una parte importante de ellos están vinculados con el tema de la mujer, lo femenino y la presencia mayoritaria de personajes femeninos en las obras trágicas. Basándonos en estas nuevas perspectivas desarrollaremos a continuación aquellos aspectos distintivos de la tragedia que están vinculados con nuestro tema de investigación.

La primera característica que hemos de mencionar, es que la tragedia griega ha sido escrita y realizada por hombres y dirigida fundamentalmente a una audiencia masculina. Ninguna mujer actuó en el escenario, siempre es un hombre el que interpreta a una mujer. Para cumplir con este fin, los hombres siempre debieron ponerse un disfraz y máscara femeninos (Zeitlin, 1996). La identidad masculina y sus conflictos era lo central en esta empresa, pero los textos frecuentemente exploraban o cuestionaban estos temas a través de personajes femeninos y de las posiciones más marginales, culturalmente hablando (Foley, 2001, 1981; Zeitlin, 1996; Rabinowitz, 1993).

La cultura griega no consideró a las mujeres como ciudadanas o adultos éticos, en parte debido a las limitaciones impuestas por su rol social, el que las confinaba al grupo familiar y a la esfera religiosa, y en parte porque se consideraba a las mujeres como personas con características y emociones inestables y problemáticas (Foley, 2001; Zeitlin, 1996). La tragedia, sin embargo, presenta algunos personajes femeninos no solo como adultos morales autónomos sino como personajes muchas veces heroicos que luchan fervientemente por una presencia e igualdad de derechos que sus homólogos masculinos (Pucci, 1980; Foley, 1981, 2001; Rabinowitz, 1993).

Recordemos que el teatro griego se desarrolló en honor a Dionisio, el dios de la inversión, de lo ambiguo, que poseía características andróginas (Foley, 2001; Zeitlin, 1996). Considerando a Dionisio como emblema del drama griego y considerando las condiciones históricas, que coinciden con un periodo que polariza radicalmente las definiciones y distinciones entre los roles masculinos y femeninos, para Zeitlin (1996) tanto el drama como la mujer eran útiles para su sociedad, aunque al mismo tiempo también fueran sentidos como potencialmente subversivos y destructivos.

La androginia de Dionisio, es decir la mezcla de masculino y femenino, que nos remite al concepto de bisexualidad en Psicoanálisis (Freud, 1905, 1930), es uno de los emblemas de su rol paradójico que perturbaba las categorías sociales normales, ya que en su propia persona se observa la coincidencia de opuestos “*que desafía las jerarquías y reglas del mundo público masculino, reintroduciendo en él confusiones, conflictos, tensiones, y ambigüedades*” (Zeitlin, 1996, p.344)⁵.

Una visión así enfatizaría los aspectos femeninos y masculinos por igual, Dionisio representaría la corporeidad de un proceso dinámico, la configuración de un modo que alterna la realidad de lo masculino y de lo femenino (Zeitlin, 1996). La presencia de este dios como representante del teatro griego pudo ser percibida como turbulenta en relación a los valores que en ese momento se manejaban. Pero ¿acaso estas afirmaciones no nos recuerdan aquellas concepciones freudianas igualmente revolucionarias, realizadas en 1905 sobre lo femenino y lo masculino como independientes del sexo biológico y diferentes entre sí? ¿Acaso este no es uno de aquellos temas que se encuentran en el centro de la reflexión del psicoanálisis actual, 100 años después de *Los Tres ensayos sobre una Teoría Sexual*, y 2500 después de la época de la tragedia?

⁵ La traducción es nuestra

Zeitlin (1996) plantea dos tesis centrales en relación al tema de lo masculino y lo femenino en la tragedia, afirmaciones que son ratificadas por otros investigadores como Foley (2001) y Williamson (1990). En la primera señala que las características intrínsecas al teatro griego son femeninas, y en la segunda plantea que el proyecto principal del teatro griego fue la identidad masculina y sus vicisitudes; en este sentido los personajes femeninos fueron funcionales o instrumentos para ese objetivo, no fueron objeto de reflexión por sí mismos.

En relación a su primera hipótesis, Zeitlin (1996) define cuatro elementos como características indispensables en la tragedia griega que la diferencian de cualquier otra forma de arte que la precede. Cada una de estas características puede encontrar su referente cultural más radical (aunque no el único) en los rasgos y aspectos que la sociedad asocia con el dominio femenino.

El primero de estos elementos es la utilización del cuerpo en la representación en el escenario. El segundo es el arreglo del espacio arquitectónico en el escenario, el cual continuamente sugiere una tensión entre el adentro y el afuera. El tercero es la trama, entendida tanto como las estrategias a través de las cuales se representa una historia, como desde la connotación de intriga y engaño. El cuarto elemento es la mimesis teatral o la representación de un *self* (Zeitlin, 1996).

En el teatro el *cuerpo* (1) es el vehículo que lleva al actor a representar su papel, En la tragedia griega hay un énfasis de presentar el cuerpo en un estado de sufrimiento o *pathos*, en donde el cuerpo femenino es generalmente usado para expresar la desvalidez, la locura o enfermedad, en constante conflicto consigo mismo, sujeto a una disonancia congénita entre el afuera y el adentro, cuerpo que por las funciones biológicas de la mujer la acerca a experimentar cierto tipo de sensaciones como el dolor interior, y a quien al mismo tiempo no se le permite ignorar su apariencia exterior, dada esa fina

conciencia que adquiere respecto a cómo puede estar siendo percibida por los ojos de otros (Zeitlin, 1996).

“La corporeidad define a la mujer en un sistema cultural que la asocia con los procesos físicos del nacimiento y la muerte y enfatiza las dimensiones materiales de su existencia (...) Los hombres también tienen cuerpos, por supuesto, pero en un sistema definido por el género, el rol de representar el lado corporal de la vida en su desvalidez y sumisión a las prohibiciones está principalmente asignada a las mujeres” (Zeitlin, 1996, p 351-352)⁶.

Pero lo que es central para la discusión de lo masculino/ femenino de la tragedia, es que en aquellos momentos en que el héroe se encuentra en una condición de debilidad, de dolor, desprotección y sufrimiento es donde se torna agudamente consciente de que tiene un cuerpo⁷. En este momento es descrito percibiéndose a sí mismo más como una mujer. Asimismo cuando los hombres sufren o mueren en el espacio teatral, la mujer generalmente es la causa de estos acontecimientos. Zeitlin (1996) señala que de esta manera ella parece saber, sea conscientemente o no, cuán vulnerable, cuán mortal, de hecho es el cuerpo humano.

La segunda característica en la tragedia asociada con el dominio de lo femenino es el *espacio teatral* (2). Por convención, este espacio estaba construido como un exterior frente a la fachada de una casa o palacio, con una puerta que conduce al interior, el cual estaba siempre fuera de la vista de la audiencia. El manejo ordinario de las entradas y salidas a través de la puerta de la casa mantuvo una dialéctica simbólica

⁶ La traducción es nuestra.

⁷ Un ejemplo de ello lo tenemos en *Las Bacantes* de Eurípides, cuando Dionisio convierte a Penteo de ser alguien que infligía dolor y sufrimiento, incluso muerte, en alguien que pasará por estas experiencias justamente cuando es convencido de disfrazarse (convertirse) de mujer. Otro ejemplo es Heraclio en *Trachinae* de Sófocles, cuando su carne está siendo devorada por el veneno de la vestimenta fatal, se dirige a su hijo y le dice: “Tenme lástima (...) (estoy) llorando y sollozando como una niña, nadie podría decir jamás que ha visto a este hombre actuar así. Siempre sin un gemido seguí el curso doloroso. Ahora en mi miseria se me descubre como mujer” (*Trach.* 1070-75)

entre lo público (*polis*) y lo privado (*oikos*)⁸, lo visto y lo no visto, lo abierto y lo secreto, incluso entre lo conocido y lo desconocido (Williamson, 1990).

La tragedia griega, rica en posibilidades semánticas para explorar esta relación, retrató cada espacio con características propias, y los diferenció sustancialmente. El drama trágico *tenía lugar justamente entre la intersección de lo interior y exterior, entre lo privado y público, entre el adentro y el afuera*⁹ (Foley, 2001; Zeitlin, 1996; Williamson, 1990). En el caso de la tragedia *Medea* este espacio nunca visto representaba el interior de una casa.

En términos generales la presencia de mujeres en el drama trágico es asociada primariamente a la esfera privada, y en el otro extremo del paralelo se ubica a los hombres, la esfera pública (Foley, 2001). El planteamiento que Williamson (1990) realiza sobre la *Medea* de Eurípides, subraya que no existe un puente que ligue estos mundos representacionales del *oikos* y la *polis*, sino precisamente lo que se expresa es una separación, una fractura entre ambos. Plantea que la violencia que caracteriza a algunos personajes femeninos, concretamente en esta tragedia, está relacionada justamente con esta ruptura y con la relación conflictiva entre espacios públicos y privados. Esta autora señala que cuando Medea expresa 'he salido de la casa' (verso 214), esta declaración puede ser leída simbólicamente así como literalmente, como un movimiento de la esfera privada de la casa hacia la esfera pública, normalmente asociada con los hombres de la ciudad. Esto tiene una correspondencia en el lenguaje que ella usa en cada espacio. La presencia del *otro* femenino pudo llegar a ser muy perturbadora en las tragedias, porque en la competencia sobre los derechos del control del espacio doméstico que las convenciones escénicas explotan, la mujer y no el hombre, en razón de su cercana identificación con la casa como su escenario íntimo,

⁸ En esta época, lo público y privado se convirtió en algo agudamente diferenciado, generando un alto índice de conflictos (Williamson, 1990).

⁹ Las itálicas son nuestras.

consistentemente gobierna las relaciones entre el adentro y el afuera y se muestra ubicada en el umbral entre ambos (Zeitlin, 1996).

La trama (3) es la tercera característica del teatro griego asociada con lo femenino. Aristóteles definió la tragedia como el proceso de nudos y desenlaces que hacia el final de la obra trae el reconocimiento o *anagnórisis*¹⁰. Zeitlin (1996), siguiendo esta línea de reflexión, considera que la tragedia traza, a través de los recursos del teatro, un sendero desde la ignorancia hacia el conocimiento, del engaño a la revelación, del malentendido al reconocimiento, concibiéndola como la forma epistemológica por excelencia.

Generalmente la acción trágica estaba definida por la presencia simultánea de un *self* y de un dios o ser divino, con mayor frecuencia diosa, quién finalmente dirigía la energía de la acción y sostenía y predecía la resolución del mito (Vernant, 2002). Esta energía era mayoritariamente canalizada a través del *otro* femenino, quien aparecía como instrumento de los dioses. Las mujeres usualmente controlaban la trama y su actividad, manipulaban las duplicidades y las ilusiones del mundo trágico incluso cuando parecían actuar por ignorancia o por conocimiento parcial. Por este motivo las mujeres, que en la vida diaria estaban excluidas de los espacios públicos, se equiparaban de esta manera al posicionamiento masculino. Asimismo, la exclusión que las confinaba al espacio interior del hogar les otorgaba la reputación de tener talento para tejer argucias y fabricar tramas, marcas de una doble conciencia respecto al mundo de los hombres (Foley, 2001; Zeitlin, 1996).

La tragedia es también una forma de arte que saca el mayor partido a lo que se conoce como conciencia discrepante, es decir aquello que un personaje conoce pero el otro no, o aquello que todos los personajes desconocen pero que la audiencia sabe. “Así,

¹⁰ Aristóteles en la *Poética* definió la Anagnórisis (p 1452a) como reconocimiento. Ver en Samaranch, F. (1964). *Aristóteles: Obras*

la ironía es la expresión característica de la tragedia; varios niveles de significado operan al mismo tiempo. Los personajes hablan sin darse cuenta de lo que dicen o de lo que sus palabras pueden significar”¹¹ (Zeitlin, 1996; p. 357). De esta manera la mala interpretación es la típica y predecible respuesta a las varias pistas que otros dan.

Como último elemento está la *mimesis* (4) o el arte de la *imitación*, en donde los actores representan personajes, y a través de la cual, la trama y la acción ofrecen alguna representación de la realidad. Sin embargo la *mimesis* también centra su atención sobre el estatus del teatro como ilusión, como disfraz, como pretensión. La paradoja aquí es que mientras el teatro recurre al artificio, a técnicas para hacer creer, que sólo pueden asemejarse a lo real, esto le permite representar mejor al mundo exterior, sujeto a los engaños, a las brechas en el conocimiento, a las necesidades encontradas, y a todas las tensiones y conflictos de una existencia compleja.

Para personificar al otro, el actor es una persona que realiza un juego de roles, representa un personaje. El reconocimiento o *agnórisis* de las personas cuyas identidades eran desconocidas o equivocadas fue un recurso típico y hasta focal de la acción trágica. El problema de leer con exactitud al otro es una preocupación continua en la tragedia griega. Pero el reconocimiento del *self* desconocido, como en el caso de Edipo, o del *self* escondido, como en el caso de Penteo en Las Bacantes es quizá la innovación más elusiva en el escenario trágico y también la más significativa psicológicamente. Para Zeitlin (1996) esta característica sugiere que, la invención del drama trágico en la Grecia antigua, podría ser un emergente de la nueva imagen del individuo privado y de las dificultades de la identidad masculina asociadas a este cambio.

¹¹ La traducción es nuestra.

Nuevamente, la dimensión del juego de roles es una característica que la sociedad griega percibió como fundamentalmente femenina. La mujer es la criatura mimética por excelencia desde que Zeus la creó como una imitación y la adornó con un señuelo engañoso.¹² De aquí pareciera partir la connotación de la mujer como una persona que está permanentemente bajo sospecha de ser alguien que representa un papel, pero que oculta otros pensamientos y sentimientos, peligrosos para el hombre, dentro de ella misma y dentro de la casa.

La mujer habla en el escenario trágico, transgrediendo las reglas sociales. En este rol, su discurso y su acción la implican en el conjunto de la experiencia trágica y por lo tanto le otorgan el derecho del sufrimiento trágico. Pero los conflictos generados por su posición social, por la ambigüedad de su definición entre lo interior y lo exterior, el *self* interior y la identidad exterior, la mujer ya es más un “personaje” que el hombre (Foley, 2001; Zeitlin, 1996; Williamson, 1990). Zeitlin (1996) señala que, debido a la ubicación más restrictiva y secundaria de la mujer en el mundo, se le permite, y hasta se le pide, reflejar con mayor profundidad, como Fedra, en la tragedia *Hipólito*, las paradojas del mundo. De esta manera, la mujer puede acercarse más a la comprensión de las complejidades de la realidad, sujetas al conflicto permanente, sujetas al tiempo, al flujo, al cambio.

La figura femenina, es vista pues como la señora de la mimesis, el corazón y el alma del teatro. Lo femenino instruye al otro a través de su propio ejemplo –es decir, en su propio nombre y bajo su propia experiencia- y también a través de su propia habilidad para enseñarle al otro a personificarla.

Sin embargo, aún cuando los personajes femeninos luchan con los conflictos generados por las particularidades de su posición social subordinada, sus demandas de

¹² Zeitlin (1996) hace referencia a la versión mítica de la creación de la mujer, ella es un regalo engañoso en retribución al engaño de Prometeo a Zeus, descrita con una inteligencia artificiosa o como un objeto inteligentemente envuelto, que conspira para engañar al hombre.

identidad y de autoestima, son diseñados principalmente para explorar el proyecto masculino de identidad en el mundo y sus vicisitudes (segunda tesis de Zeitlin, 1996), en donde a la mujer se le asigna el rol del *otro* radical. Las mujeres como individuos o como coro pueden dar su nombre para los títulos de las obras, los personajes femeninos pueden ocupar el centro del escenario y dejar una impresión emocional mucho más indeleble en sus espectadores que sus contrapartes masculinas:

“(…) Pero *funcionalmente*, (porque) las mujeres nunca son un fin en sí mismas, y nada cambia para ellas una vez que han vivido su drama en el escenario. En vez de ello, interpretan los roles de catalizadoras, agentes, instrumentos, bloqueadoras, destructoras, y a veces auxiliares o salvadoras de los personajes masculinos. Cuando son representadas prominentemente, pueden servir como antimodelos tanto como de modelos escondidos para ese sí mismo masculino y concomitantemente, su experiencia de sufrimiento o los actos que las conducen al desastre regularmente ocurren antes y precipitan aquellos de los hombres.”
(Zeitlin, 1996; p 347)¹³.

A menos que hubiera algo que aprender y algo necesario que repetir, continúa Zeitlin (1996), la polis ateniense no hubiera necesitado en absoluto el género de la tragedia para poner en cuestión estos roles diferentes –masculino, femenino- y, sobre todo, desafiar la visión cívica masculina y racionalizada del universo. Si el drama trágico, en un sentido amplio, es designado como una forma de educación para los ciudadanos varones en la ciudad democrática (Foley, 2001), éste tuvo que cumplir un papel central y debió de ofrecer algo suficientemente importante para haber sido creado.

¹³ La traducción es nuestra

Y es que el drama trágico pone a prueba los valores masculinos sólo para encontrar que éstos son inadecuados a la complejidad de la nueva situación social, política, jurídica y psicológica de aquel entonces (Foley, 1981, 2001; Rabinowitz, 1993). No desestima lo masculino ni renuncia a su valor sino le permite descubrir su fuerza interior a través de la exploración del otro, de lo femenino, para trascenderlo. Al final, la tragedia llega a cierres que generalmente refuerzan las estructuras masculinas de autoridad, con frecuencia paternas, pero antes que ello el trabajo del drama es abrir la visión masculina del universo. Típicamente hace esto, como hemos visto, a través de energizar los recursos teatrales de lo femenino y de señalar al varón como el actor y espectador que se inicia en un nuevo juego de modos de sentir, de ver, de conocer.

Podemos entonces afirmar siguiendo a Foley, 2001; Zeitlin, 1996 y Williamson, 1990, que el teatro griego utilizó lo femenino para imaginar un modelo más completo del *self* masculino, y “*representando al otro*’ abre ese *self* (masculino) a aquellas emociones con frecuencia prohibidas de temor y compasión”¹⁴ (Zeitlin, 1996; p 363). Pero nos preguntamos ¿emociones prohibidas para quién? Se desprende del texto de Zeitlin que Eleos y Fobos están prohibidas para los hombres, pero no para las mujeres, las que son más bien, por su misma ¿naturaleza? portavoces de estos sentimientos. Percibimos entonces una paradoja, por un lado sentir temor y compasión es algo dejado a las mujeres, no es tarea de “héroes” ni una característica masculina griega fomentada, pero al mismo tiempo que ellas tengan este conocimiento y poder es vivido como perturbador y hasta cierto punto amenazante.

Otro aspecto importante de la tragedia griega es el tema referido a las relaciones y los conflictos que se dan al interior de la familia, los que son representados recurrentemente en las tragedias griegas. Simon (1998), en su libro *Tragic Drama and*

¹⁴ La traducción es nuestra.

the Family señala que el drama trágico desde hace más de dos milenios ha intentado comprender y ofrecer soluciones al *problema de vivir entre aquellos de la misma especie, el problema de la supervivencia de la familia*¹⁵ (Simon, 1998; p. 253). Para este autor, la teoría psicoanalítica, a pesar de ser considerablemente más joven, también se ha dedicado a la búsqueda de formulaciones y posibles soluciones respecto de la misma problemática.

Simon (1998) señala que en la tragedia se observa, a diferencia de la épica homérica donde los conflictos se daban entre clanes o entre familias, un cambio dramático en la acción donde la tensión gira e ingresa a los conflictos y agresión entre los miembros de la misma familia: esposo, esposa, padre e hijos. Las historias trágicas colocan en el centro del escenario asesinatos, matricidios, filicidios, traiciones, envidias, etc., realizados entre los miembros de una familia.

En psicoanálisis, uno de los aspectos estructurantes del psiquismo humano, que se establece con el sepultamiento del complejo de Edipo luego de un proceso evolutivo complejo, es la aceptación del niño o de la niña de su ubicación en el seno familiar, es decir la aceptación de las diferencias entre generaciones y la diferencia entre los sexos.

Simon (1998) puntualiza cómo la tragedia presenta una visión aterradora y destructiva de las mujeres, del matrimonio, y de las representaciones de la maternidad, del embarazo, etc. Por ejemplo, la fantasía de la destructividad femenina que en la épica estaba proyectada y desplazada en monstruos o seductoras divinas; en la tragedia, es representada por la mujer como monstruo, de una manera hipercondensada. Clitemnestra en la *Orestíada* es un buen ejemplo de ello. La resolución de esta trilogía propone hacia el final de *Las Euménides* la negación de la importancia de la madre en la concepción y la gestación. El poder dramático de estas obras se desprende en gran

¹⁵ La traducción es nuestra

medida de la mixtura de violencia y la destrucción con los actos supuestamente tiernos y altruistas de concebir y nutrir. Sin embargo en los últimos momentos de esta tragedia se restablece el orden con la instauración del Aerófago¹⁶.

El caso de *Medea* es diferente. Al final de la obra no existe la posibilidad de restaurar ningún orden en la familia, ella es un buen ejemplo de “monstruo”: es masculina – que es una manera también de enfatizar monstruosidad de la mujer- y termina matando a sus propios hijos.

El tema del chivo expiatorio asociado al sacrificio y la culpa puede ser presentado como corolario de lo anterior. Simon (1998) señala que muchas teorías de los orígenes de la tragedia enfatizan un violento sacrificio y su valor ritual consecuente. Cita especialmente a Freud (1913a), con los planteamientos propuestos en *Tótem y Tabú* las que considera “hipótesis altamente especulativas” y “fantasías psichistóricas” (Simon, 1998, p. 22) y que aún considerándolas altamente improbables, sin embargo reflejan una importante verdad sobre la tragedia, es decir su preocupación por el sacrificio en la familia. “Una teoría trágica de los orígenes de la tragedia, es una visión que dice que inevitablemente alguien debe de morir para que otros puedan vivir” (Ibid, p.23). Señala como un buen ejemplo, el asesinato de los hijos de Medea, que es presentado precisamente con la imagería de un sacrificio.

Simon (1998) observa que en el drama trágico los personajes representaban la misma mezcla de actitudes que se observaba en los sacrificios animales como parte cotidiana de la vida religiosa en la Grecia del siglo V, en donde se mostraba una actitud ambivalente hacia el animal sacrificado: amor y el deseo de asesinar. Esta ambivalencia de sentimientos se representaba de manera semejante en la tragedia, particularmente hacia el héroe trágico.

¹⁶ El Aerófago o tribunal compuesto por Atenea, diosa que simboliza la justicia y la sabiduría, nacida solamente de la cabeza de Zeus; y las Euménides o “benévolas” (antes las Erinias o las furias).

Desde una perspectiva clínica, es una ilusión que el sacrificio de un miembro de una familia o de una sociedad pueda preservar al grupo y establecer un nuevo equilibrio. El acto genera tanta culpa, deseo de venganza, y temor respecto a quién podría ser sacrificado la siguiente vez, que existe una propensión a cometer una acción violenta nuevamente cuando una nueva amenaza aparece, desde dentro o fuera de la familia (Simon, 1998). Es justamente la teoría de Freud del complejo de Edipo, en efecto, la que propone una repetición diluida pero inevitable de este sacrificio en la vida de cada niño, la que tiene que ser reprimida para acceder al orden social. *“La tragedia en mi lectura, muestra el sacrificio como una inevitable pero ilusoria solución al problema de la agresión intrafamiliar o intraclan”* (Ibid, p 26).

Por lo desarrollado en este punto: ¿Podríamos entender la tragedia griega como la expresión de un modo de procesamiento de estos grandes cambios? ¿Un modo de elaboración, de entendimiento de los conflictos generados a raíz del cambio de paradigma? ¿Un modo de procesamiento ‘femenino’ en tanto los aspectos distintivos del teatro han sido identificados como femeninos y por aquella característica de la tragedia de contener las tensiones?

1.2 La posición de Eurípides en la historia de la poesía trágica

Los tres grandes exponentes de la tragedia griega fueron Esquilo, Sófocles y Eurípides. Esquilo es considerado como el gran gestor del género trágico. Fue quien mostró mayor entusiasmo por el sistema democrático en Atenas, interés que expresó a través de la creación de personajes que manifestaron sus creencias en los principios e ideales de dicho sistema; sustituyendo el principio de la venganza, visto generalmente en los mitos, por el análisis a través de la discusión, sustentación, diálogo. Fue autor de *La Orestíada*, considerada como una de las más geniales creaciones hechas por el ser

humano (De Cuenca, 2000a). Esta trilogía (*Agamenón*, *Las Coéforas*, *Las Euménides*) fue tomada por Melanie Klein para examinar los diferentes roles simbólicos desarrollados en estas obras. Ella subraya que Esquilo logró de forma sobresaliente “trazar un cuadro del desarrollo (evolutivo) humano desde sus orígenes hasta sus niveles más avanzados” (Klein, 1963; p. 303) e interpreta el final de la obra como el logro de la integración y el equilibrio yoico a pesar de la presencia de fuerzas pulsionales antagónicas. Asimismo Bachofen (1967), quien creía en la existencia de una matriarquía, consideraba *Las Euménides* como aquella tragedia que precisamente describía el pasaje del matriarcado al patriarcado, ubicándose desde una perspectiva social, en la misma línea de reflexión evolutiva de Klein.

Mientras que Esquilo introducía en la representación mítica rasgos de la política de esos días, examinando los problemas a la luz de la constitución del nuevo sistema político, Sófocles expresó la necesidad de construir grandes figuras heroicas, grandes liderazgos o individualidades, seguros de sí mismos y equilibrados en su disposición heroica. La mayoría de sus personajes ilustran la tesis de que es preciso soportar con nobleza las adversidades y los sufrimientos. Destacó la capacidad humana de asumir su propio destino y vivir de acuerdo a principios éticos. Gozó de gran prestigio y fue descrito como el poeta admirado literaria y políticamente por los atenienses (De Cuenca, 2000b; Schwanitz, 2002). Arquetipo del triunfador, simbolizó el ideal clásico griego. Se le describe como el más acorde con la ideología ateniense y como representante de lo canónico de la época. Su famosa tragedia *Edipo Rey*, fue el texto que permitió la inspiración a Freud para desarrollar la perspectiva teórica sobre su modelo de la mente humana.

Eurípides fue el más joven de los tres trágicos y el gran crítico de las creencias tradicionales, religiosas, éticas, morales. Quizás por ser testigo de la decadencia del

sistema democrático y de la desintegración del imperio ateniense debido a las guerras producidas en aquel entonces, sumada su extraordinaria sensibilidad para registrar las contradicciones y los vacíos de la época, su visión fue totalmente crítica. Realizó cuestionamientos agudos a las instituciones, a las creencias tradicionales, al status quo. Asimismo fue objeto de múltiples críticas de sus contemporáneos, por ejemplo de Aristófanes, quién veía en el trágico el portavoz de “*las nuevas ideas que invadían y contaminaban el mundo ateniense*” (García, 2000; p 12).

Pareciera percibirse una relación entre la conjugación de los procesos sociales y momentos históricos, la historia personal y sensibilidad de cada trágico con las temáticas y los estilos artísticos de sus tragedias. Observamos una línea continua que va desde la exaltación del nuevo sistema democrático (Esquilo), pasando por momentos de estabilidad y plenitud, de discusión sobre la verdad y la libertad, y la necesidad de creación de figuras heroicas (Sófocles), hasta el cuestionamiento de las estructuras sociales y la denuncia de las complejidades en los temas centrales del ser humano. Tal como lo señala Lesky (1977), García (1992, 2000), López Férez (1985), Eurípides encarnó con mayor profundidad este último mensaje: se convirtió en el portavoz que explicitó el conflicto, resaltó los problemas irresueltos, ó insatisfechamente solucionados y cuestionó la existencia de lo discriminado.

Eurípides ciertamente fue un hombre agudo e incisivo en sus críticas, que fueron expresadas desde la narrativa de sus tragedias hasta la estructura interna de las mismas (Zeitlin, 1996; Williamson, 1990; Simón, 1988). El tratamiento de los temas y su forma de estructurarlos cumplieron el mismo objetivo: llamar la atención sobre las fracturas, las diferencias, las contradicciones. ¿Su intención? fomentar la indagación, el cuestionamiento. Quizá su finalidad no fue la catarsis, al menos no fundamentalmente, sino la búsqueda, el reconocimiento de las fallas (García, 2000; Alford, 1992).

Desde la estructura interna de la obra trágica utilizó ciertos artificios que cuestionaron el estilo clásico de la tragedia, como por ejemplo, prólogos sumamente estáticos, en donde se observa una intencionalidad de romper la ilusión. La música, ritmos y tonos son discordantes y por momentos abruptos. Los coros se refieren casi siempre a temas y asuntos cercanos al auditorio, más que a leyes universales que rigen las relaciones entre los dioses y los humanos, y estaban conformados generalmente por figuras femeninas. Esto probablemente causó desconcierto en el público porque estas características estéticas se alejaban de las presentaciones tradicionales, de lo esperado, de la norma (García, 2000; Lesky, 1977).

Desde la perspectiva social centralizó sus críticas sobre la religión tradicional, sobre el mito y su sentido, sobre las consecuencias devastadoras de la guerra. Presentaba en sus obras temas y roles de importancia dados a personajes representados por mujeres, por niños, por los vencidos en las guerras, por extranjeros, adjudicándoles características significativas y trascendentales desde una perspectiva antes no otorgada.

Para Eurípides el centro de los acontecimientos fue el ser humano. En sus obras, los personajes eran sujetos de acción, capaces de preguntarse por la responsabilidad de sus acciones; pertenecían todavía al mundo heroico pero discutían, reflexionaban, y sentían de un modo similar a la audiencia que los observaba en ese momento. Las acciones del hombre y la presencia divina ya no se unían en un cosmos ético, la fe en los dioses ha cedido, una nueva concepción del ser humano emerge en forma decisiva. Sin embargo aún cuando la tragedia de Eurípides se abra a una nueva mentalidad, todavía los dioses *“siguen pisando la escena, por mas que su significado haya cambiado (...) el tema sigue procediendo de la mitología (...) y el mito indestructible como forma, (sigue) suministrando el recipiente para nuevos contenidos”* (Lesky, 1977; p 164). Los dioses siguen pisando la escena pero aparecen desdibujados,

duramente criticados y presentados como soberbios, vengativos, débiles o incapaces de empatía con el sufrimiento humano, de forma semejante que los héroes (López Férez, 1985).

Señalamos en el punto 1.1 que el tránsito de la épica a la tragedia se acompañó de un cambio drástico de los conflictos entre familias hacia el interior de la familia (Simon, 1988). Eurípides llevó aún más lejos este movimiento: se observa un desplazamiento de las luchas en el mundo exterior hacia el mundo interno, donde se nos presenta el conflicto interior. Este es uno de los distintivos más sobresalientes de la tragedia de Eurípides, la tendencia al realismo en la descripción psicológica de sus personajes.

Eurípides fue un intelectual que persiguió constantemente la verdad a través de la discusión y el análisis; Medea es un buen ejemplo de lo señalado, porque sus pasiones no suponen ausencia de razón; sin embargo a pesar de que la razón es el método más seguro para enfrentarse a los conflictos de la vida, el razonamiento nunca conduce a una salida, no evita las angustias, los desastres ni impide escapar de los fines trágicos (García, 2000). La lucidez de Medea no calma sus sufrimientos.

Por último Eurípides introduce temas y figuras desconcertantes para la época: el tema de la guerra -abordado desde una perspectiva que subraya las consecuencias negativas- y los roles de importancia otorgados a personajes femeninos -algunos de ellos descritos a través de perfiles heroicos-. Manifestó siempre el deseo de ver una Atenas protectora de los derechos de la población más discriminada y en riesgo (Lesky, 1977). Pero fueron sus heroínas las que provocaron las más diversas reacciones. En una sociedad donde la mujer no era considerada como ciudadana moral independiente, estas mujeres luchaban por defender *“una dignidad personal femenina, un derecho a ser*

consideradas (...) tan humanas y capaces de sufrir y actuar como los hombres”
(García, 2000; p 23).

Foley (2001), Zeitlin (1996), Williamson (1990) planteaban que el drama trágico pone a prueba los valores masculinos en esta época de la democracia en Atenas, solo para remarcar que estos valores son inadecuados a la complejidad de la nueva situación. El objetivo del drama sería justamente, primero señalar esta inadecuación para luego -al final de la obra- abrir la visión masculina del universo. Para Zeitlin (1996) este proceso de iniciación y apertura del *self* masculino hacia la búsqueda y aceptación de la existencia del otro, del *self* femenino, se da desde el primer poeta trágico hasta el tercero. Sin embargo, son las características distintivas del teatro euripideo las que muestran con mayor claridad las relaciones entre lo femenino y la tragedia griega. Esta autora junto con Foley (2001) entienden los rasgos distintivos del drama euripideo como diversas funciones que se interconectan entre sí: su mayor interés y capacidad para representar sutilmente la psicología de los personajes femeninos y su énfasis general en los estados interiores de la mente así como en la vida emocional privada del individuo, con frecuencia localizados en la situación femenina. Podemos agregar a esta particular predilección por las tramas de intriga compleja, usualmente sugeridas por mujeres, el uso de estrategias de engaño, dolo, artificio, y recursos, y que con el recurso del disfraz y del juego de roles, son un signo explícito de una teatralidad ampliada.

Las tragedias de Eurípides permiten asimismo un mayor juego con los recursos del teatro que son utilizados para dirigir una compleja investigación hacia las complejidades del ser y las semejanzas y yuxtaposiciones de ilusión y realidad. En sus obras se fuerzan premisas originales improbables, mujeres y hombres son descritos con gran originalidad, y muchas veces el elemento erótico desvía el fin trágico típico utilizado por los anteriores trágicos. Este nuevo tipo de obra-mundo que Eurípides

inventa, los usos en los que coloca a lo femenino y al teatro son vistos por Zeitlin (1996) como el resultado lógico de las premisas de la tragedia. Por otro lado, al descubrir esas premisas demasiado bien, también las revisa y subvierte el género que estaba tan firmemente enlazado al contexto del mundo cívico masculino. “Así, en este sentido, se puede decir que Eurípides ha “feminizado” la tragedia” (Zeitlin, 1996; p 366).

Por otro lado, se puede percibir que las tragedias de Eurípides hay un planteamiento que expresa un logro evolutivo en la concepción del ser humano, en la medida que hombres y mujeres se ven enfrentados a admitir la existencia de la dimensión inevitable del conflicto (Freud, 1913a). Personajes y situaciones plantean de manera desencarnada que estamos inevitablemente sujetos al desamparo, la dependencia, al dolor, la angustia, la destrucción, injuria narcisista del infante que llevamos dentro. Quizá Eurípides acercó de forma intensa lo que por años fue puesto en el *otro*, en figuras míticas, dioses y héroes. Este enrostrar quiénes eran, quiénes somos, lo convirtió en un artista peligroso para su sociedad.

Freud señaló en su texto *El interés por el psicoanálisis* (1913b) cómo los artistas poseen una comprensión intuitiva de las insondables profundidades del inconsciente y cómo esta comprensión gravita sobre los personajes y las situaciones que el artista crea. En este mismo texto sostiene que “*mediante idéntica transferencia de los puntos de vista, premisas y conocimientos*” (p. 188) de los procesos psíquicos del individuo el psicoanálisis está capacitado para entender los orígenes y problemas de nuestras instituciones culturales debido a que tanto el individuo como la sociedad tienen como base las mismas fuentes dinámicas.

Los contenidos del drama – como otras expresiones artísticas- son expresiones de los temas centrales del ser humano, que por su naturaleza pulsional se han visto

obligados a ser reprimidos y alojados en el inconsciente en favor de la vida en comunidad y de la cultura, tal como lo señaló Freud en *Tótem y Tabú* (1913a). Sin embargo mantienen su vigencia y ejercen su influencia desde el inconsciente manifestándose a través de los sueños, síntomas, o a través del arte, y retornan buscando su satisfacción (Freud, 1919).

Tanto la tragedia como el psicoanálisis se encargan de develar aquello reprimido provocando estados de sorpresa, desconcierto, hasta de horror (Alford, 1992). Los temas trabajados en los dramas de Eurípides que se presentaron frente al público ateniense representaron el retorno de lo reprimido, como lo hacen hoy ante nosotros, para manifestar su vigencia y su necesidad de entendimiento y de elaboración. Asimismo el teatro de Eurípides, como lo hemos sustentado, por sus características originales permite observar las construcciones de las categorías de lo masculino, de lo femenino, como aspectos necesarios en la construcción del *self*, uno de los puntos que desarrollaremos en nuestro segundo capítulo.

1.3 Los personajes femeninos en la obra de Eurípides

La función de la mujer en la sociedad griega fue fundamentalmente la de procrear hijos legítimos y dedicarse al cuidado de la casa y del patrimonio familiar. Su ámbito era el doméstico, el *oikos*. Formalmente las mujeres estaban excluidas de la vida pública, no recibían educación formal, no podían participar en asambleas, ni tenían autonomía legal salvo bajo la tutoría de un varón, el padre, el marido o un pariente masculino cercano (Foley, 2001). La ley y la tradición regulaban el matrimonio, el divorcio, la situación de las viudas, la herencia y los derechos de los hijos, etc. Como lo señala Sala (1998) el ideal de la mujer helénica se caracterizaba por el silencio, la neutralización de las pasiones y la pasividad.

Eurípides fue quien introdujo, en este contexto, la presencia de figuras femeninas desconcertantes para la sociedad y el teatro griego. En una comunidad donde la tradición era que las mujeres vivían dentro del hogar, en el anonimato, los personajes femeninos de Eurípides suscitaron sorpresa y hasta el escándalo. Estas protagonistas eran delineadas con grandeza de carácter, prestigio mítico, erotismo o pasiones intensas de las que carecían sus héroes masculinos. Por ejemplo Medea, quien al sentirse profundamente herida por el no reconocimiento y la traición de Jasón, luego de un prolongado razonamiento y duda, decide matar a sus hijos tomada por un profundo sentimiento de odio y violencia para vengarse de su esposo quién no cumplió sus promesas. O Fedra, en *Hipólito*, quien intenta oponerse a la pasión desmedida que siente por su hijastro. En esta obra Fedra encarna un personaje que expresa temas de fuerte contenido erótico, pero también representa otros aspectos, como el desamparo frente a las pasiones tan intensas que padece y que la llevan al exceso y posteriores autoreproches por faltar al honor que una mujer de su posición exigía. Al final de la obra, Eurípides realiza un contrapeso con Hipólito, que aunque casto y consagrado a una diosa, se muestra soberbio y sin la menor empatía por el sufrimiento de Fedra.

Otro ejemplo es Ifigenia, en *Ifigenia de Áulide*, una adolescente virgen, requerida por los dioses en sacrificio a cambio de ofrecer buenos augurios en la travesía a Troya. Durante el desarrollo de la obra se observa la transformación de Ifigenia, que se inicia con el conocimiento de su muerte, luego con su intento de huida, para asumir finalmente una decisión heroica. Eurípides representa en este personaje el patriotismo bien entendido, es decir, la capacidad de sacrificarse para evitar males mayores por su patria. En esta misma tragedia, Clitemnestra al principio es una madre cariñosa y abnegada, que solo siente odio después del sacrificio de su hija en manos de Agamenón,

su esposo, luego de atravesar por un proceso que va desde la perplejidad, pasando por el desconocimiento de su marido, y que termina en un rencor profundo.

A través de estos personajes femeninos hemos presentado el modo en que Eurípides planteó la caracterización de los mismos: mujeres como portavoces de la pasión, erotismo, destructividad, impulsividad, venganza, argucia, pero también de lealtad, honor, inteligencia, razonamiento, amor por la familia. Es Eurípides quien introduce estos elementos convirtiéndose en el precursor de una nueva sensibilidad en el mundo occidental (Rabinowitz, 1993).

Sin embargo es importante señalar que Eurípides no resaltó las figuras femeninas porque pensara que se lo merecían especialmente o para cambiar la situación específica de las mujeres. Le interesaba llamar la atención sobre aquellos aspectos conflictivos de la sociedad griega, develar las contradicciones de aquello que se daba por establecido y normativo, generados por los cambios jurídico-sociales del sistema democrático, por la polarización entre los espacios públicos y privados, entre lo masculino y femenino, por las continuas guerras de entonces, etc.

1.4 El argumento de *Medea* en la versión de Eurípides

La tragedia *Medea* de Eurípides, producida en Atenas en el año 431 a. de C., surge de un cuerpo de leyendas bien conocidas en la antigüedad. Se basa en el mito de *Medea*, el que pertenece a una saga donde participan el conocido héroe Jasón y la propia Medea. La historia de este mito nos cuenta que Jasón tendrá de vuelta el trono de su padre en Iolcos si trae a su tío Pélias, quien por entonces había usurpado el trono, el Vello de oro ubicado en la Cólquida. Junto con los Argonautas, héroes de Grecia, se embarca en un peligroso viaje por el Mar Negro.

La Cólquida era gobernada por el rey Aetes, padre de Medea. Se narra en la leyenda que cuando ella vio a Jasón por primera vez en el palacio de su padre, Eros se puso detrás del héroe y disparó su flecha directo en el corazón de la hija del rey. Herida por la flecha, no pudo resistirse a la pasión abrumadora que desde ese momento sintió. Por este motivo ella no pudo rechazar la petición de Jasón de unirse a él en contra de su padre. Utilizando sus poderes mágicos ayudó a Jasón a vencer uno por uno los obstáculos para que le permitiera a éste cumplir con su misión. A través de pociones mágicas lo hizo invulnerable y luego hizo dormir al dragón que cuidaba el Vellochino por medio de cantos, así Jasón pudo matarlo y quitarle el Vellochino de su resguardo. Medea huye con Jasón y zarpan entonces de la Cólquida. En algunas versiones se señala que lleva a Apsirto, su joven hermano y en el momento que Aetes inicia la persecución por el mar, ella le da muerte y dispersa por el agua su cuerpo cortado en trozos¹⁷, el rey se detiene a recogerlos y esta demora permite que ellos y los argonautas escapen.

Cuando llegan a Iolcos, se dan cuenta de que no está en los planes de Pelias devolver el trono. Jasón nuevamente le pide a Medea que lo ayude. Ella primero rejuvenece al viejo padre de Jasón, cortándolo e hirviéndolo con hechizos mágicos en un caldero y luego engatusa a las hijas de Pelias para hacer lo mismo con su padre. Sin embargo en venganza por los actos infligidos a la casa de Jasón ella les da hierbas equivocadas, así que Pelias nunca regresa a la vida. Después de esto, Jasón y Medea huyen hacia Corinto en donde tendrán dos vástagos.

Eurípides a partir de este momento toma el mito y lo modifica característicamente. Con la finalidad de asegurarse él y a sus hijos una vida estable y cómoda, a la altura de un héroe griego e hijo de un rey, Jasón decide abandonar a Medea y le propone matrimonio a Creusa, la hija de Creonte, rey de Corinto. Medea se

¹⁷ En Grecia era costumbre rendir honores funerarios sólo si se tenía el cuerpo de quién había muerto.

siente profundamente herida y traicionada por esta decisión, pero frente al rechazo, al no reconocimiento de Jasón y a la amenaza de exilio por parte de Creonte finge aceptarla. A partir de aquí observamos en la tragedia el desarrollo de la venganza de Medea. Les pide a sus hijos llevar regalos envenenados a la nueva esposa de Jasón. Cuando Creusa se viste con ellos, ella y su padre -que va en su auxilio-, mueren consumidos por el fuego desencadenado por el veneno. Esto no es suficiente para disminuir el sentimiento de venganza de Medea, y para herir profundamente a Jasón, como ella misma lo manifiesta en la tragedia, luego del famoso diálogo entre una parte de ella misma y su *Thumos*¹⁸, decide matar a sus dos hijos. En las escenas finales se muestra una Medea que está al mismo tiempo llena de pena y de dolor por la muerte de sus hijos, pero también está satisfecha y triunfante por haberse vengado de su marido. Al final de la tragedia, ayudada por su abuelo Helios, el dios sol, vuela por el cielo con los cuerpos de sus hijos en un carro tirado por serpientes aladas.

1.5 Medea, la extranjera, la otra.

Tales de Mileto expresó con claridad cuál era el ideal helénico cuando agradeció haber nacido humano y no animal, por haber nacido hombre y no mujer, y por haber nacido griego y no bárbaro (Sala, 1998). Con esta afirmación definía por contraste lo rechazado por la sociedad griega, es decir, lo animal, lo femenino y lo extranjero. Quizás, como lo señala Sala (1998), entre todos los personajes de la tragedia griega ninguno engloba simultáneamente estas tres características del *otro*, lo diferente, lo distinto como lo hace Medea.

Medea, como lo hemos señalado, es una figura que viene del mito. En su nombre se encuentra una raíz, *mhd*, que expresa un signo de sabiduría y hace que,

¹⁸ *Thumos* palabra compleja griega que puede ser traducida como venganza, ira, pasión, etc. (Foley, 2001)

inicialmente, se perciba una figura femenina dotada de un conocimiento muy especial. Dicha raíz, está emparentada semánticamente a su vez con otros lexemas o sufijos, que mediante palabras compuestas, hacen que su significado se mueva, en el terreno mitológico-literario, entre dos polos: el saber benéfico y el saber maligno, marginal (Clúa, 1999). Como hemos señalado ella es hija del rey Aetes y nieta de Helios, el sol, lo cual señala su estirpe y origen semi divino; pero también es sobrina de Circe, la hechicera, es decir, ambas están dotadas de poderes oscuros, los que pueden ser empleados para rejuvenecer, dar vida, o en su defecto para matar. Ella y su familia natal son originarios de la Cólquida, ciudad situada más allá del Mar Negro. Medea ciertamente es una princesa, descendiente de un dios, pero es mujer, es hechicera, es extranjera, de piel oscura, y su patria no pertenece a la civilización griega.

Eurípides utiliza toda esta información que viene del mito y lo pone en este personaje de una manera especialmente intensa para resaltar todo tipo de marginación y exclusión de los estándares griegos. En la tragedia nos muestra además a una mujer de inteligencia extraordinaria, poder argumentativo y palabra pública, todo lo cual contrastaba con la realidad de las mujeres griegas de aquella época. Medea así descrita es la *otra* en todo el sentido de la expresión.

Kristeva (1991) es una psicoanalista contemporánea que desarrolla de forma original y sugerente el tema de la alteridad. En su libro *Strangers to Ourselves* (1991) utiliza la metáfora del extranjero para sostener que la existencia del otro, de lo extraño, de lo diferente siempre es un *otro*, un *extraño*, un *diferente* que vive en nosotros mismos. La autora retoma y profundiza algunos de los temas que fueron desarrollados por Freud en su artículo *Lo Siniestro* (1919) donde él presenta un análisis semántico del adjetivo alemán *Heimlich* y su antónimo *Unheimlich* para significar lo familiar e íntimo y su opuesto lo extraño siniestro, y con ello sostener su hipótesis de acuerdo a la cual

“lo siniestro es esa clase de temor que nos conduce de regreso a lo que es conocido de antiguo y plenamente familiar” (Freud, 1919; p 225). Aquello que es extraño y siniestro sería aquello que fue familiar en el pasado y ahora, bajo ciertas condiciones, vuelve a emerger (Kristeva, 1991).

Freud (1919) señaló que el *self* arcaico, narcisista, aún no demarcado por el mundo exterior, proyecta fuera de sí aquello que experimenta como peligroso o desagradable en él mismo, lo extraño aparece como una defensa levantada por un *self* angustiado: se protege a sí mismo con la imagen de un alguien/algo malévolos en el cual expeler la parte de destrucción que él mismo no puede contener.

Kristeva (1991) plantea que una de las formas más visibles de manifestar lo extraño, lo siniestro, es la forma que tenemos de relacionarnos con el extranjero, a quien en determinadas circunstancias se le percibe como un invasor, un enemigo, y frente al cual se consolida un “nosotros” que decide expulsarlo. El extranjero es ese *otro* donde uno proyecta el temor y lo destructivo.

Lo siniestro estuvo primero en el mundo interno del sujeto, pero no dentro de lo familiar considerado propio y adecuado, sino en lo familiar potencialmente teñido con extrañeza, que nos genera angustia y que es referido a un pasado inadecuado; luego sería colocado afuera “*lo siniestro no es nada nuevo o ajeno, sino algo familiar, (...) hace tiempo establecido en la mente y que se ha alienado de ella sólo a través de proceso de la represión*” (Freud, 1919; p 241). Lo siniestro es eso angustioso, reprimido, que retorna. Kristeva (1991) precisa: el *otro* es mi inconsciente.

El extranjero es aquel que denuncia todo tipo de diferencia, que representa lo desconocido, lo más primitivo, lo prohibido, lo amenazante, lo siniestro. ¿Medea, nuestra extranjera, no sería ese *otro* radical?

Para Kristeva (1988) la otredad se genera por el proceso de separación de aquella primigenia unidad que forma el infante y la madre, separación o *abjección* como ella la conceptualiza, que es condición esencial para el proceso de individuación. Para lograr un desarrollo que permita adaptarnos a la realidad, el infante debe rechazar, *abjectar*, el cuerpo materno, debe “matar” a su madre. Esta separación, según Kristeva (1988), se logra en un momento evolutivo a través de una sucesión que alterna atracción y rechazo de la madre. Cuando se está en el polo de la abjección, el bebé experimenta esta experiencia con sentimientos matricidas, lo vive como si ejecutara una muerte, provocando en él angustias matricidas. Lo siniestro, lo extraño, desde esta perspectiva, llevaría la marca de estos sentimientos matricidas (Kristeva, 1988). ¿Quizás por este motivo la alteridad es tan significativa y angustiante para los seres humanos porque nos recuerda al primer otro, la primera separación, por lo tanto la ejecución simbólica de nuestra madre?

Medea es un personaje altamente complejo, que genera los más variados sentimientos. Pero es el filicidio de sus hijos varones, variante que plantea Eurípides, la que causó y sigue causando una de las mayores reacciones¹⁹. La exploración interna de este personaje es por primera vez presentada en las obras trágicas. Es claro que Eurípides se proyectó en este personaje, pero proyecta y expone su entendimiento sobre la situación de la mujer y llama la atención sobre esas dificultades y ausencia de reconocimiento a través de una mirada que registra genialmente todo tipo de otredad, todo tipo de diferencia.

¹⁹ Según Aristófanes de Vizancio (siglo III AC) citado por López Férez, J. (1985), ninguno de los trágicos ha trabajado este argumento. Asimismo se señala que Eurípides es quien termina la obra con este final. En otras versiones del mito los hijos no mueren, o en todo caso no mueren en manos de su madre.

Capítulo 2 La Subjetividad Femenina: Perspectivas Actuales

En este segundo capítulo desarrollaremos algunos planteamientos psicoanalíticos más representativos sobre el tema de la subjetividad femenina. Para ello presentaremos una breve revisión histórica sobre los supuestos teóricos del debate Freud-Jones; luego desarrollamos las reflexiones y conclusiones del llamado debate renovado de los 60'; así como el aporte de los teóricos de la perspectiva de género durante estos años. Finalmente, abordaremos las propuestas teóricas y consideraciones psicoanalíticas actuales más representativas sobre el tema. En esta revisión histórica anotaremos paralelamente el giro conceptual realizado en la *sexualidad femenina* (freudismo clásico) hacia la denominación actual de *subjetividad femenina*, utilizada con mayor frecuencia en el psicoanálisis contemporáneo.

Nuestra finalidad es destacar los aspectos que consideramos relevantes para la comprensión de la subjetividad femenina: la especificidad del cuerpo femenino; el vínculo temprano madre/ hija; lo materno como el lugar de la alteridad; el papel de las fases pre-edípicas en la estructuración del psiquismo; la perspectiva de género y el papel de los roles sociales como aspectos determinantes en la expresión de afectos y estados mentales; la consideración de la intersubjetividad como un referente teórico central de reflexión, donde el *reconocimiento* se instituye como una categoría psicoanalítica esencial para la comprensión de la subjetividad femenina. Sobre la base de estas propuestas y consideraciones realizaremos en el capítulo tres el análisis de la tragedia *Medea*.

2.1 El debate Freud-Jones : lo biológico en la feminidad

En la historia de occidente por muchos siglos²⁰ no se mostró interés en los orígenes y desarrollo de la feminidad y masculinidad. Se asumía simplemente que correspondían naturalmente a los dos sexos biológicos, dejando de lado las variables histórico-culturales y psicológicas. Fue Freud (1905) quien tuvo el mérito de realizar una propuesta teórica sobre el desarrollo de la sexualidad masculina y femenina como independientes del sexo biológico y como procesos diferentes entre sí. Sin embargo, fue su planteamiento sobre la sexualidad femenina lo que provocó en algunos psicoanalistas una fuerte oposición a sus premisas.

Como es conocido en la literatura psicoanalítica, en las décadas de los 20' y 30' tuvieron lugar las controversias Freud-Jones, las cuales expresaron un profundo desacuerdo entre dos tendencias teóricas al interior del movimiento psicoanalítico en relación al tema de la sexualidad femenina: la tendencia a favor de las propuestas de Freud (1925) sobre el supuesto teórico del monismo fálico para ambos sexos, el que resulta de la temprana inexistencia de la vagina aún en el inconsciente; y aquella tendencia teórica que sostenía el conocimiento instintual de la diferencia entre los sexos y su correspondiente representación psíquica en el inconsciente de niños y niñas.

Para Freud (1925, 1931, 1933) y seguidores²¹, el desarrollo prefálico era esencialmente el mismo para ambos sexos. Estos teóricos afirmaban que luego del descubrimiento de las diferencias sexuales, la niña, a diferencia del niño, al descubrir que no tenía pene, asumía que había sido castrada y experimentaba la posesión de su clítoris como inferior al pene generándose la envidia del órgano masculino. La niña culpa entonces a su madre por esta falta ó insuficiencia y de acuerdo a Freud (1925, 1931), ella renuncia a su madre como objeto de amor y se dirigirá libidinalmente hacia

²⁰ Básicamente entre el Renacimiento y la época moderna.

²¹ Fundamentalmente Deutsch, 1925, 1930; Lamp-de Groot, 1927, 1933; entre otros.

su padre para tener un bebé de él como forma compensatoria. De esta manera ella ingresa en el complejo de Edipo.

Consecuentemente, la feminidad para Freud (1931, 1932) es un desarrollo psicológico basado en esta desilusión original, y es adquirida solamente después de una fase temprana masculina en la que el “clítoris masculino” es el único órgano sexual (Chasseguet-Smirgel, 1976). Si bien lo central en el varón era la angustia de castración, en el centro de la psique femenina lo central era la envidia del pene ó complejo de masculinidad (Person & Ovesey, 1983), y el sentimiento de inadecuación o insuficiencia (Chasseguet-Smirgel, 1976).

La escuela inglesa fue la promotora de una propuesta teórica diferente. E. Jones (1927, 1933, 1935) junto con M. Klein (1932^a, 1933b) y K. Horney (1924, 1926, 1932, 1936) plantearon la existencia de una pulsión biológica que impulsa a la niña en una dirección heterosexual, su anatomía femenina es percibida desde el inicio y no es experimentada como una falta. Existiría en las niñas una fase femenina primaria en donde la vagina, un espacio dentro de su cuerpo, es conocida y juega un rol. Para estos autores la presencia de sensaciones tempranas vaginales significaba la existencia de un impulso primario heterosexual de “recibir”; es decir, la niña desea el pene libidinalmente y no narcisistamente, y de ello se derivarán ansiedades y defensas específicas (Person & Ovesey, 1983). Estos psicoanalistas no estaban en desacuerdo con la existencia de la envidia del pene en las niñas, pero la consideraban como una defensa secundaria contra la feminidad o como el resultado de las frustraciones interpersonales.

Las formulaciones de Jones (1927, 1933, 1935), Horney (1924, 1926, 1932, 1936) y Klein, (1932^a, 1932b) sobre la existencia de un impulso biológico hacia la heterosexualidad; sobre la anatomía femenina, conocida por la niña desde el principio; sobre la percepción y las sensaciones genitales, las que juegan un papel central en la

construcción de las identidades sexuales; vincularon estos supuestos teóricos sobre la feminidad a un yo corporal. En términos generales, ellos afirmaron que la construcción de la feminidad y masculinidad se daba como un desarrollo natural en correspondencia con lo biológico (Person & Ovesey, 1983).

En la teoría de Freud (1925) es la anatomía la que determina el cataclismo que inicia la reorganización psicológica que da forma a la masculinidad y la feminidad. La anatomía es algo dado, y cada sexo tiene que investirla con un significado particular en cada caso. El significado adjudicado a las diferencias anatómicas es el que moldeará las relaciones objetales del niño y de la niña, no la diferencia en sí misma. En este sentido, para Freud (1905) no existe la sexualidad natural, siempre es una psicosexualidad, siempre es una construcción relativamente independiente de la biología. Pero es en relación a la anatomía de la mujer que existe un problema, porque a raíz de la conciencia de la diferencia de los sexos, la niña, según Freud (1925, 1931), asume que su cuerpo cobra en ese momento el significado de una falta, la experiencia psicológica de esta falta es su destino.

La biología tiene un rol en el modelo freudiano de desarrollo. Lo podemos ver en la evolución filogenética de las diferentes organizaciones oral, anal, fálica; inclusive para Freud (1923b) hay un monto de determinismo en el inevitable advenimiento del complejo de Edipo. Sin embargo, es sólo para el niño que este desarrollo es “natural”. En el caso de la niña, la perspectiva dual freudiana es muy clara: el cuerpo es el destino, pero la psicosexualidad no corre simplemente paralela a su destino biológico.

Freud (1900, 1917, 1925) mostró contradicciones entre sus supuestos teóricos generales y el tema específico de la sexualidad femenina. ¿Por qué la niña al momento del descubrimiento de las diferencias sexuales inviste a su cuerpo con el significado de “falta” o con el sentimiento de inadecuación? ¿Por qué desconoce la existencia de su

vagina en el inconsciente, cuando él mismo había afirmado que el inconsciente poseía un conocimiento de nuestra intimidad corporal, así como el sueño tenía la capacidad de describir tempranamente todos los cambios orgánicos por venir?

A través de estas diferencias teóricas observadas en el debate Freud- Jones y desde las contradicciones internas que el mismo Freud mostró, percibimos una de las tensiones más paradigmáticas del psicoanálisis de aquellos años: la dualidad cuerpo-mente. Cuerpo y mente están conectados, pero no completamente, y la disyunción entre ellos es difícil de asir (Breen, 1993). Asimismo, esta dualidad expresa los problemas derivados de la ubicación ideológica de Freud entre las *naturwissenschaften* o ciencias naturales y las *geistwissenschaften* o “ciencias del alma”, resultando el debate sobre la sexualidad femenina un claro emergente de esta dificultad. En la actualidad, se asume el reconocimiento de ambas dimensiones como constitutivas y vinculadas en la construcción de las subjetividades, no escindiendo los elementos sino conteniendo la tensión (Breen, 1993; Benjamin, 1996, 1997).

Las diferencias visibilizadas en el debate sobre el origen de la feminidad nunca se resolvieron. En la opinión de Mitchell (Mitchell & Rose, 1982) los conceptos no se esclarecieron porque la batalla nunca tuvo lugar, y como lo señala Fiegel (1973), las objeciones de Freud simplemente se disolvieron en la literatura subsiguiente. Sin embargo, ni Fiegel (1973) ni Mitchell (Mitchell & Rose, 1982) explicaron por qué el tema del debate se difuminó del diálogo psicoanalítico por tantos años, sólo para ser reanudado entre los 60' y 70' (Person & Ovesey, 1983).

Finalmente, las investigaciones de Freud (1925, 1931, 1932) sobre la sexualidad femenina lo condujeron a descubrir la importancia fundamental de la relación temprana de la niña con su madre, una fase tan decisiva y central que la comparó con el descubrimiento de una civilización escondida, criptomocénica, aquel descubrimiento que

se convirtiera en metáfora en la comprensión del discurso analítico. Freud agregará más adelante la dimensión estructurante de estas primeras etapas con la subsiguiente relación heterosexual, aunque estos descubrimientos no cambiaron su visión en relación a la formación de la feminidad (Chasseguet-Smirgel, 1976).

Los psicoanalistas de ambos lados de la controversia aceptaron la importancia de las primeras etapas del desarrollo psicosexual en la mujer, lo que permitió preguntarse por nuevos caminos en la exploración sobre el desarrollo psicosexual de la mujer y sus vicisitudes, la importancia de la relación con la madre de la relación temprana y el comienzo de las interrogaciones sobre la especificidad del cuerpo en la psicología de la mujer. De la pregunta original de Freud (1925) sobre cuál era el efecto en la vida mental de la niña al descubrir que el clítoris era inferior al pene fue cambiada por: sí la niña era consciente de su vagina ¿cuáles eran entonces las consecuencias de esta conciencia en la vida mental?

2.2 El debate renovado de los 60' y la perspectiva de Género

La discusión psicoanalítica sobre la sexualidad femenina volvió a tomar impulso alrededor de los años 60' influenciada por la presencia de nuevos planteamientos psicoanalíticos y por la confluencia de varios sucesos influyentes: avances de la ciencia médica, investigaciones culturales en el campo de la antropología y sociología, la filosofía y sus nuevos modelos de comprensión de la mente, la perspectiva de género, el movimiento feminista, etc.; todo lo cual revolucionó las concepciones científicas, filosóficas y culturales anteriores. Algunos reconocen este momento psicoanalítico como el debate renovado de los 60'.

Lacan (1966) y sus seguidores aparecen como los mayores defensores de la teoría freudiana del monismo sexual en el citado debate renovado de los 60', del rol

estructurador de la envidia del pene y el lugar central dado a la castración, representando el lado más discursivo y de la representación mental de la tensión cuerpo-mente antes señalada. De otro lado, un grupo de diversos psicoanalistas que provienen de distintas perspectivas teóricas y tradiciones culturales subrayan la importancia de las primeras fases pre edípicas y prediscursivas del desarrollo, así como la importancia de considerar la biología como base de la estructuración psíquica.

Lacan (1966) propone un regreso a Freud, pero al Freud de “La interpretación de los sueños” (1900) y de “La sicopatología de la vida cotidiana” (1901), lo cual significa un retorno al lenguaje como un elemento central en el psicoanálisis. Esto también significa un retorno al Freud (1900, 1901) del período anterior al descubrimiento de la importancia del fenómeno pre-edípico. Su tesis principal: el inconsciente está estructurado como un lenguaje y organizado por sus diferentes leyes. El padre introduce la ley al momento de ingresar y romper la unión entre la madre y el niño, lo que representa también la entrada al orden de lo simbólico y la cultura a través del lenguaje.

Al ubicarse Lacan (1966) en una perspectiva lingüística excluye la perspectiva histórico- genética y la aproximación biológica. Para él, psicoanalíticamente hablando, el cuerpo no cuenta, y la psicología humana se constituye por el lenguaje. Lacan (1966) llevó al extremo ese aspecto del trabajo de Freud (1905), y sostuvo que la masculinidad y la feminidad son independientes de la biología, los que son construidos a partir del reconocimiento de la diferencia sexual. Ya que no hay una realidad fuera del lenguaje, el autor no solamente excluye el rol del cuerpo, sino que también excluye el rol de los fenómenos tempranos. El regreso de Lacan (1966) a Freud es un regreso a ese Freud que enfatiza la representación mental, y para quien no existe tal cosa como un sujeto previamente constituido hombre ó mujer. En este sistema de pensamiento lo femenino no existe como una entidad en sí misma, existe sólo como una división en el lenguaje;

lo femenino siempre se opone a lo masculino, se refiere al polo negativo, a la "falta" y al "otro" (Breen, 1993). Al separar el psicoanálisis radicalmente de la biología a través de una aproximación lingüística, la teoría de Lacan simplifica la bifocalidad que Freud señalaba era difícil de asir, y con ello la tensión mente / cuerpo perdió uno de sus aspectos fundantes (Breen, 1993).

De otro lado, tenemos un grupo heterogéneo de perspectivas teóricas psicoanalíticas que abordan de manera muy diferente los fenómenos pre edípicos, y la consideración de lo biológico en la formación de la masculinidad y de la feminidad.

En los Estados Unidos el psicoanálisis asumió la dirección opuesta, siendo el cuerpo el escenario central, siguiendo una tradición más empírica debido a que el psicoanálisis es considerado como una rama de la medicina, y por una dirección social influenciada por estudios antropológicos y socio-psicológicos desarrollados en las universidades, a veces a expensas del concepto del inconsciente.

Masters y Johnson realizaron en la década del 60' (En Breen Ed., 1993) investigaciones sobre el orgasmo femenino en el intento por resolver algunas de las interrogantes sobre la sexualidad femenina. Estos autores encontraron que el clítoris estaba siempre implicado en el orgasmo y que las respuestas fisiológicas de la mujer a la estimulación sexual se desarrollan en consistencia, más allá de la fuente de estimulación sexual psíquica o física. Mary Jane Sherfey (En Breen Ed., 1993) fue quien presentó los hallazgos psicoanalíticos que apoyaban dicho estudio. Planteó una revisión de la teoría freudiana, en particular la transferencia clítoris-vagina afirmando que era una imposibilidad física separar el orgasmo clitoriano del orgasmo vaginal. Así mismo sugirió que se tomara en cuenta los hallazgos de la embriología moderna los que demostraban que en las primeras semanas todos los embriones son morfológicamente femeninos. Algunos psicoanalistas como J. Kestenberg, y Benedek (En Breen Ed.,

1993), entre otros, rechazaron estas observaciones por no tomar en consideración los significados inconscientes subyacentes a las experiencias descritas (Breen, 1993).

En 1977, una edición especial del *Journal of the American Psychoanalytic Association* editado por Blum (1977) fue dedicado a la sexualidad femenina. Los conceptos clave del debate original de los 20'- 30' aquí se retomaron y reconsideraron. Mientras que los autores del libro de Chasseguet-Smirgel (1964) consideraron los aspectos defensivos de la envidia del pene, los autores de la colección de Blum (1977), en su mayoría consideran que la envidia del pene ocurre "naturalmente" (Breen, 1993).

Asimismo algunos psicoanalistas americanos como Hartmann y Loewenstein (En Breen Ed., 1993) se caracterizaron por plantear la existencia de una zona del yo libre de conflicto donde las funciones cognitivas superiores -atención, pensamiento, memoria- eran lo más importante. Los psicoanalistas europeos están radicalmente en contra de la idea de que existe un área de cognición libre de ambigüedad, conflicto y sexualidad. Estas propuestas están influenciadas por la perspectiva de Klein (1945) y Chasseguet-Smirgel (1964) para quienes la identidad femenina resulta de la interacción gradual de los fenómenos de relación y de los conflictos que se dan al interior de ellas.

Una de las propuestas teóricas más innovadoras fue la noción de género planteada por Money (En Person & Ovesey, 1983). A raíz de los estudios que realizaron, estos autores plantearon la necesidad de hacer una distinción conceptual entre género y sexo y señalaron como momento crucial de la identificación genérica la autodesignación del niño o de la niña como masculino o femenina en concordancia con el sexo biológico. Asimismo señalaron que la diferenciación de género se daba alrededor de los 18 meses y se lograba completamente alrededor de los cuatro años y medio. Money (Ibid) propuso el concepto de *identidad de género*, para referirse a la conciencia de pertenecer a un sexo y no al otro, y para no confundir el sexo y las

actividades genitales de las actividades y conductas que eran dadas histórica y culturalmente creó el término de *rol de género*. Así tenemos que la *identidad de género* es la mismidad, unidad y persistencia de la propia individualidad como varón o como mujer, especialmente de su propia conciencia y conducta. “*Identidad de género es la experiencia privada y el rol de género es la expresión pública de la identidad de género*” (En Person & Ovesey, 1983, p 206)

Para estos teóricos del género la feminidad se convierte en la asignación de un rol. Hay un deslizamiento de la sexualidad hacia el autoconcepto, del deseo hacia la percepción. Esta visión de la perspectiva de género difiere de todas las otras (Freud, Klein, Horney, Lacan,) en cuanto la identidad es vista como algo dado y unificado más que como el resultado de una integración evolutiva. Las funciones cognitivas vistas por estos psicoanalistas como independientes de los conflictos inconscientes juegan un rol central. En esta línea Kleeman (1976) plantea que el momento de la asignación pone en movimiento todo un proceso en donde se enseña lo que la niña debe de pensar, sentir y hacer dentro de una sociedad que su familia representa:

"Las diferencias *innatas* existen entre el varón y la mujer, pero aún más cruciales para la formación de la identidad genérica son las experiencias de *aprendizaje* del niño pequeño. Los padres se relacionan de manera diferente con los niños y las niñas desde el nacimiento. (...) La información que la socialización ofrece a los dos géneros es suficientemente disímil para producir diferencias genéricas en la dependencia y en la agresión, así como respecto a otros rasgos. (...) Las experiencias de aprendizaje son lo suficientemente poderosas para ser el factor preponderante en determinar la identidad genérica central" (Kleeman, 1976 p 11-14).

Fue Robert Stoller (1976) quien propuso una teoría de género en donde el primer estadio para ambos sexos es un estado natural de feminidad primaria o *profeminidad*, refiriéndose con ello a la fase de simbiosis entre madre/ hijo ó madre/ hija, invirtiendo de esta manera la asunción de Freud (1925) sobre la masculinidad como la primera y natural fase del desarrollo. Stoller en 1968 propuso el término *identidad de género central* para designar la propia identificación como femenina o masculina, la que es formada en base a una fuerza biológica ó impronta y el sexo determinado al momento del nacimiento así como las actitudes de los padres respecto del mismo; incluye las sensaciones provenientes de los genitales y los patrones habituales de manipulación del infante (Person & Ovesey, 1983). En cuanto al desarrollo psicosexual en la niña, la *profeminidad* es un primer estadio no conflictivo en su origen y contribuye a su sentido de feminidad. El segundo, el que es descrito por Freud, es el resultado del conflicto, especialmente el conflicto edípico (Stoller, 1976). Stoller sostuvo que tanto el varón como la mujer tenían fundamentalmente diferentes tareas básicas, el niño tenía que desidentificarse de la madre para lograr una identidad de género masculina mientras que la niña no lo necesita, por lo tanto la identidad de género es más frágil, menos firme en el desarrollo de los niños que de las niñas.

Dentro del grupo de pensadores psicoanalíticos estadounidenses que incorpora aspectos sociológicos para el entendimiento de lo femenino y masculino tenemos a Chodorow (1978) como una de sus más connotadas representantes. En su libro *El Ejercicio de la maternidad: Psicoanálisis y Sociología de la maternidad y paternidad para la crianza de los hijos*, ella pone de manifiesto las implicaciones para hombres y mujeres de que la maternidad y crianza, sea ejercida fundamentalmente por las mujeres. En esta obra demostró que la división sexual del trabajo y la responsabilidad de las mujeres en el cuidado infantil están ligadas y generan dominación masculina y que

cualquier estrategia de cambio cuya finalidad sea la liberación social de lo femenino y masculino, debe considerar la necesidad de una reorganización parental fundamental, de modo que la parentalidad primaria sea una tarea compartida entre hombres y mujeres.

En épocas recientes Person & Ovesey (1983) han realizado una revisión de las teorías psicoanalíticas sobre identidad de género y en ella señalan que las observaciones contemporáneas confirman que la conducta femenina y masculina son divergentes a una edad muy temprana antes de la conciencia del niño de la diferencia sexual anatómica; la diferenciación de género se da al final del primer año de vida y es inmutable hacia el tercero; una vez establecida la identidad central de género, ésta ubica el objeto apropiado por imitación o identificación. Si las raíces de la diferenciación de género preceden al periodo fálico, según estos psicoanalistas la teoría de Freud (1905, 1925, 1931, 1932) en este aspecto no pudo ser correcta. Están de acuerdo con Jones (1927, 1933, 1935), Horney (1924, 1926, 1932, 1936) y Klein, (1932^a, 1932^b) que la feminidad y la masculinidad son constructos paralelos, pero no están de acuerdo con la afirmación que el género y la elección de objeto son derivados de una heterosexualidad innata. Tampoco están de acuerdo con el postulado de Stoller (1976) sobre la existencia de una fase profemenina, basada en la activación de una impronta. Asimismo señalan que es fundamental que tanto hombres como mujeres tengan que desidentificarse de la madre para lograr un desarrollo autónomo.

Las propuestas presentadas tuvieron un impacto innegable en el psicoanálisis mundial. Los trabajos de Masters y Johnson, (En Breen Ed, 1993) a pesar de que fueron tildados de éticamente dudosos en general, tuvieron una incuestionable influencia sobre el psicoanálisis, tanto en la práctica como en la teoría. La noción de género y los trabajos de Money (Person & Ovesey, 1983) y Stoller (1976) han generado una diversidad de planteamientos, y las nociones de identidad central de género así como la

de rol de género han sido incorporadas en muchos espacios académicos. Así mismo el trabajo de Chodorow (1978) es un esfuerzo por lograr una interfase entre psicoanálisis y cultura transmitiendo la idea de que el psicoanálisis es una disciplina que va más allá de lo intrapsíquico, continuando la tradición iniciada por Erickson (1976). Es indudable que el trabajo de Lacan (1966) tuvo una profunda influencia en Francia y en los países latinos y que su pensamiento es recogido por muchos psicoanalistas franceses. Y la escuela de Klein (1945, 1963) y el modelo de las relaciones objetales han dejado tal ascendencia que muchos de los constructos teóricos, clínicos y técnicos derivados de ella están presentes en la mayoría de las escuelas posfreudianas actuales.

2.3 Perspectivas actuales sobre el desarrollo de la subjetividad femenina

Los planteamientos sobre la sexualidad femenina de la década del 60' recogieron las principales líneas de discusión del debate Freud-Jones, a las que se integraron los planteamientos y hallazgos de investigaciones teóricas y empíricas sobre lo específico del cuerpo femenino; la noción de género, que incluyó la asignación y adjudicación de rol al momento del nacimiento, integrando el aspecto sociocultural al escenario teóricamente cuerpo; el cambio de paradigmas y la influencia de otras disciplinas como la filosofía, el feminismo, la antropología; lo que continuó estimulando la reflexión sobre lo femenino y masculino. En esta época se va sustituyendo, en el lenguaje psicoanalítico, la denominación *sexualidad femenina*, y va apareciendo *subjetividad femenina*.

El psicoanálisis siempre se ha mostrado atento a los vínculos entre cuerpo y psique. Para Freud (1923a) así como para los psicoanalistas contemporáneos el cuerpo es siempre una representación del cuerpo. La sexualidad femenina, por lo tanto, incluye tanto la representación del cuerpo, del espacio interior, así como la representación de la "falta", la cual no tiene nada que ver con el cuerpo biológico en tanto no hay nada que

esté faltando en el aparato femenino (Chasseguet-Smirgel, 1976; Laufer, 1993; Mitchell & Rose, 1982; Benjamin, 1997; Raphael-Leff, 1988). Para algunos psicoanalistas (Alizade, 1992, 1999; Benjamín, 1996, 1997; Laufer, 1993; Kristeva, 1980, 1995, 1997, 2004; Raphael-Leff, 1988; Welldon, 1993) las características particulares del cuerpo femenino imprimen en su desarrollo psicosexual ambigüedades más complejas que las del varón debido a sus características anatómicas y a los cambios drásticos fisiológicos, biológicos que la mujer pasa en las diferentes etapas de su proceso evolutivo. Los trabajos que integran las experiencias biológicas específicamente femeninas ligadas al ciclo de vida de las mujeres toman un lugar esencial aquí. Por último hemos considerado aquellas propuestas que recogen los últimos planteamientos psicoanalíticos sobre el funcionamiento de la mente, la construcción de la subjetividad y la perspectiva de género. Estos aspectos teóricos y epistemológicos constituyen hoy en día referentes inevitables para profundizar en el conocimiento del ser humano en términos generales y sobre el entendimiento específico de la subjetividad femenina (Benjamin; 1996, 1997).

Chasseguet-Smirgel (1964, 1976) propone que desde el inicio existe un conocimiento innato de las diferencias de los sexos, y por lo tanto de la existencia de la vagina. Este conocimiento es instintual y en el transcurso del desarrollo sucumbe a una represión primaria, defensa que se activa frente a la presión de excitaciones insoportables para el infante y de las situaciones conflictivas propias del desarrollo. Para ella el conocimiento innato y la represión primaria constituirían el centro nuclear del inconsciente y es justamente lo que explicaría por qué el niño delinea sus propias teorías sexuales de acuerdo a su estadio de desarrollo.

Estas afirmaciones se basan en las tesis anteriores de Jones (1927, 1933, 1935), Horney (1924, 1926, 1932, 1936) y Klein, (1932^a, 1932^b), y las toma de base para sus interpretaciones sobre la teoría del monismo fálico. Esta autora muestra su acuerdo con

la existencia de dicha teoría pero re-define las premisas señalando que la teoría del monismo fálico corresponde a una escisión del yo y a la represión temprana de una parte del conocimiento considerado instintual.

Chasseguet-Smirgel (1976) en *Freud and female sexuality: The consideration of some blind spots in the exploration of the 'dark continent'*, analiza y discute diversos escritos de Freud y sostiene que, de ellos se desprende la descripción de una mujer descrita como una serie de faltas: la falta del conocimiento de la vagina, la falta de un pene, la falta de una sexualidad específica, la falta de un objeto erótico adecuado, la relativa falta de un superyo y de la capacidad de sublimación, etc.

La mujer así vista es justamente lo opuesto a la imago materna primaria inconsciente que tenemos (Chasseguet-Smirgel, 1976; Kristeva, 1980, 1995, 1997; Laufer, 1993). Esta oposición entre la mujer así descrita y la madre tal como es registrada en el inconsciente, lleva a plantearse la pregunta ¿por qué la existencia de esta diferencia tan marcada?, ¿cuál sería la razón de esta escisión / polaridad de ambas imágenes?

Para Chasseguet-Smirgel (1976) la dependencia del ser humano hacia su madre, quien es absolutamente necesaria para la supervivencia, causa la formación de una imagen materna omnipotente, todopoderosa, que a través de la maduración psicofisiológica y de las sucesivas identificaciones, va tomando un lugar mas real, sin embargo “*su psique permanece para siempre marcada por esta desvalidez primaria*” (Chasseguet-Smirgel, 1976 p. 113), especialmente porque a ésta le antecede un estado de completud temprana en la cual cada necesidad era automáticamente satisfecha, refiriéndose al estado fetal y el breve periodo cuando el yo y el no-yo no están aún diferenciados (Chasseguet-Smirgel, 1976). Esta condición de desvalidez del ser humano

fue señalada por Freud desde sus tempranos textos como *El Proyecto de una Psicología para Neurólogos* (1895) donde planteaba que:

“(…) el estado de narcisismo primario no sería capaz de desarrollarse si no fuera por el hecho de que cada individuo pasa a través de un periodo durante el cual es desvalido y tiene que ser cuidado y durante el cual sus urgencias y necesidades son satisfechas por una agencia exterior” (Freud, 1895 p 135).

El niño pequeño está expuesto a un drama real en la medida que está enfrentado a sus deseos incestuosos, a necesidades físicas reales, y a su inhabilidad para satisfacerlas, pero además la realidad también está constituida en la correlativa y absoluta diferencia entre generaciones, que significa que en realidad la madre no ha sido castrada, ella posee una vagina y que el padre posee un pene que el niño pequeño aún no tiene y facultades genitales que niña y niño no tienen. Para Chasseguet-Smirgel (1976) la teoría del monismo sexual fálico oculta esta realidad, esta desvalidez, y la consecuente herida narcisista que sería común a toda la humanidad.

Kristeva (1980, 1997, 2004) ha reflexionado extensamente sobre el tema de la sexualidad femenina dentro de una teoría que describe una secuencia de fases evolutivas en donde, -excediendo sus modelos teóricos de referencia freudianos y lacanianos- toma especialmente en consideración el cuerpo y los sucesos biológicos específicos de la mujer, así como la presencia del primer otro, la madre, para la constitución del psiquismo. Inicia su búsqueda reflexiva atenta a la relación madre hija y la influencia de dicho vínculo en la formación de la subjetividad de la niña.

Esta autora considera los primeros intercambios del niño o de la niña con el cuerpo de la madre como las primeras huellas psíquicas inconscientes que estructuran la base del desarrollo psíquico. Si bien el nacimiento produce una separación corporal, los

intercambios físicos continúan y favorecen un nivel de indiferenciación indispensable a partir del cual surgen las primeras representaciones que darán significado a esta experiencia. *La jorá semiótica* (Kristeva, 1980) es esa matriz, o espacio psicosomático organizador pre-verbal entre la madre y su hijo correspondiente al proceso primario que precede la entrada del sujeto en el orden simbólico, lugar anterior al padre, al signo y al lenguaje. Es una organización pre verbal regida por fuerzas pulsionales, ritmos, sonidos, caricias pero a la vez reglamentado, y que se constituye como generador del despliegue de la significancia. Con el desarrollo, la *jorá* quedaría reprimida y constituiría un primer periodo que queda en el olvido, de forma semejante como Freud señaló la civilización criptomocénica, civilización enterrada pero sostén de la civilización griega; y llevará el registro sensorial de la primera relación con la madre.

Kristeva (1997) argumenta que lo materno es el lugar de la alteridad. La separación de la madre, ó lo que conceptualiza como “matricidio”, corresponde a una necesidad biológica y psíquica, que impulsa al proceso de diferenciación a través de un proceso de aceptación y reconocimiento de la *alteridad*, de la existencia de otro que no es uno. Ese primer *otro* para ambos sexos es la madre. (ver 1.5)

Para convertirse en sujeto, inicialmente se debe de atravesar por un proceso con alternancia de momentos de atracción y separación en relación a la madre. Cuando se está en el polo de la separación, esta experiencia es vivida como violenta y se rechaza los aspectos asfixiantes de la simbiosis y dependencia con la madre. Esto es definido por Kristeva como *abjección*. El niño pequeño tiene que abyectar, rechazar, “matar” a la madre de la *jorá* semiótica para lograr paulatinamente percibirla como otra, diferente a él o a ella. “*El matricidio es una necesidad vital, condición sine qua non de nuestra individuación con tal que suceda de manera óptima*” (Kristeva, 1997 p 30). En el proceso de desarrollo, según la autora, esto quedaría sepultado por una represión

primaria en tanto operaría antes del surgimiento del yo, de sus objetos y sus representaciones.

Para la niña, a diferencia del niño, la separación de la madre representa un momento de pérdida extremadamente difícil y sin compensación, primero porque la niña no puede separarse o rechazar el cuerpo de la madre sin rechazarse a sí misma, debido a que su cuerpo es semejante al de su madre, y segundo por la nostalgia de la ternura maternal, en opinión de la autora insuficientemente atendida en la sociedad de estructura patriarcal, debido a que en ésta es la ley del padre la que predomina. (Kristeva, 1997). Este momento de separación constituiría una experiencia vivida como una herida, una cicatriz o un dolor que sería registrado en el inconsciente, que se actualizarían si las experiencias externas o internas así lo demandan.

Confirmando la tesis freudiana, sobre la etapa edípica como estructurante del psiquismo, Kristeva (1995, 2004) propone dos fases dentro de esta etapa: el *edipo primo* y el *edipo bis*. El *edipo primo* en la niña iría a partir de la elaboración de la *lorá semiótica* y la *abyección* materna hasta la etapa fálica, en la cual el clítoris femenino es visto como órgano masculino -concordando con la propuesta del monismo sexual freudiano-, y el *edipo bis* consistiría en el desvío de este falicismo hacia la investidura de la vagina como órgano receptivo y el cambio de objeto libidinal.

En la descripción que realiza sobre el *edipo primo* señala que las características peculiares del cuerpo femenino, descrito por Kristeva como “cavernoso”, imprimen en su desarrollo psicosexual ambigüedades más complejas que las del niño. De una parte, el *yo piel*, el *yo orificio* y toda la sensorialidad de la niña se ofrece a la seducción-pasividad (Kristeva, 2004). Por otra, la excitabilidad clitoridiana –en donde el clítoris cumpliría una función fálica en términos de placer- empuja a la niña a poseer activamente el objeto primario, que es la madre seductora inconsciente. La niña lograría

el acceso a este orden fálico según la modalidad del « como si », de lo ilusorio, del « yo juego el juego, pero yo sé bien que yo no soy, puesto que no lo tengo ». Coexistirían entonces ambas excitabilidades, que llevan por un lado, a la experiencia de lo sensible, altamente desarrollado en las fases pre-edípicas, y por otro a la experiencia de lo significativo, siendo el clítoris investido como falo y percibido/ pensado como extraño, no natural. El cuerpo de la niña descrito entonces como activo y pasivo, se acompaña de una inversión narcisista ambivalente y el objeto al cual se dirige estaría formado por la unión de aquella madre vista como objeto de necesidad, prototipo de la pareja ideal, prótesis indispensable de su identidad, objetivo de su apoderamiento, correspondiente a la excitabilidad clitoridiana; y aquella otra madre, doble sensible, innombrable, secreto amoroso, tejido de sensaciones y de pre-lenguaje, correspondiente a la sensorialidad del aquel cuerpo cavernoso. (Kristeva; 1995, 2004)

En el *edipo bis* se logra el encuentro decisivo con el falo del padre, instancia simbólica de lo prohibido y de la ley. Aquí el infante asocia la excitabilidad y la ley, la energía y los sentidos. En el caso de la niña, donde su falicismo es necesario pero artificial, conflictivo y difícil de asumir, ella debe prepararse para una nueva postura psíquica que el *edipo primo* ya había preparado, pero que no se logra sino hasta el *edipo bis*: siendo todo una sujeto fálica de la palabra, del pensamiento y de la ley, la niña se repliega no sobre la posición pasiva, como se tiene la costumbre de decirlo, sino sobre la posición receptiva para volverse el objeto del padre. En tanto que ser hablante, ella es un sujeto fálico del orden simbólico social, pero en tanto que mujer, ella desea sin embargo recibir el pene y obtener un hijo del padre, el que ocupa ahora el lugar de la madre (Kristeva; 1995, 2004).

Como se desprende de lo señalado, para Kristeva el desarrollo de individuación de la niña supone diferencias considerables en relación al del varón. Para las niñas este

movimiento “*representa una elaboración gigantesca para la cual una mujer necesita un potencial psíquico superior al exigido al sexo masculino*” (Kristeva, 1997 p 32). Se necesita un gran esfuerzo psíquico, intelectual y afectivo para lograr investir al otro sexo como objeto erótico: salir de la *forá* semiótica; pasar por el proceso de abyección de la madre o “matricidio”, y desde las diferentes fases del Edipo hasta la adolescencia, realizar el reconocimiento de la vagina asociada a sus propiedades receptoras. Este es el proceso que conduciría del autoerotismo hacia el goce con el otro.

Alizade (1992, 1999) considera inevitable tomar en cuenta la especificidad del cuerpo femenino y el sustrato sensual-afectivo para reflexionar sobre la estructuración del psiquismo femenino. Para esta autora, la sensualidad arcaica, mundo primario de sensaciones y percepciones placenteras y displacenteras, es una matriz sensorial-afectiva sede de un núcleo organizador psíquico y punto de anclaje del incipiente yo corporal. La sensualidad preverbal es pluralista y vincular, y al principio es un cúmulo heterogéneo de sensaciones que requiere de un otro para desplegarse.

Las experiencias de satisfacción con participación del cuerpo de afecto del semejante se convierten en poderosos estabilizadores o desestabilizadores psíquicos a lo largo de la vida. La sensualidad se redefine como un afecto primario que encuentra un sitio en las complejidades objetales de la vida adulta, resignificándose durante el crecimiento y la maduración, siendo cruciales la pubertad, las experiencias amorosas y la crisis de la edad. Para esta autora lo que predomina en la vida relacional es la necesidad imperiosa de conseguir un cuerpo nutricional, amante, que aporte sensualidad para permitir la descarga sensual-afectiva (Alizade; 1992, 1999).

En este contexto de reflexión sobre la especificidad del cuerpo femenino, el ciclo vital y sus significaciones psíquicas, la maternidad es un evento en la vida de la mujer que constituye una experiencia privilegiada para entender las vicisitudes de la

subjetividad femenina²². La maternidad es entendida en la actualidad, como una experiencia física y emocional que provoca en la mujer una serie de transformaciones físicas, psíquicas y sociales, que actualizan la conexión con sus necesidades tempranas así como las identificaciones inconscientes con su propia madre (Benjamin, 1997; Kristeva 1980, 1988; Raphael-Leff, 1988).

Raphael-Leff (1988) señala cómo la mujer durante la experiencia de ser madre, cumple una serie de funciones - contención, metabolización, alimentación, limpieza, comprensión, entendimiento, etc.- cuya complejidad varía de acuerdo a la edad del infante, pero siempre constituye una tarea de grandes dimensiones y movilizaciones. La autora señala que ser madre implica una exposición a sentimientos que nos remiten a experiencias emocionales arcaicas, primitivas, debido justamente a la magnitud y al contenido descrito. El encuentro cercano con un hijo o una hija puede lanzarnos a regresiones profundas, puede obligarnos a “reexperimentar lo que es sentirse impotente, necesitado, frustrado, furioso, atormentado, abandonado, traicionado” (Raphael-Leff, 1988 p 35) y a despertar *cosas salvajes* que están dentro de cada uno de nosotros:

“(las cosas salvajes) son las cosas ‘informes’, sin nombre, las cosas no domadas, no procesadas, apasionadas, caóticas, que se agitan en lo más profundo, debajo de la superficie civilizada y que irrumpen en los momentos de mayor permeabilidad a través de fragmentos de fantasías oníricas, ira o llantos inexplicables y estados de ánimo sobre los cuales no tenemos control” (Raphael-Leff, 1988 p 32).

Asimismo este tipo de emociones pueden estar presentes en el vínculo entre adultos cuando por algún motivo estas interacciones evoquen en nosotros experiencias

²² Esta tendencia de pensamiento en los psicoanalistas contemporáneos es contraria a la percibida en la década de los 60', en donde se rechazaba la relación intrínseca entre maternidad e identidad femenina, debido a que el rol de la madre había sido utilizado históricamente como instrumento de dominación y sumisión de la mujer. En la actualidad ciertos sectores psicoanalíticos, teóricos de género e inclusive pensadores feministas no asumen esta posición.

emocionales arcaicas. Según la autora se puede experimentar la sensación que nuestros espacios internos están siendo invadidos por alguien que ha logrado ingresar a nuestra secreta intimidad, perturbando nuestro equilibrio a veces difícilmente logrado y haciendo reaparecer vínculos y afectos ligados a figuras primigenias internalizadas “*despertando ecos profundos de nuestro propio salvajismo no domado*” (Raphael-Leff, 1988 p 33).

Asimismo Welldon (1993) señala que la sociedad se ha negado a admitir que la maternidad pueda tener aspectos negativos, más bien ha tendido a idealizarla. En sus investigaciones sobre la perversión de la maternidad señala que, para comprender los problemas asociados a ésta, hay que tomar en cuenta el cuerpo femenino y sus atributos, pero también se debe considerar las estructuras sociales y entornos culturales que juegan un papel considerable, ya que son los que otorgan importancia a la maternidad como fuente de poder y control disponible para las mujeres. En su descripción sobre la perversión de la maternidad destaca la diferencia que existe con las perversiones masculinas. En las mujeres la perversión es dirigida contra sí mismas, bien contra sus cuerpos, o contra los objetos que consideran su propia prolongación o creación, sus hijos. En ambos casos, cuerpos o hijos, son tratados como objetos parciales, y aunque no se observe a primera vista, el rasgo fundamental de la perversión es vencer simbólicamente el miedo terrible a perder el objeto, generalmente la madre. Esta autora propone el cuidado, no solo hacia los hijos que sufren las consecuencias, sino para las madres, que son aquellas que se encuentran en una experiencia compleja y regresiva mientras experimentan su maternidad.

Pero si bien la regresión que observamos en la experiencia de la maternidad podría representar un potencial peligro para la identidad de la mujer, es solamente a partir de este estado, desde donde se erige un poder simbólico ligado a la sublimación,

que se actualiza con el nacimiento y la crianza del propio hijo. (Raphael-Leff, 1988; Kristeva, 1995). Para Kristeva (1995) la madre sería ése umbral donde se confunden y entrecruzan naturaleza y cultura, lo criptomocénico y lo fálico, lo semiótico y lo simbólico. De esta manera, hace un giro conceptual en la teoría lacaniana proponiendo que la madre es la primera representante de la cultura, identificando este umbral como una experiencia reglamentada por la *ley de la madre* (Kristeva, 1995).

De este espacio/ tiempo primero provienen las imágenes primarias todopoderosas de la madre buena y de la madre mala: dadora de vida, leche, cuidados, y amor, ó cruel, envidiosa, violenta, y generadora de muerte, pero siempre con poder. Poco a poco con el crecimiento y la ganancia del sentido de realidad el infante ajustará la percepción de su madre real, pero estos registros psíquicos sin nombre, todos esos ritmos, sensaciones corporales placenteras y angustiantes, organizadores pre-verbales de la *lorá* semiótica, como lo llamaría Kristeva (1980, 1997) ó todas las cosas informes, sin nombre, no procesadas, angustiosas y salvajes como las llama Raphael-Leff (1988) quedarán grabados en el inconsciente.

El desarrollo del psicoanálisis en términos de revisión y/o profundización de sus principales supuestos teóricos y epistemológicos- se aprecia con claridad a través de los planteamientos del denominado Psicoanálisis Intersubjetivo o Psicoanálisis Relacional según el cual la unidad básica de estudio:

“(…) no es el individuo como entidad separada cuyos deseos chocan con la realidad exterior, sino un campo de interacciones dentro del cual surge el individuo y pugna por relacionarse y expresarse. El deseo siempre se experimenta en el contexto de la relación, y este contexto define su significado. La mente está compuesta por configuraciones relacionales.

La persona sólo es inteligible dentro de la trama de sus relaciones pasadas y presentes” (Mitchell, 1993 p 14).

Este modelo teórico constituye hoy en día un referente necesario para la comprensión del psiquismo humano, pero sobre todo, aporta una mirada inédita para la comprensión de la subjetividad femenina, donde Benjamin (1996, 1997, 1998) se destaca como la principal exponente del tema.

Uno de los aspectos centrales del planteamiento teórico de Benjamín, es aquel que aborda la tensión existente entre los dos modos de entender los procesos mentales al interior del psicoanálisis, generalmente considerados contrapuestos: el intrapsíquico y el intersubjetivo. El primero se basa en el modelo clásico de las pulsiones, en donde el dinamismo y los procesos mentales provienen básicamente de las demandas ocasionadas por las pulsiones, por lo tanto la atención está dirigida al interior de las representaciones subjetivas que el individuo posee y que construye a partir del choque de las pulsiones con la realidad externa; el segundo, basado en el modelo de las relaciones objetales, enfatiza las experiencias de intercambio con otras mentes distintas y constitutivas del desarrollo del *self*, el impacto del encuentro de la propia subjetividad con otros sujetos que poseen su propio centro de experiencia e identidad. En su modelo teórico estos modos no configuran una polaridad donde un elemento excluye al otro, sino que ambos modos se sitúan en una tensión: el *self* y los otros, el intrapsíquico y el intersubjetivo, los que se articulan en un continuo, en donde un espacio de experiencia intermedio o potencial se gesta para contener la tensión (Benjamin, 1996).

Esta autora considera que ambos aspectos son imprescindibles para entender el funcionamiento de la psique. La perspectiva relacional de Benjamin (1996, 1997, 1998) aporta a la teoría de las relaciones objetales que se advierte que el psicoanálisis opera en un campo de dos personas: el encuentro de dos subjetividades poseedoras de su propia

red de representaciones relacionales internas, que contribuye a la creación de un espacio de experiencia nuevo, distinto al de cada uno por separado. Esto no supone restar la importancia de la teoría del conflicto intrapsíquico. Sin la teoría intrapsíquica del inconsciente la teoría intersubjetiva se volvería unidimensional o se deslizaría hacia una propuesta sociológica; pero sobre todo, la subjetividad sería entendida como un reflejo directo de la interiorización de las relaciones objetales y no como un proceso primario o secundario donde se juegan las nociones de inconsciente, fantasía, proyección, introyección, transferencia, etc. En este sentido cada experiencia interna está teñida de un significado que es propio y único (Benjamin, 1997).

Este esfuerzo teórico permite salir de concepciones deterministas, excluyentes y muchas veces esquemáticas como realidad psíquica/realidad externa, interno/ externo, individual/social, psique/cultura. Al proponer la intersubjetividad y lo intrapsíquico como polos de un tensión que se incluyen mutuamente, Benjamin se apoya y profundiza la posición de D. Winnicott (1964) quien señaló que para comprender la experiencia psíquica de un individuo era necesario contemplar que éste se relaciona con otro.

Un segundo aspecto central de la propuesta de Benjamin (1996, 1997, 1998) es el planteamiento de un modelo teórico sobre la construcción de identidad de género. Esta autora critica la perspectiva binaria de las categorías de género y la noción unitaria de la identidad, debido a que dicha perspectiva limita, según su opinión, el concepto de identidad de género. La concepción binaria de género que se basa en la consideración de los opuestos masculino/femenino, activo/pasivo, sujeto/objeto, el falo/la “falta”, pensamiento/emoción, conocimiento/intuición, positivo/negativo etc., fomenta y mantiene una perspectiva del conocimiento que está destinada a la escisión y exclusión.

Para esta autora la identidad de género supone la multiplicidad y la integración de las identificaciones tempranas derivadas fundamentalmente del vínculo materno y

paterno, fundamentalmente las realizadas en el periodo pre-edípico. Así tenemos que hacia el segundo año de vida, con el advenimiento de las representaciones simbólicas se despliega en esta fase las identificaciones de rol de género masculinas y femeninas. En esta etapa es de particular importancia la presencia de un tercero, generalmente el padre o quien cumpla esta función. Este tercero cumplirá la función como el segundo vector del futuro triángulo que el infante construirá en el escenario edípico, pero en esta etapa lo importante no reside en su rol de pareja de la madre sino en la presencia de un otro distinto de la díada, introduce así la existencia de un mundo amplio y compartido. Para Benjamin (1997) este amor identificatorio pre-edípico es más bien el punto de partida de la niña en su condición de sujeto deseante, a diferencia del modelo freudiano clásico en donde esta condición deseante se da al momento del complejo de castración y la envidia del pene. La identificación de la niña con lo masculino en estos años refleja no una reacción a la castración sino una admiración y un amor por el padre y por lo que este representa.

Entonces la niña en su proceso de crecimiento e individuación se relacionará con su madre y en este proceso podrá identificarse con los aspectos o identificaciones femeninas de ella, así como en otro momento se identificará con los aspectos o identificaciones masculinas de dicha madre. De forma semejante, en la relación con su padre habrá momentos que se identificará con los aspectos o identificaciones masculinas de él, así como en otros pasajes se identificará con los aspectos o identificaciones femeninas de éste. Esto es lo que ha sido denominado por la autora como *identificaciones cruzadas y sobreinclusivas*²³, en donde es tan importante la diferenciación yo - no yo y la individuación, como también la experiencia de similitud y mutualidad en las primeras relaciones objetales.

²³ Algunas de estas propuestas están basadas en el modelo teórico de Margaret Mahler (1975)

Esta propuesta difiere del modelo psicoanalítico clásico en donde la identificación de género se centraliza básicamente alrededor de la fase edípica, en donde el infante descubre las diferencias anatómicas sexuales y dada la concepción falocéntrica deberá afirmar sus identificaciones con el padre del mismo sexo para abandonar la ilusión erótica con el padre del sexo opuesto. También difiere de otros modelos más actuales, que señalan que las conductas femeninas y masculinas son divergentes antes de la conciencia del niño de la diferencia sexual anatómica, que la diferenciación de género es inmutable hacia el tercer año de vida, y consideran los contrastes generados por la diferencia del género en el vínculo con la madre (ver 2.3); asimismo, continúa Benjamín (1996, 1997), estas propuestas perciben la autonomía, diferenciación e independencia como logros evolutivos alcanzados a expensas de la dependencia, de la necesidad del otro y de la mutualidad. Los riesgos que se derivan de ello, es en primer lugar, las identificaciones pre edípicas con el padre del sexo opuesto queden marginadas, escindidas o negadas, y con ello, aspectos esenciales para la identidad; y en segundo lugar, que no se considere a la madre como poseedora de su propia subjetividad, con estatus de sujeto. Para Benjamín (1997) las identificaciones con ambos padres pre edípicos y edípicos son consideradas como sustanciales en la construcción de identidad de género de hombres y mujeres, esto permitirá establecer relaciones entre sujetos y elecciones objetales con sujetos con la posibilidad de percibirlos semejantes y diferentes.

La patología supondría el fracaso o incapacidad de sostener la tensión entre las identificaciones cruzadas, lo que llevaría al repudio o la exclusión del otro, al que no se le reconoce como igual. Esta falla en el reconocimiento y en la integración de las identificaciones llevaría al esquema de la dominación, en donde el otro al que se somete

contiene aquellas partes que uno mismo no tolera y que necesita externalizar para poder controlar.

De esta forma, en el marco evolutivo del desarrollo, -y aquí ingresamos para desarrollar un tercer aspecto central en la teoría de Benjamin y central para nuestra discusión sobre *Medea*- la consideración del reconocimiento y la paradoja afirmación/mutualidad como conceptos esenciales para el desarrollo de la subjetividad. Benjamin (1996, 1997) señala que el reconocimiento se constituye como una capacidad que el individuo alcanza en su desarrollo y que se contextualiza en el vínculo con el cuidador principal. La intersubjetividad supone atribuirle al niño la necesidad y la capacidad de ver a la madre como sujeto independiente, históricamente vista como objeto o vehículo privilegiado para el crecimiento del bebé y la satisfacción de sus necesidades básicas. Reconocer a la madre como poseedora de subjetividad y deseo propios es el punto de partida que desencadena el despliegue del proceso de individuación.

Benjamin (1997) refiere que el infante al año y medio aproximadamente, es capaz de alejarse físicamente de la madre en un movimiento de autonomía, pero con la cautela de tenerla suficientemente en la mira para evitar sentirse desamparado. Hay una tensión entre conexión y separación que ambos deben manejar. El niño o niña busca afirmar su *self*, pero debe de reconocer que aún depende del otro para sentirse cuidado y también reconocido. La necesidad de reconocimiento supone esta paradoja: en el mismo momento de comprender nuestra independencia, dependemos de que el otro la reconozca (Benjamin, 1996). Es un momento crucial para el infante, pues reconocer a la madre como otro implica que no es parte de él y que no está bajo su control; si no la reconoce no podrá afirmar su propia subjetividad.

La destrucción como fantasía intrapsíquica inconsciente es, en este momento evolutivo, un vehículo para que el niño lidie con la paradoja y para que transite hacia

una relación con la madre como otro real (Winnicott, 1969). Es necesario que el infante pueda realizar una confrontación con el otro, sentir el deseo de destruir al otro y luego experimentar que ese choque no es nocivo ni para uno ni para el otro, que no provocan ni abandono ni retaliación. El que la madre “sobreviva” le garantiza que podrá sentir la vivencia de un mundo compartido; el que no “sobreviva” le muestra que puede controlarla, que es parte de sus proyecciones y que está solo en un mundo donde uno es capaz de destruir y someter al otro (Benjamin, 1997).

Si el niño evolutivamente logra salir del mundo de las fantasías destructivas y de control, saldrá asimismo del mundo de las relaciones de poder (dominado/ sometido) que para Benjamin están como correlato de la ilusión omnipotente. Los logros que suponen la mutualidad del reconocimiento adquirido en la relación real con la madre sobreviviente hace que las fantasías destructivas de afirmación se trasladen a un espacio creativo en nuestras vidas, al juego, al espacio transicional, a la experiencia flexible entre fantasía y realidad externa, a la tensión entre lo intrapsíquico y lo intersubjetivo (Mantilla, 2005). La patología podría suponer no solo el fracaso en sostener la tensión entre las distintas identificaciones como lo hemos señalado, sino también la ruptura de la tensión entre afirmación y mutuo reconocimiento para inclinarse sobre el repudio del otro al que no se le reconoce como igual.

Cuando el conflicto entre dependencia e independencia se vuelve demasiado intenso, la psique renuncia a la paradoja en función del conflicto de los opuestos, es decir, reemplaza la tensión afirmación/reconocimiento mutuo por la imposición de la propia omnipotencia o por el sometimiento al otro en busca del reconocimiento. De esta manera el conflicto intrapsíquico del infante se proyecta al campo de la relación, donde un lado es idealizado y el otro desvalorizado, donde cada sujeto de la díada está situado

en uno de los polos. Se ha producido una fractura, una escisión, el individuo sólo puede asumir un aspecto a la vez (Benjamin, 1996).

De esta manera la falla en el reconocimiento mutuo permite entender la psicología del dominio y de la sumisión: la afirmación de un individuo se transforma en dominio y la necesidad de reconocimiento se convierte en sometimiento. El dominio presupone un sujeto atrapado en la omnipotencia, incapaz de experimentar la subjetividad de la otra persona, y el sometimiento representa la búsqueda de reconocimiento a través del otro lo bastante poderoso como para otorgarlo. El otro tiene el poder que el sí mismo anhela. El sometimiento sería la forma pura de la necesidad de reconocimiento (Benjamin, 1996).

Pero ¿por qué el sometimiento está generalmente del lado de lo femenino en nuestra cultura? Para comprender el origen del sometimiento y su nexa con lo femenino tenemos que considerar el proceso temprano de diferenciación de los géneros. Al inicio todos los infantes se identifican con su madre, se sienten semejantes a ella. En un momento del proceso de desarrollo los varones tienen que abandonar esta identificación para poder independizarse, tienen que separarse del cuerpo femenino y de su identificación primaria diría Stoller. Sin embargo esto podría implicar el riesgo de la negación o el repudio de lo femenino en favor de la individuación. La premisa de la independencia tal como la concebimos en nuestra cultura significa separación, en el peor de los casos negación; pero no integración, reconocimiento y afirmación orgullosa de las identificaciones femeninas. Chodorow diría que la identidad masculina *“privilegia la diferencia sobre el compartir, la separación sobre la conexión, los límites sobre la comunión, la autosuficiencia por sobre la dependencia”* (En Benjamin, 1996 p 100). La perspectiva intersubjetiva considera que el varón que niega o repudia la identificación primaria con la madre pone en riesgo su capacidad de reconocimiento

mutuo. Pero si además esta tendencia está sostenida por la cultura, que promueve la imagen de la madre fundamentalmente como objeto de satisfacción de necesidades o como sinónimo de abnegación, el significado adjudicado estará sobredeterminado por estos mensajes.

La sumisión refleja la incapacidad para expresar el propio deseo y la propia agencia, incluso hace que la realización de deseo aparezca como la expresión de la voluntad de otro. *“En la medida que la madre ha sacrificado su propia independencia, el intento de independizarse de la niña representaría una afirmación de poder para la que ella no tiene bases en la identificación”* (Benjamin, 1996 p 104). El sentido del *self* de la niña se desarrolla en parte por identificación y por la percepción de que la fuente de poder de la madre está en el autosacrificio y la postergación de sus deseos²⁴.

El sometimiento femenino, no es, como Freud lo pensaba, un componente inevitable de la sexualidad femenina, lo que está en cuestión es la represión de la mujer de su condición de agente social activo, debido a que por la vía de la cultura así como por la vía de las identificaciones primarias, especialmente la materna, éstas han transmitido el mensaje de femenino es igual a sometimiento (Benjamin, 1996, 1997).

La asignación de estatus de sujeto al varón y de estatus de objeto a la mujer, supone la carencia de valoración de la subjetividad femenina. La diferenciación de géneros realizada de esta manera crea una propensión interna hacia el sometimiento femenino y el dominio masculino (Benjamin, 1996, 1997). Esta escisión, esta fractura genera desencuentros y violencia, puesto que esta división, por definición, excluye, no reconoce lo femenino, constitutivo en las identidades femeninas como masculinas.

²⁴ Como señala Kristeva (1987), la imagen de la madre se asemeja en este sentido a la imagen de la virgen Maria, donde todo es leche, miel y lagrimas pero está ausente de sexualidad y de agresión

Capítulo 3 Discusión: *Medea*: El reconocimiento de la subjetividad femenina

Hemos señalado cómo desde sus inicios el psicoanálisis ha estado muy cercano a la tragedia griega, gracias a las posibilidades semánticas que ella ofrece, y a los temas y preocupaciones que tienen en común (Simon, 1988). Del mismo modo hemos desarrollado cómo el drama trágico constituye una vía hacia el conocimiento del inconsciente individual (Freud, 1900, 1907, 1908) y una comprensión de la conexión que une los mundos vivenciales subjetivos con el contexto cultural (Freud, 1913a, Hidalgo, 2000). Desde el psicoanálisis intersubjetivo, podríamos identificar las experiencias vivenciales subjetivas y el contexto cultural con lo que este modelo psicoanalítico ha denominado dimensión intrapsíquica e intersubjetiva respectivamente (Benjamin, 1996, 1997).

Planteamos que el drama trágico, a través de energizar los recursos teatrales y de la catarsis producida en el espectador, posibilitó un proceso intelectual y emocional de elaboración de los grandes cambios producidos por el advenimiento del sistema democrático y el mundo de la polis en la Atenas del siglo V a. de C. El drama trágico fue una creación humana inédita, un producto cultural, ¿un espacio potencial?²⁵, cuya función fue la de sostener, contener, procesar las tensiones, las ambigüedades, incoherencias y conflictos generados entre el pasado y el presente; entre lo antiguo y lo nuevo; entre un mundo primitivo, pulsional, mágico y el mundo del proceso secundario, de la razón y reflexión; entre lo dionisiaco y lo apolíneo; entre la venganza y las consideraciones racionales del conflicto; de polarización de lo femenino y lo masculino; de lo inconsciente y lo consciente, etc. *En este sentido, entendemos la tragedia como*

²⁵ La recurrencia de lo femenino y la tragedia como espacio potencial son dos temas que se nos presentan como temas de investigación futuros, incluimos algunas interrogaciones en el siguiente capítulo.

representante de un modo de procesamiento de la realidad, que facilitaría el entendimiento de los nuevos significados. Inclusive, un modo de procesamiento ‘femenino’, en tanto los aspectos distintivos del teatro han sido identificados como femeninos y por la característica de contención de la tragedia.

Asimismo, el drama trágico, al sostener los elementos de las tensiones, permitió el reconocimiento de lo excluido, la existencia del conflicto, y la inclusión de los diferentes aspectos del ser humano. En este sentido la tragedia es de gran utilidad para el psicoanálisis, porque el reconocimiento de lo excluido, permite justamente la integración de contenidos inconscientes; y en relación a nuestro trabajo de investigación, la reflexión y reconocimiento de la complejidad de la subjetividad femenina. Por esta razón, la tragedia griega, será nuestro escenario, aquel espacio, desde el cual realizaremos el análisis de *Medea*.

Aún en la actualidad la tragedia *Medea*, 2500 años después de su creación, sigue siendo una de las obras más controversiales que se hayan escrito. Eurípides, a través de ella, permite hacer una reflexión sobre la complejidad de la subjetividad femenina y sobre la importancia de las relaciones humanas, y cómo las fallas en el vínculo pueden ser determinantes para llevar a cabo acciones tan extremas como el filicidio de Medea en contra de sus hijos. A través del desarrollo de la trama, la representación de los diferentes personajes y el contenido de temas que presenta la tragedia, Eurípides nos va develando y poniendo en contacto con temas que están en el fondo de la organización inconsciente de la sociedad occidental, como por ejemplo lo diferente radical y la otredad, la fantasía sobre el poder materno, el paradigma tradicional de la maternidad, el filicidio, la crueldad femenina, la necesidad del reconocimiento de lo femenino y lo masculino, la ética del comportamiento y cuidado humano versus el exceso, la vida y la muerte.

Hemos señalado cómo Eurípides es notable por su capacidad de delinear los estados interiores de la mente y de la vida emocional de sus personajes femeninos, por la presentación de momentos de lucha intensa entre diferentes partes del *self* del personaje central, y la utilización de diferentes portavoces representando diversos aspectos del tema que desarrolla. En *Medea* observamos con absoluta claridad el manejo de todos estos recursos de forma excepcional.

Por ello nuestro análisis se centrará, en primer lugar, en la exploración del personaje central y de los diferentes personajes femeninos entendidos como una polifonía que representan lo femenino. En segundo lugar, considerando que *Medea* es particularmente ilustrativa para reflexionar sobre los más significativos contenidos psíquicos y arquetipos sociales relacionados con la subjetividad femenina, hemos elegido dos ejes temáticos por considerarlos los más apropiados y representativos para nuestra discusión: (1) la demanda femenina sobre la consideración de la complementariedad de los géneros; y (2) la reflexión sobre el paradigma de la maternidad; en donde el reconocimiento de las vicisitudes y complejidades de la subjetividad femenina, en **tercer lugar, es** esencial para su comprensión y sostenimiento.

3.1 Imágenes de lo femenino

Desde un análisis basado en el modelo psicoanalítico de las relaciones objetales actuales ó intersubjetivo, podemos interpretar la tragedia sobre *Medea* como una polifonía o un conjunto de voces que constituyen referentes culturales y ofrecen diferentes representaciones sobre lo femenino. A través de Medea, la nodriza, el coro, y Glauce, Eurípides nos muestra la diversidad de aspectos que constituyen la subjetividad femenina, reflejando cuan compleja, cuan contradictoria puede ser la realidad.

Eurípides presenta explícitamente en *Medea* personajes femeninos con una gran riqueza y complejidad en sus parlamentos, a diferencia de los personajes masculinos, los que son presentados siguiendo un libreto más convencional y estereotipado. Baste comparar el personaje de Medea con el de Jasón, otrora héroe de los Argonautas, o el de la nodriza con el del pedagogo, para darnos cuenta del modo radical en que se invierte la percepción social del rol de la mujer y las características de lo femenino en relación al rol del varón y las características de lo masculino en la sociedad griega, permitiendo al público, y ahora al lector, un replanteamiento momentáneo de los paradigmas masculinos y femeninos.

La nodriza es el primer personaje que inicia la tragedia introduciendo el universo femenino. Presenta al personaje central recordando a la audiencia las vicisitudes por las que atravesó Medea hasta ese momento (versos 1-12,35) y describe su estado emocional de aislamiento y tristeza por la noticia del casamiento de Jasón con Glauce y el consiguiente abandono (25 -30): *Ella yace sin comer, abandonando su cuerpo a los dolores, consumiéndose día tras día entre lágrimas, (...) sin levantar la vista ni volver su rostro del suelo y cual piedra u ola marina, oye los consuelos de sus amigos*). Asimismo presenta a Medea como una mujer extranjera, procedente de tierras bárbaras, que no se ajusta al ideal griego, subrayando mas bien su “naturaleza” salvaje, animal²⁶ y se horroriza de los niveles de violencia que puede alcanzar, anticipando al espectador lo que ella puede ser capaz de realizar (37-45: *su alma es violenta y no soportará el ultraje. (...) me horroriza pensar que vaya a clavarse un afilado puñal a través del hígado (...) o que vaya a matar al rey y a su esposa (...) ella es de temer, 95: desencadenará (su cólera) sobre alguien, 110-11: Qué podrá llegar a hacer un alma*

²⁶ Durante el desarrollo de la tragedia Creonte, Jasón y el coro reforzarán este mensaje, aunque entre los primeros y el coro haya una diferencia importante en el matiz del mensaje.

orgullosa, difícil de dominar y mordida por la desgracia, 187-88: lanza a sus criadas fieras miradas de leona que acaba de parir).

Eurípides ubica en la nodriza la transmisión de la definición y significado de los roles femeninos y masculinos (15: *la mejor salvaguarda radica en que una mujer no discrepe de su marido*) simbolizando la voz de la cultura y de lo tradicional. Ella observa y evalúa el comportamiento de Medea, fundamentalmente en su rol materno y en su función de cuidado y protección de sus hijos, resaltando el *deber ser* de Medea, cumpliendo de esta manera un rol moral. Descrita como anciana asimismo podría representar la madre de la madre (50: *antigua posesión de la casa de mi señora*), que vela más por el futuro de la nueva generación. Como subrogado materno, se encarga de un aspecto parcial de la función materna y de la identidad femenina: la crianza y protección de los hijos.

Sin embargo, a pesar que al inicio nos presenta el estado emocional de Medea no se conecta con el dolor y el sufrimiento que ella siente, sino más bien advierte el peligro y llama la atención sobre las acciones que ella es capaz de cometer (94: *No cesará en su cólera*, 104: *guardaos del carácter salvaje y de la naturaleza terrible de su alma despiadada*, 118-19: *¿por qué los odias? ¡Ay de mis hijos cómo me angustia la idea de que vayáis a sufrir algo!*) recordando y predisponiendo a la audiencia a que perciba a Medea como alguien peligroso. Sin embargo en la tragedia hasta este momento Medea se refiere esencialmente a su desgracia y a la posibilidad de su propia muerte, ella todavía no ha manifestado su decisión de matar a sus hijos, la que hace explícita recién en el verso 790. Una interpretación posible sobre este particular, es que la nodriza, por estar comprometida con el cuidado y protección de la prole, se asusta de la agresión que percibe y de las posibles consecuencias de las acciones de Medea, lo que impide que se conecte con el profundo dolor y sufrimiento que preceden la futura violencia. Por este

motivo la nodriza, y la mirada social que representa, no reconoce ni valida el dolor de Medea. De esta manera este personaje cobra características más persecutorias que contenedoras, y al descuidar el afecto y la empatía se podría entender esta actitud como una falla básica en el vínculo con el otro.

Benjamin (1996, 1997), Raphael- Leff (1988), Welldon (1993) han subrayado la importancia del cuidado y consideración de la madre en una cultura donde precisamente se ha idealizado su imagen como vehículo de satisfacción de necesidades físicas y psicológicas, y de cuidado de la prole. Estas autoras señalan inclusive como el mismo psicoanálisis ha tendido a inclinarse a uno de los lados de la tensión madre/hijo, descuidando a la madre como sujeto. Para lograr una experiencia enriquecedora respetuosa de las diferencias y de las semejanzas entre géneros y generaciones, en este binomio ninguno de los elementos debería excluir al otro. No habrá una buena crianza o cuidado de los hijos si no se atiende a los padres, y viceversa no habrá una buena maternidad o paternidad sino se atiende a los hijos en su unicidad y particularidad.

Así mismo la relación entre la nodriza y Medea nos recuerda las dificultades que se presentan en las diferencias generacionales que, inscritas en una visión más super yóica que empática, marcan distancias en roles que son análogos y que muchas veces generan desencuentros. Este podría ser el caso de una madre en relación a su hija que a su vez es madre, que en su deseo de verla fundamentalmente como hija deja de percibirla como madre, convirtiéndose en vigilante de la función materna, perdiendo la conexión emocional con su hija-madre.

En esta primera parte de la tragedia es la nodriza quien percibe como crece la furia de Medea (60-61, 90-96, 104-105, 118-119), identifica cual puede ser la salida frente a una situación de impotencia, de injuria narcisista, de dolor, y se anticipa a los ataques que Medea dirigirá hacia los otros, hacia sí misma y hacia sus hijos.

El **coro** es un personaje colectivo compuesto por mujeres griegas de la misma generación que Medea. Este colectivo femenino está presente desde el comienzo hasta el final del drama sintonizando con el estado emocional de los personajes, expresando su opinión frente a los acontecimientos y a las acciones que tienen lugar. A diferencia de la nodriza, sí reconoce el sufrimiento de Medea y le ofrece su apoyo (132: *He oído la voz, he oído el grito de la desdichada mujer de la Cólquide. Aún no está tranquila, 358-361: Desgraciada mujer, Ay, ay ¡triste por tus pesares! ¿A dónde te dirigirás? ¿A qué hospitalidad vas a recurrir? ¿En qué casa o tierras hallarás la salvación a tus desgracias?*). Asimismo se siente muy conmovido por la situación desvalida que se encuentra Medea y por el discurso que ella realiza describiendo la situación de las mujeres (230-251). A pesar de ello, al final de la obra, es capaz de mostrar su claro desacuerdo por la decisión de matar a los niños (1275: *¿Debo entrar en la casa? Creo que hay que salvar a los niños de la muerte*).

El coro muestra empatía con Medea (ver 2.2), que es justamente la capacidad de sentir preocupación por otro poniéndose en su lugar sin confundirse con él. Supone haber alcanzado, primero, la experiencia de reconocimiento como sujeto independiente, es decir, conciencia de separación; y segundo resonancia afectiva, condición sine qua non para la mutualidad (Mantilla, 2005; Winnicott, 1967).

El coro es quien invita a salir a Medea “fuera de la casa” (174: *¿Cómo podría venir ante nuestra vista y aceptar el sonido de nuestras palabras?*). Reconoce su dolor, se definen como sus amigas y le ofrece compañía y sostén (180: *Entra y tráela aquí fuera de la casa. Háblale de nuestra amistad, 906-907: También de mis ojos brota abundante llanto y ojalá que un mal mayor no sobrepase el presente*). Muestra su abierto desacuerdo tanto con la conducta de Jasón (154-155: *Si tu marido honra un nuevo lecho, responsabilidad suya es (...) Zeus te hará justicia en esto; 267: Tu tienes*

derecho a castigar a tu esposo Medea), como con el destierro pronunciado por Creonte y con las decisiones de Medea de matar a Glauce, Creonte y sobre todo a sus hijos (811-813: Puesto que has compartido tu plan con nosotras, con el deseo de serte útil y por defender las leyes de los hombres, te prohíbo que hagas esto).

El coro podría constituir un referente femenino generacional que expresa un reconocimiento público en relación a las dificultades de las mujeres (410-21, 430-431), y especialmente sobre las injusticias y sufrimientos por los que atraviesa Medea, asimismo subraya las consecuencias emocionales que traerá el exceso, la desmesura (*Hubris*) tanto de las acciones de Medea así como las de Jasón²⁷; sin embargo pareciera que no logra constituirse en un referente suficientemente cohesionado y sostenido para ayudar a revertir la situación de Medea.

Glauce es un personaje que representa otros aspectos de lo femenino: el narcisismo y la vanidad juvenil. La descripción minuciosa que realiza Eurípides nos permite identificar a una joven y feliz princesa entusiasmada por su matrimonio con el héroe de los argonautas, y debido a su inexperiencia juvenil y narcisismo se ve seducida por los regalos que Medea le manda con sus hijos, quedando prendada de su propia imagen en el espejo, olvidándose que Medea es una mujer que está profundamente herida debido justamente a su casamiento con Jasón y que es ampliamente conocida por su carácter vengativo y sus dotes de maga. (1157-66: *Y ella, cuando vio el regalo, no se resistió, sino que concedió todo a su esposo (...) y colocándose la corona de oro sobre sus bucles, adorna su cabello delante de un brillante espejo (...) Y después, levantándose de su trono, pasea por la habitación, caminando graciosamente con su*

²⁷ Versos 817, 852-56: *¿Te atreverías a matar a tu simiente, mujer?(...) Piensa en el golpe que vas a dar a tus hijos, piensa en el crimen que afrontas. No, por tus rodillas, te lo suplicamos con todas nuestras fuerzas, no mates a tus hijos; así como 576-77, 991-95: Jasón, bien has adornado tus palabras, pero me parece, (...), que has traicionado a tu esposa y no has obrado con justicia (...) Oh tu, Oh desgraciado malvado esposo (...) sin saberlo llevas a la destrucción a la vida de tus hijos y a tu esposa una muerte vergonzosa. ¡Desdichado, cuanto te desvías de tu destino!).*

blanquísimo pie, rebosante de alegría por los regalos, y una y otra vez dirige hacia atrás su mirada curiosa sobre sus talones, poniéndose de puntillas).

Eurípides a través de este personaje nos permite reflexionar sobre la importancia que la mirada social otorga a la juventud y sobre la complacencia que trasmite sobre el narcisismo femenino. Nos describe cómo Glauce se encuentra tan centrada de su propia imagen en el espejo, que desestima el peligro en que se encuentra. Su negación y omnipotencia le impide evaluar las consecuencias que tendrá su acción. Estas imágenes podríamos asociarlas con la actitud de exceso de Jasón: en el caso de Glauce, descrito al estilo femenino, y en el caso del héroe griego, al estilo masculino. Luego Eurípides con igual precisión y detalle describirá la muerte de Glauce y de Creonte como consecuencia de tocar los regalos envenenados por Medea (1174-1176; 1185-1190; 1195-1200).

El personaje de **Medea** es extraordinariamente complejo y comprende una diversidad de facetas. La obra le muestra al público a una mujer madura intentando elaborar y llevar a cabo una decisión crítica: vengarse de la infidelidad y abandono cometidos por Jasón quien se niega a tratarla como una semejante o por lo menos reconocer los agravios cometidos contra ella. Esta opción es realizada fuera del espacio familiar y de su ciudad de origen, por lo que Medea se vuelve en esencia una mujer sin vínculos. En este contexto -fuera de su patria, sin padre y sin hermano- enfrenta el abandono de Jasón y el destierro de Creonte (Foley, 2001).

Medea es un personaje que encarna una serie de tensiones o polaridades expresadas a través de diferentes voces. Sí, como lo señalamos, esta tragedia tiene lugar entre la intersección de lo interior y exterior del escenario, lo que ha sido interpretado por Williamson (1990) como una metáfora de la radicalización de los espacios públicos (polis) y privados (oikos), Medea es descrita como una mujer atípica que se mueve entre

ambos mundos, utilizando diferentes lenguajes representativos de cada espacio que identificamos como femeninos y masculinos.

Observamos que las primeras comunicaciones de Medea son realizadas dentro de la casa (97 y siguientes) donde expresa -a través de lamentos y ayes de dolor- su sufrimiento y furia intensos, comunicaciones que podríamos asociar con un lenguaje primario, inarticulado, preverbal, que dan cuenta del estado emocional que ha sido previamente descrito por la nodriza y el coro. Podemos establecer así una primera asociación que hilvana adentro, casa, espacio primario, mundo interno, lenguaje preverbal, inestructurado, emociones intensas, como significantes de lo femenino y del mundo privado.

Luego, invitada por el coro, Medea emerge con las palabras *he salido de mi casa* (214). Medea realiza un movimiento hacia la ciudad, a la esfera pública, al espacio masculino (Williamson, 1990), lo que se acompaña de un cambio significativo en su lenguaje, un lenguaje controlado, con un alto grado de elaboración y racionalidad, semejante a cualquier personaje masculino; representando lo más organizado del proceso secundario. Lo que nos permite una segunda asociación entre afuera, ciudad, mundo externo, palabra, organizado, pensamiento/racionalidad, como significantes de lo masculino, lo público, y la ley del padre.

Medea al utilizar estos dos modos de expresión asociados a lo femenino y lo masculino con marcada diferencia, subraya la ruptura entre un espacio y otro –desde el punto de vista cultural y social, o intersubjetivo- y entre ambas dimensiones -desde el punto de vista intrapsíquico-, sugiriendo una imposibilidad de relación entre ambos, lo que vincularemos mas adelante con la violencia con la que finaliza esta obra.

Este movimiento ocurre en muchos niveles y repetidamente en la obra. Así por ejemplo, luego de algunos pasajes en donde Medea se expresa dentro de su casa, se

produce el encuentro con Creonte donde ella utiliza un discurso a través del cual trata de disuadirlo de desterrarla (272 y siguientes). Es notable como su lenguaje cambia y se asemeja a cualquier personaje masculino, ella dialoga y argumenta como semejante a Creonte, rey de Corintio. Frente a la orden de partir, ella contesta con un discurso que sentencia acerca de los peligros de tener una reputación de *sophia* (saber) (304). Sin embargo frente a la negativa de Creonte de dejarla en sus tierras, ella recurre al abrazo a sus rodillas (324) y a la súplica, invocando su experiencia de padre (341-345) para lograr quedarse un día mas en la ciudad, utilizando gestos y maniobras que desde la estereotipada mirada social se identifican como femeninos. Finalmente al momento de la partida de Creonte, Eurípides pone en el coro un lamento que hace eco del primer grito que escuchamos de Medea dentro de su casa: (357-8) *!Desgraciada mujer! ¡Ay, ay triste por tus pesares! ¿a donde te dirigirás? ¿a qué hospitalidad vas a recurrir? ¿en qué casa o tierra hallarás la salvación de tus desgracias? ¡Cómo te ha sumergido la divinidad en un oleaje infranqueable de males!*) (comparar con 97-99). De esta manera el sufrimiento que Medea expresó dentro de la casa esta puesto ahora en el Coro, permitiéndonos interpretar este juego sucesivo de voces como uno que asocia el contenido, el estilo del lenguaje y el género. Este drama trágico entendido como representación del (des)encuentro entre personas permite observar los rituales de interacción que se ponen en funcionamiento inconscientemente, aquellos que son asimilados desde la infancia a través del vínculo con otros significativos (Benjamin, 1996, 1997; Breen, 1993; Chodorow, 1978) y que sirven como infraestructura para la expresión de emociones, definiendo en cada interacción social los límites de nuestro espacio personal, la naturaleza de nuestras comunicaciones y el código de intercambio que transforma tanto la acción como la inacción en expresiones significativas (Raphael-Leff, 1988).

Asimismo Medea añade otro tipo de lenguaje en donde ella se muestra inflexible y trasmite una cólera implacable a través de frases como (809) *dura con los enemigos* y, *para mis amigos benévola*, (403) *Avanza hacia tu acción terrible, ahora debes dar prueba de tu valor*, (765) *Bella es la victoria amigas, que obtendremos sobre nuestros enemigos*. La pena que expresó más temprano dentro de la casa y las discusiones que desplegó en contra de Jasón o Creonte están ausentes de estas frases. Medea utiliza un lenguaje heroico para recuperar una dignidad perdida por el trato de Jasón, le permite expresar su reclamo, y convertirse en portavoz de los derechos de las mujeres. Significativa paradoja que Eurípides plantea: hablar sobre los derechos de las mujeres desde un lenguaje heroico masculino, lo que hace más notorio los abismos y las dislocaciones entre los lenguajes femeninos y masculinos como expresión de las subjetividades femeninas y masculinas y del desencuentro entre géneros. Esto nos lleva a preguntarnos si ¿en una sociedad patriarcal, como lo era la sociedad griega y como lo es la nuestra, solo es posible que las mujeres expresen su cólera, por ejemplo, a través de un lenguaje masculino? ¿es posible la existencia de un espacio significativo y reconocido para lo femenino sin enfrentarse a lo masculino, sin enfrentar la ley de la madre a la ley del padre?

Desde una perspectiva **intersubjetiva** (Benjamin, 1996, 1997), los diferentes personajes femeninos creados por Eurípides pueden ser entendidos como personificaciones de diferentes referentes culturales sobre lo femenino, diferentes voces que expresan una concepción sobre la mujer y sobre lo que se define como femenino. De manera semejante, es interesante observar que cada personaje corresponde a diferentes edades del ciclo vital de las mujeres: desde la joven Glauce, la mujer de edad madura representada a través de Medea y del coro, hasta la vieja nodriza, sugiriendo

asociaciones con diferentes hechos centrales en cada etapa del desarrollo: la pasión y el enamoramiento, el matrimonio, la maternidad, el divorcio, el ser abuela.

El desenlace del drama y la dinámica que juegan los personajes configuran una situación ciertamente difícil para Medea. La sucesión de hechos traumáticos que amenazan la estabilidad de Medea y de su familia, la dinámica de los roles y el juego de proyecciones entre los personajes que no llegan a sintonizar con la protagonista, la colocan en una situación sin salida. Medea durante la tragedia no puede expresar de manera pública el dolor, la injuria y el desamparo que siente. Eurípides delinea personajes como Jasón, Creonte, la nodriza, a través de los cuales genera desencuentro, subraya y recuerda las normas sociales y patriarcales de la sociedad griega, que atentan contra la experiencia de sentirse acogida. Medea siente el freno moral o super yoico; y la empatía que es ofrecida a través del coro parece insuficiente para lograr un sostenimiento o contención de sus angustias, de su dolor y del odio brutal que se desencadenan con la experiencia de traición, desamparo y ruptura de vínculos.

Desde una **dimensión intrapsíquica** (Benjamin, 1996, 1997) los personajes femeninos podrían ser entendidos como voces interiores de la propia Medea, partes escindidas que representan diferentes aspectos intrapsíquicos que no han logrado una integración, los que son proyectados en cada personaje. Desde esta perspectiva la nodriza pasaría a representar una voz interior que encarna sus propios aspectos superyoicos, el coro podría representar el yo de Medea que hace esfuerzos de sostén e integración y Glauce, representaría tanto la frescura juvenil así como aspectos de vanidad o narcisismo juvenil, que le recuerda a Medea su propio aspecto herido, y que debido a la situación tan amenazante presentada en la obra, presionan hacia un desequilibrio psíquico, en donde el contexto cultural, representante de la madre

ambiente, se presenta como una falla básica en el sostenimiento, interfiriendo dicha integración.

Lo descrito podemos entenderlo como el intento de organización de las diferentes partes del *self* frente a una situación traumática, como el esfuerzo intrapsíquico de parte del yo y del superyo por procesar el monto de frustración y sufrimiento que amenaza con desencadenarse, y que llega finalmente, a un rompimiento con la realidad. Este podría ser el sentido de la escena final: la salida en el carro con serpientes aladas, podría ser entendido como el triunfo de un delirio.

Finalmente Eurípides plantea un final brutal e inédito, que permite identificar a Medea como la infanticida mítica por excelencia, que termina rompiendo el orden natural del parentesco y el ideal patriarcal de lo griego y masculino que representa Jasón, pero sobre todo pone sobre el tapete un tema central en la sociedad occidental: la fantasía sobre el poder materno y sobre la crueldad femenina, tema que desarrollaremos a continuación.

3.2 La complejidad de la subjetividad femenina

3.2.1 *La Demanda Femenina: Hacia la complementariedad entre géneros.*

La tragedia desde las escenas iniciales nos ofrece claros signos sobre los aspectos contradictorios del personaje de Medea, que representan dos lados o dimensiones que han sido descritos como femeninos y masculinos. Estos aspectos, a través de un intenso debate, se manifiestan en el monólogo descrito en 1022-1080, donde presenciamos la división del *self* de Medea (Foley, 2001; Pucci, 1980). Esta relación conflictiva entre ambos géneros, también se sostiene durante la obra entre los personajes femeninos y masculinos.

Medea, por un lado, es una mujer que representa tanto una figura femenina desvalida, víctima de la traición y del abandono de Jasón, así como una mujer que sufre

y que se muestra sumida en una profunda tristeza por el dolor ocasionado por esta noticia (225-29). Luego enfrentará un inminente destierro sin tener una ciudad donde dirigirse ni familia a la cual pedir auxilio. Este es un lado de Medea que moviliza e impresiona al coro de mujeres. Se dirige a ellas como mujeres contemporáneas, describiendo su propia situación en términos de la difícil vida que llevan todas las mujeres y su potencial para convertirse en víctimas de un orden masculino. Como una víctima femenina maltratada adopta armas tradicionalmente “femeninas” en su propia defensa, reduciendo poco a poco los aspectos femeninos desde donde comunicó su dolor y tristeza. Tanto el gesto de Creonte de meditar un exilio frente a una mujer que no tiene a dónde ir, así como el egoísmo de Jasón en relación a su familia y la indiferencia que muestra frente al destierro, parecen actitudes extraordinariamente duras -como parece confirmar la reacción de asombro del rey Egeo ante la queja de Medea-, constituyéndose estos personajes masculinos en portavoces de actitudes de indiferencia y descuido. Creonte conoce su inusual inteligencia y la intensidad de su ira, pero ella lo convence de otorgarle un día de prórroga usando la súplica (338) y la apelación del bienestar de sus hijos (340-47). Medea también renuncia a tratar de convencer a Jasón cuando ve que él se niega a tratarla como un sujeto semejante y rechaza sus argumentos y reclamos. En cambio, pretende con éxito ser una mujer desvalida, irracional y dada a las lágrimas, quien ahora por el bien de sus hijos acepta, como lo haría cualquier mujer griega, la superioridad y la guía de su marido. Esta parodia o representación del rol femenino, engaña a Creonte como al propio Jasón, quienes por el conocimiento que tienen de Medea tendrían que haberse dado cuenta de tal engaño, pero ambos muestran un exceso (*hubris*) de confianza. Klein (1963) señaló en su análisis sobre *La Orestíada*, que la soberbia y arrogancia, traducción que hace del concepto helénico de *hubris*, son emociones que –debido al mecanismo de proyección que realiza el bebé- se viven como

un peligro para uno y para los demás por las consecuencias y la amenaza de castigo que pueden producir. Efectivamente tanto Jasón como Creonte serán duramente castigados por sus actitudes de omnipotencia y de negación de la realidad.

En la primera parte de la obra en donde se presenta la relación de dominación de los hombres hacia las mujeres, es donde Medea se presenta como atrapada en su rol femenino. A medida que suceden los hechos (el abandono, la negación por parte de Jasón y la amenaza de destierro) ella convierte estas circunstancias –las que denuncian una situación real- en una manipulación a favor de sus intereses, confirmando la imagen social griega sobre las mujeres como seres dados a la duplicidad y al engaño. En un sistema social definido por el género (Benjamin, 1996; Zeitlin, 1996; Welldon, 1993) y debido a la naturaleza del cuerpo femenino en contacto con el adentro y el afuera (Alizade, 1992; Kristeva, 1980, 1987, 2004; Laufer, E.1993) y a los conflictos generados por la exclusión de los espacios públicos y confinamiento al espacio interior del hogar (Foley, 2001; Zeitlin, 1996) las mujeres han tenido siempre la reputación de duplicidad. Asimismo el cuerpo femenino ha sido el escenario, metafórico y real, donde se han proyectado los temores masculinos, sumándose al significado de la duplicidad el de la argucia y el del engaño. Sí una de las tensiones mas representativas al interior del psicoanálisis ha sido el conflicto cuerpo/ mente (Breen, 1993), el análisis anterior nos permite entender dicha tensión, al menos parcialmente, como heredera de una ideología científica, y por lo tanto histórico social, en la cual el psicoanálisis estuvo inmerso (Benjamin, 1996, 1997) y que esta obra retrata con claridad.

En relación al lado masculino de Medea, este es descrito también desde el inicio por la nodriza, quien al expresar sus miedos sobre el peligroso temperamento de la heroína orgullosa e indignada por la injuria, anticipa la visión heroica masculina que la propia Medea tiene de sí misma. Su naturaleza es salvaje, su temperamento difícil (109)

y, en su rabia contra la injusticia y el deshonor dirigidos a ella (20-24, 33), se puede volver contra su propia *philoí* (95). Este lado masculino sólo emerge explícitamente en los discursos (363-409, 764-810) ‘fuera de la casa’ (Williamson, 1990), en los que Medea anuncia sus planes de venganza.

Su elocuente primer discurso (230-51) es asombrosamente contemporáneo en su descripción sobre las adversidades que experimentan las mujeres en sociedades patriarcales. Al mismo tiempo este discurso se aplica sólo en parte a ella misma (Foley, 2001; Pucci, 1980) ya que en realidad Medea está lejos de ser, como proclama, la víctima pasiva del matrimonio y de la dominación masculina. A diferencia de la típica ama de casa griega, ella se percibe como una igual o incluso como el socio dominante en el matrimonio²⁸. Extraordinariamente inteligente, Medea discute, argumenta y tiene palabra pública, responsable también de la fama de Jasón, en gran medida a sus dotes de maga, Medea preferiría la batalla al alumbramiento (250-51).

Este es el lado desde el cual Medea planea y ejecuta la venganza contra Jasón y especialmente la muerte de los niños. Como lo señala Foley (2001) la Medea vengativa piensa y actúa como un héroe arcaico que siente que ha sido atacado.

En la tragedia la otrora victimizada y desvalida Medea aparece finalmente como una Furia semidivina cuya naturaleza y autoridad no fueron reconocidas por los mortales de su entorno, excepto, hasta cierto punto por la nodriza. A pesar de que tienen total conciencia de las características personales de Medea y de su identidad, Creonte, Jasón (e incluso el coro) tratan a Medea como una mujer fundamentalmente motivada por los celos y niegan su dolor y su rabia respecto a la afrenta a su *lechos*²⁹. Para Jasón, Medea es una concubina bárbara temperamental y una mujer típica que debe ser

²⁸ Un buen ejemplo de ello es el pasaje donde describe la elección de su marido uniendo las manos derechas. Este es un gesto típico de la afirmación de lazos entre hombres, en el matrimonio estándar el hombre toma la muñeca de la mujer en señal de dominación (Foley, 2001).

²⁹ Foley, 2001 traduce *lechos* como cama política o matrimonio, no como acepción erótica solamente.

marginada por las ventajas de un matrimonio real griego. Jasón no trata a Medea como aquella que realizó votos mutuos y favores hacia él. Él no puede oír el lenguaje ni el mensaje que ella trasmite en el primer encuentro entre ambos, es decir, él no puede reconocerla como semejante, la venganza de Medea es la respuesta por su error (*hubris*) y por su falta de entendimiento.

Las ambigüedades presentes en el lenguaje, específicamente en el monólogo, expresan la sobredeterminación de los estados mentales, emociones y acciones de Medea. Este discurso evidencia de forma categórica el conflicto entre las dos posiciones masculina y femenina, y conforme Medea se siente mas acorralada, herida y molesta, el lado masculino paulatinamente va predominando en la personalidad del personaje, identificándose con el lenguaje que simboliza los aspectos masculinos. Finalmente luego del monólogo y antes de la aparición de Medea como divinidad, el *self* femenino de Medea termina siendo víctima de su *self* masculino, representante este último, de lo social patriarcal.

El abandono de Jasón, la negación reiterada de su estatus de sujeto, la injuria narcisista por la traición al lecho matrimonial, y la amenaza de destierro, impactan en Medea y desencadenan una experiencia regresiva que despiertan y generan la emergencia de sus aspectos mas primitivos y salvajes (Raphael-Leff, 1988). Vulnerada por estos hechos y por la falta de contención social y cultural, tarea imprescindible de la sociedad en el cuidado de los seres humanos (Welldon, 1993), la expresión de los sentimientos arcaicos y su furia intensa son expresados a través del lenguaje “escuchado” en la sociedad griega: el discurso masculino heroico, representante de la estructura de la sociedad patriarcal y de la ley del padre, anulando sus identificaciones femeninas.

Apoyándonos en la discusión que realiza Benjamin (1996) basada en la dialéctica del amo y del esclavo de Hegel, la Medea que contesta a la injusticia de Jasón y a su búsqueda de beneficio, termina adoptando el perfil del amo. Ella, víctima del no reconocimiento, termina *actuando como si* fuera Jasón, haciendo daño a sus hijos y rechazando a los suplicantes. Ella quiere ser reconocida en la especificidad de su identidad (215-24; 292-305), pero termina “matando” su propio *self* femenino. Buscando su propia voz, su propio *self*, Medea termina renunciando a la expresión de su dolor, parodiando a la mujer como victimizada, haciendo gala de ardidés y engaños y/o sobreactuando el lado masculino. Podemos afirmar en este aspecto, cómo la socialización produce diferencias genéricas en cuanto al significado y expresión de afectos y de estados mentales (Raphael-Leff, 1988). Las experiencias de aprendizaje social, la incorporación de significados, asociados con los procesos psíquicos que las acompañan definen –en un momento histórico y espacio geográfico– qué es lo femenino y qué es lo masculino, cuál es la norma para ambos géneros en relación a la expresión de afectos, de la sexualidad, la agresión, pasividad ó dependencia, etc. Medea rompe con las expectativas sociales griegas sobre el comportamiento femenino. Ella, muy al contrario de lo socialmente esperado, expresa su furia contra un sistema que sostiene y refuerza las categorías de género excluyentes masculino/ femenino. Benjamin (1996, 1997) propone, como salida a la paradoja del amo y del esclavo, una valoración de ambas dimensiones genéricas provenientes de las identificaciones cruzadas de ambos padres como fundamentales para el desarrollo del psiquismo humano, lo que nos permite justamente subrayar la importancia tanto de la dimensión femenina como de la masculina.

La tragedia *Medea* que generalmente se entendió como un drama sobre los celos femeninos, desde este análisis podemos comprenderla como una tragedia de género

(Foley, 2001), significando con esto no que *Medea* sea una tragedia *sobre* los géneros, sino que eleva sus temas trágicos a un doble conflicto entre lo masculino y lo femenino, tanto en el mundo exterior del escenario, como dentro del *self* de Medea. Este es uno de los aportes analíticos que esta tragedia nos permite realizar.

Finalmente, como lo subraya Foley (2001), esta es una tragedia sobre los daños de mujeres hechos por ellas mismas al no poder identificar y sostener su propia voz. Igualmente se trata de los daños de seres humanos hechos por ellos mismos, al mostrar cómo la preocupación de Medea por la venganza a toda costa, puede parecerse tanto al utilitarismo indiferente de Jasón, lo que la lleva a destruir a aquellos a quienes debería proteger. Eurípides al dividir el sí mismo de Medea en términos masculinos y femeninos, realiza una reflexión aguda no sobre un drama psicológico privado, sino sobre el cuestionamiento de todo tipo de exclusión y falla en el reconocimiento, a nivel individual y social, de las dimensiones femenina y masculina. La falta de reconocimiento de la especificidad de la subjetividad femenina interfiere la calidad o construcción de los vínculos entre seres humanos. Esto nos permite reflexionar sobre la importancia de las identidades e identificaciones masculinas y femeninas en la estructuración psíquica, así como su presencia y complementariedad en el espacio cultural.

3.2.2 *Un Paradigma en necesidad de cambio*

El segundo eje temático de nuestra discusión tiene como hecho central el infanticidio de Medea. Eurípides fue el único de los trágicos que recreó la versión del mito y modificó radicalmente el final del mismo, planteando por primera vez el tema del filicidio materno (López Férez, 1985). En este sentido, la tragedia *Medea* es particularmente ilustrativa para reflexionar sobre el paradigma de la maternidad,

identificada como una cualidad femenina de cuidado y entrega, incompatible, a primera vista, con la imagen/fantasía de la madre castradora y asesina.

Nos proponemos analizar el infanticidio de Medea como un evento complejo, entendido como un acto de venganza extrema en contra de Jasón, por un lado, y por otro, como una regresión profunda asociada a sentimientos de abandono y de violencia. Tiene como base el estado emocional y mental en el que se encuentra Medea a consecuencia, primero, de la amenaza de destierro de Creonte (271-357) y segundo, de la ruptura del vínculo que realiza Jasón, descrito en el debate sostenido en los versos 446-625. Estos son los dos hechos fundamentales que determinan el cambio de planes de Medea hacia la decisión de matar a sus propios hijos, la que se consolida después de su conversación con Egeo.

Pero todo esto se inicia desde el discurso que Jasón tiene con Medea (446-625), en donde le increpa que *controle su cólera y que sea razonable* y que *piense en aquello que es de mayor interés para los otros*, refiriéndose a sus hijos. El discurso de Medea enfatiza que sus pasadas acciones han creado lazos entre ellos que involucran una responsabilidad mutua y legitima sus reacciones. Jasón responde que él no tiene ninguna responsabilidad en esas acciones, son Afrodita y Eros los que hicieron actuar a Medea. Él niega que las acciones de los que están enamorados cuenten como acciones, o que conlleven obligaciones y que por lo tanto justifiquen semejantes reacciones. Para Jasón, Medea en lugar de protestar debería estar agradecida por su venida a Grecia, ya que ésta le dio beneficios: justicia y fama por ser la esposa de un héroe griego. En su descripción niega que sus vidas estén vinculadas, amalgamadas por acciones recíprocas pasadas, como lo subraya Medea. No percibe a Medea como sujeto semejante a él, negándole cualquier estatus como una *partenier* en la relación. En su actual posición se desvincula de ella, rompe los lazos, otorgándose el derecho de redefinir su *philia* o

familia en la medida que los hijos no representan para él ninguna participación de ella, llegando al extremo de expresar que: *Los hombres deberían engendrar hijos de alguna otra manera y no tendría que existir la raza femenina: así no habría mal alguno para los hombres (573-75)*³⁰. Asimismo manifiesta su derecho a un segundo matrimonio para *engendrar hijos reales que fuesen hermanos de nuestros hijos, protección para la casa (595-6)*. En sus planes actuales omite toda referencia a Medea. De esta manera Jasón justamente contradice el discurso de Medea que alude al compromiso y al vínculo entre ambos, mas bien enfatiza que es su vida y que él puede rediseñarla como desee.

La respuesta de Medea, que demuestra lo vinculadas que sí están sus vidas, que muestra su rechazo frente a la negación reiterada y a la ruptura del vínculo de Jasón; es el asesinato de sus hijos. Aquí la paradoja: es a través precisamente de la desvinculación violenta de sus lazos de *philia* decidida, al igual que Jasón, en forma unilateral, que Medea resalta la falla básica en los vínculos de Jasón.

Medea ha sido descrita como una mujer esencialmente sin vínculos, sin familia de origen y fuera de su patria, es decir sin el primer *otro* que define lo vincular y la posibilidad del despliegue de la subjetividad (Alizade, 1999). Luego, recibe la amenaza de destierro de Creonte, lo que es equivalente a una separación violenta, a un matricidio, a la ruptura del vínculo con su hogar / ciudad actual (Kristeva, 1991). Por último, Jasón niega el vínculo y su compromiso afectivo con ella, en el presente y en el pasado, lo que constituye una vez más, la ausencia de un ser nutricional, amante (Alizade, 1999). Estas experiencias son representaciones de muerte, violencia, desgarramiento, que la impactan y

³⁰ Estos versos nos recuerdan un pasaje de las *Euménides* de Esquilo. En la tragedia Orestes hace una asombrosa afirmación en uno de los pasajes finales, en donde dice que la madre no es sino solo cuidadora de la nueva semilla, que el padre es el importante, ella es una extraña que preserva una semilla si ningún dios interfiere. La prueba que se puede ser padre sin necesidad de madre, por lo tanto lo innecesario de la existencia de la mujer, es Atenea, hija de Zeus nacida de la cabeza del dios (Chasseguet-Smirgel, 1976).

generan una situación regresiva en donde su estabilidad emocional peligra. En este contexto ella toma la decisión de matar a sus propios hijos.

El dolor y el desamparo son experiencias emocionales que la conectan con sus aspectos mas arcaicos, salvajes (Raphael-Leff, 1998), que produce un odio masivo contra lo externo (Alizade, 1999), y desencadenan manifestaciones de crueldad (Kristeva, 2004), lo que es expresado a través de un acto perverso, el filicidio (Welldon, 1993).

Este estado de regresión profunda se observa en el monólogo de Medea donde presenciamos la división de su *self* (1022-80) a través del debate entre sus aspectos maternos de cuidado y protección por sus hijos y sus aspectos destructivos; a través de la matanza de los niños, donde la destrucción triunfa; y finalmente a través de la salida en el carro tirado por serpientes aladas: Medea se ha convertido virtualmente en un dios, personificando una pasión vengativa (Foley, 2001).

Por un lado, la muerte de sus hijos la podemos interpretar como un acto de venganza extrema en contra Jasón. Es la realización de una castración del falo/ hijos (817: *donde él quedará profundamente herido, desgarrado*), a través de la cual Medea castiga y descarga toda su furia, dejándolo sin descendencia, aquella que otorga continuación de la existencia e inmortalidad. Desde esta interpretación el personaje de Medea encarnaría la fantasía de la mujer / madre castradora. Por otro lado, significa la perversión de su maternidad (Welldon, 1993), la destrucción de sus aspectos maternos, de ternura y de cuidado del vínculo con el otro, de su potencia creadora; aspectos que ella consistentemente invocó durante la tragedia y que realiza *a pesar de convertirse en la mujer más infeliz del mundo* (818). Pero ¿por qué ella tuvo que elegir esta venganza – es decir la muerte de sus hijos- en donde ella también destruye sus propias partes

maternales? Estos contenidos develan y traen a discusión los temas de la crueldad y destructividad femenina como ¿contrapuestos? al paradigma de la maternidad.

La maternidad o capacidad de las mujeres para la procreación, la que pone en relieve el cuerpo de la mujer, la existencia de un espacio interno, útero o matriz, es una de las experiencias centrales y específicas relacionada con la identidad de género básica femenina que al mismo tiempo expresa un paradigma social que demarca y muchas veces limita el ideal femenino (Kristeva, 1988, 2004; Welldon, 1993).

Hemos señalado que la maternidad es una experiencia física e intrapsíquica compleja y exigente que produce una serie de transformaciones en el cuerpo y en la psique de la mujer (Laufer, 1993). Ella origina especialmente sentimientos de fragilidad y vulnerabilidad que generan la emergencia de un estado regresivo a esa matriz sensorial-afectiva arcaica (Alizade, 1999), *jorá* semiótica (Kristeva, 1980), mundo primitivo de ansiedades arcaicas, salvajes, que llevan a reexperimentar lo que es sentirse impotente, necesitado, frustrado, furioso, abandonado, traicionado (Raphael-Leff, 1988). Este tipo de emociones están presentes en el vínculo entre adultos cuando estas interacciones evoquen en nosotros experiencias emocionales arcaicas. Medea es un extraordinario ejemplo para pensar cómo la maternidad y la confluencia de eventos externos pueden configurar un estado mental que remite a experiencias emocionales arcaicas, primitivas, que actualizan los primeros momentos del desarrollo donde predominan las ansiedades y angustias sin nombre, y pueden revivir la experiencia del encuentro con la primera *otra*, la propia madre. El inminente destierro, la negación y desvinculación de Jasón implican un ataque a la existencia psíquica de Medea, a su ser como sujeto.

Pero la mujer/madre descrita como frágil y vulnerable es justamente lo opuesto de la imagen primaria materna que tenemos en el inconsciente y que se nos revela a

través de los sueños, en el arte, en la experiencia clínica y en los espacios sociales. Como lo señala Chasseguet-Smirgel (1976) la desvalidez biológica con la que nace el niño y la dependencia absoluta de la madre, causa la formación de una imago materna omnipotente. Esta imagen de la madre arcaica es registrada por el bebé como generadora de vida y generadora de muerte (Kristeva, 1987). De este espacio/ tiempo primero en el vínculo madre e hijo (a) provienen las imágenes primarias todopoderosas de la madre buena y de la madre mala: dadora de vida, leche, cuidados, y amor, ó cruel, envidiosa, violenta, y generadora de muerte, pero siempre con poder.

En este sentido Medea es una figura femenina trágica ideal que se mueve entre imágenes femeninas polarizadas: el rol de víctima, transmitido por la tradición, y la imagen o fantasía inconsciente de la madre castradora, asesina y destructiva, imagen arcaica de la furia femenina devastadora, que no conoce ninguna frontera y decide sobre la vida y sobre la muerte de los otros. Pero ¿Por qué la existencia de esta polaridad tan arraigada? ¿Por qué la agresión femenina, por ejemplo, aparece como extraña en el rol tradicional de la mujer?

En una sociedad androcéntrica como la griega (Zeitlin, 1992) en donde las mujeres eran necesarias para la reproducción de la especie, Medea es una figura que encarna la proyección de las ansiedades y temores sociales fundamentalmente masculinos en el otro radical, la mujer / madre, y en la creencia de su capacidad destructiva ilimitada proveniente de la sobredeterminación de la imagen arcaica de la madre todopoderosa, y de la identificación proyectiva que se realiza sobre el *otro* radical, sobre el extranjero (Kristeva, 1991), para evitar la conexión con lo siniestro, con el propio inconsciente. En una sociedad patriarcal esta ansiedad persecutoria de lo masculino frente a lo femenino como generador de vida y muerte, fomenta que la maternidad cobre la magnitud de un poder ilimitado sobre la vida y la muerte.

En una cultura donde las mujeres han sido consideradas fundamentalmente como objetos de satisfacción de necesidades de sus hijos, objetos de deseo, o consideradas como individuos sin subjetividad o reconocimiento en sus particularidades, la maternidad les concede la oportunidad de tener poder en una estructura social que enaltece, glorifica e idealiza la maternidad como fuente de poder y control disponible de la mujer. Pero esa capacidad que normalmente se utiliza de forma beneficiosa, que ofrece amor, cuidado y seguridad puede producir lo contrario si las circunstancias son adversas, pudiendo no solo despertar nuestros aspectos más indómitos, sino puede generar conductas perversas y crueles. Y como lo señala Welldon (1993), las mujeres expresan sus actitudes perversas, no solo dañando sus propios cuerpos sino el de sus propios hijos, a quienes consideran su prolongación, como forma de atacar a aquella figura odiada con la cual se identifica, figura que representa en primera instancia la figura materna primordial.

Este es un tema que ha estado ausente en la discusión social y psicoanalítica por muchos años debido que el asesinato de un hijo o hija en manos de su propia madre representa en el inconsciente individual o en el imaginario social la encarnación de uno de los profundos tabúes de nuestra civilización occidental: la destructividad materna.

Medea entonces es una figura que encarna la fantasía de que la sexualidad y la pasión femeninas, así como la maternidad, están relacionadas con el peligro de verse involucradas en un profundo proceso regresivo, mediante el cual podrían ser liberados impulsos destructivos incontrolables en contra de ellas mismas, el compañero afectivo y, en especial, en contra de los propios hijos (Leuzinger-Bohleber, 2001).

Pero esto no deja espacio para la expresión de la agresión femenina como aspecto integrado en la subjetividad femenina, la agresión como componente creativo

necesario para separarse y crear algo nuevo, sin asociarlo únicamente a aspectos destructivos y mortales.

En *Medea* observamos de qué manera las estructuras sociales y los entornos culturales juegan un papel considerable junto a los aspectos biológicos y psicológicos específicos de las mujeres en la constitución de su subjetividad.

La muerte de los niños ciertamente es la expresión terrible, cruel y de maquinada venganza, pero al mismo tiempo es el grito desgarrado de Medea que denuncia el desamparo absoluto y un odio brutal frente a la inhumana concepción, planteada a través de Jasón, sobre la naturaleza y la importancia de los lazos y vínculos entre los seres humanos.

La obra nos presenta una secuencia coherente de temas que constituyen una dialéctica de argumentación **que** termina mostrando que la violencia, el maltrato, el dolor y la muerte -el destierro y la negación- llevan a Medea a matar sus propias partes masculinas y femeninas.

3.3 En Búsqueda del reconocimiento

La consideración de los dos modos complementarios de entender los procesos mentales en el Psicoanálisis, el intrapsíquico y el intersubjetivo, permite abordar los fenómenos psicológicos como complejos desarrollos psíquicos en favor de la integración y el reconocimiento de aspectos que históricamente no pudieron ser entendidos. El tema de la subjetividad femenina ha sido un claro ejemplo sobre el punto.

Asimismo hemos destacado que el *reconocimiento* (Benjamín; 1996, 1997) es una categoría esencial para el despliegue de la subjetividad y es un articulador de procesos vinculares que permite comprender la experiencia psíquica de un individuo en

relación a otros. Es una capacidad que se logra a través del desarrollo evolutivo y se contextualiza en el vínculo con el otro y se refiere a la sintonía y entonamiento emocional entre el *self* y los otros. Por lo tanto, la intersubjetividad supone atribuirle al niño la necesidad y la capacidad de ver a la madre como sujeto independiente, fundamentalmente vista como objeto o vehículo privilegiado para el crecimiento del bebé y la satisfacción de sus necesidades básicas. Reconocer a la madre como poseedora de subjetividad y deseo propios es el punto de partida que desencadena el despliegue del proceso de individuación.

Sin embargo el proceso de reconocimiento, siempre incluye una mezcla paradójica de alteridad y unión, de afirmación y dependencia, y es un delicado equilibrio que está expuesto a los diferentes acontecimientos de la vida y está presente a lo largo del ciclo vital.

La tragedia *Medea* de Eurípides es una extraordinaria oportunidad para reflexionar sobre la necesidad de reconocimiento de aspectos centrales excluidos históricamente en el planteamiento de la subjetividad femenina: el cuerpo femenino y sus consecuencias en la vida mental, las funciones corporales del cuerpo femenino, el reconocimiento de la relación temprana con la madre como estructurante en las subjetividades femeninas y masculinas, el reconocimiento de la vida pulsional arcaica, en donde el *otro* se constituye en el despliegue de significancia, etc.

Hemos señalado que en la mitología griega no existe una figura femenina semejante a Medea que condense simultáneamente las características del *otro* radical, es decir, lo animal, lo femenino y lo extranjero (Foley, 2001; Sala, 1998; Clúa 1999). Eurípides delinea este personaje de una manera especialmente intensa para resaltar todo tipo de marginación y exclusión de los estándares griegos: Medea, mujer bárbara entre griegos, indeseable en un entorno que le es hostil por naturaleza, hechicera, dotada con

un conocimiento especial que le permite moverse entre el saber benéfico y el saber maligno, poder argumentativo y palabra pública, es la *otra* es todo el sentido de la expresión.

Medea representa la alteridad, es *el primer otro*, esa madre primigenia, madre de la *jorá*, de la sensualidad, constitutiva de nuestra matriz relacional, aquella que es condición para desplegar nuestra subjetividad.

Al mismo tiempo Medea es *lo otro*, el Inconsciente. Medea es nuestra extranjera, es lo extraño, lo ajeno, ese/eso diferente que vive en nosotros mismos (Kristeva, 1991), representando nuestros aspectos más primitivos, destructivos, peligrosos, nuestras angustias arcaicas, salvajes, las experiencias sin nombre, es lo siniestro que amenaza con regresar.

Hemos discutido en 3.2.1 como Medea se expresa, especialmente durante el monólogo 1022-1080, a través de dos tipos de lenguaje, el femenino y el masculino, mostrando una fractura, no sólo entre ambas comunicaciones sino entre los mundos representacionales que simbolizan. La división del *self* de Medea, en donde el lenguaje masculino somete al femenino, denuncia categóricamente la ruptura y/o la relación conflictiva entre los aspectos masculinos y femeninos.

Asimismo hemos subrayado que, el despliegue de la subjetividad femenina se experimenta y define su significado en el contexto de la relación, y el contexto social determina diferencias genéricas para la expresión de conductas y afectos. Por lo tanto, en una sociedad como la griega, o en una sociedad que se rige por categorías de género binarias, el significado de lo masculino y de lo femenino están destinados a la escisión y a la exclusión, debido a que se basan en la consideración de **l**os opuestos; en donde lo masculino y lo femenino se distribuyen en cada uno de los polos de la tensión: activo/

pasivo, el falo/ la falta, pensamiento/ emoción, conocimiento/intuición, positivo/negativo.

En este sentido, Medea está invalidada a expresar su rabia a través de su propia voz, sino que tiene que manifestar su dolor y su furia a través del lenguaje masculino, porque es el estilo de comunicación y expresión “reconocido”, oscureciendo de esta manera contenido y estilo de comunicación femenina.

De esta manera, una perspectiva de género binaria fomenta no sólo la escisión entre las categorías masculinas y femeninas, sino fomenta la violencia provocada por la negación y la falta de integración tanto al interior del individuo, como entre géneros. Al señalar que Medea comunica su rabia y venganza a través del estilo masculino heroico, no queremos significar que la agresión o la crueldad es un patrimonio masculino. Sostenemos precisamente lo contrario: es debido a la disociación de las categorías de género que la agresión y la crueldad históricamente sólo ha sido reconocida en el lado masculino, excluyéndose del lado femenino. Este movimiento defensivo es el que sostiene a su vez la imagen de la mujer en un rol tradicional pasivo, y de víctima, como hemos podido apreciar en nuestro análisis del 3.2.2

La capacidad de reconocimiento del otro y de nosotros mismos como seres semejantes y diferentes pasaría por la construcción de una identidad de género que considere la multiplicidad y ambigüedad de identificaciones realizadas a través de las diferentes etapas de desarrollo y contextualizado en el vínculo con otros, tal como lo conceptualiza Benjamín (1996, 1997) como identificaciones cruzadas y sobreinclusivas. El reconocimiento de los vínculos, la empatía, y las diferencias genéricas, es justamente lo que Jasón está imposibilitado de hacer, Eurípides delinea de esta manera, un agente que excluye, que discrimina y que niega, como representante de un sistema social que ésta tragedia escenifica y que Eurípides denuncia.

De manera similar, el reconocimiento de los aspectos salvajes, arcaicos de la mujer y la consideración de la maternidad como experiencia compleja, exigente que lleva a la mujer a estados de fragilidad, es nuestro segundo eje de reflexión.

Señalamos que la dependencia absoluta de la madre y la desvalidez biológica con la que nace el niño causa la fantasía de una imago materna omnipotente (Benjamín, 1997; Chasseguet-Smirgel, 1976). Sin embargo en un esquema referencial conceptual y social en donde exista la capacidad de reconocimiento de la madre como una sujeto con subjetividad propia, ésta fantasía se modificará y/o tendrá un correlato externo conforme sucedan las experiencias en el contexto de la relación, donde el bebé es entendido como un sujeto activo desde su concepción y la madre es una sujeto con deseos, impulsos, e historia propia. Estas nuevas consideraciones conceptuales nos permiten replantear nuestras imágenes sobre el rol tradicional de la mujer y sobre la omnipotencia materna.

Hemos planteado que lo materno es el lugar de la alteridad (Kristeva, 1991, 1997). Ese primer *otro* para ambos sexos es la madre, constitutiva de la matriz relacional y necesaria para el despliegue de la subjetividad (Alizade, 1999). Asimismo ella es el umbral en donde se confunden y entrecruzan cuerpo y cultura, lo criptomicénico y lo fálico, los semiótico y lo simbólico. De esta manera la madre se constituiría como la primera representante de la cultura, identificando esta primeras experiencias, las que se rigen por sus propias vicisitudes / especificidades, como la *ley de la madre*.

Medea es la *Otra* y es lo *Otro*, es una figura que condensa a esa madre primigenia, convertida en castradora y destructiva debido –en parte- a la proyección de nuestra agresividad y ansiedades persecutorias, y es nuestra propia extranjería. En el primer caso estaríamos enfatizando una experiencia relacional entre la madre primigenia y el bebé con una inmadurez evolutiva que se relaciona fundamentalmente a través de

su sensorialidad, afectos y mecanismos mentales primarios, y en el segundo nos estaríamos refiriendo al espacio intrapsíquico, en donde la atención está centrada al interior de las representaciones mentales, o inconsciente.

Postulamos el reconocimiento de la complejidad de la subjetividad femenina como indispensable para la construcción de un *self* verdadero, en palabras de Winnicott (1976, 1969). Asimismo postulamos la complementariedad de la ley de madre con la ley del padre, ambos necesarios para la estructuración y organización psíquica y la sintonía humana.



Reflexiones Finales

El cambio de paradigma de las últimas décadas ha permitido el planteamiento de propuestas novedosas y significativas en psicoanálisis, gracias a los cuales se han ofrecido nuevas aproximaciones teóricas para la comprensión de la subjetividad femenina.

En este sentido, nos propusimos apoyarnos en el drama trágico como creación humana inédita, como un producto cultural, cuya función fue sostener, contener, procesar las tensiones, las ambigüedades, incoherencias y conflictos generados por el cambio de paradigma griego. Planteamos entender la tragedia como representante de un modo de procesamiento de la realidad, de elaboración de los nuevos significados concientes e inconscientes. Esto permite confirmar la vigencia de considerar la tragedia griega como una vía de conocimiento del inconsciente individual y una comprensión de la conexión con el contexto cultural, en los temas centrales de reflexión del ser humano. Abrimos la interrogante si el espacio trágico, puede ser interpretado como un espacio potencial, es decir aquella área de experiencia que no es interna ni externa, que no está afuera ni dentro de nosotros, sino que es espacio transicional por excelencia, producto de las experiencias del sujeto con su ambiente: tragedia griega, espacio potencial, que se configuró en virtud de esos espacios compartidos de aquella sociedad que transitó del mundo de los mitos y de la épica griega hacia el sistema democrático y el triunfo de la filosofía, que se dio entre la "creación" y el "descubrimiento", entre la "destrucción" y la "persistencia" de lo femenino y masculino naciente, donde ninguno de los elementos se anulan o se excluyen, sino donde se contiene la tensión, para los objetivos de este estudio, específicamente lo femenino excluido.

Eurípides, por las características de su arte, es el trágico que de forma notable delinea los estados interiores de la mente y de la vida emocional de sus personajes femeninos, a través de la presentación de momentos de lucha intensa entre diferentes partes del *self* del personaje central, y la utilización de diferentes portavoces para expresar los diversos aspectos del tema que desarrolla. *Medea*, es una tragedia que es particularmente ilustrativa para reflexionar sobre los más significativos contenidos psíquicos y arquetipos sociales relacionados con la subjetividad femenina, y de la relación con el primer *otro*. Estas afirmaciones nos permiten preguntarnos por qué motivos esta tragedia no ha sido investigada con mayor detenimiento por el psicoanálisis. Sí, en la actualidad las investigaciones y estudios psicoanalíticos consideran las propuestas de entender las primeras etapas del desarrollo evolutivo como constitutivas y estructurantes del psiquismo, en donde la relación con el cuidador principal es realizada generalmente por la madre o aquella persona que cumple la función materna ¿*Medea*, no podría ser entendida como una tragedia que expresa las vicisitudes de la subjetividad femenina, la relación con la madre primigenia como la primera *otra*, como metáfora de la presencia de lo femenino en las primeras fases estructurantes de la subjetividad, y la necesidad de reconocimiento de esta participación? El no haber considerado esta tragedia, no como icono de patología, sino como metáfora de la complejidad femenina y de la relación primigenia materna, ¿podría deberse, en parte por lo menos, a que el psicoanálisis estuvo inmerso en un paradigma científico y cultural que limitaba la posibilidad de comprensión, en este caso, de la subjetividad femenina? Formulamos esta pregunta para invitar a que futuras investigaciones amplíen, confirmen o no esta interrogación.

Asimismo realizamos un análisis de los diferentes personajes femeninos de la tragedia *Medea*, como personificaciones de diferentes referentes culturales sobre lo

femenino, diferentes voces que expresan una concepción sobre la mujer y sobre lo que se define como femenino; y luego nos centramos en dos ejes temáticos por considerarlos los más representativos para nuestra discusión. En relación a la demanda femenina sobre la consideración de la complementariedad de los géneros que la tragedia plantea, sostuvimos que la fracturas entre lo masculino y femenino, la dificultad de su reconocimiento como integrantes y complementarias en la construcción de la subjetividad de hombres y mujeres, producen serias implicancias en la construcción del *self*, en la relación con otros, y pueden generar, como se observa en la clínica actual, nuevas patologías que necesitan ser entendidas y abordadas. Nuestra propuesta en este punto se basa en la consideración de los supuestos teóricos que cuestionan las categorías de género binarias, ya que fomentan y sostienen la disociación y exclusión entre ambas categorías (Benjamin, 1996, 1997; Wellton, 1993). Nos sumamos a las perspectivas que consideran la valoración de ambas dimensiones genéricas provenientes de las identificaciones cruzadas de ambos padres como fundamentales para el desarrollo del psiquismo humano, lo que nos permite justamente subrayar la importancia tanto de la dimensión femenina como de la masculina intrapsíquicamente como relacionalmente.

La falta de reconocimiento de la especificidad de la subjetividad femenina interfiere la calidad y la construcción de vínculos entre seres humanos. Asimismo, la disociación de género ha sostenido el rol tradicional de la mujer como un ser pasivo, carente de subjetividad, y propicio a conductas de sometimiento masculino; pero al mismo tiempo ha oscurecido la posibilidad de reconocer otros aspectos a ella asociados, por ejemplo, la agresión, la competencia femenina, etc. Si lográramos la consideración de ambas dimensiones en sus aspectos semejantes y diferentes, y el contexto cultural estimulara la integración de los diferentes aspectos escindidos en la subjetividad

femenina, ¿podríamos reconocer la existencia o no, y las particularidades de la crueldad femenina o de la ternura masculina?

En relación a la reflexión sobre el paradigma de la maternidad, señalamos en primer lugar, la consideración de la diferencia biológica entre los sexos, sobre la cual se adjudican los diferentes significados, de acuerdo a la cultura y a la historia personal, los que imprimen características específicas en las relaciones objetales del infante. En el caso de la niña, se ha destacado la experiencia de las primeras identificaciones entre ella y su madre, a diferencia del niño y su madre. La experiencia de la identificación con un primer otro que tiene un cuerpo semejante a la niña marca una diferencia, sobre la cual se realizarán las adjudicaciones posteriores de significados, pero esta primera identificación tiene un registro psíquico, “sin nombre”. La experiencia de la maternidad permite una reactualización de esta *lorá*, experiencia en donde se observa una gran movilización y regresión psíquica, difícil pero necesaria, por ejemplo para reparar, recordar, y salir adelante a transitar la que constituirá su propia experiencia. Admitir el complejo evento que constituye la maternidad es condición fundamental para conocer, entender y sostener a la madre. Reconocer las angustias, los aspectos salvajes y la fragilidad que se produce en esta experiencia, ayuda a re-ubicar la imagen idealizada de la madre buena todopoderosa.

Desarrollar temas sobre el lado no reconocido, negado, oscuro o salvaje de la subjetividad femenina, abre la posibilidad de conectarnos con nuestras propias fantasías arcaicas guardadas celosamente en nuestro inconsciente: la representación de nuestra madre primigenia, experiencias del vínculo con nuestra madre real, las proyecciones que hemos adjudicado sobre ella, espacios de no reconocimiento, la dificultad de integrar nuestra sensualidad primaria, nuestra *lorá* semiótica, nuestra cultura criptomocénica constituyentes de afectos y de estructuración psíquica como

omnipresentes a lo largo del ciclo vital. Acceder a un *kairos*, a una subjetividad que permita expresar nuestra propia voz teñida de melodías femeninas y masculinas, de identificaciones que recojan las experiencias con nuestras madres y padres, es la apuesta que el psicoanálisis hace en la actualidad, porque escindir, negar o desconocer esta experiencia primera, este primer otro, es disociar y reprimir el goce, la sensualidad, el calor y la satisfacción que hemos compartido con ella, no de manera idealizada, sino de manera real.



Referencias Bibliográficas

- Alford, F. (1992). *The Psychoanalytic Theory of Greek tragedy*. Londres: Yale University Press
- Alizade, A.M (1992). *La sensualidad femenina*. Buenos Aires: Amorrortu Editores
- Alizade, A.M (1999). El sustrato sensual-afectivo y la estructuración psíquica. *Sensualidad y afectos*. En: *Revista de Psicoanálisis*, LVI, 3. APA
- Bachofen, J. (1967). *Myth, Religion, and Mother Right*. Princeton: Princeton University Press
- Babatzanis, J & Babatzanis, G. (1992) Fate and the Personal myth in Medea's plight Fíclide. En Hartocollis & Davidson (comps) (1993). *The personal Myth in the Psychoanalytic Theory*. Madison: International University Press.
- Benjamin, J. (1996). *Los lazos de Amor. Psicoanálisis, feminismo y el problema de la dominación*. Buenos Aires: Paidós
- Benjamin, J. (1997). *Sujetos iguales, objetos de amor. Ensayos sobre el reconocimiento y la diferencia sexual*. Buenos Aires: Paidós
- Benjamin, J. (1998). *Shadow of the Other. Intersubjectivity and gender in Psychoanalysis*. Nueva York: Routledge
- Blum, H. (Ed.) (1977). *Female Psychology. Contemporary Psychoanalytic Views*. Nueva York: International Universities Press, Inc
- Breen, D (Ed) (1993). *The Gender Conundrum. Contemporary psychoanalytic perspectives on Femininity and Masculinity*. Londres: Routledge.
- Chasseguet-Smirgel, J (1964). *Female Sexuality*. Londres: Virago
- _____ (1976). Freud and female sexuality: the consideration of some blind spots in the exploration of the 'dark continent'. En Breen, D. (1993). *The Gender Conundrum. Contemporary psychoanalytic perspectives on Femininity and Masculinity*. Nueva York. Routledge.

- Chodorow, N. (1978). *The reproduction of Mothering*. Berkeley: University of California Press.
- Clúa, J. A. (1999). *La figura de Medea en la Literatura griega: Tragedia, Épica y Lírica*. En www.festivaldemerida.com/web-47-edicion/comunicacion/ideas/medea.doc.
- De Cuenca, L.A. (2000a). *Tragedias Completas: Esquilo*. Madrid: Biblioteca EDAF.
- De Cuenca, L.A. (2000b). *Tragedias: Sófocles*. Madrid: Biblioteca EDAF.
- Erickson, E. (1976). *Infancia y Sociedad*. B Aires: Ediciones Hormé
- Eurípides (1910). *The Medea*. Trans. G. Murray. Londres: Allen and Unwin.
- Fiegel, Z. (1973). Femenine psychosexual development in Freudian theory: A historical reconstruction. *Psychoanal. Q.*, XLII, 385-408.
- Foley, H. (1981). The conception of woman in Athenian Drama. En Foley, H. (1981). *Reflections of Women in Antiquity*. Nueva York: Columbia University
- Foley, H. (2001). *Female Acts in Greek tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Fonagy, P. (1999) Persistencias Transgeneracionales del Apego: una nueva teoría. En *Aperturas Psicoanalíticas Revista de Psicoanálisis*, No. 3.
- Freud, S. (1895). Proyecto para una sicología para neurólogos. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____ (1900). La interpretación de los sueños. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____ (1901). Psicopatología de la vida cotidiana. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____ (1905). Tres ensayos sobre una teoría de lo sexual. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____ (1913a). Tótem y Tabú. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

- _____ (1913b). El interés por el psicoanálisis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____ (1917). Suplemento Metapsicológico a la teoría de los sueños. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____ (1919). Lo Siniestro. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____ (1923a). El Yo y el Ello. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____ (1923b). La Organización Genital de la libido. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____ (1925). La diferencia anatómica entre los sexos. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____ (1931). La Sexualidad Femenina. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____ (1932). Sobre La Femenidad, *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- García, C. (1992). *Introducción a la Mitología Griega*. Madrid: Alianza Editorial.
- García, C. (2000). *Tragedias: Eurípides* Madrid: Biblioteca EDAF.
- Gamio, G. (2005) La Purificación del Juicio Político. Narrativas de Justicia, Políticas de Reconciliación. En: *Derecho y Sociedad. Pontificia Universidad Católica del Perú. Revista de Estudiantes de la Facultad de Derecho*, 24, 1-15.
- Hidalgo R. (2000). *La Medea de Eurípides. Hacia un psicoanálisis de la agresión femenina y la autonomía*. En www.psicomundo.com/foros/genero/
- Horney, K. (1924). On the genesis of the castration complex in women. *Int. J. Psycho-anal.*, V, 50-65
- Horney, K. (1926). The flight from womanhood: The masculinity-complex in women, as viewed by men and by women. *Int. J. Psycho-anal.*, VII, 324-339

- Horney, K. (1932). The dread of women, observations on a specific difference in the dread felt by men and by women respectively for the opposite sex. *Int. J. Psycho-anal.*, XIII, 348-360
- Horney, K. (1936). The denial of the vagina, a contribution to the problem of the genital anxieties specific to women. *Int. J. Psycho-anal.*, XIV, 57-70
- Jones, E. (1927). The early development of female sexuality. *Int. J. Psycho-anal*, 8:459-72
- Jones, E. (1933). The phallic phase. *Int. J. Psycho-anal*, 14: 1-33
- Jones, E. (1935). Early female sexuality. *Int. J. Psycho-anal*, 16:263-73
- Kleeman, J. (1976). Freud's views on early female sexuality in the light of direct child observation. *Journal of the American Psychoanalytic Association*. 24:3-29
- Klein, M (1932a). The effects of the early anxiety-situations on the sexual development of the girl. En Klein (1980) *The Psicoanálisis of Children*. Londres: Hogarth Press
- _____ (1932b). The effects of the early anxiety-situations on the sexual development of the boy. En Klein (1980) *The Psicoanálisis of Children*. Londres: Hogarth Press
- _____ (1945). The Oedipus complex in the light os early anxieties. En *Love, Guilt, and reparation*. Londres: Hogarth Press
- _____ (1963). Algunas reflexiones sobre La Oriestiada. En Elsa Del Valle (1999). *Melanie Klein: Cierre y Apertura*. Buenos Aires: Ed.Lumen.
- Kristeva, J (1980). *Desire in language*. Nueva York: Columbia Press.
- _____ (1988). *Los poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (1991). *Strangers to Ourselves*. Nueva York: Columbia University Press
- _____ (1995). Sobre la extrañeza del falo o lo femenino: entre la ilusión y la desilusión. *Rev. de Psicoanálisis AP de BA* (1998) .Vol XX-No1, 55-73.
- _____ (1997). *Sol Negro*. Venezuela: Monte Ávila.
- _____ (2004). Monstrueuse Colette. En *La Cruauté au féminin*. París: Presses Universitaires de France

- Kuiper, P.C. (1968). Comment on the paper by Drs Orgel and Shengold. *Int. Journal of Psychoanal* 49, 383-385
- Lacan, J. (1966). *Ecrits*. Paris : Editions du Seuil
- Laufer, E (1993). The female Oedipus complex and the relationship to the body. En: Breen, D. (1993). *The Gender Conundrum. Contemporary Psychoanalytic perspectives on Femininity and Masculinity* Londres: Routledge.
- Lesky, A. (1977). *La tragedia Griega*. Madrid: Nueva Colección Labor
- López Férez, J. (1985). *Eurípides. Tragedias I. Medea (Trad.)* Madrid: Ediciones Cátedra
- Mahler, M.; Pine F. & Bergmann A. (1975). *The psychological Birth of the human infant*. Nueva York: Basic Books
- Mantilla, C. (2005). *Sobre Winnicott*. Trabajo personal no publicado. Post Grado de Filosofía. Lima: PUCP.
- Mitchell, J. & Rose, J. (1982). *Feminine Sexuality*. Londres: Macmillan Press.
- Mithell, S. (1993). *Conceptos relacionales en psicoanálisis: Una integración*. México D.F.: S XXI Editores.
- Orgel, S. & Shengold, L. (1968). The fatal gifts of Medea. *Int. J. Psycho-anal*, 49: 379-383
- Person, E y Ovesey, L. (1983). Psychoanalytic Theories of Gender Identity. *Journal of The American Academy of Psychoanalysis*, Vol 11, No 2, 203-226
- Pucci, P., (1980). *The Violence of Pity in Euripides' Medea*. Nueva York: Cornell University Press.
- Rabinowitz, N., (1993). *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*. Nueva York: Cornell University Press.
- Raphael-Leff, J. (1988). El lugar de las cosas Salvajes. En *Mujeres por Mujeres*. Lima: Biblioteca Peruana de Psicoanálisis.
- Reisz, S. (2002). Comunicación personal. Maestría Estudios teóricos en Psicoanálisis. PUCP

- Sala, R. (1998) *Mujeres Míticas: La Medea Infanticida*. En www.gpuzcoakultura.net/cuskera/ediciones/antigua/index.5.htm
- Samaranch, F. (1964). *Aristóteles: Obras*. Madrid: Ediciones Aguilar
- Schwanitz, D. (2002). *La Cultura, todo lo que hay que saber*. Buenos Aires: Taurus
- Simon, B. (1988). *Tragic Drama and The Family*. Nueva Haven and Londres: Yale University Press.
- Stern, D. (1999). *El diario de un bebé*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Stoller, R.J. (1976). Primary femininity. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 24(suppl.):59-78.
- Vernant, J.P.; Vidal-Naquet, P. (2002). *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua Volumen I*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Welldon, E. (1993) *Madre, virgen, puta. Idealización y denigración de la maternidad*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Willianson, M. (1990). A Woman's place in Euripide's Medea. En Powell, A. (1990). *Euripides, Woman and Sexuality*. Nueva York : Routledge
- Winnicott, D. (1953). Objetos transicionales y fenómenos transicionales. En *Juego y Realidad* (1996). Barcelona: Gedisa
- Winnicott, D. (1967). La ubicación de la experiencia cultural. En *Juego y Realidad* (1996). Barcelona: Gedisa
- Winnicott, D. (1969). El uso de un objeto y la relación por medio de identificaciones. En *Juego y Realidad* (1996). Barcelona: Gedisa
- Zeitlin, Froma I. (1996). *Playing the Other*. Chicago: The University of Chicago Press