



**EL COLEGIO
DE SONORA**

MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: DESARROLLO, SUSTENTABILIDAD Y GÉNERO

**La violencia feminicida como mandato de masculinidad
en la ópera *Otello* de Giuseppe Verdi**

Estudiante: María Elena García Rivera

Directora de tesis: Doctora María Mercedes Zúñiga Elizalde

Lectora: Doctora María José Zamora Muñoz

Lectora: Doctora América Luna Martínez

Dedicatoria

Con profundo amor,
agradecimiento y ternura,
a mis hijas
Elvira y Daniela.

Resumen

La ópera, entre otras cosas, ha ejercido la función de ser un instrumento artístico de dominación masculina que ha facilitado la naturalización de comportamientos misóginos y de violencia feminicida. A través del estudio de la ópera *Otello* de Giuseppe Verdi y del análisis de contenido de su libreto, en este trabajo se estudia la intersección de la dominación masculina con la de raza, clase y género. Para este análisis se consideran los conceptos generados a partir de los estudios feministas y de género, los cuales nos ofrecen herramientas para comprender que esta ópera es una representación actual de la sociedad de nuestro siglo, a pesar de que su origen nos remita a una novela escrita en el siglo XVI. La deconstrucción de esta ópera, nos invita a resignificar lo que ha sido naturalizado, para cuestionarnos el papel que han ejercido las mujeres en estas obras y así observarlas desde nuestro presente sin identificarnos, hombres y mujeres, con ellas. Es a partir de esto, que se plantea la necesidad de la observación crítica de las artes para colaborar en el aún limitado alcance de la dimensión simbólica de las normativas de género desarrolladas hasta ahora, las cuales siguen siendo insuficientes para encarar el universo de ideas patriarcales.

Agradecimientos a:

El Colegio de Sonora

El Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías

Índice

Introducción	7
1. Breve historia de los movimientos feministas, sus demandas y algunas de sus principales representantes	12
1.1. Una carta poderosa: el cuerpo de la mujer	13
1.2. La Ilustración, su misoginia y su proyección en los años posteriores	21
1.3. El inicio de los movimientos feministas	30
1.4. Mary Wollstonecraft y la educación	33
1.5. La pretendida e inconclusa unión del socialismo y el feminismo	36
1.6. El travestismo de las mujeres italianas en el <i>Risorgimento</i>	43
1.7. El derecho a voto de las mujeres en Estados Unidos	48
2. Algunos rasgos arbitrarios y antinaturales de las artes	53
2.1. Por qué es necesario observar las óperas con perspectiva de género	54
2.2. Las mujeres en las artes	61
2.3. La ópera del siglo XIX como transmisora de una ideología misógina	66
3. Contexto histórico de la creación de la ópera <i>Otello</i> de Verdi y Boito	83
3.1. Giuseppe Verdi y su influencia en la identidad del pueblo italiano.....	84
3.2. <i>Un capitano moro</i> , la novela; <i>Othello</i> , la obra de teatro y <i>Otello</i> , la ópera...	93
3.3. Algunas formas de observar las composiciones de Verdi.....	102
4. La ópera <i>Otello</i> de Verdi y su enseñanza del mandato de masculinidad	109
4.1. Arrigo Boito, el <i>scapigliati</i> que admiraba a Giuseppe Verdi.....	110

4.2. Análisis de contenido del libreto de la ópera Otello de Giuseppe Verdi y Arrigo Boito	113
4.2.1. Desdémona, el espejo de Otelo	114
4.2.2. Yago como “padre” de Desdémona	122
4.2.3. El credo de Yago	125
4.2.4. La verdadera razón del feminicidio de Desdémona	128
4.2.5. Otelo, la víctima	130
4.2.6. Desdémonas y Cármenes	134
Conclusiones finales	139
Bibliografía	147

Introducción

Asumir lo que es *costumbre* como *natural* forma parte de la dimensión que adquiere un sistema patriarcal que se adjudica la capacidad absoluta de significar lo existente. El análisis que hago sobre el libreto de Arrigo Boito de la ópera *Otello* de Giuseppe Verdi, es parte de un trabajo que trata de resignificar la densa información que se ha adquirido por costumbre y que ha modelado nuestros pensamientos y condicionado nuestras vidas, nuestras relaciones, la concepción de nuestro mundo y la de nosotros mismos.

Al iniciar mis estudios de canto, cuando aún no terminaba de estudiar ingeniería, pude descubrir de forma sorprendente la habilidad que tenemos las personas de, por medio de la práctica, desarrollar un mecanismo que permita emitir sonidos capaces de llenar un teatro de cientos de butacas sin necesidad de un micrófono. Justo al terminar ingeniería y completamente conmovida, empecé a estudiar de manera profesional música y canto, abordando un repertorio de ópera, zarzuela y canción de concierto. Una de las cosas que principalmente debía hacer para mejorar la técnica de la voz era repetir y repetir las mismas frases, hasta conseguir interpretar de la mejor forma posible lo que estaba escrito en la partitura. Sin embargo, en cada una de estas repeticiones no me cuestionaba de manera profunda su contenido, no obstante sí era capaz de observar que en la mayoría de las *arias* de ópera o de zarzuela que cantaba, los papeles de soprano estaban vinculados a una condición de inferioridad frente a los papeles masculinos; eso entonces pude analizarlo definiendo a las óperas como obras artísticas que expresaban, en su mayoría, ideas machistas.

Muchos años más adelante, la vida me llevó a enfrentarme a mí misma a través de situaciones en las que me vi presa de mis propias ideas que, por lo general, no me

colocaban en un buen lugar en mis relaciones sentimentales. Entendí en ese momento que había algo que no había aprendido aún y que necesitaba herramientas para dotar de sustento el desarrollo de nuevas ideas. Pensé entonces que mi forma de entenderlo podía ser adentrándome en los estudios feministas y fue entonces cuando decidí iniciar mi maestría en El Colegio de Sonora, estudios que se sumaron a mis responsabilidades de madre y de trabajadora.

Debido a mi relación con la música, pensé que debía cuestionarme la tendencia de las óperas a exponer historias misóginas en ellas, y mi primera pregunta de investigación fue tan abierta como querer saber por qué la mayoría de las óperas del siglo XIX eran machistas. A medida que me fui adentrando en las lecturas de la teoría feminista, pude observar que lo que yo llamaba machismo, eran formas de violencia explícita que respondían a agravios que los hombres se permitían cometer desde su posición de dominadores, y que esos repetidos actos de violencia en muchas de las óperas terminaban en feminicidios. Fue entonces como conocí el concepto de *violencia feminicida*. No obstante, no lograba cerrar el círculo de respuestas y me seguía preguntando el por qué de esa actuación violenta de los hombres contra de las mujeres –y también contra los hombres– en las óperas y en general en la sociedad.

Al conocer las ideas de la antropóloga Rita Segato, pude entender cómo los *mandatos de masculinidad* a los que los varones se enfrentan desde su más temprana edad, los sitúa en el papel de victimarios y también de víctimas, porque al pertenecer a la hermandad masculina y para seguir siendo aceptados en ella, son subjetivamente obligados a cumplir constantes demostraciones de fuerza, de dominación y de violencia. Entonces pude reconocer que las óperas son una manifestación que naturaliza la violencia feminicida y que las características de los personajes que se muestran en ella, no solo son un reflejo de

las exigencias para cumplir los mandatos de masculinidad de la sociedad de la época en que se compusieron, sino que continúan siendo un reflejo de la sociedad actual. Consideré entonces que mi pregunta de investigación debía ser: ¿De qué formas la ópera ha ejercido la función de ser un instrumento artístico de dominación masculina que facilita la naturalización de comportamientos misóginos y de violencia feminicida?

Para responder a esa pregunta decidí acotar mis estudios en el análisis de la ópera *Otello* de Verdi, debido a mi relación con esta obra. Anteriormente había interpretado algunas de sus partes, conocía la historia que se planteaba, el carácter de sus personajes y su música, sabía que era la penúltima ópera compuesta por Verdi y que los años de evolución musical de Verdi estaban reflejados en esta ópera considerada una *obra maestra*, empero, su desarrollo ideológico no había mostrado una evolución a la par. Por todo eso mi objetivo general fue estudiar la ópera *Otello* de Giuseppe Verdi como un elemento artístico que expresa la violencia feminicida y naturaliza las relaciones de dominación; para lo cual realicé un análisis de contenido enfocado en las relaciones de sus principales personajes.

Con la finalidad de comprender el entorno social de la época de composición de la ópera *Otello*, en el primer capítulo realizo una revisión bibliográfica de la historia de los movimientos feministas, sus principales demandas y algunas de sus más importantes representantes, esto no solo fue para adentrarme en el conocimiento de su historia sino para comprender la evolución ideológica de la sociedad de cada época. En este apartado también incluyo a las mujeres que participaron en el *Risorgimento* italiano, para conocer el contexto de uno de los episodios políticos y musicales más importantes de Italia de los últimos siglos, y el grado de implicación de Giuseppe Verdi en este. Se exponen, además, momentos históricos significativos anteriores al siglo XIX y se incorporan algunos de los

hallazgos realizados mediante diversas investigaciones de las artes con perspectiva de género, enumerando a algunas artistas mujeres importantes descubiertas a través de estas.

En el segundo capítulo expongo algunos conceptos de las teorías feministas, a fin de comprender por qué a pesar de las luchas de los movimientos feministas y su obtención de derechos, estas no han tenido un suficiente efecto aún. Abordo algunos de los mecanismos que transmiten ideas y fantasías que promueven el orden social patriarcal, entre los cuales se utiliza a las artes como herramienta de transmisión de ideas misóginas. Se presentan algunos de los trabajos feministas de la corriente posestructuralista llamada *nueva musicología*, así como sus descubrimientos, y también se exponen ejemplos de óperas compuestas en el siglo XIX cuya temática es la violencia de género.

Una vez avanzada esta investigación, en el tercer capítulo se realiza un acercamiento al entorno próximo de los compositores de la ópera *Otello*, su vida y su obra, así como a la situación política y social de Italia en el siglo XIX. Me adentro al entorno social y a la vida del compositor Giuseppe Verdi, así como a sus tendencias ideológicas y políticas, con el fin de acercarme a la comprensión de algunas de las temáticas de sus óperas. Posteriormente, hago una breve relación entre las obras literarias que preceden a la ópera *Otello* –la novela de Cinzio y la obra de teatro de Shakespeare– de las cuales emerge la ópera de Verdi y Boito. Finalmente, en este capítulo expongo la trama de esta ópera y expongo algunos estudios y críticas que se han realizado en torno a ella.

Por último, en el cuarto capítulo, se expone quién era el escritor Arrigo Boito, así como su relación con Verdi. También se hace una breve reseña de la historia de la creación de la ópera *Otello* y posteriormente se realiza su análisis de contenido, considerando a sus principales personajes y las relaciones entre ellos. El análisis se hace abordando el debate sobre la violencia feminicida desde los aportes teóricos de los estudios de género,

considerando principalmente los hallazgos de Rita Segato y Julia Monárrez y el de la dominación masculina de Pierre Bourdieu, entre otros. Se considera además el feminismo decolonial y el enfoque interseccional realizado por Aníbal Quijano y Rita Segato. Para una mayor comprensión de este apartado, se recurre en ocasiones a la obra de Shakespeare, ya que algunas partes importantes de la obra de teatro no aparecen en la ópera, debido a la naturaleza musical y escénica de este género.

1. Historia breve de los movimientos feministas, sus demandas y algunas de sus principales representantes

Uno de los mecanismos que los hombres han utilizado para ejercer su dominio sobre las mujeres se ha basado en el poder que se han atribuido a sí mismos a lo largo de la historia, utilizando una diferenciación positiva con respecto a ellas. Es por eso que la historia de las mujeres está basada en la historia que ha sucedido alrededor de su represión y de su ocultación (Michel, 1983), aunque no solamente puede ser vista a través de la historia, sino que continúa vigente a pesar de los avances en la observación y en el cumplimiento de los derechos humanos establecidos desde la Revolución Francesa y posteriormente, en el documento que con carácter universal se emitió desde las Naciones Unidas después de la Segunda Guerra Mundial.

No obstante, desde la perspectiva actual global, el incumplimiento de los derechos humanos en las mujeres forma parte del conjunto de normativas, vinculantes o no, que están siendo violadas por las numerosas guerras entre los Estados y también las de orden paramilitar, algunas de estas solapadas por los gobiernos. Las guerras entre Ucrania y Rusia, y la de Israel con el Estado Islámico, el apoyo armamentístico de los Estados Unidos a Israel, sumados a los mensajes amenazantes enviados por Corea del Norte a Corea del Sur mediante ensayos de bombas atómicas, además de los que se envían desde China a Taiwán, hacen pensar, sin ánimo de ser pesimista, que los gobiernos de esos avanzados países no pueden enarbolar la bandera de la evolución de pensamiento, de ideas modernas y de defensa de los derechos humanos universales. Y que, para mantener su supremacía y el dominio económico, social y político, continúan haciendo uso de algunos de los mecanismos característicos del patriarcado como son la violencia y el terror, despedazando personas, familias, poblaciones y países enteros.

Quizás, como escribe Silvia Federici (2010), uno de los ejemplos de exterminio que históricamente han causado más terror, ha sido la campaña impulsada por el Estado en los siglos XVI y XVII en Europa occidental y en las colonias americanas, llamada “caza de brujas”. La autora afirma que esta caza tenía fines económicos, y obligaría a las mujeres a restaurar la proporción deseada de población que entonces había menguado, debido, entre otras razones, a cualquier tipo de sexualidad no procreativa o a las formas de control de natalidad que las mujeres ya ejercían sobre sus cuerpos.

Es por esto que en este primer capítulo se abordará un recorrido histórico de las luchas y movimientos feministas que surgieron principalmente durante el siglo XIX y que exigían la práctica universal de los derechos humanos. Estas demandas surgieron como un reclamo a los mecanismos que tenían como objetivo el abuso, control y dominio de las mujeres. Las movilizaciones feministas y su contexto histórico ayudarán a ilustrar el tejido social del siglo XIX y nos acercará a la ideología de los compositores de la ópera *Otello*.

1.1. Una carta poderosa: el cuerpo de la mujer

La mujer actual como ciudadana capaz de gozar de autonomía y debido a la repercusión simbólica que han significado las leyes que las protegen, es más susceptible de desobedecer al poder masculino. Rita Segato (2003) explica que esa autonomía, en ocasiones, funciona como una castración moral para el hombre y que, si este es agresivo, restaura lo que considera un agravio cometiendo un acto criminal ante la imposibilidad de la obtención del reconocimiento mediante vías amparadas por la ley. En el caso de la violación sexual cometida contra una mujer, generalmente se considera que en cierta medida ella es la responsable esta y se considera que es el resultado de sus comportamientos. La violación sexual entonces es causante de sospechas o cuestionamientos por parte de las autoridades y

por la sociedad, que de alguna manera la justifican y la hacen formar parte de un acto moralizador y disciplinario y, en ocasiones, no es considerado un acto criminal (Segato, 2003). Esta autora, al hablar sobre el fenómeno de los feminicidios de Ciudad Juárez, explica que la sociedad tiene un tanto de tendencia misógina al intentar dar una explicación de las atrocidades que se cometen. Quizás, al no encontrar un soporte que explique esa crueldad, intenta suprimir su malestar alegando que la mujer asesinada era prostituta, mentirosa, fiestera, drogadicta o cualquier otra característica que le permita a la sociedad no aceptar que lo sucedido era una muerte injusta (Segato, 2003). Todo esto a pesar de siglos de lucha en contra de la jerarquización en las relaciones de género y a favor del cumplimiento de los derechos humanos.

La historia nos habla de continuos abusos en contra de las mujeres para someter su voluntad e imponer la obediencia a los varones, uno de ellos fue la *caza de brujas*. Período en el cual las mujeres fueron llamadas brujas porque entonces ellas entendían a la naturaleza como una forma de unión entre la materia y el espíritu; observaban el cosmos como un organismo viviente poseedor de fuerzas ocultas que tenían que ser descifradas. Silvia Federici (2010) escribe que a pesar de haber usado el argumento de que las mujeres eran brujas por intentar conocer la naturaleza a través de esa concepción animista que se tenía de ella, la principal motivación de la violencia en su contra por el Estado fue la condena al aborto y a la anticoncepción, los cuales fueron considerados actos del demonio. El cristianismo aportó los fundamentos metafísicos e ideológicos para instigar a la persecución de mujeres sospechosas, colocando urnas en las iglesias para que los informantes fueran anónimos. Es así como el cuerpo de la mujer pasó a manos del Estado, que consideró al útero una máquina de reproducción de mano de obra trabajadora y utilizó al terror como instrumento para construir un nuevo orden patriarcal en la consolidación del

capitalismo naciente de la revolución industrial. Federici (2010) explica que, en los estudios que se han realizado sobre este tema, se dice que la caza de brujas fue la estrategia utilizada por las autoridades para destruir el control que las mujeres ejercían sobre su cuerpo, y que esta estrategia formó parte de las transformaciones sociales que propiciaron el surgimiento del capitalismo. En su libro *Calibán y la bruja* (Federici, 2010), trata de encontrar la relación entre el nuevo sistema económico y el genocidio contra las mujeres, y también de demostrar que esto y el esclavismo constituyeron una parte fundamental de la creación del nuevo proletariado en Europa y la América colonizada, así como de la acumulación de capital en Europa.

Este período ha sido poco estudiado, ya que, según argumenta Federici (2010), los estudios históricos se han realizado casi exclusivamente por hombres, quienes se han encargado de calificar a esas mujeres castigadas como necias con trastornos alucinógenos, dignas de desprecio, haciendo evidente entonces el favorable castigo y ejecución de las llamadas brujas. Afirma, además, que los historiadores no consideraron la época en la que sucedió, ya que esta coincide con el fin del feudalismo y la entrada del capitalismo. En este sentido la autora explica lo siguiente:

La caza de brujas alcanzó su punto máximo entre 1580 y 1630, es decir, en la época en la que las relaciones feudales ya estaban dando paso a las instituciones económicas y políticas típicas del capitalismo mercantil. Fue en este largo «Siglo de Hierro» cuando, prácticamente por medio de un acuerdo tácito entre países a menudo en guerra entre sí, se multiplicaron las hogueras, al tiempo que el Estado comenzó a denunciar la existencia de brujas y a tomar la iniciativa en su persecución (p. 226).

Federici aclara que en distintos países europeos miles de mujeres fueron juzgadas, quemadas vivas, torturadas o llevadas a la horca tras haber sido acusadas por vender su alma y cuerpo al demonio, por haber succionado la sangre de veintenas de niños asesinados y después de esto haber fabricado pociones con su carne para causar la muerte de sus vecinos. Y no solo eso, también fueron acusadas de levantar tormentas, destruir ganado y cultivos, y muchos otros eventos considerados “abominaciones”. La autora explica que esas prácticas violentas revelan una misoginia sin paralelo en la historia.

No obstante, si observamos este siglo, en México, el país en que vivo -y supongo que en muchos otros-, aún se llevan a cabo esas prácticas por grupos delictivos y por mafias, y muchas veces son solapadas por las autoridades. Es algo común encontrar en los cuerpos de las mujeres asesinadas con señales de castigos que se acercan a los descritos en la caza de brujas hace 500 años. Los cito a continuación:

De acuerdo con el procedimiento habitual, las acusadas eran desnudadas y afeitadas completamente (se decía que el Demonio se escondía entre sus cabellos); después eran pinchadas con largas agujas en todo su cuerpo, incluidas sus vaginas, en busca de la señal con la que el Diablo supuestamente marcaba a sus criaturas [...]. Con frecuencia eran violadas; se investigaba si eran vírgenes o no, un signo de su inocencia; y si no confesaban, eran sometidas a calvarios aún más atroces: sus miembros eran arrancados, eran sentadas en sillas de hierro bajo las cuales se encendía fuego; sus huesos eran quebrados. Y cuando eran colgadas o quemadas, se tenía cuidado de que la lección, que había que aprender sobre su final, fuera realmente escuchada. La ejecución era un importante evento público que todos los miembros de la comunidad debían presenciar, incluidos los hijos de las brujas,

especialmente sus hijas que, en algunos casos, eran azotadas frente a la hoguera en la que podían ver a su madre ardiendo viva (Federici, 2010, p. 255).

Siguiendo con la misma autora, la caza de brujas fue una guerra contra las mujeres, la degradación y destrucción de su poder social, a través de un acto coordinado entre Estados e instituciones que ayudaba a forjar los ideales burgueses de feminidad y domesticidad. Rita Segato por su parte, en el año 2016, escribió el libro *La guerra contra las mujeres* para intentar explicar la práctica de tortura y muerte que estaban sufriendo las mujeres en el norte de México, en Ciudad Juárez, Chihuahua. Dichas prácticas violentas, escribe Segato (2016), son como *escritos en los cuerpos de las mujeres*, donde los mensajes describen al dominador, el que tiene el poder de la vida o de la muerte. Su intención no es la del exterminio, porque en este tipo de guerra la desaparición no da la victoria, sino la exhibición del poder. Tal como en la caza de brujas, donde existía una razón para exhibir a los cuerpos mutilados de las mujeres, en la actualidad la violencia es de tipo expresiva y no utilitaria, la colonización del territorio se ejerce a través del control psicológico, es por eso que el objetivo es que sea visibilizada entre la comunidad de vivos. Por esa razón, para la autora los cuerpos de las mujeres son como *cartas donde se escriben las intenciones de dominio*, ellas son el medio de difusión, la vía, el escaparate para que se visibilice el poder y el dominio de los dueños. Cito a continuación:

Quienes dominan la escena son los otros hombres y no la víctima, cuyo papel es ser consumida para satisfacer la demanda del grupo de pares. Los interlocutores privilegiados en esta escena son los iguales, sean estos aliados o competidores: los miembros de la fraternidad mafiosa, para garantizar la pertenencia y celebrar su pacto;

los antagonistas, para exhibir poder frente a los competidores en los negocios; las autoridades locales, las autoridades federales, los activistas, académicos y periodistas que osen inmiscuirse en el sagrado dominio; los parientes subalternos — padres, hermanos, amigos— de las víctimas. Estas exigencias y formas de exhibicionismo son características del régimen patriarcal en un orden mafioso (Segato, 2016, p. 41).

Segato considera que en los feminicidios de Juárez los grupos criminales envían un mensaje a través de esos actos que dice que la ciudad les pertenece y, porque son dueños, matan a mujeres. La autora explica que lo mismo pasa con el violador que abusa de las mujeres de su entorno, como sus hijastras, hijas o nietas (aunque también se cometen abusos en contra de hombres). Lo hace porque en ese entorno privado él se siente el dueño.

Existen otro tipo de manifestaciones públicas que no son violentas físicamente, pero sí lo son de forma simbólica; estas se realizan la mayoría de las veces sin crítica alguna, exhibiendo el poder de los hombres abierta y descaradamente sobre las mujeres. Esta puede ser expresada en la división sexual del trabajo, en una obra de teatro, un mitin, una ópera, una obra literaria, una canción, una imagen o una ley que exprese quién está por encima de quién.

Las artes se han especializado en establecer un orden patriarcal a través de ellas, la ópera es quizás uno de los mecanismos más fáciles para hacerlo, debido a que hay un libreto que se canta y el acompañamiento musical favorece que el mensaje sea recibido, el mensaje accede más fácil y rápido que con cualquier discurso, libro o pintura.

La violencia simbólica es explicada por Bourdieu (1996) como el mecanismo que, de manera suave, a menudo imperceptible y aparentemente natural, hace que el dominado

se sienta obligado a conceder a otro la posición de dominador, asimilando esquemas y clasificaciones de forma naturalizada, sin apreciar que su ser social es el producto de esa relación. Federici (2010) escribe que en el período de la caza de brujas se introdujeron leyes que justificaban y establecían distintas formas de tortura para controlar el comportamiento de las mujeres donde se les podía acusar de ser salvajes, poco razonables, vanidosas y despilfarradoras, y se crearon modelos como la *regañona*, donde se le permitía al marido pasear por las calles a su esposa con un bozal de perro; también se creó el modelo de la *bruja*, que era torturada y posteriormente quemada o ahogada y, el preferido de muchos, la *puta*, que era azotada, enjaulada y sometida a simulacros de ahogamiento. Este último modelo fue muy utilizado por dramaturgos y escritores, principalmente de los moralistas, como en *La fierecilla domada* (1593) de Shakespeare; *La comparecencia de mujeres indecentes, ociosas, descaradas e inconstantes* (1615) de John Swetnam; *Lástima que sea una puta* (1633) de John Ford, cuyo final era la muerte de tres de sus cuatro mujeres protagonistas; y muchas otras obras artísticas en las que se cebaron a cuenta de las mujeres.

Federici escribe que los juristas y magistrados de la época crearon leyes para acusar a mujeres insubordinadas mediante procesos sistematizados, que tenían la finalidad de dar forma y normalidad a los juicios a favor de demonizar a las mujeres sospechosas. Para esto contaron con los intelectuales más prestigiosos de la época, nombres de personajes que aún son elogiados, tales como el teórico-político inglés Thomas Hobbes, quien aprobó la persecución de las brujas y mostró un obsesivo odio hacia ellas; también Jean Bodin, el prestigioso abogado y teórico-político francés creador del primer tratado sobre la inflación, quien participó en numerosos juicios, además de haber escrito el libro *Demomania* en 1580, del cual escribe Federici (2010) y cito a continuación:

[...] su libro sobre “pruebas” (*Demomania*, 1580) en el que insistía en que las brujas debían ser quemadas vivas, en lugar de ser “misericordiosamente” estranguladas antes de ser arrojadas a las llamas; que debían ser cauterizadas, así su carne se pudría antes de morir; y que sus hijos también debían ser quemados (p. 229).

Según esta autora, a la lista de “genios”, para quienes la brujería formó parte de su debate favorito, se suman unos cuantos renombrados personajes como Bacon, Kepler, Galileo, Pascal y Descartes. Varios siglos más adelante, la ópera sería utilizada para enviar mensajes que favorecieran el mantenimiento del orden y con ese propósito se recurrió a temas con tendencia misógina. El siglo XIX fue quizás el siglo en que más óperas de este tipo se compusieron, siendo Giuseppe Verdi uno de sus mayores exponentes. Es así como ha sido utilizada la violencia simbólica en las manifestaciones artísticas y en todos los campos de la vida; también ha atravesado las leyes, las costumbres, la división del trabajo, las actividades domésticas, el urbanismo, la educación, entre otros, objetivando a la mujer según la época y expresando los requerimientos de la hegemonía masculina. Cito a continuación la explicación de la historiadora Anne Higonnet (2001):

La virgen, la seductora, la musa: he aquí los tres arquetipos femeninos que poblaron la imaginación del siglo XIX. Los encontramos en todos los niveles de la cultura visual: tanto en impresos, anuncios publicitarios, fotografías, ilustraciones de libros y producciones artesanales, como en la escultura y la pintura, ya sean estas de carácter oficial, ya circunstancial. Al mismo tiempo que a lo largo del siglo y en la mayor parte de los países europeos y en Estados Unidos, los arquetipos femeninos evolucionaron de lo religioso a lo profano, sus referencias y sus objetivos dan

testimonio de una notable constancia y guardan estrecha relación con tendencias análogas en la literatura (p.298).

Higonnet (2001) escribe que dichos arquetipos no solo expresaban el ideal de belleza, sino que constituían una serie de comportamientos modélicos capaces de provocar en la mujer la renuncia de sí misma y de sus propios deseos. Los arquetipos visuales hacían desaparecer la individualidad y establecían rígidas representaciones de ideales para organizar su feminidad. La virgen representaba el orden, lo normal, lo tranquilizador, la mujer domesticada y respetuosa, admirada y premiada. Por otro lado, la seductora era lo peligroso y lo desviado; la imagen de la activista, y la mujer trabajadora eran ridiculizadas para provocar el castigo del espectador por ser una “depravada” (Higonnet, 2001).

El desarrollo intelectual de la sociedad que estaba unido a las ideas de la Ilustración, no hizo más que reafirmar lo que ya venía organizándose de manera informal; no obstante, la libertad, la igualdad y la legalidad que enarbolaban se planteaban como bienes universales. El resultado de esas nuevas ideas provocó el inicio de la Revolución Francesa y la participación de las mujeres en ella fue gracias a las ideas ilustradas de las que habían abrevado. Más adelante, se publicaron documentos que afirmaban que los derechos civiles y políticos del hombre eran efectivamente solo para los hombres, como *Los derechos del hombre y del ciudadano* de 1789, provocando así el desacuerdo de muchas mujeres que exigían ser poseedoras de derechos políticos, civiles y económicos, tanto como los hombres. Fue ahí donde iniciaron los primeros movimientos feministas.

1.2. La Ilustración, su misoginia y su proyección en los años posteriores

La Ilustración fue el movimiento cultural e intelectual de mediados del siglo XVIII que inspiró cambios sociales y culturales profundos mediante un largo proceso de motivación

en la toma de conciencia para promover ideas de autonomía intelectual. Este movimiento liderado por Montesquieu, Rousseau y Voltaire afirmaba que una sociedad que es capaz de pensar por sí misma tiene el suficiente impulso para eliminar el dominio del régimen absolutista. Los nuevos fundamentos planteaban que para la convivencia lo primordial era la igualdad entre los seres humanos y el contrato social (Sledziwski, 2001).

Jean Jacques Rousseau (1712-1778) perteneció al círculo de los enciclopedistas y colaboró para elaborar el conocido *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* que Diderot dirigió. Sin embargo, de un modo repentino se orientó hacia una vertiente espiritual que era muy distinta a las convicciones que lo habían motivado a participar en ese movimiento (Profili, 2020). Para Fuster García (2007), Rousseau se separó en muchos puntos esenciales de los que inicialmente fueron planteados por Voltaire, Diderot, D'Alembert o Montesquieu, ya que se inclinó a que una de sus ideas más valiosas, como era la educación, no debía ser facilitada a las mujeres y en su lugar se les ofrecería la instrucción o el adiestramiento para la *formación del alma*. Para Rousseau, ese tipo de formación apoyaría su idea de “complementariedad de los sexos”, que haría que la nueva sociedad libre y emancipada contara con un equilibrio que asegurara su buen funcionamiento (Fuster García, 2007).

Estas ideas se publicaron en el libro *Emilio o de la educación*, escrito en 1762 por Rousseau (1973), en el cual se trata el tema de la educación infantil. En el capítulo V, el autor propone una serie de instrucciones para las jóvenes de la nueva sociedad burguesa, a las cuales personifica con el nombre de Sofía. Las diferencias en las acciones que según sus instrucciones cada uno debe seguir, sitúan a Sofía dependiente de Emilio y encargada de lo doméstico, mientras que las funciones de Emilio estarían enfocadas en lo económico y lo político. A Emilio le pertenece lo público, con todas las posibilidades que esto ofrece, y a

Sofía no le pertenece lo privado, sino que ella pertenece a lo privado, ella es una de las partes; encierra ese mundo de reclusión en el que no se tiene capacidad de decidir, ni de pensar, ni de significar, solo de obedecer. Cito a continuación lo que escribe Rousseau (1973) acerca de la jerarquía que él concebía según el sexo:

[...] toda la educación de las mujeres debe referirse a los hombres. Agradarles, serles útiles, hacerse amar y honrar a ellos, educarlos de jóvenes, cuidarlos de adultos, aconsejarlos, consolarlos, hacerles la vida agradable y dulce: he aquí los deberes de las mujeres en todo tiempo, y lo que debe enseñárseles desde la infancia. Mientras no nos atengamos a este principio, nos alejaremos de la meta y todos los preceptos que se les den, de nada servirán ni para su felicidad ni para la nuestra (pp. 249-250).

Las ideas que inicialmente promovieron el movimiento de la Ilustración, basadas en la razón, la igualdad y la libertad, el derecho a la crítica y por lo tanto a la acción política, fueron tomando cada vez más fuerza. Estas se sumaron a la desigualdad social y económica de la población y a las injusticias cometidas por la monarquía, y finalmente desembocaron en la Revolución Francesa de 1789 (Bolinaga, 2014). La población parisina salió a las calles para asaltar el símbolo máspreciado de la monarquía: La Bastilla. A partir de ese gran acontecimiento, Francia comenzó una nueva era e iniciaron numerosos sucesos. Bolinaga (2014) explica que desde entonces el pueblo se apasionó por los asuntos de la ciudad y que hombres y mujeres de la más variada índole participaban y discutían en las reuniones sobre los asuntos que antes les habían sido ajenos y que entonces a todos les interesaban, fue entonces cuando comenzó la creación de una política nueva.

Sledziowski (2001) escribe que uno de los cambios más claros fue la instauración del matrimonio como contrato civil, el cual garantizaba la igualdad de derechos dentro del matrimonio. Cito a continuación:

La ley disponía que el matrimonio se disolviera mediante divorcio, ya fuera por simple incompatibilidad de caracteres, ya por mutuo consentimiento, ya, y solo en tercer lugar, por motivos determinados, es decir, bajo forma contenciosa. La sociedad, pues, no interviene en las discusiones de pareja, a no ser que las mismas adopten las formas de un litigio que los propios interesados no puedan superar, en cuyo caso solo lo hace a petición de estos últimos. De esta forma el matrimonio no es un fin en sí mismo, sino un medio para la felicidad individual. Si deja de serlo, o si se convierte en un obstáculo para esta felicidad, pierde sentido. (p. 57)

Duhet (1974) escribe que tres meses después de la toma de la Bastilla, las mujeres parisinas protagonizaron la crucial marcha hacia Versalles y motivaron el traslado del rey a París, donde le sería más difícil evadir los grandes problemas del pueblo. Las mujeres, explica Godineau (2001), fueron las primeras en agruparse y en marchar sobre Versalles, siendo seguidas por la guardia nacional durante las primeras horas de la tarde. Orgullosas permanecieron en el centro de las acciones principales en esos primeros momentos de la Revolución y tenían claro que su papel era el de ser “agitadoras”, lo asumían y además lo contagiaban a los hombres, y, aunque ellas estaban allí para agitar, vigilar y a veces para reanimar la energía de los varones, fueron ellos los que dirigieron el acontecimiento ya que eran los que poseían las armas.

La sociedad entera, incluidas las mujeres, había participado en esa lucha, todos observaban los beneficios del triunfo que innegablemente serían considerados para toda la población, ya que la igualdad era una de las ideas más importantes de la Ilustración. Para Ana de Miguel (2011) las mujeres no solo continuaron en el trabajo de hacer valer los principios del pensamiento ilustrado, los cuales eran el origen de los sucesos revolucionarios, sino que además, se sumaron a estas ideas las contundentes exigencias de igualdad sexual posteriores a la Revolución. Para esto se formaron clubes de mujeres en donde se defendía su afán de no ser retiradas de la vida política, como el dirigido por Claire Lecombe y Pauline León, llamado la *Société Républicaine Révolutionnaire*, además de la defensa del derecho a formar parte del ejército, hecha por Théroigne de Méricourt (De Miguel, 2011).

Ana de Miguel (2011) explica que muchos de los hombres que habían luchado a favor del sufragio universal, procuraron que hasta el último campesino fuera un ciudadano ilustrado, sin embargo no asumieron la posibilidad de que las mujeres pudieran gozar de ese beneficio, ya que esto les podría brindar poder. La creación de *La Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*, publicado el 20 de agosto de 1789, fue el documento que exponía un conjunto de ideas resumidas respecto a la igualdad civil y a la libertad política, en el cual, contrariamente a esas ideas de igualdad, las mujeres no estaban incluidas. Esto formó parte de una práctica usual que a lo largo de la historia se había realizado, ya que en los momentos en que la mujer había adquirido relevancia en las comunidades, paralelamente se habían activado mecanismos para soslayarla.

Federici (2010) escribe acerca de la sobresaliente participación de las mujeres en la sociedad del siglo en que inició la caza de brujas, sus actividades involucraban lo público y lo privado porque entonces ni siquiera existía esa diferencia que más adelante los hombres

crearon. Tampoco había diferencia entre lo místico y la naturaleza. La autora explica que era común pedir ayuda a las mujeres para encontrar objetos robados o perdidos, o para que distinguiera qué animal del ganado estaba enfermo. Ellas ofrecían amuletos o pócimas para el amor y ayudaban a predecir el futuro, ofrecían sus conocimientos a otras mujeres para evitar que quedaran embarazadas, se sentían dueñas de sus cuerpos y hacían evidente su capacidad de manipular el ambiente natural y social.

Ante el reconocimiento social de esa posición femenina, las autoridades y el Estado pudieron observar su pérdida de poder; es por eso que las llamaron *brujas* y masacraron su capacidad de decidir aterrorizando también a las futuras generaciones de mujeres mediante la exhibición pública del castigo en la hoguera de esa caza de brujas. El recuerdo de ese suceso quizás pudo ser la causa de esa reacción tan viva de imponer límites a las mujeres después de la Revolución Francesa en la que se acotaron para ellas los beneficios de esa alardeada libertad. De Miguel (2011) explica que esta clara postura misógina por parte de los revolucionarios hizo que las mujeres pronto se dieran cuenta que el agradecimiento que habían recibido de la República, e incluso las condecoraciones por su férrea participación en la lucha, no les otorgaba un reconocimiento distinto que el de seguir siendo las madres y las esposas de los ciudadanos, obligándolas así a regresar a su antigua vida privada.

Para justificar modelos que le permitieran al hombre discriminar a la mujer y mantener un discurso de domesticidad de buena esposa, buena madre y administradora del hogar, se necesitó, según Álamo Martell (2009), del matrimonio y del apoyo de una normativa educacional que tenía la finalidad de subordinar a la mujer y encauzar su vida al matrimonio. El estado civil matrimonial era capaz de moldear el comportamiento y “mejorar” la capacidad de obrar de las mujeres, por eso se les instruía en las labores de la casa y en los comportamientos morales, mientras que a los hombres se le enseñaba ciencia

y técnica (Álamo Martell, 2009). Así quedó como constancia en los *Diarios de Sesiones de las Cortes Generales y Extraordinarias* (1870) de los diputados que conformaron la Constitución de Cádiz de 1812, de los que a continuación se cita la intervención parlamentaria del diputado Quintana, quien defiende claramente la supremacía intelectual del hombre frente a la mujer:

Entiendo que, al contrario de la instrucción de los hombres, que va dirigida al intelecto, al cerebro, la enseñanza de las mujeres va dirigida al aprendizaje de las labores propias de su sexo, a las cuestiones domésticas, siendo también necesario recurrir a principios morales y religiosos (p. 2475).

Durante todo el siglo XIX se procuró alejar de las mujeres cualquier tipo de conocimiento que para la autoridad fuera considerada peligrosa, poniendo especial énfasis y control en las lecturas como era la novela. La religión apoyaba uno de los códigos rousseauianos que decía: *una muchacha honesta no lee libros de amor*. No obstante, laicos y católicos se identificaron con la misma intensidad, ya que, en materia de instrucción de las mujeres, el punto de vista de la sociedad laica no era distinto al de la religión. La mujer debía ceñirse a la prerrogativa de *leer poco y leer bien* (De Giorgio, 2001).

En lugar de eso, al entorno social se le impregnó de información que fuera útil para el adiestramiento de las mujeres, a través de iconografías, obras de teatro, lecturas, leyes u óperas. Quizá, según explica Higonnet (2001), esa pudo haber sido la razón por la cual durante el siglo XIX hubo un resurgimiento del arte en la representación religiosa, ya que en los últimos tiempos había disminuido, y fue por la imagen de la Virgen María que se le

rindió un verdadero culto al ícono de “mujer”, otorgando a través de él un permanente significado. Cito a continuación:

La proclamación, en 1854, del dogma de la Inmaculada Concepción por Pío IX, y el éxito de las Congregaciones del Sagrado Corazón de las escuelas de niñas, subrayan la importancia que tuvieron para el siglo los modelos de imágenes piadosas — equivalente religioso de la tarjeta postal—, los artistas acuñaron un modelo de María como madre, una María de clase media, que hasta los protestantes podían aceptar (Higonnet, 2010, p. 315).

Otro ejemplo claro de los modelos femeninos que marcaron la época son las óperas líricas que se compusieron entonces y que tenían como objetivo la naturalización del abuso de la mujer. Existen numerosos ejemplos de óperas con esta temática en el siglo XIX, no obstante un ejemplo claro de esto lo encontramos al inicio del siglo XX con las compuestas por Facundo de la Viña y Manteola, de quien Martínez Díaz (2016) escribe. Esta autora explica que fue el creador de cuatro óperas que mostraban sus ideas nacionalistas, conservadoras y religiosas. Una de ella es la ópera *Pasiones*, compuesta entre 1905 y 1908, cuya reseña cito a continuación:

Pasiones narra la trágica historia de Luisa, una joven que, aunque casada con Pedro, no puede olvidar a su gran amor, Ramón, quien tuvo que huir de su pueblo tras ser acusado injustamente de un grave crimen. Luisa había dejado de tener noticias suyas desde hacía muchos años, por lo que le creía muerto. Tras quedarse huérfana y ante la imposibilidad de unir su vida a la de Ramón, contrajo matrimonio. Sin embargo,

éste regresa de repente al pueblo y busca a Luisa, para quien comienzan los problemas: por un lado, él la acusa de traición por no haberle esperado y por no querer huir ahora del pueblo para comenzar juntos una nueva vida; por otro, su marido Pedro la acusa de infiel por haberle engañado jurándole un amor que realmente nunca le habría profesado. Al final de la obra se produce un enfrentamiento entre Ramón y Pedro, una pelea en la que Luisa se interpone y en la que, por confusión, acaba matando a Ramón (Martínez Díaz, 2016, p. 154).

Este análisis explica, por un lado, que el autor muestra la imagen estereotipada de la mujer que, al ser acusada de traidora, es castigada con la muerte de la persona que ama de forma “ilegítima”; de esta forma llegará a la única solución del conflicto: preservar la unión conyugal. Por otro lado, también aparece la necesidad de la mujer de contraer matrimonio, no como un acto afectivo de libre elección, sino como un medio para conseguir protección y supervivencia (Martínez Díaz, 2016). Al respecto, García (2012) escribe que, estereotipando el papel de la mujer en la ópera, en la zarzuela o en otros dramas líricos se ha contribuido a naturalizar y transmitir formas de relaciones de pareja a menudo violentas, que hasta la fecha actúan como soporte cultural.

Pese a esa intención de transmitir el ideal de mujer a través del uso de los más diversos y creativos mecanismos, una de las principales características y más valiosas aportaciones de la Ilustración, punto de partida de esta presentación sobre el papel de la mujer en la sociedad, explica Sledziewski (2001), fue la capacidad crítica que le otorgó a la población, y en específico a las mujeres, de aumentar su auto observación y así reconocer contradicciones propias de ese pensamiento ilustrado. Respecto a esto, Ana de Miguel (2011) escribe que las mujeres fueron capaces de utilizar esa capacidad crítica para analizar

cómo el nuevo Estado Revolucionario no encontraba contradicción alguna entre anunciar la igualdad universal y dejar a todas las mujeres sin derechos civiles y políticos. Por su parte, Sledziwski (2001) aclara que las mujeres actuaron entonces en correspondencia con las demandas surgidas antes de la revolución debido a que la subversión inundaba el ambiente, y que no solo había actuado para que el cambio surgiera sino también, más adelante, en su contra. Esta subversión, en cierta medida, la comenzaron las mujeres, porque fue clara su discriminación en los beneficios de los alardeados derechos “universales”, y fue con ellas con quienes el discurso contrarrevolucionario se abrió paso a través de los primeros movimientos feministas.

1.3. El inicio de los movimientos feministas

Para Rosa Cobo (1995), la Ilustración coherente y racional surgió al mismo tiempo que la Ilustración misógina, por lo tanto, lo normal y esperado era que pronto existiera un conflicto. En medio de esas circunstancias de desigualdad, la manifestación pública que mostró el desacuerdo femenino ante la restricción de derechos a las mujeres, según escribe Ramírez (2015), fue la *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana* escrita en 1791, por una mujer del pueblo, Olympe de Gouges (1748-1793), la cual fue dedicada a la reina María Antonieta. De Gouges, cuyo nombre original era Marie Gouzes, nació en Montauban, Francia, y fue un personaje extraordinario que vivió en conflicto permanente con su época. Era de origen humilde, hija de un carnicero, pero a su madre la criticaban por ser la amante de un noble, es por eso que a Olympe siempre la persiguió el estigma de ser llamada “bastarda”. Fue una mujer sin oportunidades, como era normal en las mujeres de su época, aunque en ella se cruzaban su origen, su clase, su cultura y su sexo.

Para Ramírez (2015), Olympe de Gouges fue una mujer creativa, autodidacta y de gran coraje, que se abrió paso para ejercer sus derechos. Explica que Olympe realizó obras de teatro, folletos y escritos, intentando con ello contribuir a la Revolución, aunque precisa que al principio ella se vio en la necesidad de dictarlos porque no sabía escribir, ya que había sido excluida de la educación, no obstante, se convertiría en una mujer de letras. Estuvo en contra de los jacobinos, la corriente política de ideas radicales que formó parte de la llamada *época del terror* promoviendo el uso de la guillotina y los asesinatos en masa para anular a los contrarrevolucionarios.

Ana de Miguel (2011) afirma que la *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana* fue el culmen de esa paulatina toma de conciencia feminista de la época ilustrada. En ella se plasmaban ideas de equidad para hombres y mujeres en lo referente a la educación, lo político, lo laboral, la libertad de expresión, la economía, la propiedad, el cumplimiento de las leyes y la justicia. Sus exigencias a favor de la mujer no sugerían ningún tipo de privilegios, tan solo la igualdad. Esto quedó muy claro en su Artículo X al declarar:

Nadie debe ser molestado por sus opiniones, incluso fundamentales. Si la mujer tiene derecho a subir al patíbulo, ella debe tener igualmente, el derecho de subir a la tribuna; mientras que sus manifestaciones no alteren el orden establecido por la ley (Citado en Ramírez, 2015, p. 8).

En este contexto, Joan W. Scott (2002) explica que las primeras feministas no intentaban afirmar diferencias de género en cuanto a mayor o menor capacidad social, intelectual o

política, sino desafiar lo que empezaba a establecerse en la palabra *individuo* como universal, cuando en realidad significaba *hombre de raza blanca*.

Ramírez (2015) afirma que a Olympe de Gouges posteriormente le tocó vivir en su propia persona eso que había escrito en el Artículo X de la *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana*, ya que el 3 de noviembre de 1793 subió al patíbulo por haber publicado la obra de teatro *Las tres urnas o La Salud de la Patria por un viaje aéreo*, en la que expresaba la necesidad del pueblo francés de tener un plebiscito. De Miguel (2011) escribe que, paradójicamente, unos meses más adelante la mujer a quien había dedicado la *Declaración de los derechos de las mujeres y las ciudadanas*, la reina María Antonieta, también fue condenada a la guillotina.

La escritura de la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* afirmó las intenciones de los hombres de la época de jerarquizar al género, provocando la frustración de las mujeres que a la luz de la apertura de conciencia de las ideas ilustradas buscaron formas de cuestionar dicha declaración a través de diversas manifestaciones. Sin embargo, estas fueron consideradas amenazas para los hombres, quienes castigaron sus cuerpos escribiendo en ellos públicamente distintas formas de violencia y así, como explica Segato (2016), colonizar el pensamiento de los vivos a través del terror. La *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* fue el contrato que formalizó la misoginia ostentando ideas “ilustradas”.

1.4. Mary Wollstonecraft y la educación

Solo había pasado un año de la publicación del documento de Olympe de Gouges, cuando por su cuenta la inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797) redactó el ensayo *Vindicación de los derechos de las mujeres*. Ella había sido una convencida seguidora de las ideas de Rousseau; no obstante, aunque sus ideas estaban inspiradas en la Revolución Francesa, también pudo ver con claridad las contradicciones que existían entre las primeras ideas rousseauianas y las que posteriormente él desarrolló.

Su ensayo incurría en todo aquello que consideraba que se había asignado a lo femenino de forma injusta, es por eso que protestaba contra los burgueses, quienes negaban la educación a las mujeres (Michel, 1983), defendía la igualdad intelectual entre el hombre y la mujer, y rechazaba completamente aceptar la sujeción y el sometimiento de la mujer al hombre, al igual que rechazaba la división que condenaba a la mujer a la domesticidad y colocaba al hombre en la esfera pública (Fuster García, 2007).

Su introducción a la primera edición de *Vindicación de los derechos de las mujeres* es una valiosa forma de exponer la necesidad de vindicar a las mujeres ante los cánones de comportamiento y pensamiento del siglo XVIII. Cito a continuación:

Después de haber interrogado a la historia y observado el mundo viviente con ansiosa solicitud, una viva melancolía y una entristecida indignación se han apoderado de mi espíritu y he debido admitir, con un suspiro, una de estas dos cosas: o bien existen diferencias naturales considerables entre los hombres, o bien la civilización que el mundo ha desarrollado hasta ahora se ha mostrado muy parcial. He consultado diversas formas relativas a la educación, he observado pacientemente el comportamiento de los padres y el funcionamiento de las escuelas, y he llegado a

la profunda convicción de que la miseria de mis compañeras —que deploro vivamente— proviene de su descuidada educación. Se observa de manera particular, que se convierte a las mujeres en seres débiles y desgraciados por todo tipo de razones [...]. He llegado a esta conclusión leyendo lo que los hombres han escrito sobre este tema; consideran a las mujeres más como hembras que como seres humanos y se han preocupado más de hacer de ellas amantes seductoras que esposas afectuosas y madres juiciosas. De este modo, la inteligencia femenina se ha enorgullecido por este homenaje insidioso hasta tal punto que, salvo algunas pocas excepciones, las mujeres civilizadas de nuestro tiempo no desean otra cosa que inspirar amor, cuando deberían albergar ambiciones mucho más nobles y atraerse el respeto por sus cualidades humanas y espirituales (Wollstonecraft, 1998, pp. 19-20).

La educación que Wollstonecraft había recibido le permitía observar críticamente a su entorno y fue, en parte, esa educación lo que le permitió defender los derechos de las mujeres de su época de forma tan profunda. Es por eso que Miskolci (2019) apunta que cuando los varones observaron el despliegue de las primeras demostraciones de las ideas feministas a través de escritos y ensayos en la escena de la Revolución Francesa, exigieron la prohibición de la alfabetización de las mujeres. Quizás por temor a que se unieran en contra de ellos, habiendo demostrado ya su forma de luchar al defender sus ideales.

Miskolci (2019) explica que Wollstonecraft, con su *Vindicación de los derechos de las mujeres*, escribió el primer clásico del feminismo, ya que, partiendo del debate sobre la igualdad y la diferencia entre los sexos, criticó que esas declaraciones concebidas como universales, realmente no se asumieran así. Wollstonecraft (1998) afirmó que las reacciones y los rasgos de conducta que los hombres criticaban y que veían como propios de las

mujeres eran debido a que ellas no tenían los recursos, ni la educación y libertad que los hombres poseían, e insistió en que, si se les negaban los derechos de la razón, entonces debían también permitírseles los privilegios de la ignorancia.

A través de la historia los diversos sistemas de dominación se han preocupado por etiquetar a las mujeres como torpes, ignorantes e incapaces y lo han tratado de justificar legítimamente. Ejemplo de esto son las afirmaciones de Aristóteles frente a los sofistas, donde aseguraba que las mujeres y los esclavos eran por naturaleza inferiores a los varones libres (Maldonado Barahona, 2013). Más adelante, la idea de Dios fue la que ocupó el lugar preferente en la legitimación de injusticias, diciendo que era “su voluntad” que las cosas fueran de una forma o de otra; y finalmente, con la secularización del mundo moderno con Rousseau, Hegel, Schopenhauer o Kierkegaard, la naturaleza sería la que ocuparía la justificación y legitimación para mantener la dominación masculina (Maldonado Barahona, 2013). Es por eso que utilizar la acusación de ir *contra lo natural* fue la forma más persuasiva para neutralizar cualquier programa político que pretendiera realizar una transformación profunda en este sentido (Valcárcel,1997). Wollstonecraft, según escribe Maldonado Barahona (2013), puso de manifiesto esa incoherencia de Rousseau que insistía en una educación que enseñara a las mujeres a ser sumisas y pasivas, cuando se suponía que por naturaleza ya lo eran.

De Miguel (2011) afirma que, pese a la lucha incesante de las mujeres por ser partícipes de los beneficios de la Revolución, la lucha de los movimientos feministas fue derrotada amarga e inesperadamente por los mismos que hicieron subir al cadalso a Olympe de Gouges. El terror creado en la sociedad por la guillotina les dio el poder a los jacobinos para cerrar los recién creados clubes de mujeres y prohibir completamente su actividad política en 1794. Aquellas que para entonces ya se habían declarado activas

participantes políticas fueron condenadas a la guillotina o al exilio, y contrario a lo que Olympe de Gouges declaró, las mujeres no pudieron subir a la tribuna, pero sí al cadalso. No obstante, las publicaciones propagandísticas revolucionarias en contra de las mujeres tenían sus propias explicaciones, argumentando que habían renegado públicamente de su compromiso de ser madres y esposas queriendo ser “hombres de Estado” (De Miguel, 2011).

Miskolci (2019) explica que el llamado “Código napoleónico”, que se publicaría en 1804, instauró que las mujeres nunca dejarían de ser menores de edad, con lo cual estarían siempre bajo la tutela de sus padres, hermanos varones, esposos e incluso hijos varones, negándoles el derecho de adquirir propiedades o administrarlas. Tampoco podrían decidir sobre dónde querían vivir, ni podrían abandonar su domicilio, no podrían tener una profesión o trabajar sin permiso del hombre y tampoco podrían rechazar a un padre o a un marido violentos. Continúa el autor diciendo que los deberes propios de las mujeres de la época serían mantener la abnegación y la obediencia a la tutela masculina, y asegurarse de no cometer delitos como el aborto y el adulterio. Concluye Miskolci (2019) que, ante este panorama posrevolucionario, la lucha en el siglo XIX entonces sería exigir la ciudadanía de las mujeres, así como el derecho al voto y a la educación. Estos objetivos serían las principales demandas de las mujeres sufragistas que surgirían más adelante.

1.5. La pretendida e inconclusa unión del socialismo y el feminismo

El movimiento socialista surgió a partir de observar cómo el capitalismo había llevado a una miserable situación económica y social a la clase trabajadora, siendo por supuesto más evidente durante el apogeo de la Revolución Industrial. Las pésimas condiciones laborales de los trabajadores de las fábricas, los salarios bajos y el hacinamiento, dieron inicio a

nuevas desigualdades de la sociedad capitalista recién creada. Sin embargo, esas desigualdades aún fueron más notorias para las mujeres. La historia del capitalismo, según escribe Federici (2010), está directamente relacionada con la explotación de las mujeres, ya que siempre han sido tratadas como seres socialmente inferiores y no han gozado de ese grado de libertad que los hombres han poseído. Federici (2010) afirma que el sistema económico no ha reconocido el trabajo de reproducción y de cuidados que las mujeres han realizado en los hogares de los asalariados como parte de una actividad económica que ha contribuido a la acumulación de capital, pero en cambio sí ha sido aprovechada su condición de no asalariada, considerándola parte de una dimensión “mística” al servicio del bien común. La autora escribe que el trato que las mujeres han recibido durante el capitalismo ha sido muy cercano al de la esclavitud, afirmando que han sido explotadas y tratadas como a seres inferiores.

Marx, en su *Manifiesto Comunista* de 1848, tuvo un acercamiento al reconocimiento del papel de la mujer dentro del capitalismo; sin embargo, su dimensión fue sesgada, ya que solo reconoció la utilización de las mujeres por las familias burguesas en la reproducción de herederos, pero no la explotación que se hacía de las proletarias. Tampoco hizo mención de la resistencia que ellas podían haber generado negándose a reproducir más mano de obra trabajadora (Federici, 2010). Por lo tanto, el tema de la mujer en el socialismo no adquirió valor desde su origen, tal como afirma De Miguel (2011), sino que esto sucedió durante el surgimiento del socialismo utópico.

Fue así como a mediados del siglo XIX comenzó a imponerse en el movimiento obrero la llamada “cuestión femenina”, en donde el marxismo ofreció una nueva explicación del origen de la opresión de las mujeres y una nueva estrategia para su emancipación (De Miguel, 2011). Más adelante, en 1884, Friedrich Engels desarrolló *El*

origen de la familia, la propiedad privada y el Estado, donde explicó que la sujeción de las mujeres no se origina por causas biológicas, por su capacidad reproductora o por su constitución física sino por causas sociales. Por lo tanto, propuso que la emancipación de la mujer estaba ligada a su retorno a la producción y a la independencia económica.

Todas estas declaraciones generadas desde el socialismo colocaban a la mujer en una categoría que acercaba su condición social, política y económica a la del hombre; sin embargo, gran parte de los varones socialistas no aceptaron sus propuestas. Respondieron que las mujeres asalariadas eran más susceptibles a la sobreexplotación y, por lo tanto, se elevarían los riesgos de abortos y de mortalidad infantil, además, incorporándose a la producción existía el riesgo de reducir las oportunidades de empleo para los hombres o podrían provocar la baja de los salarios. Auguste Bebel (1976), en su obra *La mujer y el socialismo*, escribe que para algunos socialistas la mujer emancipada era tan antipática como el socialismo para los capitalistas. Este autor critica el hecho de que los hombres del socialismo hubieran cerrado ojos y oídos ante los sacrificios de las mujeres y que solo lo hubieran observado el sacrificio del proletariado.

Clara Zetkin (1857-1933) fue una de esas ilustres mujeres socialistas que comprendió que el feminismo era parte de los fundamentos que provocaría la emancipación de la clase obrera. Ella no pretendía crear una lucha en contra de los hombres sino de movilizar a las obreras para modificar las causas de fondo de la opresión de la mujer. Zetkin, como gran dirigente del movimiento obrero, sabía que sin el apoyo de las mujeres, al ser la mitad de ese movimiento, no sería posible el triunfo del socialismo. Su lucha estaba enfocada en incorporar al movimiento socialista a otras mujeres, y hacerles ver las diferencias sociales a las que estaban sujetas y que podrían mejorar (Zetkin, 2011). Ella nació al este de Alemania y su apellido de origen era Eisner. Después de realizar sus

estudios en la Escuela Normal Femenina entró en contacto con el movimiento sindical y conoció al ruso de ideas marxistas Ossip Zetkin, quien sería su pareja (De Pablo, 2019).

Zetkin participó en 1893 en un congreso de la Internacional Socialista en Zúrich, donde convivió con el viejo Friedrich Engels. En ese mismo congreso escuchó a una joven militante que pedía ser reconocida como delegada, Rosa Luxemburg, quien más adelante sería su íntima amiga. Clara despreciaba las convenciones sociales, y las hacía evidentes en su vida; una de ellas fue casarse con Gerog Friedrich Zundel, quien era 18 años más joven que ella. En 1910, propuso que el 8 de marzo se celebrara el Día Mundial de la Mujer Trabajadora, esto fue durante el Congreso Internacional de Mujeres Socialistas en Copenhague, organizado por ella. Mantuvo cercanía con Lenin, con quien se reunía asiduamente y hablaban sobre la situación femenina dentro del movimiento socialista (De Pablo, 2019). Su gran comprensión del movimiento histórico del socialismo en la sociedad moderna la destacó como dirigente no solo del partido obrero en Alemania, sino de la III Internacional Comunista. Murió en 1933 a la edad de 76 años cerca de Moscú y su cuerpo fue sepultado en las murallas del Kremlin.

La joven Rosa Luxemburg (1871-1919), a la que Clara Zetkin escuchó en ese congreso de Zurich, resultó ser una de las personas que quizás con más ahínco ha marcado la historia de las mujeres socialistas. Nació en 1871 en una ciudad de Polonia, muy cerca de la frontera con Rusia. Defendía que el proletariado debía tomar el poder de los medios de producción para que se produjera un verdadero cambio revolucionario, utilizando el concepto de *dictadura del proletariado*. Expresaba sus opiniones sobre la problemática social en periódicos y folletos, organizaba jornadas de mujeres, ofrecía discursos, interpelaba a políticos en público, atacaba al militarismo alemán y al imperialismo e incitaba a la desobediencia mediante la objeción de conciencia en el servicio militar para no

participar en la guerra. En 1910 participó en el congreso de la Internacional Socialista en Copenhague, donde, junto a Lenin, presentó una enmienda para que la Internacional ayudara a evitar la guerra a través de huelgas; estuvo encarcelada en tres ocasiones por esta razón. Al estallar la Primera Guerra Mundial en el verano de 1914, formó parte de la minoría revolucionaria que se opuso a la guerra, junto a Karl Liebknecht, Franz Mehring y Clara Zetkin. Fue capturada junto a Liebknecht en Berlín el 15 de enero de 1919 y ambos fueron asesinados ese mismo día. Rosa Luxemburg fue derribada a golpes por un soldado, luego recibió un tiro en la cabeza por parte de un teniente y fue lanzada a un canal del Rin (De Pablo, 2019).

Alejandra Kolontay (1872-1952), una de las mujeres feministas más importantes del socialismo, nació en San Petersburgo. Su padre era general del ejército ruso y su madre formaba parte de una familia adinerada de campesinos. Sintió una inclinación especial por la literatura desde muy joven y también se interesó por los problemas políticos. Se casó muy joven, tuvo un hijo y a los tres años se divorció. Era asidua lectora del folleto “¿Revolución social o reformas sociales?” en el que Rosa Luxemburgo participaba y con quien más adelante establecería una estrecha amistad durante su estancia en Berlín. Kolontay recorrió casi toda Europa dando conferencias y trabajando intensamente en las obras de carácter social femenino (J. Andrade, Prólogo de Kolontay, 1972). Promovió la despenalización del aborto, la educación para las mujeres, la no persecución de la homosexualidad y la creación de las pensiones alimentarias (Arbuet Osuna, 2018)

Una de las aportaciones más interesantes de Kolontay fue la crítica a la demanda de igualdad de derechos entre los hombres y mujeres trabajadoras. Ella decía que la maternidad tenía una importancia que diferenciaba las condiciones de una mujer y un hombre y, por lo tanto, el Estado debía brindarles derechos adaptados a su papel de madres

diferenciados en sentido positivo para ellas (Arbuet Osuna, 2018). En un discurso el día de la mujer dijo:

Las feministas burguesas demandan la igualdad de derechos siempre y en cualquier lugar. Las mujeres trabajadoras responden: demandamos derechos para todos los ciudadanos, hombres y mujeres, pero nosotras no solo somos mujeres y trabajadoras, también somos madres. Y como madres, como mujeres que tendremos hijos en el futuro, demandamos un cuidado especial del gobierno, protección especial del Estado y de la sociedad (Arbuet Osuna, 2018, p. 51).

Kolontay también habló del amor y proclamaba que el amor debía ser libre. A este respecto definió como “eros sin alas” al fenómeno biológico o instinto de reproducción, y “eros alado” al amor que tiene que ver con una influencia psicológica y social (Guerra, 2011). En su libro *La mujer nueva y la moral sexual* (Kolontay, 1972), escribe que el amor es un factor social y que, en sus diferentes formas y aspectos, ha conformado el comportamiento humano. Escribe que lo que conocemos como “amor” ha estado unido a la cultura intelectual de cada época y que ha servido de logro y afirmación de los intereses de la clase burguesa. Luciana Guerra (2011) escribe que Kolontay adelantó la consigna feminista de la segunda mitad del siglo XX que afirmaba que “lo personal es político” considerando al amor un sentimiento social, cambiante y moralmente variable según la ideología e intereses que lo reglamenten. Para Kolontay, la nueva sociedad comunista estaba basada en el principio de camaradería y solidaridad, en la conciencia de comunidad y en los lazos sentimentales de amor (no propiamente sexual, sino en un sentido más amplio) entre los miembros de un colectivo trabajador.

Cito a continuación la definición que hace Kolontay (1972) sobre la emancipación que las mujeres podrían obtener a través de la práctica del amor alejado del sentimiento de posesión:

Si logramos que de las relaciones de amor desaparezca el ciego, el exigente y absorbente sentimiento pasional; si desaparece también el sentimiento de propiedad, lo mismo que el deseo egoísta de “unirse para siempre al ser amado” si logramos que desaparezca la fatuidad del hombre y que la mujer no renuncie críticamente a su “yo”, no cabe duda que la desaparición de todos estos sentimientos hará que se desarrollen otros elementos preciosos para el amor. Así se desarrollará y aumentará el respeto hacia la personalidad del otro lo mismo que se perfeccionará el arte de contar con los derechos de los demás; se educará la sensibilidad recíproca y se desarrollará enormemente la tendencia de manifestar el amor no solamente con besos y abrazos, sino también con una unidad de acción y de voluntad en la creación común (p. 124).

Arbuet Osuna (2018) afirma que Kolontay pasa de una certeza a otra, recogidas en varios de sus escritos. Ella crea una especie de masculinización liberadora en las mujeres que forma parte de una nueva feminidad. Considera al romanticismo y a la burguesía limitantes de la subjetividad de las mujeres y estos a su vez conforman la lucha interna de toda mujer posrevolucionaria y emancipada.

El movimiento feminista que desarrollaron dentro del socialismo Zetkin, Luxemburg y Kolontay y muchas otras mujeres, provocó que los varones proletarios y los varones burgueses se unieran en un “pacto patriarcal interclasista”, echando por la borda la

ideología socialista. Hartmann (1980) escribe que ese pacto instauró el *salario familiar*, que consistía en que el obrero recibía el ingreso que estaba destinado al sostenimiento de la familia que incluía a la mujer, aunque ella no recibiera remuneración por atender las necesidades domésticas que aportaran los cuidados a los integrantes de la familia. La autora explica que el enfoque que se dio a la llamada “cuestión femenina” estaba inclinado a analizar la relación entre la mujer y el sistema económico y no a la relación de la mujer con el hombre, que según ella es la base para explicar la primera.

Es así como se expone que, a las mujeres les fue negado el derecho de ejercer la ciudadanía conseguida para la humanidad a través de las ideas de la Ilustración y de la Revolución Francesa, y que el antifeminismo del movimiento socialista forma parte del mismo mecanismo de infravaloración a la mujer que se ha practicado tanto en las sociedades de un supuesto elevado nivel intelectual como en aquella que llevó a cabo la caza de brujas.

1.6. El travestismo de las mujeres italianas en el *Risorgimento*

El Resurgimiento italiano fue el movimiento político y miliciano que buscó entre 1815 y 1870 la unificación del país que entonces era un conjunto de pequeños estados (Gomez, 2021). González de Sande (2018) explica que estos estados eran independientes y estaban dominados por distintos reinos que se organizaban económica y políticamente casi como un sistema feudal. Esta autora explica que las ideas nacionalistas y liberales surgieron como parte del interés de defender su lengua y su cultura, ideas que fueron apoyadas por la burguesía, debido, entre otras cosas, al interés que tenían por eliminar las aduanas y así hacer circular sus productos por toda la península. Los intelectuales tenían las mismas ideas y, por supuesto, el pueblo también; en cambio la nobleza y la iglesia estaban en contra de la

unificación, ya que esto les afectaría limitando su poder. Había muchos interesados en que esto sucediera, pero el problema era quién se iba a hacer cargo de esa unificación (González de Sande, 2018).

Aunque Verdi no se hizo cargo de esa unificación, su papel fue de gran importancia para que esta se llevara a cabo, porque, de alguna manera, musicalizó los anhelos de libertad de un país y esa es una de las razones por las que fue elegido por su pueblo como diputado y senador (Montalvá, 2017). Es notorio observar cómo la música, y en este caso la de Verdi, puede influir en el desarrollo político, social y económico de un país. Zárate Toscano y Gruzinski (2008) afirman que las óperas escritas en el siglo XIX de alguna manera fueron concebidas como parte de un *proceso civilizatorio* (Norbert Elias, 1987), es decir, fueron parte la transformación del comportamiento y la sensibilidad de las personas hacia una dirección determinada.

Verdi componía bajo las influencias del Romanticismo que se impuso ante el Intelectualismo surgido con las ideas de la Ilustración y la Revolución Francesa, el cual pretendía la búsqueda de la felicidad mediante la visión del progreso científico, tecnológico, social y económico. Las nuevas dimensiones conseguidas a través del amor, la libertad y la igualdad surgidas con el Romanticismo no estaban en contra del Intelectualismo, ya que el Romanticismo buscaba el equilibrio entre la razón y la sensibilidad. Verdi hizo uso de su talento a favor de los intereses del Risorgimento en el que la ópera *Nabucco* fue clave para unir a todo el pueblo italiano (Yegres Mago, 2015).

La ópera en toda Europa constituyó en el siglo XIX un espacio de sociabilidad con pretensiones aristocráticas y también fue un lugar de difusión de las artes escénicas y de la moda reflejada en la forma de vestir en los asistentes a sus salas. Este entorno ofrecía a las élites del siglo XIX la posibilidad de pertenecer a un club (Zárate Toscano y Gruzinski,

2008), porque asistir a los teatros de ópera de París y Londres durante esa época era considerado el nivel más alto de la exquisitez, aunque después las mismas óperas llegaron a Múnich, Milán, Praga, Budapest o San Petersburgo (Snowman, 2016). Parte de esa exquisitez la otorgaban las costosas construcciones de las salas y los espacios creados en ellas que reflejaban el poder de una ciudad, donde el gusto y los sueños de la burguesía local se veían reflejados ahí. La aristocracia era consciente de esto, es por eso que Napoleón III mandó construir la ópera Garnier de París, al igual que la corte de Baviera y la corte de Luis II construyeron un teatro para Richard Wagner (Zárate Toscano y Gruzinski, 2008). Como parte de ese proceso civilizatorio, la ópera asumió en algunos países un papel político e ideológico que apoyaba la construcción de la identidad nacional.

El Risorgimento detonó numerosas revueltas políticas, sociales y culturales, además de luchas armadas. Los protagonistas que participaron en el *Risorgimento* fueron muy conocidos, por ejemplo, Mazzini, Gioverti, Cattaneo, Crispi, Garibaldi, Nievo, Manzoni y Settembrini, entre otros (Arriaga Flórez y Cerrato, 2021), y como en casi todos los movimientos sociales, las mujeres tuvieron una participación muy activa. Fernanda Gomez (2021) escribe que este fue el primer momento en que las mujeres tuvieron una participación abierta y reconocida en Italia, ya que históricamente su papel siempre se había mantenido en la vida privada, como en casi toda Europa. Muchas de ellas participaron como auspiciadoras, políticas, movilizadoras y filántropas, pero también pelearon en el campo de batalla, aunque de ellas se sabe mucho menos (Arriaga Flórez y Cerrato, 2021).

Algunas mujeres importantes impactarían en aquel momento participando en el campo de batalla, como Luisa Battistotti Sassi, quien luchó en los Cinco días de Milán; Colomba Antonietti, en la defensa de la República Romana; Anita Garibaldi, activa participante en el movimiento y esposa de Giuseppe Garibaldi; Rosalia Montmasson, quien

participó en la Expedición de los Mil como enfermera; Antonia Masanello y Giuseppa Bolognara Calcagno, que juntas participaron como luchadoras soldados con la milicia comandada por Garibaldi (Gomez, 2021). Silvio Cosco (2013) afirma que la participación de estas mujeres fue de gran importancia para el movimiento, porque se unieron a la milicia vestidas de hombres y ese travestismo les ayudó a expresar características, habilidades y potencialidades que no hubieran podido ejercer debido a las normas culturales y jurídicas de la época. Cosco (2013) escribe al respecto que las mujeres pudieron participar en la milicia porque se vistieron de hombres, ese cambio de apariencia permitió su participación en la esfera pública, porque en el ámbito de los debates culturales, ideológicos y políticos a las mujeres solo se les permitía participar de forma privada. La sociedad tuvo que reconocer que las mujeres que estaban en el campo de batalla no eran las mismas, que la iconografía artística de entonces y los modelos de mujer abnegada y sumisa desaparecieron durante la guerra.

La tercera guerra de independencia marcaría el fin del movimiento, con el cual llegaría el esperado *Risorgimento* en 1861 (González de Sande, 2018). El triunfo del *Risorgimento* no valoró la participación de las mujeres y su reconocimiento fue parecido a los obtenidos para ellas después de la Revolución Francesa. Eugenio Comba (2013), en su libro *Donne illustri Italiane* de 1935, observa que, habiendo pasado relativamente poco tiempo después del *Risorgimento*, se pretendió amortiguar el efecto de las hazañas de las mujeres en los lectores escribiendo en catálogos y libros de la época frases como “el reino de la mujer sea la casa” (p. 26). Y en efecto, explica Comba (2013), las mujeres y su contribución fue minimizada o falsamente celebrada porque la gran cantidad de catálogos y biografías de esas grandes mujeres italianas tuvieron la finalidad, más o menos declarada, de tranquilizar a las mujeres y de mostrarles el definitivo regreso a casa reconstruyendo el

modelo materno oblativo. El miedo provocado a las mujeres y la permisividad a los hombres a través de leyes contribuía a mantener el orden patriarcal; ejemplo de esto es la ley del Código Penal impuesta en 1859 del Reino de Cerdeña, en su artículo 486, que establecía que las mujeres deben ser condenadas a prisión de tres meses a un año si cometieran adulterio, mientras que a los hombres sí se les estaba permitido (Bandelli y Porcenalli, 2016).

Anna Maria Mozzoni (1837-1920), fue pionera del movimiento feminista italiano y denunciaba la discriminación sufrida por las mujeres; luchó para que las mujeres italianas tuvieran derecho a acceder al mercado laboral y por su derecho a votar, pero todas sus propuestas fueron vetadas por el parlamento italiano (Bandelli y Porcenalli, 2016). El despertar feminista de Anna Maria Mozzoni y de otras mujeres fue limitado por las leyes impuestas, otorgando nuevamente el poder de decidir sobre la mujer a los hombres. Grieco (2001) escribe que el Derecho de Familia publicado en 1896 ratificó el redactado en 1865 por el jurista Giuseppe Pisanelli, que establecía la imposibilidad para una mujer casada de realizar actos jurídicos, aplicándosele el castigo de comparecer ante un tribunal si no tenía autorización conyugal.

Los hombres patriotas se hicieron dueños del triunfo y del heroísmo del *Risorgimento* y a las mujeres se les reconoció su participación en la lucha solo hasta el momento de regresar a las órdenes del marido, haciéndolas sentir unas hermosas aliadas (Comba, 2013). En cuanto al travestismo, se tranquilizó a los hombres mediante lecturas y panfletos, haciéndoles ver que eran dueños del primado patriarcal y se les disculpó a las mujeres por la sospecha de ser “masculinas” alabando sus cualidades al ser óptimas madres, poseedoras de belleza y de dulzura (Guidi, 2000).

1.7. El derecho a voto de las mujeres en Estados Unidos

Durante el siglo XIX, el movimiento feminista que exigía el sufragio universal surgió como parte de todos los movimientos que a nivel internacional empezaban a anunciar la necesidad de la emancipación de las mujeres. De Miguel (2011) describe que estos movimientos consideraron todas las demandas de igualdad que surgieron en la Ilustración y que hasta entonces no se habían cumplido, además de las que habían surgido debido a la Revolución Industrial y el creciente capitalismo. Se ondeaba la bandera del capitalismo como el fin de las carencias materiales y el inicio del progreso de la humanidad, pero eso no era así, porque la riqueza había sido para los dueños de las fábricas y no para el proletariado, y además, las mujeres continuaban sin derechos civiles y políticos.

Es por esto que la intersección mujer-proletaria agudizaba las condiciones de desigualdad, pero, a pesar de esto, según escribe De Miguel (2011), las mujeres participaban masivamente en el nuevo sistema económico, ya que se requería mano de obra más barata y sumisa. Las burguesas, por el contrario, permanecían en el hogar casi como si estuvieran en un claustro, lo cual, no obstante, era símbolo de estatus y éxito laboral del varón. Por una parte, ellas sintieron una paulatina indignación debido al hecho de estar marginadas de la educación y de las profesiones liberales, pero si no contraían matrimonio estaban condenadas a la pobreza. Todo esto formó parte del caldo de cultivo donde se originaron nuevas formas de organización para que las mujeres continuaran exigiendo demandas (De Miguel, 2011).

Una de las principales demandas de estos movimientos era la del derecho al voto; es por eso que el movimiento se llamó “sufragista”, y aunque este movimiento no solo tenía el sufragio como única demanda, se pensaba que una vez que se consiguiera ese derecho y el acceso al parlamento, se podría comenzar a exigir el derecho a la educación, al trabajo, a la

propiedad y a la administración de bienes (De Miguel, 2011). Muchos de estos derechos eran los mismos que ya había demandado Mary Wollstonecraft en la *Vindicación de los derechos de la mujer* en 1792, pero aún no se habían conseguido (Maldonado Barahona, 2013).

Tal como explica Maldonado Barahona (2013), en Estados Unidos de América las sufragistas estaban fuertemente vinculadas a las luchas por la abolición de la esclavitud. Pero cuando algunas de ellas acudieron como delegadas a la Convención Antiesclavista Mundial, celebrada en Londres en junio de 1840, se les negó su participación a pesar de que algunos varones intervinieron en su favor. La mayoría de ellos apelaban a su ineptitud para participar en la vida pública (Maldonado Barahona, 2013). Estas mujeres consideraban que había más de un paralelismo entre la condición de los negros esclavizados y la de las mujeres, y por lo tanto, se basaron en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos para hacer una lista de demandas con doce puntos en los que para las mujeres se pedía la ciudadanía civil y la modificación de las costumbres (Miskolci, 2019).

Ana de Miguel (2011) explica que en Europa el movimiento sufragista inglés desarrolló episodios que fueron más violentos que en Estados Unidos. John Stuart Mill, autor de *La sujeción de la mujer* en 1869, fue un diputado que presentó en el parlamento la primera petición a favor del voto femenino, por el cual en repetidas ocasiones tuvo como resultado las burlas y la indiferencia de sus pares. Es por eso que, después de muchos intentos de proponer su aprobación a través de los trámites legales, el movimiento sufragista cambió de estrategia y se volvió radical. De estas estrategias las sufragistas obtuvieron consecuencias tales como el encarcelamiento y las huelgas de hambre que las llevaron a la muerte. Su máxima era: “voto para las mujeres”, y no fue sino hasta después de la Primera Guerra Mundial que las mujeres inglesas pudieron votar (De Miguel, 2011).

El 19 de julio de 1848, en el estado de Nueva York, y más específicamente en la capilla wesleyana de Séneca Falls, fue aprobado el documento conocido como “Declaración de Seneca Falls” o “Declaración de sentimientos”. En total se firmaron doce acuerdos, once de ellos por unanimidad y el último, el que hablaba del derecho al sufragio, se aprobó por una pequeña mayoría (Miyares, 1999). A este movimiento se sumaron otros, algunos que surgieron de forma espontánea pero que fueron relevantes por lo importante de sus demandas, como el famoso discurso de la esclava Sojourner Truth, quien en una convención de mujeres celebrada en Ohio en 1851 alzó la voz y dijo “¿acaso no soy yo una mujer?”, cito a continuación:

Bueno, niños. Donde hay tanto jaleo tiene que haber algo fuera de balance. Creo que con esa unión de negros del Sur y de mujeres del Norte, todos ellos hablando de derechos, los hombres blancos estarán en un aprieto bastante grande. Pero ¿de qué están hablando todos aquí? Ese hombre de allí dice que las mujeres necesitan ayuda al subirse a los carruajes, al cruzar las zanjas y que deben tener el mejor sitio en todas partes. ¡Pero a mí nadie me ayuda con los carruajes, ni a pasar sobre los charcos, ni me dejan un sitio mejor! ¿Y acaso no soy yo una mujer? ¡Miradme! ¡Mirad mi brazo! He arado y plantado y cosechado, y ningún hombre podía superarme. ¿Y acaso no soy yo una mujer? Conseguí trabajar y comer igual que un hombre —cuando tuve para comer— y también aguanté los latigazos. ¿Y no soy una mujer? He tenido trece hijos, y los vi ser vendidos a casi todos como esclavos, y cuando lloraba con el dolor de una madre ¡nadie, sino Jesús, me escuchaba! ¿Y acaso no soy yo una mujer? Ustedes hablan de esa cosa en la cabeza ¿Cómo es que le dicen? ¡Eso es, cielo! Intelecto ¿Qué tiene que ver eso con los derechos de las

mujeres o de los negros? Si mi copa no tiene espacio más que para una pinta, y la tuya para un cuarto de galón, ¿no es feo por tu parte no dejarme tener mi pequeña media llena? Entonces ese hombre pequeño de negro allá, él dice que las mujeres no podemos tener tantos derechos como los hombres, ¡porque Cristo no era una mujer! ¿De dónde viene tu Cristo? ¿De dónde viene tu Cristo? ¡De Dios y de una mujer! El hombre no ha tenido nada que ver con Él. Si la primera mujer que Dios hizo fue lo suficientemente fuerte para dar vuelta al mundo sola, estas mujeres juntas deben ser capaces de darle la vuelta al mundo en sí mismo ¡y ponerlo del lado correcto para arriba de nuevo! Y ahora que ellas piden hacerlo, ¡los hombres mejor las dejan! Agradecida de que me hayan escuchado, y ahora la vieja Sojourner no tiene nada más que decir. (Citado por Ribeiro, 2018, pp. 14-15)

A pesar de los movimientos feministas surgidos en la época y de los acuerdos firmados por las sufragistas, en Estados Unidos el voto no se haría efectivo sino hasta 1920 y de todas aquellas mujeres que participaron en la reunión de Seneca Falls en 1848, solo Charlotte Woodward, que entonces tenía 18 años, sobrevivió para poder ver las primeras elecciones presenciales donde las mujeres tomaron parte en igualdad de condiciones (Miyares, 1999). Los movimientos feministas que exigieron el derecho a voto de las mujeres en Estados Unidos tuvieron que luchar y negociar durante setenta y dos años para conseguirlo.

Ciento treinta y un años de luchas feministas pasaron para que después de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, las mujeres de Estados Unidos de América pudieran acogerse a ese derecho “universal” creado entonces de forma efectiva únicamente para los hombres de raza blanca. La Ilustración había generado un imaginario

de derechos para la humanidad completamente novedosos que las mujeres asumieron como propios, por eso las demandas feministas no cesaron a partir de ese momento. Dichas demandas constituyeron una amenaza para los hombres que habían visto cómo las mujeres lucharon de forma valiente en la Revolución Francesa, es por eso que castigaron sus iniciativas públicamente en la guillotina, tal como en el siglo XVI y XVII las torturaron y quemaron en la caza de brujas.

No obstante, los movimientos feministas se lideraron por mujeres que se atrevieron a romper con los cánones femeninos de comportamiento de cada época, como Olympe de Gouges, Mary Wollstonecraft, Clara Zetkin, Rosa Luxemburg, Alejandra Kollontay, Anna Maria Mozzoni, entre muchas otras. Sus principales demandas como el derecho a la ciudadanía, a la educación, al trabajo y al voto fueron ignoradas y sofocadas por años mediante mecanismos legales y otros de tipo más subjetivo como las artes. El uso de la violencia simbólica que infravalora a la mujer para mantener el orden fue una de las herramientas más efectivas.

2. Algunos rasgos arbitrarios y antinaturales de las artes

Las mujeres a través de los movimientos feministas han obtenido a cuenta gotas los beneficios de las demandas que gracias a su tenacidad y valentía exigieron a la sociedad. En la mayoría de los casos, los derechos fueron creados por los hombres y para los hombres, y las mujeres han tenido que ir ampliando esos beneficios para esa mitad de la población no considerada. A pesar de eso, las ideas sexistas, machistas o misóginas no desaparecen, quedando demostrado con el exponencial aumento de las desapariciones y feminicidios en los países del sur global, donde, por cierto, en la mayoría de los casos quedan impunes. Los países del norte tampoco se libran, porque los conteos anuales de feminicidios no hacen más que aumentar.

A este respecto, Rita Segato (2003) explica que los decretos o leyes que protegen los derechos de la mujer no pueden derrumbar el universo de ideas y fantasías promovidas por el orden social y sus retorcidas formas de alcanzar satisfacción, sino que es necesaria la toma de conciencia y su respectivo trabajo para conseguir un cambio de las sensibilidades y de los afectos motivados por el patriarcado. Es por esto que es importante abonar a la conciencia social una postura crítica respecto a todo lo que nos rodea, para poder discernir dónde se encuentran las discriminaciones de género que continúan siendo parte de la normalidad y asientan ese universo de ideas patriarcales.

Las artes forman parte de ese universo y ha habido expresiones artísticas que evidentemente han plasmado los intereses de la clase dominante de la época y han estado asistidas por esta; una de ellas es la ópera. Es así como las autoridades de muchas ciudades importantes durante los siglos XVIII y XIX aportaron relevancia a esta expresión artística construyendo teatros de ópera monumentales. Su arquitectura reflejaba el poder de la

ciudad, y la aristocracia era consciente de eso (Zárate Toscano y Gruzinski, 2008). No había nada más exquisito que asistir a la ópera de París o Londres, aunque después las mismas óperas se presentaran en otras capitales importantes (Snowman, 2016).

Especialmente durante el siglo XIX la mayoría de las composiciones de óperas expresaban ideas misóginas a través de las relaciones de sus personajes. La mayoría de sus personajes femeninos terminaban en muerte por accidente, en feminicidios, morían de hambre o de enfermedad o perdían la cordura y se suicidaban. Lo más curioso de esto es que esta temática coincide con la época de mayor creación de demandas para las mujeres y de mayor organización de movimientos feministas. Es en este contexto en que se abordarán en este capítulo los conceptos teóricos que servirán para analizar algunas de las óperas más representadas a través de la historia y que han permanecido en las carteleras de casi todos los teatros del mundo hasta nuestros días. Esos conceptos serán utilizados en los siguientes capítulos para analizar el libreto de la ópera *Otello* de Verdi-Boito.

2.1. Por qué es necesario observar las óperas con perspectiva de género

Una de las características más importante de gran parte de las óperas del siglo XIX es la transmisión de una imagen de la mujer que evidencia su inferioridad, transmisión que se ha visto favorecida por el estatus cultural que representa la ópera. Esto ha contribuido a la naturalización de ciertas características consideradas propias de la mujer, como su infravaloración racional, moral, social, económica, psicológica y física. Al ser una concepción históricamente aceptada, la violencia de género se convierte en una especie de programación generacional que da como resultado una poderosa estructura de la que es complicado librarse, debido a los siglos de dominación patriarcal que en muchas culturas está fundamentada en el origen de la humanidad, como la historia de Adán y Eva del libro

del *Génesis*, en la que la mujer motiva a cometer pecado.

El resultado de ese proceso de incubación originado en el patriarcado es la violencia de género. Es decir, los prejuicios que están ligados a lo femenino impregnan nuestro hábitat, no son naturales sino originados en el Estado y respaldados por él, por eso lo masculino históricamente se ha considerado lo estándar y lo femenino la desviación. Russell y Harnes (2006) definen el feminicidio como el *asesinato de mujeres a manos de hombres por el hecho de ser mujeres* y textualmente explican:

El feminicidio se encuentra en el extremo de un continuo de aterrorizamiento sexista a mujeres y jovencitas. Violación, tortura, mutilación, esclavitud sexual, abuso sexual infantil, incestuoso y familiar, maltrato físico y emocional, y casos serios de acoso sexual se encuentran también en este continuo. Siempre que estas formas de terrorismo sexual desembocan en la muerte, se convierten en feminicidios. (Russell y Harnes, 2006, p. 58)

Estas autoras afirman que el feminicidio es un crimen de Estado porque su impunidad lo coloca en la cima de la normalización de la violencia. Sobre el mismo tema, Marcela Lagarde, en el prólogo del libro *Feminicidio: Una perspectiva global*, nos habla que lo que subyace a la realización de un feminicidio es la construcción social que lo respalda y a su vez la impunidad que lo configura. Esto mismo se definió en México, en el artículo 21 de la Ley General de Acceso a las Mujeres a una Vida Libre de Violencia (Congreso de los Diputados, 2007) explicándolo de la siguiente manera:

Artículo 21: Violencia feminicida es la forma extrema de violencia de género contra las mujeres, producto de la violación de los derechos humanos, en los ámbitos público y privado, conformada por el conjunto de conductas misóginas que pueden conllevar impunidad social y del Estado y puede culminar en homicidio y otras formas de muerte violenta de mujeres. (p. 7)

Por otro lado, Julia Monárrez Fragoso (2002) expresa que:

Feminicidio es toda una progresión de actos violentos que van desde el maltrato emocional, psicológico, los golpes, los insultos, la tortura, la violación, la prostitución, el acoso sexual, el abuso infantil, el infanticidio de niñas, las mutilaciones genitales, la violencia doméstica y toda política que derive en la muerte de mujeres, tolerada por el Estado. (p. 286)

Algunas de las formas de violencia que engloban la violencia feminicida durante el siglo XVIII y más especialmente durante el XIX fueron expresadas en las composiciones de las óperas. La normalización de estos actos en el escenario provocó en el público largas ovaciones, sin observar que en ella se expresaba abiertamente la *dominación masculina* en la cual, según explica Bourdieu (2000), el dominador y el dominado conocen y admiten su lógica, así como su principio simbólico. Esta normalización además fue favorecida por su belleza musical y escénica, aunada a los abundantes recursos políticos, económicos, sociales y artísticos que la esfera elitista que rodeaba la ópera de esos siglos le otorgó.

El talento creativo de los compositores favoreció para plasmar ese principio simbólico de dominación masculina mediante la representación de personajes femeninos en

situación de pobreza, y de actos violentos como violaciones sexuales, raptos, maltratos físicos y psicológicos, de muertes accidentales, de muertes por enfermedades o de feminicidios. Respecto a esto, Catherine Clément (1988) escribe: “Todas las mujeres de la ópera mueren por una muerte preparada para ellas a través de una lenta trama tejida por héroes furtivos y fugaces, hasta que llega su momento glorioso: una muerte cantada” (p. 45).¹

Los movimientos feministas a través de la historia han luchado por obtener y establecer leyes justas para las mujeres; sin embargo, el ordenamiento social patriarcal dificulta su plena ejecución. Segato (2003) explica que la dificultad que hay para observar críticamente la violencia contra las mujeres y las narrativas que la exponen se debe a que forma parte de la *legitimidad de la costumbre*, y que, aunque las leyes tienen el poder de persuadir debido a su dimensión simbólica, esta incide de forma muy lenta y en ocasiones indirectamente en la moral y tardan mucho tiempo en llegar a ese fondo prejuicioso desde donde nacen las violencias. La misma autora escribe sobre lo necesario que es la publicidad y la difusión de las leyes, porque la visibilidad de los derechos construye y persuade a los sujetos a realizar prácticas consideradas inalterables a través de la conciencia que puede desnaturalizar el ordenamiento vigente. Si las personas desconocen las leyes, no será posible que se realice su eficacia simbólica, retórica y discursiva, y es solo a través de su conocimiento que podrán defenderse y señalar al agresor, y concluye afirmando que si la ley no tiene eficacia simbólica entonces es nula.

La música clásica, que es el género al que pertenece la ópera, ofrece la facilidad de promover la eternización de la subordinación de la mujer sin cuestionamientos, debido a su

¹ Traducción propia.

condición de “clásica”; es por eso que debe ser observada con perspectiva de género. Lo que nos compete a los que no tenemos injerencia en la producción de leyes y lo correspondiente a su divulgación para que estas tengan esa eficacia simbólica de la que habla Segato (2003), es dar visibilidad a lo que se considera legítimo por costumbre a través de la observación crítica, o como lo escribe Bourdieu (2000): “devolver a la *doxa* su propiedad paradójica al mismo tiempo que denunciar los procesos responsables de la transformación de la historia en naturaleza, y de la arbitrariedad cultural en *natural*” (p. 5).

Es por eso que debemos llevar a cabo esta observación en todos los ámbitos de nuestra vida para poder denunciar lo que es considerado natural cuando realmente es cultural, y las mujeres seguir el consejo dado por la feminista y escritora española María Lejárraga, que escribió: “Las mujeres deben ser feministas, como los militares son militaristas y como los reyes son monárquicos; porque, si no lo son, contradicen la razón misma de su existencia” (Martínez Sierra, 1916, p. 17).

Catherine Clément (1988) es una de esas mujeres feministas que han realizado una crítica respecto al papel de la mujer en la ópera. En su libro *Opera. The Undoing of Women*² se cuestiona cómo es posible que el personaje de Tosca, en la ópera homónima de 1900 de Giacomo Puccini (1858-1924), pueda estar secuestrada y estar cantando tan bellamente su aria *Vissi d'arte* (Vivir del arte). Tosca en ese momento se encuentra acorralada y condicionada a tener un encuentro carnal con Scarpia, el personaje masculino que se ha encaprichado con ella y tiene en la cárcel a su prometido, a quien dejará libre si ella cede a su petición. Este y muchos más cuestionamientos se hizo Clément (1988) en su libro, y con estos puso en escena la necesidad de saber qué lugar ocupa la mujer en la

² La ópera. La ruina de la mujer.

ópera, tanto a nivel de argumento como en la construcción musical que hay de tras de este. Ella categoriza a las mujeres de las óperas por los tipos de muertes a las que se ven sometidas, es decir, muertes por cuchillo, por suicidio, quemadas, por salto al vacío, por tisis, por ahogamiento, por miedo y otras muertes inclasificadas.

Este libro de Clément fue criticado rápidamente por escritores e historiadores de la época, argumentando que la ópera ante todo es un fenómeno musical y por lo tanto ese componente musical no puede ser obviado. A este respecto, la musicóloga y filósofa feminista Susan McClary escribió en 1991, en su libro traducido al español como *Cadencias femeninas: Música, género y sexualidad* (2023), que la música en la ópera tiene la facilidad de hacer olvidar el argumento y de poner trampas al imaginario, trabajando suavemente la naturalización de momentos donde se utiliza la violencia contra la mujer. Esta autora escribe que la ópera muestra una jerarquía de género no solo en sus argumentos, sino que también en la música se cuelan los criterios que identifican lo masculino y lo femenino. Estas clasificaciones que se definieron desde el Clasicismo (1750-1820) no solo se usaron en la ópera, sino también en la música instrumental con compositores como Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, Franz Schubert y Ludwig van Beethoven. Ella explica que en numerosos tratados de música se definieron ciertas melodías o ciertos finales musicales como masculinos o femeninos. Habitualmente era considerado masculino lo rítmicamente marcado, lo expresivo, lo que era más enérgico, las melodías que tenían saltos o que no eran suaves y los cierres de frases musicales que eran rotundos. Contrariamente a estos, los finales femeninos eran suaves, acompañados de melodías onduladas y sin saltos y con una rítmica suavizada.

Soler Campo (2018) escribe que, en el ámbito musical, los estudios feministas pertenecen a la corriente posestructuralista definida por Lawrence Kramer en 1990 como la

nueva musicología. Soler Campo la describe como una corriente que realiza una deconstrucción del discurso tradicional de la música, dejando de considerarla un elemento aislado, proponiendo restaurar a la mujer a través de la historia compensatoria, redescubriéndola en la música desde la antigüedad hasta nuestros días y haciendo una crítica del patriarcado. Indaga en las construcciones de género proponiendo investigar los significados atribuidos a los timbres sonoros que están relacionados con este, buscando un lenguaje musical atribuido a lo femenino distinto al masculino. Tal como argumenta Cortizo (2016), el resultado de estos estudios está permitiendo realizar nuevas lecturas de la sociedad que los engendró, posibilitando el conocimiento de su ideología y sus valores sociales.

Respecto a los estudios de Susan McClary, el doctor en historia Josemi Lorenzo Arribas (2003) afirma que en la época en la que se publicó el libro *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* en 1991, los musicólogos no estaban al tanto de las publicaciones feministas. Explica que el libro hubiera pasado moderadamente desapercibido si no hubiera sido porque en él se ataca, entre otros, a uno de los iconos de la cultura musical europea: Beethoven. Arribas (2003) explica que los musicólogos no tardaron en responder ante tal insolencia de esa mujer estadounidense que escribía con desparpajo argumentos que daban muestra de una vasta formación musicológica y filosófica. Una vez más el escándalo funcionó como la puerta de acceso, los musicólogos observaban el peligro, entonces o se silenciaba a la escritora o se le denigraba. Esto último fue lo que hizo posible que se hablara sobre el feminismo en las agendas de la musicología.

2.2. Las mujeres en las artes

La imagen de la mujer se ha construido según las necesidades patriarcales a través de modelos femeninos. *La mujer no nace, sino que llega a serlo*, dice una de las frases más conocidas de Simone de Beauvoir (1996) en su libro *Le Deuxième Sexe* de 1949. Y en esta construcción de lo que significa ser mujer, las artes han participado creando esos modelos a imitar. La historiadora Anne Higonnet (2001) escribe sobre los modelos femeninos que expresaron en las artes el ideal de belleza y de comportamiento en el que durante el siglo XIX se usó principalmente a la imagen de la Virgen María. Quizás esa fue la razón por la que entonces hubo un resurgimiento del arte en la representación religiosa, puesto que en los últimos tiempos había disminuido.

Las investigaciones realizadas para descubrir las numerosas estrategias institucionales que históricamente se han realizado con intenciones de dominar e infravalorar a la mujer son muy recientes, ya que generalmente estas han sido realizadas y gestionadas por hombres. La crítica feminista surgida a inicios de la década de los setenta en los estudios literarios y la historia del arte causaba que muchas musicólogas observaran ese fenómeno con envidia. McClary (2023) escribe que en ese momento había muchos obstáculos institucionales que no les permitía hacer ese mismo análisis a la música. No obstante, hubo algunas mujeres que comenzaron a indagar sobre compositoras de las cuales se conocía muy poco, como Hildegard von Bingen, Bárbara Strozzi, Clara Schumann, Ethel Smyth, Ruth Crawford Seeger y muchas otras, cuya información ahora ya es ampliamente disponible. También se empezó a descubrir la historia de mujeres intérpretes, profesoras, mecenas y promotoras, así como las narrativas que sirvieron para excluir o marginar la participación femenina de la música.

La ausencia de mujeres creadoras en las artes provocó una llamativa protesta en 1989, cuando el grupo activista Guerrilla Girls, mediante un cartel publicado en los autobuses urbanos y por toda la ciudad de Nueva York, decía: “¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar al museo Met.? Menos del 5% de los artistas en las secciones de arte moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos”.³ La razón de esta protesta fue debido a que al asistir al Museo Metropolitano de Arte de Nueva York se realizó una comparación entre el número de artistas mujeres que exponían sus obras y los cuerpos de mujeres que aparecían desnudos en la totalidad de las obras.



Imagen tomada de: www.metmuseum.org/art/collection/search/849438

¿Cuántas mujeres científicas, músicas, pintoras, escritoras y empresarias, entre otras profesiones, han permanecido en la sombra? La falta de figuras públicas femeninas en los ámbitos considerados varoniles ha ejercido subjetiva y profundamente un letargo en las mujeres de las siguientes generaciones, impidiéndoles aspirar al ejercicio de sus capacidades. ¿Cuántas mujeres de extraordinario potencial se han quedado en casa porque no podían o debían renunciar a él? ¿De cuántos bienes nos hemos perdido por eso?

Las respuestas respecto a la construcción de la feminidad a través del arte y la reclusión de las mujeres al ámbito doméstico se vuelven más claras cuando Federici (2010)

³ Traducción propia.

lo explica a la luz del Capitalismo. Esta autora explica que las mujeres fueron devaluadas como trabajadoras, privándolas de autonomía con respecto a los hombres a través de un intenso proceso de degradación social y que se hicieron cambios en la ley para que no realizaran actividades económicas por su cuenta. En Francia se les prohibió hacer contratos, en Alemania a las mujeres de clase media que enviudaban se les asignaba un tutor y en general en Alemania se les prohibía vivir solas o acompañadas de otras mujeres. Las mujeres no solo perdieron su trabajo sino también los espacios públicos, fueron disuadidas de sentarse frente a sus casas, de caminar sin compañía y se les recomendaba no visitar a sus padres con frecuencia después del matrimonio. La nueva división sexual del trabajo cambió las relaciones entre mujeres y hombres y para esto se utilizó la literatura popular y culta que hablaba sobre los vicios femeninos y las virtudes, creando para las relaciones de género una nueva redefinición ideológica en la transición del Capitalismo (Federici, 2010).

En el ámbito del arte literario y hablando de la poca aparición de mujeres en él, hay que mencionar a una importante escritora española del siglo XX, recientemente descubierta: la feminista María Lejárraga. Ella publicó ensayos, poemas e incluso libretos de ópera y canciones para dos de los más importantes compositores españoles de todos los tiempos: Manuel de Falla (1876-1946) y Joaquín Turina (1882-1949). Fue traductora de William Shakespeare, del franco-rumano Eugène Ionesco, de los franceses Stendhal y Jean-Paul Sartre, así como del noruego Henrik Ibsen, entre muchos otros importantes escritores. Además, escribió obras de teatro que triunfaron en Europa, Latinoamérica y Broadway, siendo una de ellas merecedora del Premio Nacional de Dramaturgia de España. Sin embargo, todo su trabajo literario, de alrededor de cien obras, fue firmado por su esposo Gregorio Martínez Sierra, quien era un director de escena y productor de teatro (Jones, 2004). Meri Torras (1996) escribe que además del prolífico trabajo como escritora de

Lejárraga, resulta muy interesante observar su perspectiva feminista de la sociedad. Los escritos firmados por su esposo le permitieron que divulgara sus ideas y que fueran valoradas sin que ella sufriera represalias. Torras (1996) explica:

Escribiendo como si de un hombre se tratara, Lejárraga se disponía a transformar el discurso hegemónico desde el privilegio de poder pasearse por su interior: la máscara masculina era la garantía de una presunta semejanza que le possibilitaba reivindicar la diferencia femenina impostando su discurso de *mujer* en el de un hombre (p.87).

En sus viajes y largas estancias en Bélgica abrevó de la ideología socialista, la cual pudo ejercer en su período de trabajo en Las Cortes de España, siendo una de las primeras mujeres diputadas. En el libro *Cartas a las mujeres de España* (1916), escrito por ella y firmado por su esposo, explica el significado de ser feminista:

Entonces, ¿no hay que estar desesperada para ser feminista? No, por cierto; para ser feminista, es decir, partidaria de que la mujer debe pasar su vida lo más feliz posible, haciendo la mayor suma de bien posible, siendo lo más útil posible a la humanidad, gozando con tan perfecta naturalidad como el hombre la plenitud de sus derechos de ser humano, basta haber nacido “ser humano” y, por añadidura, mujer (Martínez Sierra, p. 17).

Cinco años después de estar casada con Gregorio Martínez Sierra, él se emparejó con una bella actriz de su compañía de teatro y se separó de Lejárraga, aunque nunca se divorció legalmente. María, sin embargo, continuó firmando con su nombre debido a que

sus escritos muy probablemente serían repudiados o no reconocidos (O'Connor, 2013). No fue sino hasta después de la muerte de Martínez Sierra que se atrevió a contar toda la verdad en el libro escrito en 1953, firmado con su nombre y los apellidos de su difunto esposo, es decir María Martínez Sierra, aunque muy recientemente fue reeditado y se titula *Gregorio y yo*. O'Connor (2013) escribe que ya en los últimos años de su vida, quizás habiendo reconocido la difícil tarea de ser mujer en una sociedad dominada por los hombres, Lejárraga escribió una obra de teatro llamada *Muerte de la matriarca* en 1960, donde mostraba su auténtico testimonio de vida y una declaración respecto a su inconformidad con el género a través de la protagonista de 95 años, quien, levantando sus ojos al cielo, clama:

¡Oh, tú que me creaste y hoy me matas, si me lanzas otra vez a vivir, hazme hombre!
(Todos la miran y se miran unos a otros espantados porque habla con voz apasionada y fuerte, pero no dicen nada, y ella continúa.) ¡Hombre, para ser yo, sin ataduras. Para perderme si me quiero perder, para salvarme si me quiero salvar!... Mi vida para mí, no para los otros; siempre los míos los ajenos; siempre apagando el fuego del corazón por no ofender, por no escandalizar. El hombre no escandaliza nunca, ¡le basta con triunfar! (Martínez Sierra, 1960, p. 188).

La vida artística de esta mujer ha sido desconocida hasta hace muy poco, lo cual nos permite explicarnos la aplastante realidad de la sistemática ausencia de las mujeres en la historia de las artes. Lo más triste de esto es la naturalidad con la que se normaliza la ilógica e incomprensible “no existencia” de mujeres sobresalientes en la historia, sin preguntarnos en dónde están o si acaso existieron.

2.3. La ópera del siglo XIX como transmisora de una ideología misógina

La voz cantada fue, desde los tiempos de los juglares y trovadores en la Europa del siglo XI, el elemento principal de las representaciones artísticas de las abadías, los castillos, las plazas y plazoletas o los lugares abiertos. Los trovadores cantaban epopeyas heroicas de tipo popular o caballerescas, y mientras bailaban, tocaban algún instrumento o hacían malabares (Tamayo, 2007). En el renacimiento temprano, alrededor de 1450, todas las artes se desarrollaron en función y bajo los intereses de lo religioso; empero, con la necesidad de secularizar la música debido a las nuevas ideas humanistas del siglo XVI y al aumento de poder de la nobleza italiana, se rechazaron los intrincados entrecruzamientos del contrapunto polifónico⁴ tan difíciles de comprender. Fue entonces cuando se introdujo un nuevo actor en el arte musical: el oyente, el público, el cual tenía la función de participar de la música de forma pasiva, obligando al actor a dirigirse exclusivamente a él (Pacheco Estefan, 2020).

La expresión de los sentimientos en el escenario hizo que naciera de forma natural la dimensión corporal que antes se había ignorado o que incluso se había considerado pecaminosa, y se utilizó la expresión vocal-corporal como una forma racionalizada para transmitir ideas más allá del puro placer sensorial. Es así como la ópera surgió en el siglo XVI en Italia, uniendo el teatro y la música, y dando como resultado una nueva disciplina artística que utilizaba la música, la palabra y el cuerpo (Pacheco Estefan, 2020). A partir de su surgimiento, la ópera a lo largo de los siglos ha sufrido transformaciones en cuanto a su estilo y ha favorecido a la transmisión de ideas apoyando el momento político o social de cada época.

⁴ La polifonía es la realización de muchos sonidos realizados simultáneamente, donde se cantan o se tocan melodías similares y en ocasiones es difícil distinguir la melodía principal.

Durante el siglo XIX la ópera se desarrolló dentro del estilo de composición del movimiento artístico del Romanticismo. Este se había impuesto al Intelectualismo surgido a partir de las ideas de la Ilustración en el que la felicidad pretendía alcanzarse mediante el progreso científico, tecnológico, social y económico; sin embargo, el Romanticismo buscaba un equilibrio entre lo externo y lo interno, entre la razón y la sensibilidad (Yegres Mago, 2015). Vásquez Rocha (2011) afirma que las nuevas dimensiones que buscaban la felicidad a través del amor, la libertad y la igualdad surgidas con el Romanticismo, se expresaron en todas las artes, y en algunas de ellas se utilizaron sus efectos emotivos para transmitir mensajes intencionados a favor de los intereses políticos y económicos. Este autor escribe que el desarrollo de la música en cuanto a su composición tiene fundamentalmente causas extramusicales, como son situaciones sociales, políticas y económicas plasmadas en el producto musical final. Para expresar estas causas extramusicales la música utilizó un recurso asequible para las masas, como es el mito del *amor romántico*. La mayoría de las composiciones del siglo XIX incluyen como hilo conductor ciertas características que forman parte de ese mito, tales como los celos, la pasión, la desigualdad de condiciones socioeconómicas, el dominio y finalmente la tragedia, en la que la gran mayoría de las veces la desgracia acaece sobre la mujer (Vásquez Rocha, 2011).

El amor romántico en la cultura occidental, explica Pascual Fernández (2016), es una construcción social y cultural que ha perjudicado la educación y la vida de las mujeres a lo largo de la historia. La idea occidental del amor romántico ha servido para perpetuar un sistema patriarcal que promueve la desigualdad entre hombres y mujeres, y es uno de los ejes temáticos de muchos productos culturales, desde la literatura hasta el cine, que ha generado discursos que impactan en la construcción de la subjetividad e identidad de las

personas (Pascual Fernández, 2016). Para explicar hasta qué punto la idea de amor romántico ha afectado nuestra idiosincrasia, Pascual Fernández (2016) explica:

Las dos primeras acepciones del Diccionario de la Real Lengua Española perfilan y reproducen algunas de estas características del mito del amor romántico, así como la causa y finalidad del amor: 1. m. Sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser, 2. m. Sentimiento hacia otra persona que naturalmente nos atrae y que, procurando reciprocidad en el deseo de unión, nos completa, alegra y da energía para convivir, comunicarnos y crear. (p. 66)

Continúa el autor explicando que el amor romántico consolida a través de los productos culturales la dependencia entre hombres y mujeres, encontrando justificación en esa supuesta necesidad de complementación psicológica entre estos. A partir de ahí surge la diferenciación que nos hace definir al grupo al que pertenecemos, acentuando estereotipos, roles y mandatos de género que los productos culturales repiten en un círculo vicioso. Esto perpetúa la tolerancia ante el maltrato con la idea de que “el amor lo puede todo” y de que lo normal es sufrir por amor (Pascual Fernández, 2016). Dentro del mito del amor romántico puede caber perfectamente la utilización de los estereotipos femeninos de los que habla Higonet (2001) y que McClary (1991) define como códigos de lo que “significa” lo femenino y que se muestran en la ópera. Estos pueden ser utilizados como modelos a seguir o ser merecedores de repudio.

Las óperas más representadas en los principales teatros de todo el mundo continúan expresando la violencia contra las mujeres, utilizando personajes femeninos en los que, en

la mayoría de casos, se expone a una mujer en situación de pobreza, poco inteligente, reprobada moralmente, psicológicamente perturbada, enferma, violentada y otras muchas condiciones que la denigran y en las que, casi siempre, muere.

Para entender mejor la naturaleza misógina de muchas de las óperas y para contextualizar la normalización de esa temática durante el siglo XIX, se hará un breve repaso de cuatro de las más representadas a nivel mundial hoy en día y posteriormente se hará un breve análisis de contenido desde la perspectiva feminista.

La ópera *Rigoletto* (1851) es uno de estos ejemplos, en donde se rapta, viola y mata a una mujer. Su compositor es Giuseppe Verdi (1813-1901) y su libretista Francesco Maria Piave. Esta ópera fue estrenada en 1851 en el Teatro *La Fenice* de Venecia y está basada en la obra de teatro *Le Roi s'amuse (El rey se divierte)* de 1832, de Víctor Hugo. Su estreno fue considerado un éxito, debido entre otras razones, al aria *La donna è mobile* (La mujer es voluble) interpretada por El Duque de Mantua, uno de sus personajes principales.

En la primera escena de la ópera aparece el salón del palacio del Duque de la ciudad de Mantua, en Italia durante el siglo XVI, ahí se celebra una fiesta en la que todos se divierten y el duque canta. En esa aria el duque expresa que la vida se debe disfrutar estando con tantas mujeres como sea posible, el aria dice: *Questa o quella* (Esta –mujer- o aquella). Uno de sus hábitos comunes que el duque tiene para “disfrutar” de la vida es secuestrar y violar mujeres, es por eso que en su interpretación dice “esta o aquella”. La música que acompaña ese momento es alegre y rítmica, con toques divertidos y chispeantes. En estas prácticas de rapto y violación siempre es ayudado por el bufón de su corte, un hombre lisiado y jorobado que se hace llamar Rigoletto. El duque hace referencia a una joven mujer que ha conocido en el templo, asegurando que será su próxima víctima. Rigoletto es el padre de Gilda, la mujer joven a quien el duque quiere conquistar y que

algunos de los que asisten a la corte sospechan que es su amante. Rigoletto, involucrado en las prácticas de raptó y violación que el duque comete, se las ha arreglado para esconder lo más posible a su joven hija y que este no la conozca, es por eso que no permite que salga de su casa a menos que asista a la iglesia acompañada de su doncella. Rigoletto tiene por afición burlarse de los maridos de esas mujeres con las que el duque ha estado y algunos de esos maridos planean burlarse a su vez de él raptando a la que creen que es su amante. El duque se cuela a la casa de Rigoletto para hablar con Gilda, engañándola le dice que está enamorado de ella, pero le miente diciendo que es un estudiante de nombre Gualtier Maldè. Ella le cree y le confiesa que también está enamorada de él. Los miembros de la corte raptan a Gilda con la ayuda de su propio padre, que, engañado por ellos, le hacen creer que es otra mujer. Gilda es violada por esos hombres, Rigoletto descubre el doloroso hecho y monta en cólera contra ellos confesándoles que es su hija. Una vez pasado este episodio, Gilda continúa esperando con ilusión el amor de Gualtier Maldè, el duque. Más adelante, su padre le confiesa a Gilda que se está burlando de ella, pero ella no le cree. Ante ese hecho, Rigoletto piensa que la forma de evitar que el duque se acerque a su hija es asesinandolo, con lo cual organiza ese plan junto a otros hombres. Gilda lo descubre y para evitarlo, se disfraza de hombre haciéndose pasar por el duque para morir en su lugar. Es entonces cuando es asesinada por su propio padre. Su padre al descubrir que es su hija y no el duque a quien ha matado, se aterroriza de lo que hizo. No obstante, en los últimos momentos de vida de Gilda, justo a unos segundos de morir, canta una preciosa y tierna *aria* llena de notas agudas difíciles de ejecutar, en la que se despide del mundo, feliz porque ha salvado a quien amaba.

Analizando la ópera observamos que el raptó de Gilda es un símbolo de la objetivación del cuerpo de la mujer y del adueñamiento de él que los hombres se permiten.

Questa o quella (esta o aquella) dice el duque de Mantua, para definir la cosificación de la mujer, como objeto prescindible que se puede usar y tirar. Segato (2004) escribe que los hombres se adueñan y violan a las mujeres como un acto que les da calidad de propietarios del espacio público. Explica que la hermandad o fraternidad masculina a la que subrepticamente pertenecen, les obliga a validar su pertenencia mediante actos violentos que demuestren suficiencia en sus capacidades y sus méritos. El duque, sin embargo, justifica su acción en el aria más conocida de esa ópera: *La donna è mobile*. En ella afirma que la mujer es ligera cual pluma en el viento, que cambia de palabra y de pensamiento y que es siempre desgraciado el hombre que en ella confía.

El personaje de Rigoletto, miembro de esa fratria de la que habla Segato (2004), ayuda al duque a cometer actos violentos en contra de las mujeres, quizás como un mecanismo de supervivencia, ya que sus defectos físicos menguan su autopercepción varonil y lo motivan a demostrar con más ahínco su valor masculino ante sus pares. En cuanto al concepto de violación, Celia Amorós (2008) la define como un mecanismo de sometimiento sobre el otro cuerpo para manifestar la fuerza patriarcal. En esta ópera se muestra en Gilda el modelo de mujer débil, poco astuta, crédula, ingenua, abnegada y con poco amor a sí misma, ya que prefiere morir en el lugar del hombre que ya ama profundamente y que acaba de conocer. *Rigoletto* es una de las óperas más conocidas, ya que en ella se encuentra una de las arias más alegres y divertidas en la que se burla de la mujer: *La donna è mobile*. Y en el final de la ópera, la mujer protagonista se despide como mártir y tal como escribe Catherine Clément (1988), con una muerte cantada.

Otra ópera muy conocida es *La Traviata* (1853), su famoso y pegadizo brindis del primer acto de alguna manera ha sido escuchado por muchos y al escuchar las primeras notas de ese vals que dice “*Libiamo, libiamo ne’ lieti calici*” (Brindemos, brindemos en

alegres copas), nos contagia de alegría. Esta ópera es una de las tantas que plantean el uso de la violencia simbólica en el personaje femenino. Ese simbolismo queda claro desde el nombre que se le da, cuya traducción al español es: la extraviada o la descarriada. Esta es una de las óperas compuestas por Verdi que más se representan, su libreto fue escrito por Francesco Maria Piave, quien tomó la idea de la novela *La dame aux camélias* (La dama de las camelias), escrita en 1852 por Alexandre Dumas (hijo). Se estrenó en 1853 en el Teatro La Fenice de Venecia y, a pesar de que actualmente es una de las óperas que no pueden faltar en las carteleras de los grandes y pequeños teatros de ópera, su estreno fue un rotundo fracaso. Sin embargo, un año más tarde se representó en otro teatro de la misma ciudad teniendo un éxito extraordinario. Esta ópera, junto a *Il Trovatore* (1853) y *Rigoletto* (1851), componen lo que es conocido como la trilogía popular de Verdi.

La historia que se cuenta en ella inicia en un salón de una lujosa mansión parisina ambientada en el siglo XIX, es la casa de Violetta Valéry, una prostituta que se relaciona con personas de las altas esferas de la sociedad. Violeta se encuentra alegre celebrando una fiesta rodeada de amigos cuando conoce a Alfredo, un joven con quien canta un brindis. Al terminar, los invitados escuchan la música de baile al otro lado del salón y Violeta sufre una repentina tos que la obliga a descansar y a pedir a los asistentes que continúen la fiesta por un momento sin ella. Todos se retiran excepto el joven Alfredo quien le confiesa a Violeta el amor que siente por ella desde hace tiempo; ella se conmueve ante su declaración, pero se despide de él. Los invitados se retiran de la fiesta y al quedarse a solas, ella canta *È strano!* (Es extraño), *Ah, fors'è lui...* (Ah, quizás es él...) y *Sempre libera* (Siempre libre). Estas tres partes son interpretadas en un mismo episodio, pero cada una es muy distinta de las otras, debido a su contenido y a su música. Violeta pasa de la emoción de sentirse enamorada a la incertidumbre e inseguridad de no saber qué de ella pudo

haberle inspirado amor a Alfredo y, por último, confirma la idea de querer continuar libre y sola para vivir feliz porque concluye que el amor solo produce sufrimiento.

En el segundo acto, sin embargo, ella y Alfredo ya viven juntos y enamorados en una casa de campo a las afueras de París. Violeta ha vendido sus pertenencias para solventar los gastos de esa vida en común, y al enterarse Alfredo que ella está a punto de la quiebra se retira a París para intentar solucionar la situación. En su ausencia aparece el padre de Alfredo, quien se enfrenta a Violeta diciéndole que ha deshonrado a su familia con su presencia en ella. Y la instiga argumentándole, que si es una buena mujer, debería romper su relación con Alfredo para que su hija pequeña pueda contraer matrimonio con un joven de una familia prestigiosa de París. Ella en un principio defiende su relación amorosa, pero termina concediendo la petición y prometiendo que guardará el secreto. Violeta rompe con Alfredo a través de una carta, dándole a entender que está con otro hombre y que nunca lo amó; él cuando la vuelve a ver la insulta públicamente llamándola mujerzuela.

En el tercer y último acto, Violeta yace en su cama gravemente enferma de tisis y en la absoluta pobreza, siendo acompañada por su fiel ama de llaves. Violeta lee una carta enviada por el padre de Alfredo en la que agradece que haya guardado el secreto, pero que ya ha hablado con su hijo para contarle toda la verdad y que él está de camino para vivir nuevamente con ella; sin embargo, ella ya está moribunda. Por fin llega el momento del encuentro e inmediatamente después ella muere en los brazos de Alfredo cantando el sacrificio de amor que hizo por él y pidiéndole que se case con una mujer pura.

Vemos en esta ópera de nuevo a la mujer vencida, dominada, subordinada, disciplinada y mártir como parte del papel históricamente atribuido a la mujer. Segato (2016) escribe que el papel de la mujer en los mitos o creencias religiosas que explican el

origen de la humanidad, tales como la Baruya de Nueva Guinea, la Xerente del Brasil, la Ona de la Patagonia chilena, la Masai en Kenia y en el Génesis de los judíos, en el binomio mujer-hombre, la mujer es colocada como poseedora del mal. Bourdieu (2000) explica que en el terreno de los intercambios simbólicos este origen mítico expresa un principio de asimetría fundamental, donde el hombre es sujeto y la mujer objeto, el hombre es el agente y la mujer el instrumento; y el mecanismo donde esto se hace efectivo como orden social es en el mercado matrimonial. Continúa el autor explicando que es en esta economía de intercambios simbólicos en la que el objeto que es la mujer contribuye a la reproducción del capital simbólico del hombre.

En la ópera *La Traviata* se puede observar que para el padre de Alfredo, Violeta Valéry objetivamente no posee el valor simbólico suficiente que reditúe o incremente el valor simbólico del sujeto que es Alfredo; no lo tiene debido a su reputación, su pasado, su profesión. Es por eso que la supremacía culturalmente concedida al hombre brinda la posibilidad de evaluar a Violeta y de rechazarla. Violeta, al reconocer el valor que el padre de Alfredo le atribuye, prefiere adquirir el papel de mártir para no avergonzarlos. La violencia simbólica que culturalmente es ejercida sobre ella y es expresada abiertamente por el padre de Alfredo provoca que todo el alarde mostrado al principio de la ópera en la que ella presume de libertad, de autonomía y de mujer independiente, termine siendo anulado para cumplir con los valores y atributos históricamente concebidos para la mujer. Cantando como una mártir a punto de morir tras el sacrificio de amor por Alfredo.

La ópera *Lucia di Lammermoor* (1835) compuesta por Gaetano Donizetti (1797-1848) con libreto de Salvatore Cammarano (1801-1852), es un claro ejemplo de la práctica de la violencia psicológica. Esta ópera fue estrenada en 1835 en el Teatro San Carlo de Nápoles, Italia, y está basada en la novela de 1819 *The bride of Lammermoor* (La novia de

Lammermoor) de Sir Walter Scott. *Lucia di Lammermoor* forma parte del repertorio estándar más representado a nivel mundial y es la segunda más conocida de este autor después de *L'elisir d'amore* (1832).

La ópera inicia recreando un castillo del norte de Escocia, en Lammermoor. Ahí viven Enrico y Lucia, dos hermanos huérfanos que se encuentran en problemas económicos. Enrico resuelve que para salvar su fortuna familiar Lucia debe casarse con Lord Arturo, ella sin embargo está enamorada de Edgardo di Ravenswood, quien es miembro de una familia que ha sido enemiga históricamente. En ese primer acto, Edgardo visita a Lucia a escondidas para avisarle que se alejará de ella porque debe marcharse a Francia para cumplir con compromisos políticos. En su despedida reafirman su amor e intercambian anillos y se juran fidelidad. Durante ese tiempo de distanciamiento Lucia no recibe correspondencia de Edgardo debido a que Enrico, su hermano, y Raimondo, su tutor, han interceptado todas las cartas enviadas entre los enamorados.

El día de la boda entre Lucia y Lord Arturo ha llegado. Empero, Lucia no quiere casarse y para convencerla Enrico y Raimondo le muestran una falsa carta en la que Edgardo afirma que tiene otra pareja. Lucia aun enterándose de esa noticia tan dolorosa, se niega a casarse con Lord Arturo; ellos la presionan recordándole que los deseos de su madre muerta eran que ella se casara con un hombre de buena familia. Ella para salvar de la bancarrota a su familia y presionada por ellos acepta casarse. El matrimonio se realiza y aparece Edgardo reclamando a su prometida, pero Enrico y Arturo responden con el contrato de matrimonio firmado. Edgardo entonces le arranca el anillo a Lucia y la maldice.

En el tercer acto, Edgardo y Enrico, deciden batirse en duelo y se citan en la madrugada del siguiente día. Raimondo, el tutor de Lucia, interrumpe la fiesta matrimonial para avisar que Lucia se ha vuelto loca y que ha matado a su recién casado esposo. Lucia

aparece ensangrentada y perturbada, recordando el amor de Edgardo y jurando que sin él ya no será feliz, entonces se desploma y muere. Edgardo al enterarse de su muerte, desea morir también en el duelo con su hermano, pero antes de que llegue esa hora, se quita la vida.

En esta ópera es muy clara la jerarquía de género en la relación entre los hermanos en la que el varón domina claramente las decisiones de su hermana a través de la violencia psicológica. Segato (2003) explica que este tipo de violencia corresponde a una estructura que forma parte de las relaciones dentro de las familias, incluso sucede en las que pueden parecer familias “normales” y que, debido a la sutileza y carácter nebuloso o impreciso de su práctica, la hace omnipresente en las escenas sociales cotidianas. Ese carácter ambiguo hace que la violencia psicológica tenga una eficacia superior a cualquier otra forma de control. Segato (2003) explica que este tipo de violencia está tan arraigado a los valores morales, religiosos y familiares que su práctica se vuelve naturalizada e invisible, entre otras cosas porque resulta difícil asignarle un nombre.

Lucia en esta ópera es completamente dominada por los cánones familiares que le ordenaban sacrificarse para mantener la permanencia de su dinastía y los bienes heredados. Esto fue posible debido a que su hermano, justificando su relación afectiva, utilizó la abnegación y sufrimiento de Lucia para obtener su propio beneficio. Su última participación en la ópera es el aria llamada *Escena de la locura*, en la que por las notas extremadamente agudas en las que canta y por su actuación en el escenario se le atribuye la condición de “loca”.

En cuanto a la escritura de notas sobre agudas y cargadas de adornos en la música, es importante decir que los compositores de la época los escribían especialmente para las sopranos, con la finalidad de que ellas hicieran un despliegue de todas sus aptitudes canoras. Estos momentos musicales no podrían calificarse como especialmente bellos, sino

más bien como extremadamente difíciles. Para justificar esto era necesario determinar para el personaje un estado emocional o psicológico capaz de explicarlo, debido a su complejidad y a la repetición de sus adornos. A Donizetti, Mozart, Bellini, Strauss, Meyerbeer, Bernstein, Alban Berg y a otros tantos, no les tembló el pulso cuando para dispensar ese arrebató musical tuvieron que definir a sus personajes femeninos como “locas”, tal como le sucedió a Lucia cantando así en la escena de su muerte.

Otra de las óperas más conocidas en donde la violencia feminicida es el tema principal es la obra del compositor George Bizet (1838-1875), *Carmen* (1875). Los reconocidos escritores Ludovic Halévy (1834-1908) y Henri Meilhac (1831-1897) escribieron el libreto que estaba basado en la novela *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée (1803-1870). Esta ópera fue estrenada en 1875 en el Théâtre national de l'Opéra-Comique en París, Francia.

La historia de esta obra se desarrolla en Sevilla, España, en 1820. En la primera escena aparece una plaza cerca de una fábrica de tabaco en donde trabaja Carmen, una joven y hermosa gitana. Se encuentra ahí un grupo de soldados que esperan el cambio de guardia, llega entonces Micaela, una mujer dulce que está buscando a su novio, el cabo José Lizarrabengoa, pero él aún no ha salido de su guardia. Suena una campana y las cigarreras salen a tomar un descanso de la fábrica, entre ellas Carmen. Es entonces cuando canta su famosa aria *L'amour est un oiseau rebelle* (El amor es un pájaro rebelde), donde expresa su concepción del amor como un sentimiento que está más cerca de la frivolidad y del capricho que de la abnegación y la entrega. Entran las cigarreras de nuevo a su trabajo y Don José se encuentra con Micaela, quien le hace entrega de una carta que ha llegado de la madre de José donde le pide que se case con Micaela y que vuelva a su hogar. Micaela se entera en ese momento del contenido de esa carta, lo cual le hace retirarse avergonzada.

Don José decide que hará caso a los deseos de su madre. Llega Zúñiga, el oficial de la guardia, para avisar que Carmen se ha peleado con otra de las cigarreras de la fábrica y que la ha herido con un cuchillo; entonces la encarcelan, la atan de manos y queda a cargo de Don José. Ya en la cárcel, ella le canta a José una seguidilla⁵ llamada *Près de remparts de Seville* (Cerca de las murallas de Sevilla), canción con la que logra seducirlo y consigue que le desate las manos para escapar, y Don José es arrestado por no haber cumplido con su deber.

En el acto segundo, han pasado ya dos meses desde que José fue arrestado y pronto saldrá en libertad. Carmen se encuentra en una taberna con un grupo de contrabandistas con los que colabora; están reunidos para planear un nuevo golpe, pero en esta ocasión ella no quiere participar, ya que espera encontrarse con José, que está a punto de salir de la cárcel. En eso se anuncia la llegada de un torero, Escamillo, quien de camino a Granada pasa por la taberna y canta la famosa canción del toreador *Votre brindis, je peux vous le rendre* (A su brindis puedo responder). Él saluda a Carmen y se queda prendado de ella. Después sigue su camino y solo se quedan los contrabandistas con Carmen y el dueño de la taberna. El deseo de Carmen de que pronto llegue Don José se cumple, quien se alegra tanto de verlo que intenta complacerlo bailando para él a solas mientras tanto tocan las trompetas del cuartel y él le dice que tiene que partir. Carmen intenta convencerlo de que se una a ella y los contrabandistas para ir a la montaña, y en ese momento entra el oficial mayor Zúñiga buscando a Carmen. José siente celos y responde enfurecido peleando con él para que no se acerque a ella; esto provoca que ya no pueda volver al cuartel y que finalmente se vaya con los contrabandistas y Carmen.

⁵ Las seguidillas son un tipo de canción típica de España. Tiene un ritmo ternario y es acompañada por castañuelas e instrumentos de cuerdas, principalmente.

En el acto tercero, ella ya se ha aburrido de José y le pide con desdén que se vaya con su madre. Escamillo, el torero, llega al campamento a buscar a Carmen y José se enfurece por sus celos desatándose de nuevo una pelea. Al finalizar, las noticias de que su madre está muy enferma lo hacen retirarse del campamento, pero jura volver. En el cuarto y último acto, Carmen y Escamillo se declaran su amor antes de la corrida de toros y se despiden en las afueras de la plaza. Las amigas de Carmen le avisan que José está cerca y que quiere hablar con ella, advirtiéndole que está enfurecido, a lo que ella responde que hablará con él para aclararle que ya no lo ama. Así lo hace, pero José no entiende sus argumentos y le dice que la adora y que no puede estar sin ella. Ella lo rechaza nuevamente y él dice que está endemoniada matándola encajándole un cuchillo. De fondo se oyen los cantos en la plaza diciendo “¡Torero, torero!” y José dice: “*Vous pouvez m’arrêter. C’est moi qui l’a tuée. Ma Carmen adorée!*” (Pueden arrestarme. He sido yo quien la ha matado. ¡Mi adorada Carmen!)

Analizando el personaje de Carmen, ella representa a la mujer transgresora, rebelde, valiente y libre que, a diferencia de Violeta de *La Traviata*, no se amedrenta por las exigencias sociales que la rodean y se mantiene así durante toda la historia. Carmen, dentro del mundo de la ópera y bajo la mirada patriarcal, es el símbolo de mujer sin los atributos preconcebidos de lo femenino, como son la abnegación, el sacrificio, el silencio, la generosidad y la entrega, entre otros, y esta falta de atributos le concede a José el derecho de matarla. El cumplimiento de ese derecho que le es subrepticamente otorgado a José provoca de forma inconsciente el surgimiento de un estado emocional en el público que tiene que ver con lo que Segato (2003) afirma al explicar los feminicidios de Ciudad Juárez. La autora explica que la sociedad, al no encontrar un soporte que explique las atrocidades que se cometen en contra de las mujeres y para intentar suprimir su malestar, se vuelve un

tanto misógina argumentando que esas mujeres eran prostitutas, mentirosas, fiesteras, drogadictas o cualquier otra característica que le permita no aceptar que lo que pasó fue una muerte injusta. La reacción que históricamente en el público ha sido pasiva ante el feminicidio de Carmen, habla de esa afirmación de Rita Segato.

Carmen para el capitalismo no representa al vientre de mujer creador de mano de obra trabajadora, tal como Federici (2010) define la función de las mujeres para este sistema económico. Además, siendo gitana, su posición dentro de la estructura interna de ese sistema económico tiene los signos, es decir, los significados que se vuelven los rasgos indelebles de la raza, tal como lo escribe Segato (2007). La intersección raza-género justifica con mayor razón el feminicidio de Carmen.

No obstante, en enero de 2018 en el Teatro del Maggio Fiorentino, en Italia, Leo Muscato, quien es un director de escena consciente de la violencia de género manifestada en esta obra, y ante la terrible realidad de la vigencia de los feminicidios, se atrevió a cambiar su final. El cambio no consistió en alterar la música ni el libreto, es decir, la obra de Bizet quedó intacta. Lo que cambió fue el movimiento escénico, por supuesto, sin pasar desapercibido, ya que Carmen en el intento de defenderse de José ante el inminente feminicidio, arrebatándole la pistola que él llevaba en el cinturón, lo mata. Esta escena provocó estruendosos abucheos por parte del público asistente a su estreno. La prensa local, ante tal atrevimiento publicó numerosas críticas al director de escena y al director del Teatro di Maggio, Cristiano Chiarot, sin considerar que ese cambio en la puesta escénica era una manifestación en contra de los más de cien feminicidios que se habían efectuado el año anterior en Italia. Estas críticas fueron respondidas por los directores con el argumento de que la violencia machista no debe ser aplaudida (Verdú, 2018). El director de escena explicó que se respetó a tal grado el libreto que se incluyó el texto final donde José dice

“*Vous pouvez m’arrêter. C’est moi qui l’a tuée*” (Pueden arrestarme. He sido yo quien la ha matado), ya que estaba plenamente justificado, porque una mujer que sufre agresiones por acoso y celotipia hacen que emocionalmente muera; y con este cambio en el final de la ópera donde Don José reconoce en el último momento de vida que ha sido él el que la ha matado, es porque ve que su propio comportamiento dominante y posesivo empuja a Carmen a realizar una acción tan extrema, porque realmente ya estaba muerta en vida (Verdú, 2018).

La reacción del público criticando esa puesta en escena, sumada a la que también tuvo la prensa internacional, confirma que los efectos de la masculinidad hegemónica, esa sumisión que se transmite a las mujeres con el fin de que se ejerza la dominación de los hombres (Bourdieu, 2000) está integrada en nuestro inconsciente de forma generalizada sin percibirse. Puede resultar desalentador reconocer que el feminismo aún tenga que seguir luchando por defender algo tan obvio como que, el cuerpo de la mujer le pertenece a la mujer, con la frase que dice *mi cuerpo es mío*; sin embargo, debemos ser capaces de denunciar los procesos que han hecho que la arbitrariedad cultural sea asumida como algo natural (Bourdieu, 2000). Además, la lucha ahora no solo es de las mujeres, sino también de los hombres que por sistema son subjetivamente obligados a pertenecer a la fratria patriarcal, según lo explica Segato (2018). La violencia intra-género forma parte de ese mecanismo que los obliga subjetivamente a practicar un papel de machos dominantes obedeciendo reglas y cumpliendo jerarquías desde los primeros años de vida en los que repiten estereotipos masculinos. Visto desde esa perspectiva ellos mismos son las primeras víctimas del patriarcado en el cumplimiento de lo que Segato llama *mandatos de masculinidad*.

Bourdieu (2000) escribe respecto a la supremacía del hombre que él la considera una

trampa que provoca en ellos tensión y contención permanentes, llevándolos a acciones absurdas que provoca la necesidad de demostrar su virilidad. Este autor explica que la virilidad en ellos es entendida como capacidad sexual pero también se manifiesta en su capacidad combativa y en la violencia, con lo cual son víctimas de la representación dominante. Segato (2016) explica que la única forma de detener la guerra del escenario bélico informal contemporáneo que se expande en América Latina es “desmontando, con la colaboración de los hombres, el mandato de masculinidad, es decir, desmontando el patriarcado, pues es la pedagogía de la masculinidad lo que hace posible la guerra y sin una paz de género no podrá haber ninguna paz verdadera” (p. 23). La misma autora escribe que las mujeres tenemos la ventaja de haber visualizado la hegemonía masculina y de habernos revelado de su dominio porque nosotras estamos fuera de ella, pero ellos son parte del grupo de los dominadores, dominados por sí mismos, con lo cual les resulta mucho más difícil reconocerlo. Es por esto que la propuesta de Segato para la abolición de la violencia de género está en el reconocimiento de los hombres a ese mandato que les ha sido “impuesto” y del que solo podrán revelarse si son capaces de observarlo y observarse.

3. Contexto histórico de la creación de la ópera *Otello* de Verdi y Boito

La ópera en Italia se integró a los movimientos políticos que se desarrollaron en el siglo XIX, como parte de un mecanismo influenciado por el Romanticismo, el cual transmitió las ideas de los intelectuales de la Ilustración que aún no permeaban en la sociedad italiana. Y fue con Verdi, entre otros, que esto pudo materializarse. Sus óperas fueron fruto de las circunstancias sociales que ayudaron a consolidar las ideas de unidad, libertad e identidad. Posteriormente a su período más prolífico como compositor, al de su actividad política en el congreso y al de la construcción de su imagen como *padre de la patria*, Verdi compuso *Otello*.

El siglo XIX se caracterizó por la gran composición de óperas con temáticas misóginas, y en algunas de ellas la violencia feminicida era explícita. McClary (2023) explica que, por muchas razones, las óperas realizan una función formativa. Una de ellas es por su pertenencia al género de la música clásica, que de alguna manera está relacionado con lo perenne y con el elitismo social. La misoginia, al formar parte del discurso de las óperas del siglo XIX, se entreteje en su carácter de perpetuidad, eternizando y naturalizando la violencia feminicida. Existen algunos autores que justifican la temática misógina de las óperas y en específico lo hacen en torno a uno de sus más importantes compositores, Giuseppe Verdi. Esta justificación tiene que ver con una intención que, supuestamente, este compositor tenía de expresar su desacuerdo con el pensamiento misógino y la práctica de la violencia de género, sin embargo, no existen evidencias de esto. Aunque tampoco las hay en el sentido inverso. Sin embargo, resulta un tanto complicado y retorcido entender una supuesta manifestación “feminista” contra la violencia

de género a través de la exposición en el escenario de violaciones sexuales, maltrato psicológico y físico, raptos y feminicidios, entre otros agravios.

Amén del maltrato machista que ejercen los personajes masculinos en las óperas, Clément (1988) escribe que existen algunos personajes femeninos que son susceptibles de alcanzar la divinidad a través del sufrimiento y de la muerte. Quizás es por eso necesaria la participación de un verdugo que *permita que el papel de la mujer finalmente sea sublimado*.

3.1. Giuseppe Verdi y su influencia en la identidad del pueblo italiano

El *Risorgimento* italiano fue un movimiento político liberal que tenía como objetivo la desaparición de los reinos en los que entonces estaba dividida esa península. Boholm (2001) escribe que la idea de “el pueblo italiano” fue lo que movilizó la política para alcanzar la unidad nacional y la independencia que se establecería como el Reino de Italia entre 1860 y 1870. La autora explica que el término *Risorgimento* se ha traducido al inglés como *unification* y eso no permite explicar la profundidad de su ideología mística y hasta religiosa. *Risorgimento* significa literalmente “renacimiento” y esa idea era la que tenía la fuerza de construir ideológicamente una nación que se encontraba fragmentada culturalmente por reinos. Cada uno de ellos contaba con instituciones jurídicas y políticas distintas y con distintas lenguas y costumbres. Eso contribuía a la edificación de personalidades distintas para cada región, propiciando la rivalidad entre sí. Es decir, era necesaria la creación de una creencia con la fuerza suficiente que hiciera renacer al pueblo italiano (Boholm, 2001).

Las ideas ilustradas no habían producido un efecto importante en Italia a nivel institucional, pero sí a nivel intelectual, ya que la población criticaba el antiguo orden

feudal. El “pueblo” era concebido como una fuerza con capacidad de cambio hacia una nueva sociedad más recta y más justa (Boholm, 2001). La Italia del siglo XVIII ofrecía un panorama de estancamiento social y económico que marcaba una gran diferencia entre otros países como Inglaterra, Francia y Alemania (Duggan, 1994), y más aún porque en el resto de Europa el movimiento del Romanticismo ya se había impuesto ante el Intelectualismo iniciado con la Ilustración. El Romanticismo no negaba las ideas del progreso científico, tecnológico, social y económico, sino que buscaba la ampliación de los intereses humanos a través de equilibrar lo externo y lo interno, la razón y la sensibilidad (Yegres Mago, 2015), y los escritores, artistas, filósofos y poetas de Europa se habían acogido a la nueva corriente del Romanticismo como ideología, impregnando sus creaciones de esa corriente (Boholm, 2001).

El compositor Giuseppe Verdi tuvo una participación muy activa en el movimiento del *Risorgimento*, y sus creaciones artísticas estaban influenciadas por la corriente del Romanticismo. Parte de sus composiciones estuvieron inspiradas en el espíritu del *Risorgimento*, en las que expresaba la idea de unidad y la llegada de un pueblo errante a la “tierra prometida”, como en su ópera *Nabucco* (1841), donde contaba la historia del pueblo judío y se asociaba al momento político que entonces se vivía. La ópera se volvió entonces un símbolo de la unidad de la nación (Zárate Toscano y Gruzinski, 2008).

La participación de Verdi en el *Risorgimento* tuvo una gran influencia en el pueblo italiano, sus composiciones musicales tuvieron la fuerza que los intelectuales no habían sido capaces de transmitir a esa nación entonces fragmentada. Cito a continuación:

La batalla ideológica y política que nacerá en los intelectuales será trasladada por medio del arte a la conciencia popular. Giuseppe Verdi formará parte de ese

movimiento, convirtiéndose en una figura representativa de la lucha por la unión de Italia. Su apellido será utilizado como acrónimo de un ideal: Vittorio Emanuele Re D'Italia. (Ferrando Montalvá, 2017, p. 331)

Giuseppe Fortunino Francesco Verdi nació el 10 de octubre de 1813 en Roncale di Busseto, una pequeña población al norte de Italia; sus padres Luigia Uttini y Carlo Verdi eran campesinos. La filóloga Leonor Ortega Alcántara (2011) explica que, debido al entorno y los orígenes de Verdi, lo esperado era que fuera campesino como sus padres, pero las dotes musicales que mostró desde muy pequeño hicieron que como regalo de cumpleaños recibiera una espineta⁶, lo cual cambió el rumbo de su vida. Con solo diez años sorprendió a los habitantes de su localidad el día que por una emergencia sustituyó al organista de su parroquia. Fue entonces cuando sus padres consideraron la posibilidad de que dedicara mayor tiempo a los estudios de música. Intentó estudiar en el conservatorio de Milán en 1832 pero no fue aceptado, así que buscó prepararse por otros medios. Antonio Barezzi sería la persona que más adelante favorecería su consolidación como músico y compositor, quien después será su suegro. Pasado el tiempo llegó a ser *maestro de capilla*⁷ y después, motivado por su esposa Margherita Barezzi, decidió probar suerte en Milán en 1839 (Sorge Radovani y Sorge Zizich, 2009).

Al tiempo de su llegada conoció a Bartolomeo Merelli, empresario del teatro de Alla Scala de Milán, donde pocos meses después presentó *Oberto* (1839) obteniendo el éxito suficiente como para que le fuera encargada una nueva composición: esta vez sería la ópera cómica o *buffa Un giorno di regno* (Un día de reinado). Esta composición la hizo después

⁶ Instrumento musical de teclas en el cual el sonido se produce mediante plectros, parecido a un piano.

⁷ Músico y compositor con experiencia y prestigio que dirigía a los cantores e instrumentistas en las ceremonias de los templos cristianos del Barroco y del Renacimiento, principalmente.

de la muerte de Virginia, su hija de un mes de nacida, y su estreno se realizó tras la enfermedad y posterior muerte de su hijo Icilio y de su esposa Margherita en 1840. El estreno de esa ópera recibió duras críticas, razón por la cual Verdi cayó en una profunda depresión y dejó de componer (Sorge Radovani y Sorge Zizich, 2009). Tuvieron que pasar dos años para que, motivado por el mismo empresario y por su nueva pareja, la soprano Giuseppina Strepponi, lograra componer y estrenar con un éxito absoluto e inesperado la ópera *Nabucco* (1842) en la Scala de Milán. Esta ópera marcaría un antes y un después en su vida y a partir de ahí iniciaría la construcción mítica de su imagen marcada por su ópera *Nabucco* y el coro del pueblo errante judío, una de las partes más importantes de esta ópera, que sería considerada el himno para *Il Risorgimento* (Sorge Radovani y Sorge Zizich, 2009).

Después del éxito de esta ópera, de inmediato fue contratado como compositor por diversas cortes reales por un período de siete años. Las óperas que compuso fueron *I Lombardi*, *Ernani*, *I due Foscari*, *Giovanna D'Arco*, *Alzira*, *Attila*, *Macbeth*, *I masnadieri*, *Il Corsaro*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller* y *Stiffelio*. Fue a partir de entonces que Verdi pudo alcanzar un estatus que le permitió acercarse a la clase dominante de la sociedad y logró ser invitado a reuniones de intelectuales y artistas, organizadas por la condesa, escritora y promotora Clara Maffei en Milán. En estas reuniones se abordaban temas relacionados principalmente con el *Risorgimento* de Italia, y Verdi simbólicamente aportaba un espíritu de unión, ya que sus óperas enorgullecían los ideales y principios nacionalistas (Ferrando Montalvá, 2013).

El reconocimiento y notoriedad de Verdi se extendió por toda la península alcanzando una enorme popularidad, su música llegó a emocionar tanto a los italianos que

sus melodías se consideraron, y siguen considerándose, himnos patrióticos. Sus óperas unían la península, desde el reino de Parma y Venecia en el norte, hasta el de Nápoles en el sur, unidos al grito de “¡Viva Verdi!”, cuyo acrónimo encerraba la frase “Viva Vittorio Emanuele re d’Italia” (Sorge Radovani y Sorge Zizich, 2009).

Más adelante vino una época de composición un poco más serena en la que Verdi creó tres obras conocidas como *trilogía popular*, y que hoy en día forman parte del repertorio obligado de todos los teatros y que todos los cantantes deben aprender. Esta trilogía, realizada entre 1851 y 1853, corresponde a *Rigoletto*, *Il Trovatore* y *La Traviata*, obras que cimentarían su fama y que, por lo tanto, le concederían más tiempo para dedicarse a temas políticos. Es por esta razón que en este período de doce años compuso solo seis óperas, a diferencia de algunos años atrás, en el que escribió doce óperas en solo siete años (Ortega Alcántara, 2011).

Italia se fue transformando políticamente a través de continuas luchas en las que algunas mujeres, para poder participar en ellas, se vistieron de hombres y otras, para conspirar en contra de los austriacos en el Norte y los Borbones en el Sur, abrieron los salones de sus casas a intelectuales y artistas (Guidi, 2000). Cosco (2013) explica que la Historia reconoció la participación de las mujeres en el *Risorgimento* por el hecho de haberse vestido de hombres, pues solo así pudieron aparecer en la vida pública, aunque también participaban en el debate ideológico, político y cultural, pero eso sucedía en lo privado.

El 12 de enero de 1861 se proclamó el Reino de Italia. Verdi sentía una gran lealtad por su pueblo italiano y eso era algo por todos conocido. Sin embargo, según escribe Ferrando Montalvá (2013), él no tenía interés en hacer una carrera política, puesto que

sentía que no estaba preparado. Aun así, en 1861 aceptó ser candidato a diputado diciendo que si el pueblo lo elegía, él aceptaría el cargo para cumplir con su deber. Fue entonces cuando el pueblo votó por él y ocupó un escaño en el parlamento por cuatro años (Ferrando Montalvá, 2013).

A partir de la proclamación del Reino de Italia empezaron a surgir movimientos intelectuales de otro tipo, uno de ellos fue el de los llamados *scapigliati* (despeinados), quienes eran bohemios y antiburgueses, y proponían una renovación del gusto alejado de la estética clásica. A este grupo pertenecía el también compositor Arrigo Boito, quien posteriormente sería el libretista de *Otello*. Pero en 1860 Boito era admirador de Wagner y crítico de Verdi (Ferrando Montalvá, 2013).

Antes de que surgiera en Verdi la idea de componer *Otello*, escribió una ópera que pensó sería su última creación: *Aida* (1871). Piñeiro-Blanca (2008) escribe que *Aida* se compuso en el período de cambios estéticos surgidos tras el *Risorgimento*, en el que la mayoría de la música producida tenía un fin propagandístico y también de logros vinculados al poder colonial. Este autor afirma que el expansionismo de Europa se basó considerablemente en un nacionalismo racista, que, de alguna manera, se comprometía a civilizar mediante la cultura a los pueblos considerados inferiores. En este contexto, Clayton y Zon (2007) precisan que en 1870, Giuseppe Verdi recibió el encargo de una composición de parte del director del Teatro de ópera del Jédive, en El Cairo, recinto que aún estaba en construcción y tenía la finalidad de ser un elemento que apoyara el discurso que legitimara esa colonización europea del mundo.

Esta colonización a la que se refiere Clayton y Zon (2007), se estableció a través de la construcción del Canal de Suez, que uniría al Mediterráneo con el Mar Rojo, favoreciendo el transporte marítimo a nivel mundial. Dicha construcción pondría en el mapa de las

relaciones internacionales a Egipto, ya que geoestratégicamente en ese momento se había convertido en un país importante. Piñeiro-Blanca (2008) considera que entonces se volvió necesario dotar a Egipto de una infraestructura cultural que lo acercara a Occidente, y la inauguración de un teatro en el cual se estrenara una ópera escrita por Verdi resultaba el instrumento europeizante idóneo. Piñeiro-Blanca (2008) señala que, en un principio, Verdi se negó a componerla, pero finalmente aceptó, debido al hecho de haber sido elegido en lugar de Richard Wagner⁸ y de Charles Gounod⁹, y también debido a la cantidad exorbitante de dinero ofrecido: 150,000 francos de la época (Clayton y Zon, 2007).

El 24 de diciembre de 1871 se estrenó *Aida* con un éxito inigualable. A nivel compositivo, Verdi desplegó toda su creatividad y consiguió que fuera una obra magníficamente bien escrita, por su solidez musical y la expresividad manifestada en su trama. Este logro personal y el reconocimiento del público le hicieron tener la certeza de que sería la ópera con la que se despediría del mundo de la composición, sin saber que en 1874 compondría un *Requiem*¹⁰ para su entrañable amigo Alessandro Manzoni (1785-1873), y más adelante también compondría sus dos obras maestras: *Otello*, en 1886 y, en 1893, la ópera *buffa Falstaff*.

Verdi no fue un revolucionario, pero sí consiguió dar música a los anhelos del pueblo italiano a través de la ópera; supo componer la música que le agradaba a la clase burguesa del siglo XIX, a pesar de su origen campesino y austero, y su vida se fue transformando hasta rodearse de refinamiento y opulencia (Elizalde, 2001). A lo largo de su carrera, Giuseppe Verdi se convirtió en un hombre con una fortuna considerable, adquirida no

⁸ Prestigioso compositor, director de orquesta, poeta, ensayista y dramaturgo alemán del Romanticismo, contemporáneo de Verdi, que componía óperas, escribía sus libretos y diseñaba su escenografía.

⁹ Compositor francés cuyo éxito fue contundente en 1859 con la ópera Fausto, esto significó un contrapeso ante el avasallador prestigio de Wagner.

¹⁰ Música basada en la liturgia romana que se distingue de las misas convencionales porque en ella se ruega por el alma del difunto.

solamente por los pagos de encargos para componer, sino además por los beneficios económicos obtenidos por los derechos de autor. Parte de su fortuna la utilizó para construir una casa de acogida, la que él describiría como su obra más bella. Esta era una mansión construida en Milán e inaugurada en 1902 para viejos artistas del canto no favorecidos, o para aquellos artistas que no habían tenido la virtud de ahorrar. Esta casa continúa ofreciendo ese servicio y hoy en día viven ahí más de noventa personas mayores (Notargiovanni, 2017).

En 1897 murió su esposa Giuseppina y él cayó en una profunda depresión. Poco a poco sus facultades físicas fueran perdiendo agudeza, le temblaban las manos incontrolablemente y ya no podía estar de pie (Elizalde, 2001). Sus capacidades físicas se fueron deteriorando y, repentinamente, el 21 de enero de 1901 en el Gran Hotel de Milán, Giuseppe Verdi sufrió un derrame cerebral al cual sobrevivió solo unos pocos días. El pueblo italiano se enteró de este suceso y los habitantes de Milán, para cuidar su descanso y con la esperanza de que sobreviviera a esta enfermedad, colocaron paja en las calles cercanas a su cuarto con la intención de que los carruajes no lo molestaran al pasar (Roca Joglar, 2013). El mismo autor escribe que el 27 de enero murió acompañado por su letrista y amigo Arrigo Boito, quien escribió: “Murió magníficamente, como un guerrero, formidable y mudo [...]. Pobre maestro, qué fuerte y guapo estaba ¡hasta el último momento!” (Roca Joglar, 2013, p. 38). La muerte de Verdi supuso la pérdida de un padre para los italianos y las crónicas de ese día cuentan que asistieron a su funeral cerca de 250,000 personas, quienes cantaron espontáneamente el coro del pueblo errante judío de la ópera *Nabucco* (Elizalde, 2001).

La lectura de las biografías de los autores y autoras que se retoman en este trabajo me genera una profunda admiración hacia el compositor Giuseppe Verdi y me motiva a

reflexionar sobre los contextos políticos y las circunstancias personales que envolvieron algunas de sus composiciones. No es de extrañar que mientras vivía los italianos le rindieran tanta admiración y reconocimiento, y que popularmente hasta hoy se le llame *el padre de Italia*. Tal como Mila (1980) publica en su libro *El arte de Verdi*:

Hablar de Verdi, para nosotros lo italianos, es como hablar de nuestro padre. Para nosotros y entre nosotros la grandeza del artista está fuera de toda discusión. Dejemos a los críticos de otras naciones, disertar sobre la vulgaridad o no tanto de *la pluma al viento* o de la *cabaletta de Il trovatore*. (p. 273)

Asa Boholm (2001), afirma que aunque las ideas de la Ilustración se habían extendido por toda Europa durante el siglo XVIII, a Italia habían llegado de forma retrasada. Quizás es por eso que las composiciones de Verdi eran menos progresistas que las que se creaban en el resto de Europa. Verdi hacía uso de las tensiones binarias de lo masculino y lo femenino, de la virtud y del defecto, y utilizaba las óperas para expresar lo que los alemanes llaman el *zeitgeist* o espíritu del tiempo, que se define como: “[...] el clima intelectual, los hábitos de pensamiento, el conjunto de opiniones, ideas, juicios propios de una época determinada” (Jodelet, 2020, p. 21). Y aunque todas las manifestaciones artísticas son un producto del *zeitgeist*, McClary (2023) explica que el drama de la ópera no solo expresa los hábitos de pensamiento del momento, sino que además, perfila los personajes femeninos y masculinos utilizándolos como parte formativa de la sociedad. La autora explica que mediante sus discursos se instruye a la sociedad en comportamientos propios del género. Algunos de estos son asombrosamente resilientes y se han transmitido desde la prehistoria a través de los mitos que explican el origen de la

humanidad (Segato, 2016).

3.2. *Un capitano moro*, la novela; *Othello*, la obra de teatro y *Otello*, la ópera

La ópera *Otello* de Verdi-Boito es la versión musical y escénica de una novela escrita en 1565, en la ciudad de Mondoví, situada al norte de Italia. Un compendio de cien cuentos incluidos en el libro *Gli Hecatommithi*¹¹ de Giovanni Battista Giraldi Cinzio (1504-1573), a quien se le conoció más como Cinzio, incluía en el número 37 a *Un capitano moro*. Aldomá García (1993) explica que a pesar de que *Gli Hecatommithi* ha sido considerada por los críticos una obra literaria de baja calidad, esta deleitó satisfactoriamente a la población de su época tanto en Italia como en otros países de Europa. Tal fue la influencia de esta obra en la sociedad de la época, que se realizaron cinco ediciones en italiano, y en algunas de estas versiones, se incorporaron manuales de buen comportamiento civil. Fueron traducidas y publicadas en Inglaterra, España, Alemania y Francia, siendo en el país inglés donde históricamente tomaron mayor importancia debido a su vinculación con las posteriores obras de Shakespeare, quien tomó como base algunas de las novelas de *Gli Hecatommithi*. Aldomá García (1993) explica que la traducción que se hizo al castellano recorta o sustituye los pasajes que considera lascivos, omitiendo, por ejemplo, una descripción de la anatomía de un hombre narrado por una prostituta.

Esta obra de Giraldi Cinzio, a pesar de ser casi completamente desconocida, las manos de otros autores como Lope de Vega, Cervantes o Shakespeare hicieron que llegara a nosotros en nuevas versiones. Entre 1603 y 1604, Shakespeare escribió la versión teatral de *Un capitano moro*, a la que él llamó *Othello* otorgándole un nombre al “moro”. Más

¹¹ Los cien relatos.

adelante, en 1860, François-Victor Hugo la traduciría al francés llamándola *La tragédie d'Othello, le more de Venise*. De esta se desprendería la versión al castellano, realizada por varios traductores, entre ellos, Luis Astrana Marín (Ferrando Montalvá, 2017).

En la época en la que Verdi había decidido ya no componer más debido al éxito de su ópera *Aida* (1871), Giulio Ricordi (1840-1912), músico, empresario y amigo del compositor, estaba pretendiendo que hubiera un acercamiento profesional entre Arrigo Boito y Verdi. Ya llevaba varios años intentándolo sin éxito, debido a que el libretista y el compositor, de alguna manera, se habían declarado enemigos porque las ideas estéticas y musicales de Boito no eran afines a la forma de componer de Verdi. Boito era un gran admirador de Richard Wagner (1813-1883) y en alguna ocasión los había comparado públicamente, lo cual no había sido del agrado de Verdi (Ferrando Montalvá, 2013).

Boito se permitía hacer este tipo de juicios porque pertenecía al movimiento de artistas de finales del siglo XIX llamado los *scapigliati* (despeinados), quienes eran activos manifestantes y críticos de los artistas que no compartían sus mismas ideas. Él, además, era reconocido como periodista, literato, músico y autor de libretos (Turina Gómez, 2000). No obstante, cuando por fin se conocieron personalmente, se habló de la posibilidad de trabajar en conjunto para la realización de una ópera basada en la obra de teatro escrita por William Shakespeare, *Othello*. Según Ferrando Montalvá (2013), Verdi no aseguró que esto pudiera realizarse y, en general, todo el proceso de creación se alargó demasiado, alrededor de siete años, debido a la ambigüedad que el compositor mostró desde el principio. Ferrando Montalvá (2013) describe que el 18 de noviembre de 1879 Verdi recibió el borrador del libreto de la ópera escrito por Boito. Al recibir el libreto, Verdi escribió una carta al editor Giulio Ricordi, diciéndole: “Ricevo in questo momento il Cioccolatte” (Recibo en este

momento el Chocolate), llamándole con ese apodo al personaje de *Otello*, con la finalidad de mantener en secreto su proyecto.

Ferrando Montalvá (2013) explica que el libretista se preocupó por guardar fidelidad a la obra de teatro escrita por Shakespeare, adaptando su drama e intentando condensar sus ideas. La autora considera que el trabajo fue difícil, debido a que la ópera no podía alargarse demasiado. Por ello es que la obra de Shakespeare, de cinco actos pasó a tener cuatro en la ópera. Boito era conocedor de los recursos musicales que podían aportar al libreto, debido a que también era compositor y, en ocasiones, hizo algunas propuestas a Verdi para ahondar en los personajes y potenciar ciertas acciones. Verdi, para buscar inspiración y recrearse en las diversas escenas, le pidió al pintor Domenico Morelli (1826-1901) que le hiciera dibujos de esa historia y le aclaró que no pintara para ser observado por un pintor sino por un músico. Pasarían entonces años de trabajo creativo hasta que el 1 de noviembre de 1886 Verdi escribiera la última nota de la música de esta ópera, exactamente el mismo día en que, 282 años antes, se estrenara la misma obra de teatro shakespeariana (Ferrando Montalvá, 2013).

El 5 de febrero de 1887 en el Teatro alla Scala de Milán se estrenó *Otello* de Verdi-Boito. Verdi había reaparecido como compositor después de 16 años y él tenía ya 74 años. Turina Gómez (2000) escribe: “El *Otello* de Verdi-Boito es, dentro de la Historia de la Ópera, uno de los ejemplos más claros de cómo se puede llegar a una simbiosis, casi perfecta, entre texto y música [...]” (p. 476), y recalca que los críticos musicales actualmente coinciden en que a Verdi no se le debe juzgar puntualmente por cada obra sino a su trayectoria, que evolucionó constantemente y culminó con dos obras maestras, *Otello* y *Falstaff* (ambas basadas en obras de Shakespeare). Massimo Mila (1980) escribe respecto a esto que, dentro del expresionismo verdiano, la ópera *Otello* es su manifestación más alta y

madura.

Las tres versiones de la historia de “el moro”, de *Othello* o de *Otello*, tienen diferencias entre sí que vale la pena resaltar. De forma resumida y en orden cronológico las presentaré haciendo mención de lo más relevante de cada una de ellas. La primera es *Un capitano moro* y pertenece a las novelas de *Gli Hecatommithi* de Giovanni Battista Giraldi Cinzio. Una de las características más importantes en ella es que ninguno de los personajes tiene nombre, excepto Disdemona, los demás son identificados con la descripción del puesto o papel que desempeñan, es decir, sus nombres son: el jefe de escuadra, el alférez, la cortesana, la señora de la ventana y la esposa del alférez. La novela empieza con la narración de Disdemona, quien cuenta cómo se enamoró del moro con quien se casó y vive feliz. La isla de Chipre está en paz y es allí a donde envían al moro para que sea su gobernador, lugar al que Disdemona insiste en ir. El alférez está enamorado de Disdemona, pero al ver que ella ama profundamente al moro, quiere vengarse. Para esto planea robar su pañuelo con el fin de dejarlo en el lecho del jefe de escuadra y así hacerla ver infiel ante el moro. Cuando el moro descubre su supuesta infidelidad le pide al alférez consulta para planear la muerte de su esposa, lo planean y lo llevan a cabo. El alférez la golpea hasta matarla y después, entre los dos derriban el techo de su casa para ocultar su muerte. El moro se arrepiente y se declara culpable, provocando que los parientes de Disdemona venguen su muerte asesinandolo (Lugo Ramírez, 1977).

Lugo Ramírez (1977) escribe que en la Inglaterra de la época isabelina (1576-1642) los escritores ingleses estaban muy influenciados por la literatura italiana y Cinzio era uno de los más leídos. Este autor nos cuenta que se desconoce la forma en que Shakespeare entró en contacto con *Gli Hecatommithi*, pero que estudiosos y críticos coinciden en que la obra de Cinzio es la fuente directa del escritor inglés. El resumen de principio a fin de la

novela es el mismo que la obra de teatro de Shakespeare, solo que en esta última el escritor crea una tragedia, para lo cual tuvo que dotar de una personalidad definida a cada uno de los personajes a quienes les asignó un nombre. Además, para poder completar la trama agregó un nuevo personaje a la obra de teatro, Rodrigo (Lugo Ramírez, 1977).

La obra de teatro inicia poco tiempo después de que en Venecia Desdémona y Otelo se casaran a escondidas. Brabancio, el padre de Desdémona, al enterarse de la boda a través de chismes mal intencionados de Yago, pide que Otelo rinda cuentas de su acto ante el duque. Otelo asiste y defiende su amor ante el padre, el duque y todos los ahí presentes, y Desdémona también lo hace. El duque le aconseja a Brabancio que se acepte esa unión, aunque no le plazca y que, conociendo las virtudes de Otelo, *no puede ser más blanco siendo negro*. Brabancio, molesto, responde advirtiéndolo a Otelo que si Desdémona ha engañado a su padre también le engañará a él. La reunión se interrumpe al ser avisados de que una tropa de otomanos va en camino de atacar la isla de Chipre; es entonces cuando el duque le ordena a Otelo que asista a la lucha y Desdémona le pide ir con él.

Yago, el alférez de Otelo, enumera las muchas razones por las que siente odio hacia su gobernador y hacia Casio, su capitán. Una de estas razones es que Otelo nombró capitán a Casio en lugar de haberlo nombrado a él. También siente odio por el color de su piel y se burla a sus espaldas de sus labios gordos. Yago planea causar mal a los que odia, por esa razón utiliza a Rodrigo con el fin de establecer incidentes, como una pelea entre él y Casio, motivo por el cual Otelo le quita el puesto de capitán a Casio. También quiere provocar celos a Otelo a través de un pañuelo de Desdémona que pretende poner en los aposentos de Casio; para eso le pide a su esposa Emilia que lo robe, ya que es el ama de llaves de Desdémona. Así lo hace y consigue que a través de esto Otelo crea que Desdémona ha estado con Casio y ha olvidado ahí su pañuelo. Convencido del engaño, Otelo la estrangula

en su cama y al descubrir que todo fue una mentira, se suicida. Yago escapa, pero lo atrapan y amenazan con torturarlo (Shakespeare, 2015).

La ópera de *Otello* fue la segunda obra de teatro de Shakespeare que Verdi adaptó, la primera fue *Macbeth* en 1847. Verdi conocía muchas de las obras de Shakespeare en sus versiones al italiano, y la posibilidad de hacer una ópera basada en la historia de *Otello* hizo que retomara su carrera de compositor que ya había dado por acabada. Al unirse al escritor y también compositor Arrigo Boito, crearon una simbiosis que, como escribe Turina Gómez (2000), resulta difícil de igualar. Ferrando Montalvá (2017) precisa que la correspondencia existente entre Verdi y Boito hace evidente que Boito contaba con dos traducciones al italiano de la obra de Shakespeare en su biblioteca personal, una de Carlo Rusconi (1812-1889) y otra de Andrea Maffei (1798-1885); sin embargo, sin lugar a dudas una de las versiones a la que más se acogió el libretista fue a la del francés François-Victor Hugo (1828-1873), ya que ofrecía una visión más naturalizada y fiel de la obra de Shakespeare. Aún con la intención de mantenerse lo más cerca posible de la versión de Shakespeare, una de las decisiones que Boito y Verdi tomaron para no hacer demasiado larga la ópera fue suprimir el primer acto de la obra de teatro e iniciar la ópera una vez que los personajes principales se habían trasladado a Chipre (Ferrando Montalvá, 2017).

El acto primero comienza en Chipre a finales del siglo XIX. En medio de una violenta tormenta, el pueblo espera el retorno de su gobernador y general de la flota veneciana, el moro Otelo, fiel servidor a las autoridades venecianas y gran líder merecedor de respeto por su buena reputación como militar. Tras haber luchado contra los turcos musulmanes, guía a su armada después de la victoria hacia puerto seguro. Durante su ausencia, ha llegado a Chipre el joven veneciano Rodrigo, quien está enamorado de Desdémona, la esposa de Otelo. Ella es una joven de la clase alta veneciana, ama pura e

incondicionalmente a Otelo, es hija de un senador que se ha disgustado por su casamiento a escondidas con el moro. Casio es un fiel servidor de Otelo que acaba de ser ascendido a capitán y Yago, el alférez y consejero más cercano de Otelo. Yago odia profundamente, pero en secreto, a Otelo, y en ese momento aún más por no haber sido elegido como capitán. Yago promete a Rodrigo que le ayudará a conseguir el amor de Desdémona. Mientras los ciudadanos celebran la vuelta de su gobernador, Yago prepara su plan para arruinar a Otelo; para eso emborracha a Casio proponiéndole un brindis, sabiendo que tiene debilidad por el vino. Casio rechaza beber, pero abandona sus buenos propósitos cuando Yago propone un brindis por Desdémona, que es una persona querida por el pueblo. Luego, Yago incita a Rodrigo a que provoque una pelea entre él y Casio, quien ya está completamente borracho. Montano, el anterior gobernador, al darse cuenta de la pelea trata de separarlos, y Casio lo ataca también a él. Aparece Otelo furioso para poner orden y, al darse cuenta de que la conmoción ha despertado a Desdémona, anula el reciente ascenso de Casio y manda salir a todos. Posterior a eso, Otelo y Desdémona se quedan solos y hablan del gran amor que se tienen.

El acto segundo comienza cuando Yago, guiado por un malicioso plan, aconseja a Casio que exponga su caso a Desdémona, alegando que su influencia sobre Otelo le garantizará su puesto de nuevo. Después, Yago a solas expresa su visión vacía y nihilista del género humano a través de un aria llamada *El credo de Yago*. Le hace comentarios a Otelo acerca de la amistad cercana que tienen Desdémona y Casio, sabiendo de la susceptibilidad de Otelo a sentir celos. Las sospechas de Otelo se despiertan cuando aparece Desdémona para defender ante él la causa de Casio. Otelo se molesta por esa petición, pero no revela su coraje y solo se disculpa diciendo que en ese momento siente dolor de cabeza, pero al acercarle Desdémona su pañuelo para curar su dolor, él lo arroja al

suelo. Emilia, esposa de Yago y doncella de Desdémona, lo recoge y Yago se las arregla para quitárselo. Cuando se queda a solas con Otelo, Yago alimenta sus sospechas inventando una historia según la cual, Casio habría hablado mientras dormía de un encuentro amoroso entre él y Desdémona, y suma a esta mentira el haber visto a Casio con el pañuelo de Desdémona. Otelo hierve en celos y está convencido de que su mujer le es infiel. Los dos hombres se unen para jurar que castigarán a Casio y a Desdémona.

En el tercer acto, Yago sigue urdiendo su trama y le dice a Otelo que le demostrará que su esposa lo engaña con Casio. Poco después de esto, Desdémona acude a Otelo para interceder por Casio una vez más. Otelo vuelve a fingir que le duele la cabeza e insiste en ver el pañuelo —que se supone que Casio tiene— que el propio Otelo había regalado a Desdémona para comprometerse con ella. Al no poder enseñárselo, Otelo la insulta y la trata como a una cualquiera. A solas, Otelo es presa de los celos, la desesperación y la autocompasión. Yago invita a Otelo a que se asegure de que Casio y Desdémona son amantes, invitándolo a escuchar a escondidas la conversación entre él y Casio. Astutamente, Yago conduce de tal modo la conversación que hace creer a Otelo que cuando hablan de Bianca, la amante de Casio, se refieren a la relación de Casio con Desdémona. Casio menciona el regalo de una admiradora desconocida y muestra el pañuelo revelador que Yago ya había puesto en la habitación de Casio a escondidas. Otelo, al escuchar todo esto, se encuentra devastado y jura que matará a su mujer. Yago promete que hará que Rodrigo se ocupe de Cassio. Entonces, llega una delegación de Venecia para ordenar la vuelta de Otelo a esa ciudad y nombrar a Casio como nuevo gobernador de Chipre. Ante esta noticia inesperada, Otelo pierde el control y explota de rabia, vociferando insultos a Desdémona delante de la multitud reunida. Ordena salir a todo el mundo y finalmente se desploma presa de un ataque descontrolado de nervios. Mientras se escucha en el exterior a

los chipriotas elogiando a Otelo como el “León de Venecia”, Yago se burla de él diciendo: “¡Mirad al león!”.

En el cuarto acto Emilia ayuda a la afligida Desdémona a acostarse en su habitación. Desdémona acaba de terminar el rezo vespertino donde interpreta el *Ave María*, cuando entra Otelo y la despierta con un beso para decirle que la va a matar. Paralizada por el miedo, Desdémona vuelve a clamar su inocencia, sin embargo, le dice que, si en algo le ofendió, le conceda su perdón. Otelo la estrangula con frialdad. Emilia entra precipitadamente con la noticia de que Casio ha matado a Rodrigo y se da cuenta de que Otelo ha matado a Desdémona. Conmocionada, revela la historia del pañuelo que Yago malintencionadamente urdió. La trama de Yago sale finalmente a la luz y Yago, quien también ya ha llegado a la habitación, huye al verse descubierto. Otelo se da cuenta de lo que ha hecho, reflexiona sobre su gloria pasada, saca su daga y se apuñala, muriendo mientras llora y besa por última vez a su esposa.

La ópera se mantiene fiel a la obra de teatro, excepto por la eliminación del primer acto en el que se encuentran aún en Venecia. Sin embargo, la forma de afrontar los siguientes actos facilita la comprensión de lo sucedido en ese acto que no aparece. Por otro lado, Boito incorpora un texto para Yago que no tiene correspondencia con el texto de Shakespeare, *El credo de Yago*. Este resulta espeluznante porque concentra su maldad, su verdadero sentir por la humanidad, sus creencias y su irremediable destino de hacer el mal por la razón de haber nacido hombre. Otro de los textos que no aparecen en Shakespeare y que Boito escribe es el *Ave María* que Desdémona canta en el cuarto acto, poco antes de morir. Quizás esta incorporación responde a las demandas del pueblo italiano, que es históricamente religioso. Ferrando Montalvá (2017) describe que la riqueza del *Otello* verdiano no lo es tanto por las alteraciones o incorporaciones literarias, sino por la grandeza

que la música aporta, creando una dimensión que por sí solo el texto no puede alcanzar.

3.3. Algunas formas de observar las composiciones de Verdi

A pesar de que esta ópera es merecedora de considerarse una obra maestra por su calidad musical, su simbiosis con el libreto y la demostración de la notable evolución compositiva de Giuseppe Verdi desarrollada entre *Aida* (1871) y *Otello* (1887), no lo es así en cuanto a su narrativa. La razón más obvia es pensar en el origen de la historia que inicia como una novela escrita por Cinzio en 1565 y posteriormente pasa a la obra de teatro de Shakespeare en 1603-1604, tiempos en los cuales las leyes que protegen a la mujer de lo que ahora conocemos como *violencia de género* aún no existían. Puede ser esa una de las razones. Pero la cuestión está en preguntarnos por qué se seguían refrescando temas de violencia contra la mujer tan antiguos, en pleno siglo XIX, cuando las demandas feministas habían surgido de forma poderosa a través de las manifestaciones escritas y de los movimientos de Wollstonecraft, Zetkin, Kollontay, las sufragistas en Inglaterra y de las mujeres italianas que, inconformes después de su participación en el *Risorgimento*, exigieron sus derechos.

McClary (2023) explica que en la mayoría de las composiciones musicales donde se involucra el drama, como en la ópera, los personajes femeninos son acompañados con una música distinta de la que acompaña a los personajes masculinos, utilizando ciertos códigos que están relacionados con las circunstancias sociales del momento de su creación. Observa también que, aunque estos códigos son fruto de las circunstancias sociales del momento, también se ejecutan como elemento formativo de la sociedad, ya que mediante sus discursos instruyen a las prácticas propias del género. Señala que en lo relativo a las diferencias musicales de género, estas varían según la época y serán distintas las del siglo

XVIII de las del siglo XIX, pero que existen significados que no han cambiado, como explica a continuación:

Ciertamente, muchos aspectos de los códigos son asombrosamente resilientes y se han transmitido de formas que son muy reconocibles hasta el presente: por ejemplo, las representaciones musicales de la valentía masculina o de la seducción femenina en las películas de Indiana Jones se parecen en muchos aspectos a las de las óperas de Cavalli en el siglo XVII. Pero si algunos aspectos de los códigos se han mantenido estables no es porque la música sea un “lenguaje universal”, sino más bien porque ciertas actitudes sociales en torno al género han permanecido relativamente constantes a lo largo de ese período (McClary, 2023, p. 13).

Respecto a este tipo de análisis feministas, De Lauretis (2000) explica que, considerando que desde el pensamiento feminista ya se ha delineado la crítica del patriarcado y desde ahí se observa la cuestión de género, la noción de género como diferencia sexual en uno u otro sentido se convierte en una limitación porque está dentro del universo de lo patriarcal. Esta autora lo explica muy bien en un corto párrafo:

En consecuencia, paradójicamente, la construcción del género es también afectada por su deconstrucción; es decir por cualquier discurso, feminista u otro, que pudiera dejarla de lado como una tergiversación ideológica. Porque el género, como lo real, es no solo el efecto de la representación sino también su exceso, lo que permanece fuera del discurso como trauma potencial que, si no se lo contiene, puede romper o desestabilizar cualquier representación (De Lauretis, 2000, p. 36).

Otro interesante estudio es el de la feminista francesa Catherine Clément (1988), quien analizó algunos libretos de óperas con la idea de exponer las estructuras patriarcales expresadas en ellos. En su libro hace énfasis de los momentos de dolor y sufrimiento que son casi obligatorios para los personajes femeninos y que en algunos casos son previos a sus muertes. Estos sufrimientos tienen que ver con una manifestación de desprecio de la sociedad y/o de la familia debido a juicios de tipo moral, sufrimientos por enfermedad física y mental, por pobreza o por ignorancia; sin embargo, en la mayoría de los casos los personajes femeninos llegan a alcanzar la perfección cuando llega la muerte.

Hablando específicamente de la ópera *Otello*, la propia Clément (1988) clasifica al personaje de Otello en la categoría de *locos, negros y bufones*, y lo hace para hacer referencia a la clasificación que los autores de la obra utilizan para hacerlos pertenecer a una minoría “peligrosa” dentro las óperas y, en consecuencia, el público observa la violencia como una característica de “raza” o clase social. La autora señala a los *locos, negros y bufones* como *los excluidos* y, por lo tanto, su papel es muy parecido al de las mujeres en la ópera, porque terminan siendo víctimas y se muestran como hombres vulnerables que lloran y se lamentan. Para Clément (1988), el personaje de Otello entra perfectamente dentro de esa clasificación, no solo por el lugar de nacimiento del personaje, sino por la discriminación que se hace evidente de parte del personaje antagónico, Yago, quien lo llama “el salvaje de labios gordos”.

Sin embargo, existen análisis distintos de los planteamientos de violencia contra la mujer en las óperas de Verdi, como el de Conde Muñoz (2014) en su artículo “Padre Verdi. Mujeres verdianas: reflexiones sobre la paternidad y la relación padre/hija”, en el que explica que Verdi era moderno en cuanto a sus ideas de género y lo hacía evidente en sus composiciones mostrando la injusticia que se cometía en contra de las mujeres:

Verdi trabajaba incansablemente para pulir y perfeccionar sus obras, no solo en lo referente a lo melódico e interpretativo. Es por el peso de sus infinitas muestras de atención y reflexión sobre los textos por lo que hay que sospechar que nada es dejado al azar y que los insistentes rasgos de esa modernidad radical a la que me estoy refiriendo no son casuales. Dependen en realidad de una consciente y tenaz voluntad del propio compositor de revelar la injusticia y, al mismo tiempo, enfocar las víctimas más silenciadas a través de determinadas modalidades. Basta pensar en el rol de sus personajes femeninos, central en la mayoría de sus obras, en el que el papel de la mujer, casi siempre positivo, se yergue no solo como emblema de los que sufren directamente la injusticia. Puede verse fácilmente que las figuras femeninas son usadas por el compositor para poner sutilmente de manifiesto que esa injusticia depende demasiado a menudo de sus ejecutores concretos y puntuales, es decir de la dejación de responsabilidad moral de quienes aplican y hacen propias unas normas impuestas (Conde Muñoz, 2014, p. 7).

El análisis de Conde Muñoz (2014) hace visible la dominación masculina en las óperas de Verdi, pero la asume como una forma de manifestar su desacuerdo, lo cual es bastante improbable, puesto que existirían evidencias y rasgos claros de esto durante sus períodos de composición o posteriormente a ellas. Las cartas enviadas entre Verdi y Boito o entre Verdi y Ricordi, las cuales se encuentran publicadas en varios libros, serían la más clara prueba de esto. El musicólogo Massimo Mila (1980) también hace referencia a este tema:

En Verdi, una coherente concepción moral se ha formado únicamente en la práctica musical, sin necesidad de millares de páginas de teorizaciones sobre la ópera y el

drama, la música y el futuro, el arte y la revolución, la religión y el Estado, el heroísmo y el cristianismo, lo femenino del hombre y otras abstracciones desesperadas, por una especie de sabiduría intrínsecamente operante en la intuición artística, la música ha creado por sí sola el caso tipo verdiano, en el cual se refleja un orden moral de inmanente coherencia, una concepción de la vida de experimentada sabiduría (p. 184).

El discurso de Mila (1980) coincide con las publicaciones feministas en la música iniciadas, entre otras investigadoras, por McClary. Quizás pudo haber sido parte de esa nueva agenda creada entre los musicólogos en la década de los ochenta, para hacer frente a las críticas iniciadas desde la perspectiva de la *Nueva Musicología*, que ya empezaba a fraguarse como una corriente de la musicología y que posteriormente sería acuñada por Lawrence Kramer en 1990. Esta nueva perspectiva de estudio que critica el sistema patriarcal como influencia principal en la producción musical clásica, fue causante de la incomodidad entre los musicólogos tradicionales. Mila (1980) defiende la supremacía musical en las composiciones verdianas y no tiene reparo en admitir que la transmisión de mensajes en ella no es trascendente ya que lo importante es su música. Mila (1980) escribe:

La música en Verdi ha creado por sí sola el caso-tipo verdiano, en el cual se refleja un orden moral de inmanente coherencia, una concepción de la vida de experimentada sabiduría: el héroe, desnaturalizado por la unilateralidad morbosa de pasiones malignas o envilecido por cualquier inhumana imposición del destino o por el peso de injustas convenciones sociales, vuelve a adquirir a través de la experiencia del amor y de dolor el acervo de la humanidad común (p. 281).

En este discurso caben las llamadas “heroínas de Verdi”, mujeres que a través del sufrimiento alcanzaron esa categoría, como el caso de Violetta en *La Traviata*. Mila (1980) en su libro habla de la transformación entre la Violetta feliz y llena de vida del principio de la ópera y la Violetta del final, en el que está sola, pobre, enferma y finalmente muere. Este autor explica que Violetta, al principio de la ópera con sus locos gorjeos de ruiseñor mecánico, se presenta como símbolo del placer, de la desesperada voluntad de gozar. Sin embargo, al transcurrir su historia, con el amor y el sacrificio, su canto encuentra el verdadero significado, con sus lágrimas se restituye como humana y adquiere su auténtica condición. De esta forma, Mila (1980) afirma que una mujer libre y feliz es inhumana; sin embargo, el castigo de sufrir por haber vivido *contra natura* la redime y la hace volver a su verdadera condición natural. Respecto al personaje de Violetta, Catherine Clément (1988) tiene un análisis completamente opuesto, cuando escribe que la Traviata es uno de esos personajes femeninos que son susceptibles de alcanzar la divinidad a la que se solo se llega a través del sufrimiento y finalmente de la muerte.

El respeto y amor que Giuseppe Verdi despertó en su época, y que continúa hasta la fecha, de alguna manera ha disminuido las posibilidades de realizar críticas objetivas de la narrativa de sus óperas y, por el contrario, se han publicado artículos o libros donde la temática misógina expresada en sus obras es justificada. El objetivo no es tratar de vetar sus óperas sino de revisarlas desde nuestro presente para resignificarlas y poder observar de qué forma la violencia de género en las óperas es matizada hasta el punto de normalizarse. Al hacerlo, es posible dirigir nuestro pensamiento hacia el cambio en la deconstrucción de lo naturalizado. Valorarlas artísticamente, sí, pero dándoles un tratamiento diferente.

4. La ópera *Otello* de Verdi y su enseñanza del mandato de masculinidad

El Estado Moderno y su democracia está fundamentado principalmente en el principio de igualdad, siendo esta una de las demandas proclamadas en la Revolución Francesa. Inicialmente su aplicación se concentró en los sujetos masculinos y, según escriben Franco Restaino y Adriana Cavarero (1999), a las mujeres no se les excluyó de los beneficios de la revolución, sino que simplemente no se les consideró, eran invisibles e impensables. Desde ese modelo igualitario en el que solo participaban los sujetos masculinos, se erigió la democracia. Más adelante Olympe de Gouges y Mary Wollstonecraft, entre muchas otras, utilizaron los razonamientos de esa ideología creada por los hombres y para los hombres, defendiendo que todos los seres humanos son iguales porque el cerebro no tiene sexo.

Los discursos religiosos, legales, científicos, filosóficos y otros, han especulado con la materialidad de los cuerpos sexuados (Foucault, 1992) constituyendo lo masculino y lo femenino desde las ideas. Al nombrarlas o definir las se crean identidades diferenciadas, que no son consideradas socialmente iguales porque son construidas desde la definición que los hombres crearon, ya que las mujeres históricamente han sido alejadas del mundo de la política y de la cultura (Mayobre Rodríguez, 2007).

En nuestro presente, el haber alcanzado la legalidad de los derechos con equidad de género no ha garantizado su ordenamiento simbólico. Para eso hace falta señalar sus contradicciones cotidianas a través de un cambio de mentalidad respecto a lo establecido como natural. Es por eso que en este capítulo se analizará el contenido literario de la ópera *Otello* desde los aportes teóricos de los estudios de género y feministas, para reconocerla como uno de esos discursos que legitiman la violencia feminicida y que, por lo tanto, no

apoya el ordenamiento simbólico de las leyes que a través de los movimientos feministas se han establecido.

4.1. Arrigo Boito, el *scapigliati* que admiraba a Giuseppe Verdi

Gran parte de la ópera *Otello* de Verdi-Boito fue escrita a partir de la traducción que se hizo al francés del *Othello* de Shakespeare (1603-1604) por François-Victor Hugo en 1680, la cual fue llamada *La tragédie d'Othello, le more de Venise*, aunque también se retomaron dos versiones traducidas al italiano con las que Arrigo Boito contaba.

Arrigo Boito fue el libretista de las dos últimas óperas compuestas por Verdi, *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893), ambas basadas en obras de Shakespeare. Turina Gómez (2006) escribe que Boito fue reconocido en Milán como músico y compositor, compuso la música y el libreto de *Mefistofele* (1867) basada en el Fausto de Goethe (1749-1832), ópera que se mantiene en el repertorio habitual en los teatros. También compuso el libreto y la música de la ópera *Nerone* estrenada en 1924, cuando Arrigo ya había muerto. Su original forma de escribir marcó un punto obligado de referencia en las creaciones posteriores realizadas en la lengua italiana (Turina Gómez, 2006).

Como se señaló, Ferrando Montalvá (2017) explica que, en un principio, Verdi se resistió a trabajar con Boito debido a las críticas que recibía de los *scapigliati* (despeinados). La *scapigliatura* se desarrolló principalmente en Milán en la segunda mitad del siglo XIX. Pérez Andrés (2021) explica que los escritores pertenecientes a este movimiento estaban motivados por la rebeldía, eran antiburgueses, tenían ideas contrarias al Romanticismo y criticaban el provincialismo de las ideas del *Risorgimento*. Como Verdi entonces formaba parte de la clase burguesa, sus ideas artísticas eran afines al

Romanticismo y había participado en el movimiento del *Risorgimento*, es lógico que las críticas que recibía de los *scapigliati* fueran públicas y abundantes.

Pérez Andrés (2021) escribe que uno de los temas predilectos de la literatura europea surgida de lo que quedaba del Romanticismo y principalmente de los *scapigliati* fue el Dualismo, la oposición de la doble naturaleza humana, la divina y la demoníaca. Boito lo expuso en numerosas ocasiones, incluso en *Otello*, que más adelante se expone. Algunos de los poemas de los *scapigliati* quedaron publicados en el *Libro dei versi* (1877), poemas que publica Pérez Andrés (2021) traducidos al castellano, de donde tomo un fragmento de *Dualismo* de Arrigo Boito:

He ahí por qué en mi fuero
interno siento
La blasfemia del ángel
que se ríe de su tormento,
O la humilde oración
del demonio que retorna, fiel, a Dios.
He ahí por qué me fascina
la ebriedad de dos cantos,
He ahí por qué me lacera
la angustia de dos llantos,
He ahí el porqué de la sonrisa
que me deforma el rostro
o me ensancha el corazón. (p. 46)

Ferrando Montalvá (2017) menciona que Giulio Ricordi, empresario y amigo de Verdi, tardó ocho años en convencerlo para componer una ópera en la que participara el reconocido intelectual y escritor Arrigo Boito, quien, a pesar de sus ideas rebeldes, era un admirador de Verdi. Una vez que comenzaron a trabajar en la ópera, Verdi se mostró poco entusiasmado por componer, aunque poco a poco se fue animando hasta terminar completamente inmerso con su creación. Ferrando Montalvá (2017) explica a grandes rasgos cuál era el proceso de creación de una ópera para Verdi:

En primer lugar se escogía el tema y, el libretista, Verdi, o ambos redactaban en prosa un programa que posteriormente sería desarrollado en verso por el libretista. El compositor, a continuación, trabajaría musicando una escena tras otra, demandando al libretista cambios o sugerencias que surgieran durante la creación musical. Por último, y en ocasiones al mismo tiempo en que se preparaba la puesta en escena, Verdi iba completando la orquestación (p. 56).

Turina Gómez (2000) escribe que, aunque la adaptación de la obra de teatro para el libreto la realizaría Boito, a Verdi le gustaba vigilar los textos que se escribían para su música; por lo tanto, en muchas ocasiones tuvieron que ponerse de acuerdo en eso, hasta que el 5 de febrero de 1887 se estrenó en el Teatro alla Scala de Milán el *Otello* de Verdi-Boito, cuando el compositor tenía 74 años.

De acuerdo con Ferrando Montalvá (2017), Boito y Verdi consideraron que debían eliminar uno de los actos de la obra de teatro para poder reducir la ópera y adaptarla a la duración estándar que se aproxima a dos horas y media. Con la eliminación del primer acto también desaparecieron algunos de sus personajes, como Brabancio, padre de Desdémona;

el Duque de Venecia; los senadores de Venecia; Graciano, hermano de Brabancio; el gracioso, criado de Otelo; que participaban la mayoría de ellos en ese acto. Es por eso que, para una mejor comprensión del análisis de contenido del libreto que se realizará en este capítulo, se recurrirá en ciertas ocasiones a la obra de teatro.

4.2. Análisis de contenido del libreto de la ópera *Otello* de Giuseppe Verdi y Arrigo Boito

Para iniciar con el análisis de contenido es necesario conocer a los personajes principales. Algunas de las situaciones que se presentan en la ópera podrían carecer de justificación, debido a que en ella no puede incluirse la obra completa de teatro, ya que esto volvería impráctica su ejecución. Por lo tanto, debemos considerar que en este análisis de contenido en el que se analizará solo el libreto es muy difícil plasmar la dimensión emocional que se genera por los elementos musicales y escénicos. Boito comprendía muy bien esto, es por eso que se permitió suprimir partes de la obra de teatro que eran brillantes a nivel literario, aun reconociendo que hacer cambios en una obra maestra de Shakespeare suponía una disminución de su perfección. Esto se lo explica a Verdi en una de sus cartas:

Una ópera no es una obra de teatro; nuestro arte vive de elementos desconocidos para la tragedia hablada. La atmósfera destruida puede ser creada desde el inicio. Ocho compases bastan para revivir un sentimiento [...] la música es la más omnipotente de las artes, tiene su propia lógica, más rápida, más libre que la lógica del pensamiento hablado y mucho más elocuente (Ferrando Montalvá, 2017, p. 46).

Esta explicación que Boito ofrece a Verdi en una de sus múltiples cartas es bastante cercana a la afirmación que McClary (2023) escribió en 1991, donde declaraba que la música tiene la capacidad de hacernos olvidar el argumento. La dimensión que la música ofrece a las palabras, puede potenciar su efecto o puede transformarlo. Quizás sea esa la razón que explica el por qué una escena musical en la que se comete un feminicidio posee la capacidad de no enfrentarnos con lo que simbólicamente supone la injusticia cometida contra la mujer. No obstante, la realización de un análisis de contenido ofrece la ventaja de mantener la frialdad ante los estímulos que subjetivamente afectan la narrativa y apoyan los discursos que legitiman la violencia feminicida.

4.2.1. Desdémona, el espejo de Otelo

Quizás una de las críticas más repetidas que se hicieron a la ópera de Verdi-Boito en cuanto al tratamiento de sus personajes, es el que se le dio a Desdémona, quien aparece constantemente apacible y prácticamente a la sombra de Otelo durante toda la ópera. Esa crítica se realiza porque existe un punto de comparación que es el de la Desdémona de Shakespeare, caracterizada por su valentía al defender su unión matrimonial, también al defender a Otelo frente al duque y a su padre, y en otras ocasiones al defenderse ella misma de Yago. Por otro lado, desde esa crítica que se hace del personaje, hay que cuestionarse el carácter apacible de la Desdémona de Verdi-Boito, que quizá no corresponde con la hazaña de haber contraído un matrimonio interracial sin el consentimiento de su padre. Esto, para nuestra concepción de lo que significa la valentía, debería haber estado justificado en ciertos momentos claves de la ópera con gestos que demostraran su arrojo. Sin embargo, la razón de la pasividad de Desdémona en la ópera está evidenciado en los apuntes que Arrigo Boito dio para el desarrollo del movimiento escénico, en el que decía que ella debía ser

castísima y armónica, entre otras cualidades que cito a continuación de la tesis de Ferrando Montalvá (2017):

Se recomienda a las señoras que representen este personaje que no hagan ojitos, que no agiten su cuerpo ni sus brazos, que no caminen con largos pasos de pértiga, que no busquen estos supuestos efectos [...] Un gran sentimiento de amor, de pureza, de nobleza, de mansedumbre, de ingenuidad, de resignación debe aparecer en esta castísima armónica figura de Desdémona (p. 58).

Pero ciertamente, hablar de mujer y hablar de hombre es hablar de su categoría generizada, es decir, de la construcción de los modelos que representan lo femenino y lo masculino que se han ido definiendo y difundiendo por la hegemonía cultural de las sociedades de cada época de la humanidad (Lauretis, 2000). El sistema educativo, las instituciones de los Estados, los hábitos cotidianos, la literatura, la historia, la medicina, es decir, todo aquello que se utiliza como una cultura y una práctica dominante, según Lauretis (2000), en su función de definir y nombrar, no solo definen y nombran lo femenino y lo masculino plasmando sus representaciones, sino que además lo construyen, lo crean y lo generan como producto.

Bourdieu (2000) explica su visión de la postura del hombre en el orden social como una máquina simbólica de dominación: “La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no se siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaz de legitimarla” (p. 11). Esto explica el carácter androcéntrico de nuestra cultura, en el que, al excluirse o ignorarse a las mujeres de las instituciones transmisoras y generadoras de conocimiento, se

ha establecido en los varones la definición, la medida y el canon de las cosas y, en consecuencia, las mujeres se han pensado como seres imperfectos y castrados (Lauretis, 2000).

En la ópera, la primera aparición de Desdémona es con la llegada de la embarcación que trae a Chipre al gobernador Otelo y a la flota veneciana en medio de una tremenda tormenta. Los turcos musulmanes habían luchado en su contra y la armada de Otelo resultó victoriosa. En esa escena los esposos públicamente se muestran amorosos y posteriormente se retiran a sus aposentos. Aparecen nuevamente después de la pelea entre el capitán del ejército, Casio, y Rodrigo, un joven veneciano enamorado en secreto de Desdémona, quien ha provocado la pelea por órdenes de Yago, que tiene urdido un plan. Después de que Otelo tranquiliza la situación, Desdémona y él se quedan solos y empiezan poco a poco a recordar lo sucedido al comienzo de su amor. Cito a continuación:

Otelo: Yo te describía el fragor de la batalla
y los valientes asaltos a la brecha mortal,
trepando como la hiedra por las murallas
mientras silbaban las flechas a mi alrededor.

Desdémona: Después me llevabas hasta los abrasados desiertos,
hasta las ardientes arenas de tu tierra natal;
me hablabas de los sufrimientos,
de las cadenas y del dolor de los esclavos.

Otelo: Estas historias adornaban con lágrimas
tu rostro y con suspiros tus labios;
y la gloria, el paraíso y todas las estrellas

descendían sobre mis tinieblas para iluminarlas.

Desdémona: Y yo pude ver resplandecer entre tus oscuras
sienes la sutil belleza de un genio.

Otelo: Y tu me amaste por mis desventuras
y yo te amaba por tu compasión.

Desdémona: Y yo te amaba por tus desventuras
y tú me amaste por mi compasión (Boito, 2019, pp. 37-38).

En este fragmento del libreto, Otelo recuerda las hazañas heroicas que en su momento le narró a Desdémona, las cuales fueron desdichadas; esto provocó compasión y después amor en ella. Como consecuencia de esa conmiseración, él también la amó. Las lágrimas de Desdémona, que muestran el dolor sentido por el sufrimiento de Otelo, no tienen la connotación negativa propia del sufrimiento, sino que para Otelo son “adornos”, según se lee en el libreto, que reflejan las virtudes y atributos propiamente masculinos de Otelo. Desdémona es entonces el espejo del que habla Virginia Woolf (2001), en el cual Otelo, como sujeto, puede reflejarse en ella que es el objeto, y tal como escribe esta autora, la mujer tiene el poder de reflejar la silueta del hombre del tamaño doble del natural.

Desdémona, por su cuenta, no se concibe a sí misma como imperfecta o castrada, tal como escribe Lauretis (2000), ni como objeto o el espejo que explica Woolf (2001), porque no es consciente de su papel. Bourdieu (2000) escribe que la dominación simbólica no se produce en la conciencia o en la lógica, sino a través de los esquemas de acción y de apreciación, es decir de los hábitos que soportan una especie de conocimiento que es profundamente oscuro. Desde esa nebulosa o desde ese conocimiento oscuro en el que Desdémona traslúcidamente se advierte, inconscientemente tiene la necesidad de ser la

compañía de alguien más grande y mejor que ella. Bourdieu (2000) da ejemplos de esto, planteando que las mujeres francesas, en una muy amplia mayoría, desean tener una pareja de mayor edad y de mayor altura, y dos terceras partes de ellas no estarían con un hombre más bajo de estatura. A pesar de que para todos, el origen de Otelo es considerado una característica que lo dota de inferioridad ante Desdémona, para ella su valentía, su edad y sus atributos masculinos son baluartes que le otorgan grandeza.

Retomamos la obra de Shakespeare (2016) en el primer acto, al momento de descubrir el matrimonio que se ha efectuado en secreto. En ese momento, Desdémona declara abiertamente su amor por Otelo delante del Duque y de su padre, y su valentía es explícita a través de la forma en que defiende su matrimonio interracial, que era algo insólito en su época. Según Viveros Vigoya (2016), el control ejercido en las mujeres blancas con el fin de conservar el orden social en la colonización era considerado un tema de controversia y tensión, ya que las mujeres eran las responsables de mantener la “pureza” de la sangre de piel blanca y la jerarquía social de las familias. Desdémona tenía el “peso” de ser de piel blanca y de haber nacido en una *buena cuna*. Otelo, por su parte, tenía la virtud de ser hombre, en el sentido del *vir*, con todos los atributos que conlleva la definición de hombre en cuanto a poder, facultades y capacidades, y en el sentido del *nif*, es decir, el valor que otorgan la violencia heroica, el pundonor, lo beligerante y la potencia sexual (Bourdieu, 1996). La piel de color blanco de Desdémona, en el fenómeno del mestizaje, es el acceso al prestigio y a la riqueza para Otelo, es entonces como ambos forman parte de la economía de los bienes simbólicos definida por Bourdieu (2000):

El principio de inferioridad y de la exclusión de la mujer, que el sistema mítico-ritual ratifica y amplifica hasta el punto de convertirlo en el principio de división de todo el

universo, no es más que la asimetría fundamental, *la del sujeto y del objeto, del agente y del instrumento*, que se establece entre el hombre y la mujer en el terreno de los intercambios simbólicos, de las relaciones de producción y de reproducción del capital simbólico, cuyo dispositivo central es el mercado matrimonial, y que constituyen el fundamento de todo el orden social. Las mujeres solo pueden aparecer en él como objeto o, mejor dicho, como símbolos cuyo sentido se constituye al margen de ellas y cuya función es contribuir a la perpetuación o al aumento del capital simbólico poseído por los hombres. (Bourdieu, 2000, p. 34)

Sin embargo, para el padre de Desdémona, el valor que Otelo tiene como *vir* y como *nif* (Bourdieu, 1996) es nulo cuando en él se cruza el concepto de raza. En la obra de teatro de Shakespeare, Brabancio abiertamente le dice a Otelo:

Infame ladrón, ¿dónde tienes a mi hija? Estabas condenado y tenías que embrujarla. Lo someto al dictamen de los cuerdos: si no la encadena la magia, no se entiende que muchacha tan dulce, gentil y dichosa, tan adversa al matrimonio que rehusó a nuestros favoritos más ricos y galanos, se exponga a la pública irrisión, abandonando su tutela para caer en el pecho tiznado de un ser como tú que asusta y repugna. Que el mundo me juzgue si no es manifiesto que lanzaste contra ella tus viles hechizos, corrompiendo su tierna juventud con pócimas y filtros que embotan los sentidos. Haré que lo examinen: se puede probar, es verosímil. Así que te detengo por ser un corruptor, un oficiante de artes clandestinas y proscritas. ¡Prendedle! Si se resiste, reducidle por la fuerza (Shakespeare, 2016, p. 13).

En la figura del padre de Desdémona reencarna el pensamiento colonizador, en el que los colonizados tienen la función de incrementar la riqueza de los colonizadores a través de la fuerza de trabajo, siempre manteniendo la obediencia de la jerarquía sexual-social que prohíbe el mestizaje. Otelo, como jefe de la tropa había estado al frente de las luchas defendiendo a los pobladores de Venecia, y se le había reconocido, a pesar de su color de piel negro, como gobernador del ejército veneciano, pero no le era permitido el ascenso al estatus social de los blancos.

Sin embargo, entre Otelo y Desdémona existe un amor vehemente en el que se han disuelto aparentemente todos los prejuicios de su unión interracial, de diferencia de clase social y de edad. Cito a continuación la segunda parte del *duetto* en el que recuerdan cómo surgió su amor:

Otelo: ¡Que venga la muerte,
me encontrará
abrazado y en éxtasis!

El júbilo de mi alma es tal, que temo,
temo que el incierto devenir
de mi destino no vuelva a concederme
un instante tan divino como este.

Desdémona: Que el cielo disipe todo temor
y que dure por siempre el amor.

Otelo: Que los habitantes del cielo
respondan “amén” a tu plegaria.

Desdémona: Que respondan “amén”.

Otello: ¡Ah! La felicidad me inunda

de tal modo... que el aire me falta...

¡Un beso!...

Desdémona: ¡Otelo!

Otelo: Un beso, dame otro beso.

Ya las Pléyades descienden hacia el mar.

Desdémona: La noche está muy avanzada.

Otelo: Ven Venus resplandece.

Desdémona: ¡Otelo! (Boito, 2019, pp. 38-29).

Musicalmente, quizás este es el dúo más hermoso de todas las óperas de Verdi. Recordemos que esta fue la última ópera trágica que escribió y en ella vació todos sus años de experiencia compositiva. En cuanto a los personajes, Otelo en este dúo expresa a la vez ternura y miedo. El temor que tiene de perder la felicidad que por fin ha llegado a su vida lo expresa abiertamente en varias ocasiones y, musicalmente, esos momentos son acompañados de sonidos graves y vibrantes de los violonchelos. Su canto es de difícil ejecución, va hacia las notas agudas con fuerza y en otras ocasiones, para expresar la ternura, en la partitura se le exigen sonidos de bajo volumen y muy expresivos. Desdémona, por el contrario, se muestra estable respondiendo siempre con la intención de calmar su inquietud y dándole seguridad. Mientras ella canta, los sonidos agudos de los violines y las violas son los que acompañan sus frases largas, ligadas y suaves, donde al final de algunas suena un arpa que recuerda sonidos celestiales. Otelo dice “*Venga la morte! e mi colga nell’estasi di quest’amplesso il momento supremo!*” (¡Que venga la muerte, me encontrará abrazado y en éxtasis!), expresando que lo único que le importa es el

amor de Desdémona, entregado completamente a ella y con miedo a que ese amor deje de existir. En un momento, Otelo dice que ese miedo le hace no poder respirar y le pide a Desdémona un beso para calmarse. Ella, para complacerlo, en dos ocasiones se acerca para besarlo. Y ahí inicia el momento musical más importante y hermoso del dúo: *Un bacio!* (¡Un beso!), música que corresponde a una célula de ocho notas que se van repitiendo cada vez hacia una nota más aguda. Todos los instrumentos de cuerda de la orquesta, violines, violas, cellos y contrabajos suenan a la vez con intervalos cortos, y en ciertas ocasiones suena el arpa, la música es sencilla, armoniosa y dulce, intensa e *in crescendo* por momentos hacia las notas agudas de forma suave y sin saltos, acompañando cada gesto de amor.

El texto escrito por Boito se enriquece mágicamente con las armonías, el ordenamiento de la orquesta y las melodías de los cantantes. Emociona de tal modo esa música que no se puede olvidar en toda la ópera, la cual se repetirá al final de esta pero en circunstancias muy distintas.

4.2.2. Yago como “padre” de Desdémona

El personaje que marca el camino en la historia entre Otelo y Desdémona es Yago, el alférez, a quien Otelo no asciende en el ejército y en su lugar lo hace con Casio. La fuerza, rudeza y crueldad que caracterizan a Yago le ofrecen una imagen masculina suficiente para considerarse superior a sus pares miembros del ejército y también respecto al propio Otelo, a quien despectivamente llama a sus espaldas *su morisca señoría, el salvaje de labios gordos* o *el salvaje de ojos verdes*. El desprecio que Yago siente por Otelo no solo responde a la afrenta de ser inferior en rango a un negro en el ejército, sino de manera particular, al hecho de que ese negro se haya casado con una bella y joven mujer blanca de Venecia.

Sus ideas racistas son manifestadas más claramente en la obra de teatro de Shakespeare, cuando Yago, acompañado de Rodrigo, compara a Otelo con animales. Ambos vociferan insultos en plena madrugada afuera de la casa de Brabancio, para avisarle que su hija Desdémona yace junto a Otelo. Cito a continuación:

Yago: Porque os han robado. Vestíos presto, por Dios vivo. Ahora mismo está solazándose con vuestra blanca cordera un macho negro y feo. Pedid ayuda a los ciudadanos, o si no, os vais a encontrar con nietos por arte del diablo. Salid. (Shakespeare, 2016, p. 6).

Más adelante, vuelve a comparar a Otelo con otro animal cuando dice:

Yago: Vos, señor Brabancio, sois de aquellos que no obedecían al diablo aunque él les mandase amar a Dios. ¿Así nos agradecéis el favor que os hacemos? ¿O será mejor que del cruce de vuestra hija con ese cruel berberisco salgan potros que os arrullen con sus relinchos? (Shakespeare, 2016, p. 8).

Yago no aceptaba que una mujer blanca y de alto rango social se uniera a un hombre de rango social inferior y de color negro. Viveros Vigoya (2016) escribe que este tipo de uniones era considerado una pérdida del honor familiar y que el honor se otorgaba o se perdía por la castidad de las mujeres, ya fueran esposas, hermanas, madres o hijas, y estaba profundamente unido al estatus social. Con ello, las mujeres eran responsables del honor y del estatus social de su familia. Es por eso que las mujeres blancas de alta clase social interrumpían sus embarazos si eran fruto de relaciones con hombres de un rango social

menor, así se podría preservar la continuidad del sistema que daba preferencia a los hombres blancos. Viveros Vigoya (2016) escribe: “La institución que permitió conectar la dominación sexual con la dominación racial, y al Estado con la familia para definir el estatus social fue el matrimonio” (p. 20), es por eso que el matrimonio interracial entre Desdémona y Otelo significó para Brabancio, su padre, la pérdida de honor, de estatus y de virtud familiar. Yago en este caso ocupó el papel que correspondería a un padre, dado que su autopercepción masculina lo colocaba en el *summum* de la hombría, el de la máxima conciencia, el dueño del destino de los otros; estas ideas le permitían actuar como padre y juez de Desdémona.

El sustento subjetivo que ha alimentado a los hombres por siglos, les ha otorgado el derecho de castigar física y moralmente a la mujer cuando esta se atreve a no brindar pleitesía, cuando la dominación simbólica ya ha dejado de surtir su efecto. Caraví (2000) escribe que en la civilización occidental las mujeres han sido cosificadas, reduciéndolas al no acceso a la autoconciencia, al no acceso a su autorrepresentación y al no acceso a la capacidad de significar al mundo. Esta infravaloración de la mujer tiene que ver con la supervaloración del hombre y en esa comparativa participaron grandes filósofos como Schopenhauer, Nietzsche, Hegel y Kierkegaard (Caraví, 2000). Las artes y en específico la ópera, ha funcionado como uno de los controles de ese universo de significación. La creación de leyes, la religión, la medicina, los discursos científicos, entre otras prácticas, también han formado parte de la hegemonía patriarcal, tal como lo explica Foucault (1992).

Esa hegemonía patriarcal, sustentada por construcciones culturales, también ha utilizado el terror para colonizar los territorios mediante la colonización psicológica (Segato, 2016), como los castigos en la hoguera durante la caza de brujas en el siglo XVI y XVII, donde se obligaba a las hijas de las mujeres a estar presentes cuando quemaban a sus

madres (Federici, 2010) y los masivos feminicidios de Juárez en México —por mencionar un fenómeno actual, en el que se exhibe la violencia como un espectáculo—. Todo eso forma parte de la colonización del territorio mediante la colonización psicológica, demostrando así la existencia de una autoridad o árbitro que no forma parte de la legalidad, a pesar del entramado colchón de leyes e instituciones que protegen a la mujer de la violencia de género y castigan a los que la ejercen.

4.2.3. El credo de Yago

Yago, en un soliloquio al principio del segundo acto de la ópera, canta su *Credo*. El texto forma parte de una invención completa de Boito, que no tiene correspondencia con la versión de Shakespeare y mucho menos con la de Cinzio. En este monólogo se exponen las creencias de Yago:

Creo en un Dios cruel que me ha creado a semejanza suya y a quien en mi cólera invoco. De un germen, de una partícula infame fui creado. Soy un canalla porque soy hombre; siento el fango primigenio moverse dentro de mí. ¡Sí, este es mi Credo! Creo en la misma devoción con la que una viuda reza en el templo, que el destino me inspira los actos ruines que planeo y cometo. Creo que un hombre justo es sólo un bufón hipócrita, hipócrita de rostro y de corazón, que todo en él es mentira: sus lágrimas, sus besos, sus miradas, sus sacrificios y su honor. Y creo al hombre un juguete del destino inicuo, desde el capullo de su cuna hasta los gusanos de su tumba. Y después de tanta burla sobreviene la muerte. ¿Y después? La muerte es la nada. El cielo no es más que un viejo cuento (Boito, 2019, p. 41).

El credo de Yago trata la misma idea del poema de Boito llamado *Dualidad* y publicado en el *Libro dei versi* (1877), cuyo fragmento se expuso en la primera parte de este capítulo. El escritor muestra en su poema paralelismos y también inversiones de la condición humana, haciendo juegos de palabras y de ideas que exponen preguntas acerca del doble papel que se puede jugar en la vida: el divino o el demoníaco. En el *Credo*, Boito elige que Yago profese su creencia inclinándose solo a uno de esos papeles, el del lado oscuro y perverso, y además se decanta por el nihilismo. Explica que la razón de su creencia es haber nacido hombre y haber sido creado por un Dios que es hombre.

Verdi y Boito decidieron que en la declaración de Yago el único testigo de su maldad fuera el público, con él intimidado y no hay nadie en el escenario. A él le explica que el sentimiento de odio que habita en él, le fue dado por haber nacido hombre. Para Yago no hay cielo y creyendo eso, tampoco hay infierno, de esa manera puede justificar su deseo de continuar cometiendo el mal, ya que todo es vano y no existe nadie que lo pueda juzgar.

A partir de ese momento, Yago se convierte en lo que Rita Segato (2018) llama *interlocutor en la sombra* y lo cito a continuación:

[...] esa compañía que le exige, que lo prueba, que lo insta. La prueba de que es hombre es que será capaz de “extraer” o “exaccionar un tributo” de la posición femenina. En la economía simbólica de género, una posición es femenina porque de ella circula un tributo en dirección a la posición masculina, que lo exacciona y de él se nutre. La violación coloca a la víctima —mujer más frecuentemente, pero a veces hombre— en la posición femenina, y se nutre con el tributo resultante de esa dominación, por ese proceso de reducción. No hay masculinidad sin la circulación de ese tributo que la construye. Y no hay feminidad sin esa conducción a la posición

reducida, subyugada: ésta es la “matriz heterosexual”, la matriz patriarcal, el género.
(p. 41).

En el tercer acto, después de que Otelo está convencido de que Desdémona le es infiel, el libreto dice lo siguiente:

Otelo: Está condenada. [...]. Consígueme un veneno para esta misma noche. [...].

Yago: Veneno no, es mejor ahogarla en su cama, donde ha cometido el pecado.

Otelo: Tu sentido de justicia me complace. [...] Yago, en este momento te nombro mi capitán. Yago: Os doy las gracias, mi Dux (Boito, 2019, p. 70).

Su papel de instigador de la duda lo hace el autor del feminicidio de Desdémona. Segato (2003) explica que la participación del interlocutor en la sombra en un acto criminal es aquel a quien finalmente se dirige u ofrece su acto, una vez que el otro recibe esa ofrenda, el acto adquiere sentido pleno. Esto lo explica de la siguiente forma:

El mandato expresa el precepto social de que ese hombre debe ser capaz de demostrar su virilidad, en cuanto coimpuesto indiscernible de masculinidad y subjetividad, mediante la exacción de la dádiva de lo femenino. Ante la imposibilidad de obtenerla por conducto de procedimientos amparados por la ley, aquellas presencias fuerzan al hombre a arrancarla por medios violentos. La entrega de la dádiva de lo femenino es la condición que hace posible el surgimiento de lo masculino y su reconocimiento como sujeto así posicionado. En otras palabras, el

sujeto no viola porque *tiene* poder o para demostrar que lo tiene, sino porque debe *obtenerlo* (Segato, 2003, p. 40).

La autora en esta cita habla de “la dádiva femenina” refiriéndose a la violación sexual, pero esa dádiva también puede ser cualquier exacción femenina, por ejemplo, su cuerpo. Yago, como interlocutor en la sombra, no pretende que Otelo manifieste su valía para demostrar que es digno de pertenecer a la fratria masculina, solo utiliza ese mecanismo conocido entre ellos para que, a través de esa demostración de su virilidad, pueda ser evidente su salvajismo y por lo tanto su desprestigio.

4.2.4. La verdadera razón del feminicidio de Desdémona

Tanto en la obra de teatro como en la ópera, se plantea que la razón principal del odio que Yago siente por Otelo es el desaire de su no ascensión de rango en el ejército y es esta la razón por la cual Yago quiere castigar a Otelo haciendo que cometa el feminicidio. Sin embargo, hay que considerar varios elementos que pueden ayudar a entender la verdadera intención de los autores —Cinzio, Shakespeare, Boito y Verdi—, que aparecen volcadas en el personaje de Yago. En la obra de teatro, Shakespeare expresa la atracción que Yago siente por Desdémona, sumado a que sospecha que Otelo y su actual esposa, Emilia, tuvieron un acercamiento antes de que ella se casara con él. Sin embargo, en el libreto de la ópera esto no aparece. Cito a continuación un fragmento de la obra de teatro:

[...] A pesar del odio que le tengo, no dejo de reconocer que es el moro hombre bueno, firme y tenaz en sus afectos, y a la vez de apacible y serena condición, y creo que será buen marido para Desdémona. Yo también la quiero, y no con torpe

intención (aunque quizá sea mayor mi pecado). La quiero por instinto de venganza, porque tengo sospechas de que el antojadizo mozo merodeó en otro tiempo mi jardín. Y de tal manera me conmueve y devora esta sospecha, que no quedaré contento hasta verme vengado. Mujer por mujer [...] (Shakespeare, 2016, p. 38).

En la obra de teatro, Desdémona es el objeto que puede saciar los impulsos de venganza de Yago y también la víctima del sacrificio que le otorgaría poder. Respecto a esto, Rita Segato (2016) escribe:

Sostengo, entre otras cosas, que el cuerpo de la mujer es la primera colonia, que la primera colonia en la historia de la humanidad es el cuerpo de la mujer. Antes que nada el libro habla de masculinidad [su libro *La guerra contra las mujeres*]¹², la cofradía masculina, la hermandad masculina entendida como un pacto que necesita de víctimas sacrificiales (p. 155).

Entendemos entonces que el cuerpo de Desdémona es la víctima sacrificial que le conferiría poder y valor a Yago. Empero, este elemento vengativo por el supuesto antiguo amor entre Otelo y Emilia no aparece en la ópera. Y si no aparece, el feminicidio de Desdémona en la ópera no corresponde con la lógica de la venganza al agravio de no haber sido ascendido como capitán. Para entender esto, hay que considerar que, en el tercer acto de la ópera, Otelo lo nombra su capitán, razón que lleva a pensar que Yago hubiera urdido

¹² Aclaración propia.

otro plan para evitar la muerte de Desdémona si ese hubiera sido realmente el motivo del mal que quiere realizar.

Lo que subjetivamente transmiten *Un capitano moro*, *Othello* y *Otello*, es que la mujer debe ser castigada por haberse atrevido a romper con lo establecido como parte de las reglas de la hegemonía patriarcal de ser “buena mujer”. Y también debe castigarse al extranjero de piel negra, que por se atreve a casarse con una veneciana blanca, pretendiendo ser uno más de esa clase y de ese color, burlándose de los principios jerárquicos sexuales y raciales. El más castigado de todos es Otelo, recibiendo su propio escarmiento al matar a su esposa en su cama, ahí donde sus cuerpos se habían unido reconciliando las socialmente concebidas diferencias de raza. Yago, entonces, consigue demostrar que el moro es un asesino de esposas, justificando así sus prejuicios racistas.

Después del feminicidio viene el *final feliz*, la muerte mediante el suicidio del infractor inducida por Yago, el creador de significados, de cánones y de medidas. El Yago que consciente o inconscientemente habita en los compositores y que a través de la masculinidad de un personaje intentan reflejar su propio poder. Pero aún hay más. La escena del feminicidio y del suicidio completan su significado cuando Yago cambia de cuerpo y se va a habitar al del espectador que, frustrado de observar que los preceptos patriarcales no se cumplen cabalmente, se alegra de que el castigo por lo menos suceda ahí.

4.2.5. Otelo, la víctima

La historia de Otelo inicia con un ser sin nombre. Cinzio decidió que en su novela se llamaría “El moro” y ese personaje adquirió identidad con Shakespeare, para que la obra de teatro expresara más dramatismo. En los personajes de la obra de teatro muchos de estos hacen referencias al origen africano de Othello, empezando por Yago, quien lo compara

con animales como cordero macho, negro y feo o con un caballo. También lo llama *el salvaje vagabundo* o *el labios gordos*. El duque, en el juicio de Otelo donde finalmente es absuelto, dice de él que *no puede ser más blanco siendo negro*. Desdémona habla de sus sienes oscuras y el propio Otelo se pregunta si tal vez Desdémona lo ha dejado de amar por ser negro. En la ópera, Yago lo llama *salvaje de labios abultados, salvaje de ojos verdes, morisca señoría*; y Otelo se cuestiona: “[...] quizá porque mi rostro está teñido por este oscuro y tenebroso color la he perdido.” Las referencias a su origen son variadas, pero quizás las más interesantes para analizar, sean las que Otelo hace de sí mismo.

El color de piel negra en el imaginario, es un signo de la ausencia de todo lo que está asociado al poder, al prestigio y a la autoridad. En esa estructura en donde la autoridad es de piel blanca, los rasgos indelebles no son ya el color sino su significado, por eso el oriundo se concibe a sí mismo ocupando perennemente esa parte de la estructura social organizada jerárquicamente (Segato, 2007). Por esa razón, Aníbal Quijano (2000) escribe que la idea de raza es “el más eficaz instrumento de dominación social inventado en los últimos quinientos años” (p. 37). Cito a continuación:

Dos procedimientos históricos convergieron y se asociaron en la producción de dicho espacio / tiempo y se establecieron como los dos ejes fundamentales del nuevo patrón de poder. De una parte, la codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados en la idea de raza, es decir, una supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros. Esa idea fue asumida por los conquistadores como el principal elemento constitutivo, fundante, de las relaciones de dominación que la conquista imponía. Sobre esa base, en consecuencia, fue clasificada la población de América,

y del mundo después, en nuevo dicho patrón de poder. De otra parte, la articulación de todas las formas históricas de control del trabajo, de sus recursos y de sus productos, en torno al capital y al mercado mundial (Quijano, 2014, p. 778).

Otelo es consciente de su posición en ese mundo de blancos, quizás es por eso que luchó tan valerosamente en el ejército a fin de poder conseguir ser el gobernador de la tropa y así adquirir un prestigio parecido al de los blancos de Venecia. Quijano (2014) llama a esto proceso *blanquitud social*, explicando que dicho fenómeno estaba casi exclusivamente asociado con el estatus que conseguían los *no blancos* al ocupar puestos de autoridad en la administración de los colonizadores y con el salario. Sin embargo, el mayor reconocimiento de Otelo no fue el de haber sido gobernador, sino el de haber conseguido el amor de una joven blanca veneciana. Otelo le dice a Desdémona en el primer acto: “Y tú me amaste por mis desventuras y yo te amaba por tu compasión” (Boito, 2019, p. 38), expresando de esta forma su autocompasión y la necesidad de reconocimiento. Su vida está basada en ser reconocido, no solo por ser negro en Venecia, sino por ser hombre. Recordemos lo que Woolf (2001) escribe acerca de que la mujer es el espejo en el que el hombre ve su silueta reflejada al doble de su tamaño natural. La constatación de esto aparece claramente en el libreto, cuando Otelo descubre el supuesto engaño de Desdémona y dice “Pero, ¡oh llanto, oh angustia! Se me ha despojado del espejismo en que se consolaba mi alma” (Boito, 2019, p. 63).

Esa inseguridad de Otelo, derivada de su origen africano, fue algo simple de observar para alguien con una perspicacia sagaz como la de Yago. Por eso fue sencillo llevarlo hasta el extremo de matar a su esposa, convirtiendo su reconocimiento más valioso en su fracaso más devastador.

Sin embargo, la inseguridad de Otelo no solo es por su color de piel en Venecia, sino porque es víctima de lo que Segato (2003) llama *mandato de masculinidad*. La autora explica que la masculinidad es un estatus al que se accede mediante pruebas o desafíos que involucren actos de riesgo y de crueldad, eso acredita su prestigio para pertenecer a esa hermandad masculina. El mandato de masculinidad es esa exigencia naturalizada que existe en el hombre y que, una vez que se consigue, debe refrendarse continuamente mediante méritos. Segato (2003) compara la iniciación de la masculinidad con la iniciación femenina en las sociedades tribales, cuya diferencia radica en que esta se centra en los aprendizajes de la maduración orgánica de la mujer y en los ciclos de vida. El hombre entonces está expuesto a un mandato de masculinidad que le exige exhibir su capacidad, su título, su posición masculina ante los ojos de los demás. Cito a continuación un ejemplo:

Los pueblos originarios de África, Sudamérica y Nueva Guinea aportan ejemplos espectaculares de procesos de iniciación de jóvenes donde pueden identificarse los motivos de la expulsión del mundo materno, del útero doméstico, y la entrada reglada en el mundo regido por normas de la masculinidad. Un ejemplo impresionante es el relatado por Gilbert Herdt (1981) en “Guardians of the flutes: Idioms of masculinity” que describe el proceso de acceso a la masculinidad adulta de los jóvenes de este pueblo de guerreros de Nueva Guinea por medio de la ingestión progresiva de semen de los hombres más viejos en la práctica de *felatio*, es un claro destierro del mundo materno, donde el alimento material es totalmente sustitutivo por el alimento viril, con sus reglas jerárquicas y su estructura de autoridad (Segato, 2003, p. 98).

Una vez que Otelo ha probado que posee suficiente capacidad para ser gobernador del ejército y para casarse con una mujer blanca de alta clase social, tiene que seguir probando su masculinidad, pero esta vez matando a su esposa a quien cree infiel, como *ofrenda a su interlocutor en la sombra* que es Yago.

Yago no solo actúa como *interlocutor en la sombra* de Otelo, sino también de Rodrigo, motivándolo a que consiga el interés de Desdémona y posteriormente de Casio, cuando urde la forma de transmitirle el mensaje de hablar con Desdémona para que le pida a Otelo que le devuelva su antiguo puesto. En todos ellos, Yago busca ser el “proveedor del repertorio de gestos que alimenten la virilidad” (Segato, 2018, p. 40). Este personaje encuentra el resquicio para entrar a esa búsqueda interna e inconsciente de Otelo, Rodrigo y Casio con el fin de que respondan a los miembros de la hermandad masculina. Les exige que den cuentas para obtener la recompensa de la mirada del otro, el reconocimiento de sus pares. Por eso, Catherine Clément (1988) escribe que el personaje de Otelo pertenece a la clasificación de los *locos, negros y bufones*, intérpretes que son excluidos del grupo de personajes que poseen prestigio en las óperas tanto como las mujeres, que sufren, lloran, son vulnerables y se lamentan. Todo esto nos da los argumentos para pensar que la primera víctima de esta historia es Otelo.

4.2.6. Desdémonas y Cármenes

Hay que considerar, además, que la intención de Otelo era matar a Desdémona haciendo que tomara un veneno, es decir un asesinato sin el elemento de la violencia física explícita. No era entonces tan salvaje como lo apodaba Yago, sin embargo, tras la sugerencia de “Veneno no, es mejor ahogarla en su cama, donde ha cometido el pecado” (Boito, 2019, p. 70), Otelo agradece la idea de estrangularla como castigo ante la infracción de gozar de la

carne, todo el peso de un cuerpo fuerte sobre uno débil para ahogarlo, sexo-muerte, Eva en el Génesis, castigo a la culpa de la mujer que originó la maldad en la tierra.

Esta ópera en el fondo es muy parecida a la ópera *Carmen* de Bizet, en la que existe una oscura especie de alivio que ininteligiblemente merodea al público cuando llega el *final feliz* del castigo. En nuestra conciencia, amueblada de numerosos preceptos patriarcales, siempre existe alguien que merece ser castigada, y Carmen, por ejercer la libertad *per se*, es una de ellas. Recordemos los abucheos en enero de 2018 en el Teatro del Maggio Fiorentino, en Italia, cuando Leo Muscato, el director de escena, se atrevió a cambiar su final en el movimiento escénico, haciendo que Carmen, en el intento de defenderse ante el inminente feminicidio, le arrebató la pistola a Don José y lo mató. ¿No debería haber alegrado al público que esta vez ella se defendiera, después de miles de Cármenes muertas en todos los teatros del mundo, o por las que mueren a diario en sus casas a manos de sus parejas y no reaccionaron a tiempo para evitarlo, o por los feminicidios encubiertos por las autoridades en los que son ultrajadas y tiradas como basura en los campos algodoneros de Ciudad Juárez o en los descampados de cientos de ciudades?

Desdémona también merece el castigo del espectador, solo que con menos regocijo, porque su libertad está vestida de los apuntes que Boito hizo para su desenvolvimiento escénico: “Un gran sentimiento de amor, de pureza, de nobleza, de mansedumbre, de ingenuidad, de resignación [...]” (Ferrando Montalvá, 2017, p. 58); mismas características que en parte favorecen a que la violencia en su contra se incremente, finalizando con su feminicidio. Estos actos violentos que preceden la muerte de Desdémona, aparecen en varios momentos en los que, Otelo convencido de que ella le es infiel, la llama cortesana, le arrebató su pañuelo, le grita, la empuja, la tira al suelo en público, haciendo evidente un maltrato cada vez más intenso. Este desarrollo *in crescendo* de la violencia es parte del

fenómeno de la violencia feminicida que se presenta a través del proceso llamado *vórtice de violencia* (Carrington, 2012). Choque Aldana (2023) explica que es un proceso cíclico en el que los actos de maltrato se van repitiendo e incluyen momentos de arrepentimiento por parte del agresor y también de perdón por parte de la víctima, se presenta una especie de luna de miel en los acercamientos posteriores a la violencia y después vuelve la agresión. Cada ciclo nuevo dura menos que el anterior y se va agudizando la violencia hasta el punto de llegar incluso al feminicidio. Cito a continuación la explicación de Carrington (2012, tomado de Choque Aldana, 2023) sobre lo que sucede en la víctima tras someterse a estos ciclos de violencia en su relación de pareja, si finalmente sobrevive: :

En la idea de vórtice de la violencia, esta espiral se convierte en el vórtice, y cada nivel del vórtice ilustra un ciclo de intensidad creciente y duración decreciente. Lo que el vórtice de la violencia añade al ciclo es que, con cada rotación o ciclo completo, un aspecto de la autoconstrucción y de la vida de la mujer es expulsado o “desprendido”. Esto significa que la mujer tiene menos capacidad para salir de la relación con seguridad con cada rotación. Al final, cuando la mujer sale de la relación, sale como una versión gastada de su antiguo yo. Si sale de la relación al principio, o antes de que se produzcan demasiadas rotaciones del ciclo, todavía hay un fuerte sentido del yo original que puede participar en el proceso de curación y la curación o reconstrucción de su vida puede ser relativamente rápida. Sin embargo, si la mujer ha sido absorbida por las profundidades del vórtice en una relación abusiva de larga duración o particularmente cruel, entonces lo que queda es una cáscara vacía del antiguo yo [...], que tarda mucho más en sanar (p. 91).

Desdémona va cayendo en ese vórtice que se reafirma y se agudiza, aunque en la ópera no da tiempo a que se repita como sucede en la vida real, lo que se presenta es un ejemplo de ese agujero en el que se puede caer, encontrando su final en la muerte si no se anula reaccionando a tiempo.

Desdémona no reaccionó a tiempo, siguió los buenos códigos de comportamiento mostrando en todo momento los atributos que Boito recomienda para su escenificación, y que además están sustentados por los contenidos de la novela, la obra de teatro y la ópera. Poseer esos atributos hace que *la ser humana* los identifique como condiciones para ser una *buena mujer* y por lo tanto, una *buena persona*, aunque esto la conduzca a la muerte. *El amor*, como identidad de lo femenino, aparece en la conciencia de Desdémona hasta en sus últimos segundos de vida antes de ser estrangulada:

Otelo: Piensa en tus pecados.

Desdémona: Mi pecado es el amor.

Otelo: Por eso morirás.

Desdémona: ¿Me matas porque te amo?

Otelo: Amas a Casio” (Boito, 2019, pp. 85-86).

Desdémona, casi inconsciente y a punto de morir, al entrar Emilia a la habitación, con un hilo de voz le dice que ella misma se ha lastimado para matarse, defendiendo así a Otelo. Quizá hoy en día alguna mujer todavía mantenga la idea de seguir siendo buena, incluso hasta en el último momento antes de morir en manos de su pareja, tal vez porque reconoce que ella ya no es el ideal del hombre que la observa y le da lo mismo vivir que morir.

Pero después de la muerte todo se descubre, aunque la conciencia de la verdad no llega a la mujer muerta. Al ser descubierto el engaño de Yago, este no acepta su responsabilidad y no se entrega, al contrario, huye porque su discernimiento no es alcanzado por la culpa. Otelo, en cambio, grita “*Ecco la fine del mio camin... Oh! Gloria! Otello fu.*” (Este es el final de mi camino... ¡Oh, gloria! Otelo fui.) y se encaja una daga. Moribundo, se arrastra hacia donde está Desdémona y ahí viene el momento musical más hermoso de la ópera: *Un bacio!* (¡Un beso!). Poco después del feminicidio de Desdémona y de que Otelo se encajara una daga, la música creada por las cuerdas de la orquesta con sonidos armoniosos, tiernos y suaves, que evocan música celestial que funde la pasión y la paz, empieza a sonar nuevamente. Quizás este es el *duetto* de amor más sublime de las óperas del siglo XIX y se repite exactamente igual en el espantoso momento del feminicidio y el suicidio, como si con la música el compositor quisiera decirnos que el amor justifica la razón de la violencia de sus muertes. Otelo intentando acercarse a Desdémona le dice: “*Un bacio!... un bacio ancora... un altro bacio*” (¡Un beso!... otro beso... un último beso) pidiéndole un beso tres veces a una mujer que ya está muerta. Después de esto Otelo muere.

Conclusiones

Este trabajo de tesis tuvo como objetivo general estudiar la ópera *Otello* de Giuseppe Verdi, a través del análisis de contenido enfocado en las relaciones de sus principales personajes, como un elemento artístico que expresa la violencia feminicida y naturaliza las relaciones de dominación. Para ello, me adentré de manera general a la historia de los movimientos feministas del siglo XIX y de sus demandas centrales, con la finalidad de comprender el entorno ideológico, político y social en el cual se compuso la ópera *Otello*, así como las posibles influencias ideológicas de sus compositores. Realicé una revisión bibliográfica de la historia del feminismo e incorporé algunos de los hallazgos que se hicieron mediante investigaciones de las artes con perspectiva de género, y enumeré a algunas artistas mujeres importantes descubiertas a través de ellas.

Se abordó el debate sobre la violencia feminicida desde los aportes teóricos de los estudios de género, considerando principalmente los hallazgos de Rita Segato, Julia Monárrez y Pierre Bourdieu, entre otros, además del feminismo decolonial y su enfoque interseccional realizado por Aníbal Quijano y Rita Segato. Una vez avanzada esta investigación, me adentré en el entorno próximo de los compositores de la ópera *Otello*, su vida y su obra, así como en la situación política y social de Italia en el siglo XIX. Con toda esta información, realicé el análisis de contenido de la ópera *Otello* de Verdi y Boito, considerando como principal elemento de análisis las relaciones entre sus principales personajes.

La penúltima ópera compuesta por Giuseppe Verdi fue *Otello* (1886), cuyo libreto fue escrito por el reconocido escritor, periodista, músico y compositor Arrigo Boito. Los dos crearon una mancuerna poco vista en otras óperas (Turina Gómez, 2000), su nivel de

entendimiento para lograr transmitir las ideas de la obra de teatro de Shakespeare es admirable y el desarrollo compositivo de Verdi desde su anterior ópera *Aida* (1871) hasta la de *Otello* fue tan notable que se compara con la densidad orquestal del compositor alemán Richard Wagner. Sin embargo, la transmisión de su mensaje misógino, el cual marcó de manera general sus óperas, no evolucionó ni tampoco fue coartado por las demandas y algunos logros de los movimientos feministas que ya habían surgido con fuerza por toda Europa. La violencia feminicida mostrada en la obra de Shakespeare alcanza una dimensión más profunda con Verdi, debido a que como escribe la musicóloga y feminista Susan McClary (2023), *la música hace olvidar el argumento*. Sin embargo, no solo hace olvidarlo, sino que la música subjetivamente refuerza esos significados construidos desde la hegemonía masculina.

El término *música clásica* le concede a esa disciplina un valor de superioridad, de perpetuidad, de distinción y de autoridad; por eso, el trabajo de McClary fue tan significativo al atreverse a realizar una crítica a Mozart, Haydn, Schubert y hasta al mismísimo Beethoven, analizando las categorías de género —femenino y masculino— plasmadas en su música, y definidas en numerosos tratados de musicología. De similar importancia ha sido la deconstrucción hecha a obras generadas por otras disciplinas con el fin de analizar lo culturalmente adquirido y que, sin embargo, se ha asumido como *natural*. Esto mismo, Bourdieu (2000) lo explica así: “devolver a la *doxa* su propiedad paradójica al mismo tiempo que denunciar los procesos responsables de la transformación de la historia en naturaleza, y de la arbitrariedad cultural en *natural*” (p. 5).

Esta deconstrucción de la historia de las artes ha llevado al descubrimiento de hallazgos muy valiosos, mostrando a numerosas mujeres artistas que, a pesar de su gran talento, fueron ignoradas. Lo cual nos obliga a cuestionarnos el por qué antes no nos

habíamos preguntado por las mujeres en las artes. Y la respuesta es la misma: hemos asumido la historia como algo real o natural, cuando esta, ha sido configurada y construida por la hegemonía patriarcal.

Con las ideas de la Ilustración aparecieron los primeros documentos en los que se afirmaba que los derechos civiles y políticos del hombre efectivamente eran solo para los hombres. Sin embargo, ese pensamiento crítico agitó las mentes pensantes de todas las personas, no solo las de los hombres, y provocó que las mujeres expresaran sus desacuerdos ante el establecimiento de leyes creadas por el interés de los hombres de significar todo lo existente en el mundo. Es así como alzaron la voz muchas mujeres causando que se le castigara públicamente con el fin de aterrorizarlas y colonizarlas psicológicamente y a través de ello también colonizar el espacio.

Un par de siglos atrás ya lo habían hecho en la *caza de brujas*, cuando ellas socializaron el control que tenían sobre sus cuerpos y sobre su entorno. Ante ese despertar femenino, la religión y el Estado pudieron observar el peligro de su pérdida de poder y entonces crearon leyes que pudieran justificar las crueldades que cometerían en su contra. El cuerpo de la mujer entonces pasó a manos del Estado, quien consideraba su útero una máquina de reproducción de mano de obra trabajadora para la construcción del nuevo orden patriarcal en la consolidación del capitalismo naciente de la revolución industrial.

No obstante, los movimientos feministas creados con la *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana* en 1791 por Olympe de Gouges, y más adelante, la *Vindicación de los derechos de las mujeres* en 1792 por Mary Wollstonecraft, formalizaron las demandas de las mujeres y marcaron un precedente de su capacidad intelectual despreciada por siglos. Ante este desafío, se impusieron normativas más severas para

prohibir su educación y procurar su instrucción para dedicarse a las labores del hogar, obligándoles de alguna forma a reducir su vida al ámbito de lo doméstico y lo privado.

A partir de entonces, surgieron numerosos movimientos feministas que exigían los mismos derechos que los hombres; estas mujeres fueron repudiadas moralmente y castigadas físicamente. Sin embargo, algunas fueron aceptadas como parte de estas movilizaciones sociales que intentaban realizar un cambio en el sistema económico, como en el socialismo, que demandaba la emancipación de la mujer y su retorno a la producción, su independencia económica y su igualdad de derechos salariales, entre otros. Sin embargo, ciertos importantes grupos de varones socialistas no aceptaron su emancipación y asignaron el salario familiar a los hombres, en el cual, se incluía el beneficio económico para las mujeres, relegándolas de esta manera a la vida doméstica formalmente.

La participación en las luchas sociales y en las guerras también formó parte de su emancipación, ya que se involucraron en las actividades o funciones históricamente designadas a los hombres. Sin embargo, al final de estas luchas solo se les agradeció su participación y terminaron siendo reconocidas como madres o esposas de los hombres que también habían luchado.

Todos estos esfuerzos de los varones por mantener las iniciativas de las mujeres siempre limitadas fueron acompañados por el perfeccionamiento de la iconografía, la cual era una forma de control subjetiva ya existente, en la que a través de modelos que representaban a la mujer, se provocaba su desprecio o su imitación según convenía al orden patriarcal. También se creó el control de las lecturas para las mujeres, se generaron leyes para respaldar las injusticias, se perfeccionó la manipulación religiosa, se creó la división sexual del trabajo, se establecieron los hábitos en la designación de tareas domésticas y se

expresó abiertamente la misoginia en las óperas. Todas estas prácticas y más, han formado parte de la dominación masculina —denominada así por Bourdieu (2000)—.

Las óperas compuestas durante el siglo XIX en su mayoría contenían una narrativa misógina, teniendo esa connotación, especialmente, las creadas por el italiano Giuseppe Verdi. De alguna manera en Italia tuvieron más éxito, debido a que las ideas de la Ilustración no se habían establecido de manera formal como en el resto en Europa, aunque en cierta medida habían empezado a tener influencia debido a que la población empezaba a criticar el sistema feudal en que aún vivían. Esas ideas influenciadas por la Ilustración motivaron el movimiento político, social y militar en Italia llamado el *Risorgimento*.

Este movimiento político fue un largo proceso en el que se involucraron intelectuales, artistas y muchas mujeres, y en el que Giuseppe Verdi tuvo una especial participación, ya que a través de sus composiciones indujo a la unidad de su pueblo. Sus ideas artísticas estaban ligadas al Romanticismo, movimiento artístico que ya se había impuesto al Intelectualismo europeo, y que defendía que la obtención de la felicidad se podía realizar mediante el progreso científico, tecnológico, social y económico. Verdi, utilizando su popularidad y su bien hacer musical, compuso numerosas óperas basadas en los ideales del Romanticismo, el cual no estaba en contra del Intelectualismo, sino que pretendía ampliar los intereses humanos a través del equilibrio entre la razón y la sensibilidad. Esa sensibilidad que se generaba en el público con sus óperas fue el vehículo para difundir las ideas de dominación masculina, normalizadas en esos tiempos en que apenas se iniciaba con el largo proceso del efecto simbólico de las recién creadas leyes que defendían los derechos de las mujeres. Efecto simbólico, por cierto, que aún no termina de desarrollarse a pesar de siglos de lucha feminista.

En el acercamiento a la resignificación de la ópera del siglo XIX que se hace en este trabajo, aparecen cuatro de las óperas que más se publican en las carteleras de los principales teatros del mundo. En un análisis de contenido muy somero de estas, fue fácil distinguir la cantidad de mensajes misóginos transmitidos y que han sido ignorados y aplaudidos.

Uno de los mensajes que se transmiten en *Otello*, la reconocida obra maestra de Verdi fue la naturalización de la *violencia feminicida* en la relación de los personajes de Otelo y Desdémona. Otelo es susceptible de sentirse inseguro debido al racismo al que se ha enfrentado en esa ciudad europea. No obstante, para alcanzar reconocimiento pasa por el proceso de *blanquitud social* que Aníbal Quijano explica como el reconocimiento que adquieren los colonizados mediante puestos de autoridad en la administración pública. Pero el estar casado con una mujer blanca, joven y de clase alta, le hace cuestionarse su identidad, descubriendo sus inseguridades basadas en lo aprendido respecto al significado de la raza, la cual es la condición de considerarse inferior debido a una codificación de diferencias supuestamente biológicas (Quijano, 2014). Los celos de Otelo, provocados mediante engaños y mentiras por Yago hacen que inicie la violencia feminicida en contra de su esposa, ya que la intersección de raza y dominación masculina lo hacen aún más susceptible de ser víctima de los *mandatos de masculinidad*. Rita Segato (2018) define a estos como la violencia intra-género que realiza el hombre, repitiendo estereotipos masculinos y demostrando suficiencia para pertenecer a esa hermandad, obedeciendo reglas y cumpliendo jerarquías.

Yago actúa como el *interlocutor en la sombra* (Segato, 2018), la compañía que le exige, que lo insta, que lo prueba a que demuestre su masculinidad mediante un tributo de extracción de lo femenino. Ese tributo es ofrendado al que observa la demostración, al

interlocutor, con lo cual Yago se convierte en el “proveedor del repertorio de gestos que alimentan la virilidad” (Segato, 2018, p. 40), ya que no solo es interlocutor en la sombra de Otelo, también lo es de Rodrigo y de Casio.

En la ópera se plantea que la razón del odio de Yago es que Casio haya ascendido a un mejor puesto en el ejército. Observo que si ese fuera el verdadero motivo por el cual Yago desea la muerte de Desdémona a manos de Otelo, su retorcido plan se hubiera cambiado en el momento en que Otelo, en el tercer acto, lo nombrara capitán del ejército. Pero el plan de aniquilar a Desdémona se lleva a cabo provocando en Otelo las conductas misóginas que concluyen en el feminicidio de Desdémona. Por esto considero que la historia es un mero pretexto utilizado, desde su primigenia creación —*Un capitano moro* de Cinzio en el siglo XVI, después en la adaptación que hace Shakespeare con su obra de teatro *Othello* en el siglo XVII y por último con la ópera *Otello* de Verdi-Boito en el siglo XIX—, para transmitir el mismo mensaje: por un lado, castigar a la mujer blanca que desobedece las reglas patriarcales burlándose de los principios jerárquicos sexuales y raciales, y por otro, castigar al hombre negro por querer parecerse a ellos a través de su unión con una mujer blanca. Este mensaje es el que, enriquecido por una de las creaciones de Verdi considerada *Obra Maestra*, se ha transmitido de una manera mucho más efectiva que con la obra de teatro o con la novela. Lo cual se debe a que la música ejerce un poder hipnotizador que hace que al final de la ópera, cuando Otelo ya se ha encajado una daga e intenta dar un último beso a Desdémona ya muerta, se recuerde el momento de amor sublime representado en el dúo del primer acto acompañado de música celestial, facilitando de esta forma la relación amor-feminicidio. Asimismo, la música induce a una especie de perdón o lástima hacia el feminicida, y a la vez, se acepta el mensaje racista de que un hombre negro es un asesino de esposas.

El respeto y amor que Giuseppe Verdi despertó en su época, y que continúa hasta nuestros días, de alguna manera disminuye las posibilidades de realizar críticas objetivas a la narrativa de sus óperas. Con este análisis de *Otello* no pretendo iniciar un debate que tienda a la cancelación o prohibición de sus óperas o a algo parecido, sino plantear la necesidad de resignificarlas, deconstruyendo lo naturalizado para poder preguntarnos qué papel han jugado las mujeres en estas obras y así observarlas desde nuestro presente sin identificarnos, hombres y mujeres, con ellas.

Bibliografía

- Álamo Martell, M. D. (2009). La discriminación legal de la mujer en el siglo XIX. *Revista Aequitas*, volumen 1, pp. 11-24.
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3819440>.
- Aldomá García, M. (1993). Los Hecatommithi de Giraldis Cinzio en España. Centro Virtual Cervantes.
- Amorós, C. (2008). *Mujeres e imaginarios de la globalización: Reflexiones para una agenda teórica del feminismo*. Homo Sapiens. Michigan
- Amorós Puente, C. (1992). Notas para una teoría nominalista del patriarcado. *Asparkia*, 1, pp. 41-58. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=859949>.
- Arbuet Osuna, C. (2018). La literatura de Kollontái y las tragedias de la educación sentimental. *Perífrasis. Lit. Teor. Crit.* 9, pp. 48-64.
DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis20189.17.03>
- Arriaga Flórez, M. y Cerrato, D. (2021). La Querrela de las Mujeres en Italia. Una revisión bibliográfica. *Revista Internacional De Pensamiento Político*, 16, pp. 125–148.
<https://doi.org/10.46661/revintpensampolit.6242>.
- Bandelli, D. y Porcenalli, G. (2016). Femicide in Italy. “Feminicidio”, Motal Panic and Progressivist Discourse, pp. 1-34. DOI: 10.2383/85284.
- Beauvoir, S. de. (1996). *Segundo Sexo*. España: Ediciones Cátedra.
- Bebel, A. (1976). *La mujer y el socialismo*. Romano García, V. (Trad.). Madrid: Akal.
- Boholm, A. (2001). Un templo de la humanidad: los significados de Roma en el Risorgimento. *Revista de Antropología Social*, (10), pp. 29- 52.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83801003>.

- Boito, A. (2019). *Otello*. Libreto. Traducción: Jorge Luis Vic. Teatro Real. Madrid.
- Bolinaga, I. (2014). *Breve historia de la Revolución Francesa*.
<https://library.lol/main/1156499B81D97240C02E46E7611F53A1>.
- Bourdieu, P. (1996). La dominación masculina. *La ventana*, no.3, pp. 1-95. Universidad de Guadalajara.
<https://revistalaventana.cucsh.udg.mx/index.php/LV/article/view/2683/2436>
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Cámara de Diputados. (2007). Ley General de Acceso a las Mujeres a una Vida Libre de Violencia. Última reforma publicada en el *Diario Oficial de la Federación*. 25-04-2023. Recuperado de: <https://www.gob.mx/conavim/documentos/ley-general-de-acceso-de-las-mujeres-a-una-vida-libre-de-violencia-pdf>
- Carabí, A. (2000). Construyendo nuevas masculinidades. En Segarra, M. y Carabí, A., *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria.
- Carrington, A. M. (2012). The Vortex of Violence: Moving Beyond the Cycle and Engaging Clients in Change. *British Journal of Social Work*, 44(2), pp. 451-468.
<https://academic.oup.com/bjsw/article-abstract/44/2/451/1708691>.
- Choque Aldana, M. (2023). *Sobreviviendo a la violencia feminicida: trayectorias de victimización y resiliencia de mujeres en La Paz y El Alto, Bolivia*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés UMSA.
- Clayton, M. y Zon, B. (Eds.). (2007). *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s-1940s. Portrayal of the East*. Ashgate Publishing Dirham, University.
<https://durham-repository.worktribe.com/output/1132679>.
- Clément, C. (1988). *Opera. The undoing of women*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Cobo, R. (1995). Género. En Amorós, C. (Dir.); *Diez palabras clave sobre mujer*, (3ª ed.). Madrid: Verbo Divino.
- Comba, E. (1935). *Donne illustri italiane*. Torino: Paravia.
- Conde Muñoz, A. (2014). Padre Verdi. Mujeres verdianas: reflexiones sobre la paternidad y la relación padre/hija. *Síneris: Revista de musicología*. Madrid.
<https://sineris.es/padre-verdi.html>.
- Cortizo, M. E. (2016). Musicología nueva para historias viejas: miradas de género a los estudios sobre ópera. En Perandones, M. y Cortizo, E. (Eds.), *Violencia de género en el teatro lírico*. Oviedo: Spanish music.
- Cosco, S. (2013). Las patriotas italianas. Cómo el sistema patriótico-patriarcal olvidó a sus heroínas. En Arriaga Flórez, M.; Bartolotta, S. y Martín Clavijo, M. (Eds.), *Ausencias: escritoras en los márgenes de la cultura*, pp. 295-309. Sevilla: Universidad de Sevilla. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4518877>.
- De Giorgio, M. (2001). El modelo católico. En Duby, G. y Perrot, M. (dirs.), *Historia de las mujeres*, tomo 4. Madrid: Santillana.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: horas y HORAS.
- De Miguel, A. (2011). Los feminismos a través de la historia. *Mujeres en Red*. El periódico feminista. <https://www.mujeresenred.net/spip.php?article1310>.
- De Pablo, O. (Comp.). (2019). *Su hogar es el mundo entero. Escritos y discursos de Rosa Luxemburg y Clara Zetkin sobre la lucha femenina y otras cuestiones sociales*. <https://brigadaparaleerenlibertad.com/libro/su-hogar-es-el-mundo-entero>.
- Diarios de Sesiones de las Cortes Generales y Extraordinarias. (1870). Del 24 de septiembre de 1810 al 20 de septiembre de 1813, IV, Madrid.

- Duggan, C. (1994). *A concise history of Italy*. Cambridge: Cambridge UP.
- Duhet, P. M. (1974). *Las mujeres y la revolución (1789-1794)*. Madrid: Península.
- Elias, N. (1987). *El proceso de la civilización*. Madrid: F. C. E.
- Elizalde, S. (2001). Giuseppe Verdi (1813-1901). El hombre y la obra. *Revista Mensaje*, marzo-abril.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Ferrando Montalvá, M. (2013). El papel de Boito en la madurez de Verdi: Otello y Falstaff. *Zibaldone. Estudios italianos*, ISSN-e 2255-3576, Vol. 1, Nº. 2, págs. 75-82. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4501795>.
- Ferrando Montalvá, M. (2017). Otello: Estudio analítico de la última ópera trágica de Verdi en su contexto. Tesis de doctorado, Universidad Politécnica de Valencia. <https://dx.doi.org/10.4995/Thesis/10251/90494>.
- Foucault, M. (1992). *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Fuster García, F. (2007). Dos propuestas de la Ilustración para la educación de la mujer: Rousseau versus Mary Wollstonecraft. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, núm. 50. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4064280>
- García, C. (2012). Prólogo. En Perandones, M. y Cortizo, E. (Eds.), *Violencia de género en el teatro lírico*. Oviedo: Spanish music.
- Godineau, D. (2001). Hijas de la Libertad y ciudadanas revolucionarias. En Duby, G. y Perrot, M. (dirs.), *Historia de las mujeres*, tomo 4. Madrid: Santillana.
- Gomez, F. (2021). Estudio histórico documental sobre políticas públicas voltadas para a mulher no Brasil e na Itália: Empoderamento x submissão. Universidade Estadual

Paulista Faculdade De Ciências E Letras Programa De Pós-Graduação Em Educação Sexual. Araraquara. (Tesis).

González de Sande, M. (2018). Mujeres y patriotas: La lucha por la libertad y la igualdad en el siglo XIX italiano. En García Fernández, J. y González de Sande, M. (Eds.), *Enrichetta Caracciolo. Los misterios del convento napolitano*, pp. 11-32. Sevilla: Benilde.

Grieco, S. F. M. (2001). *Monaca, moglie, serva, cortigiana: vita e immagine delle donne di Rinascimento e Controriforma*. Firenze: Morgana.

Guerra, L. (2011). El amor libre: un problema político en el pensamiento de Alejandra Kollontai. VIII Jornadas de Investigación en Filosofía, La Plata, Argentina. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1289/ev.1289.pdf

Guidi, L. (2000). Patriottismo femminile e travestimenti sulla scena risorgimentale. *Studi Storici*, 41(2), pp. 571–587. <http://www.jstor.org/stable/20567024>.

Hartmann, H. (1980). Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo. Papers de la Fundación/88. https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=0CAIQw7AJahcKEwiQ1qGV_IL_AhUAAAAAHQAAAAAQAg&url=https%3A%2F%2Fcampalans.cat%2Farchivos%2Fpapers%2F88.pdf&psig=AOvVaw2Yy5g-VzbQdcJnMEQsqmDs&ust=1684640244777053.

Higonnet, A. (2001) Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia. En Duby, G. y Perrot, M. (dirs.), *Historia de las mujeres*, tomo 4. Madrid: Santillana.

Jodelet, D. (2020). Sobre el espíritu de los tiempos y las representaciones sociales. *Revista Cultura y representaciones sociales*, no. 29.

- Jones, J. (2004). María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974), libretista y letrista. *Berceo*, no. 147, pp. 55-95, Logroño.
- Kolontay, A. (1972). *La mujer nueva y la moral sexual*. México: Claridad.
- Lauretis, T., (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- Lugo Ramírez, N. (1977). *El moro de Venecia: cuento de Cintio y tragedia de Shakespeare*. (Tesis) Universidad de Puerto Rico.
<https://repositorio.upr.edu/handle/11721/1717?show=full>.
- Lorenzo Arribas, J. (2003). Pilar Ramos López: Feminismo y música. Introducción crítica. *Revista Transcultural de Música*, núm. 8. Madrid: Narcea.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200817>.
- Maldonado Barahona, T. (2013). Apuntes para una introducción a la teoría feminista. En Díaz Martínez, C. y Dema Moreno, S. (Eds.), *Sociología y género*. Madrid: Tecnos.
- Martínez Díaz, S. (2016). Género y religión: La defensa del modelo de mujer cristiana en las óperas de Facundo de la Viña (1876-1952). En Perandones, M. y Cortizo, E. (Eds.), *Violencia de género en el teatro lírico*. Oviedo: Spanish music.
- Martínez Sierra, G. (1916). *Cartas a las mujeres de España*. Madrid: Saturnino Calleja.
- Martínez Sierra, M. (1960). *Fiesta en el Olimpo y otras diversiones menos olímpicas*. Universidad de California. Editor Aguilar.
- Mayobre Rodríguez, P. (2007). La formación de la identidad de género, una mirada desde la filosofía. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, v. 12, n. 28. Centro de Estudios de la Mujer, Universidad Central de Venezuela.
https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-37012007000100004

- McClary, S. (2023). *Cadencias femeninas: Música, género y sexualidad*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Michel, A. (1983). *El feminismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mila, M. (1980). *El arte de Verdi*. Torino: Einaudi Editori.
- Miskolci, R. (2019). Feminismo y derechos humanos. En Estévez, A. y Vázquez, D. (Coords.), *Los derechos humanos en las Ciencias Sociales. Una perspectiva multidisciplinaria*; pp. 167-190. México: FLACSO, UNAM, CISAN.
- Miyares, A. (1999). 1848: El manifiesto de “Seneca Falls”. *Leviatan: Revista de hechos e ideas*, no. 75, p.p. 135-158.
https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000645339&interno=S&posicion=1.
- Monárrez Fragoso, J. (2002). Femicidio sexual serial en Ciudad Juárez 1993-2001. *Debate Feminista*, 25. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2002.25.642>.
- Notargiovanni, C. (23 de abril de 2017). La genial casa para músicos jubilados de Verdi considerada su “obra más bella”. BBC NEWS MUNDO.
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-39639450>.
- O’Connor, P. W. (2013). María Martínez Sierra y sus paraísos perdidos. Algunas obras desconocidas. En González de Garay Fernández, T. y Díaz-Cuesta Galián, J. (Coords.); *El exilio literario de 1939, 70 años después: actas*; pp. 99-111. Universidad de Cincinnati. ISBN 978-84-695-9285-4.
- Ortega Alcántara, L. (2011). Richard Wagner, Giuseppe Verdi: bicentenario de dos genios. *Isla de Arriarán*, XXXVII, pp. 71-104.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4616431>.

- Pacheco Estefan, J. (2020). Representación de la escena operática. *Neuma*. Vol. 1, pp. 36-67, Universidad de los Lagos, Talca.
- Pascual Fernández, A. (2016). Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, 10, pp. 63-78.
<http://hdl.handle.net/10481/41940>.
- Pérez Andrés, Juan. (2021). Abecedario scapigliato. Una generación poética en veinte poemas. *Zibaldone. Estudios Italianos*, vol. IX, issue 1-2, pp. 44-65.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8122226>.
- Piñeiro-Blanca, J. (2008). El discurso del imperialismo decimonónico en *Aida* de Giuseppe Verdi. *Fígaro*, No. 30, pp. 6-13.
- Profili, L. E. (2020). La idea de libertad en J.J. Rousseau. *Eidos*, (32), pp. 231-250.
<http://dx.doi.org/10.14482/eidos.32.194>
- Quijano, A. (2000). ¡Qué tal, raza! *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, vol. 4, no. 1, pp. 37-45.
http://www.ucv.ve/fileadmin/user_upload/faces/problemas_sociales_contemporaneos/CESOC/ENERO_ABRIL_1_2000_DEBATE_SOBRE_MACROECONOMIA_VENEZOLANA.pdf
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.
<https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>.
- Ramírez, G. (2015). La declaración de derechos de la mujer de Olympe de Gouges 1791: ¿Una declaración de segunda clase? México: UNESCO, UNAM.

- https://catedraunescodh.unam.mx/catedra/catedra/materiales/u1_cuaderno2_trabajo.pdf.
- Restaino, F. y Cavarero, A. (1999). *Le Filosofie Femministe*. Torino: Paravia.
- Ribeiro, D. (2018). Breves reflexiones sobre Lugar de Enunciación. *Relaciones Internacionales*, (39), pp. 13–18.
- <https://doi.org/10.15366/relacionesinternacionales2018.39.001>.
- Roca Joglar, H. (2013). Giuseppe Verdi, el viejo que amaba a Shakespeare. *Pro ópera*, año XXI, núm. 5, pp. 36-38.
- https://proopera.org.mx/wp-content/uploads/2020/01/36-bicen-sep2013_compressed.pdf.
- Rousseau, J. (1973). *Emilio o de la educación*. Barcelona: Fontanella.
- Russell, D. E. y Harnes, R. A. (Eds). (2006). *Feminicidio: una perspectiva global*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Scott, Joan W. (2002). *A Cidadá Paradoxal*. Florianópolis: Editora Mulheres.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, R. L. (2004). Territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Serie Antropología, 362.
- <http://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/bitstream/123456789/19/2/RCIEM010.pdf>.
- Segato, R. (2007). *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de política de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Shakespeare, W. (2016). *Otelo*. Edita textos. (Editor: Edu Robsy).

- <https://www.textos.info/william-shakespeare/otelo/pdf>.
- Sledziewski, E. G. (2001). Revolución francesa. El giro. En Duby, G. y Perrot, M. (dirs.), *Historia de las mujeres*, tomo 4. Madrid: Santillana.
- Snowman, D. (2016). *La ópera, una historia social*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Soler Campo, S. (2018). Cuestiones de género: mujeres en la historia de la música. *Historia*, 19, pp. 84-101. <http://dx.doi.org/10.6035/Artseduca.2018.19.5>.
- Sorge Radovani, L. S. y Sorge Zizich, W. (2009). Giuseppe Verdi, una visión teatral de la voz en la ópera Macbeth. *Co-Herencia*, 6(10), pp. 165–187.
- <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/114>.
- Tamayo, C. (2007). El aporte cultural y educativo de la Baja Edad Media. *Educación y educadores*. Vol. 10, no. 2, pp. 197-213, Sabana.
- Turina Gómez, C. (2000). Otello. *Cuadernos de Filología Italiana*, núm. extraordinario, pp. 475-485. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/92898>.
- Turina Gómez, C. (2006). Arrigo Boito: Su aportación a la reforma textual de la ópera italiana de finales del siglo XIX. En Reboul, A. M. (ed. lit.), Gimber, A. (col.), Fernández Valbuena, A. I. (col.), *Palabra y Música*, pp. 305-313. Madrid: Editorial Complutense. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5770367>.
- Torras, M. (1996). *El pecado es de omisión: La propuesta feminista de Martínez Sierra/Lejárraga*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Valcárcel, A. (1997). *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra.
- Vásquez Rocha, H. (2011). La música como asunto de Estado: la relación Esterházy-Haydn. *Punto Cero*, 16 (22), pp. 9-17.
- http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762011000100002&lng=es&tlng=es.

Verdú, D. (10 de enero de 2018). El cambio radical y feminista del fin de “Carmen” escandaliza a Italia. *El País*.

https://elpais.com/cultura/2018/01/09/actualidad/1515529053_880482.html.

Viveros Vigoya, M. (2016). Blanqueamiento social, nación y moralidad en América Latina. *EDUFBA*, pp. 17-39. UFBA, 2016, pp. 17-39.

<https://doi.org/10.7476/9788523218669.0002>.

Wollstonecraft, M. (1998). *Vindicación de los derechos de las mujeres*. Madrid: Editorial Debate.

Woolf, V. (2001). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

Yegres Mago, A. (2015). Filosofía, ilustración y romanticismo. *Revista de Investigación*, 39 (86), 11-38. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=376144131002>.

Zárate Toscano, V. y Gruzinski, S. (2008). Ópera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: *Ildegonda* de Melesio Morales e *Il Guarany* De Carlos Gomes. *Historia Mexicana*, vol. LVIII, núm. 2, pp. 803-860. El Colegio de México. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=600127960>.

Zetkin, C. (2011). Sobre la emancipación de la mujer. Recuerdos sobre Lenin (fragmento). Proletarios.org.

https://www.proletarios.org/books/Zetkin-Sobre_la_emancipacion_de_la_mujer.pdf