

## *La Privación Materna en “La Hija Del Aire” y “La Épica de Fatema la Vigorosa”*

### *Resumen*

La presente investigación es un estudio comparativo de la influencia de la privación materna sobre dos personajes literarios: la protagonista de “La épica de Fatema la Vigorosa”, cuyo autor es anónimo, y Semíramis, la protagonista de “La hija del aire” de Pedro Calderón de la Barca. Esta investigación intenta demostrar si ambos personajes son vistos de la misma manera dentro de sus sociedades, dado que las dos heroínas pertenecen a culturas diferentes, la oriental y la occidental. Este estudio intercultural analiza un tema único, representado por varias obras literarias que lo interpretan, cada una de ellas con evidente independencia y personalidad. El estudio se hace desde una perspectiva psicoanalítica. De esta manera, basándome en algunas teorías mencionadas en la introducción, examino los personajes de la princesa “Zat Alhemma” (La Vigorosa) y de “Semíramis”. Ambas heroínas ocuparon cargos de poder desempeñados históricamente por hombres: Zat Alhemma (La Vigorosa) fue una princesa árabe durante la época del conflicto árabe-romano, mientras que Semíramis reinó en Asiria.

**Palabras clave:** Nominalismo, realismo, privación materna, identidad, aislamiento.

## *Maternal deprivation in “The Daughter of the Air” and “The Epic of Fatema vigorous”*

### *Abstract*

A comparative study of the influence of maternal deprivation on two literary characters: the protagonist of “The epic of “Fatema the Vigorous” whose author is anonymous, and Semíramis, the protagonist of “La hija del aire” by Pedro Calderon de la Barca. This study reveals whether these characters are seen in the same way within their societies, as the two heroines belong to two different cultures, East and West. This intercultural study examines a single topic, represented by several literary works that interpret it, each with clear independence and personality. The study was done from a psychoanalytic perspective. Thus, based on some theories mentioned in the introduction, the study examines the following characters: the princess “Fatema the Vigorous” and “Semíramis”, respectively. Both heroines are women in positions of power that have historically been filled by men. “Fatema the Vigorous” is an Arabian princess during the time of the conflict Arab-Roman, while Semíramis is the historical queen of Assyria.

**Keywords:** Nominalism, realism, maternal deprivation, identity, isolation.

Ambas heroínas son criadas en aislamiento ignorando quiénes son. En este sentido, la comparación se hace basándonos en el psicoanálisis. Pese a que hay muchos detractores del uso de esta herramienta en un estudio literario, cabe resaltar lo que explica el profesor Carl Gustav Jung<sup>1</sup> sobre la significación psicológica del teatro que, “prescindiendo de su significación estética, podría definirse como un instituto destinado a la elaboración pública de complejos. El deleite que sentimos al presenciar una comedia o el sentimiento de fruición que nos provoca el feliz desenlace de una escena dramática, proviene de que identificamos nuestros complejos con los del espectáculo. En cuanto al placer que nos proporciona la tragedia, débese al estremecimiento de alivio que causa ver a otro abatido por la desgracia que nos amenaza a nosotros. De modo que el psicoanálisis no es tan lejano a la literatura como podría llegar a creerse”.

La crítica psicoanalítica siempre ha sido controvertida. En su artículo “The idea of psychoanalytic literary criticism” Peter Brooks<sup>2</sup> desarrolla este tema señalando que la crítica psicoanalítica tradicional se puede dividir en tres categorías generales dependiendo del sujeto del análisis: el autor, el lector o los personajes ficticios del texto. La controversia toca a cada una de estas tres categorías y uno todavía puede hacerse la pregunta: ¿por qué analizar un texto desde un punto de vista psicoanalítico? La respuesta es que el psicoanálisis nos proporciona una vía por la cual podemos explorar, en palabras de Simón Lesser<sup>3</sup>, “the deepest level of meaning of the general fiction”. La literatura y el psicoanálisis son separadas líneas de pensamiento pero con puntos de intersección: el desvelamiento de los enigmas de la condición humana.<sup>4</sup>

Tras haber justificado el uso de esta teoría psicoanalítica, los autores en los que se basa el presente análisis son Erik Erikson, John Bowlby, Otto Rank y Jacques Lacan. El primero es un psicólogo estadounidense discípulo de Freud y de origen alemán cuya teoría se orienta más hacia la sociedad y la cultura. Por eso es lógico que siempre haga caso omiso de los instintos y el inconsciente. Según él, el desarrollo del ego tiene un principio epigenético. Es decir, hay ocho etapas predeterminadas por las cuales cada persona pasa du-

---

1 Carl Gustav Jung; *Arquetipos e inconsciente colectivo*; Paidós; Barcelona; 1980; 74.

2 Peter Brooks; “The idea of psychoanalytic literary criticism”; *The trial of psychoanalysis*; The University of Chicago Press; Chicago; 1988; 145.

3 Simón Lesser; *Fiction and the unconscious*; Randon House; New York; 1957; 297.

4 Carlos Rey; “Las otras lecturas de Freud. Psicoanálisis y literatura”; *Revista de la Asociación Española de Neuropsicología*; vol. XXIX; n. 103; 2009; 145.

rante su desarrollo a lo largo de su vida. Cada etapa se caracteriza por una tarea que debe solucionarse en esa etapa aunque la solución está preparada en la etapa previa. Es exactamente como los capullos de rosa, los pétalos se abren en cierto tiempo y cierto orden determinados por la naturaleza. Si alguien se interviene para abrir un pétalo prematuro, esto arruinará el desarrollo del ciclo vital de toda la rosa. Pues si una persona maneja bien la etapa por la cual pasa, llegará a la siguiente etapa con una nueva virtud o una fuerza psico-social que lo ayudará a pasarla con éxito. La quinta etapa de la adolescencia es la más importante, durante la cual la persona desarrolla su ego y lucha para encontrar su identidad. Para llevar a cabo esta tarea, el adolescente se da cuenta de que tiene la capacidad de controlar su destino y ocupar su lugar en la sociedad. El peligro de esta etapa reside en la confusión de identidad o de roles, acompañada por una tendencia hacia el aislamiento. En este sentido el aislamiento significa una disposición hacia el repudio y el rechazo, que en algunas ocasiones se convierte en la destrucción de fuerzas y personas cuya esencia parece peligrosa para la propia.

La teoría del apego de John Bowlby es uno de los principales desarrollos teóricos en el psicoanálisis y ha tenido un impacto enorme sobre los campos del desarrollo del niño. Según esta teoría, para el desarrollo y el crecimiento mental sano del menor, es esencial tener una relación cariñosa y afectuosa con su madre o, a falta de esta, con su madre suplente permanente.<sup>5</sup> Los casos en los que el niño no tiene tal relación con su madre se califican de “privación materna”. Hay muchos tipos de esta “privación materna”: 1. El niño vive con su madre pero ésta es incapaz de darle el cariño y el amor suficientes que necesita durante esta etapa de su vida. 2. El niño se separa involuntariamente de su madre. 3. La madre adoptiva es desconocida o es incapaz de realizar el papel de la madre perfectamente. En este último caso, la privación es parcial. Ciertamente, los efectos de la privación materna parcial son más benignos que los de la total. La privación materna parcial engendra ansiedad, necesidad excesiva de amor y fuerte aspiración a la venganza lo que lleva consigo los sentimientos de culpabilidad y depresión. La privación materna total, además, paraliza la capacidad de formar o mantener relaciones normales con los demás.<sup>6</sup> Además, al estudiar la “privación materna” hay que considerar la edad del niño. Según esta misma teoría de Bowlby, si el niño es privado de su madre durante los primeros años de su vida, esto afectará al desarrollo de su ego más que si el niño es mayor.

Otto Rank fue un psicólogo austríaco que formó parte del círculo

---

5 John Bowlby; *Maternal care and mental health*; Palais des Nations; Geneva; 1952; 11.

6 Ibid; 12.

íntimo de Sigmund Freud. Los psicólogos del siglo 20 comenzaron a tratar de desentrañar los misterios de la psique humana, en particular por medio de la mitología clásica, lo que llevaría más adelante a las ideas de Jung, Joseph Campbell y otros. Otto Rank fue uno de los primeros estudiosos que exploraron esta convergencia. Una de las preguntas más desconcertantes de la mitología comparada son las similitudes entre culturas en los mitos, el folclore y las leyendas. Por ejemplo, el mito de la inundación, la búsqueda heroica y en particular el nacimiento de los cuentos del héroe, aparecen por todo el mundo, desde África hasta América del Sur. Cuando Otto Rank elaboraba su teoría, el estudio de la mitología estaba saliendo de un período en el que los intentos de explicar esto por los fenómenos de difusión o astronómico se habían agotado. Por eso, Rank trató de explicar estos motivos comunes en términos de lo que él cree como universales psicológicos.

El acento del trabajo de investigación de Jacques Lacan, a partir de una personal interpretación de -y ruptura con- Freud, recae sobre la importancia del lenguaje como espejo de la mente inconsciente. Lacan define dos tipos de discurso: el lenguaje del ego (un habla cotidiana de lo que conscientemente pensamos y creemos de nosotros mismos) y otro tipo de habla, lo que llama lapsus lingüísticos. El Otro de Lacan se relaciona con este segundo tipo de habla. Estos dos discursos diferentes provienen de dos lugares psicológicos distintos: el ego y el Otro. Si comparamos el Otro de Lacan con las teorías de Freud, éste define el Otro como el inconsciente mientras que, para Lacan, el inconsciente es el discurso del Otro.

### *El nominalismo vs. el realismo*

Para analizar las personalidades de Semíramis y Fatema, hay que entender primero el pensamiento de sus creadores y las circunstancias de sus creaciones. Esto con el fin de establecer una relación entre el mundo interno del individuo artista y el arquetipo femenino que cada autor representa. Tarde o temprano, lo interno tiene que manifestarse o proyectarse en un resultado externo en la forma de una obra artística.

Respecto a “La hija del aire” de Calderón de la Barca, no se conoce con certeza la fecha de su composición, que para unos críticos es un poco anterior a su representación en 1653, y para otros la precede un decenio o poco más. Se puede incluso pensar que, compuesta años antes, la tragedia fuese reelaborada por el poeta ante la inminencia de la primera representación en el Coliseo como gran espectáculo de Corte. De hecho fue puesta en escena en sus dos partes los días 13

y 16 de noviembre de 1653 ante los soberanos Felipe IV y Mariana de Austria.

En este sentido hay que mencionar aquí que al principio del siglo XVI, España pasó por turbulentos momentos espirituales y religiosos de manera similar a lo que ocurrió en el resto de Europa; por ejemplo, la exigencia de una reforma eclesiástica, la difusión del erasmismo, la influencia del humanismo, la aparición de sectas como los alumbrados y los místicos españoles. Después del fervor de los años 1520 y 30, alrededor de 1540 se puede sentir otra reacción: la resurrección del escolasticismo, en Francisco de Vitoria y otros, comenzó a cerrar las nuevas direcciones en las cuales se embarcaba España. Existió un momento en el cual el país estaba moviéndose en el mismo sentido que la tendencia europea, pero cambió de rumbo y volvió a reafirmar su posición tradicional.

Uno de los logros de este movimiento católico español contrarreformista fue reafirmar la creencia en que cosas como el poder y el conocimiento tenían una esencia y existencia fuera del individuo. Uno de los debates teológicos más largos y enconados durante la Edad Media se habla centrado en las posiciones opuestas entre el nominalismo y el realismo con respecto a lo universal. Nominalismo, de “nomen”, que significa “sustantivo”, era la doctrina según la cual los sustantivos abstractos y los conceptos universales (verdad, belleza, bondad) eran simplemente referencias convencionales sin verdadera esencia. Los realistas, por otro lado, sostenían que las ideas universales o generales tienen objetividad y una existencia real. O sea, algo como la “verdad” y la “belleza” existen realmente y tienen una existencia completamente separada del sustantivo que lo nombra. En los países católicos, triunfa el nominalismo, y este pensamiento se refleja en las obras españolas hasta el siglo XVII. Henry W. Sullivan, en su artículo “Jacques Lacan and the Golden Age Drama.” proporciona una sucinta visión del trasfondo del pensamiento durante el siglo XVII. Según Sullivan, este cambio de pensamiento durante la Edad Media implicó un cambio de percepción. Cabe mencionar aquí que, según la percepción medieval del mundo, hay dos dimensiones, una vertical y otra horizontal; y la vertical- de arriba y abajo, desde el cielo hacia la tierra- era valorada como el Supremo Orden. La esencia existía en objetos o ideas abstractas, pero en un lugar fuera, ajeno al individuo u observador.<sup>7</sup>

La magia de la palabra, perdida por la influencia del realismo en algunos países europeos, como Francia e Inglaterra, prevaleció en los países católicos, como España. Además el brillo de la palabra llegó

---

7 W Henry Sullivan; “Jacque Lacan and the Golden Age Drama”; *El arte nuevo de estudiar comedias: Literary theory and spanish Golden Age drama*; Associated University Press; Londres; 1996; 110.

hasta el público. Según Henry W. Sullivan, durante el siglo XVII, la audiencia del teatro hablaba de ir a “oír una obra” y no a “ver una obra”.<sup>8</sup> Pues, el conflicto era sobre la relación entre el “significante” (el sustantivo) y el “significado” (la idea o el referente). Para Jacques Lacan, el significante no se refiere a un objeto o un significado, sino que a otro significante en una cadena de significantes. Además, Lacan subraya que el signo significa algo, mientras que el significante representa un sujeto para otro significante. El hecho que afirma la idea de Lacan, de que existe una fuente de conocimiento fuera de cada individuo que es posterior a la existencia de cualquier ser humano. Esta suma de significantes se transmite al sujeto mediante su lengua nativa. Pero la psicología de un sujeto es la memoria que tiene un banco de reprimidos mensajes, imágenes y efectos a través del cual los significantes se originan, o viajan y vuelven otra vez a la conciencia, o se revelan de una manera inconsciente en el comportamiento.

Para concretar tales ideas abstractas en ejemplos actuales de la obra calderoniana, recordamos la escena en que Nino intenta violar a Semíramis, y ésta defendiendo su honor, le quita su daga, amenazándole de suicidarse si no la deja en paz. La “daga” es un arma blanca de mano de hoja corta y ancha. Una daga puede representar diferentes sujetos (un regicida, un esgrimista, un artesano, un trinchador) para otros significantes (asesinato, proeza guerrera, artesanía de metales, instrumento para cortar carne). La daga es el arma que Semíramis utiliza contra su enemigo. Además la daga representa el sujeto de Nino, es decir, su “virilidad”, que, dentro del sistema del prestigio de aquella sociedad, refleja otro significante, que es su “honor”. Pero en esta escena, la “daga” tiene otra implicación más profunda. Según el diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot<sup>9</sup>, dentro de la jerarquía de las armas, la daga y la espada pertenecen al caballero. Además, estableciendo un paralelismo entre la jerarquía de las armas, y los arquetipos jungianos, componentes de la vida anímica personal, podríamos hacer la asimilación siguiente: Daga (Sí mismo). Semíramis al quitar la daga de Nino, le quita la vida. Nino ve claramente su destino: “¡Mi mismo cadáver, cielos, miro en el aire aparente!”. Nino ve la verdadera Semíramis “osada y fuerte”, matándolo, y dejando su cadáver bañado en la sangre.

“Semíramis” misma, es un significante, “una mujer humilde y huérfana”, que se refiere a otro, que es el “Oráculo” de la ruina y la muerte del “Rey”, que nos lleva a otro significante, que es la destrucción de la “Jerarquía”, considerada durante aquella época como un orden divino. Calderón de la Barca, representando en su obra esta cadena

8 W Henry Sullivan; ob.cit; 109.

9 Juan Eduardo Cirlot; *Diccionario de símbolos*; Siruela; Madrid; 2006; 95.

de significantes, refleja su visión católica del mundo y del hombre, cuya existencia como una entidad subjetiva, está subordinada a, o dependiente de, un reino de trascendentes y tras individuales significaciones, un reino que había existido mucho antes del hombre, y existe más allá de él ahora en esta vida, y hasta después de su propia muerte, existiría en el futuro en eternidad. Así, “La hija del aire” de Calderón de la Barca se concuerda con la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, según la cual, el significante (la palabra, o mejor dicho la “Jerarquía Divina” de Dios, Rey, Honor, Familia, Amistad y Amor), eclipsa la subjetividad humana representada por Semíramis. Cuando un elemento de esta jerarquía divina intenta superar a otro de más importancia, esto crea un conflicto, que siempre termina con la victoria del elemento superior.

Calderón de la Barca con su visión hispano- católica del mundo rechaza titular sus obras bajo los nombres propios de sus protagonistas. Para él, no se puede conceder tal autonomía sobresaliente y centralidad de posesión en un sujeto humano individual. Por eso, Calderón de la Barca prefería dar a sus obras títulos que reflejan la relación entre el sujeto (la hija) y el significante (del aire), una relación en la que éste trasciende aquél. Primero hay que mencionar que, después de la muerte de la madre de Semíramis, Venus hizo que las aves la defendieran en un duelo singular, y dijo a Tiresias que cada día le enviaría alimento para el bebé con las aves. Éstas fueron los tutores y los protectores de la niña, razón por la que lleva el nombre de origen asirio “Semíramis” que significa “hija del aire y las aves”. Desde la antigüedad, las aves simbolizan el alma humana. En el caso de Semíramis, las aves representan su alma encarcelada en un monte (su subconsciencia), en lucha para descubrir su verdadera identidad y llegar a su libertad.

Pero además el significante “aire” tiene más que un significado. El elemento aire, junto con el fuego, la tierra y el agua, es uno de los cuatro elementos de las cosmogonías tradicionales en Occidente. Según Juan Eduardo Cirlot, en su diccionario de símbolos, el aire se considera activo y masculino, al igual que el elemento fuego, frente a la tierra y agua, pasivos y femeninos.<sup>10</sup> El aire se asocia con tres factores: al hálito vital creador, y en consecuencia, “la palabra”; al viento de la tempestad, ligado en muchas mitologías a la idea de la creación; finalmente, al espacio como ámbito de movimiento y de producción de procesos vitales. En este sentido, el “aire” es la “palabra creadora” que trasciende la subjetividad del sujeto, “Semíramis”. Asimismo, para Nietzsche: “El aire es una especie de materia superada, adelgazada, como la materia misma de nuestra libertad. Por

---

10 Juan Eduardo Cirlot; ob.cit; 60.

eso, el aire debía ser frío y agresivo”.<sup>11</sup> Calderón de la Barca elige para su protagonista un nombre que refleja la ausencia de su madre, afirmando que es la hija de la naturaleza.

Así, el significante “aire” lleva en sí las principales características de la personalidad de Semíramis, es decir, su privación materna, su ansia de libertad, su vanidad y su temperamento masculino agresivo. Semíramis a lo largo de su vida quería ser como el aire: ligera, libre y fuerte sin límites, trascendiendo todas las normas, leyes y tradiciones, lo cual la convierte en un “monstruo” (la palabra utilizada por Calderón de la Barca más que una vez en su descripción de Semíramis), que según la definición del Diccionario Hispánico Universal es una “producción contra el orden regular de la naturaleza”.<sup>12</sup>

Al otro lado, la épica de la princesa Zat Alhemma es una épica magnífica que narra un período histórico muy extenso e importante en la historia de los árabes, desde el califa “Abd Almalak Ibn Marwan” (705 DC) hasta “Alwazeq Bellah” (847 DC). La épica nos presenta los acontecimientos más importantes de aquella época desde el desmoronamiento del Califato de los Omeyyas, el asesinato de “Marwan Ibn Muhammad”, la intensificación de la lucha por el poder durante la primera época abásida, la catástrofe de la familia de los “Baramekah”, hasta llegar a los detalles minuciosos de las guerras bizantinas contra el mundo islámico, guerras que son llamadas en la épica como las “Guerras Romanas”. El narrador de la épica estudiada menciona, más de una vez, que está contando la historia de la princesa Fatema al califa “Alwazeq Bellah”. Asimismo, la última parte de la épica narra las hazañas gloriosas de “Alwazeq Bellah” quien, después de la muerte de su padre “Almoatasem”, decide proseguir la guerra contra los romanos.

Esta época en la historia árabe es calificada por los historiadores como “El Siglo de Oro Árabe”, en todos los campos: la política, la cultura, la ciencia, la filosofía...etc. Al contrario del catolicismo, en el Islam no hay una jerarquía divina. Los filósofos árabes de aquella época intentaban transmitir al hombre de la tradición a la certeza, es decir, asegurarse de la existencia de Dios a través de la demostración de evidencias mentales. Por eso, aparecieron muchos filósofos que entraron en luchas y batallas para probar la superioridad de la “Razón” sobre las rígidas tradiciones. El análisis mental y la lógica son la única manera de acceder al conocimiento. Por eso, encontramos a filósofos como por ejemplo Alkendi y Alfarabi, quienes explicando el origen del conocimiento, afirman que éste se inicia con el sentimiento, después viene la experiencia, seguida por la memoria y

---

11 Ibid; 74.

12 *Diccionario Hispánico*; W.M. Jackson, Inc. Editores; México; 1972; 980.

la idea, y luego la aparición de las ciencias teóricas y prácticas. Y entre la idea y el surgimiento de la ciencia, Alfarabi pone la etapa de la aparición del lenguaje. Después de generar la idea en la mente del ser humano viene la etapa de las señales, seguida por la emisión de sonidos. Y de la evolución de los sonidos surgen las letras y las palabras, cuya pronunciación es diferente entre los grupos humanos. Así, según Alfarabi, primero viene la percepción de las cosas, después, la memoria conserva su imagen en la mente, y al final, viene la palabra que expresa tal imagen. En este sentido las ideas y los objetos que están flotando en el mundo son más importantes, en la dinámica de la representación humana, que el lenguaje por medio del cual surge dicha representación; asimismo, la cognición de objetos o ideas había florecido antes de la existencia del lenguaje. En el mismo sentido también afirma que el sistema de palabras (lenguaje) es un intento de asimilar el sistema de ideas (en la mente), que por su parte, no es más que un intento de asimilar la naturaleza y las relaciones entre las cosas físicas y tangibles. De aquí viene la “Lógica” que estudia cómo la mente humana ordena los conceptos, los métodos de la conclusión y las reglas del pensamiento racional.<sup>13</sup>

Tal teoría nos explica la naturaleza de casi toda la épica árabe, en las que el ser humano es el centro de la acción. La literatura popular épica tiene tres mensajes, el primero es divertido y el segundo es animante moral, es decir, ataca los defectos de la sociedad directamente para alcanzar el cambio social y político deseado. El tercero, el más importante, es psicológico compensativo ante el sentimiento de fracaso y vergüenza que experimenta el pueblo especialmente durante los periodos de caída y derrota. Pues, el juglar, que normalmente pertenece a las clases sociales bajas (el verdadero público de la literatura épica) crea un héroe compensativo, el “Redentor”. Así el pueblo rodea al juglar para escuchar las hazañas del perfecto héroe, quien lleva a cabo el milagro y a sus manos vienen la prosperidad y la felicidad.

En este sentido la literatura épica popular es un medio defensivo de adaptación usado por el pueblo en su intención de hacer un equilibrio entre su realidad triste y su sueño nacional colectivo. Esta es la primera diferencia entre el creador de Fatema y el de Semíramis. Ambos representan dos monstruos, personalidades contrarias a las tradiciones de sus sociedades, al querer ser independientes y tomar sus propias decisiones, pensar y expresar dicho pensamiento en voz alta, luchar por sus derechos a realizar sus deseos, etc., cualidades que llevan a las sociedades patriarcales a condenarlas y a colocarlas el estigma de monstruo. Por lo tanto, las mujeres-monstruo son do-

---

13 Mohamed Abed Algabry; *La formación de la razón árabe*; Centro de estudios de la unidad árabe; Beirut; 2009; 238.

blemente marginadas: por ser mujeres y por ser consideradas monstruos.

Pero la reacción de los autores hacia estas dos personalidades es totalmente diferente. Calderón de la Barca quiere consagrar la “Jerarquía”, condenando cualquiera acción que la desvíe, creando a un monstruo de la naturaleza. Por su parte, el autor de la épica quiere romper con las malas tradiciones que causan el retroceso de su sociedad, por eso crea una heroína que también atenta contra el orden de la naturaleza al romperlo y actuar en su contra, pero además reúne todos los ideales, tanto femeninos como masculinos. Calderón de la Barca afirma que las acciones del individuo deben ser dictadas a él por el poder superior de la palabra o la “Jerarquía”, mientras que el autor de la épica hace que todas las acciones de Fatema sean libres, saliendo solamente de su interior, ya que ella es superior que cualquier significativo. La idea se convierte en una entidad por el héroe épico.

Pero, para la creación de tales monstruos, sus creadores necesitaban otorgarles el ámbito y las circunstancias adecuadas. Y ¿Qué es mejor que la ausencia de la madre, la privación del cariño materno y la vida aislada en una gruta dentro de una montaña, para crear a una criatura salvaje como Semíramis? Asimismo, ¿Qué es mejor que ser expulsada del seno de su familia y llevar la vida humillante y dura de los esclavos, para crear a una persona fuerte e independiente como Fatema?

Así encontramos que la vida de Semíramis está marcada desde su nacimiento por la ausencia de sus padres y la violencia. Semíramis es la hija de una ninfa de la diosa Diana, la reina de los bosques, siempre armada con su arco y flechas, quien rechazó el matrimonio y decidió guardar perpetua virginidad, acompañada por un grupo de ninfas que también debían hacer el voto de castidad como ella. De manera que estamos ante una ninfa fuerte, severa, grave y vengativa exactamente como su diosa, una ninfa que rechaza ser pasiva y vivir deshonrada por lo que mata a su violador. Arceta muere exactamente después del parto sin poder comunicarse con su hija. Sin embargo, su temprana muerte no significa que su influencia sobre la futura personalidad de su hija sea nula y esto es lo que veremos más adelante.

Asimismo, la prisión de Semíramis está situada en un lugar de naturaleza selvática y de difícil acceso. Aislada de la civilización, ocupa un espacio a la vez laberíntico y maldito, donde está prohibida la entrada a los mortales. La gruta está no sólo asociada a una topografía de la violencia e inscrita en ella como su signo más visible sino definida por los sintagmas “cuna, sepultura” y “matriz, tumba”, los cuales configurados por síntesis de contrarios, reflejan la violencia esencial de toda construcción oximorónica, brutal fusión lingüística de antítesis sin posible síntesis.

Semíramis y Tiresias, al aparecer por primera vez sobre la escena, ambos salen vestidos de pieles. Las pieles, que se han identificado con la figura del salvaje, son un signo ambivalente que, como Aurora Egido ha señalado: "... encubre a gigantes y salvajes que significan el estado de culpa en el demonio y en el hombre; pero también la orilla opuesta, allí donde la gracia abunda en la paz de los desiertos, donde viven los ermitaños, siguiendo el ejemplo de San Juan Bautista y de la Magdalena".<sup>14</sup> Así, Semíramis al salir de la gruta al mundo real, tiene que elegir con libre albedrío entre dos sendas, la del bien y la del mal. En esta obra, el bien es la "Ley Divina" y el mal es el "Deseo" o la ambición desmesurada de Semíramis. De aquí, viene el conflicto "Ley/Deseo".

"Ley/Deseo" son dos caras de la misma moneda: las leyes intentan frenar y prohibir los incontrolados deseos, mientras que el deseo busca su satisfacción mediante eludir o subvertir la ley. Utilizando los términos de Lacan, este conflicto nace cuando el "Otro", que en el caso de la España católica son los valores de la "Jerarquía Divina", manda al "Sujeto" sus deseos y se los obliga a respetar, mientras que el "Sujeto" desea los mismos valores, pero no en la misma simétrica manera. En "La hija del aire", Semíramis desprecia al horóscopo, saliendo de la gruta y casándose con el rey Nino. En este caso el "Horóscopo" es lo que llama Lacan el "Maestro Discurso" que representa el divino pre conocimiento de los futuros acontecimientos; tal capacidad negada a todos los hombres. A lo largo de toda la acción, Semíramis desafía la voluntad divina, siguiendo sus incontrolados deseos, destruyendo lo establecido por la "Jerarquía Divina". Todo esto lleva a la "Católica Catarsis" que significa el despertar emocional o la ansiedad del público. Tal despertar termina con una comprensión intelectual y cognición. Pero, en esta obra calderoniana, la catarsis no significa la purificación de la protagonista, sino que produce en la audiencia de la obra, una implícita catarsis. Semíramis comete calamitosos errores, el hecho que hace que su purificación al final de la obra, y la simpatía del público hacia su trágica muerte, sean imposibles. Así, Calderón de la Barca logra transmitir a su audiencia la importancia de la "Jerarquía", que es para él, la "Palabra Divina", superior a todos los hombres o los "Sujetos".

Al contrario de "La hija del aire", la épica tiene como título el nombre de su heroína "Fatema La Vigorosa". La madre de la heroína le da el nombre "Fatema". En la épica de la princesa Zat Alhemma, la elección de los nombres y sus implicaciones son muy notables. En el árabe, el nombre "Fatema" es derivado del verbo *fatama* que significa "destetar", es decir, dejar de mamar. De esta forma, el nombre

---

14 Aurora Egido; El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía; Edition Reichenberger; 1995; 58.

de la heroína de la épica simboliza la característica más destacada de su personalidad que es el rechazo y la privación materna. Durante su infancia, fue rechazada por los demás. Su padre la rechaza y la aleja de su casa y de su vida, privándola del cariño y del amor maternos. Más tarde, durante su adolescencia y madurez, el rechazo domina su relación con todos los hombres. Fatema decide permanecer virgen a lo largo de su vida y desterrar de su alma todos los deseos mundanos, por eso elige vivir en castidad.

Por su parte, Zalem el Injusto, muy contento porque Dios le dio un hijo varón, llama a éste “Alharez”, nombre que en árabe significa el arador, quien labra la tierra abriendo surcos en ella o el dueño de la tierra. Se nota claramente la implicación sexual que lleva este nombre. Además, es uno de los nombres del león en el árabe, lo que denota la fuerza física masculina. Estamos pues ante dos nombres de dos personajes que representan los estereotipos, masculino y femenino, de la sociedad patriarcal de aquella época: el estereotipo femenino débil y casto, y el masculino, fuerte y lascivo. Estos dos estereotipos basados en las tradiciones de una sociedad patriarcal son los que la épica intenta descomponer. Tal intento aparece claramente desde el principio de la acción en muchas ocasiones, como por ejemplo en la interesante descripción que hace el narrador de los dos recién nacidos, Fatema y Alharez, donde dice que aquélla tiene “fuertes antebrazos y enormes hombros”<sup>15</sup>, mientras que Alharez es “guapo como la luna”<sup>16</sup>, una expresión árabe que significa que es guapísimo y totalmente contradice las implicaciones de su nombre. Aquí, el narrador da una característica femenina a Alharez, y una masculina a Fatema, transmitiendo el mensaje de que la belleza no es lo esencial en la mujer ni la fuerza es exclusiva al hombre. Ambos, Injusto y Oprimido, querían tener un hijo varón para que fuera el dueño y el líder de su tribu pero, en vez de esto, el primero tuvo un hijo “afeminado” y el segundo una hija “vigorosa” que encabezaría los ejércitos árabes en sus gloriosas guerras. Cabe mencionar aquí que tal figura paria y rechazada que al crecer se convierte en una persona significativa y notable, es muy común en la literatura popular árabe. En este caso, este personaje nimio representa la nueva idea del pueblo que nace dentro de la sociedad sin que nadie se dé cuenta, hasta que crece y establece su influencia sobre ella.

La épica de Fatema no empieza con su nacimiento como el caso de Semíramis sino que narra detalladamente la historia de la generación de sus abuelos, marcada también por la violencia, tanto por las luchas entre las tribus como por la guerra entre árabes y romanos.

---

15 Shawky Abd Alhakim; *La princesa Fatema la Vigorosa*; Aldar Almasreya Allebnaneya (Editorial Egipcia- Libanesa); Egipto; 1996; 6:20.

16 Shawky Abd Alhakim; ob.cit; 21.

Sin embargo, la épica se centra en la violencia contra la mujer en la sociedad patriarcal de aquella época que reducía la mujer a un cuerpo bello para el gozo del hombre. Ejemplo de esta violencia es la escena del intento de Sallam de violar a su dama Alrabab. Este malvado criado fracasó gracias a la resistencia extraordinaria y a la valentía de ésta quien prefirió morir defendiendo su honor. Asimismo, la épica narra la historia de “La Asesina de Valientes”, la esposa del príncipe Gondoba, quien fue capturada por Hicham el hijo del califa Abdulmalak. Éste se enamoró de “La Asesina” y la sedujo con su dinero y su reino, pero como mujer árabe honrada y valiente rechazó rendirse ante el príncipe, quien por su parte la mató para vengarse del insulto de ser rechazado. Así, la épica nos cuenta numerosas historias de mujeres rectas y valientes que representan el heroísmo moral femenino frente al heroísmo masculino basado en la violencia y la fuerza física. Después vendrá Zat Alhemma representando un nuevo heroísmo que reúne entre la moralidad femenina y la fuerza física masculina.

Fatema misma era víctima de la violencia masculina por parte de su padre “Mazloum” (Oprimido), quien hubiera matado a la recién nacida (según los valores tribales preislámicos, el nacimiento de una niña significa la eliminación de la gracia), de no haber sido por la partera quien le rogó no cometer tal atrocidad y le aconsejó dar el bebé a su criada Soaada para que la cuidase como suya. Ante tal violencia masculina, el papel de la madre es muy pasivo. En esta situación, aparece el papel del oráculo en la épica de Fatema la Vigorosa aunque éste es venturoso y no nefasto como el de Semíramis y el de la mayoría de los héroes según la teoría de Otto Rank. La vieja sabia partera aconseja al padre de ésta no matarla porque puede ser que en el futuro esta niña tenga una misión gloriosa como la Virgen María, la madre de Jesucristo. Esta semejanza entre la Virgen María y Fatema es muy interesante. Las madres de ambas desean engendrar un hijo varón por la misma razón: llevar a cabo una tarea reservada tradicionalmente a los hombres. Según la sociedad tribal de los padres de Fatema, el hombre es el único capaz de llegar al poder. Asimismo, en la comunidad donde vive la madre de la Virgen María, el hombre es considerado más apto que la mujer para servir a Dios en el templo. Sin embargo, Dios les da dos hijas que al crecer tienen gran fama, una vida gloriosa y una situación muy elevada, no solamente entre sus pueblos, sino también entre todo el mundo.

## *2. El aislamiento y la búsqueda de identidad*

Estamos frente a dos heroínas sometidas a un aislamiento obligatorio bajo un poder patriarcal. La figura del padre está ausente durante esta etapa pero su influencia sigue personificada por Tiresias y por

Alharez (el dueño de Fatema). Tal encarcelamiento supervisado por un poder patriarcal representa para Calderón de la Barca el mantenimiento de la “Jerarquía” y del orden social, mientras que para el autor de la épica, la injusticia y la violencia masculinas. Pero el aislamiento en ambas obras tiene ventajas y desventajas. El aislamiento significa la separación de la persona de sus padres, y su privación del cariño materno, que constituye uno de los logros más dolorosos de la evolución de la personalidad. Pero al mismo tiempo, significa la separación totalmente necesaria de la persona de la autoridad parental; ya que la formación social aislada y marginada debe ayudar al héroe a enfrentarse lejos de la cultura dominante, lo que le ayuda a ser sí mismo y no lo que la sociedad quiere que sea. La heroína, en este caso, debe estar alejada de sus padres porque es solamente durante este período de destierro que será capaz de conseguir el Yo integrado, el súper ego. Esto es lo que Erik Erikson llama “moratoria psicosocial”<sup>17</sup> que cualquier persona necesita para conocerse a sí misma.

Fatema la Princesa, es ahora una pastora, pero nunca aceptará esta realidad ofensiva. En lugar de aceptarlo, busca un refugio, para trascender tal situación injusta y humillante, encontrándolo en Dios. Por eso se esfuerza en la adoración y el celibato hasta que la gente la llama “Fatema la Devota”. Es más, Fatema es consciente de la naturaleza de la sociedad en que vive, donde la devoción no es suficiente para ganar el respeto de la gente sino que necesita además la fuerza. Es así como comienza a observar a los caballeros y aprende a montar a caballo y a pelear. Fatema tuvo una vida muy dura fuera de la casa de sus padres pero tal vida la enriqueció con valentía, coraje y una fuerza física estupenda.

La teoría de Carl Gustav Jung sobre el arquetipo, habla de la madre devoradora y la madre donante, así como de la influencia de cada una sobre la personalidad de sus hijos.<sup>18</sup> La profesora Nabila Ibrahim, en cambio, en su estudio sobre el análisis psicológico de la literatura popular árabe, añade otro arquetipo que denomina el arquetipo del “Gran Poder”<sup>19</sup>, un poder creador que reside dentro del alma humana. El representante de este arquetipo es Dios. Este arquetipo aparece con frecuencia en la literatura popular árabe como reflejo del papel importante que desempeña la religión en esta sociedad. Cuando el héroe encuentra todas las puertas cerradas suele pedir auxilio con bastante frecuencia a un “Gran Poder” que nunca le

---

17 C.George Boeree; “Erik Erikson 1902 – 1994”; 2007; 6; [http://www.psychology.sunysb.edu/ewaters/345/2007\\_erikson/erikson.pdf](http://www.psychology.sunysb.edu/ewaters/345/2007_erikson/erikson.pdf); Consulta: 13-4-2012.

18 Carl Gustav Jung; ob.cit; 69-85.

19 Nabila Ibrahim; *Nuestros cuentos populares, desde lo romance hasta lo real*; Editorial Ghareeb; Egipto; 1992; 163.

defrauda. Fatema obtiene su fuerza espiritual de Dios, quien le ayuda a rechazar su situación inferior y vencer su hado.

Con el desarrollo de la acción de la épica, viene el momento del enfrentamiento entre Fatema y su padre que tiene lugar en el campo de batalla. El narrador describe detalladamente el duelo sangriento entre Fatema y su padre y la fuerza que demuestra ésta contra aquél hasta el punto de que, según las palabras del narrador, “parecía como un pequeño pájaro en sus manos”. El duelo termina con la captura de Mazloum por parte de su propia hija. Este episodio violento entre el héroe y su padre es muy característico en las historias de todos los héroes. Otto Rank dice que podemos considerarlo como la venganza del héroe a su padre tras el maltrato.<sup>20</sup> En el caso de Fatema, el ganar el duelo contra su padre significa la derrota del poder patriarcal que la había maltratado, abandonado y privado del cariño materno, por el mero hecho de ser mujer. Este poder patriarcal que había despreciado a Fatema, queda ahora a su merced. Fatema, que para su padre no significaba más que una niña débil e inferior que le haría perder la jefatura de la tribu, es ahora la superior y la dominadora. El narrador de la épica está en pro del ser humano (el sujeto), contra cualquier poder retroactivo sea paterno, moral, social, político o hasta religioso. Su referencia en esta revolución es religiosa y aplica el significado celestial y espiritual de la misma, no el terrenal que se encuentra al servicio del poder político o patriarcal. Además, Fatema no representa solamente un ídolo moral, sino que también lucha para obtener sus derechos políticos y sociales vulnerados. En este sentido, la idea es una entidad y no mera nómima.

Según el esquema de Melveena McKendrick<sup>21</sup>, tanto Semíramis como Fatema pertenecen al grupo de mujeres varoniles líderes. Este tipo de mujeres es muy popular en el teatro del siglo XVII en España. Asimismo, existen muchos ejemplos de mujeres varoniles y líderes en la historia del mundo árabe, como Hatsepsut, Balqis, Zenobia o Shagaret Aldorr. Por ello resulta lógico que en la épica de Fatema la Vigorosa, encontremos abundantes ejemplos de este tipo de mujeres, tanto árabes como romanas: “La Asesina de Valientes”, la princesa “Olouf”, “La Exquisita Bella”, “La Francotiradora”, etc.

Fatema la Vigorosa es una verdadera mujer esquiva. Es adversa a la idea del amor y del matrimonio, se opone al hombre, a quien considera enemigo, y fue criada en un ambiente libre, donde gozaba de la libertad que le permitía aumentar sus capacidades físicas y defender

---

20 Otto Rank; “The myth of the birth of the hero and other writings”; 1959; 77; <http://www.sacred-texts.com/neu/mbh/index.htm>; Consulta: 26-5-2012.

21 Melveena McKendrick; *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age: A study of the “mujer varonil”*; Cambridge University Press; Londres; 1974; 142.

su independencia que se ven amenazadas por el amor y por el matrimonio. En este sentido, la figura de la madre es muy importante ya que es quien presenta a su hija el arquetipo de mujer. Fatema mira a su alrededor y ve la condición de ambas, su verdadera madre y su madre adoptiva. La primera, es una impotente esclava que no puede elegir su destino, y la segunda, es una sumisa y obediente esposa. Fatema rechaza este arquetipo pasivo de esposa y de madre. Rechaza el matrimonio porque se resiste a la idea de estar bajo el dominio de cualquier hombre. Su objetivo es superior al de ser esposa, es luchar por el bien del Islam y de los musulmanes: “Juro que no necesito a ningún hombre ya que no soy creada por los hombres ni por la cama. No tendré intimidad, salvo con mis espada y escudo. Y el único adorno que quiero llevar es el polvo de las patas de los caballos durante las batallas”.<sup>22</sup> Fatema no sufre de un problema de identidad. Es muy decidida, sabe y anuncia varias veces que es una mujer esquiva que no tiene ningún interés en los hombres, sino que su único objetivo es la satisfacción de Dios.

Al otro lado, Calderón de la Barca, a lo largo de la acción de su obra dirige nuestra atención hacia el conflicto de identidad de su protagonista: “Dos acentos, ¿por qué confusamente los dos me elevan y me arrebatan? Este que dulce sonó (...), éste que horrible (...), tras quien me voy. Me arrancan el corazón”.<sup>23</sup> Simbólicamente, estos dos distintos tipos de música reflejan el conflicto entre dos fuerzas contrarias, es decir, la ferocidad masculina y la ternura femenina. Tal confusión que Semíramis nunca logra superar: “Ni sé quien soy, ni es posible decírtelo, porque tengo aprisionada la voz, en la cárcel del silencio”.<sup>24</sup>

Semíramis vive con un padre adoptivo lo que, según la teoría del apego de John Bowlby, debería reducir la influencia de la ausencia de la madre sobre su personalidad. Pero en realidad, para Semíramis, Tiresias era solamente un carcelero con quien no tenía ninguna relación afectuosa y no pudo darle el cariño que necesitaba como niña. Por eso, las primeras palabras de Semíramis muestran su sufrimiento y su desesperación por salir de su aislamiento. Todo lo que le importa es su libertad a expensas de los demás.

Es evidente la originalidad calderoniana en la combinación de varios tipos de mujer para delinear la personalidad colectiva de Semíramis. Pero el estereotipo clave que da lugar al cumplimiento del horóscopo es el de la mujer encerrada. Su temperamento bélico y su enemistad con los hombres se nota ya desde el principio de la obra por el efecto

---

22 Shawky Abd Alhakim; ob.cit; 6: 36.

23 Pedro Calderón de la Barca; *La hija del aire*; Tâmesis Books Limited; London; 1970; 5-6.

24 Pedro Calderón de la Barca; ob.cit; 66.

que produce en ella el son marcial, y su amenaza a Menón: “Pero no me has de vencer; sabré quebrarte los ojos”.<sup>25</sup>

Por su gran belleza, después de salir de la gruta Semíramis será una noble salvaje, pero no deja de ser montaraz. Su fuerza física lo constata en el segundo acto cuando se arroja a salvar al rey tropezando su caballo desbocado, este animal que desde la antigüedad simboliza el dominio de los instintos y la pasión sobre la razón. Pero este lado violento masculino, no es el único lado de la personalidad de Semíramis. La heroína de “La hija del aire” algunas veces esconde su lado varonil impetuoso, bajo la máscara de la mujer débil y sumisa. Este lado femenino débil de su personalidad aparece en escasas ocasiones, como cuando acompaña a Menón a su granja como una “postrada, humillada y esclava”.<sup>26</sup> Y la segunda ocasión es cuando pide la ayuda de Friso para llevar a cabo su plan de disfrazar varonilmente y encarcelar a su hijo: “Mujer soy afligida,.... Que a tus plantas rendida, fio de ti mi honor, mi ser, mi vida”.<sup>27</sup>

Además, como consecuencia de este problema de identidad, Semíramis hace lo que Erik Erikson llama “encontrar la identidad mediante una pareja”.<sup>28</sup> Confundida, intenta identificarse unificándose con un compañero. Con Tiresias, en la cueva, es una fiera bruta mientras que con Menón, en su quinta, es una villana sensible y dependiente. Finalmente, con Nino y en la corte, es una reina y guerrera varonil. Así, representando varios tipos tradicionales de mujer varonil y femenil, la protagonista intenta reconciliar los aspectos contradictorios de su personalidad por medio de fingimientos.

En el caso de Semíramis, su privación materna pone en riesgo todas sus futuras relaciones humanas. Su capacidad para establecer relaciones afectivas se inhibe, y se convierte en una loba solitaria que persigue sus deseos sin tener en cuenta a los demás aunque su necesidad de amor sigue persistiendo y aparece en comportamientos negativos como el robo de las posesiones de otra gente.<sup>29</sup> Este punto es común entre las dos teorías, la de Bowlby y la de Erikson, ya que éste también dice que en la VI etapa, la persona que fracasa en encontrar su identidad durante la V etapa, desarrolla una tendencia de promiscuidad, es decir, convertirse en un ser íntimo libre, fácil y sin ninguna profundidad. Esto es exactamente lo que hizo Semíramis con Menón, Nino y Lisías.

Según la teoría del apego de Bowlby, el ego y el súper ego de los

---

25 Ibid; 723.

26 Ibid; 37.

27 Pedro Calderón de la Barca; ob.cit; 218.

28 C. George Boeree; ob.cit; 7.

29 John Bowlby; ob.cit; 57.

niños severamente privados de sus madres no se desarrolla, por eso son incapaces de controlar sus deseos momentáneos para conseguir a largo plazo otra meta más importante. Esto explica el comportamiento de Semíramis, siempre impulsivo y descontrolado, ya que es víctima del capricho momentáneo. Semíramis, este volcán de ambición y violencia, piensa que ha encontrado su salvación en Menón, pero desgraciadamente éste la lleva a otra prisión más grande donde adopta un papel nuevo y extraño para ella, es decir, el papel tradicional de una dama. La etapa de Menón es, no obstante, algo temporal o, como Everett W. Hesse la califica, “una relación pasajera”.<sup>30</sup> Liberarla de la cueva es el único papel de Menón en la vida de Semíramis y al llevar a cabo tal papel ya no le necesita más. A pesar de esto, lo que verdaderamente marca un cambio de rumbo en la vida de la protagonista es su encuentro con el gran rey, Nino, quien la ayudará a subir una escalera más en su ruta hacia el reino y el poder. Semíramis, totalmente consciente del oráculo y de que transformará al rey en un tirano, pues le falta priorizar un poco más el futuro por encima de sus deseos y de su situación momentánea, decide ignorarlo y sigue en su camino hacia su infausto destino.

Semíramis estaba encarcelada en la gruta que según la descripción de Menón es exactamente como un laberinto. Gwynne Edwards, en su estudio sobre el símbolo del laberinto y la prisión en la literatura, evoca el laberinto construido por Dédalo por orden de Minos, rey de Creta, para encerrar al Minotauro, un monstruo mitad hombre y mitad toro, nacido de una pasión ilegítima.<sup>31</sup> En este sentido, Calderón de la Barca nos presenta el personaje de Semíramis como el Minotauro que vive en la oscuridad física y espiritual esperando a sus víctimas, Menón y Nino. Semíramis, en cambio, no los va a devorar inmediatamente sino que primero conseguirá algo de ellos, su libertad y el poder, haciéndolos entrar voluntaria y ciegameamente en el laberinto de su amor para acabar deshaciéndose de los dos matándolos. En este sentido, Semíramis, sí representa todos los síntomas de la privación materna pero nadie puede negar que la sangre de su madre, la violenta ninfa que mata a su violador, fluya también por sus venas.

### *Dos madres guerreras*

Debido al cuidado corporal y espiritual que tradicionalmente se esmera en dar a sus hijos, se tiene una imagen positiva de la madre, siempre y cuando no deje de ser la abnegada madre, la fiel esposa, la

---

30 Everett W Hesse; *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos*; Puvill Libros; Barcelona; 1987; 86.

31 Gwynne Edwards; *The prison and the labyrinth: Studies in Calderonian tragedy*; University of Wales press; Londres; 1978; 29.

fuentes de consuelo, la que sufre sin quejarse. Estos rasgos se funden en la mente del individuo para convertirse en una totalidad psicológica. Pero al fallar estas condiciones, surge la “Madre terrible”. Según la teoría de arquetipos de Jung, el arquetipo femenino contiene elementos masculinos y femeninos, pero la cantidad mayor del uno o del otro determina el sexo dominante. Asimismo, cada dimensión, la masculina y la femenina tienen elementos negativos y otros positivos. Así, la “Madre buena” contiene los elementos positivos femeninos (y masculinos); y la “Madre terrible”, los negativos femeninos (y masculinos).<sup>32</sup> En este sentido, los autores de las obras estudiadas presentan dos arquetipos femeninos diferentes mediante sus heroínas: Semíramis es la “Madre terrible”, y Fatema, la “Madre buena”.

A pesar del rechazo de Fatema, tras la intervención del califa, ella acepta casarse con su primo bajo la condición de no tener relaciones sexuales. Pero después del matrimonio, Alharez la anestesia y viola, dejándola embarazada. Al parir, se encuentra con el hecho de que el bebé es negro y decide ocultarlo salvo de su padre y su fiel criada. Zat Alhema no quiere que nadie obstaculice su ambición caballeresca para el bien del Islam. Es el mismo caso de Semíramis, quien después del parto envenena a su marido y envía a su hijo, el legítimo heredero, al aislamiento, para realizar su sueño de llegar al trono.

Según la teoría del apego de John Bowlby, el niño creado en el seno de una familia es animado a cambiar su entorno para que le sea más agradable, el hecho que representa un ejercicio preliminar para el desarrollo del ego y el súper ego. Esto es exactamente lo que hace Fatema a lo largo de la épica: representar una nueva figura femenina y crear una nueva sociedad con un nuevo sistema de valores. Por eso, es lógico que Fatema, como una heroína reformista, acepte a su hijo, le transmita sus experiencias luchando juntos y lo prepare para ser su heredero.

La épica representa un grito de protesta contra las fuerzas de opresión social y política de las que sufren tanto el hombre como la mujer. Madre e hijo han sufrido la injusticia de sus padres durante su infancia: Fatema, por ser mujer y Abd Alwahab, por ser negro. Pero la épica está siempre a favor del personaje nimio, víctima de la sociedad injusta, por lo que Fatema se convierte en la comandadora invencible de los ejércitos musulmanes en un período muy crítico e importante en la historia del mundo árabe. Asimismo, su hijo negro que, según las tradiciones de aquella sociedad no debería ser más que un esclavo, será el gran príncipe Abd Alwahab, amigo del Califa Harón Alrashid. Desde ahora la épica no tiene un solo héroe sino dos: una heroína femenina y un héroe masculino, conectados por el sagrado enlace de la maternidad. Este enlace no solamente conecta

---

32 Carl Gustav Jung; ob.cit; 24.

a Fatema y Abd Alwahab, sino que también la enlaza con los demás personajes de la épica al ser nombrada “Madre de los Mujahedeen” por el califa Harón Alrachid.

La viveza de la épica de Fatema reside en que trata cuestiones de libertad tanto social como política. Estas son inseparables, como si fueran dos caras de la misma moneda. La épica empieza con el tratamiento de la cuestión de la libertad social que será seguida de la política y transcurrirán paralelas hasta el final de la épica. La libertad social es presentada como una introducción lógica de la política. La épica árabe está dedicada a subrayar los principios básicos que determinan los derechos de las personas aparte de su sexo, género, color, creencia, clase social, etc. Su objetivo es, por tanto, omitir la diferenciación entre las personas basada sobre la herencia cultural, social y política. En este sentido la épica trata los problemas más graves de la sociedad árabe a lo largo de su historia. Nunca acepta la derrota sino que esboza un ejemplo épico, nacional y positivo del héroe salvador, afirmando la dureza de la conciencia colectiva nacional.

El narrador de la épica árabe, con su visión modernizada, empieza destruyendo las tradiciones de la sociedad del “harem”, un exotismo importado de la cultura turca, y estableciendo nuevas tradiciones, según las cuales la mujer no es una entidad inferior sino un ser capaz de todo. Por eso elige la figura femenina de la princesa Fatema, dándole todas las características típicas de cualquier héroe épico y haciéndola además romper con todas las restricciones sociales y políticas producidas por siglos de decadencia. El narrador de la épica nos presenta así una verdadera heroína nacional que desempeña un papel magnífico en el renacimiento de su comunidad. De ahí la relevancia y novedad de esta épica popular en la que el discurso femenino es fundamental y no sufre de la marginación ni de la ausencia. Por eso, es lógico que Fatema sobreviva a la privación del cariño materno para ser la gran princesa y comendadora de los ejércitos árabes, además de engendradora de campeones como el príncipe Abd Alwahab.

Respecto a Semíramis, quien sufre de un grave problema de identidad, según la teoría de Erik Erikson debe ahora fracasar en la etapa de la generatividad contra el estancamiento. La generatividad es una prolongación del amor en el futuro o en la generación posterior, es decir, la de los hijos. Como el egoísmo de Semíramis le impide mantener una relación íntima con ninguna persona, en esta etapa como madre llega al extremo con lo que Erikson llama estancamiento. Esto significa ensimismamiento, ni amar ni cuidar a nadie, teniendo en cuenta además que en el caso de Semíramis, su relación con su hijo es más complicada ya que los dos se disputan el poder. En este sentido, su hijo se ha convertido en su enemigo.

El profesor Jung explica el mismo problema cuando habla de una corriente de la libido hacia el interior que empieza a fluir hacia un ob-

jetivo invisible y misterioso.<sup>33</sup> Desde las profundidades de lo inconsciente, un poderoso imán la atrae bruscamente. Pero, la vida de los seres humanos orientada habitualmente hacia afuera no permite semejantes introversiones. Para que ellas se produzcan es menester un estado excepcional, por ejemplo una carencia de objetos exteriores que obligue al individuo a buscar sucedáneo en su propia alma. Pero ciertamente es difícil aceptar la idea de que el mundo tan rico donde vive Semíramis no pueda ofrecer a su querer un objeto exterior, sobre todo si este objeto es su propio hijo. Es más bien la incapacidad de Semíramis de querer la que le arrebató sus posibilidades. Este mundo solo está vacío para aquellos que no saben orientar su libido hacia los objetos, otorgándoles vida y embelleciéndolos. Así, lo que fuerza a Semíramis a buscar a su sucedáneo dentro de sí mismo, no es la carencia de los objetos exteriores, sino que su incapacidad de abrazar con amor a uno de tales objetos. La resistencia de su “no querer” la opone al “querer”, lo cual explica el conflicto que sufre.

Calderón de la Barca representa el arquetipo de la madre terrible que surge de la angustia, del miedo y del terror que el individuo siente dentro de su ser y ante el misterio de lo ignoto. Tal figura subraya la dimensión oscura y abismal de la vida y de la psique humana.<sup>34</sup>

Calderón de la Barca refleja su miedo de las horribles consecuencias de la inversión del orden supremo, representando la figura monstruosa de la madre devoradora, dispuesta a sacrificar hasta con su propio hijo para llegar al poder. Por eso hace que su público vea y sienta el peligro y la destrucción de que es capaz la madre terrible. Se manifiesta en forma de muerte, caos, conflicto, pena, dolor y sufrimiento.

Así, la épica de Fatema nos representa el matriarcado derrotado en la obra de Calderón de la Barca ante el patriarcado. Frente a Fatema, la madre buena que inspira y conduce al hombre al conocimiento de la vida, encontramos a la gran reina Semíramis, cuyo creador quiere regalarla un papel secundario subordinado bajo la sombra de la figura de su hijo. Pero Semíramis, al rechazar y resistir, la convierte en una madre terrible, condenada a la muerte.

Fecha de recepción: Noviembre de 2012

Fecha de aceptación: Diciembre de 2012

---

33 Carl Gustav Jung; ob.cit; 120.

34 Guadalupe Cárdenas; El arquetipo de la madre terrible en “Peregrinos de Aztlán” de Miguel Méndez M.; 1990; 11; [www.biblioteca.org.ar/libros/134072.pdf](http://www.biblioteca.org.ar/libros/134072.pdf); Consulta: 3-10-2012.

## Bibliografía

DIVERSIDAD

DICIEMBRE 2012  
# 5, AÑO 3  
ISSN 2250-5792

**Dra. NOZAD HESHMAT KASEM**  
UNIVERSIDAD DE EL CAIRO  
nozad2005@gmail.com

- Abd Alhakim, Shawky. 1996. *La princesa Fatema la Vigorosa*. Egipto: Aldar Almasreya Allebnaneya. (Editorial Egipcia- Libanesa).
- Algabry, Mohamed Abed. 2009. *La formación de la razón árabe*. Beirut: Centro de estudios de la unidad árabe.
- Alnaggar, Mohamed Ragab. 1999. "La liberación de la mujer árabe en la épica popular". En: Cien años de la liberación de las mujeres. Egipto: El Consejo Superior de la cultura: 663-703.
- Boeree, C. George. 2007. Erik Erikson 1902 – 1994. [http://www.psychology.sunysb.edu/ewaters/345/2007\\_erikson/erikson.pdf](http://www.psychology.sunysb.edu/ewaters/345/2007_erikson/erikson.pdf). Consulta: 13-4-2012.
- Bowlby, John. 1952. *Maternal care and mental health*. Geneva: Palais des Nations.
- Bretherton, Ingre. 1992. "The origins of attachment theory: John Bowlby and Mary Ainsworth". En: *Developmental psychology*, 28: 759-775.
- Brooks, Peter. 1988. "The idea of psychoanalytic literary criticism". En: *The trial of psychoanalysis*. Ed. Francoise Meltzer. Chicago: The University of Chicago Press: 140-155.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1970. *La hija del aire*. London: Tamesis Books Limited.
- Cárdenas, Guadalupe. 1990. "El arquetipo de la madre terrible en "Peregrinos de Aztlán" de Miguel Méndez M. [www.biblioteca.org.ar/libros/134072.pdf](http://www.biblioteca.org.ar/libros/134072.pdf) Consulta: 3-10-2012.
- Cioranescu, Alejandro. 2006. *Principios de la literatura comparada*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- Cirlot, Juan Eduardo. 2006. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Edwards, Gwynne. 1978. *The prison and the labyrinth: Studies in Calderonian tragedy*. Londres: University of Wales press.
- Erikson, Erik. 1959. *Identity and the life cycle*. New York: International Universities Press.
- Ginisci, Armando. 2002. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Hernández Araico, Suzana. 1958. "Semíramis calderoniana como compendio de estereotipos femeninos". En: *Iberomania*, número 22: 29- 39.

Hesse, Everett W .1987. *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos*. Barcelona: Puvill Libros.

Ibn Mousa Almakany, Ali *et al.* “*La épica de la princesa Fatema la Vigorosa*”. Egipto: Librería de Abd Alhameed Ahmad Hanafy.

Ibrahim, Nabila. 1992. *Nuestros cuentos populares, desde lo romance hasta lo real*. Egipto: Editorial Ghareeb.

\_\_\_\_\_. *La épica de la princesa Fatema la Vigorosa. Estudio comparativo*. Beirut: Dar Alnahda Alarabeya. (Editorial El Renacimiento Árabe).

Jung, Carl Gustav. 1980. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.

Lesser, Simón O. 1957. *Fiction and the unconscious*. New York: Randon House.

Mayobre R., Purificación y Cristina Caruncho. 1998. “Psicoanálisis, hermenéutica y género”. En: Horizontes de la hermenéutica. Ed. Marcelino Agís Villarde. España: Universidad Santiago de Compostela: 496-514.

McKendrick, Melveena. 1974. *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age: A study of the “mujer varonil”*. Londres: Cambridge University Press.

Rank, Otto.1959. The myth of the birth of the hero and other writings. <http://www.sacred-texts.com/neu/mbh/index.htm>. Consulta: 26-5-2012.

Rey, Carlos. 2009. “Las otras lecturas de Freud. Psicoanálisis y literatura”. En: Revista de la Asociación Española de Neuropsicología, vol. XXIX, n. 103: 145-155.

Sullivan, Henry W. 1996. “Jacque Lacan and the Golden Age Drama”. En: El arte nuevo de estudiar comedias: Literary theory and spanish Golden Age drama. Ed. Barbara Simerka. Londres: Associated University Press: 105-125.