

REVISTA



MELIBEA

Vol. 14 (Parte 1) 2020

MI NOCHE TRISTE: **DESDE LA EXCLUSIÓN AL** **EMPODERAMIENTO FEMENINO**



COLECCIÓN ESTUDIOS DE LA MUJER

Publicación del Centro Interdisciplinario de Estudios de las Mujeres



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



EDITORES HONORARIOS

Alan Deyermond (University of London)†
Joseph T. Snow (University of Michigan)

EDITORA GENERAL

Gladys Lizabe (Universidad Nacional de Cuyo)

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Beltrán (Universidad de Valencia)
Aníbal Biglieri (University of Kentucky)
Gloria Chicote (Universidad de La Plata)
Vicenç Beltrán (Universidad de Barcelona)
Adolfo Omar Cueto (Universidad Nacional de Cuyo)
Barry Taylor (The British Library)
Leonardo Funes (Universidad de Buenos Aires)
Graciela Rossaroli de Brevédán (Universidad del Sur)
Alicia Ramadori (Universidad del Sur)
Carmen Benito-Vessels (University of Maryland)
Eukene Lacarra Lanz (Universidad del País Vasco)
Carmen Parrilla (Universidad de La Coruña)
Marta Haro Cortés (Universidad de Valencia)
Cristina Segura Graiño (Universidad Complutense de Madrid)
Dorothy Severin (University of Liverpool)
Elbia Difabio de Raimondo (Universidad Nacional de Cuyo)
Mercedes Vaquero (Brown University)
Vilma Arovich de Bogado (Universidad Nacional del Nordeste)
María Jesús Lacarra (Universidad de Zaragoza)
María del Carmen Marín Pina (Universidad de Zaragoza)
Sofía Carrizo Rueda (Universidad Católica Argentina)
Javier Roberto González (Universidad Católica Argentina)
María Gabriela Vásquez (Universidad Nacional de Cuyo)

COMISIÓN EDITORIAL

Joseph T. Snow (University of Michigan)
Gladys Lizabe (Universidad Nacional de Cuyo)

REVISTA MELIBEA
es una publicación
periódica, de
frecuencia semestral,
que reúne trabajos
de investigación
originales, textos e
información científica
sobre las mujeres.

Centro Interdisciplinario de Estudios de las Mujeres (CIEM)

Facultad de Filosofía y Letras – UNCuyo – Centro Universitario
C.C. 345 – 5500 – Mendoza (Argentina)
Tel. 0261 – 413 5000 (ext. 2212)

e-mail: revistamelibeaucuyo@gmail.com

web: <http://bdigital.uncu.edu.ar>

Todos los derechos reservados ISSN N° 2422-8117

Diseño: Lic. Facundo Vidal (UNCuyo)

PRESENTACIÓN 4

NOTA EDITORIAL 9

MI NOCHE TRISTE:

DESDE LA EXCLUSIÓN AL EMPODERAMIENTO FEMENINO

ARTÍCULOS

Viajar para no volver en la antigüedad grecolatina, decisiones en mano de mujer
Elbia Difabio 13

Amor, guerra y supervivencia: la mujer en la obra de Angelo Beolco (Ruzante)
Nora Sforza 27

María de Zayas, una mujer moderna
René Vjarra 42

Las *salonnières* del siglo XVII en Francia y los cuentos de hadas de Madame d'Aulnoy
Lía Mallol de Albarracín 52

Las mujeres y la literatura de Mendoza entre el siglo XVIII y comienzos del XX (1° Parte)
Marta Castellino 63

El léxico sobre la mujer en el tango: ¿ángel o demonio?
María del Rosario Ramallo de Perotti 90

Minas, papusas y pebetas: la cuestión femenina en la poesía del tango
Nicolás Sosa Bacarelli 99

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE ARTÍCULOS

PRESENTACIÓN

Produce una gran alegría dar la bienvenida -como hace el gallo al amanecer del nuevo día- a una nueva Revista. Es una alegría multiplicada por varios motivos personales. Primero, y como celestinista, me produce alegría el nombre de la *Revista Melibea*. Melibea, la verdadera protagonista de la inefable *Comedia/Tragedia de Calisto y Melibea* -que sólo después llegó a llamarse por el nombre de su renombrada alcahueta, Celestina-, es la primera mujer de las letras medievales españolas que adquiere plena conciencia de quién es como mujer, que rompe los moldes de la prototípica hija “bien guardada” y se rebela contra las normas patriarcales asfixiantes establecidas tanto en su mundo ficcional como en el mundo real que le tocó “vivir”. Sencillamente, *Melibea*, nombre de la revista que ahora nace, es un nombre idóneo para la temática que quiere abarcar: la accidentada vida, las múltiples tensiones, los problemas y la problemática del entorno de la mujer de la Edad Media española. *Melibea*, en los estudios publicados en este caso que nacen tanto de hombres como mujeres, nos pone en contacto con el ideario de la mitad de la población de una España de la que sabemos más bien poco todavía. *Melibea* nos sitúa en el camino de reconstruir con menos distorsiones la realidad del enorme rango de las actividades de la mujer así como nos detalla sus multiformes aportaciones e imágenes en una civilización que abundaba en talentosas figuras femeninas de las tres religiones.

Segundo motivo de la alegría que me invade en esta ocasión es que la revista tiene una muy digna “partera” para que su nacimiento sea tan saludable como memorable. Gladys Lizabe, su directora, que desde su Cátedra de Literatura Medieval en Mendoza, se destaca por su enérgica docencia y su amor profundo a las letras medievales, ha canalizado su insondable creatividad en unas Jornadas que desde 2003 se consagran al tema de la mujer medieval, siendo cada convocatoria una exploración de temas específicos y valiosas aportaciones para no dejar en el olvido. Con el apoyo incondicional de sus colegas que nutren el universo femenino con sus estudios y con la confianza de los administradores de la Universidad Nacional de Cuyo, Gladys Lizabe ha logrado, no siempre fácilmente, los apoyos humanos, económicos e institucionales necesarios para el lanzamiento de esta nueva y emblemática *Melibea* que esperamos tenga una muy larga vida.

El tercer motivo que nos puede alegrar a todos es la calidad y diversidad temática que garantiza para esta primera salida de *Melibea* una rica y próspera vida

futura en el universo de las publicaciones periódicas que realmente nos interesan. Entre estos estudios, pulcramente presentados, al lector le espera un meticuloso abanico de aproximaciones al imaginario de la mujer en la Edad Media: una mujer clásica, Medea, vista por Alfonso X, el Sabio; la mujer carolingea; la mujer navarra en su vida cotidiana; diversas figuras femeninas extraídas de *Celestina*, del *Libro de Alexandre* y del *Espéculo de los legos*, del *Poema de Alfonso XI* y del *Conde Lucanor*, del *Corbacho* y el *Libro de Apolonio*, de *Cárcel de amor*, el *romancero* y las *cantigas* medievales, y de otras obras literarias de la Edad Media española. Hay estudios de la religión de la mujer, de cómo tratan poetas y artistas la figura de Isabel la Católica, de la mujer y el matrimonio, de su representación en el amor cortés y en los libros de caballerías, de su demonización y divinización, de su proyección en los tiempos actuales. El lector contemplará a la mujer de carne y hueso, a la mujer historiada, cantada, a la mujer humilde y a la dama principal, en una palabra, toda una cosmovisión deslumbrante e iluminadora que nos hace falta descubrir y recordar.

Alfonso X, en una de sus más reconocidas *Cantigas de Santa Maria*, el *loor* y cantiga nº 60 *Entr'Av'e Eva, gran departiment'á*, contrasta la Virgen (Ave) con Eva, una mujer ésta que es origen del pecado en el mundo y una mujer aquella seleccionada para ayudar en la redención de ese pecado. Dos extremos, dos polos opuestos. Estos dos extremos siempre están muy representados en la literatura medieval española, especialmente en las letras religiosas, propagado este contraste por la larga tradición de escritos patrísticos. Pero no es ese contraste la única fuente de imágenes de la mujer medieval, solo es la más conocida. En esta colección de estudios que comprende el número inaugural de la *Revista Melibea* y de la *Colección Estudios de la Mujer*, se abren las puertas a otras fuentes y a un ideario de más variada índole de la fémica medieval española.

Bienvenido sea ese nuevo portal.

¡Bienvenida, *Melibea*!

JOSEPH T. SNOW

MICHIGAN STATE UNIVERSITY- EAST LANSING MICHIGAN (USA)

PRÓLOGO

El presente volumen continúa la Colección MELIBEA dedicada a los estudios interdisciplinarios del universo femenino en general y medieval en particular. En ella se cristalizan varias intenciones: la primera, se relaciona con la necesidad ineludible de generar espacios de reflexión que promuevan y desarrollen diversas perspectivas críticas del mundo de las mujeres; la segunda, concierne la promoción de estudios interdisciplinarios que referencien e interpreten el mundo femenino en el entramado de su tiempo, en su relación con la tradición y en sus proyecciones actuales; la tercera, atañe el redescubrimiento y revalorización de diversas voces femeninas que desde su experiencia de ser mujeres y de ser escritoras y receptoras de los distintos discursos culturales, gestaron y diseñaron la identidad femenina desde la antigüedad hasta el presente; la última, afecta el género de nuestro canon literario y cultural en general y su relación con un universo femenino que incluimos o excluimos de los Planes de Estudios y Programas específicos.

Tales propósitos guiaron la realización de las Primeras Jornadas de la Mujer en la Edad Media en el año 2003 cuyos resultados eran impredecibles. El interés que las mismas podían o no suscitar en nuestra comunidad académica y la incertidumbre sobre sus resultados fueron algunas de las incógnitas que rodearon su gestación. Sin embargo, la convocatoria fue acogida entusiastamente y más de un centenar de asistentes reflexionó durante tres espléndidos días primaverales sobre el papel y la importancia de la mujer medieval en diálogo con el hoy, el ayer y el mañana. En el año 2004, se realizaron las Segundas Jornadas centradas en el siglo XV y en la corte de Isabel la Católica.

La recepción de las distintas plenarias y comunicaciones presentadas y la asistencia a los Seminarios y Cursos organizados permitieron comprobar que las mujeres se hallan en el horizonte de expectativas y de conocimientos de la comunidad académica y no académica de colegas, jóvenes investigadores y alumnos que, procedentes de distintos países y provincias argentinas, se reunieron para intercambiar iluminadoras perspectivas críticas sobre el universo femenino.

Ambas convocatorias han ofrecido el aliento vital para que MELIBEA nazca como un espacio de reflexión sobre mujeres reales y ficticias que, en distintos ámbitos, actuaron y contestaron espacios de poder y poseyeron cada una de ellas su pequeño mundo, mundo con voces y silencios a los que la presente Colección da voz con

rigurosidad científica, energía y entusiasmo.

MELIBEA se abre con un volumen monográfico doble que reúne la totalidad de las conferencias plenarias y una selección de ponencias elegidas por un Comité Científico Internacional que, con generosidad y confianza ha apoyado el nacimiento de la presente Colección. Las investigaciones publicadas versan sobre aspectos de la vida social, política, literaria, cultural, religiosa, mítica, jurídica y económica de las mujeres, sobretudo las medievales. De una u otra forma, todos los estudios representan una invitación a reconsiderar nuestros pactos de lectura con las obras literarias y las diversas fuentes documentales para que seamos creadores y creativos con sólidos abordajes teóricos, para que generemos nuestras propias y fundamentadas interpretaciones sobre los distintos fenómenos que enmarcan el universo femenino y para que las transfiramos a la realidad del aula. En última instancia, como Joseph T. Show afirma en sus palabras preliminares, deseamos que la Revista MELIBEA sea un compromiso con los Estudios sobre las Mujeres para reflexionar y evaluar la función y el impacto que diversos discursos han tenido en la configuración de lo que fue y es ser y existir como mujer en las distintas etapas de la Historia.

Si bien MELIBEA se soñó y nace al pie de Los Andes, recibió su nombre en tierras de España: a Rafael Beltrán se debe el padrinazgo onomástico que en *València la clara* me lo sugirió en marzo de 2004. La explicación del nombre de la Colección ha sido dilucidada por Joseph T. Snow en la Presentación del volumen. Tanto él como Alan Deyermond, ambos Editores Honorarios, merecen este honor no sólo porque son *omnes de pro* sino porque la pasión y la meticulosidad en el estudio del mundo medieval, la libertad de pensamiento y la generosidad intelectual con la que han formado y forman a generaciones de hispanistas los hacen maestros de maestros. El Comité Científico Internacional está formado por prestigiosos investigadores cuya dedicación hacia la temática femenina ha insuflado su espíritu innovador en esta MELIBEA internacional. Los secretarios editoriales han sido Ramiro Esteban Zó y Paula Simón, dos prometedores jóvenes investigadores cuya invaluable colaboración los transformó en *mio diestro braço*. La Facultad de Filosofía y Letras en la figura de su Decano, el Dr. Adolfo Omar Cueto, ha respondido positivamente al lanzamiento de la Colección.

No me resta más que agradecer tantas voluntades sumadas en un esfuerzo común: visitar el mundo de las mujeres cuyos *hombros de gigantes*, parafraseando a Bernardo de Chartres, *nos levantan para que podamos ver más cosas y más lejos* y para que podamos decir:

¡Ved cuál ondra crece al que en buen ora participó,
E quanto de señoras e mugieres en esta revista leyó!
Oy a las fijas e las madres, y a los que sus parientes son
A todos alcanza ondra por la que en buen ora nació!
Estas son las nuevas de la mugier con razón
A todas servimos bien y a Melibea demos buen galardón!

GLADYS LIZABE
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

NOTA EDITORIAL

El presente número 2020.1 de *Revista Melibea* se inicia con el estudio del suicidio femenino en la Antigüedad grecolatina, extenso período en el que las mujeres decidían emprender el viaje *para no volver*. Desde ese mundo, Elbia Difabio se sitúa en la historia de suicidas reales y/o ficticias cuyas vidas llegaban a término por decisión propia, según diversos motivos y modos para quitarse la vida. Su investigación visibiliza e interpreta voces desgarradoras de aquellas que realizaron actos auto-lesivos para consumar el suicidio. En el segundo estudio, Nora Sforza se centra en el estudio de campesinas vénetas que en el siglo XVI- coincidente con el de María de Sayas y Sotomayor- estuvieron a merced de las guerras y sufrieron el impacto de este flagelo depredador del universo femenino. A través del estudio de la obra de Angelo Beolco, conocido como *Ruzante*, la investigadora se adentra en modos de sobrevivencia femeninos que enfrentaron violencias cotidianas como las bélicas y la sujeción a condiciones y reglas que les impedía ser sujetos de derecho para elegir quiénes y cómo ser. Por su parte, la tercera investigación pertenece a René Vijarra quien revisita la obra de María de Zayas y confirma su modernidad: destacada escritora española a caballo entre fines del siglo XVI y mitad del siguiente osó enfrentar la exclusión cultural de las mujeres del Siglo de Oro y empuñó la pluma literaria para combatir la inequidad de género de su época. Su estudio ahonda en aristas de una escritura femenina combativa que se opuso a discursos performativos en contra de sus capacidades- como lo hizo siglos antes Christine de Pizan- y reclamó y proclamó la equidad de género. La cuarta investigación está a cargo de Lía Mallol de Albarracín que rescata del olvido a Madame d'Aulnoy, Marie-Catherine le Jumelle de Barneville, Baronesa d'Aulnoy, a quien se le atribuyen el término *cuento de hadas* y la creación literaria del género. Su análisis renueva la visión de una autora que supo combatir el monopolio literario masculino de la Francia del XVII y creó cuentos de hadas nada ingenuos con roles y funciones de género característicos de enfoques y reclamos actuales. Marta Castellino tiene a su cargo la quinta investigación que, dividida en dos entregas, recupera en esta primera las voces diacrónicas de mujeres dedicadas a la literatura de Mendoza (Argentina). Desde la tierra natal de nuestra *Revista*, la estudiosa entabla un fructífero diálogo con las fundadoras de la producción literaria mendocina desde su época fundacional, con ausencias y presencias femeninas características de una literatura pionera en la región. Su estudio describe y sistematiza autoras cuyas acciones y/u obras

respondieron cada una a su forma contra los techos de cristal. Desde su lugar político, social, cultural, educativo, literario, estas mujeres del interior de Argentina actuaron y escribieron con el poder que la literatura les dio. Los últimos dos artículos incursionan en el mundo del tango y su vínculo con las mujeres: María del Rosario Ramallo de Perotti analiza exhaustivamente letras de tango cuyo lunfardo denosta a las mujeres y las hace objeto de desprecio y escarnio; la existencia de estas expresiones demuestra los prejuicios sociales y de género arraigados y fosilizados fuertemente en la canción ciudadana propia del Río de la Plata, muchos de los cuales todavía perduran. Por su parte, Nicolás Sosa Bacarelli aborda la representación de las mujeres en la poesía del denominado *tango canción* desde sus inicios hasta la década de 1930 y señala modos de textualización de la cuestión femenina desde el orden político, moral y sexual de miradas machistas propias de la época. Su investigación propone novedosos modos de leer la lírica de las canciones del tango fundacional desde la sexualidad y la historia del poder femenino. En definitiva, los artículos de *Revista Melibea* 2020.1 nos invitan en un acto personal y colectivo de responsabilidad de género a repensar y posicionar a las mujeres como sujetos y hacedoras de la Historia y del mundo de la política y de la cultura, sea en formato verbal como musical.

GLADYS LIZABE
EDITORA GENERAL

MI NOCHE TRISTE:

**DESDE LA EXCLUSIÓN AL
EMPODERAMIENTO FEMENINO**



ARTÍCULOS



*VIAJAR PARA NO VOLVER EN LA ANTIGÜEDAD GRECOLATINA,
DECISIONES EN MANO DE MUJER*

*TRAVELING TO NOT RETURN IN GRAECO-LATIN ANTIQUITY,
DECISIONS IN WOMAN'S HAND*

ELBIA HAYDÉE DIFABIO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
elbiad@ffyl.uncu.edu.ar
ARGENTINA

Sumario:

1. Terminología básica
2. Evidencia recogida
3. Suicidio femenino
 - 3.1 ¿Qué pasa en el ámbito femenino?
 - 3.2. ¿Se suicidan solas?
 - 3.3. ¿Hay premeditación y planificación o es impulsivo el acto en sí?
 - 3.4. ¿Por qué se suicidan las mujeres?
 - 3.5. ¿Cómo se suicidan?
4. Conclusión

Resumen: El presente artículo se enmarca en los estudios de género desde el ámbito de los estudios clásicos. El recorrido metodológico ha comenzado por la búsqueda, la identificación y la lectura de casos de suicidios femeninos, ha continuado con la selección, la clasificación y jerarquización de historias reales o ficticias y se ha completado con el análisis de los motivos y los modos de quitarse la vida, acorde con la evidencia recogida. Se intenta además responder a algunas preguntas, conscientes de que es un aporte no agotado. Este trabajo ofrece además un repertorio léxico en latín y griego más algunas notas etimológicas sobre voces españolas, que se consideran de interés para los lectores menos habituados al mundo grecolatino.

Palabras clave: Estudios de Género– Suicidio femenino– Terminología específica– Mito– Historia griega y latina– Ejemplos.

Abstract: The present article is framed in gender studies from the field of classical studies. Methodologically, it has begun with the search, the identification and the reading of female suicides' cases, has followed with the selection, the classification and the rank of real or fictional stories and has been completed with the analysis of the reasons and ways of taking one's own life, in line with the evidence brought together. It also tries to answer some questions, although aware that it is an unexhausted listing. This work also provides a lexical repertoire in Latin and Greek plus some etymological notes on Spanish words, which are pondered of interest to readers less used to the Greek world.

Keywords: Gender Studies– Feminine Suicide– Specific Terminology– Myth– Greek and Latin History– Examples.

1. TERMINOLOGÍA BÁSICA

El término griego para suicidio es *αὐτοχειρία*, formado por el pronombre de identidad *αὐτός*, mismo, más *χείρ*, mano. También se empleaba *αὐτοκτονία*, conservado hasta el presente, cuyo componente inicial es coincidente con el primero anterior más *κτείνω*, matar. Se incluye en *βίαιοθανασία*, muerte violenta.¹ En latín se conoce como *mors voluntaria*, *liberum mortis arbitrium*, *manus sibi inferre*, *e vita excedere*. La voz “suicidio” es muy posterior, constituida por vocablos obviamente latinos < adjetivo *sui* 'de sí mismo' más verbo *cædo*, *cecidi*, *cæsum*, matar).² Se la encuentra primero en el filósofo, teólogo místico y canónigo regular agustino Gauthier de Saint-Victor en 1177-8.

2. EVIDENCIA RECOGIDA

La evidencia limitada y asistemática acerca del suicidio greco-latino no permite estudios cuantitativos. En su mayor parte aparece la temática en relatos literarios (algunos ficticios, incluso míticos, todos artísticamente concebidos); de modo tal que solo

1 Bía es abstracción (Hes. *Teog.* 283 ss.). Acompaña siempre a Zeus. Ayudó a encadenar a Prometeo en el Cáucaso.

2 Algunos derivados: femicidio, filicidio, fratricidio, genocidio, homicidio, matricidio, parricidio, uxoricidio. Un neologismo, propio de estas épocas de mayor conciencia climática, es ecocidio, aludiendo a daños o destrucciones ambientales.

podemos sacar conclusiones sobre actitudes y valores, intentando preguntarnos y responder con la salvedad de que serán inferencias inacabadas. Sí es cierto que, en líneas generales, no se condenó el suicidio, aun cuando a veces se lo comparó con un crimen. Muchos ejemplos emanan del mito, gracias a su innegable potencial comunicativo, discursivo, educativo y artístico.

3. SUICIDIO FEMENINO

3.1. ¿Qué pasa en el ámbito femenino? En una sociedad en que el αἰδώς, el pudor, es el principal atributo, entre el silencio al que está obligada y el *logos* que se le mezquina –es más, se le veda-, la mujer se expresa enigmáticamente. ¿Es entonces el suicidio una forma de esa misteriosa expresión?

Aclaro que, en algunos relatos mitológicos, la divinidad puede anular el acto fatal y transformar a la suicida en río, estanque (Cíane),³ lago (Gorge), fuente (Castalia y Aura), ave (Alciónides en alciones)... O en estatua de madera (Aspalis, que se ahorcó antes de ser conducida ante un rey que se había prendado de ella y que, por supuesto, pretendía hacer suya). O en árbol (Filis, devenida almendro) o en nereida (Ino-Leucotea)...

Una narración con final feliz corresponde a la piadosa y abnegada Alceste, quien accedió en morir en lugar de su esposo Admeto y languidece, en creciente desmayo, en el tálamo matrimonial pero Heracles –en otras versiones, la diosa Perséfone- la rescató del Hades y la restituyó a la vida.

3.2. ¿Se suicidan solas? Sí. Es individual. Siempre ha sido una decisión privada, muy personal, ideada en orfandad. Excepcionalmente se matan al mismo tiempo hermanas (las Cecrópides -las hijas de Cécrope-; las Híades; Aglauro y sus hermanas) o hija y padre (caso Cíane, cuyo padre ebrio la había violado; o el noble Licambes y su hija Neobule, a causa de Arquíloco, el de la lengua de “escorpión” (según tradición, se ahorcaron). En el mismo episodio de Erígone e Icaro, Dioniso, irritado por la muerte de aquel, envió una plaga a causa de la cual las doncellas de Atenas enloquecían y se ahorcaban. Plutarco registra en *Virtudes de mujeres* 15 la conmovedora historia de las doncellas de la Élide, Miro y Micca, cuya madre se llama Megisto. Ambas iban a ser deshonradas por el tirano: Miro, la mayor, armó una soga con el cinturón de su ceñidor exhortó a su hermana a que mirase cómo debía colocar el nudo en su cuello pero la segunda le pidió morir primero. Una vez que expiró, Miro la descolgó y la cubrió. Después procedió ella.

3 Su nombre recuerda el color azul, κύανος, de donde cianosis, cianuro y varias más.

3.3. ¿Hay premeditación y planificación o es impulsivo el acto en sí? Han quedado registradas ambas modalidades. Sin embargo, prevalece la última: un arrebatado indomable a terminar, a irse, ¿acaso a emanciparse?

3.4. ¿Por qué se suicidan las mujeres? He encontrado estos motivos, algunos combinados:

- La vergüenza, ocasionada entre otras posibilidades por la pérdida de la castidad, de la honra
- El arrepentimiento, ante una acción que se mide como innoble después de ejecutada. ¿Quizá un autocastigo?
- El despecho
- La revancha
- El abandono, sobre todo de un amor no correspondido o por fallecimiento de la pareja
- La tristeza
- El amor (y el desamor de la pareja)
- La expiación de yerros, por exigencia de los dioses
- Los dolores severos, las enfermedades incurables
- La vejez
- El sacrificio personal -por órdenes de la autoridad o por convencimiento propio, por su patria, por lazos familiares y/o por amistad-; en muchas historias por pedido del oráculo para paliar un castigo que agobia a la ciudad
- Por suprema liberación
- Por miedo a represalias y a humillaciones más graves
- Por ironía del destino
- Por exigencia del oráculo
- Por mandato de la autoridad

Con base en el listado anterior, se ilustran algunos móviles:

- Por vergüenza (αἰσχύνη): Obviamente Yocasta, madre y esposa de Edipo, es un referente óptimo. Este fin es semejante al de Pelopia, que se quitaría la vida al saber que su hijo era fruto de una relación incestuosa con su padre. Menos conocidas son dos muchachas, Hipo y Molpia, violadas por dos lacedemonios y abrumadas por el ultraje, se ahorcaron (Ovidio *Metamorfosis* 11.592 ss).

También Enopis se ahorca temerosa y abochornada porque ama a su propio hermano, con quien ha compartido lecho (Partenio de Nicea, I a. C., *Sufrimientos de amor - Ἐρωτικὰ παθήματα- Narr. Am.* 31). Y Brite se arroja al mar porque es amada por Minos a pesar de su negativa (*Mythographi Vaticani* 2.26). También Apríate (nombre parlante, la “doncella sin rescate”) se tiró por propio impulso, resistiendo así al acoso de Trambelo, hijo de Telamón. (Otros cuentan que el joven la lanzó al agua.)

- Por despecho (ἀηδία): Encuentro el mejor ejemplo en Dido, fenicia Elisa, reina de Cartago, magníficamente retratada en su irrefrenable pasión por Eneas en la épica virgiliana (cantos I y IV).

Otra mujer, Cleobea, esposa del anfitrión, fue rechazada por Anteo, un joven que vivía en calidad de rehén en la corte del tirano de Mileto, con el cual se había encaprichado. Entonces, lanzó a un pozo profundo una copa de oro y le pidió que la recobrará. Cuando Anteo llegó al fondo, le arrojó una enorme piedra que lo aplastó. Después, ella se ahorcó (Partenio *Narr. Am.* 14).

- Por tristeza (λύπη, θλίψις, πόνος): Muchas han perdido a sus hijos. Por ejemplo, Pérdix, madre, se ahorca, desesperada, porque Dédalo ha matado a su hijo, en el mito ático ambientado en la época minoica, egea o cretense. Otro nombre: Anticlea, madre de Odiseo, cansada de aguardar su regreso y devorada por el pesar: *mi nostalgia y mi preocupación por ti* (Odisea 11.202). Una protagonista más: la celosa Deyanira se ahorca -en otras versiones se apuñala- cuando su esposo Heracles muere abrasado por la túnica empapada en veneno que ella le ha enviado, creyendo que era un filtro de amor para recuperar el afecto del héroe. Sófocles recrea magistralmente su situación en *Las traquinias*. Asesina involuntaria, se inmola en su lecho matrimonial, centro de la relación sexual, de la vida y de su continuación en los hijos. Otra trágica historia refiere a la reina de Calidón, Altea, victimaria de

Meleagro; ella se mata después de arrojar al fuego el tizón del que dependía la vida de su hijo, por lo que este muere inmediatamente. La última en este recuento: Etra se suicidó de dolor al morir su hijo Teseo.

- Por represalia, revancha o desquite (ἐκδίκησις): Antígona y su futura suegra Eurídice también deciden acabar con sus vidas ante la ceguera de Creonte, quien niega sepultura a Polinices, uno de los hermanos de Antígona. Eurídice además maldice a su marido. Antígona, por su parte, no sucumbe por la reclusión decretada por su tío sino por la soga que la priva de la vida
- Por amor (ἔρως): Entre las poetisas, Safo. Es tópico de heroínas: Ocne según Miris, Cálice de acuerdo con Estesícoro de Himera (en Sicilia) y Harpálice conforme a la canción anónima coreada por muchachas. Desesperada después de cometer incesto (αἰμομιξία < αἷμα, sangre, y μεῖξις, unión, coito) con su padre, también Harpálice se transforma en ave nocturna en unas versiones; en otras, se suicida.

Un amor desventurado, el de Cálice, es motivo de inspiración para Estesícoro -nombre *dicendi*: “maestro del coro”-, uno de los nueve poetas líricos según el canon establecido por los académicos de la Biblioteca de Alejandría. Han quedado referencias a su poema, versión literaria de tono erótico-trenético, cantado en fiestas relacionadas con el ciclo vital. La heroína busca su amor en vano y se priva de la vida. El libro que lo contenía se llamaría *Paideia* o *Paidiká* (*Cantos de jóvenes*) y el tema, un rediseño de Estesícoro.

Cálice se enamora de Evatlo, rey de Élide, pero el sentimiento es unilateral; por eso suplica a Afrodita le conceda que sea recíproco. Fracasada, se suicida... otra vez en Léucade. El salto desde esa roca era el preferido de los enamorados; a juzgar por otras fuentes, suponía una forma de curarse del amor, un antídoto. Anacreonte ironiza: *Tirándome de nuevo desde la roca de Léucade, me sumerjo en la mar canosa, ebrio de amor* (PMG 376). Terminó siendo una expresión proverbial: *arrojarse desde la roca de Léucade*, centro convencional de estos actos desesperados (Eurípides, Cíclope, 166 < Odisea 24.11).

- Por suprema liberación (ἀπελευθέρωσις). Después de todo, la Muerte es hija de la Noche y hermana del Sueño. Me parece muy elocuente el mito de los Hiperbóreos, pueblo utópico que convive parte del año nada menos que

con Apolo. Hombres y mujeres gozan de excepcional longevidad. Cuando ancianos y ancianas han disfrutado sobradamente de la vida, se arrojan al mar desde lo alto de un acantilado, contentos, con la cabeza coronada de flores, y encuentran en las olas una muerte feliz. La vejez encuentra poca hospitalidad social ayer y hoy.

- Por ironía del destino (μοῖρα; αἴσα -con mayúscula, personificación del Destino-, πότης, “lo que nos cae por encima”): La historia de Tisbe y Píramo, jóvenes babilonios, cuyo relato aparece primero en Higino (I a. C. – I d. C. - *Fábulas* 142 y 143), luego en Ovidio (Met. IV), dos veces en Shakespeare, en *Sueño de una noche de verano* y en *Romeo y Julieta*.
- Por exigencia del oráculo (προφήτεια, μαντεία): Émile Durkheim (2016)⁴ lo llama “suicidio altruista”, por fidelidad al grupo. No existe la idea de individualidad, la sociedad está severamente estructurada. Se considera parte de un conjunto, sin valor particular. Lo he encontrado en el mundo mítico, en la historia de las hijas del héroe ático Leos (Pausanias, Elieno). Las tres, vírgenes aún, se inmolan como víctimas expiatorias porque el oráculo délfico lo había ordenado para que volviera la abundancia.
- Por mandato de la autoridad (ἐξουσία): es el final del filósofo, dramaturgo, estadista Lucio Anneo Séneca, a quien Nerón, su exalumno, lo condena a muerte, que se cumple en abril del 65 d. C. Su segunda y joven esposa, Pompea Paulina, decide acompañarlo y morir con él. Pero, más débil, comienza a gritar a causa del dolor y Séneca exige que se la traslade a la habitación contigua (Tácito *Anales* 15.62-64). ¿Es adhesión incondicional? ¿Acaso su decisión se basa en un compromiso político o en el temor de represalias posteriores como viuda de un adversario?

Séneca había elegido desangrarse en un baño caliente, abriéndose las venas de pies y de manos, y completando la acción hemorrágica con un trago de cicuta. Se usaba láudano o cicuta (el segundo, del latín *cicuta* y el primero, *ladānum*, con alteración de la primera sílaba, pero con registro anterior griego λάδανον, extracto de opio).

4 Durkheim (1858-1917) es considerado hoy uno de los padres de la sociología positivista. La versión original apareció en 1897 pero se ha accedido a una traducción y actualización de 2016. Cfr. *Referencias bibliográficas*.

3.5. ¿Cómo se suicidan? En listado rápido, también con un carácter poliédrico; esto es, con posibilidades combinatorias:

- Por ahorcamiento
- Por ahogamiento
- Por precipitación
- Por el fuego
- Por el hierro
- Por envenenamiento
- Por desangramiento
- Por inanición (ἀσπτία)⁵
- Por mordida de serpientes

Hay tantos testimonios de modos y de causas de suicidio que circunscribiremos estas breves reflexiones a algunos casos, tanto de la mitología como de la historia, preferentemente menos conocidos.

- Ahorcamiento (βρόχος): Un personaje conmovedor es Carila. Huerfanita ella, vivía en Delfos. Durante una carestía por falta de lluvias, la muchacha se presentó ante el rey a rogar por un poco de trigo pero el monarca la rechazó brutalmente, de un puntapié en el rostro. Desesperada, se ahorcó y entonces se intensificó la sequía. Consultado el oráculo, respondió que había que enmendar su muerte, por lo cual cada nueve años se celebraba en el lugar una fiesta expiatoria, en el curso de la cual se distribuía trigo. Además, se enterraba en una tumba excavada en la montaña una muñeca con su nombre, con el cuello rodeado con un lazo de junco (Plutarco *Cuestiones griegas* 12).

En el mito latino, Amata, esposa de Latino y madre de Lavinia, se ahorcó cuando se enteró de la victoria de Eneas y de su ejército troyano.

Se ha subrayado el aspecto agrícola de los ritos de ahorcamiento: también los de Fedra y Erígone, colgadas de los árboles o sentadas en colum-

⁵ Durkheim (1858-1917) es considerado hoy uno de los padres de la sociología positivista. La versión original apareció en 1897 pero se ha accedido a una traducción y actualización de 2016. Cfr. Referencias bibliográficas.

pios, representan celebraciones culturales de la fecundidad. Otros casos son los de las princesas Filis y de la libia Calíroo, cuando el héroe Diomedes abandona a esta última, después de que lo ha salvado del sacrificio y lo ha liberado. De igual modo, Filis se enamora de Demofonte (Apolodoro, *Epit.* 6, 16). Cuando pierde la esperanza de que el héroe regrese a cumplir su promesa de matrimonio, se aniquila.

Este episodio amerita mayor explicación: el dios Dioniso había obsequiado al ateniense Icaro un odre con vino con la condición de que lo compartiera con sus vecinos. Así lo hizo. Cuando unos pastores lo probaron, creyeron que era veneno y mataron a Icaro. Ante el espectáculo del cadáver de su padre, Erigone se ahorcó en un árbol bajo el cual yacía el cuerpo.

- Ahogamiento o inmersión prolongada (κόλυμβος): Alcínoe (Partenio 27), enajenada porque Atenea la castiga (no ha pagado el salario acordado a una hilandera), se enamora de un extranjero y, por seguirlo, abandona a esposo e hijos. A mitad de la travesía vuelve en sí y, presa de desesperación (ἀπόγνωσις), llamando a su familia se arroja al mar.
- Precipitación (καθήμι): Recordar la legendaria existencia de Safo de Mitilene (VII-VI) quien, por un amor no retribuido, se arroja de la roca Léucade. Desde Menandro (fr. 258 K.) corre la historia de su deseo frustrado por Faón. Además, ha quedado registrada la bellísima historia de intensa unión entre Hero, la sacerdotisa de Afrodita que vivía en una torre en Sesto, en el extremo del Helesponto, en el Bósforo, y Leandro, joven de Abido, antigua ciudad de Misia, en la costa asiática, espléndidamente plasmada por Ovidio en sus *Heroidas* 18 y 19, por Museo (V d. C.) en su epilio, por el epigrama 7.666 y por varios romances mitológicos.

Cerca de Mégara, Ino-Leucotea arrastró con ella a la muerte a su hijo. También se precipitan desde la roca de la Acrópolis, Aglauro y sus hermanas, en la leyenda de Erictonio y Atenea. También Herse, hija de Aglauro.

Si se me acepta su incorporación en este desfile, también la Esfinge se despeñó, monstruo femenino.⁶ (En el mito la mayoría de las veces lo terrorífico tiene sexo femenino: las Harpías, las Sirenas, las Gorgonas -entre ellas, Medusa-, la Hidra, Escila, Caribdis...).

6 Otros mitógrafos responsabilizan a Edipo, quien la habría traspasado con su espada.

- Hierro (σίδηρος): Hierro como metonimia de “arma”. Durante el combate entre lapitas y centauros, la centaura Hilónome se mató con la misma flecha causante de la muerte de su esposo, a quien no quiso sobrevivir (Ov. Met. XII.393 ss.). Célebre por la lealtad hacia su captor Áyax, después del suicidio del héroe, la esclava Tecmesa se clava la espada muriendo sobre el cuerpo de su amado señor.

Suicida memorable del período romano, más exactamente en 509 a. C., fue la *matrona* Lucrecia, distinguida dama. Difieren las versiones sobre su violador. Según el relato del historiador Tito Livio, aprovechando la ausencia del marido, Sexto Tarquinio se introdujo en su dormitorio y abusó de ella. Al sentirse deshonrada, se clavó un cuchillo en el pecho y murió diciendo que ninguna mujer estaría así autorizada, con su ejemplo, a sobrevivir a su deshonra. Ha quedado también inmortalizada en romances mitológicos. Sin embargo, en *De ciuitate dei* Agustín de Hipona condenó duramente su actitud siempre considerada heroica y modelo de virtud. Para Agustín era más importante, en la demostración de la fe, sufrir por ella y dar testimonio antes que suicidarse. Lucrecia muestra, según el autor cristiano, lo perjudicial del orgullo de los gentiles. Esta postura contraria al suicidio disculpaba y consolaba a otras congéneres que podían verse en ese mismo trance y las alejaba del suicidio.

Semejante a Lucrecia, y previa a ella, la historia de Dada. Ya viuda, pidió a un heraldo custodia para viajar a otra ciudad a contraer nuevo matrimonio. En el camino fue violada por él y, avergonzada, se atravesó con la espada de su esposo, que llevaba consigo. Enterados los cretenses, lapidaron al heraldo en el mismo lugar del aberrante hecho, que se llamó desde entonces “Campo del Impudor”.

Ya mencioné a Tisbe, quien arranca la espada del cuerpo del muchacho y se mata. El fruto de la morera, antes blanco, se volvió encarnado.

Otro episodio ilustrativo es el de Malonia, hija del senador Marco Sexto, quien se niega a tener relaciones sexuales con Tiberio. Como reacción, el emperador acusó a la hija y al padre de incesto, condenando a ambos según las leyes. Más allanado el camino, intentó abusar de su prisionera quien, ante el ataque del César, se resistió violentamente, cediendo solo a practicar sexo oral o cunilinguo (latín *cunnilingus*, compuesto de *cunnius*, vulva, y *lingō*, *lingēre*, lamer). Después de esta humillación, Malonia anunció su

suicidio antes que yacer con «ese viejo sucio y repugnante». Así, regresó a su casa y se atravesó el corazón con un puñal, arma predominantemente masculina, no sin antes maldecir al disoluto emperador.

- Envenenamiento (ἰός, φάρμακον): Camma era una princesa gálata y sacerdotisa de Ártemis sobre la que Plutarco escribe en *Virtudes de mujeres* y en *Erótico*. Como es única fuente, su historicidad no es verificable. En ambos escritos, la cita como paradigma de fidelidad y de valentía en el amor. Camma estaba casada con el tetrarca *Sinatus* y era admirada por su virtud y belleza. El rival de Sinatus, otro tetrarca llamado *Sinorix*, lo asesinó y procedió a cortejarla. En lugar de someterse a los avances del gobernador, Camma lo llevó a un templo de Ártemis donde sirvió veneno para ambos en una libación de leche y miel o aguamiel. La viuda murió felizmente, habiendo vengado la muerte de su marido.
- Fuego (πῦρ): Dido, en la pira preparada por su hermana Ana. Y Laodamia, recién casada. Su esposo Protesilao es la primera baja griega en Troya pero suplica a los dioses volver por solo tres horas; el mismo pedido había rogado ella. Cuando hubo de regresar al Hades, se suicidó en sus brazos. También se contaba que Laodamia había reproducido en cera la figura de su marido y la abrazaba en secreto (“agalmatofilia”). Su padre vio la escena y arrojó el muñeco al fuego. Laodamia siguió el mismo camino y murió abrasada. Tercer ejemplo: Evadne se arroja a la hoguera que estaba consumiendo el cadáver de su esposo, fulminado por el rayo de Zeus.
Otro personaje: Enone. Tras la muerte de Paris, se arroja a su pira funeraria o bien se ahorca. Abandonada por Paris, cuando este es herido por la flecha de Filoctetes, es la única capaz de curarlo. Moviada por los celos, se niega hasta que es demasiado tarde. Arrepentida por no haberlo salvado, la ninfa se suicida sobre su cadáver, repitiéndose el conocido motivo de la mujer que se suicida junto al cuerpo de su amado.
- Mordida de Serpientes (ὄφεις): Cleopatra VII (I a. C.) se dejó morder por una cobra egipcia (según la versión más conocida), en la historia que han dramatizado tanto Shakespeare como la cinematografía de Hollywood en 1963.

CONCLUSIÓN

En los ejemplos analizados, la muerte tiene un valor catártico y puede llevar a la felicidad. En muchos casos, el resorte ha sido la enajenación (ἀλλοτρίωσις), de una emoción violenta; en otros, en cambio, es una acción libre y autónoma y significa la huida ante situaciones escandalosas, contra el desamparo y la segura sanción social, para evitar la ignominia, el deshonor y un peor futuro. Y se marchan sin ruido, en silencio.

En muchos ejemplos, como se ha apuntado, las mujeres creen que es su deber y se autocastigan (ζημία). En el caso de Aglauro, la heroína ateniense actúa por patriotismo; de ahí que luego le instituyeran un santuario y fiestas en su honor, las Aglaurias; sobre su altar los efebos proferían el juramento de fidelidad a la polis. Unos cuantos enseñan cómo la maternidad desempeña un papel central en tanto transmisoras y legitimadoras de la soberanía de esposos (se trunca con la muerte la herencia del reino o la fundación de uno nuevo). Por otro lado, el matrimonio era útil para alianzas y, si la mujer lo contravenía, había serias consecuencias.

Las dos modalidades más frecuentes son el ahorcamiento y la precipitación y consecuente ahogo, por lo general lejos de todas las miradas. Ahorarse significa volver al silencio que se espera de la mujer, dañada la garganta... Es una muerte maldita: el alma no tendrá paz... El varón, en cambio, se atraviesa con la espada. *En esta huida salvadora, la muerte de las mujeres es salida y movimiento: hacia arriba, -suspendidas de la cuerda- o hacia abajo -lanzadas al precipicio-. [...] Los hombres permanecen su sitio, hincados en su sitio”* (Garrido 2003:130).

En cuanto a zambullirse y morir, el ritual se origina en las Γυναικεῖα μέλη: formas de expresión del amor, desesperación, desafío... en boca de una mujer mortal o divina. Se trata de un ritual iniciático de zambullirse o κολυμβῆσθαι, a partir de un salto desde un peñasco. El más antiguo deseo: Penélope en Odisea 20.63-66: «*o raptándome alguna borrasca, / por nubosos caminos me hiciera caer / en las bocas del océano al fluir hacia atrás*». Otros ejemplos: Anacreonte (VI-V) (Fr. 2 PMG - *Papyri Graecae Magicae*, 100 a. C. – 400 d. C.): *Bien sufriría, madre, / si llevándome me arrojaras / al implacable Ponto que se enfurece con olas púrpuras* (Estrabón, Geografía 10.2.9.1-20): para curar “mal de amor”, con pájaros atados a sus cuerpos. De hecho, corresponden al/a la ciudadano/a libre tres baños rituales: al nacer, al casarse y al morir. Tal vez, lo prefieran para no recibir castigo, que su cuerpo sea maltratado o por asociación del mar como κόλπος⁷, refugio.

7 κόλπος: entrañas; cavidad; de donde “colposcopía”.

La Antigüedad grecolatina en su conjunto conlleva una innegable savia fecundante que se irradia a variados ámbitos de la vida. Es parte, en términos actuales, del ADN de nuestra cultura.

Componente de esa antigüedad, el mito es, por ende, un fenómeno cultural. Concentra la memoria de la humanidad. Modelo eterno de lo que habrá de producirse en la esfera humana de todos los tiempos. Está muy lejos de una descripción ingenua del mundo. La mitología es una usina creadora y preservadora de memoria colectiva con significación, estructura y perspectivas universales. Su atemporalidad, su magisterio, su cercanía espiritual y emotiva, además de sus virtualidades latentes, permiten que este singular pasado se filtre y nos llegue con un bagaje ingenioso, expresivo, polisémico.

Si el suicidio es un parámetro para sopesar la salud y el equilibrio de una sociedad, en las biografías examinadas y en muchas silenciadas la práctica suicida femenina permite la reconstrucción de reglas que presiden el orden de la comunidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DIFABIO, Elbia Haydée (2008), “Historias de violencia física y espiritual: el ultraje femenino en el mito griego”, *Psicopedagógica. Psicología y Pedagogía de la Persona. Conflicto y violencia*, Mendoza, Centro de Investigaciones Cuyo, vol. 7, N° 9-10, 91-101.
- _____. (2005), “Romances de tema mitológico heleno: La historia de Hero y Leandro”, *Circe, de clásicos y modernos*, 9, La Pampa, Universidad Nacional de La Pampa.
- _____. (2003), “El infanticidio en la mitología griega”, en eds. BUZÓN, Rodolfo et al., *Los estudios clásicos ante el cambio de milenio. Vida, muerte, cultura*, Buenos Aires, UBA, vol. 1, 384-395.
- DURKHEIM, Émile (2016), *El suicidio. Un estudio de sociología*, actualización del original de 1897, ePub r1.0. <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/04/DurkheimEmile-El-Suicidio.pdf>
- GARRIDO, Margarita (2003), “Consideraciones sobre el suicidio femenino en la Antigüedad”, *CECYM 1*, Universidad del Comahue. <http://investigadores.uncoma.edu.ar/cecym/catedra/v1/126-132.pdf>
- GOÑI ZUBIETA, Carlos (2005), *Alma femenina. La Mujer en la Mitología*, Madrid, Espasa-Calpe.
- GRIMAL, Pierre (1984), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona. <https://atirolimpo.files.wordpress.com/2017/01/>

pierre-grimal-diccionario-de-la-mitologc3ada-griega-y-romana.pdf

HORNBLOWER, Simon & SPAWFORTH, Antony (Eds.) (1996), *The Oxford Classical Dictionary*, New York-Oxford, Oxford University Press.

JAIME GONZÁLEZ, Cecilia (2018), “El suicidio femenino en el mundo antiguo. El caso del ritual de lanzarse al mar”, *Limes. Revista de Estudios Clásicos*, Santiago de Chile, Centro de Estudios Clásicos Giuseppina Grammatico Amari, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 28, 161-177.

MOLAS FONT, María y GUERRA LÓPEZ, Sònia (Eds.) (2003), *Morir en femenino. Mujeres, ideología y prácticas desde la Prehistoria hasta la Edad Media*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

PÉREZ MIRANDA, Iván (2011), *Mito y género en la Grecia Antigua. Tantálidas, Labdácidas y Dardánidas*, tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1980), *Lírica griega arcaica. (Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*, Madrid, Gredos. <https://somascales.files.wordpress.com/2018/08/lirica-griega-arcaica-poemas-corales-y-monodicos-700-300-a-.pdf>.

AMOR, GUERRA Y SUPERVIVENCIA: LA MUJER EN LA OBRA DE ANGELO BEOLCO
(RUZANTE)

LOVE, WAR AND SURVIVAL: THE WOMAN IN THE WORK OF ANGELO BEOLCO
(RUZANTE)

NORA SFORZA
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
info@norasforza.com.ar
ARGENTINA

Sumario:

1. Introducción
2. Amar o comer en tiempos de guerra: Gnuia
3. El recuerdo de otros tiempos: el personaje de *Betìa* en la comedia *La Moscheta*

Resumen: Angelo Beolco (Pernumia, Padua, 1502? - 1542), conocido artísticamente como Ruzante, por el nombre del personaje que solía interpretar, es probablemente el dramaturgo más importante del área véneta de la primera mitad del siglo XVI. En su obra, en buena parte escrita en dialecto paduano, los personajes femeninos buscan, más que el amor de la tradición petrarquesca, formas precisas para poder sobrevivir en un mundo de violencias cotidianas donde la mujer permanece fuera de cualquier posibilidad de elegir libremente.

El objetivo de nuestro trabajo será mostrar de qué manera Beolco presenta el accionar de algunas de sus protagonistas mujeres en el contexto de las guerras que asolaron el mundo de los campesinos vénetos en los primeros decenios del siglo XVI.

Palabras clave: Renacimiento- Ruzante- Comedia- Mujeres- Guerra.

Abstract: Angelo Beolco (Pernumia, Padua, 1502? - 1542), artistically known as Ruzante after the character he used to play, is probably the most important playwright in the Venetian area of the first half of the 16th century. In his work, largely written in

Paduan dialect, the female characters seek, more than the love of the Petrarcheque tradition, precise ways to survive in a world of daily violence where women remain outside any possibility of free choice. The purpose of our work will be to show how Beolco presents the actions of some of his female protagonists in the context of the wars that ravaged the world of the Venetian peasants in the first decades of the sixteenth century.

Keywords: Renaissance- Ruzante- Comedy- Women- War.

1. INTRODUCCIÓN

El Renacimiento, momento de indudables teorizaciones y de no pocas consolidaciones de modelos (educativos, lingüísticos, urbanísticos, poéticos y de de comportamiento), constituyó también un tiempo en el que las mujeres de todos los sectores sociales serían retratadas en diversas facetas de su accionar diario. Frente a la tradición *stilnovistica* de la *donna angelo* y al modelo femenino afirmado en la poesía de Francesco Petrarca, otras realidades componían las múltiples cotidianidades de la mujer. En este contexto que caracteriza a los albores de la Modernidad clásica, la mujer es sujeta a obedecer constantemente las disciplinas impuestas por parte de la sociedad civil y religiosa sobre su cuerpo, su mente y su espíritu: los poderes constituidos intentan limitar su accionar a unas pocas *funciones sociales* (King 1991): hija, esposa, madre, monja, a la vez que su cuerpo se transforma en lo que, algo más adelante será la fábrica *para los trabajadores asalariados varones: el principal terreno de su explotación y resistencia*, (Federici 2011: 29) según el lúcido análisis que, desde una perspectiva marxista nos ofrece esta investigadora italiana.

A partir de estas constataciones generales nos preguntamos de qué manera es representada la mujer en la extensísima y casi inabordable producción del teatro cómico italiano de dicho periodo; ¿cuáles son, pues, los rasgos - físicos y especialmente psicológicos - que caracterizan a las mujeres ficcionalizadas en el subgénero dramático de la comedia y, en especial, de qué manera logran estas construir sus relaciones amorosas? Partiendo de la insoslayable certeza de tener que enfrentarnos - al menos en el marco de este breve artículo - siempre a voces femeninas mediatizadas por la pluma de autores varones, nuestro objetivo será el de tratar de responder a estas preguntas, a partir del análisis de tres obras de Angelo Beolco, el Ruzante (Pernumia, Padua, 1500, ca. - Padua, 1542). Ruzante, uno de los dramaturgos más geniales y provocadores de la historia del teatro europeo de todos los tiempos, supo contestar los cánones estéticos - literarios y sobre todo lingüísticos - impuestos por Pietro Bembo y su círculo, utilizando en su obra el dialecto paduano en contraposición al toscano y dando vida a modelos feme-

ninos que se encontraban años luz de aquellos consolidados por el petrarquismo. Pero pasemos directamente a dialogar con nuestras protagonistas.

2. AMAR O COMER EN TIEMPOS DE GUERRA: GNUA

En trabajos anteriores (Sforza: 2012, 2018), hemos hablado de los muchos silencios que afrontan las mujeres en el teatro italiano del Renacimiento: sus voces son calladas, sus cuerpos requeridos o transformados en objetos invisibles o incluso, simplemente, son los varones aquellos que hablan y deciden por ellas. En cierto sentido y a pesar de la enorme distancia que nos separa de los tiempos del Renacimiento, la nueva *smarginatura* que plantea Elena Ferrante en su tetralogía *L'amica geniale* bien podría ser usada en este caso.

En el *Primer diálogo* o *Parlamento de Ruzante che iera vegnú de campo*, (escrito probablemente entre 1529 y 1539 y que puede ser traducido como *Parlamento de Ruzante que volvió del campo de batalla*) su autor, Beolco logra condensar en el relato de un veterano (*reduce*) del campo militar los indisolubles contrastes existentes entre el mundo campesino y el mundo del poder, eternamente ligado a la ciudad y representado, en esta oportunidad, por un *bravo* (bravucón) veneciano. Sin duda, y aunque se trate de un texto pensado para ser representado, el Ruzante - personaje del *Parlamento...* es, antes que un verdadero *drammatis persona*, un hombre que bien podía ser individualizado entre esos *vencidos* de los albores de la Modernidad clásica.

Son los años de la guerra de la Liga de Cambrai, a principios del siglo XVI, que en principio vieron enfrentarse contra Venecia al Papa Julio II, al rey Luis XII de Francia, a Fernando II de Aragón y al emperador Maximiliano. El villano regresa, destruido en cuerpo y espíritu, no a su *locus* rural sino a Venecia, la misma ciudad a la que había defendido de los ataques del Imperio habsbúrgico. En efecto, la Serenísima, rodeada de los enemigos de la Liga, había prometido la abolición de deudas y sobre todo el acceso a la propiedad de la tierra para aquellos campesinos que la trabajaban sin poseerla, a condición de que se alistaran en el ejército para defender al León de San Marco. Ruzante (personaje) representa, pues, uno de esos tantos campesinos abandonados a su suerte que, sin la más mínima preparación militar, se lanza a combatir por Venecia buscando mejorar su paupérrima condición de vida, mientras intenta enriquecerse para también lograr la felicidad de su mujer Gnuá.¹ Esta, sin embargo, para evitar morir de hambre

1 Es interesante observar que Benedetto Croce (1933) traduce al italiano el nombre de Gnuá como *Ginevra*, nombre por entonces bastante común, aunque indudablemente ligado a la tradición poética del ciclo caballeresco del Rey Arturo.

durante la ausencia de Ruzante, no tiene otra salida que la de ser poseída por otros hombres, a cambio de techo y comida. Y será su actual compañero -hombre de la ciudad y no del campo de quien no sabremos nunca su nombre- el encargado de moler a palos al pobre soldado que, de la guerra, ha podido obtener tan solo un beneficio, a saber: el de las groseras palabras aprendidas en las hosterías, con las que, al menos, intentará desquitarse de su amarga suerte.

En el *Parlamento...*, Ruzante - personaje no solo ha perdido los escasos objetos que podían formar parte de su ya miserable universo material, sino, más aún, las esperanzas en un porvenir venturoso. Esta miserable condición cotidiana lo ha obligado a crearse un propio mundo de fantasías entre el sueño y la vigilia, para poder superar la angustia que le genera lo que ha visto y el horror de la muerte que tantas veces le ha pasado al lado. Y en este mundo, claro está, ni siquiera le estará permitido alcanzar la satisfacción de las necesidades básicas a las que hiciera referencia Bajtin en su célebre ensayo sobre la cultura popular entre Medioevo y Renacimiento (1987): el hambre nunca será saciado y, en estas condiciones de miseria inaudita, el amor nunca llegará.

Ahora bien, ¿dónde aparece la culminación de este estado de semi-conciencia en el que se encuentra sumergido el campesino - soldado? Justamente en las últimas escenas de la *pièce* en las que aparece -centralísima- la única protagonista femenina de la obra, *la Gnuia*, otrora compañera de Ruzante. Ella, en los antípodas del veterano de guerra, se perfila como el personaje que queremos definir como del *anti-sueño*, del *anti-amor* (o si se quiere, de la defensa a ultranza de una materialidad asociada a la necesidad de sobrevivir). En efecto, para poder resistir a la miseria y al hambre, Gnuia se prostituye, abandonándose en los brazos de diversos bravucones, habitantes de una ciudad que es también símbolo de dominio sobre el campo y sus pobladores. De este modo, Gnuia logra saciar su humana necesidad de roba², ya sin el amor de su igual, Ruzante, pero con la concreta materialidad de poder comer todos los días, algo inusual en el sufrido universo campesino de entonces.³ Así, *en el contexto del drama natural de Ruzante, el adulterio se convierte en una realidad económica inevitable para sus pragmáticos personajes femeninos.* (Nicholson 1993: 61)

En efecto, Gnuia, representando una femineidad verdaderamente nueva, *materialista*, corpórea y segura de sí misma, es quizás el personaje más real de toda la pro-

2 En el sentido de *bienes materiales*. Recuérdese la centralidad de la *roba* como tema esencial abordado por los escritores pertenecientes a la corriente del verismo meridional en general y siciliano en particular, de finales del siglo XIX, muy especialmente Luigi Capuana y Giovanni Verga.

3 En este sentido, véase Camporesi 1999 y 2000; Montanari 1993.

ducción ruzantiana, y casi me atrevería a asegurar, uno de los más concretos y reales de todo el *corpus* del teatro italiano del Renacimiento - junto, quizás, con la Lena de Ludovico Ariosto: lejos de la tradicional visión del amor cortés, lejos también de las costumbres urbanas de la sociedad burguesa en formación, la joven toma de manera consciente el único camino que le queda a alguien de su condición, a saber, el de la sobrevivencia cotidiana. Así, en un diálogo lleno de alusiones sexuales concretas y de obscenidades de vario tenor, que crean una atmósfera de angustiante comicidad, la otrora pareja enfrenta ahora las dolorosas transformaciones de un mundo signado por la pérdida de las tradiciones donde les había sido posible anclarse y permanecer:

Gnua [pasa indiferente por el fondo. Frente a los alegres gritos de Ruzante apenas si gira la cabeza hacia él. El tono de su respuesta es gélido y desdeñoso]: *¿Ruzante? ¿Eres tú? ¿Estás vivo todavía? ¡Pucha! ¡Estás tan andrajoso, tienes una tal cara enfermiza!... No has ganado nada, ¿cierto o no?*

Ruzante: *¿Pero no he ganado lo suficiente para ti, si te he traído la carcasa viva?*

Gnua: *¡Oh, la carcasa! Me has apacentado bien. Querría que me hubieses traído alguna pollerita para mí.*

Ruzante [intentando un guiño]: *¿Pero no es mejor que haya regresado sano de todos los miembros, así como estoy?*

Gnua: *¡Pero sí, miembro en el culo! Querría que me hubieses traído algo. [...] No querría, a decirte la verdad, que me arruinases, porque tengo uno que me quiere bien, a mí. No es que se encuentran estas fortunas todos los días.*

Ruzante [sin desarmarse]: *¡Ja, te hace bien! También yo te lo he hecho. Jamás te he hecho mal, como lo sabes. Ciertamente, ese no te quiere tanto como te quiero yo.*

Gnua: *Ruzante, ¿sabes quién me quiere bien? Quien me lo muestra. [...] ¿No sabes que se come todos los días? Si me bastase una comida al año, podrías hablar. Pero es necesario que coma todos los días, y por eso necesitaría que me lo pudieses mostrar también ahora, porque lo necesito ahora. [...] Escucha, Ruzante: si yo supiese que me puedes mantener – ¿qué me hace a mí? te querría, yo, ¿entiendes? Pero cuando pienso en que eres un pobre hombre, no te puedo ver. No es que no te quiero, pero no quiero tu desgracia; porque querría verte rico, para que estuviésemos bien, yo y tú.*

Ruzante [humillado]: *Pero si soy pobre, al menos soy leal...*

Gnua: *¿Y yo qué hago con tu lealtad? [...] ¿Qué puedes darme? ¿Algún piojo,*

quizás?

Ruzante: *Pero sabes también que, si tuviese, te daría, como ya te he dado. ¿Quieres que vaya a robar y a hacerme ahorcar? ¿Me aconsejarías esto?*

Gnua: *¿Y tú quieres que viva del aire, y me quede esperando, y que muera en el hospital? ¿Por mi fe, no eres un buen compañero, Ruzante! ¿Me aconsejarías así, tú?*

Ruzante: [...] *¿Pero no tienes piedad?*

Gnua: *Yo en cambio tengo un gran miedo de morir de hambre, y tú no lo piensas. Pero ¿no tienes conciencia? [...]*

Ruzante: [...] *Tienes mucho miedo que la cosa [la roba] te falte.⁴*

Gnua: [...] *Quien no se arriesga, no gana. Yo no creo que tú te hayas impuesto para ganar, pues se vería algún signo.⁵ (Escena III; Zorzi 1965:532 – 535; las cursivas son nuestras)*

4 La comicidad de este diálogo está dada por el doble sentido que Ruzante le da a sus palabras. La *cosa* debería ser interpretada, pues, tanto como objeto material que como alusión sexual.

5 [Gnua [pasa indiferente por el fondo. Frente a los alegres gritos de Ruzante apenas si gira la cabeza hacia él. El tono de su respuesta es gélido y desdenoso]:

Ruzante? *Situ ti? Ti è vivo, ampò? Pota! [...] Te n'he guagnò niente, n'è vero, no?*

Ruzante: *Mo n'hegi guagnò assé per ti, s'a't'he portò el corbame vivo?*

Gnua: *Poh, corbame! Te me he ben passú. A'vorae che te m'aïssi pigiò qualche gonela pre mi.*

Ruzante: *Mo n'è miegio che sipia tornò san de tuti i limbri, com a'son?*

Gnua: *Mei sí, limbri mé in lo culo! A'vorae che te m'aïssi pigiò qualche cossa.*

Ruzante: [...] *e sí a'son vegnú de campo a posta per veerte.*

Gnua: *Mo non m'hetu vezúa? A'no vorae, a dirte el vero, che te me deroiniessi; ché a'he uno he me fa del ben, mi. No se cata cossí agno dí de ste venture.*

Ruzante: [...] *A'no t'he fato zà mé male, com te sè. El no te vuol zà tanto ben com a'te vuogio mi.*

Gnua: *Ruzante, sètu chi me vol ben? Chi me 'l mostra.*

Ruzante: *Mei sí, che a'no te l'he mé mostrò.*

Gnua: *Che me fa che te me l'ebi mostrò, e che te no me 'l puossi mostrare adesso, ché adesso a'he anche de bisogno? No sètu che agno dí se magna? Se me bastasse un pasto a l'ano, te porissi dire. Mo el bisogna che a'magne ogni dí, a perzò besognerae che te me 'l poïssi mostrare anche adesso, ché adesso he de bisogno. [...] Mo el ghe è an deferinçia da star ben a star male. Aldi, Ruzante: s'a'cognossesse che tu me poïssi mantegnire -che me fa a mi?- a'te vorae ben mi, intiènditu? Mo com a'penso che te si 'pover'om, a'no te posso veere. [...]*

Ruzante: *Mo, se a'son povereto, a'son almanco leale...*

Gnua: *Mo che me fa ste tuò lealtà, s'te no le può mostrare? Che vuotu darne? Qualche peogion, an?*

Ruzante: *Mo te sè pure che, se aesse, a'te darae, com t'he zà dò. Vuotu ch'a'vaghe a robare e a farne apicare? Me consegeretu mo?*

Gnua: *Mo vuotu ch'a'viva de agiere? e che a'staghe a to speranza? e che a' muora a l'ospeale? Te n'è tropo bon compagno, a la fe', Ruzante. Me consegieretu mo mi?*

Ruzante: [...] *Mo no hetu piatè?*

Gnua: *E mi he pur gran paura de morir da fame, e ti no te 'l pinsi. Mo n'hetu consinçia? [...]*

Ruzante: [...] *Te he ben paura che 'l ne manche.*

Gnua: [...] *Chi no se mete a prigoloo, no guadagna. A'no cherzo che ti t'abi cazò tropo inanzo per guadagnare; ché el se te ne veerae pur qualche segno.*

Salvo aclaración en contrario, todas las traducciones presentes en este trabajo nos pertenecen.

De las palabras de Gnuia se desprende rápidamente que, si podemos insertar al Ruzante - personaje en la categoría de los *vencidos*, es también cierto que Gnuia representa el nuevo tiempo de la actividad mercantil, en el que el tradicional esquema del amor caballeresco ya no tiene cabida, y -según sus propias palabras- solo quien se atreve a arriesgar logra algún beneficio. Con dolor o si él, lo cierto es que la joven muestra aquí a su antiguo compañero *una visión [colocada] en el nexo dinero-percepción lineal del tiempo, de pura marca burguesa y ciudadana*. (Brogi 1997: 273) Con este proceso de *urbanización* forzada, el campo pierde su antigua mano de obra y los otrora campesinos padecen las consecuencias de tener que instalarse en la ciudad sin estar preparados para ello.

Ciertamente, y como nos es dado imaginar, el diálogo riquísimo y extenso entre Ruzante y Gnuia, alcanzará su *climax* cuando Ruzante busque retener a la mujer por la fuerza y esta logre soltarse con la ayuda de su *bravo*, recién llegado a escena. En este sentido, es muy significativo que Beolco haya pensado la escena sucesiva solo desde el punto de vista de la acción y no de la palabra; en efecto, en la escena IV, los personajes *no hablan*: el *bravo* se adelanta, se enfrenta con Ruzante y lo apalea. El veterano se deja caer, sin siquiera intentar la más mínima resistencia, aunque el nuevo compañero de Gnuia continúe golpeándolo. Menato, otrora inseparable compañero de aventuras de Ruzante y ahora testigo de este regreso sin gloria de su amigo, se aparta y se queda mirando, sin intervenir y sin hablar, mientras la mujer asiste impasible a la escena y, por fin, se va con su *bravo* amenazante. Luego de esta acción, el dramaturgo propone una larga pausa que es la que verdaderamente mantiene a los espectadores en vilo, mientras permite al protagonista crear el nuevo sueño que le permitirá mantenerse con vida, a pesar de todo:

Ruzante [levanta apenas la cabeza y, dándose cuenta de que el *bravo* y Gnuia se han ido, pregunta con un hilo de voz]: *Compadre, ¿se han ido? ¿Hay alguien todavía? Mirad bien... ¿eh?*

Menato [acercándose con cautela]: *No, compadre. Se han ido, él y ella. No están más.*

Ruzante [levantando más la cabeza]: *¿Pero los otros se fueron todos?*

Menato [asombrado]: *¿Cuáles otros? No he visto más que a aquél, yo.*

Ruzante [reanimado, se sienta]: *¡No veis demasiado bien, compadre. Eran más de cien, los que me han golpeado!*

Menato: [lo mira sorprendido] *¡Sí, cáncer, compadre! ¿Queréis saberlo mejor que yo? ¡Lindo sería! ¡No, cáncer, compadre!*

Ruzante: [Ayudado por Menato, se pone de pie, penosamente.] *¿Te parece que haya (habido) mayor prudencia? Uno contra cien, ¿eh? [...] Sin embargo, cuando vísteis tantos contra mí solo, deberíais haberme ayudado. ¿Creéis que soy Rolando, yo? [...]*

Menato: *¡Por mi fe, compadre, por mi fe, no ha sido más que uno solo! ¿Pero por qué no os reparasteis con esta jabalina?* [Recoge la lanza que Ruzante ha dejado caer.] (Escena V; Zorzi: 1967, 538 - 543)⁶

Ruzante escucha las palabras de su compadre y quiere escapar de la cruda realidad que lo supera, hecha de hambre y de violencias; y es entonces cuando solo puede fingir el haber sido atacado no ya por un solo bravo sino por un verdadero ejército, tal como si hubiese sido encantado en un sueño

Ruzante: *Decid nomás la vuestra. Sé bien mis cosas. Estoy acostumbrado, os sé decir. Uno contra cien... ¡Prudencia en el culo! [...]*

Menato [haciendo una cantilena con las palabras]: *¡Compadre, era uno solo, por mi fe, por la fe del compadre! [...]*

Ruzante: [...] *Me parecía un bosque de armas,⁷ tantas veía moverse y golpear-me. Veía algún golpe venirme tan de punta, que creía que me habían despachado. [...] ¡Pucha, compadre! ¿Pero por qué no me lo decíais que era uno solo? ¡Me lo debíais decir, en nombre del diablo!*

6 Ruzante [levanta apenas la cabeza y, dándose cuenta de que el bravo y Gnuia se han ido, pregunta con un hilo de voz]: *Compare, ègi andè via? Gh'è pí negun? Guardè ben, an?*
 Menato [acercándose con cautela]: *No, compare. L'è andò via, elo e ela. I no gh'è pí.*
 Ruzante [levantando más la cabeza]: *Mo i gi altri, ègi andè via tuti?*
 Menato [asombrado]: *Mo che altri? A' n'he vezú se lomé quelú, mi.*
 Ruzante [reanimado, se sienta]: *A' no ghe vi' troppo ben, compare. I giera pí de çento, che m'ha dò!*
 Menato [lo mira sorprendido]: *No, cancaro, compare!*
 Ruzante: *Sí, cancaro, compare! Voliu saer megio de mi? La sarae ben bela!* [Ayudado por Menato, se pone de pie, penosamente.] *Te par che ghe sipia stò pí descrizion? Uno contra çento, an? [...] Mo com a' viivi tanti contra mi solo, doivi pur agiarme. Criu che sia Rolando, mi? [...]*
 Menato: *A la fe', compare, a la fe', che l'è stò se lomé uno!* [Recoge la lanza que Ruzante ha dejado caer].

7 En este sentido, permítasenos recordar aquí la extraordinaria escena I del acto IV de la tragedia *Macbeth* (¿1606?) de William Shakespeare, en la que las brujas profetizan, entre otras cosas, que Macbeth continuará invicto si el bosque de Birnman no se mueve y ataca el castillo de Dunsinane, cosa que en el acto siguiente en cambio sucederá, al atacar Macduff, Malcolm y el inglés Siward, el castillo de Dunsinane, residencia de Macbeth y su esposa, con un ejército camuflado con ramas del bosque de Birnman.

Menato: *¡Pero, por mi sangre! Creía que lo veíais. [...]*

Ruzante: *Pero sí, veía a más de cien, os digo. Y bien: ¿qué os parece, compadre, de mí? ¿Quién habría durado frente a tantos bastonazos? ¿Soy un hombre fuerte y valiente?*

Menato: *¡Pucha, compadre! ¿Bastonazos, decís? ¿Habría muerto un asno! Yo no veía si no cielo y bastonazos. [...]*

Ruzante: *Siento más dolor porque no me habéis dicho que era uno solo; porque si lo hubiese sabido, le hacía el más bello tiro que se haya hecho alguna vez. Los habría atado, a él y a ella, y luego les hubiésemos hecho... ¿entendéis? [Ríe]. ¡Oh, cáncer, hubiera sido para reír! Me lo debíais decir, ¡pucha digo! ¡Hubiésemos reído un poco, por mi fe! [...]* [Ríe en un tono siempre más alto y forzado] *¡Pucha, compadre! ¿Qué me hace a mí? ¡Oh cáncer, hubiese sido para reír, si los ataba!.* (Escena V; *Ibidem*, 538-543) ⁸

Como puede observarse, nada más alejado de la tradición plautina del *miles gloriosus* que este grito desesperado, casi ahogado en el silencio y en la inversión de la realidad, pues *la historia viviente se había encargado [de transformar] a la figura del cómico caricatural en la tristeza consciente del drama y aún en la piedad de la tragedia individual y social.* (Viola 1949: 64) De alguna manera *la guerra se había convertido en diplomática en las altas esferas y venal en la práctica, y sucedía lo mismo con el amor, lo cual, como hemos dicho, denota una regresión sensible de las influencias corteses.* (de Rougemont 1997: 258)

Así, con esta última risa, a un tiempo exasperada y exasperante, lacerada y la-

8 Ruzante: *A' di' pur la vostra. A' sè ben mi el fato me. A' ghe son uso, ve sè dire. Uno contra çento... Discrizion in lo culo! Menato [haciendo una cantilena con las palabras]: Compare, el giera un solo, a la fe', a la fe' de compare [...]*

Ruzante: *Me parea un bosco de arme, a rivare, bulegare e menarme. A' vêa tal bota che me vegnià cossì de ponso, che a' tegnìa de esser spazò. [...]* Pota, compare! *Mo che no me 'l disiviu che 'l ghe giera uno solo? A' me 'l doivi dire, a lome del diavolo!*

Menato: *Mo, a sangue de mi! a' crèa che 'l veessè. [...]*

Ruzante: *Mei sí, a' ne veea pí de çento, a' ve dighe. Mo ben: che ve par, compare, de mí? Chi arae durò a tante bastonè? Songe forte omo e valente?*

Menato: *Pota, compare, bastonè, an? A' saræ morto un aseno! Mo a' no veea se no çielo e bastonè. [...]*

Ruzante: *A' he pí dolore che no m'ái dito che 'l giera un solo; ché, se l'aesse sapú, a' ghe fasea la pí bela noela che mé fosse fata. A' l'averæ ligò, elo e ela, e sí a' gh'aessón fato... intendíu?* [Ríe]. *O cancaro, la saræ stà da riso! A' me 'l doivi dire, pota de mi! Aessóm ridú un pezo, a la fe'. [...]* [Ríe en un tono siempre más alto y forzado] *Poh, compare! Che me fa a mí? O cancaro, la saræ stà da riso, s'a' i ligava!] Parlamento...*

cerante, Beolco concluye su diálogo, dejando sobre la escena a un protagonista que, incapaz de ver y de aceptar la cruda realidad de la que forma parte muy a su pesar, aún se aferra a su sueño liberador como acto extremo para poder continuar su propia -si bien desgraciada- vida, mientras también Gnuva, víctima como Ruzante de las desgracias de la guerra, la miseria y el hambre, debe renunciar al amor, gritando con violencia el triunfo de las necesidades cotidianas sobre los afectos.

3. EL RECUERDO DE OTROS TIEMPOS: EL PERSONAJE DE *BETIÀ* EN LA COMEDIA *LA MOSCHETA*

La Moscheta, cuya fecha de redacción es todavía hoy motivo de encendidas discusiones y controversias, fue publicada póstuma en Venecia, en la tipografía del editor Alessi en 1551 y 1554, sin que se haya conservado ningún manuscrito de ella. En vida de su autor, la comedia conoció un gran éxito por parte del selecto público que se reunía por rigurosa invitación en la *loggia* paduana que Alvise Cornaro - protector de Beolco - había mandado a construir al arquitecto Giovanni Maria Falconetto. Considerada como la obra maestra de la fantasía tragicómica de Beolco (Zorzi: 1967, 1389), su acción se desarrolla - según narra el campesino que recita el prólogo en *Pava, su sto borgo*, (Ibidem, 583)⁹ vale decir en un viejo suburbio de la ciudad de Padua. El espacio periférico que determina la unidad de lugar es también el espacio donde conviven y se debaten los campesinos con sus necesidades cotidianas nunca del todo satisfechas, hechas de carencias, exaltación y violencias provocadas y recibidas. Esta dialéctica del mundo ruzantiano, constituida por una periferia que se transforma en centro y donde personajes periféricos se transforman en centrales, tal vez constituya el punto neurálgico de la poética de nuestro autor, tendiente a contestar los dictámenes lingüísticos y culturales impuestos entonces por la corriente bembesca. Así, más que la historia en sí, el lector-espectador se siente de alguna forma partícipe del modo en el que Beolco va delineando los deseos y las profundas miserias de estos personajes que observan que *el mondo è tuto voltò col culo in su* (Ibidem, 676) y buscan sobrevivir al dolor, al hambre, al abandono, al engaño y a la falta de amor. Ayer como hoy, hoy como ayer, la eterna poética de los últimos.

En la comedia que estamos analizando Ruzante, instigado por su compadre Me-

9 Los principales críticos de la obra ruzantinana han definido la palabra *borgo* (*burgo*) de muy diversas maneras. Así, para Ludovico Zorzi (1967), ella indica el aglomerado de casas pobres que formaban parte de la comuna de Padua, aunque externas a sus murallas; para Emilio Lovarini (1965), en cambio Ruzante ha querido referirse aquí a una representación llevada a cabo en Padua, en la zona donde Alvise Cornaro poseía sus tierras.

nato se disfraza de extranjero para poder comprobar la honestidad de su mujer Betia, a quien desea reconquistar. Este disfrazarse implica no solo el tener que usar *materialmente* otro vestido (Menato le da un traje de colegial), sino también, apropiarse falsamente de una lengua diferente de la suya (de lo que se deriva el título de la obra, que indica el *parlar moscheto*, vale decir en toscano y no en el dialecto *natural* del área paduana y que para Ruzante significa, en cambio, innatural, sofisticado y falso e non nel dialetto naturale del pavano, *e che invece per Ruzante vuol dire innaturale, sofisticato, falso*. En efecto, *el inicio de su ruina se encuentra justamente en el abandono del paduano y en el aceptar una lengua fingida: en el abandono de su naturaleza y en la aceptación - que no puede resistir - de la ficción*. (Angelini 1992: 1130) En resumidas cuentas, aún si Betia cae en la trampa tendida por los dos compadres, ella se justifica diciendo que en realidad había reconocido a su marido y cumple su venganza yendo a casa del soldado bergamasco Tonin, que también la corteja desde tiempo atrás. Menato entonces convence a Ruzante para que, al llegar la noche, haga una emboscada al soldado, que le permita recuperar a su mujer. Ruzante buscará vencer el terror que le provoca su incursión nocturna¹⁰, pero terminará siendo golpeado por el mismo Menato por lo que, finalmente deberá aceptar la propuesta de Betia de *hacer las paces* para reconstruir esa suerte de *familia extendida*, topos omnipresente en la poética del Beolco.

Como puede observarse, en esta suerte de moderno *ménage à quatre*, tres hombres - Ruzante, su compadre Menato y el soldado bergamasco Tonin - luchan por lograr el amor - o más bien el *eros*- de Betia, que bien ha comprendido que, para sobrevivir, ya no bastan las palabritas de amor de antaño: frente a un mundo en permanente transformación (imposible olvidar que en esos años, las consecuencias de la revolución de los precios se hacían sentir fundamentalmente entre los sectores más necesitados) (Hamilton: 1983) ahora es el éxito económico aquel que decide los destinos del hombre, obligándolo a abandonar su naturaleza primigenia y a insertarse en la nueva lógica mercantil y en un tiempo que ya no puede ser medido con plegarias sino con el reloj mecánico. (Cipolla: 1997). En este contexto, los personajes femeninos de Beolco son aquello que generalmente *calculan, evalúan el futuro en términos de conveniencia y de previsión*. [...]. [A ellas les pertenece] *el aspecto innovador, receptivo de otra cultura, de otra visión del mundo*. (Brogi: 1997, 273) Lejos del mundo utópico que Beolco quiso mostrarnos en su famosa *Carta a Alvarotto*, escrita probablemente alrededor de 1536 y verdadero testamento espiritual, en *La Moscheta* el sentimiento predominante es el del

10 Recordemos que las escenas que se desarrollan durante la noche, con el objetivo de engañar a alguien, constituyen uno de los *loci communes* más frecuentes de la comedia renacentista.

engaño y el del provecho personal. Todos los personajes actúan - por lo menos en algún momento de la acción - en esta dirección, no ya por simple maldad, sino más bien porque las realidades cotidianas que deben enfrentar - la guerra y sus dolorosas consecuencias - los ha colocado en esta posición. Los engañados engañan a su vez y el engaño se transforma en la moneda corriente de la supervivencia. Al alejarse del campo, los otrora campesinos transformados en soldados, dejan la tierra que ya no produce, junto con sus mujeres abandonadas a su suerte. Así podemos comprender la angustia de Betìa que, al recordar el pasado, piensa en la época en la que sus carnes eran firmes y bellas: *Uh, no soy ni siquiera la mitad de lo que era antes; estoy reducida. Recuerdo que si alguien que hubiese tenido las uñas largas me las hubiese frotado, no me habría rasguñado, tanto eran duras mis carnes.* (Acto I – Escena IV; Zorzi: 1967, 600)¹¹

Evidentemente, incluso sin haber combatido la guerra en la que habían participado muchos de sus compaisanos, también Betìa era una víctima directa. Deseando sobrevivir en un mundo de *cadáveres vivientes*, la joven se dispone a cambiar sexo por seguridad material y, por tal motivo, acepta las propuestas del soldado Tonin: Y yo que-rría que eso que toco inmediatamente se transformase en polenta. (Acto I – Escena IV; *Ibíd.*, 602)¹²

Está claro que nos encontramos en las antípodas del tratamiento petrarquesco de la naturaleza del amor. Si Ruzante ha amado a Betìa en el pasado, las circunstancias por las que ha atravesado lo han transformado en un *bravo* que parece identificarse con la maldad y que va delineando las características del futuro personaje de la comedia del arte, representado sobre todo en la figura del soldado español. Es por eso que Ruzante, al robarle el dinero a Tonin, en realidad solo quiere demostrar que, aún sin ser un verdadero soldado, también él puede ser malo y astuto, porque *cattivo e furbo perché para hacer un rufián se necesita un hombre y medio*.¹³ De este modo, ya no con amor sino con dinero y por la fuerza, su único objetivo será el de poseer a Betìa:

¡Oh, cáncer, soy realmente malo, soy igual a los ladrones, lo jorobé bien a ese soldado bergamasco! [...] ¡Oh, cáncer, lo jorobé bien yo a él, que es soldado y que por esto se da tantas ínfulas! ¡Ja, sí, lindo soldado! Y lo jorobé porque si él es soldado, cáncer, también yo soy malo. Pero sí, jorobaría al Orlando de las historias, yo, Ruzante. [...] Ya no tendría miedo de Orlando. (Acto I – Escena V; *Ibid.*, 694)¹⁴

11 *Uh, non sono neanche la metà di quel che ero una volta; sono deperita. Mi ricordo che se uno che avesse avuto le unghie lunghe me le avesse sfregate intorno, non mi avrebbe graffiata, tanto era soda.*

12 *E mi a' vorae zò che toco doventasse polenta de fato!*

13 *Sempre mé a un cativo el gh'in vuò uno e mezo.*

14 *O cancaro, a' son pur cativo, a' son pur par d'i lari, a' ghe l'he pur arciapò quel soldò berga-*

Pero Betia, a pesar de las tensiones que surgen entre Ruzante y Tonin por ver quién se quedará con ella, toma la palabra y defiende el hecho de haber elegido a Tonin, confirmando a Ruzante su condición de *bueno para nada*, en una especie de verdadero manifiesto feminista *avant la lettre*, que por cierto posee una serie de equívocos y dobles sentidos obscenos que también rompen el esquema del tradicional discurso femenino:

[...] para servir en casa, nuncalograas levantar el culo de la silla y es necesario que sea siempre yo la que se ocupa de todo. Yo, aquí; yo, allá; yo, arriba; yo, abajo, encima, debajo. Es necesario que yo te guíe en las tareas, que yo tenga limpias las vasijas, los cuencos, que trabaje dentro de casa, que trabaje fuera de casa... Y luego, cuando estamos en la cama, donde deberíamos aconsejarnos, como debe hacerse entre marido y mujer, tú duermes como un lirón. ¿Te parece que, si no te hubiese querido, me hubiese quedado tanto tiempo con vos, lindo señorito? [...] Si conmigo hubieses marchado bien como debías no serías... [Le hace el gesto de los cuernos con los dedos]. ¿Has comprendido?. (Acto III - Escena V; Ibidem, 632)¹⁵

Como ya viéramos en el *Parlamento...*, tampoco aquí sabemos cuál hubiese sido la verdadera elección de Betia, si las circunstancias no la hubiesen empujado a buscar su supervivencia en su compadre. Lo cierto es que Tonin, aprovecha esta situación para hacer comprender a Ruzante que, si no le devuelve el dinero que le ha robado, él se llevará a su mujer, pero Ruzante parece no darse cuenta de nada, ensimismado como está en un mundo donde los antiguos valores se han perdido y han dado lugar al de la ganancia sin trabajo, fruto de la violencia: *será bello ganar dinero sin trabajar, con bravuconadas*. (Acto IV - Escena II; Ibidem, 649)¹⁶

En esta cotideaneidad, pues, la violencia física o psicológica parece haberse transformado en la única fórmula posible para resolver problemas, como si la vida de

masco! [...] O cancaro! A' ghe l'he pur arciapò, mi, elo, che è soldò, perché el se ten sí sanzarín. Poh, e sí è soldò! E mi ghe l'he arciapò, perché, se l'è soldò, o cancaro, a' son cativo, mi! Che sí, a' gh'arciaperè Rolando da i stari, mi, Ruzante. [...] Ormai non avrei paura di Orlando.

15 *[...] da far un servissio per ca', te no te rivi mé da drizare el cul da 'l scagno, ch'a' 'l bisogna ch'a' mete mi le man sempre mé in agno cossa. Mi de chive, mi de live, mi de su, mi de zó, mi de soto, mi de sora. El bisogna che mi te vaghe derzando in massaria, mi ch'a' tegne monde le pignate, mi le scuele, mi ch'a' faghe in ca', mi ch'a' faghe fuora de ca'... E po, quando a' seón in leto, ch'a' se dessàn conseqiare, con se de' fare marío e mogiere, tu duormi co' fa un zoco. Te par che, s'a' no t'aesse vogiù ben, ch'a' sarà stò con ti tanto, an, bel messiere? [...] Mo s'te fussi andò dertamen con mi, con ti d'ivi anare, te no ghe sarissi... [gli fa le corna con le dita], intènditu?.*

16 *La sarà bela a guagnar dinari senza laorare, con braosari.*

todos los días no fuese ya otra cosa que una continuación de la guerra que los mismos campesinos deben padecer en su tierra, como protagonistas principales o como observadores desencantados. Pero ha sido justamente esa misma guerra parodiada la que despertaba la risa entre los espectadores pertenecientes a la *élite* paduana que iban a presenciar los enredos imaginados por Beolco en el Odeon de Alvise Cornaro¹⁷, como en una suerte de exorcismo capaz de alejar los verdaderos efectos de la violencia. Quizás por eso, solo Menato se da cuenta de la inutilidad de tal violencia dado que, en fin de cuentas *es mejor vivir de vago que morir de valiente*.¹⁸ (Atto IV - Scena IV; Ibidem, 654)

Y quizás también por ello es Menato el único gran vencedor, capaz de dar vuelta el mundo de la honestidad caballeresca, de quedarse con la mujer objeto de su deseo (deseo y no amor *alla Francesca*) e incluso de recuperar su dinero, mientras a Ruzante no le queda otra cosa que *mirar de hacer el bien y vivir en santa paz. No más historias, no más engaños ni nada*. (Acto V - Escena II; Ibidem, 670)¹⁹

Y Betia, mercadería de intercambio sexual en un mundo de transacciones masculinas, eligiendo quedarse con Tonin, buscará reordenar ese mundo mancillado al son de su plegaria laica de *paz, paz, paz* de raíz erasmiana, repetida como una letanía, no sin antes confirmar su elección y decidir su destino por sí misma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDICIONES

BEOLCO, Angelo (RUZANTE; 1977), *Teatro*. Edición bilingüe de Ludovico Zorzi, Turín, Einaudi.

ESTUDIOS

ANGELINI, Franca, 1992, “*La Moscheta* di Angelo Beolco detto Ruzante”, ed. Asor Rosa, Alberto, *Letteratura italiana. Le Opere. Volume I: dalle Origini al Cinquecento*, Turín, Giulio Einaudi editore.

ATTOLINI, Giovanni (1997), *Teatro e spettacolo nel Rinascimento* (1988), Bari, Laterza.

BROGI, Marco, 1997, “Il medio evo nell’opera del Ruzante”, AA. VV., *Angelo Beolco*

17 El Odeon (1534-36) y la Galería Cornaro (1524) se encuentran en la ciudad de Padua, muy cerca de la Basílica de San Antonio, y fueron diseñados por el arquitecto y pintor Gian Maria Falconetto. Véase Vasari, Giorgio, “Vita di fra Giocondo, di Liberale e d’altri veronesi”, en *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1550), Milán, Rizzoli, 1943, 476-482.

18 *L’è miegio viver poltron ca morir valent’omo*.

19 *Tendere a far ben, e a vivere in santa pase: né pí noele, né pí garginele, né gnente*.

- detto Ruzante. *Atti delle IV Giornate di Studi Ruzantiani*, Padua, Papergraf.
- BURCKHARDT, Jacob (1987), *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860), Roma, Club del Libro Fratelli Melita.
- CAMPORESI, Piero (2000), *Il paese della fame*, Milán, Garzanti.
- _____. (1999), *El pan salvaje*, Buenos Aires, FCE.
- CIPOLLA, Carlo (1997), *Las máquinas del tiempo*, México D.F., FCE.
- CROCE, Benedetto (1991), *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento* (1933), Nápoles, Bibliopolis.
- DAVICO BONINO, Guido, ed. (1977), *Il teatro italiano. Volume II: La commedia del Cinquecento*. (Tomo I), Turín, Einaudi.
- DE ROUGEMONT, Denis (1997), *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós.
- FANELLI, Carlo (2017), "Il corpo comico. Figure femminili nella drammaturgia rinascimentale", eds. ALFONZETTI, B; CANCRO, T.; DI IASIO, V.; PIETROBON, E., *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, Adi editore.
- HAMILTON, Earl (1983), *El tesoro americano y la revolución de los precios en España. 1501-1650*, Madrid, Ariel.
- KELLY, Joan (1984), "Did Women Have a Renaissance?", *Women, History and Theory: The Essays of Joan Kelly*, Chicago-London, The University of Chicago, 19-50.
- KING, Margaret L. (1991), *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, Madrid, Alianza Universidad.
- LOVARINI, Emilio (1965), *Studi sul Ruzante e la letteratura pavana*, Padua, Antenore.
- MONTANARI, Massimo (1993), *El hambre y la abundancia. Historia y cultura de la alimentación en Europa*, Barcelona, Crítica.
- NICHOLSON, Eric A. (1993), "El teatro: imágenes de ella", eds. DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres. Vol VI: Del Renacimiento a la Edad Moderna: discurso y disidencias*, Madrid, Taurus.
- PADOAN, Giorgio (1994), *Rinascimento in controluce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Ravenna, Longo editore.
- _____. (1978), *Momenti del Rinascimento veneto*, Padua, Antenore.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle (1992), "Voces literarias, voces místicas", eds. DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres. Vol. IV: La Edad Media. Huellas, imágenes y palabras*, Madrid, Taurus.
- VIOLA, Raffaello (1949), *Due saggi di letteratura pavana*, Padua, Liviana.

MARÍA DE ZAYAS, UNA MUJER MODERNA

MARIA DE ZAYAS, A MODERN WOMAN

RENÉ VIJARRA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

renevijarra@hotmail.com

ARGENTINA

Sumario

1. Introducción
2. María de Zayas: *maravillas* y atrevimiento
3. Conclusiones

Resumen: La noción de Modernidad hace referencia a los modos de vida y organización socio-política que surgieron en Europa alrededor del siglo XVI en adelante. Si bien, a partir de entonces, algunas mujeres participaron de los grandes cambios, en general, ellas fueron víctimas de una serie de discursos performativos de su identidad. María de Zayas adopta una actitud crítica frente a esos discursos patriarcales, que limitan su condición de sujeto. De este modo se convierte en una precursora de algunos derechos de las mujeres al reclamar la igualdad y criticar la sujeción física, intelectual y moral.

Palabras claves: Siglo de Oro- Zayas- Actitud crítica.

Abstract: The notion of Modernity refers to the ways of life and socio-political organization that emerged in Europe around the 16th century onwards. Even though from that time some women took part in the major changes, in general, they were the victims of a series of performative discourses about their identity. María de Zayas adopts a new critical attitude towards those patriarchal discourses, which limit her condition as a subject. In this way, she turns into a precursor of some women's rights by demanding equality and criticizing their physical, intellectual and moral subjection.

Keywords: Spanish Golden Age- Zayas- Critical attitude.

1. INTRODUCCION

La modernidad surgió en toda Europa alrededor del siglo XVI e impulsó modificaciones en los modos de vida, en la organización política, social y cultural. Marshall Berman propone una primera fase de la modernidad desde comienzo del siglo XVI hasta finales del XVIII y afirma que *en aquel entonces, las personas empezaron a experimentar la vida moderna y apenas si saben con qué han tropezado*. (1988: 2)

¿Con qué *han tropezado* aquellas españolas de la época? Ellas, además de encontrarse inmersas en los grandes cambios en todos los órdenes de la vida, se toparon con una serie de discursos del ámbito filosófico, religioso, científico continuadores de concepciones misóginas provenientes de una antiquísima tradición patriarcal. Discursos portadores de una serie de formaciones discursivas –como la debilidad y maldad natural de la mujer, su carencia de ingenio, la *frialidad y humedad* en su composición– que adquieren nuevos bríos a partir del XVI.¹ Sin embargo, contrariamente a lo que se cree, algunas ideas de cambio como el ingenio femenino y la capacidad de acción, en otros términos la agencia², aparecen en un discurso que podemos considerar crítico y disidente con las políticas de enclaustramiento hacia las mujeres.

En la España del Siglo de Oro, ellas accedieron a una escasa gama de posiciones, estado en la lengua de la época: doncella- casada y madre- viuda- monja- (además de beata y prostituta). Estas posiciones, diseñadas y controladas por el aparato institucional, exigieron una femineidad constitutiva para cada *estado* y la mujer debía cumplir esas prescripciones para ser aceptada, reconocida y habilitada para actuar en la vida social. Sin embargo, hubo mujeres, *las locas*, en términos de María de Zayas, que si bien transitaban las mismas posiciones, no dejaban de reclamar por el reconocimiento de sus atributos y reivindicar el derecho a gestionar algunos aspectos de sus vidas.

La española del siglo XVI fue representada en el discurso hegemónico por me-

1 Un claro ejemplo es la obra de fray Luis de León, *La perfecta casada* de 1583 que prescribe las funciones para la mujer: servir al marido, gobernar la familia, la crianza de los hijos y atender su conciencia. Esta obra luisiana gozó de prestigio e influencia en el medio social durante décadas. Con respecto a la fisiología femenina, la obra del doctor Juan Huarte de San Juan *Examen de ingenios para las ciencias* de 1575 sirvió para justificar la falta de ingenio de las mujeres dada su condición fría y húmeda.

2 La agencia implica la capacidad para actuar de los y las sujetos y, según Ema López, también comprende un poder-hacer compartido entre ellas para defenderse *del que dice mal de las mujeres* (Zayas 2017: 853), es decir, protegerse, no solo de quien *dice*, sino también, de toda una inter-discursividad hegemónica en su contra. En la investigación, se sostiene que el sujeto es un elemento prioritario para pensar la acción y las posibilidades de cambio. *La capacidad de acción del sujeto no es otra cosa que la posibilidad de poder actuar modificando la regla que le precede y le constituye*. (Ema López 2004: 10)

dio de un *sistema de carencias* justificado desde una episteme filosófica, biológica y teológica patriarcal.³ Esas prédicas provenientes del discurso político, eclesiástico y filosófico pretenden disciplinar para gobernar a unas sujetos, y, de ese modo, *clausurar* cualquier posibilidad de desplazamiento, lo que implica poner *en-claustro*, ya sea doméstico o conventual, a las mujeres en un momento de la historia, como señala Foucault (2006), en que se ha intensificado el poder pastoral y la gubernamentalización de la *res pública*.

Sostener una posición no fue tarea menor para la mujer, ya que como sostiene Linda Alcoff, ellas no se define solo por sus atributos femeninos, sino también, por su posición en la red social y cultural donde se inscriben y afirman. *Desde este punto de vista, –dice Alcoff– ser “mujer” significa adoptar una posición en un contexto histórico cambiante y ser capaz de decidir en qué convertimos dicha posición y de qué manera alteramos ese contexto.* (1989: 20)

2. EL CASO DE MARÍA DE ZAYAS: MARAVILLAS Y ATREVIMIENTO

María de Zayas, desde una posición de mujer ilustrada en un contexto poco favorable para la expresión del pensamiento femenino, fue una precursora crítica del sistema patriarcal y haciendo propia la práctica de la escritura, negada a las mujeres, se *atrevió* no solo a escribir, sino también, a publicar sus *borrones*. En el prólogo a sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) puso en juego una serie de estrategias discursivas para postular la igualdad entre los géneros, reclamar la condición de sujeto para sí y para todas las mujeres y reivindicar otras posiciones subjetivas para aquellas mujeres con *inclinación* al conocimiento.⁴

En el paratexto, la autora manifiesta su posicionamiento político en defensa de las mujeres y en abierta oposición a los *metarrelatos salvadores*, en palabras de Rodríguez de la Flor (1999), es decir, en oposición a los principios de tipo universal, que le y les niegan el atributo del ingenio e intentan disciplinar sus cuerpos y sus prácticas. Zayas disiente con las falacias de una discursividad performadora de la mujer, que

3 Carencia biológica (debilidad física / incapacidad para el trabajo). Carencia racional (incapacidad para crear / falta de ingenio). Carencia de individuación (condenadas a la *indiscernibilidad* de una posición). Carencia de completud (varón no logrado). Carencia genealógica (el varón legítima la genealogía al ser imagen y semejanza de Dios).

4 Entiendo por *posiciones subjetivas* el emplazamiento exterior que determina la situación relativa del sujeto, cuya identidad no es fija, sino que es una posición a la que ha adherido temporariamente. Según Arfuch, la identidad es una posicionalidad relacional, una *confluencias de discursos donde se actualizan diversas posiciones de sujeto no susceptibles de ser fijadas más que temporariamente, ni reductibles a unos pocos significantes claves.* (2005: 31)

las *sujeta* a esos *metarrelatos* condenatorios y disciplinarios. La modernidad zayesca reside, precisamente, en permitirse dudar, criticar y resistir la imposición de valores sociales anclados en la ciencia normalizadora y la moral controladora inscrita en los *metarrelatos*.

Para lograr su propósito, acude al viejo tópico sobre la igualdad entre hombres y mujeres y sostiene: *las almas ni son hombres ni mujeres*; y lo refuerza con la idea de la superioridad de la mujer: [...] *fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres y quizá más agudas* [...]. (Zayas 2010:160) Al retomar estos tópicos, está adoptando una posicionamiento político dentro de la dilatada historia de la *querelle des femmes*. El yo zayesco no puede silenciar su voz y dice: *Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones, siendo mujer; que en opinión de algunos necios es lo mismo que una cosa incapaz*. (Zayas 2010: 159)

Y así, se opone a esos *muchos* que atribuyen a la *locura* lo que para ella es *virtuosa osadía*. Según sostiene Foucault, el loco es el otro en relación a los demás, el otro es la excepción entre los otros en el sentido de lo universal: *Bajo la mirada de la razón: la locura es individualidad singular cuyos caracteres propios, cuya conducta, cuyo lenguaje, cuyos gestos se distinguen uno a uno de lo que puede encontrarse en el no loco* [...]. (Foucault 1967: II, 17)

Desde el lugar de la razón, desde la perspectiva del hombre como *medida de todas las cosas*, desde la mirada patriarcal del discurso hegemónico, la locura consiste en que una mujer ingrese al espacio vedado para ella, haga pública su voz y dé muestra de ingenio, lo que la convierte en mujer pública. Ante el peligroso avance de voces femeninas disidentes, el poder político-eclesiástico decide poner *bajo la mirada de la razón* esa *locura*, es decir, a esas prácticas, que no se corresponden con la performatividad prescrita por los dispositivos discursivos hegemónicos.

Zayas se desplaza del lugar de *loca*, de la mujer sin raciocinio, y les reconoce a los *otros* que es una *osada*, sin embargo, califica su osadía de virtuosa. Al apropiarse del atributo masculino de la osadía, esto es audacia, valentía, resolución, y atribuirle la calificación de virtuosa contraviene el orden establecido dado que la mujer virtuosa es aquella que mantiene su boca cerrada, sin embargo, ella desobedece la norma, abre la boca y hace pública su posición política.

También, se *atreve* a discrepar con una formación discursiva ampliamente extendida sobre la mujer como *cosa incapaz* construyendo su auto-representación como mujer capaz de escribir y publicar, en definitiva, mujer con ingenio. El ingenio zayesco

conlleva el ejercicio de la invención, en donde la imaginación es la potencia creadora, y ambas, invención e imaginación, producen prácticas *como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado, que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio* (Zayas 2010: 160). En definitiva, el ingenio zayesco implica pensamiento, imaginación y ejecución.

En Zayas no hay lugar para las dudas; defiende una y otra vez la condición de sujeto pleno para las mujeres, lo que implica otorgarse como mujer el atributo del pensamiento, la imaginación, creación y agencia para las prácticas, desplazando a la memoria, que en el discurso hegemónico es el único atributo otorgado a las mujeres. Para obtener el reconocimiento deseado es necesaria una sólida fundamentación y, para lograrla, ha recurrido a la teología, a la filosofía, a la historia y a la ciencia médica. Con estos saberes, ha intentado demostrar los mecanismos de coerción patriarcal, que ofrecen como único instrumento *el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor* (Zayas 2010: 160) para regular la función de la mujer y sostener la división sexual del trabajo.

Zayas considera que si las mujeres tuvieran *libros y preceptores* serían más *aptas*; por lo tanto, ella lo sería, o mejor dicho, es *apta*. Y lo es, precisamente, porque contraviniendo las prácticas prescriptas para la *buena* mujer, deja el *cambray* y el *bastidor* y siguiendo su *inclinación* opta por formarse ya que tiene el ingenio suficiente para desempeñarse con habilidad en un terreno vedado. La escritora no confronta directamente con el sistema, aunque no deja de señalar lo injusto que es negarles a las mujeres las condiciones materiales para habilitarlas a ocupar posiciones diferentes a las impuestas desde los espacios de poder hegemónico.

La modernidad de Zayas se manifiesta en sus *maravillas*, como gustó en llamarlas. Es la ficción, el lugar elegido para la expresión de su pensamiento y en cada uno de sus relatos no deja de exhibir las injusticias a la que están sometidas las mujeres, pero no se queda en el lamento, las impulsa a defenderse del poder masculino y a usar el ingenio y la fuerza para contrarrestarlo.

A modo de ejemplo presento el caso de *El prevenido engañado* narrado por don Alonso, uno de los contertulios de la velada organizada por Lisis y sus amigas. La historia cuenta cómo un grupo de ingeniosas mujeres engañan a don Fadrique, que busca la mujer *perfecta* para el matrimonio. En su periplo conocerá primero a la angelical Serafina, luego a la no tan beata Beatriz, a continuación a doña Violante, violadora del acuerdo afectivo; después, a la ingeniosa duquesa, que engaña a su esposo y sabe ocultar el desliz cometido y, finalmente a Gracia, su desgracia. Todas son portadoras de

un ingenio sutil, a excepción de la última, y en el marco de las restricciones del sistema, ellas pueden burlar algunas prescripciones y sostener ciertas libertades. En definitiva, todas lo engañan, incluso hasta la más tonta, Gracia.

En la reflexión final, Don Alonso no recomienda a los hombres probar a las mujeres por lo que les pueda suceder, es decir, que no te pase lo que a don Fadrique. Además, no habla de la mujer, sino que usa el plural instando a un reconocimiento de las individualidades, por lo tanto, los conceptos generales y universales de poco sirven para *probar* los casos particulares. En otros términos, el narrador se desplaza de la discursividad hegemónica que determina características universales para todas, –en términos de Amorós, idénticas–, e insta al reconocimiento de las individualidades que las convierte en iguales entre sí.⁵ En esta maravilla, Zayas presenta ingeniosas engañadoras que ponen en ridículo el tan nombrado ingenio masculino.

El final de las *Novelas amorosas y ejemplares* da pie a la segunda parte del sarao, conocido con el nombre de *Desengaños amorosos* (1647). La presencia masculina del primer sarao es desplazada y ese sitio será ocupado únicamente por voces femeninas, que durante tres noches contarán sus *desengaños*. Estos surgen como una respuesta combativa al engaño con sus múltiples facetas y es, también, una postura ante la vida. Esto es lo que pretenden las narradoras-personajes del segundo sarao y, así, lo ponen de manifiesto, por ejemplo:

- Zelima, la narradora del primer relato, dice: *Mandásteme señora que contase esta noche un desengaño, para que las damas se avisen de los engaños y cautelas de los hombres.* (Zayas 2017: 439)
- Lisarda declara: *Mandásteme, hermosa Lisis, que fuese la segunda en dar desengaños a las damas de que deben escarmentar en sucesos ajenos para no dejarse engañar de los hombres.* (Zayas 2017: 489)
- Nise, la tercer narradora sostiene: [...] *para que las damas de estos tiempos estemos prevenidas con el ejemplo de las pasadas a guardarnos de no caer en las desdichas que ellas cayeron, por dejarse vencer de los engaños disfrazados en amor de los hombres.* (Zayas 2017: 521)

5 Celia Amorós entiende lo idéntico como el conjunto de características y cualidades relevantes de un grupo, *de tal manera que aquellos sobre quienes recae nuestra predicación se vuelven por ello mismo indiscernibles como sujetos.* (2005: 88) En cambio, la igualdad establece una relación de homologación, *es decir, de ubicación en un mismo rango de cualidades o sujetos que son diferentes y perfectamente discernibles.* (2005:89)

Y así como estas tres, cada una de las participantes previene al auditorio sobre los engaños de los hombres. En los engaños / desengaños zayescos, no solo se pretende mostrar como el intelecto femenino es menospreciado y sus cuerpos convertidos en objetos de sometimiento. La sujeción femenina queda evidenciada en seis de los *desengaños* relatados, en donde las protagonistas son asesinadas de modo tiránico por la violencia masculina, ya sea de padre, hermano, marido o tío de las víctimas.⁶ Sin embargo, sus trayectorias vitales no han sido en vano, ya que sus vidas o sus muertes las trascienden para servir de ejemplo sobre los engaños de los hombres. Ese engaño consiste, en líneas generales, en hacer creer que las mujeres necesitan del hombre dada su debilidad física, intelectual y moral; entonces, los *buenos* varones serán los que *orienten* la vida de sus mujeres. Lo que para unos es guía y orientación para otras es tiranía y dominación.

Filis, la narradora del desengaño cuarto, da un paso más apelando a tomar las armas y, no de manera simbólica, sino habilitando la agencia física de las mujeres para su propia defensa y al respecto agrega: *bueno fuera que si una mujer ciñera espada, sufriera que la agraviara un hombre en ninguna ocasión.* (Zayas 2006: 228) Además, ofrece su opinión sobre la causa que lleva a los hombres el culparlas de fáciles y de poco valor y menos provecho es porque no se les alcen con la potestad (Ídem: 228) Por si no fuera suficiente, en esta arenga la narradora continúa diciendo:

- *Demás de esto, como los hombres, con el imperio que naturaleza les otorgó en serlo, temerosos quizá de que las mujeres no se les quiten*
- *Y esta es natural envidia y temor que tiene de que los han de pasar en todo*
- *[...] temor es el abatirlas y obligarlas a que ejerzan las cosas caseras*
- *De manera que no voy fuera de camino en que los hombres de temor y envidia las privan de las letras y las armas.* (Zayas 2006: 228, 229 y 231)

3. CONCLUSIONES

María de Zayas se ha tomado el *atrevimiento* de rebajar al ser “medidas de todas las cosas” a la condición de temeroso, débil, envidioso, todas condiciones que hasta el momento han sido endilgadas a la mujer. Según Filis, el temor de perder el poder y la superioridad es la causa del enclaustramiento físico / mental de las mujeres y el principio de disciplinamiento para *las cosas caseras*.

⁶ Asesinadas son: Camila (Desengaño segundo), Roseleta (Desengaño tercero), Elena (Desengaño cuarto), Laurela (Desengaño sexto), Blanca (Desengaño séptimo), Ana (Desengaño octavo).

En los desengaños se pone de manifiesto como un yo masculino se atribuye el derecho de *sujetar* a unas sujetos consideradas inferiores, débiles, carentes. Como respuesta a ese modo hegemónico de gobernarlas, Zayas adopta una *actitud crítica*, en un sentido foucaulteano, es decir, duda, recusa, disiente. *En otras palabras, la crítica será el arte de la in-servidumbre voluntaria, el arte de la indocilidad reflexiva. La crítica tendría esencialmente por función la des-sujeción en el juego de lo que pudiéramos llamar la política de la verdad.* (Foucault 1995:5) Este nuevo modo de pensar, esa *actitud crítica* hacia las *políticas de verdad*⁷ es la que manifiesta Zayas en su práctica discursiva al disentir con proceso de subjetivación performativa de la mujer y con el enclaustramiento a determinadas posiciones funcionales al poder patriarcal⁸ y, además, se convierte en una mujer crítica al promover la *des-sujeción* de las mujeres.

Tanto en las *Novelas amorosas* como los *Desengaños amorosos* se ha sostenido la idéntica naturaleza del hombre y la mujer: *la misma sangre; los sentidos, las potencias y los órganos*. La escritora es consciente de su agencia, de su capacidad para la acción política, entonces se toma el *atreimiento* de criticar el orden patriarcal y abogar por algunos derechos como la educación, el acceso a otras posiciones e, incluso, la elección amorosa, en síntesis, libertad de acción sobre algunos aspectos de sus vidas.

La modernidad de María de Zayas radica, como ella misma lo dice: *Volver por la fama de las mujeres* (Zayas 2017: 434), por reclamar la igualdad y criticar la sujeción física, intelectual y moral a la que están condicionadas las mujeres. Su práctica discursiva es moderna en la medida que va más allá del *memorial de agravio*⁹ para vindicar

7 Butler en referencia al artículo de Foucault *¿Qué es la crítica?* entiende que con *política de la verdad* se refiere a *aquellas relaciones de poder que circunscriben de antemano lo que contará y no contará como verdad, que ordenan el mundo en ciertos modos regulares y regulables y que llegamos a aceptar como el campo de conocimiento dado.* (2008: 151)

8 Gerda Lerner sostiene: *Durante casi cuatro mil años las mujeres han desarrollado sus vidas y han actuado a la sombra del patriarcado, concretamente una forma de patriarcado que podría definirse mejor como dominación paternalista. El término describe la relación entre un grupo dominante, al que se considera superior, y un grupo subordinado, al que se considera inferior, en la que la dominación queda mitigada por las obligaciones mutuas y los deberes recíprocos. El dominado cambia sumisión por protección, trabajo no remunerado por manutención. En la familia patriarcal, las responsabilidades y las obligaciones no están distribuidas por un igual entre aquellos a quienes se protege: la subordinación de los hijos varones a la dominación paterna es temporal; dura hasta que ellos mismos pasan a ser cabezas de familia. La subordinación de las hijas y de las esposas es para toda la vida. Las hijas solo podrán escaparse a ella si se convierten en esposas bajo el dominio/protección de otro hombre. La base del paternalismo es un contrato de intercambio no consignado por escrito: soporte económico que da el varón a cambio de la subordinación en cualquier aspecto, los servicios sexuales y el trabajo doméstico no remunerado de la mujer. Con frecuencia la relación continúa, de hecho y por derecho, incluso cuando la parte masculina ha incumplido sus obligaciones.* (1990: 316)

9 Celia Amorós sostiene: *cabe distinguir dos géneros en la literatura de mujeres que hace refe-*

la condición de sujeto de las mujeres, esto es, sujetos con ingenio y con agencia y unas competencias diferentes a las propuestas por el discurso hegemónico.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ALCOFF, Linda (1989), “Feminismo cultural versus posestructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista”, *Feminaria*, II.4, 1-18.
- AMORÓS, Celia (2005), *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*, Barcelona, Cátedra.
- ARFUCH, Leonor (2005), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- BERMAN, Marshall (1988), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI.
- BUTLER, Judith (2008), “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”, *Transform: “Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional”*, Madrid, Editorial Traficantes de Sueños, 141-167. <http://www.traficantes.net>.
- EMA LÓPEZ, José (2004), “Del sujeto a la agencia a través de lo político”, *Athenea Digital*, 5 (primavera), 1-24. <http://atheneadigital.net/article/view/n5-ema/114-pdf-es>.
- FOUCAULT, Michel (2006), *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-78)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1967), *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1995), “¿Qué es la crítica?”, *Revista de Filosofía*, 11, 5-25. <http://www.digitum.um.es>.
- LERNER, Gerda (1990), *La creación del patriarcado*, Madrid, Crítica.

rencia a su relación con los varones: por un lado la que podríamos llamar profeminista o de ‘memoriales de agravios’—en ellas, las mujeres expresan quejas por los abusos de poder de los varones contra ellas: ejemplo emblemático sería La Cité des Dames de Christine de Pizan, del siglo XIV—; por otro lado está la que podríamos denominar vindicativa, que pide igualdad en la subsunción bajo las abstracciones emergentes que connotan lo genéricamente humano: sujeto de derecho, individuo, ciudadano, etc. (2005: 229) Para la pensadora no es lo mismo la queja que la vindicación. La queja pone de manifiesto el malestar que producen los excesos de violencia física y psíquica hacia las mujeres y la vindicación significa la deslegitimación del sistema de dominio de los varones sobre las mujeres en sus múltiples dimensiones. Dicho de otra forma, la vindicación no se conforma con reclamar recursos o derechos formales, sino que exige la transformación de las estructuras y estratificaciones que producen desigualdad. (Cobo 2009: 14)

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1999), *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2010 [1637]), *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Cátedra.

_____. (2006 [1647]), *Desengaños amorosos*, Madrid, Cátedra.

**LAS SALONNIÈRES DEL SIGLO XVII EN FRANCIA Y LOS CUENTOS DE HADAS DE
MADAME D'AULNOY**

**THE SALONNIÈRES OF THE XVII CENTURY IN FRANCE AND THE FAIRY TALES OF
MADAME D'AULNOY**

LÍA MALLOL DE ALBARRACÍN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
liamallodea@gmail.com
ARGENTINA

Sumario:

1. Madame d'Aulnoy y el cuento de hadas literario
2. Salones, *salonnières* y cuentos de hadas en la Francia del siglo XVII
3. Los cuentos de Madame d'Aulnoy
4. Conclusión

Resumen: Los llamados cuentos de hadas no dejan de florecer ni de inspirar abundantes estudios críticos que, desde diversos puntos de vista, abordan tanto el origen cuanto la producción y la recepción de los mismos. Célebres composiciones como *Cenicienta*, *Caperucita Roja* o *La Bella durmiente* nos recuerdan inmediatamente el nombre de Charles Perrault; pero este no es el único que sobresale a fines del siglo XVII en Francia. Muy por el contrario: resulta casi discordante en un universo típica y fundamentalmente femenino como el de las *salonnières*, entre las cuales descuella Marie-Catherine le Jumelle de Barneville, Baronesa d'Aulnoy. A ella se le atribuye el término cuento de hadas y la creación literaria del género. Resultará de interés, entonces, conocerla y revisar su lugar en la escena parisina de ese entonces, a fin de comprender y valorar su papel pionero como mujer-artista. Será igualmente interesante descubrir que, tras unas composiciones aparentemente infantiles y superficiales, se esconde una cosmovisión adelantada acerca de la mujer, de la sociedad y de la relación entre los sexos.

Palabras clave: Madame d'Aulnoy- Cuentos de hadas- Salones literarios- Siglo XVII- Protofeminismo.

Abstract: Fairy tales do not cease to flourish or inspire abundant critical studies that -from various points of view- address their origin, production and reception. Famous compositions such as *Cinderella*, *Little Red Riding Hood* or *Sleeping Beauty* immediately remind us of Charles Perrault; but this is not the only name that stands out at the end of the 17th century in France. Quite the contrary: it is almost discordant in a typical and fundamentally feminine universe like that of the *salonnieres*, among which Marie-Catherine le Jumelle de Barneville, Baroness d'Aulnoy. She created the term fairy tale and the literary version of the genre. It will be interesting, then, to know her and review her place in the Parisian scene of that time, in order to understand and value her pioneering role as a woman-artist. It will be equally interesting to discover that an advanced world-view about women, society and the relationship between the sexes is hidden below apparently childish and superficial compositions.

Keywords: Madame d'Aulnoy- Fairy Tales- Literary Rooms- XVII Century- France- Protofeminism.

1. MADAME D'AULNOY Y EL CUENTO DE HADAS LITERARIO

Cenicienta, Caperucita Roja, La Bella durmiente... Títulos que de inmediato nos transportan al encantado mundo de los cuentos de hadas e, inevitablemente, a nombres como Charles Perrault, Wilhelm y Jacobo Grimm o Christian Andersen. De inmediato, también, nos remiten a las fantasías deliciosas de la infancia y a textos etiquetados como pueriles y superficiales que, por lo mismo, hemos dejado de frecuentar. No obstante, desde hace unas pocas décadas la crítica universitaria se ha interesado en ellos y tanto la producción como la recepción de los llamados cuentos de hadas constituyen el objeto de estudio actual de prestigiosos investigadores en todo el mundo, quienes han desarrollado valiosas observaciones literarias, históricas, sociológicas, psicológicas y antropológicas en torno a ellos, demostrando cuánta es su riqueza y profundidad y cuán injustamente fueron relegados hasta no hace mucho tiempo a la esfera de entretenimiento infantil, menospreciados como legítima fuente de pesquisas para las ciencias humanas. Entre los estudiosos contemporáneos más serios y prolíficos se destacan Nadine Jasmin, Raymonde Robert, Sophie Raynard (en el ámbito europeo) o Patricia Hannon y Jack Zipes en el norteamericano. Al respecto, Pujol afirma:

Las críticas recalcan hoy en día el carácter innovador de estos cuentos de hadas, el primero de los cuales aparece insertado en *Histoire d'Hippolyte, comte de Douglas* (1690). Dicho cuento, que se extraería después de la novela con el título *L'île de la félicité*, inauguraba en Francia la moda de los relatos fantásticos. (2014: 368)

En la cita precedente, Carlota Vicens Pujol se refiere a una obra firmada por Marie-Catherine le Jumelle de Barneville, Baronesa de Aulnoy, a quien se le atribuye el término *cuento de hadas* y la *creación literaria del género en Francia*. Personalidad poco conocida hoy en día, ocupó sin embargo un lugar relevante en la escena parisina a finales del siglo XVII¹ y jugó un valioso papel verdaderamente pionero *como mujer-artista*. Madame d'Aulnoy, autora de los cuentos *La serpiente verde*, *El pájaro azul*, *Gata blanca*, *La rama de oro*, *El naranjo y la abeja*, *La bella de cabellos de oro*, *El príncipe Lutín*, *La princesa Rosita*, entre otros, esconde en sus creaciones una cosmovisión adelantada acerca de la mujer, de la sociedad y de la relación entre los sexos, por lo que es posible proponer su figura como un caso ejemplar de *protofeminismo* o *feminismo avant-la-lettre*, a pesar de haber vivido hace más de tres siglos.

Nació en Normandía en 1650 ó 51 y a los 16 años de edad fue entregada en matrimonio a François de La Motte, Barón de Aulnoy, treinta años mayor que ella. Tuvieron cinco hijos pero una vida matrimonial desgraciada debido a la diferencia de edad y, sobre todo, al carácter despótico, prepotente y abusivo del esposo, libertino y violento, de quien la dama pronto quiso deshacerse. La oportunidad se le presentó cuando recayó sobre él la sospecha de malversación de fondos, la que ella transformó en acusación directa con la inmediata y consecuente encarcelación del marido. Sin embargo, este fue absuelto y la esposa se vio obligada a huir para no ser decapitada por calumnias.

Vivió exiliada en Flandes, Inglaterra y España;² tras la muerte del Barón en 1681 y habiendo sido indultada por Luis XIV, regresó a Francia y se instaló en París donde en 1690 abrió un importante salón de tertulias y murió en 1705, no sin antes participar en algunos otros escándalos, pero reconocida y estimada por la sociedad parisina amante de las Artes, la Historia y las Letras.

La ya citada Carlota Vicens Pujol (2014) destaca que *a Mme. D'Aulnoy la cri-*

1 Sus cuentos tuvieron entonces más éxito que los de Charles Perrault y conocieron cinco reimpresiones contra cuatro que, en el mismo lapso temporal, tuvieron los del académico. Cf. informes de Nelly Kabac para la Biblioteca Diderot de Lyon (octubre y noviembre de 2018).

2 Fruto de estos viajes publica *Mémoires de la cour d'Espagne* (Paris, Barbin, 2 vol., 1690), *Relation du voyage d'Espagne* (Paris, Barbin, 3 vol., 1691), *Nouvelles Espagnoles* (Paris, Barbin, 1692), *Nouvelles ou mémoires historiques contenant ce qui s'est passé de plus remarquable dans l'Europe tant aux guerres, prises de places, et batailles sur terre et sur mer qu'aux divers intérêts des princes et des souverains qui ont agi depuis 1672 jusqu'en 1679* (Paris, Barbin, 2 vol. in-12, 1693), *Mémoires de la cour d'Angleterre* (Paris, Barbin, 2 vol., 1695), *Don Gabriel Ponce de Léon, nouvelle espagnole* y *Don Fernand de Tolède, nouvelle espagnole*. Es de resaltar que Madame d'Aulnoy, prolífica escritora, no solo publicó cuentos de hadas sino también obras de diversos géneros entre las que destacan las de inspiración histórica, vivamente apreciadas en su época.

tica le atribuye el mérito de haber sabido adaptar a su época y a su público, o sea, de haber hecho suyos aquellos cuentos que había recuperado previamente de la tradición oral y folklórica. (373; subrayado de la autora) En efecto, el cuento de hadas surgió a partir de una gran cantidad y variedad de pequeños cuentos que aún perviven dispersos por todo el mundo; primero fueron relatos orales simples, imaginativos, que contenían elementos mágicos y milagrosos relacionados con los sistemas de valores y creencias de los pueblos paganos. También conocidos como cuentos maravillosos, sufrieron numerosas transformaciones hasta su fijación escrita, fijación ciertamente relativa puesto que las variantes siguen apareciendo con vitalidad en diferentes contextos de producción aun hoy. Los cuentistas y escritores nunca emplearon el término *cuento de hadas* antes de Madame d'Aulnoy³ quien lo acuñó en 1697 cuando publicó su primera colección de textos, *Les Contes des fées*, seguida un año más tarde por *Contes nouveaux ou Les fées à la mode*.

Los cuentos de Madame d'Aulnoy ponen en evidencia sus conocimientos de la tradición folklórica oral y también de textos impresos relacionados con los mitos grecorromanos y con la antigua tradición de hadas como Melusiva o Morgana, herederas -tal como lo subraya Antoine Furetière en su célebre *Dictionnaire Universel* de 1690- de la diosa romana Fata que dominaba el destino (*fatum*), e igualmente herederas de las Parcas o de Circe, la encantadora. No obstante, solo diez de los veintiséis cuentos de Madame d'Aulnoy derivan de un cuento-tipo; los otros son invenciones propias. (Kabac 2018) María del Carmen Ramón estima que *sus cuentos son una reinterpretación aristocrática de la tradición oral aderezada de otras múltiples referencias literarias.* (Pujol 2014:374) Entre estas, las novelas de caballería, la novela pastoril, las fábulas de La Fontaine, el *Pentamerón* de Basile y las historias de Straparola, como así también las óperas de Lully y Quinault, de moda en la época. (Cagnat-Deboeuf 2008)

2. SALONES, SALONNIÈRES Y CUENTOS DE HADAS EN LA FRANCIA DEL SIGLO XVII

Madame d'Aulnoy abogó por la causa de los cuentos de hadas en los salones parisinos donde los recitaba o los leía. Sus cuentos fueron parte de una explosión de creatividad que cundió en las tertulias de las *salonnières* como Mademoiselle L'Héritier, la Marquesa de Rambouillet, Mademoiselle de Scudéry, Madame de La Fayette, Madame

3 No solamente el término *cuento de hadas* es utilizado por la Baronesa de Aulnoy por primera vez, sino que, según destaca Nadine Jasmin, los hombres cuentistas nunca emplearon la expresión ya que, *profundamente simbólica, parece reservada únicamente a las cuentistas mujeres.* (Cagnat-Deboeuf 2008: 40)

de Maintenon (esposa morganática del Rey Sol), entre muchas otras mujeres que abrían las puertas de sus mansiones para recibir a la flor y nata de la sociedad parisina a fin de intercambiar lecturas y opiniones sobre la actualidad artística, filosófica y literaria. Las *salonnières* son aquellas *preciosas ridículas* que con mayor o menor justicia retrató Molière en su célebre comedia. Aunque a sus salones acudían hombres también, como es el caso de los conocidos Charles Perrault o Jean de La Fontaine, los investigadores destacan el hecho de que se trataba de ámbitos innegablemente femeninos que permitían a las mujeres *ejercer y demostrar su particular habilidad en un momento en que tenían pocos privilegios en la esfera pública*. (Zipes 2014: 65)

Deborah Amato explica que los salones reemplazaban para las mujeres la universidad cuyo acceso les estaba vedado. Les ofrecían el medio para liberarse de los roles sociales impuestos y crearse un identidad por medio de la fuerza de su intelecto. Eran el único lugar donde se alentaba a las damas a desarrollar su espíritu en franca relación con los hombres. En los salones, tal como el de Madame d'Aulnoy, pudieron permitirse participar en la construcción del mundo cultural y social; marginadas por su sexo y excluidas del mundo masculino, las tertulias permitieron a las *salonnières* dotarse de poder y decidir sobre sus roles en la sociedad a través de la plática y de los cuentos. Es por esto que que la atmósfera de los salones influyó decididamente en la elaboración de los cuentos de hadas, los cuales imitan el estilo natural de la conversación y reproducen la realidad social de tales tertulias introduciendo en los mundos maravillosos de los cuentos la igualdad entre los sexos e, incluso, la supremacía de las mujeres, muchas veces más fuertes que los varones. Resume Amato⁴ (2013): *Así, la realidad social de los salones se reflejaba en la igualdad que se podía encontrar en [los] cuentos*. (21)

En el mismo sentido, Raymonde Robert rechaza la idea de que los mundos maravillosos de los cuentos de hadas representen una evasión de la realidad; antes bien ve en ellos un espejo que reflejaría la cultura y la sociedad galante del siglo XVII. (Amato 2013: 78) Tal como han demostrado Constance Cagnat-Deboeuf y otros estudiosos, la incorporación de las hadas en los cuentos de las *salonnières* disimula sus críticas a la Iglesia y al Estado, descriptos la gran mayoría de las veces como decadentes e impotentes. (Zipes 2014: 73) Habitualmente, los cuentos tradicionales presentan personajes y mundos perfectos y estereotipados, preconcebidos; las *salonnières* del siglo XVII, en cambio, *rompieron el molde* (Amato 2013: 59): desarrollaron una idea de igualdad entre los sexos atribuyendo a los personajes femeninos (particularmente a las hadas) roles

4 Todas las traducciones del francés me pertenecen.

típicamente masculinos.

En todos los casos, las cuentistas crearon la igualdad mostrando la calidad de las mujeres: valientes guerreras; astutas, violentas, independientes y esforzadas salvadoras; poderosas y diplomáticas jefas de Estado; inteligentes escritoras. El triunfo de las mujeres en roles masculinos las vuelve iguales a los hombres. (Amato 2013: 24)

Sin dejar de acentuar el ambiente maravilloso de las historias, las *salonnières* tornaron a los personajes más humanos en un mundo imperfecto y matizado donde no siempre el final era feliz. *Así*, -concluye Amato- *el mundo maravilloso permitía a las cuentistas hacer críticas veladas a su época.* (2013: 60)

En tanto pasatiempo mundano, el cuento de hadas permitía escapar a la morosidad ambiente pero también recordar con nostalgia las fastuosas fiestas reales de antaño, Versalles, el reino feérico del joven Luis XIV ahora envejecido y apaciguado por la rigurosa Madame de Maintenon. El cuento de hadas es, entonces, una herramienta de subversión, pero *prudente* –en términos de Nelly Kabac-; lejos está de ser un inocente pasatiempo. Entretiene porque se trata de un juego espiritual destinado a gente culta que consiste en descifrar lo que se esconde detrás de las apariencias. (Kabac oct.2018) Para algunos, los cuentos de hadas representan un *escapismo fantasista*. (Lewis C. Seifert y Domna C. Stanton, en Amato 2013: 11) Para otros, una manera de criticar el mundo sociopolítico de la época y, al mismo tiempo, proyectar la esperanza en un mundo mejor. *Sea como fuere* –afirma Amato- *los cuentos de hadas literarios nacieron en el marco de los salones del siglo XVII que estaban organizados y dominados por mujeres.* (2013: 11) Primero presentados oralmente durante sesiones de juegos, los cuentos eran luego redactados ofreciendo a las mujeres la posibilidad de redefinirse y de mostrar así que *si se las deja ser ellas mismas serían como los hombres, tal vez aún más fuertes.* (Sophie Raynard, en Amato 2013: 75)

Solo después de que Mme. D'Aulnoy introdujera en los salones el título *contes de fées*, otros autores comenzaron a usar el término que, de hecho, significaba mucho más que cuentos sobre hadas. Sostiene Jack Zipes:

El uso del término fue una declaración de diferencia y resistencia. Puede afirmarse con objetividad que no hay otro período en la historia de la literatura occidental en el que tantas hadas, como diosas poderosas, fuesen las figuras determinantes en la mayor parte de los argumentos de los cuentos escritos por mujeres [...]. Estos eran programas de acción o actos sociales simbólicos que proyectaban conflictos morales y éticos en mundos alternativos [...] Las hadas de sus cuentos señalan sus diferencias

reales con los escritores hombres, su resistencia a las condiciones en que vivían, en particular las reglas que regían los modales y el comportamiento en las rutinas diarias dentro del proceso civilizador francés. Solo en un reino de cuentos de hadas, no supervisados por la Iglesia ni sujeto a los dictados del rey Luis XIV, encontraban la posibilidad de proyectar alternativas surgidas de sus deseos y necesidades. (2014: 65-66)

Así, pues, estos cuentos aparentemente superficiales proponían, más allá del velo maravilloso, una crítica y un cuestionamiento acerca del mundo circundante. (Amato 2013: 78) Sus autoras, mujeres que no se conformaban con el estereotipo de la fémmina impotente y pasiva, se comprometieron con la construcción de un mundo cultural y social en el que comenzaba a aflorar una nueva élite que no se definía ya por su nacimiento sino por sus cualidades. Es posible afirmar que los salones y las *salonnières* constituyeron un eficaz motor de cambio en dirección hacia la emancipación femenina.

3. LOS CUENTOS DE MADAME D'AULNOY

Según destaca Nelly Kabac, los cuentos de Madame d'Aulnoy fueron escritos con la finalidad de complacer a un lectorado adulto y femenino: el de los salones. A este origen se debe su espíritu lúdico de puro esparcimiento en el que prima una alegre fantasía; sin embargo, detrás de la aparente ingenuidad y el encanto de las aventuras relatadas se disimula un propósito audaz que lejos está de resultar inocente.

Jack Zipes hace notar que Madame d'Aulnoy le imprime a sus cuentos un espíritu protofeminista e intenta articular y mantener la postura mundana o secular que tomaron las mujeres educadas de clase alta en contra tanto de las restricciones pietistas como de los modales y códigos sociales anticuados del Antiguo Régimen. Su objetivo era reescribir el proceso civilizador mediante la representación de las hadas modernas, que se esforzaban por introducir nuevas costumbres y una nueva conducta moral en las narraciones. Una marca de feminismo se halla en la descripción del poder de las mujeres, encarnado ante todo por el personaje del hada quien representa el triunfo de la mujer así como su autonomía suprema. *No es ninguna casualidad que los personajes más poderosos de estos textos sean las hadas, es decir, mujeres*, opina Sophie Reynard. (Amato 2013: 76) Pero es de destacar que en los cuentos de Madame d'Aulnoy las hadas no son los únicos personajes femeninos y que la mayoría de las mujeres que allí se presentan despliegan el poder y la autonomía tradicionalmente asimilables a los personajes masculinos. Así, ciertas heroínas no dudan en travestirse y aparecer como hombres a fin de demostrar su coraje, cualidad supuestamente privativa de los varones; otras se oponen enérgicamente al matrimonio forzoso y hasta son capaces de adelantarse al varón en la

declaración amorosa, como en la historia *La Bella de cabellos de oro*.

Los cuentos de Madame d'Aulnoy reproducen las características de un mundo reconocible para sus contemporáneos y describen la manera en que las hadas deben intervenir para compensar los defectos humanos. La intención es manifiestamente paródica:

La importancia de la parodia en los cuentos de Mme d'Aulnoy, y más generalmente de la reescritura en todas sus formas, son testimonio de una voluntad de distanciarse de su propia cultura y de remedarla para entretener a su auditorio. La cuentista sustituye el placer infantil de dejarse mecer por el cuento, por un placer de adultos cultos que comparten referencias comunes. (Cagnat-Deboeuf 2008: 20)

La parodia remeda tanto la cultura y la época que los lectores comparten, cuanto los estereotipos literarios o las fuentes de inspiración (fábulas, mitos, cuentos, folklore). Reescritura paródica, preciosismo, encantamientos y humor se amalgaman lúdicamente en cuentos admirablemente modernos. María del Carmen Ramón sintetiza: *La exuberancia verbal y el delirio imaginativo de esta autora les confieren [...] una especial originalidad*. (Pujol 2014: 374)

En el apartado *Cuentos de hadas*, cuentos de mujeres que desarrolla Constance Cagnat-Deboeuf en el Prefacio de su edición crítica de los cuentos de Madame d'Aulnoy (2008), la estudiosa hace notar que se trata de la obra de una mujer, dedicada a otra mujer,⁵ que relata aventuras de mujeres y atiende a un público femenino con el que comparte unas mismas preocupaciones; también destaca el punto de vista de una mujer libre *que no aceptaba el lugar comúnmente asignado a las mujeres, ya fuera por los cánones literarios vigentes o por las costumbres de la época*. (34) A través de sus cuentos asistimos a la glorificación de figuras femeninas y, simultáneamente, al desdibujamiento de las figuras masculinas que, contra toda costumbre, se alejan de todo ideal heroico: *Esta dimisión de los personajes masculinos, ninguno de los cuales parece acercarse a la perfección tradicionalmente pretendida de un héroe de cuento, favorece la valorización de heroínas que, extrañamente, vienen a ocupar el terreno cedido por los hombres, concentrando cualidades femeninas y prerrogativas masculinas*. (Cagnat-Deboeuf 2008: 34-35)

Los cuentos de Madame d'Aulnoy reelaboran, según el gusto de la época, intrigas amorosas que dan pie al análisis de sentimientos: el amor, los celos, la envidia, el deber, se entretejen al ritmo de aventuras plagadas de encantamientos entre los que so-

5 La edición de *Cuentos de hadas* de 1697 estuvo dedicada a *Madame Elisabeth-Charlotte* de Bavière, segunda esposa de Felipe de Orléans, hermano del rey.

bresalen las metamorfosis de fuerte significado simbólico.⁶ Al igual que en los cuentos maravillosos en general, el matrimonio constituye el final esperado de la intriga; pero aquí cobra, además, la dimensión de *objeto de la búsqueda heroica* (Cagnat-Deboeuf 2018: 36) en armonía con la trascendencia que revestía esta institución para la sociedad, particularmente para las mujeres que veían sellados así su futuro y su suerte. Frente a esta constatación sobre los cuentos de Madame d'Aulnoy, Cagnat-Deboeuf (2008) destaca: *Significa adoptar una perspectiva evidentemente femenina en una época en que el futuro de la mujer se reduce en la mayoría de los casos al matrimonio que sus padres le harán contraer.* (36) En consonancia con sus heroínas, Madame d'Aulnoy se manifiesta en contra de los matrimonios forzados o precoces, *funesta esclavitud* tal como enseña la moraleja de *El pájaro azul*. Al mismo tiempo, aunque veladamente por respeto a las reglas del decoro propias de la época, ofrece una visión del amor más liberal donde sexualidad y erotismo también encuentran su espacio. *Lugar de expresión de cierto feminismo avant-la-lettre, los cuentos de Madame d'Aulnoy atestiguan voluntad de emancipación.* (Cagnat-Deboeuf 2008: 40)

Una última consideración sobre los cuentos de hadas de Madame d'Aulnoy: Constance Dagnat-Deboeuf (2008) sostiene que el término empleado por la Baronesa *revela a un autor en búsqueda de legitimidad.* (40) Los textos no solo cobijan hadas y encantamientos, sino que se presentan *como la obra de una mujer-hada*⁷ (40) trazando un paralelo entre las hadas y la autora: la presciencia de estos seres equivaldrían a la de la narradora; los objetos mágicos –barita y grimorio, es decir, libro de fórmulas utilizado por los antiguos hechiceros-, a la pluma y el libro, atributos del escritor. Asimismo, la acción de *bordar* que las hadas suelen llevar a cabo remite también a la actividad escrituraria. Se insinúa así *una asimilación entre el personaje del hada y la figura de la cuentista,* (Cagnat-Deboeuf 2008: 41) alusión autorreferencial que refuerza la necesidad e interés de resaltar la modernidad de la obra de Madame d'Aulnoy.

Sophie Raynard sugiere que si estos cuentos han sido olvidados, desterrados y hasta prohibidos en los manuales escolares desde el siglo XIX, la causa se halla en su contenido subversivo y feminista. A lo que Amato (2013) agrega: *La ironía reside en el hecho de que los cuentos no son bien conocidos hoy por hoy debido a que fueron*

6 *Puesto que tu corazón está inflamado, serás un grillo, amigo del calor y del fuego,* le anuncia el hada al Príncipe Sin Par en el cuento *La rama de oro*.

7 La estudiosa cita un comentario de Madame de Murat, contemporánea de la Baronesa de Aulnoy, quien, frente a la publicación de *Les Nouveaux contes de fées* en 1699, dice acerca de su autora: *un hada moderna más sabia y más educada que aquellas de la Antigüedad.* (Cagnat-Deboeuf 2008: 40)

demasiado modernos en el pasado. (85) Generalmente se condena *su exceso de ambición, su feminismo avant-la-lettre, su rechazo de las convenciones sociales, su espíritu ácido*; (Pujol 2014: 381) pero, según Nadine Jasmin, todo esto es precisamente lo que distingue, caracteriza y realza el valor de los cuentos de hadas de Madame d'Aulnoy.

4. CONCLUSIÓN

En la Francia del siglo XVII, los salones literarios constituyeron un ámbito privilegiado de difusión de saberes. Verdaderas *usinas* culturales, propiciaron el intercambio y discusión de ideas y la creación en todos los órdenes imaginables: Filosofía, Historia, Artes, Literatura. A pesar de la fluida convivencia de ambos sexos en el espacio de los salones, la primacía de las mujeres se hizo sentir fuertemente; en efecto, las damas no eran solamente las anfitrionas y figuras centrales de las tertulias, sino también las protagonistas de la producción escrita emanada de las lecturas y debates durante tales encuentros. Así lo prueban, por ejemplo, textos nacidos de la pluma de las *salonnières* como la Baronesa de Aulnoy, creadora del género literario de los *cuentos de hadas* y del nombre con el que se reconoce hasta hoy este tipo de producciones.

El año 1697 marca el advenimiento de un nuevo género, el cuento de hadas literario, cuyo éxito perduraría durante diez años; aunque nadie asimila hoy la obra de Mme d'Aulnoy a la de Perrault. [...] Sin embargo –y esta es una primera razón para interesarse en Mme d'Aulnoy- fue sin duda una cuentista más representativa del género que contribuyó a crear que Charles Perrault. (Cagnat-Deboeuf 2008: 7)

Estas historias, que con el tiempo fueron *edulcoradas* para la educación infantil según parámetros propios de una sociedad tradicionalmente patriarcal y androcéntrica, constituyen sin embargo fuertes alegatos en favor de la emancipación de la mujer y de un posicionamiento más igualitario entre varones y mujeres. En el mundo de los cuentos de hadas de Madame d'Aulnoy la mujer es la figura más destacada y conlleva un esperanzador mensaje sobre la posibilidad de vivir en un mundo más equitativo. Sus textos dan muestras de una original subversión de valores. Su explotación de la materia folklórica y clásica se enriquece con una cosmovisión adelantada y *moderna* acerca del poder de las mujeres y de su rol en la sociedad. Durante tres siglos su nombre quedó injustamente relegado a la sombra del de Charles Perrault, quien mucho le debe a esta mujer-artista visionaria y pionera aunque pronto marginada a los capítulos menores de la historia literaria, acallada y olvidada por su condición femenina.

Indiferencia explicada solo en parte por el destino infantil que los dos últimos siglos han creído deber reservar a estos textos compuestos, no obstante, para un público de adultos cultos. Pues ciertamente lo novelesco de Mme d'Aulnoy, la exuberancia de su maravilloso, pueden sorprender y hasta incomodar al lector de hoy cuyo gusto en materia de encantamientos ha sido moldeado por la sobriedad de un Perrault. Pero apostamos que la concepción resueltamente lúdica de estos cuentos, así como las pretensiones feministas que encierran, convencerán a más de uno acerca de la modernidad de una obra que complace poder descubrir. (Cagnat-Deboeuf 2008: 9)

Hoy por hoy, gracias a la reedición crítica de sus cuentos y a la proliferación de estudios serios y profundos dentro y fuera del ámbito francófono (tesis doctorales, artículos), podemos verificar que el nombre de la Baronesa de Aulnoy resurge fortalecido y resplandeciente, así como se revaloriza y se manifiesta actual y fructífera la exploración del género literario cuyo nombre creó y cultivó.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS ⁸

- AMATO, Deborah (2013), *Les Contes de fées oubliés: vision d'un monde plus égal*. Honors Theses. Paper 673. Colby College. <http://digitalcommons.colby.edu/honorsthesis/673>.
- CAGNAT-DEBOEUF, Constance (2008), *Madame d'Aulnoy; Contes de fées*, Paris, Gallimard.
- KABAC, Nelly (2018a), "Madame d'Aulnoy et le conte de fées littéraire", Bibliothèque Diderot de Lyon. <https://bibulyon.hypotheses.org/10505>.
- _____. (2018b), "Les contes de fées de Madame d'Aulnoy: la recette d'un succès littéraire et éditorial", Bibliothèque Diderot de Lyon. <https://bibulyon.hypotheses.org/10982>.
- PUJOL, Carlota Vicens (2014), "Recepción de la obra de Madame d'Aulnoy en España: traducciones y prólogos", *Çédille, revista de estudios franceses*, 10, 367-383.
- ZIPES, Jack (2014), *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género* (Trad. de Silvia Villegas), Buenos Aires, FCE.

⁸ La Bibliografía originalmente consultada en francés y citada en el cuerpo de este trabajo ha sido traducida al castellano por mí.

LAS MUJERES Y LA LITERATURA DE MENDOZA ENTRE EL SIGLO XVIII
Y COMIENZOS DEL XX

1º PARTE: MUCHOS “SILENCIOS” Y ALGUNA PRESENCIA

WOMEN AND LITERATURE OF MENDOZA BETWEEN THE XVIIITH CENTURY
AND THE BEGINNING OF THE XXTH CENTURY

1ST PART: MANY "SILENCES" AND SOME PRESENCE

MARTA ELENA CASTELLINO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
martaelenac15@gmail.com
ARGENTINA

Sumario:

1. Introducción
2. Un “mito de origen”: Antonia de Monclá y Santander
3. La mujer en el siglo XIX: educación y un silencio que se rompe hacia el final
4. Rosario Puebla de Godoy (1862-1924): ¿entrar a la literatura “pidiendo permiso”?
5. Genoveva Villanueva, la homeópata mendocina castigada por no usar la divisa punzó
6. Primeras décadas del siglo XX: la mujer, esposa, madre y educadora. Esther Monasterio
7. Blanca Dalla Torre Vicuña de Tudela y la poesía infantil
8. María Elena Catullo de Burgos y Fausto Burgos, una colaboración fecunda

Resumen: En las páginas que siguen me propongo relevar diacrónicamente los vínculos existentes entre las mujeres y la literatura de Mendoza. Subrayo la conjunción y, para poner de relieve que no se tratará únicamente de escritoras sino que incluiré también a algunas otras que, de algún modo contribuyeron al desarrollo de nuestras letras, desde roles diversos. En este recorrido habrá, pues algunas *presencias* inesperadas y también,

muchas involuntarias *ausencias*: estudiar la producción literaria femenina y mendocina nos presenta en primer lugar lo que es una dificultad común inherente al estudio de un período de nuestra historia del que carecemos mayormente de documentos, como es la etapa anterior al terremoto de 1861, que devastó Mendoza. A ello se suman los roles asignados tradicionalmente a la mujer y que María Sánchez de Thompson (*Mariquita*), en una misiva a Candelaria Somellera resume así: *Nosotras sólo sabíamos / Ir a oír misa y rezar; / Componer nuestros vestidos / y zurcir y remendar*.

Pero lo que es escasez en los siglos XVII, XVIII, XIX y primera mitad del XX, se convierte en una abundancia sorprendente promediando el siglo pasado y crece exponencialmente en el actual; de allí la dificultad para dar cuenta de tal riqueza si no es recurriendo a ciertas categorías o generalizaciones que apenas encierran algo más que el catálogo, y que requerirían una mayor profundización. Mi intención, en todo caso, es simplemente descriptiva.

Valga de todos modos este primer intento de sistematización, como un homenaje a las que tanto hicieron y hacen por el desarrollo de las letras y la cultura en general, en estas tierras mendocinas.

Palabras clave: Mujeres- Literatura femenina- Literatura de Mendoza.

Abstract: In the following pages I propose to relieve diachronically the links between women and the literature of Mendoza. I underline the conjunction and to emphasize that it will not only be about writers but I will also include some others that, in some way, contributed to the development of our literature, from diverse roles. So, there will be some unexpected presences and also many involuntary absences: the study of the female literary production at Mendoza presents us a common difficulty inherent in the study of a period of our history that we mostly lack documents, specially the period before the earthquake of 1861, which devastated Mendoza. In addition to this situation, there are roles traditionally assigned to women, as María Sánchez de Thompson (*Mariquita*) sums out in a missive to Candelaria Somellera: *Nosotras solo sabíamos /Ir a oír misa y rezar; / Componer nuestros vestidos/ y zurcir y remendar*.

If the seventeenth, eighteenth, nineteenth and first half of the twentieth century show poor presence of documentation about our literature, we find a surprising abundance averaging the last century that grows exponentially in the present; hence the difficulty is realizing such wealth and proposing the existence of certain categories or generalizations will help to draw a catalogue, which would require further deepening.

It is worth anyway this first attempt at systematization, as a tribute to those that

did so much for the development of literature and culture in general, in these Mendocine lands.

Keywords: Women- Women's Literature- Literature of Mendoza.

1. INTRODUCCIÓN

En este recorrido diacrónico y sin pretensiones de exhaustividad, comenzaremos por el siglo XVIII, del que contamos— ciertamente— con escasísimas noticias; estas se van haciendo más abundantes a medida que discurre la centuria siguiente, si bien lo que a primera vista encontramos, en relación con el tema que nos ocupa, son referencias al papel de la mujer en relación con la vida social de la época y no tanto con la literatura. Se destaca por ejemplo su rol como promotora de instituciones benéficas, o por alguna circunstancia destacada o curiosa, como ocurre con Genoveva Villanueva, la primera homeópata mendocina.

En otras palabras, son los hombres los que hablan *de, sobre y por* las mujeres. Este silencio se rompe a fines del siglo XIX, con la figura de Rosario Puebla de Godoy (1862-1924), autora de una novela histórica de relevancia, además de otros escritos a los que no hemos tenido acceso.

Y ya en las primeras décadas del siglo XX, encontramos a la que es habitualmente considerada la primera novelista mendocina (si bien su producción abarca también otros géneros literarios): Esther Monasterio (1868-1956) cuya obra expone de manera cabal los roles tradicionalmente asignados a la mujer. Y dado que estos estereotipos relacionan a la mujer con el papel de educadora de la niñez, no es extraño que encontremos un temprano brote de literatura para niños, representado por la labor de Blanca Dalla Torre Vicuña, tanto como poetisa como en su papel de promotora del teatro infantil.

Igualmente, la mujer es destacada en estos tiempos como esposa y compañera del hombre; y así, es justo que recordemos a María Elena Catullo de Burgos, colaboradora invaluable del escritor tucumano radicado en Mendoza (más precisamente en San Rafael), Fausto Burgos, además de presentar un interesante perfil propio de promotora de cultura a través de su rescate del patrimonio artesanal americano.

2. UN “MITO DE ORIGEN”: ANTONIA DE MONCLÁ Y SANTANDER

La historia de la literatura de Mendoza parece nutrirse de ciertos *mitos*, vale decir, historias que se creen y se difunden sin contar con la prueba fehaciente del texto; así por ejemplo, la reiteradamente mencionada *primera novela mendocina* (*La noche del terremoto*, de Máximo Cubillos) de la que solamente tenemos algunas noticias, pero

que nadie ha encontrado aún, a punto tal que desconocemos si efectivamente fue publicada, en su totalidad al menos.

Algo similar ocurre con Antonia de Monclá y Santander, cuyas cartas serían el primer documento literario escrito en nuestras tierras, con el agravante de que las noticias que de su persona conservamos (no ya solo la ausencia de su obra), son no solo escasas sino también contradictorias. Así por ejemplo, Arturo A. Roig, el primero en historiar y sistematizar nuestra producción literaria, manifiesta que *muy poco sabemos de nuestros escritores de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX [...] Juan María Gutiérrez nos habla de Antonia de Monclá y Santander, nacida en 1727 y mendocina [...]. Dejó aquella una Cartas, hasta ahora inéditas a más de extraviadas.* (1966: 23) Fernando Morales Guiñazú, en su *Historia de la cultura mendocina*, cita algo más ampliamente a Gutiérrez:

hija de don Pedro Monclá y de doña Petrona Santander, con vieja raigambre mendocina, quienes habían casado en esta ciudad en 1724.

Esta ilustre mujer con que, a justo título, puede enorgullecerse Mendoza, era una ironista sutil, con una profunda feminidad, al par que poseía una extraña penetración psicológica de los seres y de las cosas, tenía el tacto especialísimo de imprimir a sus palabras, aun cuando se tratara de las cosas más trascendentales y serias, la forma grata y suave de una broma feliz y sin consecuencias.

Doña Antonia de Monclá y Santander casó en Mendoza en el año 1743 con don Francisco Javier de Estrada. (1943:411)

La fuente original (*Poetisas sudamericanas*) se basa a su vez en un *testigo presencial* -don Eusebio Llano Zapata- *quien pasó por Buenos Aires a mediados del siglo [...] XVIII en su viaje de Lima a Europa y vino, como se deja presumir, por el camino de la cordillera, haciendo escala en la Ciudad de Mendoza.* (En Morales Guiñazú 1943: 412) Este viajero, cuyo propósito era el de escribir una historia de la literatura colonial española, tuvo conocimiento de esta mujer:

nacida en Mendoza, de padres catalanes y estaba dotada de grandioso ingenio y de una habilidad tan poco común en el manejo de la lengua catalana [...] La señora de Santander había lucido estos dotes en su correspondencia epistolar y adquirido tal repertorio que reunieron y recolectaron sus cartas, para imprimirlas en España, porque se les consideró por la gente entendida, merecedoras de tanto aprecio “como el que gozan, entre los curiosos, las de la americana francesa, Duquesa de Maintenon”. (Citado por Morales Guiñazú 1943: 412-413)

Y termina Gutiérrez: *Si esta expresión del literato transeúnte fuese la justa expresión del mérito de nuestra mendocina, deberíamos sentir de veras, la pérdida del manuscrito que contenía sus cartas.* (Citado por Morales Guñazú 1943: 413)

Ahora bien, quizás un lector contemporáneo podría preguntarse por la inclusión del género epistolar dentro de la literatura, pero no es mi propósito ahora discutir su estatuto genológico sino solamente consignar la importancia que tuvieron las cartas, durante los siglos XVII y XVIII, como medio -en manos de los *ilustrados*- para difundir conocimientos sobre gentes, costumbres y actividades, dentro de un esquema literario que buscaba por sobre todo la verosimilitud.¹

De hecho, se considera que durante el período colonial, la escritura femenina, al menos en toda América, estuvo *circunscrita fundamentalmente a los conventos y conformada por cartas, documentos jurídicos, testimonios, poesía, y una escritura autobiográfica propiciada por los confesores.*² (Guardia 2007: 20)

Esta preeminencia de lo devoto quizás podría explicar la discrepancia aludida al comienzo, respecto de las noticias acerca de Monclá y Santander, porque mientras Morales Guñazú consigna su matrimonio en 1743, Ricardo Rojas –el primer historiador de la literatura argentina- se refiere a ella como *la Monclá Santander, aquella monja [las cursivas son nuestras] de Mendoza cuyas cartas comparó Gutiérrez con las de Madame de Sevigné.* (1948: 483) También es de destacar que Gutiérrez establece una comparación con Mme. de Maintenon³, pero esto no resta mérito a la gigantesca tarea ni a la erudición del padre de nuestra historiografía literaria.

En todo caso, vale también la comparación con Mariquita Sánchez de Thompson que Rojas realiza en el mismo párrafo, cuando destaca la importancia de la porteña para la cultura argentina de su época⁴ y agrega:

-
- 1 *El Siglo de las Luces fue la época de la movilidad, de los viajes educativos, de la observación empírica in situ y la investigación (científica) de países y continentes lejanos. La sed de exotismo y los desplazamientos se combinaron, en la dimensión escrita, con la pujanza del ensayo y especialmente de los relatos de viajes, entre los que despuntaba un género especial, un híbrido etnográfico-ficticio [la carta], que aun obedeciendo al esquema intercultural, se basaba en una marcada dosis de construcción y escenificación.* (Sánchez 2004: 537)
 - 2 Sara Beatriz Guardia habla así de una *literatura devota que se desarrolló a través de oraciones, novenas y ejercicios religiosos; y literatura iluminada llamada así por el recogimiento y éxtasis espiritual de las monjas que escribieron poesía mística, odas y algunas obras de teatro.* (2007: 20)
 - 3 Françoise d'Aubigné, Marquise de Maintenon (27 de noviembre 1635 – 15 abril 1719) fue amante del rey Luis XIV de Francia y su segunda esposa, en matrimonio morganático y secreto. Se han conservado de ella una serie de cartas que ponen de relieve, a la vez que las características de la literatura epistolar de la época, su propia cultura y talento.
 - 4 Para Rojas: Es tan grande la influencia de doña María Sánchez en la cultura argentina, que su

La Sánchez escribía, pero no fue una escritora profesional. Las cartas que de ella conocemos la muestran como un espíritu de elección, pero no han sido siquiera coleccionadas y editadas como para asegurarle el sitio que merece en nuestras letras. (1948: 482)

3. LA MUJER EN EL SIGLO XIX: EDUCACIÓN Y UN SILENCIO QUE SE ROMPE HACIA EL FINAL

Con la difusión de las ideas de libertad e igualdad, comenzó a cobrar importancia la educación femenina, con la creación de distintos tipos de institutos de enseñanza. Así, en Mendoza, en 1778 se erige en Mendoza el Convento de las Monjas de María -el más antiguo de la América del Sur-, con religiosas de la Orden de Santa Clara, por pedido del Obispo de Santiago de Chile, Monseñor Manuel de Alday y Aspée, y con autorización firmada por el rey Carlos III de España, para brindar una educación conveniente a las niñas de las familias distinguidas y también del pueblo de Mendoza.

La construcción del primer edificio, en la actual calle Córdoba entre Salta y José Federico Moreno, de adobe y madera, y que se destruyó durante el terremoto de 1861, estuvo concluido en 1803: recibió el nombre de *Monasterio de Monjas de la Buena Esperanza*⁵ y contaba con un internado y una escuela para externas, donde recibieron las primeras letras niñas blancas, aborígenes y mulatas. Además de la formación intelectual, las religiosas estimulaban las aficiones artísticas de las niñas *en forma encomiable [...] fomentando en las alumnas el menor atisbo de ella que pudieran notar al impartir la enseñanza y ello dio resultados halagadores.* (Morales Guiñazú 1943: 410-411)

Durante la preparación del Ejército de los Andes, a partir de 1814, las monjas

activa presencia en la sociedad porteña ha contribuido a transformar las costumbres femeninas y a preparar el ambiente donde iban a respirar después de ella, otras mujeres dedicadas al culto de la inteligencia. (1948: 482)

- 5 El 25 de marzo de 1606 el Arzobispo de Burdeos entrega la aprobación para la fundación de una congregación de religiosas al servicio de la educación de la mujer. El 7 de abril de 1607 se expide el documento (Breve) que certifica la aprobación por el Papa Paulo V como Orden de Nuestra Señora. La fundadora, Juana de Lestonnac, era sobrina del filósofo Miguel de Montaigne, de quien recibió una formación humanista. Abogó por la formación integral de la mujer y para su Orden se inspiró en los preceptos de la Compañía de Jesús (los padres jesuitas). Aspiraba a ofrecer a las jóvenes deseosas de servir al Señor una comunidad con un estilo de vida contemplativo-apostólico que no sobrepasara las fuerzas físicas, y abrir escuelas, que bajo la protección de María, nuestra Señora, extendieran su nombre y su influencia en la juventud femenina que quisiera educarse allí. El primero de mayo de 1608 las religiosas de la Orden fueron consagradas a Dios para el servicio de la educación en la fe de la juventud femenina. En 1610 hicieron la profesión de votos solemnes. Doce fundaciones salieron de esta casa, nueve en vida de la fundadora y tres después de su muerte. Fueron treinta las obras iniciadas en distintos sitios de Francia en vida de Juana.

fueron activas colaboradoras del Libertador San Martín; de hecho se sabe que, además de confeccionar uniformes para los soldados y realizar aportes económicos, participaron en el bordado de la Bandera de los Andes, según consta en textos autógrafos del General San Martín. Las monjas que llevaron a cabo esta tarea fueron María de las Nieves Godoy, Andrea de los Dolores Espínola y María del Carmen del Niño Dios Correas.

Indudablemente la presencia de las Monjas de María fue un aporte invaluable para la formación integral de la mujer mendocina. Y, en todo caso, la existencia de figuras femeninas destacadas en esta primera etapa se encuentra más bien en relación con las obras de beneficencia y no con el ámbito específicamente literario. Podríamos destacar, por ejemplo, a Genoveva Villanueva, *personaje de novela* que aparece en la obra de Rosario Puebla de Godoy, la primera novelista mendocina, como comentaremos oportunamente.

De todos modos, durante el siglo XIX son más bien los hombres los que hablan *de, sobre y por* las mujeres.

Desde mediados del siglo XIX comienza la difusión de las publicaciones periódicas, que contenían gran variedad de artículos de índole diferente: *en sus páginas convivían los poemas con las noticias políticas, las transcripciones de informes municipales con descripciones floridas de la vida social de entonces*. (Cebrelli 2007: 55) En las revistas, *las mujeres están consideradas como lectoras: se les dedican poesías, aparecen temas supuestamente de interés femenino— educación de la mujer; descripciones de bailes [...], artículos de moda, entre otros- o juegos de ingenio [...]*. (Cebrelli 2007: 55)

También en los periódicos mendocinos encontramos curiosas referencias a la consideración social de la mujer; así por ejemplo, una nota aparecida en *El Constitucional* del 22 de diciembre de 1857 sobre *El lenguaje de los abanicos*, en la que se leen afirmaciones como las siguientes: *El abanico, en manos de una mujer, es tanto como los alambres eléctricos en el poder de un telegrafista. Este, por medio del telégrafo, se entiende con las personas sin despegar los labios; aquella, por medio del abanico, habla con los hombres sin pronunciar palabra*. (Oviedo 2018: 152) ⁶

Este tenor continúa hasta entrado el siglo XX, como atestigua la noticia aparecida

6 La “traducción” que el periódico intenta de dicho lenguaje es la siguiente:

La mujer que abre y cierra muchas veces y en un corto espacio de tiempo, o tiene celos o se siente dominada por la cólera.

La que, por el contrario, lo abre y lo cierra con mucha pausa, es porque observa con indiferencia a los que la miran.

La que lo cierra de golpe y como con rabia, indica desdén.

el 20 de octubre de 1908 en el diario *El Debate*, que propone a sus lectores una votación para elegir a *la Señorita más interesante de Mendoza*, y detalla el mecanismo, aunque no especifica los parámetros de tal elección.⁷ Debemos esperar hasta fines del siglo XIX para que el discurso literario femenino comience a configurarse en su especificidad, en el marco del proceso de constitución y autonomía del campo literario provincial.

4. ROSARIO PUEBLA DE GODOY (1862-1924): ¿ENTRAR A LA LITERATURA “PIDIENDO PERMISO”?

Nació el siglo XX y el pasado colonial se iba dejando lentamente atrás: para acelerar la transformación de la urbe mendocina se proyectaron edificios públicos monumentales de gusto francés; se remodeló la ciudad y se avanzó en el diseño del Parque del Oeste— hoy Parque General San Martín— de 400 hectáreas, en el que comenzó a difundirse la práctica de deportes (tenis, fútbol y actividades náuticas). En esta época se produce, entonces, la consolidación de la denominada *Generación del 80* y la aplicación de todos sus postulados, con una *unidad de acción basada en la cohesión del plan liberal*. (Ponte 2008: 249) El progreso como actitud de vida será la consigna de la época, empresa favorecida por los fastos del Centenario de la Revolución de Mayo.

También en el plano literario esa fecha es una encrucijada de cambios, ya que *a su alrededor se produce el paso del romanticismo hacia otras vías de creación estética: el realismo, el naturalismo y el modernismo literarios*. (Roig 1963: 11) Debemos tener en cuenta que la sucesión de los movimientos culturales en nuestra provincia está, hasta cierto punto, condicionada por su particular situación geográfica que la aleja de la metrópoli, Buenos Aires, y explica el atraso más o menos notorio con que toman cuerpo en

La que se entretiene con jugar con sus varillas, amor hacia el que la sigue.

La que está abanicándose y fija de repente los ojos en las pinturas del paisaje, da una cita a su amante por medio de esta seña.

La que lo mantiene cerrado durante unos instantes y después se abanica muy despacio, quiere dar a entender que su corazón está ocupado.

La que, después de mirar a un hombre se abanica muy de prisa, indica que le ama.

La que lo lleva cerrado, y en vez de tomarlo por la unción de las varillas, lo agarra por el lado opuesto, da a entender a los que miran que busca un novio.

Todas estas observaciones y muchas más que nos dejamos en el tintero [...] nos han sido comunicadas por una bella y elegante señorita [...] y para que lleguen a noticia de los enamorados que no están al corriente de ellas [...] por si pueden servirles de algo”. (Oviedo 2018:152).

7 “El escrutinio se realiza en la confitería Sportman y actúan como jurados los doctores Leopoldo Frías y Eduardo Burgos, el comandante Mauricio Oliver Saráchaga y el señor Carlos Reborado. La votación arroja el siguiente resultado: 1º Premio, para Elina Guevara, con 594 votos. (Oviedo 2018: 167)

ella las distintas corrientes intelectuales.

Otro fenómeno en cierto modo concomitante y común por otra parte a toda la literatura argentina si la vemos en relación con Europa, es la existencia de *tiempos diversos y paralelos*, o sea la coetaneidad de estímulos y modos expresivos dispares, sucesivos en otras literaturas. Así, Arturo Roig (1963) en su retrato de un período de la cultura mendocina a través de las páginas del diario *El Debate*, detecta la presencia casi simultánea de escritos de Víctor Hugo, Rubén Darío, Emil Zola y Benito Pérez Galdós.

En cuanto a la producción literaria, si bien en las primeras décadas del siglo XX en Mendoza es quizás más abundante la producción en el campo de la lírica, hay algunos narradores destacados que vienen a continuar la tradición iniciada por un texto del que muchos hablan, pero que muy pocos han visto, como ya dijimos.

Abelardo Arias (1974, en Cattarossi Arana, 1982: 23. Tomo I) señala la apertura de diversas líneas narrativas que resultan de interés en las primeras décadas del siglo XX: además de las pervivencias románticas que se advierten en la novela sentimental, comienza a tomar cuerpo la ficción realista con una variedad de modalidades (narrativa de intención social, con insistencia particular en el tema ciudadano y aguda visión de los personajes y acontecimientos de la época; novelas de corte político o enfoque costumbrista, narrativa de inspiración folklórica, entre otras).

El interés por la historia, otra característica de los albores del siglo XX, cuaja en algunas novelas como la de Rosario Puebla de Godoy, construida según cánones tardo-románticos, y en una serie de piezas breves: episodios y tradiciones. La novela romántica hispanoamericana mostró la tensión entre el idealismo individualista y el entorno espacial, la conciencia de libertad y la nacionalidad, y su choque con la anarquía y la tiranía. Ese anhelo de libertad da de sí la crítica a ciertos momentos de la historia, como es entre nosotros el de la *represión federal* en contra de los unitarios. Por otro lado, en ese mismo anhelo romántico de libertad se inscriben los textos que exaltan el momento fundacional de la nacionalidad, las luchas independentistas, en un clima de celebración favorecido por la conmemoración del Centenario.

En consecuencia, los dos núcleos que aparecen como más incitantes para la actividad del novelista, ya sea porque de ellos aún se guarda memoria oral o porque constituyen el orgullo cuyano, son la pugna entre unitarios y federales –*La ciudad heroica* (1904), de Rosario Puebla de Godoy, por ejemplo- y las luchas por la independencia desde sus orígenes- *Yataira* (1929) de Olascoaga- o la gesta sanmartiniana –como en la obra de Julio Olivencia Fernández, *Gloria cuyana* (1927)- respectivamente.

Como señalan Hebe Beatriz Molina y Fabiana Varela, Rosario Puebla (Men-

doza, 1862 - Buenos Aires, 1924) sobresale entre las escasas escritoras mendocinas de aquel entonces por dedicarse a la poesía– lírica en *Nubes de incienso* (1901) y *Al pie de los Andes* (1902), épica en *La leyenda de los Andes* (¿1906?)– a la novela, al ensayo –como las ‘lecturas’ o conferencias compiladas en *Recuerdo* (1904) y al artículo periodístico de opinión, e igualmente, *por colaborar en prestigiosas publicaciones nacionales, como Caras y Caretas, La Prensa, La Nación y Búcaro Americano: Periódico de las familias*. (2012: 422)

Rosario Puebla también integró el Consejo Nacional de Mujeres, en el que se dedicó a fomentar la lectura y la escritura literaria de las obreras. Su trascendencia fuera de las fronteras mendocinas se debió sobre todo a los vínculos que estableció con los centros intelectuales metropolitanos cuando se instaló en La Plata, junto a su esposo Isaac Godoy, quien fue nombrado juez de la Cámara de Apelaciones de esa ciudad. (Morales Guiñazú 1943: 415-19; y Hintze 2004)

El texto que nos ocupa, *La ciudad heroica*⁸, ya desde su título nos anticipa cuál es al menos una de las intenciones autoriales: la construcción de un colectivo- el pueblo mendocino- que se destaca por su participación heroica en dos acontecimientos que de modo implícito se contrastan y tienen como común denominador la lucha por la libertad: la resistencia de los mendocinos ante el gobierno despótico de José Félix Aldao entre 1841 y 1845; e indirectamente, el apoyo brindado al general San Martín y su Ejército Libertador.

En vista de ello, cobran sentido muchos de los conceptos vertidos por Enrique Rivarola en el prólogo que acompaña la edición de 1904 - si bien fechado 1901-, cuando señala que *debe existir la novela [...] Creo que debe respetarse y venerarse lo antiguo, porque ese pasado de que son vestigios menospreciados los monumentos de la época, es nuestra historia de pueblo libre é independiente; y justifica su aseveración, ya que ese pasado es el que debemos recordar á cada momento para no desaparecer envueltos en el cosmopolitismo de nuestras principales ciudades*. (Rivarola en Puebla de Godoy 1904:10-11)

El ensayista bonaerense destaca las cualidades de la novela histórica y de la de costumbres, justamente las modalidades a las que responde el texto de Puebla y las que enlazarán la narrativa romántica con el realismo. En este contexto, cobran nuevo sentido las aclaraciones de la autora en cuanto a que *venerables ancianas* de su familia le han transmitido *rico y copioso material* (Puebla de Godoy 1904: 3) y el hecho de que

8 Se citará por la edición de 1904, con indicación de página en el texto y respetando la ortografía del original.

incluya entre los personajes a su familia materna, los Peñaloza- en particular, su abuela, su madre y su tío Clemente-, además de la descripción de su finca de *El Retamo*. La historia nacional es reconstruida, pues, por sus propios protagonistas.

Los paratextos introductorios son además claramente significativos: precisamente el hecho de incluir este texto de un varón a modo de prólogo de su obra demuestra lo que la autora manifiesta en la nota introductoria “Al Lector” y su necesidad de un *padrinazgo* masculino para hacer oír su voz (Hintze 2004: 7), así como las causas de esta situación:

Cuando una mujer penetra al campo de las letras, sin la férrea coraza del genio, necesita explicarse y disculpar su temeridad.

[...] Audaz empresa es para quien carece, como nosotros, de suficiente preparación literaria, por la falta de buenos colegios en nuestra infancia y nuestra juventud absorbida por los deberes de la familia y el hogar [...]. (Puebla de Godoy 1904: 3)

En cuanto a la historia sentimental,⁹ como es propio de la novela histórica clásica, detalla la actuación de personajes ficticios, mientras que en un segundo plano novelístico (pero de fuerte gravitación en la trama) aparecen los personajes de existencia real, en este caso, José Félix Aldao, cuyo muerte señala el recorte temporal de la novela y otros, como Justo Correa o Pedro Nolasco Ortiz (gobernador y ministro respectiva-

9 El argumento puede resumirse, con Hebe Molina y Fabiana Varela, de la siguiente manera: la trama sentimental, soporte para la acción histórica, es sencilla y sigue la línea romántica; gira en torno a la familia de Carmen Vila viuda de Peña, sus cuatro hijos- dos varones y dos mujeres- y sus dos sobrinos, los Pérez, a su vez novios de las señoritas Peña. Los caracteres de cada uno generan una serie de contrastes: *María, la graciosa morena* está enamorada de Carlos, el rubio, *tierno y soñador* poeta (Puebla de Godoy 1904: 45-46), mientras que la rubia Clara, *de angélico mirar* (29) suspira por el *moreno, vigoroso y travieso* Luis (47). Pero las antinomias más definidas se producen en el nivel histórico: los Peña, los Pérez, los Peñaloza y las demás familias tradicionales mendocinas, y sus sirvientes, se contraponen a los regimientos de mazorqueros y negros del general Pacheco y de Aldao: *¡Que contraste tan singular ofrecían esos bravos, bizarros y entusiastas patriotas, comparados con la vanguardia enemiga, compuesta de negros y gauchos repelentes y brutales!* (95). El choque de ambos mundos se produce tras la derrota unitaria de Rodeo del Medio (1841) y la subsiguiente huida a Chile del general La Madrid, del Chacho Peñaloza y de numerosos mendocinos, como Luis Pérez y Pedro Peña. Entre las atrocidades atribuidas a los federales, la autora destaca el incumplimiento de la palabra empeñada como la mayor vejación cometida contra el pueblo mendocino; en particular, respecto de los doscientos prisioneros trasladados a Buenos Aires y que son fusilados en Santos Lugares por orden de Rosas; entre ellos se hallaban Claudio Peña y su primo Carlos. La novelista termina con la muerte de Aldao y la asunción de Pedro Pascual Segura como nuevo gobernador de Mendoza. El desenlace de la historia ficcional también es ambivalente: Carmen Vila muere y María enloquece cuando se enteran del fusilamiento masivo; los emigrados de la familia regresan de Chile; Clara y Luis, recibido de médico en el país trasandino, se casan.

mente). Empero, su función, más que propiamente histórica, es la de ofrecer un contraste con los tiempos gloriosos de la emancipación. Así se anuda la gesta de la independencia americana con el otro núcleo temático que privilegia la narrativa histórica mendocina: el período de las guerras civiles y la devastación consiguiente: *Así, la heroica Mendoza, cuna del Ejército Libertador, fue la gloriosa tumba de esa legión de nobles mártires de la patria, quien sin esperanza alguna, volvía a quedar aplastada bajo el casco salvaje y ensangrentado de la tiranía triunfante!*. (Puebla de Godoy: 1904:99)

Dentro de los personajes históricos es de destacar la presencia de dos de las mujeres de Aldao: Romana Luna, a la que se presenta como cruel y sanguinaria, y *la Catuna*, joven riojana sobre la que existen versiones contradictorias. Según la novela, se muestra compasiva y contrasta con la anterior mujer de Aldao, Dolores, verdadero ejemplo de crueldad para con las unitarias, como ya se dijo. Para otros, en cambio, su ferocidad la asimila a una *capianga*¹⁰. La novela incluye un dato que nos la presenta recluida como monja en el Monasterio de las Monjas de María, luego de la muerte de Aldao.

Precisamente en relación con el tema de la actuación del caudillo Aldao es que se menciona a Genoveva Villanueva (1814-1890), como una de sus víctimas representativas; Puebla de Godoy elige su figura por la relevancia particular que cobra por su condición de mujer valiente y adelantada a su época.

5. GENOVEVA VILLANUEVA, LA HOMEÓPATA MENDOCINA CASTIGADA POR NO USAR LA DIVISA PUNZÓ

Genoveva había nacido en Mendoza en el seno de una distinguida familia unitaria; a los 16 años se casó con el joven francés Carlos Meyer, de quien se divorció al poco tiempo, de común acuerdo, y nunca utilizó su apellido de casada. Completados sus estudios básicos en Mendoza, pasó a Chile, donde se interesó por la homeopatía; se convirtió así en la primera homeópata mendocina; cuando retornó a la tierra natal,

10 El *Yaguareté-Avá* o *Capiango* es un ser mitológico de la cultura guaraní; también llamado *Hombre-Tigre* u *Hombre-Leopardo* es un mito común del nordeste argentino y el Gran Chaco. Se dice que se trata de un brujo (o algún hombre) que tiene la capacidad de metamorfosearse en fiera. Leopoldo Lugones, en su romance *El capiango*, describe esta transformación: *Ahí empieza a revolcarse / desnudo sobre esa manta, / y de repente -¡cruz diablo!- / hecho tigre se levanta. // Desentumió los tendones, / pegando un bramido ronco, / y las uñas afiló / arañando el mismo tronco*. Significativamente, el poeta ubica esta leyenda en las proximidades de Barranca Yaco, ya que también se asocia la figura del capiango con Facundo Quiroga, a quien la mentalidad popular suponía asistido por poderes demoníacos, en relación con la ferocidad y el valor legendario de los hombres que formaban su tropa.

su popularidad en los distintos medios sociales fue enorme y *puede afirmarse que no hubo familia que no recurriera a ella, concurriendo la gente a su casa desde todos los rincones de la provincia. Los pobres y los humildes, a quienes dedicó especialmente sus cristianos servicios, la veneraban.* (Villanueva Ara 1996)

En nota parecida en el diario *Los Andes*, Luciana Sabina (*Los Andes*, 3 de junio, 2019: 5) consigna que -según el historiador Conrado Céspedes- Genoveva vistió regularmente el hábito franciscano, apenas aderezado con chales de seda o encaje antiguos, según puede observarse en los retratos que de ella se conservan y *jamás usó sombrero ni trajes a la moda y en cuanto a las joyas, únicamente ostentaba un anillo de suma sencillez y un reloj de bolsillo*, ambos recuerdos familiares.

Se destacó asimismo por su tarea de promoción social y asistencias: colaboró en la creación de la Sociedad de Beneficencia en 1857, fue presidenta de la entidad entre 1860 y 1881 y por su iniciativa se crearon instituciones como el Asilo de Huérfanos, la Escuela de Caridad, la Casa de Corrección, la Misión de Presos y la Escuela Modelo de Señoritas. Como consecuencia del terremoto de 1861 se fracturó ambas piernas, y ella misma, a falta de médicos, efectuó las curaciones y tratamiento de sus heridas. Además gestionó fondos y pagó ella misma los obreros que participaron en la reconstrucción del templo de San Francisco¹¹.

El episodio a que alude la novela de Rosario Puebla fue noticia que Jorge Oviedo, en *Las (otras) historias de Mendoza*, evoca bajo el título *Homeópata mendocina castigada por no usar el cintillo federal* (Oviedo, 2018: 75) y ocurrió en 1842: Genoveva, ferviente unitaria, se presentó un domingo a la misa mayor de la Iglesia Matriz sin llevar el obligatorio distintivo federal. Como consecuencia, y por instigación de la mujer de Aldao, antes de que la celebración religiosa concluyera, fue apresada y recluida en un calabozo policial. Pocas horas después el jefe de policía, Monteros, ordenó pegarle con alquitrán un moño rojo en los cabellos y pasearla montada al revés en un asno por la plaza principal.¹² Según se cuenta, los mendocinos cerraron puertas y ventanas para no atestiguar el cobarde acto.

11 *Actuó en el campo de la política apoyando a dirigentes del partido liberal y varios hombres públicos requirieron su parecer y ayuda. El gobernador Francisco Civit se ocultó por varios días en su casa, cuando el general Arredondo (contrario al gobierno nacional y al mando de las fuerzas mitristas en Cuyo) triunfó en la primera batalla de Santa Rosa. Con motivo de la gran cantidad de heridos de esta batalla y la siguiente en el mismo lugar, improvisó en los sótanos de la escuela hoy llamada Patricias Mendocinas, un hospital que dirigió con desmedida actividad y eficacia.* (Oviedo, 2018: 75)

12 Este distintivo se encuentra actualmente en el Museo del Pasado Cuyano, en la sede de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza.

Murió en 1890, pero su legado se ha perpetuado en las instituciones que creó y en los ejemplos de vida brindados.

6. PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX: LA MUJER, ESPOSA, MADRE Y EDUCADORA. ESTHER MONASTERIO

Esta autora mendocina, nacida en 1868, fue poeta, novelista y autora dramática. Alumna de las maestras Morse y Collard, que trajo Faustino Sarmiento desde Estados Unidos, desempeñó funciones docentes en la Escuela Normal y en otros establecimientos, de lo que da testimonio su obra literaria. Falleció en 1956.

Su producción literaria abarca los siguientes títulos: *Fray Luis Beltrán* (1925), drama en verso; *¿Volverá?* (1925), novela; *Pedazos de alma* (1926), cuentos; *Flor del Aire* (1928), novela; *Flor de los Andes* (1929), poemas; *Naufragio* (1930), novela; *Felisa Minelli* (1931), novela; *Tierra en sazón* (1935), narrativa; *La esposa de Linares* (1937), narrativa y *La malograda* (1939), novela.

Abelardo Arias (Cattarossi Arana 1982: 23.Tomo I) en su estudio sobre la novela y el cuento mendocinos la menciona como la primera novelista de nuestra tierra, *fruto de la influencia de César Duayén (Emma de la Barra) y destaca su condición de maestra* (como ya dijimos, la propia obra es testimonio de su compromiso con el magisterio y del bagaje de experiencias que este le suministró).

Fernando Morales Guiñazú se refiere a ella como una *distinguida educacionista, quien tras una labor de muchos años en la docencia de Mendoza, se acogió a la jubilación a raíz de lo cual pudo revelarse su verdadera vocación por la literatura, lo que le permitió poner de relieve su indiscutible capacidad y destaca que sus novelas le han asignado un puesto de primera fila en las letras mendocinas.* (1943: 420)

Su obra mereció otros elogiosos comentarios y reseñas, varios de ellos aparecidos en la revista *La Semana*, según dato aportado por Arturo Roig (1966) y también en otro prestigioso periódico mendocino (*Los Andes*) y otros de circulación nacional como *La Nación*, *La Prensa* y *La Razón*. Igualmente, se destacan los comentarios a su novela *¿Volverá?* por parte de figuras destacadas de las letras, como Gustavo Martínez Zuviría (Hugo Wast), Ricardo Tudela o Julio Barrera Oro.

Su obra podría emparentarse con la famosa novela *María* de Jorge Isaacs, por un lado, y por el otro, con la del ya mencionado Gustavo Martínez Zuviría: en el primer caso, por la narración de amores trágicos y desdichados; en el segundo, por la intención didáctica y la exaltación de valores morales. Lo que se destaca además, en cada obra, es que este sentimiento amoroso, en sus distintas versiones -marital, filial, amical, mater-

nal...- es el agente que mueve la trama y define a los personajes en su ser y sus acciones.

Vemos así que en la narrativa de Monasterio los roles que se asignan a la mujer son los establecidos por tradición: esposa, madre, educadora, religiosa... y los temas que desarrolla tienen que ver con la educación, las costumbres, los celos, el prejuicio social, además del omnipresente amor.¹³

A partir de 1931 parecería insinuarse una segunda etapa en la obra novelística de Monasterio, con un mayor dominio del oficio narrativo, una mayor profundidad en el tratamiento de los personajes y una mayor diversidad en los ambientes que sirven de marco a la acción, que se aleja del entorno mendocino para ubicarse en espacios a veces no claramente identificados sino por características genéricas: el campo, la ciudad, el pequeño pueblo... (a menudo contrapuestos, muchas veces con un valor cuasi simbólico) en aras de una mayor universalidad del conflicto planteado. A la vez, además de las figuras femeninas como protagonistas excluyentes, cobran mayor relevancia algunas figuras masculinas que responden en general al arquetipo del artista: el plástico, bohemio, que se debate entre el amor conyugal y las peligrosas tentaciones a que lo somete la vida en la gran ciudad (*La esposa de Linares*) o el novelista capaz de expresar por escrito los más delicados matices del sentimiento (*Tierra en sazón*). A favor de la aparición de este personaje, la narración incursiona en el mundillo literario, presentándonos a una protagonista femenina que es también escritora y que se abre camino, tímidamente, en las letras nacionales. Lo que sí permanece inalterable a lo largo de toda la obra de Monasterio son los argumentos sencillos, que sirven de vehículo a una *lección de moralidad*, como se destaca en reseña aparecida en *La Prensa* a propósito de *La esposa de Linares*.

Si bien la narrativa de Monasterio no se condice exactamente con alguno de los parámetros fundamentales de la novela *rosa*, se trata, sí, de una *narrativa femenina* entendiendo por tal la que nace y traduce una sensibilidad de mujer, comprometida con ciertas temáticas que hacen precisamente a la condición femenina y los roles que se le asignan en un momento histórico dado (en este caso, las primeras décadas del siglo XX), capaz de realizar finos análisis psicológicos de sus protagonistas y, sobre todo, empeñada en transmitir una lección moral basada en una sólida axiología y en unos valores religiosos asumidos como fundamentales para la armonía social. Esta es precisamente la característica que- unánimes- señalan quienes se han ocupado de la obra de Monasterio.

13 Para un análisis más completo de su narrativa, véase Marta Castellino, 2015:71-168.

7. BLANCA DALLA TORRE VICUÑA DE TUDELA Y LA POESÍA INFANTIL

Blanca Dalla Torre nació en el departamento de Rivadavia en 1908 y se educó en Buenos Aires, Chile y Mendoza. A los 14 años fue nombrada maestra de música y canto de la Escuela Manuel E. Sayanca, de Guaymallén, departamento de Mendoza, donde trabajó hasta los 18 años. Al terminar los estudios superiores de piano se trasladó a la Capital Federal; allí continuó sus estudios de arte escénico, declamación, literatura, etc. con varios destacados profesores y también inició sus actividades literarias, publicando trabajos de diversa índole en las revistas *Para ti*, *Atlántida*, *Femenil*, *Vida Femenina*. Posteriormente actuó en el Círculo de Damas Católicas de Buenos Aires con recitales y disertaciones especializadas para la mujer y el niño.

Se radicó luego en Mendoza y dio clases de declamación y arte escénico en el *Conservatorio* del Maestro José Resta. La editorial chilena Ercilla le encomendó la recopilación de una obra en seis tomos con una selección de piezas de teatro infantil (hemos consultado los prólogos de tres de ellas, ignoramos si se publicaron los demás).

En 1932 comenzó la etapa más fecunda de su vida, al fundar el *Teatro Infantil "Pulgarcito"* y su academia anexa. La labor educacional y artística de este teatro infantil se proyectó en el exterior y fue muy reconocida en Chile y Uruguay. La academia anexa daba clases de danza, declamación, arte escénico, costura, etc.

Esto se encuentra en consonancia con las ideas que la propia Blanca Dalla Torre expone en los prólogos a sus antologías teatrales¹⁴, cuando critica la institución escolar en general y la educación tradicional en particular, por la *deformación* que se imprime al alma infantil; aboga por la libertad necesaria para que el infante se desarrolle, porque *Cuando un niño puede actuar por cuenta propia, generalmente es creador, original, abierto a las mejores emociones de la vida* (1937: 11); y por ende, valora el papel del teatro en la formación infantil, ya que esta actividad toma *de una manera libre y adecuada a la vez, al niño, no para obligarlo a determinadas formas [...] sino para darle oportunidad de llevar a sí mismo a lo que él mismo llega en sus sueños.* (1937: 13) Aprecia asimismo la ternura como medio de educar: *No es intelecto sino ternura lo que dignifica y eleva las fuerzas creadoras. Mucho más tratándose del niño [...] La misma predilección del niño por los sueños, lo inverosímil, las imágenes movilizadas, lo legendario e imposible, evidencia que el amor es la raíz de todo su ser* (1938: 12), aunque distingue *sensibilidad de sentimentalidad.*¹⁵

14 El diario *Los Andes*, en su edición del domingo 10 de marzo de 2019, reproduce una entrevista realizada a Blanca Dalla Torre, donde la escritora expone estas ideas.

15 *La mayor parte de las cosas que se brindan artísticamente en la escuela caen en el terreno de*

Dalla Torre ingresa al mundo literario mendocino bajo el patrocinio de Ricardo Tudela, con quien contrajo matrimonio en 1935. Sabemos de este patrocinio por una carta que el mismo Tudela dirige a Rafael Mauleón Castillo, destacado promotor de cultura en el sur mendocino ¹⁶, en la que alude a unos poemas escritos por Blanca que enviará para su publicación en la revista *Mástil: En estos días me entregará sus poemas una nueva poetisa mendocina, aunque conocida por otras actividades. Mantenga en secreto el asunto para que los compañeros, que la conocen, sean los primeros sorprendidos [...] Reserve espacio, pues.* ¹⁷

Hemos leído asimismo la carta (fecha el 8 de enero de 1935) que Blanca escribe a Mauleón, al que se dirige *por intermedio del amigo Tudela* y en la que habla del silencio en que ha mantenido sus actividades literarias hasta ese momento en que (seguramente alentada por Tudela) se decide a romper el silencio y envía para su publicación algunos trabajos que, según manifiesta la autora, forman parte de *una serie de poemas para niños que vengo preparando y que han de salir a luz a fines de este año.* ¹⁸

Ignoramos si el libro en cuestión apareció efectivamente en la fecha mencionada, o es el volumen denominado *Canciones para los niños de mi tierra*, publicado una década después por la editorial “Voces nuestras”, en una bella edición ilustrada.

La dedicatoria del volumen *Para los niños del Teatro Infantil Pulgarcito* contiene además la siguiente declaración de la autora, en referencia a sus poemas, que *nacieron en mi tierra. Llevan dentro de ellos mismos lo que para ellos recogí: AMOR. Nada me impulsó a escribirlos. Ellos brotaron de mi corazón*, así como brotan las raíces al contacto con la tierra y el sol, y, un día, agolpándose precipitadamente florecieron en mí con las primeras luces. (1945: 7) Destaca asimismo su sintonía con el alma infantil, que escucha en estos versos *los acordes de su misma voz, espontánea, fresca, amante y simple.* (Dalla Torre 1945:7)

El libro se divide en dos secciones: *Canciones regionales* y *Canciones de cuna.*

la sensiblería. Apenas se llega a la epidermis de los sentimientos infantiles [...] Sensibilidad, en cambio es todas las facultades puestas en acción de arte. (1938: 14)

16 Mauleón se radicó en Mendoza en 1926 y mantuvo una constante actividad intelectual que trascendió los límites de la provincia: editó a poetas argentinos y extranjeros, especialmente latinoamericanos, a través de sus *Brigadas Líricas*, lanzadas desde San Rafael como cuadernos de poesía. Fue fundador del Centro Argentino de San Rafael, director de la Biblioteca “Mariano Moreno” y del Museo de Bellas Artes de San Rafael. Su obra comprende, entre otros, los siguientes títulos: *Cánticos de vigilia* (1943); *Los días oscuros de César Rivero* (1943); *Las búsquedas* (1951) y *Una campana vegetal llamando* (1966).

17 Carta en versión digital. Gentileza de María del Carmen Márquez, Directora del Museo “Omar Reina” de San Rafael, Mendoza.

18 Ídem nota anterior.

La originalidad del volumen radica precisamente en la asociación de la poesía infantil con la temática comarcana y, sobre todo, en la intención social que trasunta su pintura de los niños de condición humilde, que están ubicados en el borde difuso de la ciudad y el campo (Sánchez 2009-2019), el que debe ganarse la vida con oficios humildes como el de jarillero; en la evocación de juegos sencillos de infancia pobre; y el dolor ante las realidades injustas, el paso del tiempo, el abandono. Se comprende así que este libro- como manifiesta Brenda Sánchez- resultara *incómodo*, por su voluntad manifiesta de *alejarse de los moralismos y didactismos* y, del mismo modo que en sus opiniones acerca del teatro, se aparta de la concepción imperante en la escuela: *Presenta a un niño en los márgenes, márgenes sociales, culturales e incluso étnicos, porque visibiliza al niño huarpe, al indio que fue deliberadamente borrado de nuestra conciencia por los fundadores de la nación.* (Sánchez 2009-2010: 183)

Aunque no es una literatura de denuncia social, sí plantea la cuestión. Visibiliza parte de las problemáticas condiciones sociales de un sector importante de la población infantil de la época. La pobreza (*Zapatos rotos, Cuadernos de mis pequeños*), el trabajo infantil (*Canción del niño botellero, Oración al niño jarillero*), el hambre, la ausencia de adultos contenedores son situaciones presentes en estos poemas, junto con otros núcleos temáticos *positivos*, entre los que figura la armonía de la naturaleza o la exaltación de valores.

El tono predominante es nostálgico, y la voz lírica se erige en testigo de algo que ya pasó. El talento poético de Dalla Torre Vicuña se hace presente en estos textos en los que- sin renunciar a los recursos propios de la poesía infantil como las jitanjáforas, las onomatopeyas, las repeticiones y otros juegos fónicos- despliega asimismo bellas imágenes y sorprendentes metáforas por la fina captación del entorno que ponen de manifiesto, como- por citar solo un ejemplo- *La acequia trae un silencio / de penas desencontradas.* (Dalla Torre 1945: 20) Y esta decisión estilística se relaciona también con el *respeto* que la autora manifiesta reiteradamente por la mentalidad infantil: porque para escribir para niños, no es necesario *infantilizarse* o *achiquilinarse*, como decía Leonardo Castellani. Es de destacar asimismo el modo en que expresa líricamente su experiencia de educadora, por ejemplo en el poema *Cuadernos de mis pequeños*, hermosa síntesis de toda una temática regional, en el que el cuaderno se erige en metonimia del niño pobre, criollo o mestizo, uno con el suelo mendocino:

Cuadernos de mis pequeños,
almas de almas templadas

en las sierras mendocinas
y en las noches estrelladas
que se encuentran en la acequia,
en los juegos de las plazas,
en los campos, en las sierras
y en el indio que se acaba. (1945: 32)

Su poesía es rica en imágenes de movimiento, auditivas y visuales, algunas con un innegable dejo lorquiano: *Cascabeles en el aire / como dedos que barajan, / la niña luce su tarde / en los ojos que se apagan* (19). También son frecuentes las personificaciones: *Los árboles le miran / asombrados, quietos, muy quietos / y le ofrecen sus corpulentos brazos* (10), y las antítesis y contrastes, siempre con una intención expresiva que sobrepasa lo meramente estético: *En la jaula del vecino / llora el corazón de un pájaro*. (35) En la segunda parte, encontramos también recursos propios de las nanas infantiles: repeticiones, diminutivos (*mamacita linda, / suave pelusita*), términos coloquiales (*nene*), trasunto de un tierno sentimiento maternal, al igual que el juego con los pronombres: *Por las sombras van mis ojos / y tú en mí dormido estás* (43).

Lo más rico del texto es la galería de personajes infantiles que toman cuerpo en sus páginas. Sobre todo niños pobres, en los márgenes de la sociedad, con sus juegos, sus trabajos, su necesidad de ganarse el pan. También hay una mirada interesante sobre los juegos infantiles de la época. Todo esto configura un friso en el que se puede mirar la infancia mendocina de la primera mitad de los años cuarenta.

Zapatos rotos del niño,
canción de los nidos viejos.
El agua brinca en el agua
con tus zapatos deshechos,
y tus dedos le sonríen
en el fondo de su espejo,
como si fueran estrellas
reflejadas en el cielo. (38)

Como conclusión, valga la cita de Brenda Sánchez en la que se destacan los méritos de este libro: *Por sus temas, su estilo, su intención y su sustrato ideológico, este texto olvidado y prácticamente desconocido amalgama las vertientes del nuevo*

regionalismo, de una incipiente conciencia de literatura infantil nacional separada de lo pedagógico (182).¹⁹

8. MARÍA ELENA CATULLO DE BURGOS Y FAUSTO BURGOS, UNA COLABORACIÓN FECUNDA

En este panorama de los aportes realizados por las mujeres a la cultura de Mendoza, encontramos un caso particularmente interesante en esta mujer, oriunda de La Plata, ciudad en la que nació en 1894, y donde conoció al escritor tucumano Fausto Burgos, posteriormente afincado en San Rafael, Mendoza, con quien se casó y a quien acompañó a lo largo de muchos años de matrimonio y fructífera colaboración. Falleció en Mendoza en 1957.

Hablar de la una, pues, implica referirse –siquiera brevemente– al otro. Burgos había nacido en 1888 en Tucumán; cursó estudios primarios en Salta; frecuentó las aulas de la Escuela Regional de Catamarca, donde obtuvo su título de maestro y continuó estudios universitarios en La Plata; allí fue discípulo de Ricardo Rojas, tal como se pone de manifiesto en varias cartas dirigidas por el tucumano al *maestro* (si bien este era apenas seis años mayor), y conservadas en la Casa Museo “Ricardo Rojas”, misivas que hemos utilizado en parte como fuente para este apartado.

En 1916 el matrimonio Burgos se trasladó a San Rafael, Mendoza, convocado por la creación de la Escuela Normal que abría sus puertas por entonces y que brindaba una excelente oportunidad de trabajo; en ella, Fausto se desempeñó como profesor de varias asignaturas y compartió el claustro docente con Alfredo Bufano, con quien fue cimentando una gran amistad a lo largo de los años, a pesar de las diferencias de temperamento entre ambos; amistad de la que Bufano se encarga de dejar testimonio en más de una oportunidad.²⁰

Otra faceta importante de la personalidad de Fausto Burgos es su naturaleza de viajero incansable²¹, que lo llevó a recorrer no solo nuestro país sino también la Améri-

19 En función de estos parámetros, podría realizarse una comparación con la obra de otra poetisa mendocina, Filomena Codorniú Almazán, quien años después publica un volumen de poesías infantiles titulado *Poesías infantiles* (Mendoza, D’ Accurzio: 1963), que – como señala Brenda Sánchez – se instala *por completo en la concepción de la modernidad sobre la infancia y la educación, que tiene como eje central a la escuela normalizadora, proceso iniciado por Sarmiento y que se extiende en forma más o menos homogénea hasta los años 50 del siglo XX.* (2009-2010: 185)

20 Para una transcripción de estos documentos, véase Marta Castellino (1990).

21 El mismo Burgos, en una “Autobiografía humorística” publicada en la revista *Don Goyo*, se presenta en estos términos: *Nací en Tucumán, el 88. No soy salteño, no soy de la Puna. Tengo canas, aunque todavía no me he puesto tordillo [...] He viajado por nuestras catorce provincias,*

ca andina, Europa y Asia, en busca de inspiración para sus obras. En estos viajes, incansable y abnegada, lo acompañó su esposa, a la que llamaba cariñosamente *mi Ñata*, y a la que menciona en reiteradas ocasiones: *Desde que me casé, creo que todas las rubias inteligentes y buenas mozas son unas santas. Mi mujer es una santa, digo esto, porque, teniendo las tijeras, no me cortó las alas... Prefirió dejarme volar.*²²

También en un artículo publicado en La Paz (1930), que contiene un diálogo del autor argentino con quien firma la nota (“Pancho Villa”), abunda en elogios que dan cuenta de la generosidad con que Elena se *sometió* a su marido y colaboró en el desarrollo de su obra literaria:

Mire. El matrimonio es cosa grave, eh. ¡Y para un artista, che! Fíjese que es grave, y en mi temperamento, más grave aún. Pues, tuve gran fortuna, amigo. Mi señora es mi mejor amigo. Con esto le he dicho todo.

Vea, lo que no me gusta, no lo aprendo. Yo no sé escribir en máquina. Ella traslada y corrige todos los manuscritos míos. Andamos de acá para allá. Ha estado en el Chaco argentino, en las sierras a más de cinco mil metros. Allí donde he tenido necesidad o deseo de ir para abrevarme en las puras fuentes de la naturaleza y la vida, me ha acompañado siempre con su alto espíritu.

No de otro modo se explica que el escritor haya podido llevar a cabo una obra que sorprende por su vastedad y por la diversidad de ámbitos geográficos y de tonos que abarca²³.

por el Chaco, la Pampa y Formosa. Viajo en verano, para aprovechar ‘la fresca’, que soy curtido como un toba [...] He andado por el Uruguay, por Chile, Paraguay, Perú y Bolivia. Y si es cierto lo que dicen en mi pago, antes que muera, mi alma alegre tendrá que caminar mucho para borrar mis pasos. El original se conserva en la Casa Burgos, sin indicación de fecha.

22 Autobiografía humorística.

23 La bibliografía de Fausto Burgos es vastísima: treinta y ocho títulos editados en vida, dos obras póstumas y permanecen inéditas siete más. Publicó: *En la Tierra del azahar* (1910); *Flores del Averno* (1910); *Olas y Espumas* (1914); *Cuesta Arriba* (1918); *Abejitas del monte* (1921); *de Tucumán* (1922); *María Rosario* (1924); *La Sonrisa de Puca-Puca* (Cuentos de una raza vencida, 1926); *Cuentos de la Puna* (1927); *Coca, Chicha y Alcohol* (Relatos puneños de pastores, arrieros y tejedores, 1927); *Cara de Tigre* (1928); *Nahuel* (1929); *Aibe, cuentos tucumanos* (1928); *Huankaras* (poemas tucumanos, 1928); *Kanchis Soruco* (1929); *Valle de Lerma* (Paisajes y figuras de Salta, 1930); *Naatuchic el médico* (Estampas tobas, 1932); *Poemas del regreso* (1932); *La Cabeza del Huiracocha* (Cuentos del Kosko, 1932); *Paisajes y Figuras de España* (1933); *Pomán* (1933); *Cachi-Sumpi* (Cuentos de la Puna, 1934); *El Gringo* (1935); *Alba Grande* (1935); *El Salar* (traducida al inglés y al alemán, 1935); *Refugio de Almas* (1937); *Molino en Ruinas* (1937); *Huilca* (Cuentos del Kosko, 1938); *Los Regionales* (1939); *Rumor leve* (1939); *Don Javier de Guandacol* (1940); *De sol a sol* (1939); *La Hija de Kollana Kespe* (1941); *El surumpio* (1943); *Aire de Mar* (1943); *Horizontes* (1945); *Lucero del alba* (1948); *Niebla de sueños* (1949) y *Aventuras de Juancho el zorro* (1953).

Esta colaboración se relacionó también con el redescubrimiento que ambos emprendieron de la raíz hispano-indígena de nuestra nacionalidad, fundamentalmente a través de la artesanía del tejido en telar, como el mismo Bufano reconoce en su retrato de Burgos:

Burgos es en nuestro país una especie de restaurador del tejido incásico y criollo. Él y su esposa doña María Elena Catullo, eximia tejedora, vienen desde hace largos años luchando con verdadero amor y desvelo por la difusión de este primitivo arte nuestro. Los tejidos aborígenes no tienen secretos para ellos. Lo mismo salen de sus telares las filigranas de vicuña que la esplendorosa decoración de los Incas; lo mismo tejen una manta catamarqueña o riojana, que un poncho de los dominios de Arauco. Han hecho más: han dignificado, enaltecido y ampliado este humilde menester del telar hasta hacerle cobrar verdadera jerarquía artística. (Bufano 1935) ²⁴

Esta tarea de rescate comenzó en 1916, cuando el entonces Ministro de Instrucción Pública, Antonio Sagarna, encomendó a Burgos oficialmente el estudio de los tejidos incaicos y precolombinos. Fausto y Elena se fueron entonces a Bolivia y Perú y no dejaron investigación por hacer. (Bufano 1935) ²⁵ Luego publicaron el resultado de su labor en un libro de 125 páginas titulado *Tejidos Incaicos y Criollos*, que fue impreso en los Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, en 1927, con preciosas ilustraciones y muestras de tejidos. La obra fue comentada elogiosamente por Rojas, según se deduce de la carta que Burgos le dirige el 18 de abril de 1928.²⁶ Esta actividad se inscribe dentro de un proceso de recuperación del arte indígena que acaece en América Latina en general, y asimismo en Argentina, en pos de un *ideario nacional*.

También por iniciativa de Sagarna ²⁷, los Burgos extendieron su labor de rescate patrimonial a la Escuela Normal de San Rafael, a través de la implantación de telares.

24 Conferencia pronunciada por Alfredo Bufano en la Sociedad Sarmiento de Tucumán, el 9 de agosto de 1935. Texto suministrado por la familia Burgos.

25 Conferencia pronunciada por Alfredo Bufano en la Sociedad Sarmiento de Tucumán, el 9 de agosto de 1935. Texto suministrado por la familia Burgos.

26 *Recibí su carta. Le agradezco íntimamente lo que dice de nuestro libro de tejidos.* Los originales de la correspondencia dirigida por Fausto Burgos a Ricardo Rojas se encuentran en la Casa Museo "Ricardo Rojas" y agradezco la gentileza de sus autoridades y personal que me permitieron acceder a ellos y fotografiarlos. La transcripción se encuentra en el archivo documental del CELIM (Centro de Estudios de Literatura de Mendoza), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

27 Antonio Sagarna (Nogoyá, 1874 – Paraná, 1949) fue un jurista y político argentino que ejerció como Ministro de Justicia e Instrucción Pública y ministro de la Corte Suprema de Justicia de la Nación Argentina. Es especialmente recordado como uno de los autores de la doctrina sobre los gobiernos de facto.

Según consta en un documento oficial que recuerda los noventa años del establecimiento educativo, a partir de 1917 María Elena Catullo es nombrada para atender los cursos de manualidades y abre un taller de tejidos vernáculos y criollos, donde se reivindicaban y difundían las costumbres artesanales nativas. Las prendas confeccionadas eran vendidas y con el dinero obtenido se reabastecían de materias primas para seguir trabajando. Esta actividad fue copiada después por otras escuelas.²⁸

El matrimonio instaló asimismo en su casa un telar criollo, tal como atestigua la correspondencia entre Burgos y Rojas (carta del 18 de abril de 1928, citada precedentemente); así, el 25 de octubre de 1925 Burgos promete: *A principios de octubre empezaremos a urdir la alfombra que le llevaremos de regalo; tendrá una hermosa guarda incaica en rojo, blanco y negro. A fin de año iremos al Cuzco; de allí le traeré tejidos notables.* Promesa reiterada el 8 de febrero de 1929, desde Pomán: *Cuente con la alfombra estilo incaico para su escritorio; la tejaremos en nuestro telar criollo, de palos de algarrobo, con mi esposa.* Y también en un texto donde destaca los méritos de Elena en la confección de estos tejidos criollos, el 20 de julio de 1929:

No crea que me olvido de su encargo. En la exposición de tejidos que organizó en esa la Liga Patriótica, mi Ñata obtuvo el primer premio con varias mantas de alpaca y seda (diseños de estilo incaico). En el mes entrante empezaremos a tejer para ustedes; tejaremos como siempre, en nuestro rústico telar de 4 palos y a pala y a peine (cuatro horas por la tarde, después, paseo en nuestro viejo automóvil).

Según refiere Alfredo Bufano, esa exposición de tejidos fue visitada por el entonces Presidente de Brasil, don Getulio Vargas, quien *se quedó maravillado ante su simple y austera belleza;* y agrega: *Los tejidos de los esposos Burgos vienen mereciendo desde hace quince años los primeros premios en las exposiciones que de esta clase de trabajos se realizan anualmente.* (1935)²⁹

Finalmente, y para completar la semblanza de Elena, debemos detenernos en una carta que le fue dirigida por Aurelia de García, esposa del indigenista peruano José Uriel García³⁰, detenido a la sazón en su país por cuestiones políticas, suplicándole

28 CAMARA DE DIPUTADOS DE LA NACION O.D. N° 2.989 1-SESIONES ORDINARIAS 2005. ORDEN DEL DIA N° 2989, COMISION DE EDUCACION. Impreso el día 15 de setiembre de 2005.

29 Conferencia pronunciada por Alfredo Bufano en la Sociedad Sarmiento de Tucumán, el 9 de agosto de 1935. Texto suministrado por la familia Burgos.

30 José Uriel García (San Sebastián, Cuzco, 8 de setiembre de 1894 - Miraflores, Lima, Perú, 27 de julio de 1965), fue un destacado intelectual y educador peruano, que desarrolló uno de

abogue por su marido. Además de considerar la amistad con Elena como *la mejor de mi vida*, Aurelia le expone detalladamente su padecimiento, como a quien es capaz de comprenderlo aunque no haya experimentado una situación semejante.³¹ Es indudable que, por su sensibilidad de mujer, la considera la mejor abogada ante su esposo y la intelectualidad argentina que compartía similares ideales americanistas. Este hecho nos permite constatar, de paso, la existencia de redes culturales femeninas que conformaban un entramado que se fue gestando en las primeras décadas del siglo XX en el sur de América, en la región andina.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ARIAS, Abelardo (1974), "Narradores de Mendoza; Del costumbrismo a la fantasía", *Diario Clarín* (Buenos Aires), *Suplemento Cultura y Nación*, jueves, 17 de enero, 2. Texto recopilado por Nelly Cattarossi Arana (1982), *Literatura de Mendoza (Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad) 1820-1939*, Mendoza, Inca Editorial: 23. Tomo I.
- _____. (1964), "La literatura de ficción en Mendoza", *Revista Comentario* XI, 40, 35-39.
- BUFANO, Alfredo (1935), "Fausto Burgos y el regionalismo argentino", *La Gaceta* (Tucumán), 18 de agosto. Texto suministrado por la familia Burgos, sin otros datos.
- _____. (1925), "Fausto Burgos", *Columbia* [sin otros datos].
- BURGOS, Fausto (año?), "Autobiografía humorística", *Don Goyo* [sin indicación de

los pensamientos más significativos de la corriente indigenista en el Perú. En 1929 publicó *El Nuevo Indio, obra en la que aborda las circunstancias del mestizaje a partir de diferentes tópicos como son el artístico, el intelectual, el antropológico, el sociológico, y el psicológico; un ensayo deslumbrante que permite adentrarse en los diferentes elementos de la identidad del peruano contemporáneo, desde una visión de la sierra cusqueña, que lamentablemente no llegó a tener una debida caja de resonancia en su tiempo*" (https://es.wikipedia.org/wiki/José_Uriel_García. Consultado el 25 de mayo de 2019).

- 31 *Aquí relato a Ud. la pena que embarga mi alma en estos momentos. Apenas hacía un mes que Uriel se encontraba en esta, después de una ausencia de año y medio en la capital, como sabían Uds. era catedrático de la Universidad de San Marcos pero esta tierra cuzqueña madrastra de sus hijos i madre de hijos ajenos, al ver que mi esposo era cariñosamente recibido por todos los estudiantes, sus enemigos lo han acusado ante el Director de Gobierno que se encontraba en esta i en la manera más inhumana lo han apresado, figúrese señora Elena, después de hacerlo levantar a media noche de la cama lo han llevado a pie la distancia de media legua desde nuestra quinta cerca de San Sebastián, enseguida lo encerraron en un calabozo inmundo, sin techo, a los dos días de su prisión lo han enviado a Puno, de donde no se sabe qué suerte correrá de él* (carta fechada en Cuzco, a 17 de julio de 1932, y conservada en el archivo de la Casa Museo Ricardo Rojas, junto con la remitida por Burgos a Rojas cumpliendo la solicitud de exponer la situación del común amigo).

- otros datos].
- _____. y CATULLO, María Elena (1927), *Tejidos incaicos y criollos*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional.
- CAMPANA, Carlos (2019), “Blanca dalla Torre, precursora del teatro infantil en Mendoza”, *Los Andes* (Mendoza), domingo 10 de marzo, 17.
- CASTELLINO, Marta (2015a), “Pervivencias románticas: la novela ‘rosa’ y los folletines sentimentales”, ed. CASTELLINO, Marta, *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*, Tomo III, Mendoza, EDIFyL (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras), 71-168.
- _____. (2015b), *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*, Mendoza, EDIFyL, 3 tomos.
- _____. (1990), *Fausto Burgos, su narrativa mendocina*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura de Mendoza-.
- CATTAROSI ARANA, Nelly (1984), *La mujer escritora en la literatura de Mendoza post-cuarenta, siglo XX*, Mendoza, Inca Editorial.
- _____. (1982), *Literatura de Mendoza (Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad) 1820-1939*, Mendoza, Inca Editorial, 2 tomos.
- _____. (1978), *Genio y figura de Fausto Burgos*, Mendoza, Inca Editorial.
- CEBRELLI, Alejandra (2007), “Mujeres de otro siglo: imágenes y perspectivas genéricas”, en eds. HINTZE, Gloria y ZANDANEL, María Antonia, *Género y memoria en América Latina*, Mendoza, CETYL (Centro de estudios trasandinos y latinoamericanos) - Facultad de Ciencias Políticas y Sociales – UNCuyo, 53-66.
- CORREAS DE ZAPATA, Celia y TORRES DE PERALTA, Elba (1978), “Consigna social y artística de la escritora latinoamericana”, *Boletín Aepe* 18, Año X, marzo, 117-131. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_18_10_78/boletin_18_10_78_17.pdf.
- DALLA TORRE VICUÑA, Blanca (1940), *El alma del niño en el teatro; Obras para niños y niñas de 7 a 11 años*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla
- _____. (1937), *Teatro infantil; Obras para varones de 7 a 11 años*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla.
- FREIDENBERG DE VILLALBA, Ana (1997), *Dialogismos. Temas y engranajes sobre escritores mendocinos contemporáneos*, Mendoza, EDIUNC.
- GUARDIA, Sara Beatriz (2007), “Del silencio a la palabra. La revuelta de las escritoras peruanas”, eds. HINTZE, Gloria y ZANDANEL, María Antonia, *Género y memoria en América Latina*, Mendoza, CETYL (Centro de estudios trasandinos

- y latinoamericanos)- Facultad de Ciencias Políticas y Sociales – Universidad Nacional de Cuyo, 19-32.
- GUNTSCHKE, Marina (1988), *Entre la locura y la cordura; Cinco novelas del siglo XX*, Mendoza, EDIUNC.
- HINTZE, Gloria (2004), “Memoria, historia y ficción en la escritura femenina del siglo XIX. *La ciudad heroica* de Rosario Puebla de Godoy”, *Cuadernos del CILHA. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*, Mendoza, Año 6, 6, 57-76.
- LÚQUEZ, Celia (1979), “Tendencias y generaciones de la poesía mendocina actual”, *Diario Mendoza*, (Los Andes), *Suplemento Cultural*, 10 de octubre, 2-3.
- _____. y VARELA, Fabiana (2013), “Inicios de la novelística”, CASTELLINO, Marta (ed.), *Panorama de las Letras y la Cultura en Mendoza*, Mendoza, EDIFyL, 405-432.
- MONASTERIO, Esther (1923), *¿Volverá?*, Mendoza, [s.e.].
- _____. (1926), *Pedazos de alma; cuentos*, Buenos Aires, Tor.
- _____. (1928), *Flor del aire*, Buenos Aires, Tor.
- _____. (1930), *Naufragio*, Buenos Aires, Rosso.
- _____. (1931), *Felisa Minelli; novela*, Buenos Aires, [s.e.].
- _____. (1935), *Tierra en sazón*, Buenos Aires, Cabaut.
- _____. (1939), *Ley malograda*, Buenos Aires, Tall. Gráf. Porter.
- MORALES GUIÑAZÚ, Fernando (1943), *Historia de la cultura mendocina*, Mendoza, Best Impresores.
- OVIEDO, Jorge Enrique (2018), *Las (otras) historias de Mendoza*, Mendoza, EDIFyL.
- PANCHO VILLA (1930), “Fausto Burgos íntimo y confidencial”, *El Diario* (La Paz), domingo 30 de marzo. Recorte conservado por la familia Burgos, sin otros datos.
- PAULIELLO DE CHOCHOLOUS, Hebe et al. (1993), *El mundo de las letras en revistas mendocinas*, Mendoza, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo.
- PRATICI DE FERNÁNDEZ, Aída (1977), *Guía bibliográfica de la literatura de Mendoza*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- PONTE, Ricardo (2008), *Mendoza, aquella ciudad de barro. Historia de una ciudad andina desde el siglo XVI hasta nuestros días*, Mendoza, CONICET (Edición corregida, mejorada y actualizada).
- PUEBLA DE GODOY, Rosario (1904), *La ciudad heroica: Novela histórica*, Buenos Aires, Imp. Europea de M.A. Rosas.

- RIVAROLA, Enrique (1904), “Nuestras letras y la novela”. Prólogo, en PUEBLA DE GODÓY, Rosario (1904), *La ciudad heroica: Novela histórica*, Buenos Aires, Imp. Europea de M.A. Rosas, 5-19.
- ROIG, Arturo A. (1966), *Breve historia intelectual de Mendoza*, Mendoza, Ediciones del Terruño.
- _____. (1963), *La literatura y el periodismo mendocinos a través de las páginas del diario El Debate (1890-1914)*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.
- ROJAS, Ricardo (1949), *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Losada, vol. VIII. Cuarta Parte: Los Modernos, cap. XVII “Las mujeres escritoras”.
- SABINA, Luciana (2019), “Genoveva Villanueva. Por los enfermos y los más necesitados”, *Los Andes* (Mendoza), 3 de junio, 5.
- SÁNCHEZ, Brenda (2009-2010), “Contar la poca y sabia cosa que cada uno es”, *Piedra y Canto*, 15-16, Mendoza, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, 181-201.
- SÁNCHEZ, Ivette (2004), “Construcción intercultural en la literatura epistolar del siglo XVIII”, LERNER, Isaías; NIVAL, Roberto y ALONSO, Alejandro (Coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York, 16-21 de Julio de 2001, 537-543. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_3_064.pdf
- VIDELA DE RIVERO, Gloria (2004), *Literatura de las regiones argentinas* (Editora) y CASTELLINO, Marta (Co-ed.), Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- _____. (2000), *Revistas culturales de Mendoza*, Mendoza, EDIUNC.
- _____. (1996), *Índices de la Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*, Mendoza, Junta de Estudios Históricos de Mendoza y Centro de Literatura de Mendoza.
- _____. (1984), *Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina*, Mendoza, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- _____. (1984), “Las vertientes regionales de la literatura argentina”, *Revista de Literaturas Modernas*, 17, Mendoza, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 11-25.
- VILLANUEVA ARA, Guillermo (1996), *Los Villanueva de Mendoza*, Mendoza, Junta de Estudios Históricos de Mendoza.

EL LÉXICO SOBRE LA MUJER EN EL TANGO: ¿ÁNGEL O DEMONIO?

THE LEXICON ABOUT WOMEN IN TANGO: ANGEL OR DEMON?

MARÍA DEL ROSARIO RAMALLO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
nene_ramallo@yahoo.com.ar
ARGENTINA

Sumario:

1. Introducción
2. Tango, lunfardo y léxico denigratorio para las mujeres
3. Conclusiones

Resumen: Las letras de tango y en especial el lunfardo incorporado a sus canciones ofrecen una cantera riquísima para el estudio de la mujer y su valoración o denigración. En este marco, esta investigación bucea en términos descalificantes de la mujer presentes en conocidas letras de tangos y estudia su origen, su formación y su valor significativo. Canción ciudadana propia de los argentinos, el léxico lunfardo de la mujer en los tangos muestra aristas y puntos de vista cargados de prejuicios y de juicios negativos hacia ella.

Palabras clave: Canciones de tango - Léxico de mujeres- Denigración.

Abstract: The tango lyrics and especially the lunfardo incorporated into their songs offer a very rich quarry for the study of women and their appreciation or denigration. In this framework, this research dives into disqualifying terms of the women present in well-known tango lyrics and studies their origin, their formation and their significant value. Typical songs of Argentines, the lunfardo lexicon of women in tangos shows edges and points of view loaded with prejudices and negative judgments towards her.

Keywords: Tango lyrics- Women's Lexicon- Denigration.

1. INTRODUCCIÓN

Un rápido paseo léxico por nuestro diccionario académico nos da pocos vocablos que indiquen a la persona de sexo femenino: *mujer* y *fémica* concentran este valor significativo; sin embargo, si el vocablo va a connotar distinción hallaremos también *dama* (*mujer noble y distinguida; tratamiento de respeto*) y *señora* (*persona respetable, de cierta categoría social o que ha alcanzado cierta edad*). Si, además, se quiere aludir a la juventud, encontramos *muchacha* y *moza*; si lo que se quiere indicar es su estado civil, hallamos *cónyuge*, *compañera*, *esposa*, *consorte*, *pareja*, *concubina*. Por otro lado, con un sentido histórico, podemos encontrar el sustantivo *dueña* que, en la lírica amorosa, equivalía a *mujer amada*, pero que, en la evolución del vocablo, ha tenido otras connotaciones: monja o beata que vivía antiguamente en comunidad y solía ser mujer principal; *mujer viuda que para autoridad y respeto y para guarda de las demás criadas, había en las casas principales*; también, un valor desusado: *mujer que no era doncella*. Este sustantivo, derivado del latín *domina*, da también el doblete *doña* que, además de ser un tratamiento de respeto antepuesto a los nombres de pila, podía ser, por sí misma, el equivalente a *señora*. Además, por supuesto, existen desde la antigüedad, los sustantivos que hacen alusión a oficios en que la mujer comercia con su cuerpo.

A este panorama general del léxico español, se le suma en la Argentina el rico vocabulario que al respecto ofrece el lunfardo, presente no solo en las letras de tango, canción ciudadana sino que, por influencia y difusión de este, ha quedado incorporado en el lenguaje cotidiano. Pero, para poder entender, en cada caso, el significado de esta importante parcela del vocabulario que un argentino sabe decodificar, es necesario ubicarse en la base de una visión bipartita, con respecto, a la mujer, que se ha vivido, durante mucho tiempo en el mundo del tango. Vamos a partir, para ello, de las afirmaciones que María Papi ha hecho en su trabajo *Mujer en palabras del lunfardo*:

En los primeros tangos cantados, encontramos un estereotipo de mujer moral, como la madre o la novia virgen, y otro tipo de mujer, la inmoral, la atorranta, la trotadora, la prostituta, la milonguera. La mayoría de las mujeres protagonistas de los primeros tangos atraviesan esta dualidad de “frágiles muñecas” a viciosas y perdidas. Salvo por algunas inmaculadas excepciones de madres y esposas inolvidables, tarde o temprano, todas estas mujeres caen, todas traicionan, a todas hay que enderezarlas por su bien o explotarlas gracias a sus atributos.¹

Me centraré en esta ponencia en los siguientes términos descalificantes de la

1 Versión disponible en: https://www.academia.edu/32239713/Mujer_en_palabras_del_lunfardo.

mujer y aclararé, en cada caso, su origen, su formación, su valor significativo y su presencia en letras de tangos conocidos: *mina*, *minerva* y *nami*; *jermu*, *paica* y *grela*; *papa*, *papusa* y *papirusa*; *percanta*, *percantina*, *percalina* y *percalera*; *fémína* y *naife*; *bagayo* y *bagarto*; *yira* y *yirona*; *farfala* y *monona*.

2. TANGO, LUNFARDO Y LEXICO DENIGRATORIO PARA LAS MUJERES

Vayamos por orden: Edmundo Rivero, en su Milonga lunfarda, da una especie de definición vital en el mundo tanguero: *La mujer es una mina y el fueye es un bandoneón*. El vocablo trasciende el mundo lunfardo, pues, en la tercera entrada de *mina*, el diccionario académico nos dice que deriva del italiano jergal *mina* y que, en la Argentina, Uruguay y Bolivia, es equivalente a *mujer*. Sin embargo, hay distintas opiniones respecto de su etimología: José Gobello le atribuye origen italiano y le otorga el valor de *prostituta joven y hermosa*; en cambio, Fernando Casullo y Ernesto Goldar le asignan origen lusitano o brasileño ya que lo consideran una contracción del portugués *menina*, con el valor de *muchacha*. Para otros autores, como Mario Teruggi, el significado del término ha tenido un desarrollo ameliorativo, *pues de su valor primitivo de prostituta ha pasado a ser equivalente a novia* decente. Asimismo, nuestro *Diccionario integral del español de la Argentina* no le da al vocablo una connotación negativa, sino que dice que en lenguaje coloquial significa *mujer* y da dos ejemplos: *Minas como vos hay a montones* y *No para de ganar minitas*. Por otro lado, el académico *Diccionario de americanismos* registra, para *mina*, estas tres primeras acepciones: *mujer*; *prostituta* y *persona joven*, especialmente una *mujer muy atractiva físicamente* en donde puede apreciarse esa gradación de valores significativos.

Resulta interesante cómo este término tiene derivados y engendra familia léxica: así, *minaje* y *minerío* designan al conjunto de minas; *minita* es el diminutivo afectivo de *mina*; *minón*, como aumentativo, designa a una mujer muy atractiva; *minusa* es una forma afectiva de nombrar a una mina, mientras que *minusha* se presenta como variante fonética de *minusa* y también *minursia*, con dos epéntesis, la *r* y la *i*. Lo interesante es la forma masculina *mino* registrada por Oscar Conde en su *Diccionario etimológico del lunfardo* que nombra al homosexual masculino.

Otras veces el hablante de lunfardo esconde el término original: puede hacerlo a través del *vesre* o alteración del orden de las sílabas, tal vez con una intención eufemística o de ocultamiento; así, encontramos *nami*; pero también se puede acudir al eufemismo dirigiendo la atención del interlocutor a un significante parecido, pero con un significado más digno; es lo que sucede con la voz *minerva*, metaplasmo por adición

que al pronunciarse nos trae reminiscencias de la diosa romana de la sabiduría y las artes, y oculta el verdadero valor de *mina*.

Una variedad de realizaciones ofrece el vocablo *percanta*: el término, de carácter despectivo y peyorativo, designa a la mujer, a la amante, a la querida. La etimología se presenta incierta: para Federico Cammarota, en su formación, confluyeron los vocablos *percalera* (*mujer humilde*) y *atorranta* (*ramera*). Para Oscar Conde, en la obra ya mencionada, *percanta* es la *mujer*; desde el punto de vista amoroso y asegura que, probablemente, deriva del español *percal*, tela de algodón que sirve para vestidos de mujer y otros usos.

El triste destino de una *percanta* se advierte en los versos de Julián Porteño, *La percanta está triste*; en una imitación de la *Sonatina* de Rubén Darío, cuando decía *La princesa está triste, ¿qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa, / que ha perdido la risa, que ha perdido el color*, la poesía tanguera nos dice el origen de la tristeza de una *percanta*, mujer abandonada y sustituida por otra, más joven y bella: *La percanta está triste / ¿qué tendrá la percanta? / En sus ojos hinchados / se asoma una lágrima, / rueda y se pianta. / La percanta está triste, / no hace más que gemir... / Ya no ríe, no baila, ni canta / y la pobre percanta / ya no puede dormir. [...] Otra mina más papa / al bacán le quitó / y la pobre percanta / amurada quedó. / La percanta está triste / y no puede vivir... / Su dolor es tan grande y profundo / que esgunfia del mundo / se quiere escurrir.*

Variantes alternativas de este término son los sustantivos *percalera* y *percalina*, que nombran a la costurera y a la muchacha humilde, en referencia, según Conde, al *percal*, tela de algodón, blanca o pintada, más o menos fina, de escaso precio. Es de destacar el carácter denigrante del término pues alude a un tipo de género barato y muy usado, tal como lo son las mujeres definidas en el término.

Palabras nuevas referidas a la mujer, que parecen disimular su presencia, son aquellas que resultan del *vesre*: encontramos, así, formas *vésricas por inversión silábica simple*, como es el caso de *jermu*, y otras, en donde resulta más difícil apreciar la inversión, como *naifa*, formado a partir de *fémina*, que tiene el valor de *mujer*, pero que ha caído en desuso. A propósito de *naifa*, también se da una etimología diferente al vincularla con el francés *naïf* (*ingenuo*), con lo cual ya no se estaría hablando de cualquier mujer, sino de aquella que tiene la ingenuidad como principal característica, que es jovencita o muchacha.

Si retomamos el *vesre jermu* y según la palabra autorizada de Conde, *jermu* no es un equivalente absoluto de *mujer*. Para Conde, cualquier porteño sabe que *jermu*

quiere decir *esposa* o *novia*, nunca *mujer* en general. Y añade que otro tanto ocurre con *jabru*, *vesre de bruja* que no significa *hechicera* sino *esposa*.

También encontramos un juego paronomásico entre *mujer* y *mujica*: efectivamente, se lo registra como equivalente a *mujer*, por paronomasia con el apellido Mujica.

¿Y de quién se dirá que es *milonguita*? La palabra resulta el diminutivo de *milonga*, forma apocopada de *milonguera*, que no es nada más que la bailarina contratada en locales de diversión, la copera. Conde en el diccionario mencionado la define como *prostituta, mujer del cabaret*. Lo advertimos en la letra de Staffolani *Yo soy la milonga: Yo soy la milonga / derramo alegría, / amor y armonía / que da el arrabal. / Yo soy la milonga / que añora y se queja. / Mis notas reflejan / un gran corazón. / Mi triste fortuna / fue un cacho de sol... / y desde mi cuna / no tuve otro amor*.

Así, retratada y denigrada, aparece también en la letra del tango *Milonguita* (o *Estercita*), de Samuel Linnig; en ella, se ve que la protagonista y destinataria de la canción, otrora una buena mujer, ha sido víctima del mundo del deseo y del sexo: *Estercita, / hoy te llaman Milonguita, / flor de noche y de placer, / flor de lujo y cabaret. / Milonguita, / los hombres te han hecho mal / y hoy darías toda tu alma / por vestirme de percal*.

La letra contrapone dos realidades: la actual, encarnada en *Milonguita, flor de noche y de placer, flor de lujo y cabaret* y la otra, la antigua, *Estercita*, a la que los hombres han dañado, y a la que le gustaría no ser *percanta* sino engalanar su pureza con ropa de blanco percal.

Otro sustantivo relacionado con la visión negativa y degradante de la mujer es *grela*: ¿Cuál es el valor de ese término, tantas veces repetido en los famosos versos *Cuando la suerte que es grela / fayando y fayando / te largue parao* y qué quiso significar Enrique Discépolo? La primera fuente consultada, el *DLE*, no lo incluye. En cambio, el diccionario de lunfardo de Oscar Conde consigna dos significados: el primero es *mujer*; pero el segundo es totalmente distinto y reza así: *Suciedad, mugre*, esta acepción comenzó a difundirse en la década de 1960, sin que pueda darse una explicación de semejante evolución semántica. Los autores Enrique Chiappara y Mario Teruggi hacen derivar el término del gallego *garela*, cuyo significado es, en primer lugar, *ave en celo* y, como extensión de este valor, *prostituta*. Recoge también este significado dual nuestro ya mencionado *Diccionario integral del español de la Argentina*, que le confiere al vocablo un uso coloquial, con el primer valor de *suciedad* y uno segundo de *mujer*. Los mismos valores denigrantes y en el mismo orden se consignan en el *Diccionario de americanismos*, con la aclaración de ser un término utilizado en lenguaje espontáneo y

en Argentina y Uruguay.

De uso generalizado y extendido más allá del lunfardo, es el sustantivo *piba*, que parece escapar a los usos con valor negativo de los términos anteriores. Efectivamente, este vocablo y la forma masculina *pibe* son acortamientos del genovés *pivetto*, derivado a su vez del italiano jergal *pivello*. El *DLE* lo consigna como forma coloquial de Argentina, Bolivia y Uruguay, con el valor de *niña, joven*. También, Conde señala que se lo puede usar como tratamiento afectuoso y como sinónimo de *hija* y *novia*. Se presenta una variante de *piba* en la forma *pebeta* que, curiosamente, se hace derivar del catalán *pevet*, con los valores significativos de *niña, adolescente, jovencita*. Y lo corrobora nuestro diccionario argentino al decir que, coloquialmente, significa *persona que está en la etapa de la niñez o adolescencia*. Los valores positivos de *piba* y *pebeta* se advierten en la letra del tango *Mi piba*, de Manuel Romero: *no saben que una piba / en mi vida se cruzó / linda, buena, comprensiva, / y esa piba el corazón me cautivó*. También, en el tango *Desde piba* con letra de Francisco Alemán, escuchamos: *Desde piba te mostraste / una jermu insosegada / una mina pura cancha / con más ley que un coronel*. Por otro lado, los consejos para que esa *piba* o *pebeta* no pierda su candor se advierten en los versos de Celedonio Flores, en *Atenti pebeta*:

Cuando estés en la vereda y te fiche un bacanazo, / vos hacete la chitrula y no te le deschavés; / que no manye que estás lista al primer tiro de lazo / y que por un par de leones bien planchados te perdés. / Cuando vengas para el centro, caminá junando el suelo, / arrastrando los fanguyos y arrimada a la pared, / como si ya no tuvieras ilusiones ni consuelo, / pues, si no, dicen los giles que te han echao a perder [...] ¡Atenti, pebeta!, seguí mi consejo: yo soy zorro viejo y te quiero bien.

Términos absolutamente descalificantes resultan *bacana*, *bagayo* y *bagarto*: el primero es el femenino de *bacán*, que podía ser tanto el dueño o patrón, como el proxeneta, el concubino y el hombre que mantiene a una amante, y también el individuo que aparenta una posición socioeconómica elevada que no tiene. Proviene del genovés *baccan* y, en femenino, tiene acepciones semejantes a las masculinas, pero se agrega, según Conde, la de *mujer de buena posición, adinerada y de hábitos refinados*. En cambio, decir de una mujer que es un *bagayo* o su variante *bagarto* significa decir que es una mujer fea o muy poco agraciada. Así lo consigna el diccionario académico, al incluir como última acepción, de tipo coloquial y circunscripta a Uruguay, la voz *bagayo*, del italiano *bagaglio* como equivalente a *mujer muy fea*.

En el extremo opuesto, se encuentra un vocablo totalmente inesperado: *mosai-*

co. De él nos dice Conde que se atribuye a la *mujer joven, a la moza*. Lo interesante es que también puede atribuirse a un mozo de café o restaurante. Hay un juego paronomásico, con el español *mosaico*, obra taraceada de piedras o vidrios.

Existe otro vocablo, *paica*, que aparece como denigrante: al principio, solamente se lo usó con valor peyorativo pues es el femenino de *paico*, explicable desde un origen gauchesco; en efecto, *paico* es *caballo*, con lo cual su femenino, *paica*, sería *yegua*. Todos los diccionarios coinciden en la definición de *yegua* como *mujer muy atractiva, generalmente exuberante y provocadora*. También, *mujer malvada, maliciosa, perversa, dañina o peligrosa*. Coherente con este valor significativo, nos dice el famoso tango *El choclo: Por tu milagro de notas agoreras /, nacieron sin pensarlo las paicas y las grelas*. También, el tango *El motivo* con letra de Pascual Contursi compadece a la paica en su triste decadencia: *Pobre paica que ha tenido / a la gente rechiflada / y supo con la mirada / conquistar una pasión. / Hoy no tiene quién se arrime / por cariño a su catrera. / ¡Pobre paica arrabalera / que quedó sin corazón!*.

Otro vocablo con connotación negativa es *china*: puede ser, positivamente, una *mujer querida*; despectivamente, una *mujer aindiada*; etimológicamente, proviene del quechua *chína* y los diccionarios académicos consultados la definen como *hembra, sirvienta* y agregan que se usaba para hacer referencia, con desprecio, a la mujer de condición social humilde, que prestaba servicio doméstico. Existen de este término dos tipos de deformaciones: las festivas, como *chinonga*, y las despectivas, como *chinusa* y *chirusa/chiruzá*. De esta última, nos dice Conde: *Mujer del bajo pueblo, por lo común mestiza o descendiente de mestizos. Mujer de comportamiento vulgar o afectado*.

Por fin, en esta búsqueda de términos valorizantes y desvalorizantes con respecto a la mujer, en el tango y en el léxico del lunfardo, hallamos dos familias: una en torno a *yira*; la otra en torno a *atorranta*. Respecto de la primera, cuántas veces hemos escuchado y entonado aquellos versos: *Verás que todo es mentira, / Verás que nada es amor; / Que al mundo nada le importa, / Yira, yira. / Aunque te quiebre la vida, / Aunque te muerda un dolor, / No esperes nunca una ayuda /, Ni una mano, ni un favor*.

En italiano existe el verbo *girare*, cuyo significado es *dar vueltas*. De él proviene, con una grafía vinculada a la fonética, la voz lunfarda *yirar*, definida como verbo con el valor de *callejear, caminar*; per con valor despectivo *andar la prostituta en busca de clientes; ejercer la prostitución*. La familia léxica de este verbo se completa con los sustantivos *yira* y *yiro*, que designan a la prostituta callejera. La familia se completa con *yirona, yiradora y yiranta*, con el mismo valor de los anteriores sustantivos como sinónimos de *buscona*; también *yiraje* que se refiere a la caminata de la prostituta en

busca de clientes.

La otra familia se forma a partir de *atorranta*, que Conde define como *ramera* o como *mujer que, sin ser prostituta, se entrega fácilmente*. El vocablo se vincula al verbo *atorrantea* que significa no solo *vagabundear, haraganear, pasárselo de juerga en juerga* sino *trabajar como ramera la mujer*. Completan la familia los sustantivos *atorrancia, atorranteo* y *atorrantismo* como sinónimos de *vagancia*. Además, se da la forma apocopada *atorra* y el diminutivo, mezcla de afectivo y despectivo, *atorrantita*. Todos estos términos se vinculan, según el prestigioso etimólogo Joan Corominas con el verbo español *atorrar* con el valor de estarse quieto, vivir sin trabajar. De este último vocablo, nos llega la letra del tango *Vampiresa* de Nicolás Saraceno: *¡Atorranta! / Pervertida, mala y loca, / para todos fue tu boca / divinamente sensual*.

Dos vocablos llenos de gracia e ingenuidad contrastan con la cruel realidad que nos han pintado los términos anteriores: *farfala* y *monona*. La gracia sutil y la ligereza, así como el carácter efímero de la belleza femenina, quedan evidenciados en el primero de estos términos, proveniente del italiano y que, en la repetición de los primeros sonidos, parece evocar el aleteo de la mariposa, pues eso significa el vocablo. Por su lado, *monona*, aumentativo del término *mona* con valor adjetivo, se usa para aludir al donaire y gracia de una niña o de una mujer joven.

3. CONCLUSIONES

Rápido y no exhaustivo ha sido este paseo por el léxico lunfardo de la mujer: quizás en él se encuentre un punto de vista cargado de prejuicios y de juicios negativos. Pero, sin condenas ni críticas y ya en la culminación de la segunda década del siglo XXI, como diría Enrique Santos Discépolo, *lo que muchos llaman lunfardo es brillo de la imagen popular; es una nueva forma de la metáfora, es el lenguaje propio de la canción*.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

DICCIONARIOS CONSULTADOS

CHIAPPERA, Enrique (1989), *Lexicón lunfa*, Montevideo, s/e.

CONDE, Oscar (2004), *Diccionario etimológico del lunfardo*, Buenos Aires, Aguilar.

_____. (2011), *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*, Uruguay, Alfaguara.

- COROMINAS, Joan (2009), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Buenos Aires, Gredos y Del Nuevo Extremo.
- PLAGER, Federico (coord.) (2008), *Diccionario integral del español de la Argentina*, Buenos Aires, Voz Activa.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014), *Diccionario de la lengua española*. Edición del tricentenario, Buenos Aires, Espasa – Grupo Editorial Planeta.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010), *Diccionario de americanismos*, Perú, Santillana.
- TERUGGI, Mario E. (1978), *Panorama del lunfardo. Génesis y esencia de las hablas coloquiales urbanas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

ARTÍCULOS CITADOS

- LINNIG, Samuel, “*Samuel Linnig, el creador de ‘Milonguita’*”. <https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2013/11/30/escenariosysociedad/SOCI-02.html>.
- PAPI, María, “*Mujer en palabras del lunfardo*”. https://www.academia.edu/32239713/Mujer_en_palabras_del_lunfardo.
- PORTEÑO, Julián, “*Sonatina*”. <https://www.cancioneros.com/letras/cancion/59151/la-percanta-esta-triste-julian-porteno>.
- STAFFOLANI, José Horacio, “*Yo soy la milonga*”. <https://www.cancioneros.com/letras/cancion/58420/yo-soy-la-milonga-jose-horacio-staffolani>.

MINAS, PAPUSAS Y PEBETAS:
LA CUESTIÓN FEMENINA EN LA POESÍA DEL TANGO:¹

MINAS, PAPUSAS Y PEBETAS:
THE PRESENCE OF WOMEN IN TANGO'S POETRY:

NICOLÁS SOSA BACCARELLI²
ACADEMIA NACIONAL DEL TANGO
JUNTA DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DE MENDOZA (ARGENTINA)
sosabaccarelli@yahoo.com.ar
ARGENTINA

Sumario:

1. Introducción
2. Lo ostensible: la milonguita
3. Lo oculto: abandono, sexualidad y poder
4. Conclusiones

Resumen: La presencia de la mujer en la poesía del tango resulta innegable y abarca prácticamente toda la historia del género. El tango canta a la mujer en sus tres estados: cuando no está, cuando llegó y, principalmente, cuando se ha ido. Este trabajo busca describir algunos modos de textualización de la cuestión femenina en la poesía del tango, desde sus comienzos hasta aproximadamente los años 30', deteniéndose especialmente en el momento de ruptura que representó el surgimiento del *tango canción*- década de 1910-. Se analiza el tango *Mi noche triste* (Pascual Contursi, 1917) y se intenta

1 Este artículo se encuentra estructurado sobre la transcripción de una exposición ofrecida por el autor en las *XIII Jornadas Interdisciplinarias de Estudios sobre las Mujeres* (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, mayo de 2019). Se conserva el registro coloquial en el que fue originalmente presentado.

2 Abogado (UNCuyo), periodista y docente universitario (Universidad Juan Agustín Maza y Universidad de Congreso). Se ha desempeñado en diversos medios de comunicación de nuestro país y el extranjero (suplemento *Cultura de Diario Los Andes*, *Revista Veintitrés*, revista *Todo Tango*, y diario *El Independiente* de México, entre otros) dedicándose especialmente al periodismo cultural. Autor de cuentos, crónicas, libros de poemas, letras de canciones y de numerosas publicaciones sobre historia del tango. Es *Académico Correspondiente de la Academia Nacional del Tango* y *Miembro de Número de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*.

reconstruir el universo discursivo en que se enmarcan las representaciones femeninas plasmadas en el *tango canción* desde la difusión de dicha obra, considerada la primera de este tipo. Se aproxima a este tópico desde otros discursos, especialmente desde la obra *Textos eróticos del Río de la Plata*, del alemán Robert Lehmann Nitsche (Alemania, 1923). Desde dichos enfoques, la presente investigación sostiene que el tango puede ser leído como un orden político, moral y sexual. Por otra parte, demuestra que este género de fuerte presencia masculina ha girado en torno al tema de la sexualidad y constituye la narración de un capítulo en la historia del poder femenino.

Palabras clave: Tango canción- Contursi- Lehmann Nitsche- Mujeres- Abandono- Prostitución.

Abstract: The presence of women in tango poetry is undeniable and covers practically the entire history of the genre. Tango sings to women in her three states: when she is not there, when she arrived and, mainly, when she has gone. This work seeks to describe some modes of textualization of the feminine question in tango poetry from its beginnings to approximately the 1930s, stopping especially at the moment of rupture when *tango song*-1910s- emerged. The tango *Mi noche triste* (Pascual Contursi, 1917) is analyzed in an attempt to reconstruct the discursive universe in which the female representations embodied in the *tango song* are framed since the dissemination of it, considered the first of its kind. This topic is approached from other discourses, especially from the *Erotic Texts of the Río de la Plata*- *Textos eróticos del Río de la Plata*-, by the German Robert Lehmann Nitsche (Germany, 1923). From these approaches, the present investigation maintains that tango can be read as a political, moral and sexual order. On the other hand, it shows that this genre with a strong male presence has revolved around the theme of sexuality and constitutes the narration of a chapter in the history of female power.

Keywords: Tango song- Contursi- Lehmann Nitsche- Women- Abandonment- Prostitution.

1. INTRODUCCIÓN

La propuesta de esta exposición consiste en observar al tango como un interesante espacio desde donde históricamente se ha construido (se construye) y se puede pensar la cuestión femenina y el tango como género, experiencia estética, lenguaje sonoro, poético, visual, corporal y, fundamentalmente, como una trama de discursos que trazan un orden moral, político y sexual.

Sobre esta idea, la pregunta con la cual podríamos comenzar es la siguiente: *¿De qué forma se textualiza la cuestión femenina en las letras del tango desde sus difusos y discutidos comienzos hasta la cristalización de las formas canónicas de su poesía? ¿Qué voces y de qué modo han contribuido a la configuración de esas representaciones femeninas?* Se nos plantea también un segundo interrogante que sería el revés del primero pero transita en la misma dirección: *¿Qué voces ausentes nos hablan sobre la feminidad desde lugares acaso menos visibles -o menos frecuentados- de la historia del tango?*

Hacia ese punto cardinal caminaremos. Lo haremos en dos etapas que hemos denominado: *lo ostensible* y *lo oculto*. En la primera describiremos algunas representaciones predominantes del tema de la mujer en la poesía del *tango canción* surgida durante los años 10' y 20', que mantuvo una fuerte presencia durante las décadas siguientes. Luego, examinaremos algunos textos de la época poco difundidos que sin ser propiamente letras de tango constituyen elementos de singular importancia a la hora de reconstruir el universo discursivo dentro del cual estas configuraciones se ubican, con miras a perfilar regularidades y puntos de inflexión, en esta suerte de *periplo de lo femenino*, contado desde la poesía del tango. El punto de quiebre entre *lo ostensible* y *lo oculto* va a ser un poeta de Chivilcoy y un antropólogo alemán. Finalmente, el recorrido llega a su fin con algunas conclusiones, siempre provisionarias.

2. LO OSTENSIBLE: LA MILONGUITA

Comenzamos con una simplificación. Según una idea muy arraigada en el imaginario popular, el tango habría dado lugar a por lo menos tres clases de mujeres. La primera sería la *madre*: mujer sagrada, inmaculada, símbolo de la indulgencia, de la pureza y especialmente de lo *asexuado*: *¡Madre,/ no hay cariño más sublime/ ni más santo para mí!* expresa Verminio Servetto en *Madre*, tango grabado por Gardel en 1922. Un segundo tipo femenino nace y se extingue en *la novia de la juventud*. Sin llegar a ser la madre, encarna alguno de sus valores. Generalmente el tango la presenta como una mujer abandonada por el mismo hombre que, más tarde, culposamente, la reivindica. Escribe César Felipe Vedani a mediados de los años 20', en *Adiós muchachos*: *Acuden a mi mente/ recuerdos de otros tiempos,/ de los bellos momentos/ que antaño disfruté/ cerquita de mi madre/ santa viejita,/ y de mi noviecita/ que tanto idolatré/ ¿Se acuerdan que era hermosa,/ más bella que una diosa/ y que ebrio yo de amor le di mi corazón?* Una tercera categoría ampliamente mayoritaria estaría integrada por *el resto de las mujeres*, vinculada con un sistema de valores negativos donde impera la traición,

la especulación y la maliciosa costumbre de marcharse, es decir, de *amurar* o abandonar a su hombre.

Una sola estrofa de *Desaliento*, de autoría de Luis Castiñeira, integra estos tres arquetipos femeninos: *A Dios le ruego que no me haga llegar tarde,/ que la fe de mi viejita es posible que me aguarde/ y ante la puerta del hogar abandonado/ pondré una cruz sobre las ruinas del pasado.../ Iluso y torpe, yo hice trizas las quimeras/ de mi humilde noviecita por aquella aventurera/ iba tan ciego y orgulloso como terco,/ que por una flor de cerco/ por el mundo me arrastré.*

Dentro de esta tercera categoría compuesta por *flores de cerco*, al decir de Castiñeira, se modeló un personaje clave para la poesía del tango: la *milonguita*. Se trata de una expresión acuñada en el tango homónimo con letra de Samuel Linnig y música de Enrique Delfino, compuesto hacia 1920.

Milonguita constituye una voz muy corriente en la época y formula una caracterización de la mujer que será probablemente la más difundida durante los años de auge del tango. Innumerables son las letras que se inscriben en esta línea temática que ha logrado forjar un tópico indudablemente hegemónico en la poesía del tango y alimentar una representación sexista de este género.

Visto desde el plano de *lo ostensible*, la visión sexista residiría en lo siguiente: esa muchacha débil de mente y de voluntad que, ya sea por decisión propia (piénsese en los tangos *Flor de fango*, *Griseta*, o *Margot*, por ejemplo) o bien por engaños de un hombre (*Milonguita*, o *Galleguita*, por citar solo algunos), deja el ámbito puro y sagrado del barrio, de la vida sencilla y buena, del cariño materno y el vestido de percal, a cambio de la vida licenciosa del cabaret, en un camino sin retorno. Acaso un valioso antecedente de esto en nuestra literatura sea *La costurerita que dio aquel mal paso* de Evaristo Carriego.

Esta *costurerita equivocada* inspira en el hombre una reacción misericordiosa pero también despierta miedo: el secreto terror del abandono. La *milonguita*, por encontrarse tan confundida, tan obnubilada en su juicio, suele incurrir en la infracción más grave de todo el sistema de valores que teje el tango: la deslealtad. Y lo hace yéndose, abandonando a su hombre. Todo esto podría ser la lectura más sencilla y más evidente de las letras de tango desde los comienzos del tango canción (1917) hasta, por lo menos, la declinación que experimenta el género hacia 1955.

Ahora bien, dentro de este paisaje de *lo ostensible*, propongo hacer un alto en el camino. Aquí aparece el poeta nacido en Chivilcoy que anuncié. Elegimos un tango para hacer esta escala: *Mi noche triste*, letra de Pascual Contursi y música de Samuel

Castriota. La elección no es caprichosa: el surgimiento del *tango canción* está determinado por la aparición de este tango. Lo transcribimos a continuación dada la importancia que reviste:

Percanta que me amuraste/ en lo mejor de mi vida,/ dejándome el alma herida/ y espina en el corazón,/ sabiendo que te quería,/ que vos eras mi alegría/ y mi sueño abrasador,/ para mí ya no hay consuelo/ y por eso me encurdelo/ pa'olvidarme de tu amor.// Cuando voy a mi cotorro/ y lo veo desarreglado,/ todo triste, abandonado,/ me dan ganas de llorar;/ me detengo largo rato/ campaneando tu retrato/ pa poderme consolar.// Ya no hay en el bulín/ aquellos lindos frasquitos,/ arreglados con moñitos/ todos del mismo color./ El espejo está empañado/ y parece que ha llorado/ por la ausencia de tu amor.// De noche, cuando me acuesto/ no puedo cerrar la puerta,/ porque dejándola abierta/ me hago ilusión que volvés./ Siempre llevo bizcochitos/ pa tomar con matecitos/ como si estuvieras vos,/ y si vieras la catrera/ cómo se pone Cabrera/ cuando no nos ve a los dos.// La guitarra, en el ropero/ todavía está colgada:/ nadie en ella canta nada/ ni hace sus cuerdas vibrar./ Y la lámpara del cuarto/ también tu ausencia ha sentido/ porque su luz no ha querido/ mi noche triste alumbrar.

Estos versos fueron escritos aproximadamente en 1916. El tango fue grabado por Gardel en 1917. Desde los primeros intentos de historiar el género, esta grabación ha sido considerada como el hito fundacional, el punto de quiebre en un calendario que, al decir de José Gobello, de aquí en más exhibirá dos eras: la *contursiana* y la *precontursiana*; una forma de llamar a la historia y a la pre-historia del tango, si pensamos en sus letras.

En otra ocasión nos hemos dedicado al análisis de esta obra y, para ello, la hemos descompuesto en cuatro aristas. Una de ellas, la relativa al tema de la mujer, es la que aquí nos ocupa. Otra es la cuestión del *argumento* que apenas vamos a esbozar ahora para continuar con lo nuestro.

Sintéticamente, el *tango canción* es una estructura poética que desarrolla un argumento sobre la música de un tango. La presencia de aquel en las letras de tango no era común a principios de siglo; las primeras letras pocas veces *contaban una historia*. Los versos de *Mi noche triste* muestran un argumento, una historia, algo que sucede. Si bien pueden encontrarse algunos antecedentes de letras de tango con algo semejante a un argumento, la recepción popular de esta composición resultó inusitada. Aquí hay una ruptura, un cambio de rumbo en el que se halla cifrado el futuro del tango, el símbolo de una apertura y de la construcción de una tendencia emergente que dominará la poética de la canción ciudadana durante muchos años.

A partir del éxito de la composición que examinamos, la poesía del tango se

consolida desde el punto de vista retórico en torno a tres componentes: el lírico que presupone el uso del verso y sus recursos habituales; el dramático proveniente de las voces que se hacen oír y a menudo dialogan; y principalmente, el épico en el sentido de narrar una historia o al menos una circunstancia completa.

Digámoslo de una vez: *Mi noche triste* fue el primer gran éxito de un tango que cuenta la historia íntima de un hombre que sufre por una mujer que lo abandona. De aquí en más, la llamada *canción ciudadana* comenzará a girar en torno al *tango canción*, que será el *prototango* o bien la letra arquetípica profundamente diferenciada del modelo primitivo. Argumento, historia, transformación, y tema sentimental: el abandono.

No es sencillo responder por qué esta obra de Contursi es considerada casi invariablemente como *el origen*. Solamente vamos a referirnos a este problema en la exclusiva medida en que nos sea útil para pensar en la cuestión femenina que aquí nos convoca.

Desde una perspectiva estrictamente narratológica, el relato del tango que analizamos comienza *in medias res* (es decir, hacia la mitad de la historia) o incluso podría pensarse que ocurre *in extremis* (al final, cuando ya todo ha acontecido). *Mi noche triste* describe ruinas; y describiendo las ruinas el poeta *narra* una ciudad en su esplendor. Quizás de ahí proviene lo conmovedor de la letra: la presencia de la mujer que se ha ido está, precisamente, en su ausencia; y está de una manera increíblemente viva.

Distanciándose de la picardía sexual, del alarde de coraje de las autorreferenciales apologías de los guapos- frecuentes en las letras de entonces-, Contursi canta al hombre llorando a una mujer; canta al hombre desnudo, al hombre que sufre lo que todos sufren: el amor, el desamor, la soledad, el abandono, el asedio de la muerte. Todo esto ha despertado una mujer que se ha marchado.³

Mi noche triste representa la irrupción del tango en la tradición occidental del canto al amor tenido o perdido, no como lugar común sino como ámbito obligado del quehacer creativo y el ingreso definitivo del tango en los temas universales de la literatura y del arte, en general. Carlos Gardel y Pascual Contursi representan este episodio crucial en la historia del tango.

3 Podrían rastrearse diversos antecedentes de la obra de Contursi. La letra de tango también está tejida de intertextualidades, y se vincula con ecos de poemas anteriores. En el caso del tango que nos ocupa, pensemos en la poesía de Evaristo Carriego, de Enrique Banch, en algunos versos populares (españoles y criollos), en el canto de los payadores, en otros géneros de la canción popular ligados a la tradición campera (de hecho *Mi noche triste* está escrito en décimas octosilábicas y su música no se ha despojado del todo de la milonga), en tangos anteriores (de Ángel Villoldo, Alfredo E. Gobbi, Arturo Mathón) donde se prefigura el tema del *tango canción*. Ninguno tuvo el impacto masivo que este tango conquistó en la voz de Gardel.

3. *LO OCULTO*: ABANDONO, SEXUALIDAD Y PODER

Aquí ingresamos a la segunda etapa de este camino: *lo oculto, lo menos evidente*. La ruptura que encarna *Mi noche triste* es provocada por la historia de una mujer que decide irse narrada por un hombre, de manera tal que se proyectan sobre el relato diversos conos de sombra: *¿Cómo es esa mujer que, cruzando la puerta, acaba de crear un género dentro del tango (el tango canción)? ¿Por qué se va? ¿A dónde se va? ¿A protagonizar acaso una vida licenciosa de cabaret, tal como se lee en los numerosos tangos de la época?* Estos versos de Contursi no dicen eso.

Este detalle es importante para comenzar a advertir que la *cuestión de la mujer que se va* no se agota en la línea temática de la *milonguita*, tal como indicaría una lectura simplista de las poéticas del tango. Por el contrario, trasunta a algo mucho más profundo: *es una forma de narrar el poder femenino*. Lo que testimonia Contursi en este tango es ni más ni menos el devenir de un cambio histórico. Está registrando el movimiento que implicó el cambio de posición de la mujer en relación con los hombres.

Carlos Mina destaca una cuestión notable presente en muchos tangos: la mujer se va y el hombre, por lo general, nunca sabe por qué. En *Mi noche triste*, el protagonista narra con total asombro que ella lo ha abandonado sabiendo que él la quiere y encontrándose él, además, *en lo mejor de su vida*.

Este *desconocimiento* del hombre acerca de los motivos del abandono de la mujer se vislumbra enérgicamente en *El abrojo* (Fernández Blanco, 1926) al decir: *No sé por qué te alejaste de mí/ si yo te adoré con creciente fervor./ No sé por qué me engañabas así./ sin demostrar tu desamor*. No concibe el hombre que la mujer se vaya y que su *ferviente adoración* no le alcance. Otro tango de Contursi, *De vuelta al bulín*, contiene una estrofa que parece llevar este *desconocimiento* al paroxismo del absurdo: *Te busqué por todo el cuarto/ imaginándome, mi vida/ que estarías escondida/ para darme un alegrón*, como si el acto de marcharse de la mujer fuera apenas una insignificante broma.

Según Mina, si bien los poetas parecen no saber qué quieren las mujeres, la mayoría de los poetas sí saben o creen saber lo que ellas desean: lujos, buena vida, diversiones, alejarse de la pobreza, o algún hombre que les permita tales fines. Esto es un claro reproche. Es como decirles *vos te vas, porque sos una cretina*.

Sin embargo, recuperando lo que decíamos anteriormente, no hay en *Mi noche triste* elemento alguno para sostener que los motivos del abandono de la mujer estén vinculados a este pretendido cambio pernicioso de vida.

Creemos que se presenta un factor mucho más interesante y un tanto oculto en las lecturas hechas sobre la poesía del tango de este período. Para verlo, primero

vamos a intentar reconstruir someramente cierta temperatura discursiva de la sociedad de la época, y nos vamos a aproximar a ello desde un tema central: el problema de la sexualidad.

No vamos a ingresar ahora en la discusión de si el tango nació o no en los prostíbulos. Nos limitaremos a afirmar que *el tango circuló muy fuertemente en el ambiente prostibulario* de las últimas décadas del siglo XIX y de las primeras del XX, y se nutrió de esas culturas marginales, de músicas que allí se hacían oír y de una infinidad de anécdotas y expresiones orales desplegadas en esos ámbitos, que eran realmente muchísimos.

Para entender este aspecto, imaginemos la ciudad de la época. Buenos Aires está lleno de prostíbulos en el centro, en los barrios, en las afueras. El tango, su música, su palabra, su filosofía, van forjándose en las penumbras de innumerables *academias de baile*, burdeles encubiertos, garitos de juego y mujeres, cafés con dobles entradas y dobles fondos, casas de citas, etc. Una inmigración descontrolada ha invadido la ciudad; la gran mayoría son hombres. La trata de personas y las enfermedades de transmisión sexual pasan a ser temas de primer orden. Los discursos sobre sexualidad se multiplican. El derecho, la religión, los programas de la escuela pública, la política, la medicina, la criminología, el periodismo de la primera década del siglo XX hablan principalmente de un tema: sexualidad.

Este es el gran problema en la ciudad, especialmente la prostitución, el puerto, las enfermedades venéreas; y no solo la homosexualidad sino cualquier tipo de sexualidad periférica, tomando como centro la sexualidad masculina y heteronormativa.

Estos asuntos tiñen todo el lenguaje del tango- verbal, visual, sonoro- desde sus más tempranas manifestaciones. Entonces, este género cultural incipiente comienza a dar cuenta de lo que está sucediendo. Hasta hoy han llegado algunos títulos de tangos de la época: *Va Celina en punta, Tocámelo que me gusta, Se te paró el motor, Metele fierro hasta el fondo, Dejalo morir adentro, El movimiento continuo, Afeitate el 7 que el 8 es fiesta, Viejo encendé el calentador, Date vuelta, Empujá que se va a abrir, La c...de la l..., Pan dulce, Tomame el pulso, Mordeme la oreja izquierda, Aura que ronca la vieja, El fierrazo, Tocalo más fuerte, Qué polvo con tanto viento, Sacudime la persiana, ¡Al palo!, Dos sin sacar, Tres al hilo*. Son tangos que se componen en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, que no tienen letra y cuya música carece de cualquier carácter particular vinculado al erotismo. Simplemente presentan un título que exhibe una especie de humor festivo de doble sentido, en el que uno de ellos es de carácter fuertemente sexual. La sociedad de la época consumía estas producciones.

El eje de este tango de los comienzos, juguetón, pícaro, anterior al tango canción, es la sexualidad y va a tener una protagonista: la mujer marginal que, por su forma de vida, por su oficio, o por no tener nada que perder, puede expresarse con desfachatez y decir cosas que otras mujeres no podían decir. Aquí aparece el antropólogo alemán que les prometí.

En 1923 se publica en Alemania un libro que gracias a una reedición de 1981, hoy conocemos como *Textos eróticos del Río de la Plata*. Sobre esta obra se ha hablado poco en la historia del tango. Se refiere a él Adolfo Prieto en *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, y lo rescata también Gustavo Varela, autor que se ha ocupado muy seriamente de este asunto. Está firmado por Víctor Borde, seudónimo de Robert Lehmann Nitsche (1872-1938), un personaje interesantísimo.⁴

Este libro consiste en un compendio de expresiones populares, prostibularias y escatológicas y de comparaciones, *relaciones*, refranes, narraciones callejeras, cuentos, adivinanzas, versos infantiles, dichos, etc. recogidos por el propio Lehmann Nitsche y sus colaboradores. Cuenta con una sección denominada *Poesías Lupanarias* conformada por dichos que las mujeres pronunciaban de un modo espontáneo en los prostíbulos. Ellas nos permiten de alguna manera *escuchar* lo que se decía en estos ámbitos casi sin mediaciones analíticas. A causa de un pudor que no he podido vencer, reproduzco a continuación solo algunas: *No hay mujer más desgraciada/ Que la mujer de la vida/ Viene un borracho y le pega/ Viene un negro y se la tira; Yo soy puta que me gusta/ revolverme en cama ajena./ Ninguna puta me asusta/ si el macho vale la pena; ¡Que me importa que te vayas/ y que de mí no te acuerdes!/ Si no es el primer cornudo/ que del camino se vuelve.*

Muy pocas veces, la mujer habla como víctima: *En el hospital estoy/ de llagas y purgaciones/ ya no me vienen a ver/ ni las putas ni los cabrones*. En otros versos dialoga con el médico, con el amante, con el rufián; negocia con sus clientes una propina o abandona a su querido para irse con otro hombre. Puede leerse también: *Ya sabés que soy muy puta/ machos no me han de faltar; Callate, zonzo cornudo, alcahuete de tu querida/ vos le pagás el cuarto/ y otro la pirova de arriba; Callate negro baboso/ cabeza de escobillón/ ni te quiero ni te adoro/ ni me llamas la atención; Me han dicho que tienes otra/ que la quieres más que a mí/ querela mucho mi chino/ me cago en ella y en ti.*

Resulta interesante observar que algunos de estos *versos lupanarios* se van a ir

4 Médico, etnólogo y antropólogo que residió en Argentina durante casi treinta años; realizó numerosas exploraciones y recopiló gran cantidad de información sobre las comunidades indígenas, la milonga y el folclore argentino.

acercando mucho al tango, especialmente a algunas letras jactanciosas, compadronas y autorreferenciales, típicas de principios de siglo. Veamos éstos: *Yo soy la morocha/ mujer de la vida/ me encuentro aburrida/ en este trabajo...*; versos que inexorablemente nos recuerdan a los de *La morocha* (Ángel Villoldo, 1905): *Yo soy la morocha,/ la más agraciada,/ la más renombrada/ de esta población.//Soy la que al paisano/ muy de madrugada/ brinda un cimarrón.*

Más allá de la reducción a la servidumbre que en muchos casos la prostitución implicaba, la protagonista de estos relatos prostibularios asume una actitud desafiante, especialmente frente a la figura masculina. Hay aquí una voz femenina que interpela al orden machista. Muchas veces se burla del varón, de su inseguridad, de su torpeza para el baile o para el sexo. Todo ello lo hace en un lenguaje plagado de alusiones literales a la sexualidad, o más aún, a la genitalidad: algo inadmisibles para cualquier otro ámbito que no sea el prostíbulo, dentro de un contexto social como el descripto.

Las piezas orales aludidas nos hacen pensar que, más allá de la situación de vulnerabilidad, estas voces femeninas que de una u otra forma *se cuelan* en el tango desde sus comienzos hasta el surgimiento del *tango canción*, construyen y ejercen un poder crucial. Creemos que estas configuraciones femeninas vistas desde la mirada masculina, o bien desde el tamiz de una sexualidad con frecuencia solapada, son las que dan sentido y carnadura a aquella mujer de Contursi que se marcha y abandona a su hombre, en pleno ejercicio de un poder que el orden sexista del *tango canción* pretende conjurar.

Este poder que integraría lo que aquí hemos llamado *lo oculto*, quedó en cierta medida invisibilizado detrás de *lo ostensible*: la lectura superficial de la historia de la *milonguita*, contada hasta el cansancio. Tal vez en otra ocasión, nos ocuparemos de preguntarnos y responder sobre los dispositivos políticos, morales, sexuales que se pusieron en marcha detrás de cada giro o variación en los modos de textualizar la cuestión femenina. Aquí hemos tratado de aproximarnos al tema.

4. CONCLUSIONES

Los tangos que proliferan desde Contursi ponen de relieve el deseo femenino como un territorio poderoso y secreto que opera como un elemento disruptivo en el seno de una sociedad falocéntrica. Este poder pasa por fuera de la conciencia del hombre y se vertebra sobre la cuestión de la sexualidad. Al abandonar a su hombre, la mujer del tango ha desplazado su deseo del férreo eje del orden imperante: el deseo masculino. En este punto, *Mi noche triste* aparece como una suerte de paradoja fundacional: la composición que es tomada casi invariablemente como *el origen* de un género caracte-

rizado por la hegemonía masculina es un tango que narra la historia de una mujer que se emancipa.

Los *versos lupanarios* que aparecen en la recopilación de Lehmann Nitsche, si bien no constituyen propiamente letras de tangos, representan un testimonio de tradición oral de gran riqueza a los fines de reconstruir el universo discursivo en que se enmarca la cuestión femenina en el *tango canción*. Esa voz femenina de la que Lehmann Nitsche da cuentas en su trabajo, puede ser escuchada como un discurso de sexualidad y de poder que luego reencarna – ya sea solapado, o desde una mirada masculina- en la mujer que abandona a su hombre, tópico hegemónico del *tango canción* desde la obra de Contursi.

El tema sentimental del abandono desarrollado en el *tango canción* representa un descentramiento sexual, social y político, una manera por demás interesante de narrar un capítulo en la historia del poder femenino.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO (1980), *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- BENEDETTI, Héctor (2015), *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- CONDE, Oscar (2003), “Poesía del tango, poesía del pueblo”, comp. Oscar CONDE, *Poéticas del tango*, Buenos Aires, Marcelo Héctor Oliveri Editor.
- GOBELLO, José (1980), *Crónica general del tango*, Buenos Aires, Editorial Fraterna.
- LEHMANN NITSCHKE, Robert (1981[1923]), *Textos eróticos del Río de la Plata*, Buenos Aires, Librería Clásica.
- MINA, Carlos (2007), *Tango. La mezcla milagrosa (1917-1956)*, Buenos Aires, Sudamericana.
- ROMANO, Eduardo (1983), “Las letras del tango en la cultura popular argentina”, en *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, CEAL.
- SOSA BACCARELLI, Nicolás (2019), “Mi noche triste: símbolo, sexualidad y ruptura”, *Revista de Literaturas Modernas*, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 49.2 (julio-diciembre), 51-72.
- TODOROV, Tzvetan (1988 [1976]), “El origen de los géneros”, ed. GARRIDO GALLARDO, Miguel A., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros.
- VARELA, Gustavo (2005), *Mal de tango*, Buenos Aires, Paidós.

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

REVISTA MELIBEA

1. La convocatoria para publicar en la revista está abierta durante todo el año.
2. Se requiere que los artículos sean originales.
3. El artículo debe ser enviado en **formato electrónico** como documento Word o compatible, a la siguiente dirección: revistamelibea@gmail.com con copia a lizabegladys@gmail.com. La recepción de las investigaciones y reseñas será confirmada por correo electrónico.
4. Todos los textos serán enviados para su evaluación a dos pares ciegos. La decisión será comunicada a los autores dentro de los 90 días de recepción.
5. Idiomas: Los artículos pueden ser escritos en español, francés, italiano, inglés, portugués, alemán.
6. El texto deberá ser redactado con fuente 12 (Times/Times New Roman), 1,5 de interlineado y suficientes márgenes. Las notas se escribirán en fuente 10, con 1 de interlineado, sin sangrías. No debe excederse de 15 páginas.
7. Cada artículo iniciará con el título (en estilo Versalita, negritas y centrado), en idioma original y en inglés, con el nombre del autor, su afiliación académica y su correo electrónico. Ej.:

**EL MONÓLOGO DE MEDEA EN LA *GENERAL ESTORIA*
DE ALFONSO X**

ANÍBAL A. BIGLIERI
UNIVERSIDAD DE KENTUCKY
correo electrónico del autor

8. A continuación, deberá incluirse:
 - a. un sumario del artículo (índice de subtítulos y partes)
 - b. un resumen, palabras clave (hasta 5 palabras), en idioma original y en inglés.
9. Las citas textuales en el cuerpo del trabajo se colocarán en cursiva y sin comillas. Si la extensión de la cita supera las cuatro líneas: se dispondrá en párrafo aparte, sin cursiva, en tipografía menor (10 puntos) y doble sangría a la izquierda. Las supresiones dentro de estas citas se indicarán con el signo [...]
10. Las notas críticas aparecerán a pie de página y se reservarán para explicaciones o aclaraciones complementarias. Los números en superíndice que hacen de lla-

mada a la nota a pie de página se escribirán después del signo de puntuación (en los casos en que haya coincidencia).

11. Las referencias bibliográficas aparecerán integradas en el cuerpo del artículo (no a pie de plana) y seguirán el sistema: Autor año: página (por ejemplo, Claramunt 1996:230). El año y las páginas de cada referencia o cita se separarán con dos puntos (:). Las páginas se omitirán únicamente cuando la referencia bibliográfica se refiera a toda una obra (por ejemplo, Deyermond 2001). Entre el último apellido del autor citado y el año de publicación del ítem bibliográfico al que se haga referencia no se intercalará ningún signo.
12. Todas las remisiones bibliográficas abreviadas que aparezcan en el texto se repetirán al final del mismo completas, en un apéndice de REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS, ordenadas alfabéticamente y ajustadas a las convenciones tipográficas siguientes:
 - (a) Libros: APELLIDO AUTOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre autor (año), *Título del libro* [cursiva], Lugar de edición, Editorial.
 - (b) Artículos: APELLIDO AUTOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre autor (año), “Título artículo”, *Título de la Revista*, número completo, páginas (omitir las abreviaturas: pág., págs. o pp.).
 - (c) Capítulos de libros: APELLIDO AUTOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre autor (año), “Título de capítulo”, ed. APELLIDO EDITOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre del editor (ed.), TÍTULO DEL LIBRO ENTERO (o referencia a las Actas del Congreso, Coloquio o Jornadas correspondientes, lugar de celebración de éstas y fecha), Lugar de edición, Editorial, páginas (omitir las abreviaturas: pág., págs. o pp.).

Los apellidos de los autores o editores se escribirán siempre en versalitas [IMPRESA MAYÚSCULA], y los nombres de pila preferentemente desarrollados (no abreviados). Es importante tener un cuidado especial a la hora de confeccionar el listado de REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS. Cualquier omisión de datos deberá ser resuelta por los autores.

13. La citación de manuscritos se deberá guiar por las abreviaturas siguientes: f. (folio), ff. (folios), v (*verso*), r (*recto*); las diferentes columnas dentro de la misma página se indicarán con letras en superíndice después de la indicación *verso* o *recto*; y para la citación de más de una página, por ejemplo, ff. 1^v-3^r (Es decir: de la primera columna del verso de la página 1, hasta la segunda columna del *recto* de la página tres).

14. Para la corrección de pruebas de imprenta, únicamente se aceptarán correcciones ortotipográficas puntuales para evitar erratas y nunca adiciones substanciales de capítulos, nuevas referencias bibliográficas, notas, etc.
15. Se ruega incluir la bibliografía completa de todas las obras, artículos, etc. citados en su texto.
16. El incumplimiento de estas normas facultará a los editores para decidir sobre la exclusión de un original en la Revista.

GUÍA PARA LA REDACCIÓN DE RESEÑAS

1. Revista Melibea acepta reseña de libros para su publicación.
2. Las reseña deben enviarse a revistamelibea@gmail.com con copia a lizabegladys@gmail.com.
3. Serán aceptadas reseñas de obras que hayan sido editadas hasta **tres años antes** del año en curso, sobre temáticas relacionadas con el universo femenino.
4. La extensión máxima de cada reseña será de **8 páginas**, con fuente 12 (Times/Times New Roman), con 1,5 de interlineado y suficientes márgenes.
5. Las reseñas deben consignar en las primeras líneas: nombre y apellido del autor, título, ciudad de publicación, editorial, año, ISBN y número de páginas del libro reseñado.
6. Por el tipo de texto, las reseñas no incluyen notas a pie de página ni bibliografía.
7. En caso de citar el mismo libro reseñado, las citas se pondrán en cursiva, sin comillas y entre paréntesis el número de páginas de donde fueron extraídas.