

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Literaturas Modernas

Boletín GEC

Grupo de Estudios
sobre la Crítica Literaria

Nº 19

Reflexiones sobre género II

Mendoza
2015



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Instituto de
Literaturas
Modernas

© 2015 by Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria- Instituto de Literaturas Modernas- Facultad de Filosofía y Letras Derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de tapa, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

All right reserved. No part of this publication may be reproduced, displayed or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying or by any information storage or retrieval system, without the prior written permission from the Editor.

Arte de tapa: Magdalena Egües

Diagramación: Clara Luz Muñiz

Universidad Nacional de Cuyo - Facultad de Filosofía y Letras - Instituto de Literaturas Modernas- GEC - Gabinete 319

Centro Universitario-Parque General San Martín-5500 Mendoza Argentina e-mail: gec@logos.uncu.edu.ar

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo
Centro Universitario-Parque General San Martín-5500 Mendoza Argentina Fono/Fax:
54 261 4135000 Email: editorial@logos.uncu.edu.ar Web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Impreso en Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Mendoza 2015

Impreso en Argentina-Printed in Argentina Queda hecho el depósito que previene la ley 11723.

Revista

Boletín GEC

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Filosofía y Letras

Nº 19 (2015) ISSN1515-6117 - Anual - I Teoría literaria. II Crítica literaria. III Estudios de género



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Instituto de
Literaturas
Modernas

Comisión Directiva del

Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria

Miembro de Honor

Emilia de Zuleta

Coordinadora General

Mariana Genoud de Fourcade

Integrantes

Luis Emilio Abraham

Verónica Alcalde

Luz M. Arrigoni de Allamand

Silvina Bruno

Florencia Ferreira de Cassone

Gladys Granata de Egües

Daniel Israel

Sofía Martinelli

Susana Tarantuviez

Carmen Toriano

Gustavo Zonana

ÍNDICE

I. NOTA EDITORIAL

Susana Tarantuviez

7

II. ARTÍCULOS

LÍRICA Y CAUTIVERIO BAJO EL MISMO CIELO:
EL CASO DE DOS POETISAS ARÁBIGO-ANDALUSÍES

Gladys Lizabe

11

DE LA *MEDEA* DE EURÍPIDES A LA DE FRANCA RAME Y
DARIO FO: LA TRAGEDIA GRIEGA EN EL CONTEXTO
HISTÓRICO ITALIANO DE FINES DE LOS '70

Laura Martín

35

DAMAS CON PLUMA:
GÉNERO Y "HOMOSEXUALIDADES" EN NARRATIVA
ARGENTINA ESCRITA POR MUJERES (1965-1973)

Jorge Luis Peralta

47

SIRVIENTAS, BURGUESAS Y SUICIDAS:
LOS PERSONAJES FEMENINOS DE ROBERTO ARLT

Susana Tarantuviez

67

NOTA EDITORIAL

El Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria

presenta en este número de su *Boletín* la segunda parte de sus “Reflexiones sobre género”. Continuamos así con la publicación de una serie de estudios realizados desde una perspectiva de género, nacida de los “estudios de las mujeres” que incorporamos hace un par de décadas a nuestras indagaciones teóricas.

En efecto, tal como señaláramos en el volumen anterior, el **GEC** fue uno de los primeros grupos de estudios de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo que incluyó este nuevo paradigma en sus investigaciones, ya durante la década de 1990. Cabe aclarar aquí que la categoría de género “es una definición de carácter histórico y social acerca de los roles, las identidades y los valores que son atribuidos a varones y mujeres e internalizados mediante los procesos de socialización” (Gamba, 2007: 121). Así, el género, entendido como categoría social y como categoría analítica transdisciplinaria, es un aporte relevante del feminismo contemporáneo pues permite dar cuenta de las desigualdades entre hombres y mujeres, así como de la noción de identidad “femenina” o “masculina” a partir de la interrelación histórica y cultural entre ambos sexos. Desde el enfoque de género podemos obtener un esquema globalizador de las características y de los roles socioculturales atribuidos a cada sexo en un momento histórico determinado de una sociedad dada. Asimismo, problematizar las relaciones de género posibilita romper con la idea del carácter natural de los roles de género asignados según el sexo y de las conductas atribuidas a varones y mujeres. La perspectiva de género que guía las reflexiones que compilamos aquí, así como en el primer volumen

publicado en 2014, implica reconocer las relaciones de poder que se dan entre los géneros y la constitución social e histórica de dichas relaciones que atraviesan todo el entramado social.

Las diversas miradas que componen este segundo volumen se enfocan en cuestiones de género: los cuatro artículos reflexionan sobre el ejercicio de las femineidades y masculinidades en las diversas condiciones socio-históricas representadas en las obras literarias analizadas.

Así, en su artículo **“Lírica y cautiverio bajo el mismo cielo: el caso de dos poetisas arábigo-andalusíes”**, Gladys Lizabe se ocupa de dos poetisas hispanoárabes que se destacaron en el ámbito literario medieval de Al-Ándalus y cuyas composiciones son uno de los corpus líricos más antiguos de Europa. Lizabe analiza "el fenómeno de la esclavitud y el cautiverio en cuanto producto y resultado de unas relaciones de género que implicaron el sometimiento jurídico de un grupo de mujeres sabias y cultas que en Al-Andalus se dedicaron a la poesía".

En **“De la Medea de Eurípides a la de Franca Rame y Dario Fo: la tragedia griega en el contexto histórico italiano de fines de los ‘70”**, Laura Martín realiza una comparación entre dos textos literarios que llevan como título *Medea*, la tragedia de Eurípides y un monólogo de Franca Rame y Dario Fo, y concluye que Rame-Fo reelaboran la tragedia clásica para mostrar a una mujer que, lejos del deseo irrefrenable de venganza que impulsa a la antiheroína clásica, ha tomado plena conciencia de su realidad. Esta Medea se rebela contra las imposiciones de una sociedad patriarcal que pretende tenerla subyugada impidiéndole realizarse como persona y decide, entonces, eliminar todo vestigio de su vida pasada para nacer como una mujer nueva, con plena conciencia de sí misma y con un proyecto de vida autónomo. Afirma Martín que en la *Medea* de Rame y Fo "el verdadero objetivo del personaje es dar muerte simbólica al patriarcado y, con él, al mandato de maternidad como única posibilidad de realización de la mujer".

Jorge Luis Peralta, en su artículo “**Damas con pluma: género y ‘homosexualidades’ en narrativa argentina escrita por mujeres (1965-1973)**”, se aproxima a algunos textos de Marta Lynch, Silvina Bullrich y Martha Mercader que resultan piezas valiosas en una genealogía de representaciones “otras” del género y la sexualidad. Peralta concluye que los textos de estas autoras “merecen ser destacados por tematizar y, de ese modo, hacer *visibles*, a sujetos sobre los cuales pesaba una fuerte (auto)censura” y porque el aporte de estas escritoras fue significativo en su época para la emergencia de nuevas subjetividades sexuales.

Por mi parte, en “**Sirvientas, burguesas y suicidas: los personajes femeninos de Roberto Arlt**”, analizo algunas obras de Roberto Arlt deteniéndome especialmente en la Sirvienta de *Trescientos millones*, en Susana de *Saverio el cruel* y en Frida de *Prueba de amor*, con un enfoque de género desde el cual planteo los siguientes interrogantes: ¿estos personajes femeninos encarnan referentes extratextuales correspondientes al contexto socio- histórico de producción?, ¿representan estereotipos de género?, ¿sus discursos y acciones exploran o cuestionan los roles de las mujeres en un espacio socio-cultural determinado? También observo la crítica que el dramaturgo realizó de la burguesía a través de estas figuras femeninas.

Susana Tarantuviez

Bibliografía citada

GAMBA, Susana Beatriz (2007). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.

LÍRICA Y CAUTIVERIO BAJO EL MISMO CIELO: EL CASO DE DOS POETISAS ARÁBIGO-ANDALUSÍES

Gladys Lizabe

Universidad Nacional de Cuyo

Prolegómenos

Distintas fuentes revelan la existencia de un grupo de poetisas hispanoárabes que se destacaron en el ámbito literario medieval de Al-Andalus. Sus composiciones son depósitos de acontecimientos, subjetividades, construcciones de mundo y relaciones de género de una sociedad en la que muchas de estas mujeres compositoras y/o cantoras de temas propios y/o ajenos, produjeron y/o difundieron algunos de los más bellos versos del mundo medieval occidental. Estos forman parte del archivo lírico más antiguo de Europa. Fuera que pertenecieran a la realeza, a clases acomodadas o a estratos sociales analfabetos, a todas las unió la pasión poética y la producción y difusión de una lírica cuya preceptiva, géneros, temas, imágenes y símbolos conocían y cultivaban.

En esta ocasión, nos interesa el hecho de que algunas sufrieron el cautiverio y la esclavitud y su obra poética se dio bajo esos signos y condición jurídica. En este marco, la presente investigación analiza el fenómeno de la esclavitud y el cautiverio en cuanto producto y resultado de unas relaciones de género que implicaron el sometimiento jurídico de un grupo de mujeres sabias y cultas que en Al- Andalus se dedicaron a la poesía.

Nuestras reflexiones se basan en los casos de Al-'Abbádiyya y de Bujayna bint Al-Mu'tamid (siglo XI) -dos de las poetisas árabe-andalusíes más prestigiosas de su época- que demuestran que parte de la lírica femenina medieval producida y difundida en la Península Ibérica nació, se consolidó y se difundió bajo el cielo de la

esclavitud femenina. Sus versos no fueron compuestos en galaico-portugués como las canciones de amigo, ni en el "paladín castellano" de los villancicos, ni en la lengua mozárabe de las jarchas, ni tampoco en latín, la lengua de la cultura letrada de su época. Lo que nos ha llegado está en árabe clásico y amplía significativamente el panorama poético de la Península Ibérica durante los siglos IX al XIV - llegada de los moros a la Península Ibérica en el 711 y expulsión en 1492. Sus autores, difusores y tal vez hasta refundidores fueron no solo voces masculinas sino mujeres en condición de esclavitud o cautiverio que en las cortes no cristinas de la España medieval mostraban el impacto de situaciones reales generadas en una sociedad de frontera.

Consideradas mercancía o botín de guerra, las mujeres árabe-andalusíes y sus congéneres cristianas fueron instrumentalizadas y usadas para transacciones políticas, comerciales y sexuales en la España medieval. Como demuestran los casos de Al-'Abbádiyya y de Bujayna, la poesía lírica fue el cauce por el que discurrió no solamente el amor, el panegírico y la sátira sino también referencias directas a que mujeres "hijas de nobles, o de reyes" eran entregadas por sus padres "al enemigo... para sellar la paz" (Vinyols, Martín y Chalaux, 2003:73). Bajo otros cielos, estas dos poetisas denunciaron y canalizaron vital y poéticamente la depredación que habían sufrido como colectivo femenino. Cada una a su manera pudo mostrar que la lírica no solo servía como expresión de emoción y subjetividad sino también como arma política para visibilizar condiciones femeninas "de las que sufrían las guerras y eran protagonistas anónimas e involuntarias de las mismas" (Pastor, 2003: 68). Si bien el anonimato fue la regla, el An-Andalus contó con voces femeninas que transgredieron la regla y cantaron y denunciaron en sus versos la depredación del universo femenino en una sociedad militarista y guerrera.

Introducción

En otra ocasión, ofrecí una serie de reflexiones sobre algunos de los temas y problemas con los que los hispano-medievalistas nos enfrentamos a la hora de abordar la lírica peninsular hispánica producida durante la Edad Media¹. Nos hemos formado con ideas que privilegian la hipótesis de que el mundo lírico amoroso de la Península Ibérica medieval estaría expresado por voces de poetas y poetisas enamorados que proclamaban sus amores furtivos, correspondidos o desastrosos casi exclusivamente en galaico-portugués, en lengua vulgar y en mozárabe-. Esta visión parcializa la realidad lírica ya que en la Península Ibérica medieval existió un considerable grupo de poetisas árabe-andalusíes cuyas biografías y el más de un centenar de composiciones líricas que produjeron, revelan una intensa producción y cultivo de formas literarias en lenguas y con "voces no tradicionales". Dichas voces tienen nombre, y son una muestra real de que, por una parte, la "anonimía autorial medieval" es con frecuencia un lugar común que no se aplica y, por otra, evidencian una riquísima producción lírica femenina en manos de estas poetisas de Al-Andalus.

Dicha lírica femenina árabe-andalusí incluía no sólo temas amorosos sino panegíricos, temas religiosos, poemas de alabanza o "fajr" y mordaces sátiras contra sus enemigos, entre otros (Garulo, 1986:43). Como demuestran los mismos poemas, sus autoras conocían la preceptiva literaria y componían sus versos siguiendo los cánones propios del género elegido: Hafsa ar-Rakuniyya (n. 1135) construyó buena parte de su lírica amorosa siguiendo el formato denominado "alimón"², procedimiento retórico

¹ Tercer Simposio ADEISE (Asociación de Estudios Interdisciplinarios sobre Europa): *Europa, identidad y crisis*, 20-22 abril 2006, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

usual en el mundo literario árabe-andalusí que implicaba un poema encabalgado con otro, compuesto como "poema en colaboración", en este caso con su enamorado el reconocido poeta Abu Ya'far Ibn Sa'id. Entre las cultivadoras de la lírica satírica se destacan Wallada, Nazhun Bint Al Qalai (siglo XI?, Granada) y Muhya al- Qurtubiyya (siglo XI) y vale la pena recordar a Hassana al- Tamimiyya, la más antigua de las poetisas árabe-andalusíes de la que se tiene noticia. Estos son solo unos poquísimos ejemplos de la altura poética y oficio lírico que poseían estas poetisas.

De las ciento dieciséis "mujeres sabias" que se dedicaron a la cultura, al conocimiento y a la teología en la España andalusí, buen número corresponde a poetisas admiradas por sus coetáneos y dignas de figurar en el registro oficial de la historia literaria de su época. Como han estudiado María Dolores Fernández Fígarez y Manuel Francisco Reina (2007), estas mujeres procedían de distintos estratos o estamentos sociales: la princesa Wallada pertenecía a la nobleza, al pueblo llano Muhya al- Qurtubiyya cuyo padre era proveedor de frutas del palacio omeya cordobés y a quien Wallada tomó bajo su cuidado y protección; otras eran esclavas como Al-'Abbádiyya y Bujayna bint Al-Mu'tamid. Fueran grandes señoras o mujeres de ámbitos populares, todas estaban unidas por ser "mujeres poetas" cuya lírica no solo fue expresión del sentimiento amoroso, de alabanza y de sátira- testimonios de la tradición cultural árabe-andalusí- sino también espacio de unas relaciones de género que denunciaban el *status* jurídico de muchas de ellas: la esclavitud y el cautiverio que vivieron y de los que hablan sus poemas fue un hecho real que iba en detrimento de su condición femenina y se transformó en un eslabón y "vaso comunicante" entre el mundo público y el privado. Estas poetisas cautivas o esclavas de Al-Andalus vivieron sujetas

a las contingencias políticas y/o de la guerra y encontraron en la lírica una ventana abierta para sobrevivir y para mostrar su condición jurídica. Sus propias vidas como es el caso de Al-‘Abbádiyya, o las cancioncillas como las de Butayna bint Al-Mu’tamid les permitieron re-crear unos espacios para denunciar -como lo hizo esta última- la situación de minusvalía jurídica en la que vivían.

A continuación, nos referiremos a Al-‘Abbádiyya y a Butayna bint Al-Mu’tamid en cuanto compartieron la categoría socio-jurídica de *cautivas* o *esclavas* y muestran cómo la literatura no solo fue un bien cultural colectivo sino también un intersticio personal para visibilizar o hablar de la experiencia íntima de la esclavitud. Sus poemas demuestran los cambios que sufrió la sociedad y la misma literatura árabe que pasó de presentar mujeres libres en la poesía de la etapa preislámica a mujeres esclavas en etapas posteriores (Garulo, 2002:29).

La poetisa itinerante: el caso de Al-‘Abbádiyya

Los estudios de Teresa Garulo plantean que Al-‘Abbádiyya había sido educada en Denia y había pertenecido primero al rey de la taifa levantina Muyahid al- ‘Amirl (1045) para ser luego regalada al rey de Sevilla al- Mu’tadid, coetáneo de Rodrigo Díaz de Vivar (1042-1099). Esta mujer vivió en la misma ciudad de Ibn Sida, el más reconocido lexicógrafo de al-Andalus, y si bien no tenemos datos específicos sobre su educación, no sabemos al día de hoy si fue su discípula o lo conocía indirectamente. Lo que sí podemos postular es que frecuentaba las tertulias literarias en las que participaban las llamadas *mujeres sabias*, muchas de ellas esclavas. Además, si pensamos en la lexicografía, corroboramos que existió un ambiente cultural que promocionaba la lengua y la literatura árabe clásicas en Al-Andalus y a los que accedió un grupo de mujeres arábigo-andalusíes. Estas poetisas conocían y componían en árabe clásico ya que, como afirma Teresa Garulo, era el idioma que perpetuaba la memoria de la

cultura árabe en la España musulmana (2003: 65).

El aporte de Al-'Abbádiyya a la literatura consiste en su explicación de unos vocablos pocos comunes como lo había hecho siglos anteriores San Isidoro de Sevilla en su obra magna titulada *Etimologías*; además, se conoce de ella un breve poema que dice así: "Duerme, mientras quien muere por su amor / pasa la noche en vela; ella le olvida / mas no la olvida el amante". (Ídem)

El rey de Sevilla al-Mu'tadid la había recibido como regalo, y los recitó al verla dormida; la declaración amorosa tiene forma de *queja* del amante e introduce el conocido tópico del insomnio del enamorado y del olvido por parte de la enamorada. Pero estos versos interesan en relación con los siguientes: Al-'Abbádiyya adopta la técnica del "alimón" que- empleado como dijimos por Hafsa ar-Rakuniyya, una de las más famosas poetisas andalusíes de su época-, le hace responder al amado: "Si ese amor dura, si eso siente, / perecerá de amor y dejará de sentirlo". (Ídem)

La respuesta de la poetisa introduce en escena los tópicos del amor a término, de la muerte, de la carencia de sentimientos, del reproche y de la separación que, como ha estudiado Celia del Moral, caracterizarían la poesía en cuestión. Este breve poema es, sin duda, una muestra de temas, imágenes y formas retóricas del árabe clásico en uso en la España musulmana del siglo XI, preceptiva que Al-'Abbádiyya había aprendido y cultivaba. Frente a la tradición prosística, la poesía árabe clásica gozaba de mayor prestigio entre los árabes ya que estaba "redactada en llengua árab clàssica que segueix unes normes molt precises pel que fa al tipus de llenguatge, mètrica, rima i temàtica" (Labarta, Barceló y Veglison, 2007:18). Estas exigencias retóricas hablan de unas mujeres con "oficio de poetisas" que las ponía en igualdad de condiciones profesionales, aunque no políticas ni jurídicas, con los varones.

Es llamativo, además, que Al-'Abbádiyya fuera una poetisa que se trasladó como esclava de la corte levantina a

la de Sevilla, llevándose consigo una forma de ver y sentir el mundo que adaptó a su nuevo hogar y que, además, estuvo supeditada a la ley del mecenazgo. En este ámbito, todavía está por estudiarse el rol que tuvieron estas esclavas cultas en la conformación y transmisión de la tradición lírica compuesta en árabe en la Península Ibérica. Por otra parte, esta poetisa esclava formaba parte de un colectivo femenino que había tenido una educación especial en cuanto memorizaban autores clásicos orientales y occidentales y los recitaban durante el canto.

Ahora bien, ¿cómo se explica que las esclavas se dedicaran a la poesía, pudieran ser instruidas en el arte literario y en el musical y, además, tuvieran un lugar y un valor social reconocidos? Como señalamos, una respuesta factible se halla en el lugar de privilegio que la poesía clásica árabe poseía para los mismos árabes; el reconocido Ibn Qutayba (siglo IX) declaró:

La poesía es la fuente del conocimiento para los árabes y el libro de su sabiduría, los archivos de su historia, el depósito de sus días heroicos, la muralla que defiende sus hazañas, la línea infranqueable que conserva sus glorias, el testimonio imparcial para cuando llegue el día del juicio final (Garulo, 2002: 25; mi traducción).

Las esclavas como Al-‘Abbádiyya habían estudiado la poesía árabe clásica para adquirir y mantener su rango en el oficio de poetisas y es evidente que habrían entrado en competencia con un ámbito poético masculino. Un elemento que también les otorgaba prestigio eran sus conocimientos musicales y hasta la danza que ocupó un lugar de privilegio en su formación.

Entre los árabes, la música fue objeto simultáneo de alabanza y vituperio. Para adoptar tales posturas, se recurría a lo que el *Corán*, la Sunna y las fuentes jurídicas y autoridades decían de ella (Guardiola, vol. II, 1994: 983984). La tratadística de la época recogía unos postulados

que analizaban y discutían el arte musical en torno a si eran una manifestación "prohibida, tolerada, reprobada, obligatoria o recomendada". Uno de los tratados musicales más influyentes fue el *Kitab al-Imta'bi-ahkam al-sama* del ulema-doctor en la ley mahometana- al-Kamal al-Udfuw! de Egipto que compiló un conjunto de ideas sobre la licitud de la música, del canto aceptado o prohibido por sus incitación sensual y sexual, del uso de instrumentos musicales, de la danza y cualquier otro tema relacionado con aquel (Idem, II: 984). Como Guardiola ha estudiado, el ulema aborda el tema de la venta de esclavas cantoras en la última sección de su tratado y se refiere a la licitud de venderlas a mayor precio teniendo en cuenta su preparación musical- incluido el canto y la ejecución de algún instrumento musical-. A estas artes, se le sumaban la belleza y un cuerpo equilibrado, aunque también se ponderaba el "amor que inspiraban" y "la felicidad que procuraban" estas mujeres (Ídem, 1994, II, 985).

Muchas de estas esclavas cantoras llegaron a Al-Andalus mayormente desde Bagdad y se instalaron en Córdoba donde existían academias y conservatorios para su formación artística luego de la cual eran compradas a elevados costos. Un negocio de tramas económicas y "culturales" muy bien organizado, por cierto. En sus nuevos lugares de residencia, las esclavas poetisas formaban parte de "grupos orquestales" denominados "sitara" y se las disputaban los reyes de taifas, los almorávides y los almohades de la España árabe-andalusí.

En la categoría de esclavas cantoras o *qiyan* existían al menos dos grupos: las que habían sido compradas y el adquirente se las dejaba o "regalaba" como en el caso de Al-'Abbadiyya que pasó a manos de al-Mu'tadid, rey de Sevilla, y las que eran destinadas a casas de prostitución (Guardiola, II, 985). Si bien estas mujeres eran extranjeras, abundaban las negras o mestizas; recuérdese el caso de famoso poeta Ibn Zaydun que había abandonado a la no menos reconocida princesa y poetisa Wallada (Córdoba,

siglo XI) por una de sus esclavas negras. La adolorida poetisa le reprochaba: "Si hubieses hecho justicia// al amor que hay entre nosotros// no hubieses amado ni preferido a mi esclava"; situación por la que también pasó otra famosa poetisa, la ya nombrada granadina Hafsa un siglo después con su amante al que le dedicó los siguientes versos:

Tú, el más gentil entre los hombres antes de la situación que te ha deparado el destino, te has encaprichado de una **mujer negra**, como noche que encubre los dones de la belleza, en cuya negrura no se le puede ver la sonrisa clara, ni tan siquiera puede notársele en sonrojo...
(del Moral, 1993: 183; mi subrayado)

Al poco tiempo, como relata del Moral, Hafsa se enamoró del gobernador de Granada, hombre de piel oscura. El antiguo amante increpó a la poetisa con los siguientes versos: "Como sientes este amor tan fuerte por él ?// yo podría comprarte en el mercado de los esclavos un **negro mejor**//que él por veinte dinares" (1993:184; mi subrayado). Estos versos y otros que el poeta escribió contra el gobernador le costaron la vida.

Junto a las negras y mestizas, también existe registro de esclavas cristianas blancas que cantaban y deleitaban a los oyentes y observadores árabe-andaluces. El mismo Al-Mu'tamid confiere un estatuto especial a sus cantoras cristianas o "rumiyyát": "Esas cristianas que me eran tan queridas y reemplazaban// con sus cantos a las palomas de las altas ramas" mientras que Abu Bakr Muhammad de Sevilla recuerda en una "muwassahaa" a una joven cristiana que recita una de las más famosas jarchas romances:

Una doncella donosa y gallarda
canta *en palabras de lengua cristiana* (mantiq 'ayamJ)
verse de tanta hermosura privada:
"¿Qué haré o qué será de mí?"

Habí bi, no te vayas de mi lado”
(del Moral, 1990:717- 719)

Si las poetisas sabían cantar y tocar algún instrumento musical, valían más y eran vendidas a precios superiores (del Corral, 1990: 714-715). Variados son los poemas que ilustran las habilidades y los oficios musicales, cantores y danzarines de las poetisas esclavas. Al-Mu'tamid describe su talento musical y los instrumentos personificados que acompañaban sus cantos así como su propia experiencia emocional a escucharlas: "las cuerdas de su laúd, heridas por el plectro, me estremecían", "las esclavas cantan acompañándose de la citara". En un tono laudatorio semejante, Ibn Játima también se refiere a una esclava que no actúa sola sino en compañía: "cantó junto a un copero// qué bien lo hiciste ruiseñor!"; mientras otra "aprendió al punto sus canciones y las interpretó // *bailando con sus pies*// llegando casi a descubrir el significado de la poesía" (del Corral, 1990: 719). Sus palabras revelan que las esclavas podían no ser autoras de sus versos pero difundían creaciones ajenas a las que acompañaban con interpretaciones de alto vuelo y con técnicas corporales admirables.

En relación con los oficios, existen estudios -como los de María Isabel Fierro Bello- que han estudiado al menos tres repertorios de biografías de mujeres hispano- musulmanas de Al-Andalus: la *Yadwat al-Muqtabis* de al- Humaydi- siglo XI, la *al-Sila* de Ibn Baskuwal- siglo XII y la *Bugyat al-Mutamis* de al-Dabbi- autor a caballo entre el siglo XII y XIII. En el registro de estas veinte mujeres, figuran tres esclavas de califas: dos eran *katibas*, es decir, secretarias de esmerada caligrafía que posiblemente vivían en Córdoba. Sus nombres fueron Lubna y Muzna y sobresalieron por sus saberes lingüísticos: gramática y métrica, además de cálculo. La tercera fue la esclava Radiya, manumitida por al-Hakam II, que se casó con un esclavo de palacio -posiblemente eunuco-; ambos

peregrinaron hasta La Meca en 964 y de regreso a Al-Andalus, la ex esclava tuvo un discípulo varón. A este grupo de mujeres esclavas cultas, se une el estudiado por Celia del Moral quien ha afirmado que "eran mujeres educadas para alternar con los hombres y recibían una buena formación filológica, literaria, musical, etc"; su atrevimiento podía transformarlas en mujeres libres y existe el ejemplo de Rummaykiyya que enamoró con un verso improvisado al rey al-Mu'tamid (1997: 189).

Las "esclavas cultas y educadas especialmente para el placer de los hombres", como las referidas por del Moral, eran instruidas en academias o conservatorios; gozaban de mayor libertad que las mujeres libres o casadas, conocían lugares especiales -huertos, jardines, pabellones de caza, ríos...- para sus encuentros amorosos, intentaban establecer relaciones de género más simétricas con sus amigos y enamorados y concurrían a fiestas y reuniones donde servían vino, recitaban poesía, cantaban y bailaban (1990:714-719). Ibn Suhayd de Córdoba refiere ese ambiente báquico y confiesa: "Cuando llena de embriaguez se durmió, y se durmieron / los ojos de la ronda./ me acerqué a ella tímidamente, como el amigo que busca el contacto furtivo con disimulo" (del Moral, 1990:716).

El mismo rey poeta Al- Mu'tamid de Sevilla describe también ese ambiente de erotismo y sensualidad en los siguientes términos: "A una gacela pedí vino y me sirvió vino y rosas / pasé la noche bebiendo el vino de su boca y tomando / la rosa de sus mejillas". (Ídem, 717)

Con mayor compromiso erótico se pronuncia Ya' far ibn Sa'Jd quien se pierde en el deseo con el canto de una esclava: "No me falta la compañía de una esclava que, cuando canta, / desvía al justo del buen camino". (Ídem, 717)

Por otra parte, se tienen noticias de que existían las *gulamiyas* o esclavas que se cortaban el cabello de forma varonil; así, la belleza y sensualidad que imanaban de su cabeza y su cuerpo fueron descubiertas y admiradas por los

ojos del observador, en este caso Ibn Suhayd de Córdoba quien lo describe en los siguientes términos: "Es un antílope sin serlo del todo, pues *tras haberse cortado el pelo ella ha venido con su cuello* largo y esbelto que lleva sobre un cuerpo de muchacho (sab!)" (del Moral Molina, 1990:717).

El caso de Al-'Abbádiyya demuestra que la poesía árabe-andalusí fue un fenómeno en voces femeninas en algunos casos "itinerante" ya que las esclavas la llevaban y difundían entre las taifas de Al-Andaluz. Siguiendo modelos retóricos árabes clásicos, poetisas como Al-'Abbádiyya produjeron canciones en situaciones de minusvalía jurídica como era la servidumbre y la esclavitud; a pesar de ello, pudieron ser reconocidas y aceptadas por las sociedades en las que se desenvolvían.

"No ignores que fui cautivada": el caso de la princesa y poetisa Butayna bint Al-Mu'tamid

La segunda poetisa a la que nos referiremos es Butayna bint Al-Mu'tamid, hija del renombrado rey de Sevilla (1095) al-Mu'tamid, esposo de la Ramaiquía de Don Juan Manuel, modelo de mujer caprichosa del ejemplo XXX del *Conde Lucanor* que, según la tradición, había enamorado a su marido por unos versos.

Que Butayna bint Al-Mu'tamid compusiera lírica no es de extrañar ya que su padre había sido "rey poeta" como lo fueron los famosos Alfonso X de Castilla en el siglo XIII y el rey don Denis de Portugal. Según los estudios de Maravillas Aguiar Aguilar, la joven creció en un ambiente en el cual la creación artística en general y la poética en general eran bienes que formaban parte de un repertorio cultural y social definido y que, en última instancia, favorecía la subjetivación y comunicación de formas peculiares de expresión. En la periodización que ha realizado Aguiar Aguilar de la literatura árabe en al-Andaluz, precisamente se enfatiza la personalidad del padre de nuestra poetisa quien marcó "toda esa etapa, y tanto su vida como sus poemas y el ambiente literario que creó a su alrededor

serán la imagen del siglo de las taifas que perdurará en la memoria de los historiadores y antólogos árabes” (Garulo, citado por Aguiar Aguilar, 2002: 15). La madre de Butayna bint Al-Mu’tamid era Romaiquía, aquella esclava a quien el sevillano tomó por esposa cuando la joven improvisó un poema que ni el mejor de sus poetas cortesanos pudo lograr. Se la acusaba de placeres y voluptuosidades y de la indiferencia del rey hacia la religión. Muchos de los versos que el rey le escribió reflejan no sólo su pasión amorosa sino formas de producción lírico - amorosa instaladas en su corte literaria. Del ambiente señalado, existen referencias directas que describen la vida cultural en la corte de Al- Mu’tamid en los siguientes términos:

Era el más liberal, hospitalario, magnánimo y poderoso entre todos los príncipes de España y su palacio era la posada de los peregrinos, el punto de reunión de los ingenios y el centro adonde se dirigían todas las esperanzas, de suerte que a ninguna otra corte los príncipes de aquella edad acudían tantos sabios y tantos poetas de primer orden. (González Palencia, 1945: 18)

Pero la suerte de Al-Mu’tamid desapareció cuando su reino cayó bajo el poder de los almorávides y su hija Butayna fue vendida a la caída de Sevilla. Desde su cautiverio, la joven envió unos emocionados versos a su padre que rezan así:

Escucha mi discurso y atiende mis palabras,
pues la conducta muestra quién es noble.
No ignores que fui cautivada, mas tampoco que soy
hija de un rey descendiente de los ‘abbádies,
un gran rey cuya época se ha alejado
así el tiempo se encamina *hacia la ruina*.
Cuando Dios quiso separarnos y nos hizo
probar, como viático,

el sabor de la tristeza,
 se alzó la hipocresía
 contra mi padre y su propio reino,
 y la separación, que nadie deseaba, se acercó.
 Salí huyendo,
se apoderó de mí un hombre
 que, en su actuar, no se portó rectamente, **pues**
me vendió como se vende a los esclavos;
 pero me ha unido a quien de todo me protege
 excepto en la adversidad, y me quiere para
 casarme con un hijo casto, emprendedor, de
 buen carácter, que va a ti a pedir tu opinión para
 satisfacerte ya ves la integridad de mi conducta.
 Ojalá, padre mío, me informes si esperar puede
 mi afecto, y ojalá ar-Rum,aykiyya, la reina, con su
 favor, pida para nosotros prosperidad y dicha.
 (Mi subrayado)

El poema se construye en base a la *lamentatio* y a la *petitio* según modelos retóricos de uso en la época. Con respecto a la primera, prestemos atención a la experiencia del *cautiverio* de la poetisa y de sus orígenes reales; *No ignores que fui cautivada, pues me vendió como se vende a los esclavos, hija de un rey descendiente de los 'abbadíes, un gran rey,* dice la poetisa. Al respecto, las crónicas árabes señalaban la normalidad de reducir a cautiverio luego de una "guerra justa" a mujeres y niños moros y cristianos que se compraban y vendían en subasta en los mercados de Córdoba, Jaén, Sevilla, Valencia y Barcelona. De dicha actividad participaban personajes famosos, entre ellos Rodrigo Díaz de Vivar, que cautivó y vendió según narran las *Crónicas* a "los moros que estaban en la Alcudia con el Cid". Los cautivos eran mercancía y botín de guerra y traían beneficios en "aver monedado" a quienes los capturaban.

La guerra de frontera fue una de las ocasiones más importantes para que moros y cristianos se surtieran de cautivas y esclavas aunque en ocasiones extraordinarias procedieran luego a su liberación como maniobra política estratégica³ (Bonilla, 1961: 211, 217; Heers, 1989: 24). Además, los musulmanes tuvieron el monopolio del comercio de esclavos y el vocablo "sarraceno" o moro se impuso para designarlos; por otra parte, afirma Heers, existió una "mentalidad obsesiva de captura" que fue propia del "mundo fronterizo móvil e inestable" de la Edad Media (Heers, 1989: 26 y 31).

Pero: ¿quién era el *cautivo*? Vicente Graullera Sanz afirma que era aquel "que ha perdido su libertad, cayendo en cautiverio, pero de quien está todavía sin decidir cuál va a ser su condición futura. Una vez haya pasado por el control de la autoridad competente [...] y se le haya considerado como cautivo de 'buena guerra', y como tal adjudicado a su captor, podemos decir que ha entrado en servidumbre" (1978: 20-21).

El mismo autor identifica tres características propias del cautivo: 1) están sometidos al amo, 2) el sometimiento es en idénticas condiciones y 3) pueden ser castigados. Sus afirmaciones explican la situación jurídica de Bujayna bint Al-Mu'tamid que, como tantos otros cautivos y cautivas, se constituyeron en fuente de renta no permanente. Su objetivo principal estuvo ligado a obtener rescate en el que mediarían en el mundo occidental y desde el siglo XIII distintas órdenes, entre ellas la de los mercedarios.

La cautividad era transitoria y discontinua, no permanente como la esclavitud, y era más bien "fruto de la movilidad y permeabilidad de la frontera" que hacía que el cautivo permaneciera trabajando cerca de sus lugares de orígenes (Furió, 2000: 25- 28). Para el mercado de cautivos,

existía la figura de los alfaqueques reales, encargados de su redención oficial. Los cautivos lo eran a causa de la guerra, del comercio y del nacimiento (González Arévalo, 2004: 92-94). Si bien los navegantes musulmanes tuvieron el monopolio del mercado de esclavos moros y cristianos durante cuatro siglos, los venecianos y genoveses entraron a competir a fines del siglo XI (Bonilla, 1961: 211).

De las cautivas, se buscaba sobre todo a la "nueva", es decir, a la noble y virgen porque su precio era mucho más elevado; la *Primera Crónica General* narra, por ejemplo, que cuando Mio Cid cercó Valencia, mandó vender "por mar a tierra de cristianos [...] mogos et mogas, ca los otros non los querien, et tenien consigo mogas uirgines"⁴ (915a, 18-22). Historia repetida a lo largo del tiempo porque, por ejemplo, en la caída de Constantinopla, las mujeres cristianas más jóvenes fueron raptadas por los jinetes del sultán y repartidas entre emires o vendidas en los mercados de esclavos (Maalouf, 1997: 27).

Si la cautiva era bella, se le asignaba un lugar en el harén con cifras de mujeres que eran exorbitantes: un censo realizado en el Califato de Córdoba en el siglo X arrojó 6.300 mujeres esclavas; algunas podían tener un lugar privilegiado si poseían dotes artísticas o literarias como Bujayna; aunque muchas terminaban sus días siendo compradas para labores domésticas o dedicadas a la prostitución (Bonilla 1961: 220).

La mujer cautiva fue un número más para la economía de reyes y señores feudales; entre los árabes, también representaba una forma de recuperar la inversión bélica⁵. Bouthoul asevera que "los gastos de una guerra se

⁴ En la caída de Constantinopla, las mujeres cristianas más jóvenes fueron raptadas por los jinetes del sultán y repartidas entre emires o vendidas en los mercados de esclavos (Maalouf 1997: 27).

pueden recuperar rápidamente con el botín del vencedor” (1971: 57). Por su parte, Amin Maalouf afirma que “la primera fuente legal de ingresos para los príncipes [...] era su parte del botín ganado al enemigo: oro, plata, caballos, cautivos vendidos como esclavos. El precio de estos últimos disminuía sensiblemente si eran demasiados [...] e incluso se llegaba a cambiar un hombre por un par de zapatillas” (1997: 381).

Las musulmanas hispánicas cautivas, por su parte, eran hechas prisioneras no solo por ejércitos contrarios a la facción gobernante, fueran árabes o no; los ejércitos cristianos regulares y los soldados no profesionales que acudían al llamamiento en cumplimiento de sus obligaciones también las hacían sus cautivas.

Además, la belleza de las moras configuró un tipo femenino erótico-exótico que se ubicó en la base de la “representación del otro”. En este sentido, George Mariscal afirma que en el imaginario colectivo “lo moro” incluía la belleza y erotismo de sus mujeres, su sensualidad y disponibilidad sexual y esto fue creado por el imaginario español para oponerse a “lo godo, lo cristiano”, lo castizo, oposiciones generadas en función de construir una identidad nacional (Vasvári, 1999: 32-33). Eventos

semejantes sucedían durante las Cruzadas cuando remataban a los sobrevivientes vencidos, entre ellos numerosas mujeres que pasaban a formar parte de los harenes en Asia (Maalouf, 1997: 104). El cautiverio fue, entonces, uno de los principales “depredadores” del universo femenino en cuanto causaba una débil fecundidad y altos índices de mortalidad y afectó violentamente el universo femenino medieval (Bouthoul, 1971: 61-62).

El cautiverio femenino e infantil también formaba parte del plan de guerra musulmán. En la época califal, la movilización de los ejércitos se iniciaba con el enrolamiento

público de las futuras tropas; uno de los móviles de mayor peso lo constituían el saqueo y la esclavización de las mujeres y niños que lograsen hacer prisioneros (Chalmeta, 1994: 308).

Las cautivas cumplían un papel tan destacado que la magnitud de una batalla se calculaba en número de prisioneros y no de dinares. El "rebaño humano", como las *Crónicas* árabes definían a las cautivas y niños, llegaba a formar parte de los tributos que la población vencida enviaba a los vencedores. Y el llamado "pecado del disimulo -gulul-" y apropiación del botín eran considerados en el mundo árabe un delito y un pecado, concepto derivado de la teoría del reparto que en el caso de las mujeres había llegado incluso a transformarse en una cuestión ético-jurídica: junto a la entrega a los herederos naturales de la parte del botín que le hubiera correspondido al soldado muerto en combate, la jurisprudencia árabe discutía también la licitud de adquirir esclavas y niños de los pueblos tributarios.

Por otra parte, cuando los árabes firmaban tratados mutuos dejaban sentadas, al menos desde las letras, las condiciones de la capitulación entre las que podían figurar las de "no ser separados ni reducidos a cautiverio ni ellos ni sus mujeres e hijos". De todas formas, las crónicas árabes señalan la normalidad de la reducción a cautiverio femenino e infantil que con frecuencia finalizaba en subasta en los mercados de Córdoba, Sevilla, Málaga, Almería, Valencia y Cataluña, aunque podía darse la maniobra política extraordinaria de la liberación de cautivos y cautivas (Heers, 1989: 25-28).

Las cautivas no sólo significaban dinero; en el caso de los árabes también estaban interesados en la aculturación. Este proceso conllevaba la "arabización lingüística y la islamización" en cuanto no sólo se adoptaban nuevas creencias sino nuevos modelos y normas sociales, políticas, jurídicas, políticas, económicas, fiscales, educativas y familiares (Chalmeta, 1994: 15-16, 27).

Por eso, no es de extrañar que nuestra poetisa Butayna bint Al-Mu'tamid expresara su profundo sufrimiento: de hija de rey famoso, cultivador de las letras de su tiempo, mimada por la corte y con el "mundo a sus pies", cuando pasó a ser una cautiva a quien su sangre noble de poco y nada le valió. El único poema que de ella se conoce tiene la forma de una "lamentatio" y de "petitio" que descubren una situación jurídica real y brutal que afectó a buena parte del universo femenino medieval de la Península Ibérica. Al respecto, téngase en cuenta el terror de los habitantes de una ciudad que caía como fue el caso de Sevilla y en la que vivía nuestra poetisa; al referirse a su caída, el cronista Abd al-Wahid al Marrakuxi la describía en su *Kitab al-Muchib* (1091):

[...] la ciudad sucumbió del lado del río y no quedó esperanzas de poder defenderse; [...] el fuego que destruyó las galeras les hizo perder toda esperanza, redujo a todos al silencio y les privó de la fortaleza para resistir [...] en esos días la población, enloquecida y con el corazón lleno de inquietud, comenzó a huir por los caminos terrestres, a pasar el río a nado, a escapar por las alcantarillas o a arrojar desde lo alto de las murallas, con la esperanza de sustraerse a la muerte (Sánchez-Albornoz, 1946: I, 159).

Si tenemos en cuenta el horror de una ciudad vencida, es esperable el quiebre psicológico y moral de Butayna bint Al-Mu'tamid quien, en el único poema que de ella se conoce, dejó memoria de su experiencia real y emocional de la cautividad, fenómeno individual, social y jurídico común en su época. Lo que Butayna narra poéticamente tiene base histórica y es su propia tragedia personal. En su caso, ignoramos si logró la libertad teniendo en cuenta que el Islam legislaba que esta se podía obtener en algunos casos con el casamiento. Su situación no fue

extraña a otras mujeres de Al-Andalus y de la España cristiana que, como han estudiado Esther Pascua y Ana Rodríguez López, demostraron que "no solo sirvieron como parte de la negociación de las alianzas entre los reinos durante el proceso de normalización política, especialmente de los siglos XI y XII" (Pastor, 2003: 52). Si "sirvieron" también fue en la literatura que las cobijó para dar cauce a una tragedia individual y social que, enmarcada en la violencia de género, se poetizó en una suerte de reescritura lírica por cuyos versos pudieron discurrir la experiencia del cautiverio y la esclavitud contada y cantada por boca de mujer.

Conclusiones

El panorama general de la lírica europea medieval y de la española en particular se fortalece cuando se incluye bajo el mismo cielo a las poetisas árabe-andalusíes que compusieron en árabe clásico en la Península Ibérica. Como afirma Teresa Garulo, "la lírica femenina árabe de la Península Ibérica es posiblemente la más extensa de la Europa medieval" (2003: 65). A ella y a sus creadoras, se han dedicado destacados medievalistas desde inicios del siglo XX, hasta *La Corónica* les ha dedicado parte de un "Critical Cluster" que se aboca a la incorporación de poetisas de al-Andalus al canon de la poesía hispánica medieval (32.1). De eso se trata precisamente: de visibilizar e integrar estas canciones de mujeres árabe-andalusíes que en condiciones de libertad, esclavitud o cautiverio, cultas o analfabetas, relacionadas con la vida cortesana, compusieron una poesía lírica que figura entre las más antiguas de la Península Ibérica y de Europa. Como afirmamos al inicio de esta investigación, sus poemas son reservorios culturales de una sociedad cuya sensibilidad y sentido poético de la realidad fluyeron por el cauce de una poesía lírica femenina.

Los poemas que Al-'Abbádiyya y Bujayna bint Al-Mu'tamid produjeron, junto con los compuestos por el resto

de las poetisas arábigo-andalusíes, difundieron y legitimaron modos de concebir la realidad y de concebirse a sí mismas; sus versos colaboraron en la construcción de una identidad común en espacios geográficos y temporales compartidos-siglos IX-XIV-.

Esta lírica funcionó como portadora oficial de los modelos canónicos del mundo e, indirectamente, ayudó a fijarlo y desafiarlo desde una mirada poética. Desde el género lírico, las poetisas de Al-Andalus no solo retomaron temas, imágenes, símbolos, estructuras retóricas propios de la literatura árabe clásica, también incluyeron situaciones históricas que agredían su mundo personal y jurídico.

Hablar de la esclavitud o del cautiverio excedió el hecho de la producción, difusión, conservación y transmisión de su lírica y se transformó en una problemática poetizada en sus canciones. En ellas, asomó la literatura de la intimidad y del dolor que se concretizó en la creación de uno de los más bellos *corpus* de poesía lírica de la Edad Media Europea.

Las dos poetisas arábigo-andalusíes comentadas fueron "hijas de la guerra", ambas privadas de su condición natural de libertad. En el caso de Al-'Abbádiyya, sus versos demuestran que las mujeres también fueron poetisas de gran sensibilidad poética y compusieron en condición de esclavitud. En el caso de Bujayna bint Al-Mu'tamid, su poesía se configuró en un espacio íntimo cuya frontera infranqueable fue la esclavitud. Si la literatura posibilita la expresión de la libertad, estas dos voces femeninas que asomaron en el siglo XI en Al-Andalus sorprenden por la fragancia de sus versos. En ellos y en sus autoras, la lírica y el cautiverio convivieron bajo el mismo cielo.

Bibliografía consultada

- Aguiar Aguilar, Maravillas (2002). "La literatura árabe en Al-Andalus: cuestiones conceptuales, periodización y *corpus* actualizado". *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 20: 9-24. Alfonso X, el Sabio (1977), *Primera Crónica General de España*, Menéndez Pidal, Ramón y Diego Catalán (eds.), 2 vols.. Madrid, Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid.
- Arias Bautista, María Teresa (1997). *Índices de las colecciones legislativas medievales para el estudio de la mujer*, Madrid, Agrupación de Estudios sobre la mujer 'Clara Campoamor'.
- Arranz Guzman, Ana (1983). "Imágenes de la mujer en la legislación conciliar (siglos XI-XV)". *Las mujeres medievales y el ámbito jurídico*, *Actas de las II Jornadas de Investigación interdisciplinaria*, Universidad Autónoma de Madrid, 1982. Madrid, Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 33-45.
- Bonilla, Luis (1961). *Historia de la esclavitud*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- Bouthoul, Gaston (1971). *La guerra*. Colección ¿Qué sé?. 44. Barcelona, Oikos-tau.
- Chalmeta, Pedro (1994). *Invasión e islamización. La sumisión de Hispania y la formación de al-Andalus*. Colección Al-Andalus, XVIII.10. Madrid, Editorial MAPFRE.
- Cortés López, José Luis (1986). *Los orígenes de la esclavitud negra en España*. Madrid, Mundo Negro y Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Del Moral Molina, Celia (1990). "La imagen de la mujer a través de los poetas árabes andaluces (siglos VIII-XV)". P. Ballarín y T. Ortiz (eds.), *La mujer en Andalucía*. *Actas del Primer Encuentro Interdisciplinario de Estudios de la mujer*, vol. II: 703-730.
- (1987). "Poesía de mujer, poesía de hombre: la diferencia del género en la lírica andalusí". Celia del Moral (ed.), *Árabes, judías y cristianas. Mujeres en la Europa medieval*. *Feminae*, Seminario de Estudios de la Mujer. Granada, Universidad de Granada, 173-193.
- Díaz Roig, Mercedes (1994). *El Romancero viejo*. *Letras Hispánicas*, 52. Madrid, Cátedra.
- Diccionario de la Real Academia Española* (1992). Madrid, Espasa Calpe, II.
- Di Giacomo, Luis (1947), "Une poétesse andalouse du temps des almohades: Hafsa bint al-Hajj ar-Rukuniyya". *Hespéris*, 34, 9-101.
- Garulo, Teresa (2002). "Women in Medieval Classical Arabic Poetry". Manuela Marin y Randi Deguilhem (eds.), *Writing the Femenine. Women in Arab Sources*. London and New York, I. B. Tauris Co Ltd, 2540.
- González Palencia, Ángel (1945). *Historia de la literatura árabe-española*. Barcelona, Labor.
- Franco Silva, Alfonso (1997). "La esclavitud en Sevilla a finales de la

- Edad Media y comienzos de la Edad Moderna".
- Isidoro Moreno (ed.), *La antigua hermandad de los negros de Sevilla. Etnicidad, Poder y Sociedad en 600 años de Historia*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Consejería de la Junta de Andalucía, 483-491.
- *Esclavitud en Andalucía 1450-1550*, Granada, Universidad de Granada.
- (1979). "La esclavitud en Castilla durante la Baja Edad Media: aproximación metodológica y estado de la cuestión", *Historia, Instituciones, Documentos*, 6: 113-127.
- Ferrer i Mallol, Maria Teresa i Josefina Mutgé i Vives, (eds.), *Actes del Col·loqui Internacional* celebrat a Barcelona del 27 al 29 de maig de 1999. *Anuario de Estudios Medievales*, Annex 38, Barcelona, Consell Superior d'Investigacions Científiques, Institució Mila i Fontanals, Departament d'Estudis Medievals, 19-38
- Fierro Bello, Maria Isabel (1990). "Mujeres hispano-árabes en tres repertorios biográficos. Yadwa, Sila y Bugya, siglos X-XN". En *Las mujeres medievales, su ámbito jurídico*, Actas de las II Jornadas de investigación Interdisciplinarias, Madrid, Universidad Autónoma, 177-182.
- Furió, Antoni (2000). "Esclaus i Assalariats. La funció econòmica de l'esclavitud en la Península ibèrica a la Baixa Edat Mitjana. En *De l'esclavitud a la llibertat. Esclaus i Lliberts a l'èdat Mitjana*.
- Garulo, Teresa (2003). "Las poetisas de al-Andalus y el canon de la poesía árabe", *La corónica*, 32.1: 65-78.
- González, Cristina (1992). "Salvajismo y barbarie en la *Estoria de España*", *NRFH*, 40: 63-71.
- González Arévalo, Raúl (2004). "Reflexiones en torno al cautiverio y la esclavitud en Málaga a fines de la Edad Media". *Studia Historica. Historia Medieval*, 22: 91-108.
- González Palencia, Ángel (1945). *Historia de la literatura árabe española*, Barcelona, Labor.
- Graullera Sanz, Vicente (1978). *La Esclavitud en Valencia en los siglos XVI y XVII*. Valencia, Instituto Valenciano de Estudios Históricos, Instituto Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, CSIC.
- Guardiola, María Dolores (1994). "Licitud de la venta de esclavas cantoras". *Homenaje al Profesor José María Fórneas Besteiro*, Granada, Universidad de Granada, II: 669-686.
- Heers, Jacques (1971; reimp. 1989). *Esclavos y sirvientes en las sociedades mediterráneas durante la Edad Media*. Estudios Universitarios, 36, Valencia, Edicions Alfons el Magnanim, Intitutió Valenciana D'Estudis i Investigació.
- Hinojosa Montalvo, José (1984). "La mujer en las ordenanzas municipales en el reino de Valencia durante la edad Media", en *Las mujeres en las ciudades medievales*, Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid, Seminario de Estudios de la

- Mujer y Universidad Autónoma de Madrid, 43-55.
- Hitcock, Richard (1977). *Muslim Spain (711-1492)*, en RUSSELL, Peter E. (ed.), *Spain. A Companion to Spanish Studies*, University Paperback, 571, London, Methuen & Co., 41-63.
- Labarta, Ana, Carmen Barceló y Josefina Veglison (2007). *València arab en prosa i vers*, Acadèmia del nocturns. Textos literaris, València, Universitat de València.
- Maalouf, Amin (1989; reimp. 1997). *Las cruzadas vistas por los árabes*. Madrid, Alianza.
- Miret i Sanz, Joaquim (1917). "La esclavitud en Cataluña en los últimos tiempos de la Edad Media", *Revue Hispanique*, 41: 1-109.
- Michael, Ian (1973). Anónimo, *Poema de Mio Cid*, Clásicos Castalia, 75, Madrid, Castalia.
- Pastor, Reyna (2003). "Mujeres y la Guerra feudal: reinas, señoras y villanas". Mary Nash y Susanna Tavera (eds.), *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad antigua a la contemporánea*. Barcelona, Icaria, 52-72.
- Sánchez Albornoz, Claudio (1946). *La España musulmana*, Barcelona, Buenos Aires, Editorial Labor.
- Vasvari, Louise O (1999). *The Heterotextual Body of the 'Mora Morilla'*, *PHSMS*, 12, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
- Verlinden, Charles (1955). *L'esclavage dans l'Europe médiévale*. Bruges, Belgium. De Tempel.
- Vinyoles, Teresa, Susanna Martín y Lúdia Chalaux (2003). "La rueca y la espada. Las mujeres medievales, la guerra y la paz". Mary Nash y Susanna Tavera (eds.), *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad antigua a la contemporánea*. Barcelona, Icaria, 72-82.

DE LA *MEDEA* DE EURÍPIDES A LA DE FRANCA RAME Y DARIO FO: LA TRAGEDIA GRIEGA EN EL CONTEXTO HISTÓRICO ITALIANO DE FINES DE LOS '70

Laura Martín

Universidad Nacional de Cuyo

En el presente estudio, realizaremos una comparación entre dos textos literarios que llevan como título *Medea*, uno es la tragedia de Eurípides y el otro, un monólogo de Franca Rame y Dario Fo.

Abordaremos este análisis desde la noción de “transtextualidad” planteada por Gérard Genette en su libro *Palimpsestos*. El autor allí propone cinco tipos de relaciones entre textos que enumera “en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad” (Genette, 1989: 10). Menciona en primer lugar la “intertextualidad”, un concepto que ya había introducido Julia Kristeva, y la define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). En segundo lugar, la “paratextualidad”, que es la relación que el texto mantiene con el “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.” (11). En tercer lugar, la “metatextualidad”, que “es la relación (...) que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (13). En cuarto lugar, la noción de “hipertextualidad”, de la que se va a ocupar puntualmente en su libro y a la cual define como “toda relación que une a un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario” (14). Por último, la “architextualidad”, que “se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una

mención paratextual (...) de pura pertenencia taxonómica” (13). Sin embargo, más adelante aclara que estos cinco tipos de transtextualidad no deben considerarse como “clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos. Por el contrario, sus relaciones son numerosas y a menudo decisivas” (17).

En este estudio, analizaremos de qué manera el texto de Franca Rame y Dario Fo (hipertexto) se relaciona con el de Eurípides (hipotexto), cuáles son las variantes que presentan y de qué forma el texto B actualiza aquel texto anterior en relación al contexto histórico y a la ideología política de los autores.

La Medea de Eurípides

Eurípides compuso su obra en el 431 a.n.e. y la representó en el Certamen Euforión, donde obtuvo el tercer premio. En ella, retoma una antigua historia narrada en diversos poemas épicos, que cuenta las aventuras de Jasón y los argonautas para obtener el vellocino de oro, y la ayuda brindada a estos por Medea.

Se trata de una tragedia, que coincide con la definición que Aristóteles expone de ella en la *Poética*:

Reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza. (Aristóteles, 1946: 9)

El autor coloca como protagonista de su obra a Medea y se centra en el momento en que Jasón la abandona para casarse con Glauce, la hija del rey de Corinto, lugar al que habían llegado huyendo de Yolcos, tras haber matado a Pelias. Jasón, seducido por el poder, deja a su esposa para contraer un nuevo matrimonio y

concebir nuevos hijos para que los propios, según él, "siendo hermanos de reyes, tuvieran la protección debida" (Eurípides, 2006: 79). Sin embargo, el rey exige a Medea que abandone la ciudad junto a sus pequeños hijos.

CREÓN.- A ti, mujer tétrica, a ti esposa enloquecida, a ti hablo. Medea: sal de esta tierra, vete lejos, llévate a tus hijos. Y cuanto más pronto, mejor. Estoy aquí para intimarte esta orden, pero no entraré a la casa real antes que tú hayas cumplido mi mandato. Tengo que verte salir de los dominios de este reino.

MEDEA.- ¡Ah, muerta soy. Se cumple mi destino. Se han quitado la venda los que me aborrecen...! ¿Qué refugio me queda? Pero, oh Creón, dime: ¿Qué delito cometo, para que así me expulses? (Eurípides, 2006: 72)

Medea, perturbada por el dolor, enceguecida por la situación y presa de ira, planea una venganza. Jasón pagará a un precio muy alto su traición. Ella le quitará toda posibilidad de felicidad futura: matará a su joven prometida y con esa muerte lo privará del acceso al trono, y lo dejará sin descendencia; al matar a sus hijos lo empuja a la soledad completa, a una tristeza sin límites que lo acompañará hasta el final de sus días.

Medea ama sin medida, es capaz de dejar todo para unirse al hombre que le promete fidelidad: traiciona a su progenitor, mata a su hermano, huye de su tierra, induce a unas hijas al asesinato del padre; todo con el fin de tener el amor de su compañero. Pero, de la misma manera, odia. Es una mujer absolutamente apasionada y, sus pasiones son tan extremas, que todo lo lleva al límite. No puede controlar sus sentimientos y, abandonada por la razón, actúa como por instinto.

MEDEA.- ¡Cuánto decir pudiera a tus palabras! Pero, bien sabe Zeus, el padre universal, lo que por ti hice y

cómo tú me has pagado. No era posible que tú y tu consorte - esa por quien me dejas - disfrutaran de dicha, con irrisión de mí.

No era posible que Creón, tampoco, el que te dio a la hija y a mí me desterraba, quedara sin castigo. Y ahora, di cuanto quieras: llámame leona, llámame Escila del Tirreno... ¡yo di a tu corazón golpe por golpe! (Eurípides, 2006: 94).

El autor va preparando al lector hacia el desenlace funesto, va guiando a la protagonista en un *in crescendo* fatal. El resto de los personajes, siete en total, y el coro de mujeres intentan persuadir a Medea para que cambie de postura, para que no concrete su implacable decisión. Sin embargo, ella llevará a cabo sus deseos hasta las últimas consecuencias, justificando su accionar en el error cometido por Jasón.

El lenguaje utilizado por los personajes posee gran fuerza dramática, la belleza expresiva de sus parlamentos hace aún más atractiva la trama. Los diálogos son intensas discusiones cargadas de pasión, de furia y de tormento:

MEDEA.- (...) En cuanto a ti [Jasón], justo es que perezcas con desastrosa muerte relativa a tu maldad. Una astilla de la nave Argo herirá tu cabeza. ¡Ese sea el fin de tus nefandas bodas!

JASÓN.- ¡La Erina vengadora de tus hijos y la Justicia tu vida destruyan!

MEDEA.- ¿Hay dios que te oiga? ¿Hay funesto numen, a ti perjurio, huésped sin recato?

JASÓN.- ¡Fuera, maldita, verdugo de tus hijos!

MEDEA.- Entra a tu casa. sepulta a tu esposa.

JASÓN.- Voy allá. mas sin hijos. ¡mis dos hijos!

MEDEA.- Aún no has llorado lo que es justo. ¡Espera la vejez!

JASÓN.- ¡Amadísimos hijos!

MEDEA.- ¡Fueron para su madre, no para ti!

JASÓN.- ¿Por eso los mataste?

MEDEA.- ¡Para hacerte infeliz! (Eurípides, 2006: 95)

La intervención del coro de mujeres puede sentirse como una música armoniosa y sollozante que acompaña a la protagonista en su angustia. Sus palabras son abrazos protectores que cobijan la desolación de esta mujer. Sus cantos sugieren un ritmo acompasado de intervenciones breves pero certeras.

Si bien es una obra antigua, compuesta hace más de dos mil años, presenta un tema de gran vigencia en distintas épocas, por lo que innumerables autores la han retomado y actualizado. Séneca, Corneille, Lope de Vega, Jeffers, Anouilh y Rame-Fo, entre otros, llevaron a escena este personaje.

Las palabras que Eurípides coloca en boca de la protagonista son relevantes aún hoy, sus planteos sobre la condición social de la mujer siguen siendo pertinentes en la actualidad y, por esta razón, ha sido reelaborada una y otra vez:

MEDEA.- (...) De cuantos seres tienen alma y pensamiento somos las mujeres los más desdichados. Primero hay que gastar grandes caudales por lograr un marido. Ya lo tenemos. Hay que hacer de él un déspota de nuestro cuerpo. De los males quizá el mal más duro. Y el punto más difícil: ¿será bueno o malo? No se concede a las mujeres repudiar al esposo, ni desatar el vínculo nupcial. Y vengamos a las novedades de ahora. Es preciso ser adivino para saber, sin que nadie nos lo haya enseñado, cómo ha de tratarse al que comparte nuestro lecho. Bien puede ajustarse a nuestra manera de ser: es la dicha de las dichas. Llevará el yugo conyugal de buen grado. Pero, si no. ¡mejor la muerte! Cuando un varón se hastía de la vida hogareña, se sale fuera a disipar su enfado. Va con algún amigo, va

con sus camaradas. Y, ¿nosotras qué? ¡Un solo ser hay en quien tenemos que poner los ojos!
 Sí, lo sé. Dicen que nosotras pasamos la vida segura en el hogar, sin pena, sin peligro... y ellos, van a la guerra, combaten con la muerte a la vista. ¡Mal piensan! ¡Tres veces en el frente de batalla, y no parir un hijo! (Eurípides, 2006: 71-72).

La *Medea* de Franca Rame y Dario Fo

La obra forma parte del espectáculo teatral *Tutta casa, letto e chiesa* que se estrenó en 1977; en ese entonces, contaba con cinco cuadros: *El despertar*, *Una mujer sola*, *La madre bohemia*, *Tenemos todas la misma historia* y *Medea*. Los cuatro primeros tienen tratamiento de farsa, son de gran comicidad, y analizan el entorno familiar y laboral de la mujer de su época. El último, del que nos ocuparemos ahora, es una adaptación de la homónima obra de Eurípides en dialecto del centro sud, utilizando el *grammelof*, un recurso propio de la *Commedia dell'arte*, al que ya había recurrido Fo en otras ocasiones.

La obra es un monólogo^{6 7} que la actriz utilizaba como cierre del espectáculo. En él se muestra una Medea popular que retoma la tragedia clásica de Eurípides pero que presenta singulares cambios.

Mientras que en el texto de Eurípides podríamos decir que —parafraseando a Marx— Medea ha asumido solo conciencia *en sí* de su situación de opresión, es decir, que ella solamente ha reconocido su condición de subalteridad y su acción no representa más que una venganza hacia su marido; en la *Medea* de Rame y Fo, la protagonista ha alcanzado un grado superior de conciencia (conciencia *en* pero también *para sí*), ya que no solo es consciente de su

⁶ Lenguaje onomatopéyico utilizado por los cómicos de la Comedia del Arte.

⁷ Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro* define al monólogo como: “Discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta (soliloquio). El monólogo se distingue del diálogo por la ausencia de intercambio verbal y por la importante extensión de un parlamento separable del contexto conflictual y dialógico” (p. 319).

realidad, sino que actúa para transformarla. A través de la acción concreta de matar a sus hijos, podemos interpretar que el verdadero objetivo del personaje es dar muerte simbólica al patriarcado y, con él, al mandato de maternidad como única posibilidad de realización de la mujer. Ella busca liberarse del yugo que la mantiene presa, intenta escapar al dominio absoluto del hombre y construir un proyecto autónomo.

MEDEA.- Desgraziate che altro non siete! Ora m'avvedo bene donne mee, che la migliore penzata che l'omo ha fatto a vantaggio sojo é d'averve ben allevate alia soa dottrina... a scola v'ha mannate, voialtre ne ripetete la lezione e ve fate contente, chinate state, nun ve rebellate! (...) Ma, migliore é, esser recordata come bestia ferroce, che dementecata come cavra mansueta. che se pole mungere. e tosare, e disprezzare, e poi venderé al mercato senza che de bocca soa n'esca un figlioli!⁸ (Fo-Rame, 1989: pos. 1000-1010).

Es un monólogo netamente feminista, a través del cual los autores hacen manifiesta su postura política frente a la situación de la mujer de la Italia de su época. Como ya dijimos, el sentido original se ha desplazado: esta es una mujer que ha tomado conciencia de su situación de opresión y que con total lucidez quiere liberarse y comenzar una nueva vida.

MEDEA.- No, che nun disraggiono sorelle... penzato e repenzato e poi discacciato agg'io 'sto penzamento.

⁸ "¡Desgraciadas, que otra cosa no son! Ahora veo con claridad, mujeres mías. Lo que mejor ha hecho el hombre, para su beneficio, es habernos instruido bien en su propia doctrina. ¡A la escuela las ha enviado, ustedes repiten la lección y quedan contentas, de rodillas están, no se rebelan! (...) Pero, mejor es ser recordada como bestia feroz que olvidada como cabra mansa, que se puede ordeñar y esquilarse y despedazar y después vender en el mercado sin que de su boca salga un hijo" (La traducción es mía).

(...)

Ma l'ommo non l'é gimmai traditore, se scambia donna!
E donna, abbisogna che se contenta d'essere matre,
che é già gran premio! (...) E penzavo che 'sta gabbia
derentro la quale ci avrete imprigionato, con aMigati,
incatenati al collo li figlioli (...)... penzavo fosse lo peggio
recatto de codestra vostra infame società d'ommeni.

Necessità é, che 'sti figlioli a mia abbino a moriré perché
tu, Giasone, e tue leggi infami abbiate a schiattare! ⁹
(Fo-Rame, 1989: pos. 1010-1034-1039).

Desde la teoría de Genette, esta obra es el hipertexto de aquel texto anterior compuesto en Grecia; la relación paratextual dada desde el título las vincula inmediatamente. Durante las funciones, antes de comenzar con este momento del espectáculo, la actriz anticipaba que este último monólogo era totalmente diferente a los anteriores; que en él se retomaba la obra del dramaturgo griego pero con una motivación diferente. Narraba el argumento de aquella obra y comenzaba a representar esta nueva.

La relación entre ambos textos es una relación pragmática que implica una nueva lectura, una nueva interpretación y la generación de un nuevo sentido. En este nuevo texto, los autores han retomado la figura mitológica de Medea pero la han traído a un nuevo contexto. Si bien la historia transcurre también en Corintos, era perfectamente posible, para el espectador, identificar esta ciudad con la de la época en la que los movimientos feministas están en plena eclosión.

⁹ “No, que no desvarío, hermanas. He pensado y vuelto a pensar y luego he alejado de mí este pensamiento. (...) ¡Pero, el hombre no será jamás traidor, si cambia de mujer! ¡Y para la mujer, necesario es que se conforme con ser madre, que es ya un gran premio! Y pensaba que esta jaula dentro de la que nos han puesto prisioneras, con cadenas, amarrándonos al cuello los hijos. pensaba, fuese el peor chantaje de esta infame sociedad de hombres. Es necesario que estos hijos míos mueran, para que tú, Jasón, y tus leyes infames mueran” (La traducción es mía).

En Italia, la emergencia del movimiento de liberación de las mujeres se presenta públicamente en tanto grupo diferente de las organizaciones políticas mixtas en 1970. (...) Procede tanto de la difusión de artículos de mujeres intelectuales y periodistas críticas, desde una perspectiva de izquierdas, con el Partido Comunista Italiano, como de un contexto más amplio donde la cuestión femenina es omnipresente en el discurso político sobre la modernización de la sociedad. (...)

El movimiento italiano, cuya capacidad espectacular para movilizar a las mujeres en las manifestaciones de masas de las principales ciudades italianas suele citarse como ejemplo, se caracteriza por la confluencia de una práctica teórica importante y un compromiso práctico igualmente marcado, por la confluencia de las capas intelectuales y el movimiento obrero. Las feministas son el testimonio más amplio de la afinidad y la colaboración efectiva entre intelectuales de izquierda y organizaciones sindicales. (Fougeyrollas-Schwebel, 2010: 709-710)

Esta Medea también vive en una sociedad en la que los deberes conyugales, las labores domésticas y la maternidad son los roles sociales destinados a la mujer; y, como tales, representan un deber-ser para su misma condición de mujer. Ella debería resignarse al abandono por parte de su marido y seguir siendo una madre dedicada y generosa; sin embargo, comprende que el ser madre no es lo que le da sentido a su vida, por lo que decide matar a sus hijos para que pueda nacer una nueva mujer. Dice: "I figli sono come il basto di legno duro alla vacca, che voi uomini ci mettete al collo, per meglio tenerce sotto, mansuete, per meglio poterce mungere, meglio poterce montare. Per

questo li uccido, perché possa nascere una donna nuova!”¹⁰ (Fo-Rame, 1989: pos. 966).

Ya Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo* de 1949 había sostenido que:

[...] la inferioridad de la mujer procedía originariamente de que, en principio, se ha limitado a repetir la vida, mientras el hombre inventaba razones para vivir, más esenciales a sus ojos que la pura ficción de la existencia; encerrar a la mujer en la maternidad sería perpetuar esa situación.

Hoy reclama ella participar en el movimiento a través del cual la Humanidad intenta sin cesar justificarse superándose; no puede consentir en dar la vida más que en el caso de que la vida tenga un sentido; no podría ser madre sin tratar de representar un papel en la vida económica, política y social. No es lo mismo engendrar carne de cañón, esclavos o víctimas que engendrar hombres libres. En una sociedad convenientemente organizada, en la que el niño fuese tomado en gran parte a su cargo por la colectividad y la madre fuese cuidada y ayudada, la maternidad no sería inconciliable en absoluto con el trabajo femenino (De Beauvoir, 2008: 511).

El texto, como se proponían sus autores, incide en el contexto sociocultural de la Italia de los años setenta; pretende llegar a un público masivo con un mensaje claro y contundente, y articular las demandas feministas en boga. A través de él, sus autores manifiestan su compromiso social y hacen evidente su postura ante la situación de opresión que vivía la mujer en aquel entonces.

Con todo, podemos afirmar que entre ambas obras

¹⁰ “Los hijos son como el yugo de madera dura de la vaca, que ustedes, hombres, nos ponen al cuello para mantenemos abajo, mansas, para mejor podernos ordeñar, para mejor podernos montar. ¡Por esto los mato, para que pueda nacer un mujer nueva!” (La traducción es mía).

literarias se da una clara relación hipertextual; la obra B -la de Franca Rame y Dario Fo- deriva de forma total y declarada de la obra A -la *Medea* de Eurípides- con singulares cambios. Rame-Fo reelaboran la tragedia clásica pero con fines bien diversos: lejos de presentar a una Medea obcecada por sus pasiones irrefrenables, que a pesar de ser consciente de su situación solo busca venganza; muestran a una mujer que ha tomado plena conciencia de su realidad, una mujer que entiende que esos deberes que tiene que cumplir son imposiciones de una sociedad machista que pretende tenerla subyugada impidiéndole realizarse como persona, y que, en consecuencia, decide acabar con todo, eliminar todo vestigio de su vida pasada para que pueda nacer una mujer nueva.

Bibliografía

- Aristóteles (1946). *Poética*. México, Universidad Autónoma de México.
- De Beauvoir, Simone (2008). *El segundo sexo*. Buenos Aires, Debolsillo.
- Eurípides (2006). *Las diecinueve tragedias*. México, Editorial Porrúa.
- Fo, Dario (2006). *Teatro*. Traducción: Carla Matteini. La Habana, Ediciones Alarcos.
- Fo, Dario. & Rame, Franca (1989). *Le commedie di Darío Fo. Venticinque monologhi per una donna*. Torino, Einaudi (Libro electrónico).
- Fougeyrollas.Schebel, Dominique (2010). "El feminismo en la década de los setenta". En: *Enciclopedia histórica y política de las mujeres*. Europa y América. Madrid, Ediciones Akal.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción: Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus.
- Pavis, Patrice (1984). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- Rame, Franca y Fo, Dario (1990). *Ocho monólogos*. Madrid, Ediciones Jucar (Libro electrónico).
- (2007). *Una vita alla improvisa*. Parma, Ugo Guanda Editore (Libro electrónico).
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2003). "¿Puede hablar el subalterno?" En: *Revista Colombiana de Antropología*. Volumen 39, Colombia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

DAMAS CON PLUMA: GÉNERO Y "HOMOSEXUALIDADES" EN NARRATIVA ESCRITA POR MUJERES (1965-1973)

Jorge Luis Peralta

IDIHCS/Universidad Nacional de La Plata-CONICET

La investigación acerca de las figuraciones literarias de la "homosexualidad"¹¹ masculina en la literatura argentina se ha centrado, generalmente, en un corpus de obras de autoría masculina.¹² El objetivo del presente artículo consiste en aproximarse, en cambio, a algunos textos escritos por mujeres, que si bien han recibido escasa atención por parte de la crítica, resultan piezas valiosas en una genealogía de representaciones "otras" del género y la sexualidad: se trata de las novelas *Al vencedor* de Marta Lynch - publicada en 1965 por Losada- y *Mal don* de Silvina Bullrich -aparecida en 1973 en el sello Emecé- y de los cuentos "Entre Mercurio y Venus" de Martha Mercader, incluido en el libro *Octubre en el espejo* (Sudamericana, 1966), y "La pareja", de Marta Lynch, del volumen *Cuentos de colores* (Sudamericana, 1970). Conviene destacar que se trata de tres escritoras que gozaron de éxito editorial - especialmente Bullrich-¹³ y que los textos en cuestión

¹¹ Empleo las comillas para destacar la inestabilidad conceptual de esta categoría, en línea con las propuestas de Halperin (2002) y Llamas (1998). A falta de una definición coherente y unívoca, se impone revisar, en cada caso, las concepciones y valoraciones en juego, de allí el uso del plural -"homosexualidades"- en vez del singular -"homosexualidad"- que no da cuenta de las contradicciones y transformaciones que rodean este término desde su creación a finales del siglo XIX.

¹² Autoría masculina tanto homosexual como heterosexual. Ver, por ejemplo, los trabajos de Gabriel Giorgi (2004) y Adrián Melo (2005, 2011). Es importante subrayar, asimismo, que hasta muy pocos años existía un vacío crítico en torno de las figuraciones literarias del lesbianismo y de otras identidades no normativas, vacío que van cubriendo, paulatinamente, diversos aportes críticos.

¹³ Tanto Lynch como Bullrich fueron incluidas por Claudio Zeiger en su libro *E/*

vieron la luz unos años antes de que Manuel Puig diera a conocer su novela *El beso de la mujer araña* (1976), señalada por Balderston y Quiroga (2005: 13) como el hito que marcó un antes y un después en la historia de la representación literaria de la “homosexualidad” en las letras argentinas e hispanoamericanas. El análisis se centrará, concretamente, en los modos en que Bullrich, Lynch y Mercader problematizaron la cuestión del género en el personaje “homosexual”. Dado que dentro de la misma comunidad homosexual había una tensión, en esos años, entre la *loca* y el “homosexual” masculino (Peralta, 2014), considero que revisar las adscripciones genéricas propuestas por estas escritoras puede ofrecer una perspectiva alternativa y novedosa para la consideración del tema.

Los textos seleccionados propician, además, un desplazamiento del lugar común concerniente a la relación entre autoría e identidad sexual. Si por un lado se insiste en la irrelevancia de esa identidad, por otro, paradójicamente, juega un rol bastante decisivo en la delimitación de un posible canon -o “contra-canon”- de literatura de temática homoerótica.¹⁴ Así, los nombres más recurrentes son de autorxs que se reconocieron públicamente como gays o lesbianas (Puig, Copi, Néstor Perlongher, Sylvia Molloy); o que nunca “salieron del armario” pero cuyas preferencias eróticas o bien eran un “secreto a voces”, o bien se

paraíso argentino (2012), en el que reconstruye la trayectoria literaria de autorxs que pertenecieron -o estuvieron próximos- a la elite aristocrática y que, si bien en su momento fueron muy leídos y/o valoradxs por la crítica, entraron en una “inexorable decadencia” a partir de la década de 1980, como consecuencia de los cambios políticos y culturales posteriores a la dictadura militar: “el exabrupto autoritario o el exhibicionismo fastuoso no serían parte de los nuevos aires de una cultura que se pretendía más pluralista, democrática y proclive a una diversidad inclusiva” (Zeiger, 2012: 13). Distinto es el caso de Martha Mercader, que aunque se dedicaba a la literatura desde los años sesenta, obtuvo su primer éxito con la novela *Juanamanuela mucha mujer* en 1980. Además, a diferencia de Bullrich y Lynch, Mercader no apoyó el gobierno militar.

¹⁴ Ver, en torno a la cuestión identidad sexual/autoría, el debate que sostuvieron el sociólogo Adrián Melo (2010: s.p.) y la escritora Flavia Company (2010: s.p.) en las páginas del *Suplemento Soy* del periódico *Página 12* en 2010.

desvelaron postumamente (Manuel Mujica Lainez, Alejandra Pizarnik, José Bianco). Menor atención merecen obras de autoría “heterosexual” que inciden en temas LGBT. El caso que me interesa abordar -narrativa sobre “homosexuales” masculinos escrita por mujeres “heterosexuales”- ofrece interés, a mi juicio, porque las tres autoras, más allá de sus diferencias ideológicas y estéticas, se destacaron por el tratamiento de temas sociales y políticos y no solo de aquellos convencionalmente atribuidos a la “literatura femenina” (Mucci, 2003: en línea).¹⁵ En este sentido, vale la pena considerar cómo construyeron el personaje “homosexual” en un momento clave -finales de los años 60, comienzos de los 70- para la emergencia del movimiento homosexual en Argentina; pero cuando todavía circulaba, simultáneamente, abundante literatura psicoanalítica y sociológica en torno de las llamadas “desviaciones sexuales”. Por otro lado, estas escritoras no fueron ajenas a los discursos feministas de la época, especialmente Mercader;¹⁶ cabe preguntarse, entonces, cómo se posicionaron frente a un sujeto históricamente marginado, sobre todo si, renunciando a los privilegios de la masculinidad, asumía la identidad abyecta de la *loca*.

Tres años después de su exitoso debut literario con *La alfombra roja* (1962) Marta Lynch dio a conocer su segunda novela, *Al vencedor*. En ella describe las andanzas de dos jóvenes conscriptos, Benjamín y Tulio, después de finalizar el servicio militar obligatorio, primero en la ciudad de Buenos Aires y más tarde en el pueblo natal de Benjamín en la provincia de San Luis. Lynch despliega un

¹⁵ Si bien no son abundantes los estudios críticos sobre ellas, es de notar que una tesis sobre Bullrich realizada en España lleva por título “Visión sociopolítica en la novelística de Silvina Bullrich” (González López, 2002). También los artículos consagrados a Lynch (Billman, 1976; Area, 2006) y Mercader (Morello-Frosch, 1989; Urraca, 2005) inciden en cuestiones políticas, históricas y sociales.

¹⁶ Pueden consultarte, al respecto, *La señora Lynch: biografía de una escritora controvertida* y *La gran burguesa: biografía de Silvina Bullrich* (Mucci, 2000 y 2003) y la autobiografía de Mercader, *Para ser una mujer* (1992).

universo masculino¹⁷ donde no están ausentes las intensidades homoeróticas. El espacio paradigmáticamente homosocial del ejército propicia lazos que pueden desembocar en el contacto (homo)sexual; tal como afirma Benjamín, "de tanto vivir entre hombres uno se pone al final medio marica" (Lynch, 1965: 20).¹⁸ Los continuos deslizamientos entre homosociabilidad y homoerotismo adquieren especial relevancia en un pasaje de la primera parte de la novela, cuando Benjamín y Tulio traban relación con un personaje "homosexual", el Hombre. El encuentro se produce en la zona de Retiro, un espacio fundamental del "yiro" o "levante" entre varones en la metrópoli porteña. Allí concurrían, entre los años 40 y 50, los "diferentes sexuales", para usar la expresión de Malva,¹⁹ quien en su autobiografía evoca ese y otros enclaves de la sociabilidad "marica" de la época (Malva, 2010: 45-59). En Retiro, como en las plazas San Martín e Italia, los "homosexuales" iban en busca de conscriptos, obreros y marineros que consentían en tener relaciones sexuales con ellos a cambio de una retribución monetaria. El cuento "Diálogo con un homosexual" de Dalmiro Saenz (1974: 34) recoge un testimonio al respecto: "zonas como Plaza Italia son lugares claves para el levante. A un conscripto se le paga, normalmente, quinientos pesos, y tengo entendido que es relativamente fácil conseguirlos".

La escena que imagina Lynch podría pertenecer a *La brasa en la mano* (1950) de Oscar Hermes Villordo, novela

¹⁷ Diane Birkemoe (1982) ha analizado la recurrencia de una "voz viril" en la narrativa de Lynch, quien en varias de sus novelas asume, para la investigadora, un punto de vista masculino.

¹⁸ Desde el punto de vista narratológico, la novela se caracteriza por la inserción continua de analepsis que remiten a la estadía de los protagonistas en el servicio militar. Ese universo de "hombres entre hombres" también aparece, contemporáneamente, en la narrativa de David Viñas, con un tratamiento similar de la tensión entre homosociabilidad y homoerotismo (Giorgi, 2004: 75-103; Melo, 2011: 257-263).

¹⁹ Malva, oriunda de Chile, llegó a Argentina en 1943 y se radicó en Buenos Aires, donde trabajó como ayudante de cocina y modista. Aunque se la suele definir como "travesti", ella se auto-identifica como "homosexual con tendencias femeninas". En 2010 Libros de Rojas publicó su autobiografía, *Mi recordatorio. Autobiografía de Malva*.

que reconstruye la topografía homoerótica porteña de la década de 1950, con la diferencia de que la autora invierte el punto de vista: no es el “homosexual” el que narra cómo seduce al conscripto, sino el conscripto el que cuenta los avances del “homosexual”. Benjamín, narrador en primera persona, da cuenta de la sutil y paciente tarea de seducción que lleva a cabo el Hombre en el curso de una noche, aunque sea Tulio, y no él, quien termine aceptando la proposición. En efecto, Benjamín abandona a Tulio y al Hombre en un bar y vuelve a encontrarse con su compañero al día siguiente, en un andén de la estación de Retiro: “traté entonces de saber en qué había pasado la noche, pero él fue muy prudente, caminó a mi lado como lo hacía cuando quería mostrarse fanfarrón o disimular. -El hombre pagó todo. Fue una noche discreta -informó misteriosamente” (Lynch, 1965: 75). La significativa elipsis - que marca a su vez el límite entre la primera y la segunda parte de la novela- oculta, probablemente, una escena de contenido sexual. Lynch debía ser consciente de la dificultad de mostrar una escena semejante: apenas un año antes la novela *Asfalto*, de Renato Pellegrini, había sido procesada por obscenidad. No obstante, la autora presenta sin ambigüedades al personaje “homosexual” y, lo que es más importante, evita condenarlo o atribuirle un discurso “vergonzante”, tal como ocurre, por caso, en la novela posterior de Francisco Aranda *La mezcla* (1972). Benjamín describe al Hombre en los siguientes términos:

Había estado rondando cerca de nosotros, era un hombre extraño, un viejo, de unos sesenta o más pero estaba bien cuidado. Llevaba una camisa de hilo azul, abierta en el pecho, hablaba con acento fuerte, de extranjero. Sacó una pipa que abultaba su bolsillo y se puso a fumar. Quien sabe estaba tratando de embromarnos o algo, inclinándose mucho hacia nosotros mientras hablaba con gestos que querían ser paternos. Yo lo vi limpio y agradable. (Lynch, 1965:

58)

Como puede apreciarse, el narrador no especifica si el personaje acusa rasgos "femeninos". Reúne, no obstante, ciertas características distintivas del "homosexual": es "extraño" (más adelante Benjamín lo califica, también, de "loco" y "chiflado"), elegante -usa camisa de hilo azul, fuma en pipa- y acecha a los jóvenes como el cazador a su presa. Este "homosexual" mayor, de buena posición social y amante de la "juventud" había hecho una de sus primeras apariciones en la narrativa argentina en el cuento de Bernardo Kordon "Los crotos" (1936). Lynch está evocando una figura -y un modo de socialización homoerótica- representativas de un contexto histórico preciso. Los jóvenes como Tulio no *eran* "homosexuales": se los denominaba "chongos" y atraían, por su belleza y performance masculina, a "maricas" de clase media y alta (Sebreli, 1997: 349 y ss.). Las "maricas", por su parte, comenzaron a constituir un grupo diferenciado -en tanto "personalidad" específica- entre los años 40 y 50 (Ben, 2009). El Hombre encarna, en este sentido, un prototipo, y no es casual que Benjamín lo designe de esa manera, implicando la existencia de muchos otros similares a él.²⁰ Podría arriesgarse, incluso, que esa manera de nombrar al "homosexual" -el Hombre- constituye una ironía, pues la palabra remite, en sentido estricto, al sujeto que no transgrede, como sí hacen las "maricas", los imperativos del sistema sexo-género. ¿Son auténticos hombres, sin embargo, Tulio, que prostituye a sus propias hermanas, o Benjamín, que se enamora de una de ellas pero no se decide a rescatarla? El Hombre aparece como un sujeto amable y honesto en sus intenciones. Lynch evita caricaturizarlo y no le reserva un desenlace violento, como

²⁰ Sorprende la similitud de los parlamentos del Hombre con los testimonios del escritor polaco Witold Gombrowicz, quien residió en Argentina entre 1939 y 1963 y dejó constancia, en las páginas de su diario, de sus frecuentes "excursiones" al parque de Retiro.

en el cuento ya citado de Kordon. Benjamín llega a afirmar: "el tipo no hacía mal a nadie, sentado de espaldas a la plaza San Martín, echando discursos" (Lynch, 1965: 60), y más adelante: "que fuese uno de éstos a mi no me importaba" (72). La naturalidad con la que se desarrolla la escena de la seducción y la ausencia de juicios morales convierten a la novela de Lynch en una excepción a las representaciones estigmatizantes de la época, muchas de ellas animadas, como ha analizado Giorgi (2004), por una "lógica del exterminio".

Lynch volvería a abordar la temática homoerótica en "La pareja",²¹ un cuento en el que se advierte un eco de *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt: la acción se desarrolla, como en un célebre episodio de aquella novela, en una pensión, donde conviven en tensión constante un viejo y un joven, la "pareja" del título. Resulta interesante, en primer lugar, la elección de esta palabra, pues de acuerdo con el Diccionario de Real Academia Española (2001: s.v.), "pareja" es "un conjunto de dos personas, animales o cosas que tienen entre sí alguna semejanza o correlación, y especialmente el formado por el hombre y la mujer". Las expectativas introducidas por el cuento a partir de su título resultan desbaratadas cuando se constata que la "pareja" en cuestión no está constituida "por un hombre y una mujer" sino por dos varones que, además, no parecen tener demasiado en común, al menos en principio. Lynch vuelve a explorar los límites de lo homosocial en un espacio, la pensión, donde fue habitual -en especial durante la primera mitad del siglo XX- la presencia de "homosexuales", "quienes compartían con la población general la dificultad de alquilar un departamento en un edificio de varios pisos, favorecedor de una mayor

²¹ Otro cuento de Lynch, "El dormitorio", del volumen *No te duermas, no me dejes* (1985) sugiere corrientes de atracción homoerótica entre jóvenes cadetes de un liceo militar. Este texto fue incluido por Leopoldo Brizuela (2000) en su antología de relatos argentinos de temática homoerótica. No lo considero en el presente trabajo, sin embargo, porque no aparecen personajes manifiestamente "homosexuales".

anonimato” (Ben y Acha, 2004-2005: 18).²² Los protagonistas se ven obligados a una convivencia forzosa que exacerba la tirantez de su vínculo. El cuento, breve, consta menos de acciones que de descripciones: traza un retrato de la intimidad que el joven, estudiante de teatro, y don Pepe, ex-empleado ferroviario, comparten en el espacio reducido de la pieza. El muchacho, narrador de la historia, expresa un rechazo manifiesto hacia la figura del hombre mayor, pero la relación que los une es mucho más compleja que el odio: se basa en una mutua -e incómoda- dependencia: “nuestras camas se tocaban en la oscuridad, con el fino tabique limitándolas, y ambos componíamos un dúo desparejo, algo así como un monstruoso matrimonio que entre las sombras trata de vengarse o de desentenderse uno del otro. También nosotros estábamos unidos” (Lynch, 1970: 36).

Un aspecto llamativo radica en que el personaje explícitamente “homosexual” es el joven, a pesar de que, según este mismo señala, “el viejo era la parte débil del dúo” (37). Lynch plantea, así, un giro interesante respecto de la representación estereotípica del “maricón”: el joven es afeminado y detesta a las mujeres -aspectos que el viejo recrimina o cuestiona- pero, al mismo tiempo, detenta el poder en su relación con don Pepe, al que *feminiza* asumiendo el rol de “macho”: “imaginé que el viejo ganaba tiempo para aguardar en vela mi regreso, como una buena esposa amante, con una madre solícita con la cama lista, la mesa preparada” (45). El “homosexual” no aparece, entonces, como víctima, pero tampoco se le puede adjudicar el papel de “verdugo”: en realidad, uno de los hallazgos del cuento consiste en el juego ambiguo que plantea, de atracción y rechazo, entre sus personajes, presentados como criaturas complejas antes que como encarnaciones de una teoría psicoanalítica dada.

²² La pensión también aparece como residencia de personajes “homosexuales” en las novelas *Siranger* (1957) y *Asfalto* (1964) de Renato Pellegrini y *La brasa en la mano* (1983) de Oscar Hermes Villordo, entre otros textos.

El personaje “homosexual” de este cuento se diferencia notablemente del que aparecía en *Al vencedor*. De hecho, Lynch subraya, con la elección de los protagonistas, un contrapunto generacional entre dos “homosexualidades” heterogéneas: estridente y desafiante en el caso del joven; tímida y paternal en lo que concierne al viejo. Frente a la actitud contenida de los “homosexuales” de antaño, el joven enarbola una rebeldía típicamente sesentista: ha abandonado el hogar y se mantiene a sí mismo con trabajos ocasionales para poder dedicarse al teatro. No hay atisbos de culpabilidad en relación a su deseo homoerótico, sobre el cual se expresa con naturalidad: “Ricardo era hermoso y excitante [...] Siempre me sentí atraído por Ricardo” (42). Respecto al género, el joven señala que su “condición afeminada” (41) enciende las protestas del viejo, de donde se puede inferir que encarna la figura de la “loca”. Así lo corrobora, complementariamente, la descripción de su vestimenta: “el teatro me permitía extravagancias tales como mis flamantes pantalones cuadriculados y el saco naval negro con botones relucientes [...]. El teatro eran los zapatos de gamuza, los gemelos, el pelo largo sobre las orejas” (41). No hay, sin embargo, una valoración negativa del personaje a causa de su afeminamiento; las críticas del viejo -quien llega a proferir el insulto “maricón” y a acusarlo de trotar “por las calles en busca de otros hombres” (40)- deben ser comprendidas en el marco de la ambigua relación que mantienen los personajes. Las divergencias, en buena medida resultado de la diferencia de edad y de trayectorias vitales disímiles, funcionan como elemento cohesivo más que de ruptura. Al final, en efecto, el joven, que había decidido pedir un cambio de habitación, se da cuenta de que no puede abandonar al viejo: “sentí la piel erizada y fría cuando me arrojé sobre la cama y advertí que también yo lo estaba esperando” (45). Tanto en el diseño de los personajes como en el desarrollo de la trama, Lynch evita los lugares comunes en torno a los “homosexuales” en

general y las "locas" en particular. El joven de "La pareja", rebelde y seguro de sí mismo, remite a las nuevas subjetividades homoeróticas que comenzaban a forjarse por esos años en Argentina: al año siguiente de la publicación del cuento, en 1971, se formaba el Frente de Liberación Homosexual, en cuyas filas podría haberse contado el personaje creado por la autora.

El cuento de Martha Mercader, "Entre Mercurio y Venus",²³ se apoya en un ingenioso procedimiento técnico: la voz narradora se desliza, muy sutilmente, de un personaje femenino, María, a otro masculino, José María. Ambos cuentan la relación sentimental que mantienen con un joven llamado Horacio, de modo que cuando en el desenlace se descubre la identidad del segundo narrador, queda al descubierto la relación triangular que une a los personajes. El título apunta, a través de la mención de los dioses romanos Mercurio y Venus, a los polos -femenino y masculino- entre los que cuales se debate Horacio. Sin embargo, José María está lejos de cumplir con las exigencias de la masculinidad hegemónica: mientras Horacio, descrito como "varonilmente solícito" (Mercader, 1983: 154), asume la posición del "hombre"; él encarna, por contraste, el rol de la "mujer": precisamente, es este posicionamiento el que contribuye a que no se delate el cambio en la voz narradora, además de la ausencia de marcas de género.

José María presenta muchos de los rasgos típicos del "homosexual" afeminado: relación de dependencia con una madre sobreprotectora, buen gusto para la decoración e identificación con la "mujer" en sus relaciones amorosas:

²³ La ya mencionada antología de relatos de temática homoerótica compilada por Brizuela (2000) contiene otro relato de Martha Mercader, "Los intrusos", del volumen *El hambre de mi corazón* (1989). Se trata de una reescritura *femenina/feminista* del cuento "La intrusa" de Jorge Luis Borges. He analizado este relato en un trabajo que se ocupa también de la transposición cinematográfica del cuento borgeano realizada por Carlos Hugo Christensen en 1979 (Peralta, 2011).

Yo creo que mientras viva mi madre -y es tan joven, relativamente- no permitirá que yo me separe de ella, con el consiguiente problema que eso significa. (156)

Horacio [...] tiene su casita de fin de semana en el Tigre, que le he ayudado a decorar sencilla pero exquisitamente. (157)

Ver que le resulto indiferente, que no se da cuenta de todo lo que lo amo, de lo que soy capaz de hacer por él. Sí, lo confieso, hay días en que los celos me destruyen. Quisiera perseguirlo, destrozarlo, vengarme. Al mismo tiempo, comprendo que me muero por una palabra suya, por una migaja de su cariño. (158)

Las diferencias entre José María y el joven de "La pareja" saltan a la vista. Si aquel declaraba "uno nace, muere, copula solo. Yo nunca pensé en compañía las pocas veces que probé fortuna en una cama" (Lynch, 1970: 39), el personaje de Mercader encarna otro tipo de "loca", que podríamos denominar "pre-gay", dado que carece de conciencia política acerca de su identidad sexual. Roberto Echavarren (1998: 53) señala, a propósito de la representación de esta figura en *El beso de la mujer araña* de Puig, que "corresponde a una estructura más antigua, incrustada en otras décadas, la del gay que habla en femenino, que se refiere a sí mismo como si fuera una mujer, la 'loca' clásica y trágica, destinada a enamorarse de un hombre 'verdadero', un heterosexual". Si bien no hay referencias explícitas al afeminamiento de José María,²⁴ el rasgo queda implícito en final del cuento:

Cuando por fin Horacio y yo nos quedamos solos en casa [...] le muestro mi cuerpo desnudo y le digo: 'Horacio Hermes, yo soy Istar, Astarté, Afrodita. Seamos Hermes y Afrodita, seamos sólo uno'. Pero el sentido común de Horacio es aplastante. 'No, me contesta. Yo soy nada más que Horacio, y vos, nada más que José María, y esta no es una clase de mitología'" (159).

Este desenlace, más allá de su efecto humorístico, ratifica el binomio de género. Horacio reconviene a José María para que no transgreda las fronteras genéricas, en otras palabras, para que "no se haga la loca". La relación es claramente jerárquica: José María se ubica en una posición de inferioridad con respecto a Horacio, un modo de relación característico de la sociabilidad intermasculina previa al advenimiento de lo gay y su lógica igualitaria. Horacio no es un 'heterosexual', sino un "bisexual" de apariencia masculina, pero es justamente esa performance genérica, coincidente con su sexo biológico, la que le otorga "poder" sobre José María. Un "poder" que no deriva solamente de las características convencionalmente atribuidas a lo masculino, como fuerza o capacidad de acción, sino del hecho de que la masculinidad constituye un valor erótico (Halperin: 197-198). Las "locas" como José María idolatran al "macho" y se someten *femeninamente* a él.²⁵ En rigor, los polos establecidos en el título colocan de un lado a Horacio (Mercurio) y del otro a María y a José María (Venus).

No estamos, evidentemente, ante un cuento con pretensiones realistas. Mercader construye un divertimento inocuo que evita referirse a la situación *real* de los "homosexuales" de la época, estigmatizados por la literatura

²⁵ Otro ejemplo de esta clase de "homosexual" aparece en una breve escena de la novela *Aire tan dulce* (2009: 155) de la escritora tucumana Elvira Orphée, publicada originalmente en 1966: "Y en seguida le agarró tan fuerte el amor por vos que ahí nomás se arrodilló frente a tus piernas. [...] vos te tiraste en el sillón para más comodidad, y [...] él te desabotonó como un sirvientito. Eso era, pobre chico, un sirvientito".

psicoanalítica y perseguidos por las fuerzas policiales. No obstante, y al igual que Lynch, la autora no ridiculiza ni condena al personaje “homosexual”. Cabe recordar, en este sentido, que la “loca” fue objeto de rechazo incluso al interior de su propia comunidad. En un artículo del único número del periódico *Homosexuales* del FLH, difundido en Buenos Aires en julio de 1973, se afirma que aquellos “homosexuales” que responden al modelo de “marica”

[...] exageran su afeminamiento para excitar más fácilmente a los sujetos que les interesan, para los cuales desempeñan el rol de mujeres. Pero esa aberración no tiene nada que ver con la auténtica relación homosexual, que es la relación entre dos individuos del mismo sexo que se identifican con la sexualidad biológica con que cuentan sus cuerpos. (Grupo de Profesionales del FLH Argentino, 1973: 3)

El retrato amable de José María, locamente enamorado de Horacio, rivaliza, como puede apreciarse, con los argumentos esgrimidos por los integrantes del FLH.²⁶ Si en otros textos -y contextos- el afeminamiento contribuyó a la discriminación y la homofobia, en el cuento de Mercader se trata de un rasgo del personaje que no solo no se valora negativamente sino que se observa bajo un prisma de humor naif, contrarrestando la tonalidad dramática de otras narrativas coetáneas sobre “homosexualidad”, como la ya citada *Asfalto* de Pellegrini o *La boca de la ballena* (1973) de Héctor Lastra.

Mal don, de Silvina Bullrich,²⁷ ofrece una visión mucho

²⁶ Habría que esperar a la incorporación a dicho grupo de Néstor Perlongher, quien defendería con vehemencia el estatus “revolucionario” de la “loca”.

²⁷ Bullrich es la única de las tres autoras que trato aquí incluida en la enciclopedia de David William Foster (1994) sobre autorxs latinoamericanos que abordaron temas gays y lesbianos en su obra. La entrada correspondiente, a cargo de Alfredo Villanueva Collado, comenta precisamente la novela *Mal don*. El mismo crítico había publicado previamente un artículo sobre esta obra (Villanueva Collado, 1990).

más esquemática del personaje “homosexual” que la de los textos comentados hasta ahora. La novela se centra en los destinos de tres jóvenes oriundos de un pueblo veraniego: Diego, su hermana Clara y un amigo de ambos, Tommy. Los tres aspiran a salir de la vida asfixiante del pueblo, conquistar Buenos Aires y ascender en la escala social. Tommy aparece, en principio, como un arribista que se prostituye para alcanzar ese objetivo. Su “homosexualidad” sería, en tal sentido, ocasional y estratégica. Sin embargo, el fallido matrimonio con Clara ratifica, al final, la tesis determinista que la novela impone desde el título: Tommy no hubiera podido cambiar por mucho que quisiera, más aún, todo lo hizo porque, *en realidad*, estaba enamorado de Diego y quería acercarse a él. Se articula, en definitiva, idea de la “homosexualidad” como destino inescapable o esencia imposible de modificar, un argumento que las teorías y prácticas queer han rebatido enérgicamente. La incoherencia entre la “homosexualidad” circunstancial que se esboza al comienzo de la novela y la “homosexualidad” esencial que se afirma hacia el desenlace se explica, en parte, por el hecho de que Tommy no goza del derecho a hablar en primera persona, como sí lo hacen Diego y Clara. Lxs lectorxs ignoran, por lo tanto, cómo se autopercibe, y pueden resultar sorprendidos con la revelación final de su deseo hacia Diego, que no está sugerido en el curso de la narración. La organización de las voces narradoras posee, como resulta evidente, un sesgo ideológico. Al no poder expresarse por sí mismo, el personaje “homosexual” queda configurado en el discurso de los otros personajes, y en especial de Diego, que manifiesta explícitamente su incapacidad para entenderlo: “aunque para parecer civilizado afirmo que comprendo muy bien el homosexualismo, es mentira. No lo comprendo, me parece una franca anormalidad” (Bullrich, 1973: 240).

Ahora bien, ¿qué clase de “homosexual” es Tommy? No se trata ni del hombre mayor en busca de jovencitos ni de la “loca” que venera al hombre masculino. Se acercaría

más al Horacio de "Entre Mercurio y Venus", es decir, al "bisexual" de apariencia varonil, con la diferencia de que, como ya señalé, a medida que la novela avanza se aclara que el personaje es *definidamente* "homosexual" y que su relación con Clara solo obedeció al objetivo de "guardar las apariencias" y aproximarse a su verdadero objeto de deseo, Diego. Bullrich delinea una especie de "homosexual" representativa de las clases acomodadas, donde la apariencia de *normalidad* constituye un requisito imprescindible para asegurarse la pertenencia al grupo. Las infracciones de género son mucho más tolerables, en efecto, entre las clases populares, en las que resulta menos acuciante la cuestión del "qué dirán". Tommy no traiciona, entonces, el mandato de la masculinidad hegemónica, pero exhibe el rasgo *femenino* de la holgazanería, entendido como opuesto a la acción, atributo típico del "hombre":

[...] su natural pereza que le impidió seguir una carrera, su mafia de homosexuales todos más o menos dotados para el arte, la decoración, las letras, su repugnancia a cualquier cargo fijo y con horario, lo condujeron insensiblemente a ser un escritor que como escribía tan poco y tan confusamente no podía dejar de ser un genio. (Bullrich, 1973: 203).

El retrato de la masonería de "homosexuales" dedicados a la literatura y el arte -esbozado también, poco tiempo después, en el cuento de Jorge Asís "Los homosexuales controlan todo" (1976)- resulta hiperbólico:²⁸ baste recordar que los pocos escritores que se atrevieron a escribir sobre temas homoeróticos, entre ellos Carlos Correas, Renato Pellegrini y Héctor Lastra, sufrieron la persecución de la justicia. Se puede conjeturar que a través

²⁸ Al respecto señala Villanueva Collado (1990: 83): "*Mal don* [...] mistifica la figura del homosexual, atribuyéndole un poder de manipulación económica y social a través de sociedades secretas, que justifica entonces su persecución como enemigo tanto más peligroso cuanto invisible de las estructuras socio-culturales".

del personaje de Tommy Bullrich saldaba cuentas con un enemigo del medio; en todo caso, la idea de una "masonería homosexual" es un producto típico del imaginario homofóbico que la autora suscribe plenamente a lo largo de la novela.

Otro ejemplo de dicho imaginario aparece cuando Diego afirma que los "homosexuales" que ha conocido en su vida responden, casi sin excepciones, al mismo patrón: "la inversión nunca es parcial sino total, tanto en hombres como en mujeres. [...] ¿si uno tiene derecho a invertir el orden normal de la naturaleza por qué no va a tenerlo ante todos los demás órdenes humanos?" (241). Tommy, sin ser una "loca", es un ejemplo de "invertido" en el sentido que señala Diego, pues no cumple sus responsabilidades como esposo de Clara. El "miedo a la vida como las mujeres", las "rivalidades mezquinas", las "vanidades infantiles", las "rabietas y caprichos de chicos mimados" son características *femeninas*, por mucho que Tommy no sea afeminado. Así, a través del narrador principal, Diego, con cuyo punto de vista deberían identificarse lxs potenciales lectorxs, Bullrich desarrolla un discurso condenatorio del "homosexual", en tanto figura anómala que traiciona, no por *apariencia* pero sí por *esencia*, las obligaciones de un hombre auténtico.

La mirada cómplice con el pensamiento homófobo es cuestionada, sin embargo, por el propio Tommy en uno de los escasos momentos en que habla en primera persona en la novela, en el marco de un diálogo con Clara: "¿Además a quién le hacemos mal? A nadie. Es un asunto personal, como el aborto, como esa nueva píldora que dicen evita la maternidad; ya cada cual es dueño de su propio cuerpo y no debe explicaciones a lo que la sociedad hace con él" (180). Este razonamiento, que bien podría armonizar con las reivindicaciones gays y lésbicas que, por esos mismos años, comenzaban a proliferar en diversas latitudes, incluida Argentina, no alcanza para contrarrestar la visión negativa sobre los "homosexuales" que despliega *Mal don*,

pero supone un momentáneo punto de fuga. El desenlace posee, como se anuncia desde el título, visos de tragedia: Tommy se queda solo tras las muertes de Clara, en un accidente aéreo, y de Diego, asesinado por un grupo de guerrilleros. No puede afirmarse, en este sentido, que el destino del “homosexual” sea más aciago que el de los personajes “heterosexuales”, pero estos quedan redimidos por su dramático final -especialmente Diego, suerte de “mártir” burgués- mientras que Tommy sobrevive para enfrentar un futuro nada auspicioso: “¿[caería] en las garras de algún extorsionista o sencillamente la de su mediocridad, su pobreza creadora?” (262). Bullrich ilustra, así, la idea del “homosexual” como sujeto improductivo (Giorgi, 2004: 16 y ss.) y condenado a la soledad, para el cual no existe posibilidad alguna de goce. La metáfora de la “antorcha apagada” -título de una novela homofóbica del español Eduardo Zamacois difundida en Argentina en los años cincuenta-²⁹ resulta de plena actualidad para el Tommy de *Mal don*, un personaje que carece de la complejidad que asumirán, en textos posteriores, los “homosexuales” de Puig, Villordo o Sylvia Molloy, por nombrar solo algunos ejemplos.

El recorrido por los textos seleccionados sugiere dos observaciones finales. En primer lugar, los textos de Lynch, Mercader y Bullrich merecen ser destacados por tematizar y, de ese modo, hacer *visibles*, a sujetos sobre los cuales pesaba una fuerte (auto)censura. En un momento histórico -finales de los años sesenta, comienzos de los setenta- decisivo para la emergencia de nuevas subjetividades sexuales, estas escritoras realizaron un aporte significativo, pues habría que esperar aún varios años para que el “homosexual” ingresara con pleno derecho en las letras argentinas, primero en la novela capital de Puig, *El beso de la mujer araña* (1976) y, ya durante la democracia, a través de las obras de Oscar Hermes Villordo, José María

Borghello y Ernesto Schoo, entre otros. Cabe señalar, además, que posteriormente -salvo algunas excepciones-³⁰ no ha sido frecuente la presencia del tema homoerótico en la narrativa escrita por mujeres, de tal manera que los cuentos y novelas examinados constituyen un corpus excepcional y digno de atención.

Una segunda observación concierne al análisis en torno de la representación del personaje “homosexual” y sus modulaciones desde el punto de vista del género. En este sentido, se advierte que tanto Lynch como Mercader, aun cuando reiteran ciertas características *femeninas* del “homosexual”, evitan estigmatizarlo. Podría considerarse que esa mirada, más comprensiva, está ligada a la posición discursiva autorial, a cierta solidaridad fundada en el género. No obstante, una hipótesis como la precedente queda desbaratada en el caso de Silvina Bullrich, que incluso si elude el estereotipo de la “loca”, atribuye al “homosexual” rasgos negativos por *femeninos*: holgazanería, cobardía, vanidad. La escritora hace suyo un discurso patriarcal y homofóbico, transido de paranoia (como cuando afirma la existencia de una masonería de “homosexuales”) y defiende, desde una posición *masculinista*, una “heterosexualidad” que no presenta fisuras; desconoce, en suma, y a diferencia de Lynch y Mercader, la fluidez constitutiva de los deseos y las sexualidades.

Fuentes primarias

- Bullrich, Silvina (1973). *Mal don*, Buenos Aires, Emecé.
- Lynch, Marta (1965). *Al vencedor*, Buenos Aires, Losada.
- (1970). “La pareja”. *Cuentos de colores*, Buenos Aires, Sudamericana: 33-46.
- Mercader, Martha (1983 [1966]). “Entre Mercurio y Venus”. *Octubre en el espejo*, Buenos Aires, Sudamericana: 149-159.
- Orphée, Elvira (2009 [1966]). *Aire tan dulce*, Buenos Aires: Bajo la Luna.
- Saenz, Dalmiro (1974). “Diálogo con un homosexual”. *Diálogo con un homosexual*, Buenos Aires, Merlín: 9-34.

Bibliografía

- Area, Lelia (2006). “Secretos de familia y violencia de los cuerpos en la narrativa de Marta Lynch”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 63-65 : 207-226.
- Balderston, Daniel y José Quiroga (2005). *Sexualidades en disputa. Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Ben, Pablo y Omar Acha (2004-2005). “Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primero peronismo (1943-1955)”. *Trabajos y Comunicaciones*, 30-31, s.p.: <http://goo.gl/qzvp3>
- Ben, Pablo (2009). *Male Sexuality, the Popular Classes and the State: Buenos Aires, 1880-1955*, Chicago, University of Chicago. [Tesis doctoral inédita]
- Billman, Lynne Lois (1976). *The Political Novels of Lucila Palacios and Marta Lynch*. Washington D. C, Catholic University of America.
- Birkemoe, Diane S. (1982). “The Viril Voice of Marta Lynch”. *Revista de Estudios Hispánicos* 16-2: 191-211.
- Brizuela, Leopoldo (2000). *Historia de un deseo. El erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos*, Buenos Aires, Planeta.
- Company, Flavia (2010). “La orientación de la pluma”. *Suplemento Soy*, s.p.: <http://goo.gl/I0kTSI>
- Real Academia Española de la Lengua (2001), *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. Vigésima segunda edición: <<http://goo.gl/r9WuLj>> [consultado en 2014]
- Echavaren, Roberto (1998). *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto*, Buenos Aires, Colihue.
- Giorgi, Gabriel (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- González López, María Cristina (2002). *Visión sociopolítica en la novelística de Silvina Bullrich*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Grupo de Profesionales del FLH (1973). “Homosexualidad masculina y

- machísimo". *Homosexuales*: 3.
- Halperin, David (2002). *How to do the History of Homosexuality*, Chicago- London, The University of Chicago.
- (2010). *How to Be Gay*, Cambridge-London, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Llamas, Ricardo (1998). *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*, Madrid, Siglo XXI.
- Malva (2010). *Mi recordatorio. Autobiografía de Malva*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Melo, Adrián (2005). *El amor de los muchachos. Homosexualidad & literatura*, Buenos Aires, Lea.
- (2010). "La lista rosa". *Suplemento Soy*, s.p.: <http://goo.gl/VZ9Kuh>
- (2011). *Historia de la literatura gay en Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*, Buenos Aires, Lea.
- Morello-Frosch, Marta (1989). "El antirromance de la Ficción Histórica Argentina Reciente". *Revista Hispánica Moderna* 42-1: 71-76.
- Mucci, Cristina (2000). *La señora Lynch: biografía de una escritora controvertida*, Buenos Aires, Norma.
- (2003). *La gran burguesa: biografía de Silvina Bullrich*, Buenos Aires, Norma.
- (2003). "Aquellas 3". *Suplemento Las 12*, s.p.: <http://goo.gl/UwDukv>
- Peralta, Jorge Luis (2011). "Cuerpos intrusos. En torno a un cuento de Jorge Luis Borges". Diego Falconí y Noemí Acedo (eds.), *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*, Barcelona, UOC- Universitat Autònoma de Barcelona: 115-124.
- (2014). "*Machos or Divinas?* A Quandary in Argentinean and Spanish Gay Activism". Rafael M. Mérida Jiménez (ed.), *Hispanic (LGT) Masculinities in Transition*, Nueva York, Peter Lang: 137-157
- Sebreli, Juan José (1997). "Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires". *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires, Sudamericana: 275-370.
- Urraca, Beatriz (2005). "Una vida de novela. Martha Mercader and the Contemporary Argentine Historical Novel". *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* 14, s.p.: <http://goo.gl/Y4C7ds>
- Villanueva Collado, Alfredo (1990). "(Homo)sexualidad y periferia en la novelística de Marta Brunet y Silvina Bullrich". Arancibia, Juana (ed.), *El descubrimiento y los desplazamientos: la literatura hispanoamericana como diálogo entre centros y periferias*, Westminster, CA, Instituto Literario y Cultural Hispánico: 79-94.
- (1994). "Silvina Bullrich", *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. David William Foster (ed), Westport: Greenwood: 87-88.
- Zeiger, Claudio (2012). *El paraíso argentino*, Buenos Aires, Emecé.

SIRVIENTAS, BURGUESAS Y SUICIDAS: LOS PERSONAJES FEMENINOS DE ROBERTO ARLT

Susana Tarantuviez

Universidad Nacional de Cuyo - CONICET

En 1930, Roberto Arlt entra al campo teatral argentino cuando el Teatro del Pueblo estrena "El humillado", un capítulo de su novela *Los siete locos*, y se afirma como autor dramático en 1933, con el estreno de su obra de teatro *Trescientos millones*. Seguirán los estrenos de *El fabricante de fantasmas* y *Saverio el cruel* (1936), *Una prueba de amor* (1937), *La isla desierta* y *África* (1938), *La fiesta del hierro* (1940) y *El desierto entra a la ciudad* (1942). Así, sus obras contribuyen a la renovación del campo teatral argentino ocurrido a partir de 1930 con el movimiento de teatros independientes, sobre todo con la creación del Teatro del Pueblo de Leonidas Barletta (solamente *El fabricante de fantasmas* fue estrenada por la compañía Perelli-Milagros de la Vega, en el circuito del teatro profesional).

Dentro del complejo universo escénico creado por Arlt, en este trabajo analizo sus personajes femeninos, deteniéndome especialmente en la Sirvienta de *Trescientos millones*, en Susana de *Saverio el cruel* y en Frida de *Prueba de amor*, con un enfoque de género desde el cual planteo los siguientes interrogantes: ¿estos personajes femeninos encarnan referentes extratextuales correspondientes al contexto socio-histórico de producción?, ¿representan estereotipos de género?, ¿sus discursos y acciones exploran o cuestionan los roles de las mujeres en un espacio socio-cultural determinado? Este estudio de las mujeres del universo dramático de Arlt también pretende ahondar en la crítica que el dramaturgo

realizó de la burguesía, en este caso a través de las figuras femeninas.

En primer lugar, cabe señalar que los personajes femeninos de estas obras de Arlt representan el rol de las mujeres dentro del sistema patriarcal propio de su contexto de producción. En un sistema patriarcal, las mujeres tienen un rol fundamental, el de esposas-madres, y el discurso que las disciplina exige que las mujeres se ajusten al estereotipo de mujer pasiva, vulnerable, sumisa, dependiente y al servicio del varón. Veremos de qué manera este rol y este discurso se despliegan en las obras *Trescientos millones*, *Saverio el cruel* y *Prueba de amor*.

El personaje de la Sirvienta, de la obra *Trescientos millones*¹ (estrenada en el Teatro del Pueblo, en junio de 1932), es una joven de posición muy humilde, enferma y abusada por su entorno. El nombre de la Sirvienta, Sofía, recién se conoce en la Escena IV, Cuadro Segundo, del Primer Acto, por lo cual su identidad hasta ese momento está definida por su rol, el de servir. Su nombre aparece por primera vez en esa acotación y solamente se la volverá a llamar por su nombre después de su muerte. Las características de la Sirvienta comienzan a explicitarse en la acotación que encabeza el Acto Primero y se van completando con la visión que los demás personajes tienen de ella y con sus palabras y acciones. En la acotación mencionada, la Sirvienta es descripta como una mujer que presenta un “aniñamiento voluptuoso” (146) cuando cae en su ensueño de evasión, lo cual nos introduce en el ámbito de la sensualidad, que, como veremos más adelante, inunda toda la obra. Al mirarse al espejo, ella se encuentra “flaca y fea” (147) y afirma que así nadie va a quererla: se refleja aquí la importancia de la apariencia física que la sociedad impone a las mujeres. Cuando aparece el personaje de la Muerte, “cojeando con escrúpulos de

¹ Todas las citas de *Trescientos millones* han sido extraídas de la siguiente edición: Arlt, Roberto. *Saverio el cruel, El fabricante de fantasmas, La isla desierta, Trescientos millones, Prueba de amor*. Buenos Aires: Futuro, s/f.

alcahueta" (147), se instaura la isotopía de lo sexual, pues en el significado de "alcahueta" está el sema de la relación amorosa, generalmente ilícita. En este caso, tal como se sabrá hacia el final de la obra, se trata de una relación basada en el abuso de poder que el joven burgués ejerce sobre la muchacha proletaria. Además, la Sirvienta acusa a la Muerte de tener "traza de rufiana" (147) y de parecerse a una "partera por lo charlatana" (148), características que remiten directamente a la prostitución, a la maternidad y a la supuesta verborragia femenina. El sesgo sexual de la escena se afianza y transparenta cuando la Muerte, después de alabar un par de veces la belleza de la Sirvienta, diciéndole que es linda, le pide verla desnuda: *"Hace sentar a la Sirvienta en el banquillo y le abre la frazada de modo que los senos quedan al descubierto"* (148).

Por otro lado, la solución que la Muerte encuentra para la pobreza de la Sirvienta es la de buscarse un hombre que la mantenga, según la idea del casamiento como "salida laboral" o, mejor dicho, "estrategia de supervivencia": "¿Por qué no te buscás un viejo rico? Los viejos son lujuriosos y cegatones. Un viejo te daría jamón del diablo, no te quede duda. Y te llamaría su palomita, su tierna palomita" (149). El personaje de la Muerte encarna el discurso que estereotipa y margina a la Sirvienta (y, por extensión, a todas las jóvenes de su clase y situación). La califica de mal educada y "lujuriosa" y la acusa de ser poco diligente: "Ustedes las fámulas son tan descuidadas..." (148).

Más adelante en la obra, el personaje de Rocambole afirma la condición de animal en venta que podría tener la Sirvienta: "[...] *avanza hasta la Sirvienta y se para frente a ella observándola con detenimiento de cochero que va a comprar un penco y que lo examina previamente*" (149). Aquí se representa la cosificación de las mujeres propia de un sistema basado en una axiología que permite transformar el cuerpo de las mujeres en objetos de

consumo. Además, en el discurso de Rocambole está presente la oposición entre la mujer ángel y la mujer diablo, oposición tradicional y maniquea que nuestra cultura arrastra desde épocas inmemoriales y que contribuye a crear ciertos estereotipos de género:

SIRVIENTA: [Me acuerdo] De la Duquesa de Chamery, sí. ¡Qué buena!

ROCAMBOLE: Un ángel embalado en una mujer...

SIRVIENTA: También me acuerdo de Bacarat.

ROCAMBOLE: Ella sí que era una perdularia. Pero también se redimió. Dejó de vender su cuerpo a los hombres, para dedicarse a las buenas obras. [...]

(150)

Aquí vemos que la responsabilidad de las relaciones prostituyentes recae sobre la mujer, que sería quien decide "dejar de venderse". Sin embargo, cuando un hombre compra o alquila el cuerpo de una mujer está mostrando al mundo que se trata de algo "comprable", está realizando una "dosificación", asignándolo a la categoría de objeto, más exactamente, de objeto de consumo, lo cual reafirma el modelo de desigualdad entre hombres y mujeres al mostrar una situación en que uno es sujeto de su deseo y la otra objeto del mismo.

Ahora bien, en la obra *Trescientos millones*, el poder de la Sirvienta radica en su imaginación, "*el poder soñador de la Sirvienta*" (154), la cual le permite crear un universo ficcional donde es capaz de vivir con la intensidad y el romanticismo (melodramático, de folletín) que ansía. Se impone así otra realidad, la realidad del deseo, que se construye a partir de la relación del sujeto con una falta, con una carencia, y cuyo correlato es la fantasía: el deseo abre un espacio fantasmático donde se traspasan los límites estrechos de lo real empírico y donde hay lugar para la realidad onírica y para los anhelos del sujeto.

Este espacio fantasmático permite la transformación

de la Sirvienta en la huérfana millonaria que ella misma representa en su ensueño, en el cual se vuelve a indexar la dimensión sensual presente en la obra: *“La criada, encogida y triste, se ha transformado en una criatura voluptuosa y elástica que sonríe con delectación al paisaje que la rodea”* (153). Esta criatura sigue las reglas sociales que indican que una mujer nunca debe saber más que el hombre, que el hombre, no la mujer, es el sujeto del conocimiento:

SIRVIENTA: Vea si no parece de diamante esa cascada junto a los árboles rojos...

CAPITÁN: Granados en flor. Es la estación.

SIRVIENTA: Yo sabía perfectamente que eran granados. Pero no se lo dije para dejarle a usted ese gusto, Capitán. (154)

En el diálogo que la Sirvienta imagina tener con el Capitán del barco, el personaje habla a favor de la clase social a la que pertenece en realidad, mientras que en la réplica del Capitán se representa nuevamente la cuestión sexual:

CAPITÁN: [...] Supongo que está conforme de la atención del servicio aquí en el barco.

SIRVIENTA: Sí. Las mucamas son muy buenas chicas.

CAPITÁN: Personal seleccionado. Mi barco es como un templo. Los camareros son castos y las mucamas virtuosas. [...] (155)

Por otra parte, en la escena de comedia amorosa que representa con el Galán, la Sirvienta se despoja de la hipocresía del personaje que respeta las convenciones sociales burguesas y le pide que deje de lado el engaño que vertebra las relaciones entre hombres y mujeres, a lo que el Galán responde con un exabrupto de sinceridad:

GALÁN: Bueno... Me revientan todas las mujeres, empezando por usted. Me revientan la forma como besan. la comedia que hacen. Me revientan porque todo el placer que proporcionan no valen los copetines que se beben a costa de uno [...]. (161)

Y luego agrega "La mujer no es nada más que un vestido. una piel y un sombrero" (161). Así, en el discurso del Galán se representan la misoginia y las relaciones comerciales que priman en la sociedad burguesa entre hombres y mujeres. Esa burguesía, encarnada en Griselda y Azucena, las "Amigas" de la Sirvienta en su mundo imaginario de clase alta, es la misma que desprecia, a la vez que teme, al proletariado, y su "imaginación plebeya", y a la cultura de masas:

GRISELDA: Debía prohibírseles soñar a los pobres.

AZUCENA: Verdad. Un pobre soñando imagina los disparates más truculentos.

GALÁN: Es la falta de cultura.

CAPITÁN: De un tiempo a esta parte el último lavaplatos se cree con derecho a tener imaginación.

GRISELDA: La culpa la tiene el cine. créanme. (163)

La realización personal de la Sirvienta, en su mundo de fantasía, está unida al estereotipo burgués de madre de familia, presentado en el Cuadro Tercero: *"La primera persona que aparece en escena es una Niñera, cofia blanca, y una criatura de meses en los brazos. Tras ella, por puerta lateral, entra el Galán del brazo de la Sirvienta"* (164).

En el Acto Segundo, se refuerza el estereotipo tradicional de la "madre buena" (169), la "matrona virtuosa" (175), con el personaje "de humo" de Cenicienta, la hija que una gitana le raptó a la Sirvienta cuando era apenas un bebé y ahora es *"una chiquilla de catorce años en alpargatas. Largo vestido rojo, y el cabello suelto sobre la*

espalda como reproducen a Genoveva de Brabante ciertas tricromías que ilustran los salones de barberos y betuneros" (169).

En la Escena II de este Acto aparece nuevamente la problemática del consumo del cuerpo de las mujeres cuando aparece el Viejo, interesado en comprar a Cenicienta, presentado como el "Rufián Honrado" por Vulcano, quien ha tenido a la niña desde que fue robada por la gitana y la presenta como una "mercadería".

VIEJO: (*Estirando el bastón y tocando a la Cenicienta con él*). ¿Esta es la paloma que vas a vender?

VULCANO: La misma.

VIEJO: Flaca está.

VULCANO: En eso se demuestra su buena condición. No es golosa. Sólo engordan las perezosas. Además las gordas no le gustan tanto a los hombres como las flacas. (172)

El Viejo, al afirmar ser "útil a la sociedad" (174) desnuda una vez más a la sociedad burguesa que naturaliza ciertas prácticas culturales que cosifican a las mujeres, devenidas en objetos del deseo sexual masculino. Es el orden patriarcal es el que transmite la noción de que la sexualidad del hombre es una necesidad natural y/o un derecho y difunde la representación de la identidad viril como dominación. Esta es la base de una sociedad que promueve, o al menos tolera, a la prostitución como un servicio social, a pesar de la cosificación que ello implica para las mujeres.

Por su parte, las costumbres violentas, pero naturalizadas, de la familia patriarcal están comentadas en este diálogo:

CENICIENTA: Pero muchas veces me pegaba...

VULCANO: Como a un padre. ¿Qué padre no le da una paliza de vez en cuando a sus hijos? (177)

Sobre el final del Tercer Acto, cuando la Sirvienta en su fantasía vive el momento del compromiso matrimonial de su Hija con el Galancito, aparece en el plano de lo real, el Hijo de la Patrona, “desmelenado y ebrio” (185), exigiendo que la Sirvienta le abra la puerta y acceda a su demanda de placer: *“La Sirvienta mira con un gesto de extrañeza dolorosa al fantoche humano que le pide placer en el instante que ella bendice en su ensueño la felicidad de una hija que no existe [...]”* (185).

En las palabras del Hijo aparece sin ningún lirismo el discurso machista que hace de la mujer un ser lujurioso, que siempre quiere mantener relaciones sexuales, que aunque diga “no”, dice “sí”: “HIJO: Abrí... Abrí, no te hagás la estrecha.” (185). La baja posición social de Sofía la convierten en una víctima fácil para el hijo de la familia para la cual trabaja, que la transforma en su objeto sexual. Ahí es cuando la Sirvienta toma el revólver y se mata, llevando a cabo el acto más radical y trágico en la vida de un ser humano: el suicidio. La Sirvienta se suicida presa de la desesperación que le produce su vida en general, pero, en particular, por el callejón sin salida en que la pone el acoso sexual del Hijo de la Patrona. Queda abierto el interrogante: ¿Es este suicidio un acto de libertad o un arranque de locura? Por su lado, los fantasmas que ella misma creó no la lloran, sino que sienten alivio por haberse liberado de esa “loca”, excepto por Rocambole, que pide piedad por la joven, mientras el Hijo de la patrona, pegado al vidrio de la ventana, insiste en su exigencia, la cual constituye el último texto de la obra: “HIJO: [...] Abrí, Sofía. Abrí. no hagás chistes”. Por otro lado, es la primera vez que en el texto primero la Sirvienta es mencionada como Sofía: pareciera que el suicidio le ha devuelto su identidad pues ha sido un acto elegido a través del cual se construye el ser.

En la obra *Prueba de amor*², titulada “Boceto

² Todas las citas de *Prueba de amor* han sido extraídas de la siguiente edición: Arlt, Roberto. *Saverio el cruel, El fabricante de fantasmas, La isla desierta*,

teatral irrepresentable ante personas honestas”, Arlt se aleja del expresionismo de *Trescientos millones* y nos ofrece una pieza de corte realista, en un acto único vertebrado por el diálogo entre Guinter y su prometida, Frida, “*un tipo insignificante de mujer*” (190), en cuanto a su aspecto físico, pero de gran fortaleza psíquica: “*La fuerza interna de Frida se trasluce en la parsimonia de sus gestos y en la contención de sus nervios*” (190). Con el subtítulo, Arlt nos indica que es consciente de lo “osado” de la temática, sobre todo por las claras alusiones a la sexualidad, cosa en absoluto usual en el teatro de esa época.

Las acotaciones que indican el tono con que se hablarán estos dos personajes de *Prueba de amor* son, entre otras, las siguientes: “Burlón”, “Irónico”, “Fríamente”, “Cínicamente” para Guinter y “Sarcástica”, “Dominando su furor”, “Dejando escapar su indignación” (191) para Frida, lo cual hace que nos preguntemos de qué amor se tratará esa prueba, pues Guinter y Frida más bien parecen odiarse. Cada uno duda del amor del otro y es por ello que Guinter ha decidido poner a prueba el amor de ella: teme que Frida haya aceptado casarse con él solo por su dinero: “Creo que estás resuelta a casarte conmigo para resolver tu problema económico” (196). El tópico de la hipocresía que atraviesa las relaciones humanas recorre toda la pieza. Guinter no solamente duda de la sinceridad de los sentimientos de su prometida, sino que ve los vínculos afectivos entre hombres y mujeres como meras transacciones comerciales, especialmente aquel que da lugar al matrimonio (en una de sus *Aguafuertes*, Arlt califica al casamiento de “suicidio civil”):

GUINTER: (*Sumamente frío*). De modo que suponiendo que vos ahora me dieras la prueba de amor de entregarte a mí, a cambio de esa prueba de amor que duraría, sin incluir naturalmente los tiempos

de desvertirse y vestirse, un minuto, yo en pago de ese minuto tengo que darte otra prueba de amor, cuyas consecuencias económicas serán efectivas para ti para toda la vida... es decir... el matrimonio. (192)

Si bien el personaje de Guinter es consciente de que "la sociedad burguesa condena la libertad sexual en la mujer" (195), no logra comprender el peso que los principios "morales" de tal sociedad tienen sobre las mujeres y las acusa de hipócritas empeñadas en "cazar" maridos. No hay ni siquiera un atisbo de empatía por la situación social de las mujeres que las obliga a casarse y someterse a un marido como la única salida "respetable" o "decente". Sin embargo, el personaje de Frida posee superioridad moral, por su capacidad de entrega y su idealismo. Sale ganadora de la prueba de fuego a la que es sometida: no solamente le demuestra la sinceridad de sus propios sentimientos, sino que desnuda la mezquindad sentimental de su prometido.

Las cuestiones relacionadas con la sexualidad son clave en esta obra y se mencionan temas claramente tabú para la época, como la interrupción voluntaria del embarazo:

GUINTER: (*Ensañándose*) Incluso, muchas de ellas se casan por la iglesia. y con corona de azar. (*Riéndose*) Se me ocurre que en vez de ceñir una corona de azar, debían adornarse la cabeza con una corona de naranjitas.

FRIDA: ¿Naranjitas?...

GUINTER: Claro. las naranjitas simbolizarían los óvulos de los abortos padecidos durante la caza, ilegal, del marido. (193)

El texto también aborda, sin tapujos, otro tema tabú que atañe de cerca a las mujeres, su virginidad, y refiriéndose a él Guinter une la crítica a la axiología

burguesía con su misoginia:

GUINTER: [...] Máxime si se tiene en cuenta que hoy hay parteras que fabrican una virginidad por quinientos pesos.

FRIDA: Qué enterado estás. (*Burlándose de Guinter*). Querido. no todas las familias pueden gastarse quinientos pesos en una.

GUINTER: (*Deliberadamente grosero*). Cierto. Y además ¿Qué harían las familias que tienen varias chicas para colocar? (*Con furor lento*). Es colosal. Estas muchachas de familia burguesa, como quien lleva a lo de un zapatero un par de zapatos, llevan sus órganos genitales a lo de una partera, para que les eche media suela de virginidad. (195)

La cuestión de la virginidad es una cuestión de género pues si, como afirma la pensadora feminista Kate Millet, el carácter patriarcal de la sociedad hace que las “costumbres sexuales” envuelvan relaciones de dominio y, por tanto, estén impregnadas de política, las relaciones de poder que están en la “base” del resto de las estructuras de dominación se desarrollan en el ámbito privado.

Guinter piensa que el matrimonio es un “negocio” para las mujeres, lo cual hasta cierto punto refleja un dato del contexto socio-histórico (para muchas mujeres de la primera mitad del siglo XX, la única salida “laboral” era el casamiento, ya que el mercado laboral todavía no se había abierto para nosotras en la mayoría de sus campos), pero no es capaz de entender que las mujeres no son las que salen ganando. En efecto, una temática clave en los estudios de género es la explotación que hacen los hombres de los servicios sexuales de las mujeres. Dicha explotación sexual suele estar estrechamente unida a un sometimiento económico: en efecto, durante siglos, para muchas mujeres el matrimonio era la única oportunidad de trabajo “respetable” y casarse significaba estar obligada por

ley a tener sexo con el marido como parte del contrato matrimonial. Así, se intercambia sexo por protección económica: la dependencia económica es otro signo de la esclavitud de la mujer.

En la obra, Guinter ha decidido hacerle creer a Frida que quemará toda su fortuna para saber si se casaría con él si fuera pobre, aunque la realidad es que los billetes que quemará son falsos. En ese clímax de la obra se produce el siguiente diálogo, donde las mujeres aparecen como objetos de compra-venta, se aborda la violencia de género y se hace patente de qué manera el patriarcado hace que las mujeres se pongan en contra de otras mujeres, en lugar de crear lazos de “sororidad”:

GUINTER: (*Enfático*). Mi fortuna... aquí a tus pies.

FRIDA: ¿Compraste a muchas mujeres con ella?

GUINTER: (*Irónico*). Para comprar mujeres no se necesita una fortuna. Pobrecitas. Todas se venden por algo. Las más por una promesa de firma en el Registro Civil: las otras a veces por un par de medias. y también por menos.

FRIDA: Es triste eso.

GUINTER: Nos van encanallando despacio. Al final uno llega a despreciarlas de tal modo que cuando lo aburren a uno las escupe en la cara, las echa a puntapiés, y luego las vuelve a tomar.

FRIDA: (*con rencor que tiembla en la voz.*) Te han hecho sufrir esas pérdidas, ¿eh!

GUINTER: ¿Por qué será que todas las mujeres tratan de pérdidas a las otras? (198)

Vemos aquí que la problemática de la prostitución está apenas aludida, tratada superficialmente por una mirada masculina que no es capaz de ver el trasfondo de las relaciones prostituyentes. En este caso, creo que Roberto Arlt no escapa a las apreciaciones de Griselda Gambaro sobre las dificultades que encaran los dramaturgos a la hora

de construir personajes femeninos no sujetos a los estereotipos de género: “[...] Creo que muchos autores tienen la imposibilidad de hablar desde un personaje femenino. Uno no se siente identificado con las mujeres que escriben los hombres. [...] Las mujeres son siempre superficiales, coquetas, interesadas por el dinero, menores” (Gambaro citada por Moreno, 1996). Sin embargo, en otra obra de Arlt, *El fabricante de fantasmas*, se textualiza la violencia que suele rodear a la prostitución: “PROSTITUTA: Papá, tengo una gran curiosidad: ¿En otros países las mujeres de la calle son tan maltratadas como aquí?” (95). En nuestra cultura, a los hombres se les estimula sistemáticamente a considerar la conquista sexual como un acto de hombría, en otras palabras, a ver a las mujeres como objetos de explotación sexual masculina. Y, a las mujeres, en cambio, se les enseña a ver su cuerpo como un producto que se comercia para su seguridad, felicidad, estatus y riqueza, y que no sólo las prostitutas sino todas las mujeres comercian —y deben comerciar— su cuerpo con los hombres, de preferencia con aquellos de abundantes recursos. Justamente, la relación entre prostitución y pobreza es clave: la principal razón por la que las mujeres permanecen en relaciones física y/o emocionalmente abusivas se debe a que para muchas mujeres y sus hijos, la alternativa a una relación abusiva es, en el mejor de los casos, una existencia todavía más miserable económicamente. Los procesos sociales demuestran que se ha normalizado la prostitución como una opción para las pobres, lo cual termina por constituir una suerte de “comercialización del cuerpo proletario”.

Volviendo a la obra, y para finalizar el comentario, cuando Frida descubre que todo fue una farsa, rompe con su compromiso matrimonial y abandona a Guinter, por considerarlo falso como todos los de su género: “FRIDA: (*Recobrándose con lentitud*). Bueno. ha terminado la comedia, Guinter. Sos un hombre. un hombre como todos”. (200)

Finalmente, quiero mencionar al personaje de Susana, de *Saverio el cruel*³ (estrenada en 1936, en el Teatro del Pueblo), sobre quien la crítica ha destacado la manera en que encarna las dimensiones cordura-locura, ficción-realidad, burguesía-proletariado. Desde un enfoque de género, se destaca en su primera aparición que esté “*vestida con ropas masculinas*” (58) y se presente como “tierna doncella” y “tímida jovencita” (59) declarando “Soy casta y pura” (59), pues estas características conforman un estereotipo de género fácilmente identificable, unido a la virginidad como un valor clave de la axiología burguesa que controla y disciplina la sexualidad femenina.

Cuando Susana relata las desventuras por las que ha tenido que pasar en su rol de reina Bragatiana destronada, “tuve que disfrazarme de criada y huir por un subterráneo semejante a ignominiosa vulpeja”, el personaje de Juan le responde:

JUAN: Episodio para amedrentar a una robusta matrona, cuanto más a una virginal doncella.

SUSANA: ¡Con qué palabras, Conde, te describiría los trabajos que acompañaron mi fuga! ¡Cómo historiarte las argucias de que tuve que valerme para no ser ultrajada en mi pudor! (64)

Cabe preguntarse: ¿por qué las matronas temerían menos?, ¿qué “argucias-escudos” (¿qué saberes?) otorga el matrimonio/el ejercicio de la sexualidad?...

Luego, a Saverio, ya caracterizado como el Coronel usurpador, Susana le reclama haber destruido “el paraíso de una virginal doncella” (98) y que llame literatura a “la elocuencia de la inocencia ultrajada” (98). Describe luego, al comparar la situación del Coronel que le arrebató el trono

³ Todas las citas de *Saverio el cruel* han sido extraídas de la siguiente edición: Arlt, Roberto (1994). *La isla desierta, Saverio el cruel*. Estudio preliminar de Mirta Arlt. Buenos Aires: Kapelusz.

con la propia, los estereotipos de la felicidad (sexual) masculina y la felicidad (hogareña) femenina:

SUSANA: [...] Mientras él retoza en mullido lecho, yo, semejante a la loba hambrienta, merodeo por los caminos. No tengo esposo que me proteja con su virilidad, no tengo hijos que se estrechen contra mi pecho buscando generosa lactancia. (99).

Antes de dispararle a Saverio, Susana fingirá/le demostrará su amor sensualmente: "*Le pasa la mano por el cabello*" (104-105), "*acariciándole la cabeza*" (105), "*Le pasa la mano por el cuello*" (105), "*Lo abrazo nuevamente por el cuello*" (106). Se textualiza así, con la analogía con la víbora, la peligrosidad de la sensualidad femenina:

SUSANA: (*poniéndose de pie a su lado*) Soy la novia espléndida que tu corazón esperaba. Mírame, amado. Me gustaría envolverte entre mis anillos, como si fuera una serpiente entre los trópicos. (105)

Una suerte de síntesis de algunas temáticas comentadas aquí se da en su obra *El fabricante de fantasmas* (estrenada en 1936), donde el tema del matrimonio, unido al de la juventud como valor clave para las mujeres, aparece desde la primera línea de diálogo, cuando Eloísa le dice a Martina "Querrás casarte y habrán pasado los años" (57) y, más adelante, se aborda la cuestión de las relaciones entre hombres y mujeres como transacciones comerciales, el matrimonio, específicamente, como "negocio", cuando Eloísa le confiesa a Pedro, su marido que: "Mis hermanos terminaron creyendo que te casaste conmigo para no trabajar" (61). Asimismo, se representa la problemática del sexo como moneda de cambio: "PEDRO: ¿Continúas firme en tu resolución de no entregarte a mí hasta que no consiga empleo?" (62) y "De modo que hasta que no consiga empleo no te entregarás a

mí?" (68). La crítica feroz a la institución matrimonial está en boca de Pedro: "Todo hogar es un rincón de basura" (62). En contraposición, Pedro imagina un "amor ardiente e inverosímil" (63), protagonizado por Martina, amiga de su esposa, mientras que le parecen fuera de lugar las costumbres que hacen que "Cada marido se cree obligado a mantener a su mujer en la clausura" (104).

Después de asesinar a su esposa, Pedro no siente remordimientos y, al recordar a Eloísa, lo hace aborreciéndola y admirándola al mismo tiempo, por su "magnetismo diabólico" (73) que lo mantenía sujeto:

PEDRO: ¡Qué inteligentemente cruel era la muerta!
¡Con qué sabiduría de voluntad realizaba sus caprichos lentos! ¡Y qué odio maravilloso el que existía entre nosotros, bufón, qué odio maravilloso! Porque no nos ligaba el amor, sino el odio: el odio con obstinada hambre del sufrimiento del otro. ¡Qué hipócrita y dura! Le tengo admiración a pesar de haberla asesinado. Con qué glotonería saboreaba mis sufrimientos. (*Violento*). ¿Tú crees que hubiéramos podido separarnos? (72)

A la Justicia, encarnada en el personaje del Juez, no le parece peligroso el feminicidio para el resto de la sociedad: "JUEZ: [...] Supongamos que usted haya asesinado a su mujer. ¿Qué me importa a mí? Usted no es un hombre peligrosamente social, en el más amplio sentido de la palabra" [...] (86).

Tal como hemos visto a través del análisis de estas obras, los personajes femeninos de Arlt están atravesados por problemáticas que afectaban a las mujeres de la época de producción de los textos y también por cuestiones que atañen a las mujeres de un modo atemporal y universal.

Apunta Mirta Arlt en su "Estudio preliminar" a la edición que Kapelusz hizo de dos de sus obras (*La isla*

desierta y *Saverio el cruel*, en 1994) que los personajes arltianos se debaten en tres ámbitos: la familia burguesa, la sociedad y la religión (25). Añadamos, entonces, que cuando esos personajes son mujeres se trata de seres que luchan en esos ámbitos y son acosados y vulnerados, pero conservan una gran capacidad para crear espacios imaginarios (como Sofía y Susana) donde otra manera de vivir es posible y una gran capacidad de decisión (como ellas y Frida).

Arlt era consciente de lo difícil que le resultaba comprender la psicología de las mujeres y así lo expresaba en una de sus *Aguafuertes*, donde se preguntaba sobre los "Misterios femeninos": "¿Qué es lo que conversan las mujeres entre sí? ¿Qué piensan del hombre? ¿A qué interrogatorio someten a una amiga recién casada? Cada uno de estos tópicos constituye un misterio para el noventa por ciento de los hombres, para quienes la mujer es un ser tan desconocido, y tan hermético en su intimidad psicológica como podría ser el polo Norte o el fondo del mar" (*El Mundo*, 23 de mayo de 1931). Sin embargo, en su teatro, Roberto Arlt logró plantear con unos pocos personajes femeninos toda una serie de interrogantes que nos interpelan hasta el día de hoy.

Fuentes citadas

- Arlt, Roberto. *Saverio el cruel, El fabricante de fantasmas, La isla desierta, Trescientos millones, Prueba de amor*. Buenos Aires, Futuro, s/f.
- (1994). *La isla desierta, Saverio el cruel*. Estudio preliminar de Mirta Arlt. Buenos Aires: Kapelusz.
- *Secretos femeninos. Aguafuertes inéditas* (1996). Buenos Aires: Biblioteca Página 12.

Bibliografía (selección)

- Chejter, Silvia (2011). *Lugar común: la prostitución*. Buenos Aires: Eudeba.
- Coates, Jennifer (2009). *Mujeres, hombres y lenguaje. Un acercamiento sociolingüístico a las diferencias de género*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Drucaroff Aguiar, Elsa (1989). "Femina infame". *Nuevo Texto Crítico*, 2, n° 4, Stanford/Calif., July-Dec. 1989, p. 101-113.
- González, Horacio (1996). *Arlt. Política y locura*. Buenos Aires: Colihue. Larra, Raúl (1998). *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires: Ameghino Ludmer, Josefina (1996). "Mujeres que matan", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, 176-177, Julio-Diciembre 1996: 781-797 Masotta, Oscar (1982). *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Millett, Kate (1990). *Sexual Politics*. New York: Simon & Schuster.
- Moreno, María (1999). "De profesión, terrenal. Charla con Griselda Gambaro". *Página 12*, Suplemento "Las 12", 9 de septiembre 1999. Edición digital disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/las12/99-07-09/nota1.htm>
- Pellettieri, Osvaldo (ed.), (2000). *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. (Cuaderno del GETEA n° 12) Buenos Aires: Galerna. Saitta, Silvia (2000). *El escritor en el bosque de ladrillos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Zerilli, Linda M.G. (2008). *El feminismo y el abismo de la libertad*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

EDIFYL

Se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos
de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo.

Centro Universitario

Parque General San Martín

Mendoza

2015