

EL TEATRO DE GARCÍA LORCA: ATISBOS DE LIBERACIÓN FEMENINA DENTRO DE COSTUMBRES PATRIARCALES

José Luis Fernando Aguilar

Universidad Nacional de Jujuy, Argentina
josé_aguilar11@hotmail.com

Recibido: 16/09/2019. Aceptado: 31/10/2019

Resumen

Las obras de Federico García Lorca *Bodas de Sangre* y *Yerma*, a pesar de haber sido publicadas en la década de 1930 del siglo pasado, plantean temáticas tan vigentes que podríamos decir que la literatura de este autor expone y busca desde la ficción un profundo compromiso social. En su trama emergen destellos de una reivindicación de la igualdad de la mujer en un sistema patriarcal que aún hoy es difícil desterrar de los sistemas de pensamiento y de los patrones conductuales. La Novia, *Yerma* y la Muchacha 2ª, cada una a su manera y de forma concomitante a sus ideas y pulsiones, se enfrentan a toda una estructura de instituciones, hábitos y tradiciones con el objetivo de reivindicar su dignidad y sus derechos inalienables.

Palabras clave: Federico García Lorca - *Yerma* - *Bodas de sangre* - Feminismo - Patriarcado

THE THEATRE OF FEDERICO GARCÍA LORCA: GLIMMERS OF FEMALE LIBERATION WITHIN PATRIARCHAL TRADITIONS

Abstract

The dramatic works of Federico García Lorca *Blood Wedding* and *Yerma*, despite having been published in the 1930s of the last century, raise themes so current that we could say that the work of the author exhibits and seeks from fiction a deep social commitment. In its plots flashes emerge of a vindication of women's equality in a patriarchal system, that is still difficult to dismiss from thought systems and behavioral patterns. The Bride, *Yerma* and the Second Girl, each in their own way and concomitantly to their ideas and impulses, face a whole structure of institutions, habits and traditions whose objective is to claim dignity and their inalienable rights.

Keywords: Federico García Lorca - *Yerma* - *Blood Wedding* - Feminism - Patriarchy

La pletórica obra de Federico García Lorca nos proporciona una variopinta escenografía en la cual se desplazan roles anquilosados y férreas conductas que de inexorable manera representan un innegable *statu quo*. Más específicamente, hacemos alusión a dos de sus obras ubicadas en la categoría del teatro trágico: *Bodas de sangre* y *Yerma*.

El primer texto, que fue terminado en 1932 y estrenado al año siguiente, se caracteriza por “la puesta en escena de una pasión dominadora experimentada por una sensualidad imperiosa. Boda de los cuerpos amorosos, ella se presta más que ninguna otra a la coreografía y a la gestualidad dramática” (Bensoussan, 2017: 315).

Yerma fue representada en 1934. En dicha obra García Lorca “opone dos universos o dos polos: el de la sequedad –Yerma es la estéril, mujer seca que no puede llevar en sí frutos– y el de la fecundidad –mundo de las fuentes, de las flores y del agua fecundante” (Bensoussan, 2017: 361).

En ambos textos dramáticos se vislumbra un temperamento varonil en las acciones y en los discursos de algunos personajes del género femenino, quienes de manera quizá no deliberada sino fuertemente inconsciente, llevan a cabo y propugnan comportamientos determinados por la moral o un deber ser de sustrato machista propios de aquellas sociedades de carácter rural.

El papel de la mujer como sujeto discursivo que avala una coyuntura de imposición unilateral que la somete a ella misma es el común denominador comportamental. Pero en esas obras aparecen algunos personajes femeninos que en momentos excepcionales, por medio de sus actos o sus manifestaciones, emprenden una liberación en ciernes respecto de las *mores maiorum* o costumbres de los ancianos. Ante las circunstancias sociales que sitúan a los personajes femeninos en desmedro ya sea por acción u omisión, García Lorca configura un drama y constriñe magistralmente los acontecimientos de modo que tomen un curso trágico, como único camino para que las protagonistas intenten sublimar sus pulsiones de vida y muerte, largamente reprimidas.

Ante los requerimientos de Leonardo en su insistencia de volver a seducir a la Novia en *Bodas de sangre*, esta expresa: “Pero yo tengo orgullo. Por eso me caso. Y me encerraré con mi marido, a quien tengo que querer por encima de todo” (García Lorca, 1993: 99). En estas palabras de la novia se observa esa situación que describe Duncan Kennedy como una “genialidad” que ha permitido ser tan eficaz al “patriarcado liberal”: “crear sujetos femeninos que no sólo se ajustan a los intereses de los hombres en las interacciones particulares, sino que también consienten ser de esa manera y se deleitan en serlo” (Kennedy, 2016: 50).

Por otro lado, el clima de coerción social creado por la obra es tan subyugante que el personaje de la Novia *tiene que querer* indefectiblemente aquello que la somete, ya que era común que las mujeres debieran:

[...] aceptar el pésimo acuerdo que les propone la cultura en su conjunto, en particular la “de derecha”. El acuerdo es: una mujer “de verdad” es heterosexual, monógama, maternal, sumisa y sexualmente complaciente con su hombre. Si logra ser así, o parece serlo, puede exigir a cambio que su hombre la proteja de otros hombres, con el respaldo del sistema jurídico de ser necesario (Kennedy, 2016: 51).

La Madre, en el rol de *paterfamilias* producto de su viudez, aconseja al Novio sobre cómo proceder en la noche de bodas, a través de una práctica marital consensuada o legitimada a rajatablas:

Con tu mujer procura estar cariñoso, y si la notas infautada o arisca, hazle una caricia que le produzca un poco de daño, un abrazo fuerte, un mordisco y luego un beso suave. Que ella no pueda disgustarse, pero que sienta que tú eres el macho, el amo, el que mandas. Así aprendí de tu padre. Y como no lo tienes, tengo que ser yo la que te enseñe estas fortalezas (García Lorca, 1993: 134).

La Novia es considerada un dominio o una propiedad del hombre, opinión sintetizada por la Madre del Novio, al decir que “Al agua se tiran las honradas, las limpias; ¡esa, no! Pero ya es mujer de mi hijo...Por todos los caminos. Ha llegado otra vez la hora de la sangre” (García Lorca, 1993: 138).

Este reclamo de venganza deriva de la infidelidad de la Novia e implica una reparación del honor mancillado. Luciano Lutereau informa que “otra institución patriarcal es el batirse a duelo: ante la sospecha de infidelidad, un hombre supone la existencia de otro hombre con el cual debe pelear” (2017: 104).

Al final de la obra, luego del duelo y ante la queja de la Madre del Novio, la Novia argumenta de forma vehemente la postura asumida:

¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (*Con angustia.*) Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡oyélo bien!; yo no quería, ¡oyélo bien!, yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos! (García Lorca, 1993: 169)

Kennedy trae a colación el texto *Intercourse*, de Andrea Dworkin, quien argumenta que en el ámbito sometido por el patriarcado:

[...] cuando una mujer entiende el mensaje e ingresa en una relación monogámica con un hombre, el coito es la afirmación microcósmica de la conquista y la posesión de la mujer por parte del hombre. La vivencia del placer (socialmente construida) de ser conquistada y poseída –si es que se produce– es la recompensa erótica que la cultura otorga a la mujer por haber aceptado el acuerdo. Si ella “falla” en vivenciar ese placer, es su culpa y su problema. El acuerdo sólo funciona para las mujeres “de verdad”, de modo que si no funciona para usted es sencillamente porque no es una mujer de verdad (Kennedy, 2016: 52).

Ante la puesta en duda acerca de la castidad de la Novia por la imprecación de la Madre del Novio, aquella

defiende su honor y pudor y se declara “Honrada, honrada como una niña recién nacida... Enciende la lumbre. Vamos a meter las manos; tú por tu hijo; yo por mi cuerpo. La retirarás antes tú” (García Lorca, 1993: 169). Es la vía única de elegir su destino para escapar de la imposición tradicional.

Yerma, por su parte, en el Cuadro Segundo del Acto Primero, le pregunta a la Vieja 1ª bajando la voz: “¿Por qué estoy yo seca? ¿Me he de quedar en plena vida para cuidar aves o poner cortinitas planchadas en mi ventanillo?” (García Lorca, 1963: 27).

En estas palabras se manifiestan otros valores promovidos por el patriarcado, en este caso ligados a la maternidad. Ese sistema social instaura unos formatos y unos estereotipos legitimados por tradiciones y costumbres guiadas por la perspectiva masculina, que impone patrones a sus integrantes: “¿Cuándo se siente completa una mujer? Cuando se ‘realiza’ como madre, cuando su cuerpo florece y se embellece, y además será respetada, ya que nadie puede hacer eso que ella sí puede solo por ser mujer” (Hendel, 2017: 212).

De lo contrario, la mujer que no responda a lo que la sociedad considera aceptable, será criticada o vituperada. En el Acto Segundo, Cuadro Primero, somos testigos de lo que piensan y condenan las lavanderas:

LAVANDERA 1ª: Todo esto se arreglaría si tuvieran criaturas.

LAVANDERA 2ª: Todo esto son cuestiones de gente que no tiene conformidad con su sino.

LAVANDERA 4ª: La culpa es de ella que tiene por lengua un pedernal (García Lorca, 1963: 47).

La nota distintiva, como de soslayo, la aporta un personaje secundario, la Muchacha 2ª cuyo discurso expone un claro posicionamiento y una determinante crítica a ciertos usos y costumbres que, según su opinión, estarían perimidas, obsoletas:

¿Qué necesidad tiene mi marido de ser mi marido? Porque lo mismo hacíamos de novios que ahora. Tonterías de los viejos... Yo te puedo decir lo único que he aprendido en la vida: toda la gente está metida dentro de sus casas haciendo lo que no les gusta. Cuánto mejor se está en medio de la calle. Ya voy al arroyo, ya subo a

tocar las campanas, ya me tomo un refresco de anís (García Lorca, 1963: 33-34).

El temperamento liberal de este personaje concuerda con lo postulado por Hendel, en tanto y en cuanto la mujer, al expresar:

[...] el no deseo de embarazo o de maternaje implica exponerse a la crítica o al rechazo porque, entre otras cosas, interpela los mandatos sociales y los saberes construidos que impiden constituirse a la no maternidad como un deseo y una decisión válida y, sobre todo, feliz para algunas mujeres (2017: 250).

Por tal motivo, la Muchacha 2ª expone su convicción, en total discordancia con el imperativo social de tener hijos, al manifestar “tú y yo con no tenerlos vivimos más tranquilas” (García Lorca, 1963: 32) y al continuar repitiendo, sin dar entidad a la opinión que se hicieron de ella, “También tú me dirás loca, ¡la loca, la loca!” (33).

Se suma un indicio más de sojuzgamiento hacia el otro género cuando Juan expone de manera irascible: “Estoy harto. [...] Ésa no viene... Una de vosotras debía salir con ella, porque para eso estáis aquí comiendo en mi mantel y bebiendo mi vino. Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí” (García Lorca, 1963: 55). O, cuando en voz de la Lavandera 4ª, se describen los sucesos de ese hogar del siguiente modo: “Cada hora que transcurre aumenta el infierno en aquella casa. Ella y las cuñadas, sin despegar los labios, blanquean todo el día las paredes, friegan los cobres” (47).

En *Bodas de sangre*, la Madre del Novio describe a la futura nuera: “Yo sé que la muchacha es buena. ¿Verdad que sí? Modosa. Trabajadora. Amasa su pan y cose sus faldas, y siento, sin embargo, cuando la nombro, como si me dieran una pedrada en la frente” (García Lorca, 1993: 50). En este sentido, Hendel describe el machismo como

[...] un ejercicio de descalificación que supone que el varón es superior a todo lo que sea “no varón”, pretende que “mujer” sea igual a “naturalmente servidora”, “paridora”, “cuidadora” y que esto también incluya el servicio de gerenciamiento doméstico (2017: 33).

En *Yerma*, Juan responde al prototipo de hombre

empresario que desempeña el trabajo pesado de la cría y cuidado del ganado. Por tal motivo, al constituirse en el sujeto activo por el hecho de mantener la casa, a su mujer y *a posteriori* a sus hermanas, concibe a los personajes femeninos como una carga y entiende que le deben una contraprestación a través de tareas domésticas. Es así que en sus diálogos se desprende este formato impositivo de convivencia:

JUAN: ¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado.
 ¿No me has oído decir esto siempre?
 YERMA: Alerta ¿de qué? En nada te ofendo. Vivo sumisa a ti, y lo que sufro lo guardo pegado a mis carnes (García Lorca, 1963: 57).

La citada interacción comunicativa evidencia una de las tantas:

[...] expresiones donde se construye a la mujer como débil, pasiva y sumisa. Desde el punto de vista de este modo de pensamiento, al varón se le otorga un mayor poder simbólico frente a la mujer, en la que predominaría lo afectivo, y, consecuentemente, la debilidad (Pérez Moreno, 2016: 144).

Yerma lo expresa en un momento de descargo ante el hastío de la costumbre que la somete, al exponer a su esposo “yo no soy tú. Los hombres tienen otra vida, los ganados, los árboles, las conversaciones; las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría” (García Lorca, 1963: 58).

El deseo de Yerma de ser madre es tan recurrente a lo largo de la obra que esa situación es *vox populi*. Es así que la voz de la Lavandera 1ª expresa: “¡Pero, ay de la casada seca! / ¡Ay de la que tiene los pechos de arena!” (García Lorca, 1963: 53). Este personaje secundario también está conformado por un esquema de raigambre patriarcal, al sentir conmiseración hacia Yerma, o como argumenta Hendel cuando explica el mismo tipo de modelo social que se manifiesta en la obra:

La mujer que decide no ser madre o no seguir este mandato es señalada como desnaturalizada (por fuera de la naturaleza). En cambio, aquella impedida por circunstancias fuera de su control voluntario es una mujer

merecedora de compasión y pena, a la que se la presume 'no realizada', dando por hecho que la realización de una mujer, de todas las mujeres, es la maternidad (2017: 33).

La situación es diferente en cuanto al hombre que decide no tener prole. Ante ello, Juan abiertamente manifiesta no preocuparse: "Las cosas de la labor van bien, no tenemos hijos que gasten... Muchas mujeres serían felices de llevar tu vida. Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos..." (García Lorca, 1963: 13; 99). Como dice Hendel, el patriarcado se sostiene en el sentido de que "paternar no parezca, en cambio, un hecho de la naturaleza. Un varón que no es padre no luce como un pobrecito que merece especial consideración por no lograrlo, ni mucho menos es rechazado por no desearlo" (Hendel, 2017: 33).

Por otro lado, la queja del personaje masculino es constante, y le atribuye a su esposa la culpabilidad de la crisis matrimonial: "Lo que pasa es que no eres una mujer verdadera y buscas la ruina de un hombre sin voluntad" (García Lorca, 1963: 59). Este reproche de Juan hacia Yerma responde a un parámetro aceptado y asimilado incuestionablemente, o como dice Ani Bustamante comentando a Lacan:

[Lacan] asume el reto (dejado por Freud cuando se pregunta ¿qué quiere una mujer?) de pensar esta condición femenina, cuyo goce siempre enigmático y deslocalizado ha sido causa de discriminación y calificativos de locura, capricho, o minusvalía mental. Pues ante ese misterio, el imperio logocéntrico se ha defendido rebajando estos temblores a causas hormonales, biológicas, esencialistas o metafísicas, haciendo de las mujeres el objeto más codificado y controlado de la historia. (Bustamante: 2014: 66).

Yerma, en diálogo con la Vieja 1ª, le explica y justifica su anhelo por convertirse de una vez por todas en madre: "¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosa!, / que pido un hijo que sufrir..." (García Lorca, 1963: 61).

Ani Bustamante llama "tiempo suspensivo" a esa "posición de espera, de espera por el Otro, en un tiempo teñido de incertidumbre que funciona como detonador de fantaseos, de ilusiones y frustraciones" (2014: 38). Ese

momento anhelado no acaece para Yerma en cinco años de convivencia matrimonial, lo que exaspera y desespera al personaje, quien resume ese sufrimiento de la siguiente manera:

Yo no pienso en el mañana, pienso en el hoy...Yo quiero tener a mi hijo en los brazos para dormir tranquila, y óyelo bien y no te espantes de lo que digo: aunque yo supiera que mi hijo me iba a martirizar después y me iba a odiar y me iba a llevar de los cabellos por las calles, recibiría con gozo su nacimiento, porque es mucho mejor llorar por un hombre vivo que nos apuñala, que llorar por este fantasma sentado año tras año encima de mi corazón (García Lorca, 1963: 78).

Este impedimento existencial va produciendo en la protagonista no solo la envidia hacia otras mujeres que lograron acceder al lugar sobrevalorado socialmente por ser madres. Esa imposibilidad va gestando en ella un resentimiento y un odio hacia Juan, neto representante de ese sistema cruel:

¡Es bueno! ¡Es bueno! ¿Y qué? Ojalá fuera malo. Pero no. Él va con sus ovejas por sus caminos y cuenta el dinero por las noches. Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego (García Lorca, 1963: 78).

Las obligaciones maritales como “ejercicio de la sexualidad” son también, en opinión de Hendel, “escenario del ejercicio de la violencia física y la dominación masculina muchas veces avaladas por leyes patriarcales” (2017: 250). Ese dominio físico se traduce en una seudoesclavitud y menoscabo a la libertad de Yerma, ya que como esposa esta coaccionada a la voluntad de Juan, quien le advierte: “Aunque me miras de un modo que no debía decirte ‘Perdóname’, sino obligarte, encerrarte, porque para eso soy el marido” (García Lorca, 1963: 60).

Juan desconfía de la fidelidad de su consorte y la ofende ante la presencia de otras mujeres. El protagonista no respeta ni le otorga una mínima dignidad a su esposa, sino que la cosifica. Yerma una vez más se ve obligada a rebajarse para consentir o despejar las dudas acerca de todo tipo de sospecha de contubernio:

Acércate a mí y huele mis vestidos; ¡acércate! A ver dónde encuentras un olor que no sea tuyo, que no sea de tu cuerpo. Me pones desnuda en mitad de la plaza y me escupes. Haz conmigo lo que quieras, que soy tu mujer, pero guárdate de poner nombre de varón sobre mis pechos (82).

La insólita victimización de Juan es coherente al marco determinado por el régimen patriarcal imperante que “exige que los hombres sean propietarios para quienes la moral de sus mujeres está siempre en cuestión y que constantemente invoquen la decencia” (Kennedy, 2016: 122). Avalado por esos tópicos del género dominante, Juan despotrica contra Yerma. Sin tapujos y con tupé, el esposo reclama:

¡No, eso no! Todo lo aguanto menos eso. Me engañas, me envuelves y como soy un hombre que trabaja la tierra no tengo ideas para tus astucias (81).

Y yo no puedo más. Porque se necesita ser de bronce para ver a tu lado una mujer que te quiere meter los dedos dentro del corazón y que se sale de noche fuera de su casa, ¿en busca de qué? ¡Dime!, ¿buscando qué? Las calles están llenas de machos. En las calles no hay flores para cortar (82).

No soy yo quien lo pone, lo pones tú con tu conducta y el pueblo lo empieza a decir (83).

Precisamente, son los dichos del pueblo, replicados por Juan, lo que somete tanto el discernimiento, la intención y la libertad de Yerma. Formas de conceptuar y concebir hacen mella en la personalidad de la protagonista y configuran lo que Bourdieu denomina violencia sistémica que se “inscribe en los modos de conducta y percepción, de tal manera que estos se aceptan y se repiten sin rechistar. La gente afirma y perpetúa la relación de dominación al hacer las cosas por costumbre, como corresponde” (cit. en Chul Han, 2016: 119).

Las habladuras son de tal magnitud y toleradas a tal punto por Yerma que, ante la solicitud de Dolores para que hable bajo así no la descubre la gente que se dirige hacia las tareas del campo, llevan a la protagonista al grado de hastío que se observa cuando dice: “No me importa.

Dejarme libre siquiera la voz, ahora que voy entrando en lo más oscuro del pozo” (García Lorca, 1963: 84).

El punto álgido de la trama, el hecho que desencadena *ad limine* la tragedia lo constituye un sinceramiento individualista a la vez una muestra de egoísmo por parte de Juan, ante una serie de preguntas que le efectúa Yerma:

YERMA: ¿Y qué buscabas en mí?

JUAN: A ti misma.

YERMA: ¿Y lo demás? ¿Y tu hijo?

JUAN: Nunca.

YERMA: ¿Qué buscas?

JUAN: A ti te busco. Con la luna estás hermosa (García Lorca, 1963: 101).

Podría conjeturarse que de estos parlamentos se desprende meramente la intencionalidad del querer de Juan, es decir, el “*Volo ut sis*: puede significar: quiero que seas como eres propiamente, que seas tu esencia, y en tal caso eso no es amor, sino afán de dominio” (Arendt, 2006: 216).

En parangón con lo manifestado *ut supra*, Walter Benjamin alude a una suerte de asimilación en cuanto al amor, que raya con una cuasi-dominación. Más precisamente, Benjamin sintetiza que:

[...] El hombre busca en la mujer su semejanza, cercenando de esta manera lo propiamente femenino, lo que sintetiza en la frase “*similia a similibus cognoscentes*”.

Esta homogenización en el amor, en una forma de amor dominante, que a través de la semejanza elimina la vida “sobrenatural” de la mujer (2015: 80).

En esas condiciones de existencia las protagonistas se rebelan y asumen las consecuencias de fuerza mayor que derivan de su valentía. La Novia, raptada, en connivencia y en cohabitación ilícita con Leonardo, de esa forma rompe las ligaduras patriarcales, aunque su osadía desencadena el duelo y la muerte tanto de su esposo (el Novio) como de su exnovio y co-delincuente en la infidelidad. Por su parte, Yerma entra en un estado de emoción violenta por no permitírsele alcanzar la completud sancionada tácitamente por las costumbres paternalistas, pero principalmente, por quien debía proporcionarle de

facto y de iure el acceso a la maternidad y al respeto de hombres y mujeres. Juan es el oponente, el óbice que la somete a una doble tara: ser la “mujer de” y ser “marchita”. Por eso comete un doble homicidio, doblemente agravado por el vínculo, el de su esposo y de su potencial hijo. En síntesis, Yerma es una muerta civil, ya que:

El machismo avanza atropellando, acumula cadáveres de mujeres que creyeron que amar bien era aguantar de modo incondicional porque eso es lo que les enseñaron y aprendieron durante siglos y para evitar el castigo se obligaron a acatar el mandato buscando formas de resistencia que no incluyeran la ruptura o la huida, hasta que no pudieran más (Hendel, 2017: 33).

En conclusión, el mundo dramático lorquiano, con estas estridentes obras, plasma el histrionismo libertario de las mujeres contemporáneas al autor. Sin embargo, observamos una bifurcación en los temperamentos y las convicciones de las mismas. Cuantitativamente, la mayoría de los personajes femeninos replica de manera irreflexiva y taxativamente hábitos idiosincráticos y discursivos cuyo nodo medular responde a un patriarcado heredado, reiterado, exento de cuestionamientos. Mientras que otra arista brega, reniega de las instituciones y tradiciones patriarcales. Las mujeres que buscan soltarse de las ataduras avaladas diacrónicamente, deben soportar el hostigamiento no solo del sistema machista sino también de sus congéneres, de quienes no reciben la comprensión o empatía esperable, sino la sanción, el señalamiento, o lo que quizá es peor, la conmiseración y la lástima derivadas de una mera hipocresía.

Referencias

Arendt, Hannah (2006). *Diario filosófico*. Barcelona: Herder.

Benjamin, Walter (2015). *Sobre el amor y temas afines. Un problema europeo. Fragmentos y esquemas*. Buenos Aires: Gorla.

Bensoussan, Albert (2017). *Federico García Lorca*. Buenos Aires: El Ateneo.

Bustamante, Ani (2014). *Los sonidos de Eros. Un recorrido por la obra de Chabuca Granda*. Buenos Aires: Letra Viva.

García Lorca, Federico (1963). *Yerma*. Buenos Aires: Losada.

García Lorca, Federico (1993). *Bodas de Sangre*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Han, Byung-Chul (2016). *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder.

Hendel, Liliana (2017). *Violencias de género. Las mentiras del patriarcado*. Buenos Aires: Paidós.

Kennedy, Duncan (2016). *Abuso sexual y vestimenta sexy. Cómo disfrutar del erotismo sin reproducir la lógica de la dominación masculina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Lutereau, Luciano (2017). *Edipo y violencia. Por qué los hombres odian a las mujeres*. Buenos Aires: Letras del Sur.

Pérez Moreno, Elena Silvia (2016). "La conceptualización de la mujer en el discurso cotidiano adolescente". Nelly Rueda de Twentymán y Mariana Montes (coords.) *Metáforas, de la cognición al texto*. Córdoba, Argentina: Comunic-Arte. 141-155.