20.1
2026
ISSN 2422 - 8117

Imagen de tapa: Sonia Delaunay, Prismes électriques (1914). Dominio público (Wikimedia Commons)

MELIBEA

REVISTA MULTIDISCIPLINARIA
SOBRE ESTUDIOS DE LAS MUJERES

Entre la Edad Media y la contemporaneidad:

Tramas textuales y artísticas en diálogo

UNCUYO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INVESTIGACIÓN
SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN

ARCA
ÁREA DE REVISTAS CIENTÍFICAS Y ACADÉMICAS

Rimeg
RED INTERNACIONAL MULTIDISCIPLINAR EN ESTUDIOS DE GÉNERO

CIEM
Centro Interdisciplinario de Estudios sobre la Mujer

VOL 20 / 1

JULIO 2026

Centro Interdisciplinario de Estudios sobre las Mujeres
Red Internacional Multidisciplinar en Estudios de Género

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

MENDOZA, ARGENTINA
ISSN-L 2422-8117

https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index

UNCUYO UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO | FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS | CIEM CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE ESTUDIOS DE LAS MUJERES | Rimeg RED INTERNACIONAL MULTIDISCIPLINAR EN ESTUDIOS DE GÉNERO

DATOS DE REVISTA - JOURNAL'S INFORMATION
MELIBEA 20-1 | ISSN 2422-8117 (digital) | **JULIO 2026**
Melibea es una publicación del Centro Interdisciplinario de Estudios de las Mujeres (CIEM)
Red Internacional Multidisciplinar en Estudios de Género (RIMEG).

CONTACTO Y ENVíOS
Dirección postal: Centro Universitario, Ciudad de Mendoza. Provincia de Mendoza, Argentina. CP. M5502JMA
E-mail revista: revistamelibea@ffyl.uncu.edu.ar | Centro Interdisciplinario de Estudios sobre las Mujeres: uncuyociem@gmail.com
Web FFYL: https://ffyl.uncuyo.edu.ar/ | Web UNCUYO: http://ffyl.uncu.edu.ar
https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/about/submissions

LICENCIA DE USO

© De los textos: los autores

© De la edición: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Centro Interdisciplinario de Estudios de las Mujeres

La licencia permite a los usuarios reutilizar el material, distribuirlo, remezclarlo, adaptarlo y crear obras derivadas en cualquier medio o formato, únicamente con fines no comerciales y siempre que se reconozca la autoría.

No cobra cargos por procesamiento (NO-APC)

DIRECTRICES PARA ENVÍOS

EVALUACIÓN POR PARES

CÓDIGO DE ÉTICA

POLITICA DE USO DE IA

PRESERVACIÓN DIGITAL

ACCESO ABIERTO

SOPORTE EDITORIAL

REVISTA MELIBEA: es una publicación periódica, de frecuencia semestral, que reúne trabajos de investigación originales, textos e información científica sobre las mujeres. La responsabilidad por las opiniones emitidas en los artículos corresponde exclusivamente a los autores.

Imagen de tapa: Adaptación de *Prismes électriques* (1914), de Sonia Delaunay, óleo sobre lienzo, Musée National d'Art Moderne. Imagen de referencia obtenida de Wikimedia Commons (dominio público).

Diseño y composición de tapa: Camila Britos Polastri. Universidad Nacional de Cuto, Facultad de Filosofia y Letras, Secretaría de Investigación, Área de Revistas Científicas y Académicas.

Equipo editorial

Directora
Gladys Lizabe, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

Editores asociados
Joseph T. Snow, University of Michigan
Jesús Ángel Solórzano Telechea, Universidad de Cantabria, España.
Irene Binia, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
María Silvina Bruno, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
Marcelo Lima, Universidade Federal da Bahia, Brasil.
Debora Vaccari, Università di Roma "La Sapienza", Italia.
Adriana García, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
Alan Deyermond, University of London, Inglaterra. †

Secretarias
Natalia Naciff, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

Asistente editorial: Verónica Rodriguez Chaban, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
Yanela Pereyra, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Comité académico-científico

Biglieri, Aníbal. University of Kentucky, Estados Unidos.
Beltrán, Vicenç. Universidad de Barcelona, España; Accademia Nazionale dei Lincei, Italia.
Funes, Leonardo. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
Ramadori, Alicia. Universidad Nacional del Sur, Argentina.
Parrilla, Carmen. Universidade da Coruña, España.
Segura Graiño, Cristina. Universidad Complutense de Madrid, España.
Difabio de Raimondo, Elbia. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
Arovich de Bogado, Vilma. Universidad Nacional del Nordeste, Argentina.
Marín Pina, María del Carmen. Universidad de Zaragoza, España.
González, Javier Roberto. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas; Pontificia Universidad Católica, Academia Argentina de Letras, Argentina.
Rodilla León, María José. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México.
Martinez Fraile, Cristina. Universidad de Sevilla, España.
Nara Pereira Vasconcelos, Vânia. Universidade Federal Fluminense-UFF-, Brasil.
Macciuci, Raquel. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
Barroso, Silvina Beatriz. Universidad Nacional de Rio Cuarto, Argentina.
Beltrán, Rafael. Universidad de Valencia, España.
Chicote, Gloria. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
Taylor, Barry. British Library, Inglaterra.
Rossaroli de Brevedán, Graciela. Universidad Nacional del Sur, Argentina.
Benito-Vessels, Carmen. University of Maryland. College Park, Estados Unidos.
Haro Cortés, Marta. Universitad de Valencia, España.
Severin, Dorothy. University of Liverpool, Inglaterra.
Vaquero, Mercedes. Brown University, Estados Unidos.
Lacarra, María Jesús. Universidad de Zaragoza, España.
Carrizo Rueda, Sofía. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); Pontificia Universidad Católica, Academia Argentina de Letras, Argentina.
Arriaga, Mercedes. Universidad de Sevilla, España.
Cueto, Adolfo Omar. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
Vijarra, Rene Aldo. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
Vasquez, Maria Gabriela, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
Prósperi, Germán. Universidad Nacional del Litoral; Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
Lopes Frazão da Silva, Andréia Cristina. Universidade Federal de Rio de Janeiro-UFRJ-, Brasil.

Área Revistas Científicas y Académicas (ARCA) Secretaría de Investigación, Facultad de Filosofía y Letras.

Gestión editorial (OJS)
Lorena Frascali. Área de Revistas Científicas y Académicas (ARCA), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

Diseñador gráfico y diagramación
Camila Mariana Britos Polastri. Área de Revistas Científicas y Académicas (ARCA), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

ÍNDICE

NOTA EDITORIAL

Entre la edad media y la contemporaneidad: tramas textuales y artísticas en dialogo | Between the Middle Ages and the Contemporary Era: Textual and Artistic Networks in Dialogue

Gladys Lizabe y Yanela Pereyra 7

ARTICULOS

Hábitos culturales de las mujeres en la Valencia del siglo XV: escritoras y lectoras | Cultural Habits of Women In 15th-Century Valencia: Writers and Readers

Llúcia Martín Pascual 12

Herir el cuerpo del lenguaje: la construcción femenina del erotismo en dos poemas de sor Violante del Cielo | Wounding The Body of Language: The Feminine Construction of Eroticism in Two Poems by Sister *Violante Del Cielo*

Maité Belén Molina 30

Enseres, objetos comunes y no tan comunes de una infanta de Navarra (1395) | Common and Uncommon Household Goods of a Navarrese Infanta (1395)

Nélida Mampel 40

***"Mas sabed que lo dixo el papagayo"*: una comparación de la figura femenina en un enxemplo del *Calila e Dimna* y el *Sendebar* |** *"Mas Sabed Que Lo Dixo El Papagayo":* A Comparison of the Female Figure in an *Enxemplo* From *Calila E Dimna* and *Sendebar*

Maria Fernanda Villeda Baez 58

Mujeres que ríen, hombres que tropiezan. *Las alegres comadres de Windsor*, de William Shakespeare en el debate de la *Querelle des femmes* | Women Who Laugh, Men Who Stumble: William Shakespeare's *The Merry Wives of Windsor* in the Debate of the *Querelle des femmes*

María Soledad Blanco y Paola Andrea De Spirito 67

Mujeres-monstruo en los bordes de la literatura española decimonónica. Notas para una lectura de *Marianela* (1878) de Benito Pérez Galdós | Female Monsters on the Borders of Nineteenth-Century Spanish Literature. An Approach to *Marianela* (1878) by Benito Pérez Galdós

Sofía Fianaca 79

Il ruolo scorretto di Franca Rame nel Boccaccio riveduto da Fo | The incorrect Role of Franca Rame in Fo's revised of Boccaccio | El papel incorrecto de Franca Rame en el Boccaccio revisado por Fo

Domenico Mico Argirò 88

Maria Teresa Andruetto relee a Cesare Pavese | Maria Teresa Andruetto Rereads Cesare Pavese

Nora Sforza **100**

La figura autorial como acto político: posicionamiento y denuncia en "El ánima del socavón" de Iverna Codina | The Authorial Figure as A Political Act: Positioning and Denunciation in "*El Ánima Del Socavón*" by Iverna Codina

Pablo Doti López **109**

El género como marca ideológica: un análisis del chino moderno y su eco en el español | Gender As an Ideological Marker: An Analysis of Modern Chinese and Its Echo in Spanish

Xiaoqing Liu **119**

Obra abierta. Apuntes verbales del proyecto artístico en *Ikebana política* (2019), de Claudia del Río, y *Diálogos* (2019), de Liliana Porter y Ana Tiscornia | Open Work. Verbal Notes on the Artistic Proyect in *Ikebana Política* (2019), by Claudia Del Río, and *Diálogos* (2019), by Liliana Porter and Ana Tiscornia

María Guillermina Feudal **137**

Fallar la lengua: escritura y corporalidad anormal en Las Primas de Aurora Venturini | Failing The Language: Writing and Abnormal Corporeality in *Las Primas* by Aurora Venturini

Camila Djurovich **150**

La bruja de fuego: cuerpo rizomático y desterritorialización femenina en *El año del desierto* de Pedro Mairal | The Fire Witch: Rhizomatic Body and Female Deterritorialization in *El Año del Desierto* by Pedro Mairal

Noelia Belén Vidaurre **162**

Nota: Entrevistar la Memoria. Testimonio de Silvia Barrera, veterana de la Guerra de Malvinas | Note: Interview The Memory. Testimony of Silvia Barrera, Veteran of the 1982 Malvinas War

Micaela Aylén Zentil Tejeda **169**

MELIBEA

REVISTA MULTIDISCIPLINARIA
SOBRE ESTUDIOS DE LAS MUJERES

Nota editorial

Melibea. Revista Multidisciplinaria sobre estudios de las mujeres
Volumen 20, parte 1 2026, Mendoza (Argentina)
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Nota editorial - pp. 7 - 10
ISSN 2422-8117 - CC BY-NC 4.0
https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index

Entre la edad media y la contemporaneidad: tramas textuales y artísticas en dialogo

Between the Middle Ages and the Contemporary Era: Textual and Artistic Networks in Dialogue

Gladys Lizabe
Universidad Nacional de Cuyo,
Argentina

Yanela Pereyra
Universidad Nacional de Cuyo,
Argentina

Revista Melibea 2026.1 centra su atención en el universo de las mujeres que, desde la experiencia histórica y/o la representación ficcional, configuran un espacio plural y complejo que se despliega a través de distintos tiempos y geografías. Los trabajos que integran este volumen se organizan de acuerdo con un criterio cronológico.

La sección dedicada a la Edad Media se inaugura con el original estudio de LLUCIA MARTIN PASCUAL (Universitat d'Alacant), sobre los *Hábitos culturales de las mujeres en la Valencia del siglo XV: escritoras y lectoras*. En esta investigación, la autora construye con rigor y profundidad una genealogía de mujeres valencianas del siglo XV cuya actividad como escritoras y lectoras les permitió adquirir visibilidad y presencia en el ámbito cultural de su tiempo. El análisis pone de manifiesto las diversas formas de agencia femenina en un contexto históricamente dominado por discursos masculinos y muestra cómo estas mujeres contribuyeron a la configuración de espacios propios de producción, circulación y recepción cultural, enriqueciendo y redefiniendo el panorama intelectual de la Valencia bajomedieval.

El estudio de MARIA BELEN MOLINA (Universidad Nacional de Mar del Plata) trabaja sobre *Herir el cuerpo del lenguaje: la construcción femenina del erotismo en dos poemas de sor Violante del Cielo* y examina con agudeza los mecanismos y estrategias discursivas mediante los cuales la autora se apropia de una retórica amorosa femenina que desborda los límites tradicionalmente asignados a las mujeres como objetos de placer y las configura, en cambio, como sujetos plenos del deseo. A través de una lectura perspicaz y rigurosa, Molina muestra cómo sor Violante reelabora los códigos discursivos de su tiempo para afirmar una voz propia y una subjetividad femenina autónomas. De este modo, la investigación pone de relieve la construcción de una autoridad femenina en el ámbito literario del Siglo de Oro, así como la capacidad de la escritora para intervenir críticamente en las convenciones poéticas y culturales de su época.

NÉLIDA MAMPEL (Universidad Nacional de Cuyo) radiografía la vida material femenina a través de *Enseres, objetos comunes y no tan comunes de una infanta de Navarra (1395)* y ofrece una perspectiva renovada sobre la vida material femenina en la Edad Media, subrayando la relevancia

de los objetos en la construcción de identidades y relaciones de poder. Al hacerlo, amplía nuestra comprensión de la historia social, destacando el papel significativo que las mujeres desempeñaron en la configuración de su entorno a través de la economía doméstica y el uso de los enseres. Este enfoque revela la dimensión política de la vida en la corte y señala la distancia simbólica y económica que separa a la realeza del resto de la sociedad bajomedieval. Además, la presente investigación invita a reflexionar sobre las dinámicas de género y de poder que tuvieron un profundo significado en la experiencia femenina de la época en tanto sus mujeres coadyuvaron a la configuración de estas estructuras sociales por su relación con los objetos que habitaron el espacio doméstico.

Por su parte, MARÍA FERNANDA VILLEDA BAEZ (Universidad Nacional Autónoma de México) en "*Mas sabed que lo dixo el papagayo": una comparación de la figura femenina en un enxemplo del Calila e Dimna y el Sendebar* constata que el estereotipo de las mujeres como origen del mal y del pecado acerca a ambas colecciones, famosas en la cuentística de los *exempla* medievales de origen oriental. Su estudio adopta un mismo cuento del mundo oriental, y demuestra modos en los que la mujer se construye con funciones retóricas y didácticas distintas, en el marco de una política antifeminista muy común en este tipo de relatos ejemplares.

Este primer bloque se cierra con En *Mujeres que ríen, hombres que tropiezan. Las alegres comadres de Windsor de William Shakespeare en el debate de la Querelle des femmes*, de MARÍA SOLEDAD BLANCO (Universidad Nacional de Jujuy) y PAOLA ANDREA DE SPIRITO (Universidad Nacional de Jujuy). En dicha investigación, las autoras analizan la intervención de dichas comadres en el contexto de la *Querelle des femmes*, en tanto fenómeno cultural europeo de los siglos XIV-XVII. De esta forma, las autoras reconstruyen los ejes históricos e ideológicos de ese debate por la "condición y dignidad femeninas" y su recepción en aquel contexto inglés; así, destacan la inversión cómica del género en la obra de Shakespeare lo que permite criticar los dispositivos misóginos de la época y revalorizar la inteligencia femenina, que como sabemos, la cultura ha atribuido por siglos mayormente a los varones, en tanto la sensibilidad y emociones a las mujeres.

Ya en el siglo XIX-XX, SOFIA FIANACA (Universidad Nacional del Litoral) aborda las *Mujeres-monstruo en los bordes de la literatura española decimonónica. Notas para una lectura de Marianela (1878) de Benito Pérez Galdós*), personaje que revela una rica psicología para la exploración de las representaciones femeninas que desafían las normas sociales de la época. Al enfocarse en sus desheredadas, Fianaca destaca que estos personajes son figuras disruptivas y situadas en los márgenes de la sociedad, acercándose a lo indecible y prohibido de las vidas narrables. En este contexto, la obra de Galdós se convierte en un espacio donde se cuestionan los dispositivos de poder que regulan la vida de las mujeres. La figura de Marianela, como mujer-monstruo, refleja un conflicto entre los estatutos sociales impuestos y las posibilidades alternativas de lo que puede narrarse sobre las mujeres, dando paso al diálogo sobre la identidad y la autonomía femeninas en una época de fuertes restricciones socio-culturales. Este estudio no solo enriquece la lectura de la obra, sino que también invita a reflexionar sobre la construcción de género en la literatura y su impacto en la sociedad decimonónica española.

Ya en la época contemporánea, DOMENICO MICO ARGIRÒ (Universidad de Sevilla; Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano) en *Il ruolo scorretto di Franca Rame nel Boccaccio riveduto da Fo (El papel incorrecto de Franca Rame en el Boccaccio revisado por Fo)* analiza en profundidad el papel de la Rame frente a la labor de Fo y se aventura sólidamente a proponer el rol de

"coescritora" de aquella. El análisis del investigador italiano de los manuscritos seleccionados demuestra una riqueza de estrategias de co-escritura en las que sobresalen intervenciones relativas a la autoría a través de la "revisión del texto", de una "acción sobre la escritura" a nivel de contenidos y de una "influencia penetrante" sobre el texto de Fo. Su investigación prueba que la pareja Rame-Fo aplica con maestría la estrategia de una escritura colectiva propia del teatro que ofrece múltiples perspectivas a explorar en su narrativa.

Por su parte, NORA SFORZA (Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional de San Martín) en *María Teresa Andruetto relee a Cesare Pavese*, examina con profundidad crítica los fecundos diálogos literarios entre Italia y Argentina. Su estudio se centra en los modos con los cuales María Teresa Andruetto- escritora cordobesa de Argentina- se aproxima a la obra de Cesare Pavese y a través de ella, revisita y resignifica aspectos de su propia experiencia vital. La investigación pone de relieve la compleja trama de resonancias, afinidades y relecturas que vinculan a ambos escritores, mostrando que la literatura se constituye en un espacio espejado y privilegiado de encuentro entre subjetividades, tradiciones, contextos culturales y lenguas diversas.

Continuando en el eje moderno y contemporáneo, el estudio de PABLO DOTI LÓPEZ (UNCuyo) sobre *La figura autorial como acto político: posicionamiento y denuncia en "El ánima del socavón" de Iverna Codina*, se centra con solvencia en cómo en dicho cuento su autora denuncia un caso de femicidio e impunidad por parte de los culpables. A través del desarrollo de la diégesis, Codina refleja así su compromiso hacia los desfavorecidos por medio de su figura autoral.

En *El género como marca ideológica: un análisis del chino moderno y su eco en el español* de XIAOQING LIU (Universidad de Sevilla), la autora apunta con pertinencia y rigurosidad al modo en el que el idioma chino moderno construye y reproduce desigualdades y jerarquía de género a través de algunos aspectos de su estructura gramatical y de sus diversos marcadores lingüísticos. Este trabajo comparativo es muy valioso y permite una comparación del chino con el idioma español, y las posibles semejanzas y diferencias entre ambas lenguas prueban que el lenguaje- sea el nuestro o el chino- es un vehículo ideológico y simbólico, observado en su caso desde el enfoque de género.

En *Obra abierta. Apuntes verbales del proyecto artístico en Ikebana política (2019), de Claudia del Río, y Diálogos (2019), de Liliana Porter y Ana Tiscornia*, de MARÍA GUILLERMINA FEUDAL (Universidad Nacional de General Sarmiento- Buenos Aires-), la autora compara acertadamente ambos discursos artísticos que, creados por dos mujeres, permiten un acceso hacia otros caminos de conocimiento estético, ingresando a un proyecto artístico por medio del discurso.

CAMILA DJUROVICH (Universidad Nacional de Mar del Playta) en *Fallar la lengua: escritura y corporalidad anormal en Las Primas de Aurora Venturini*, analiza inteligentemente la interacción de los nexos entre el lenguaje, la corporalidad y la desviación normativa en dicha novela, a partir de la noción de 'lengua fallada' y desde su composición en tanto dispositivo narrativo.

NOELIA BELÉN VIDAURRE (Universidad Nacional de Jujuy) en *La bruja de fuego: cuerpo rizomático y desterritorialización femenina en El año del desierto de Pedro Mairal*, realiza una lectura crítica interesante de aquella obra a partir de un abordaje rizomático, tomando como referentes a Deleuze y Guattari y cuestionando la desterritorialización del cuerpo femenino que se encarna en el personaje de María.

Por último, el estudio final corresponde a una "Nota" de MICAELA AYLÉN ZENTIL TEJEDA (UNCuyo), *Entrevistar la Memoria. Testimonio de Silvia Barrera, veterana de la Guerra de Malvinas*,

que consiste en una entrevista personal realizada a esta instrumentadora quirúrgica y veterana argentina de la Guerra de las Malvinas que asistió a bordo del buque ARA Almirante Irízar. Así, se apunta a la construcción de la memoria viva y, también, a la revalorización del rol femenino pensado exclusiva y tradicionalmente como un espacio masculino. Esta Nota se inscribe en una tradición que inició en 2010 el Centro Interdisciplinario de Estudios sobre las Mujeres, dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, que invitó a Susana Maza a una de sus Jornadas anuales sobre las Mujeres para que diera testimonio-probablemente uno de los primeros o quizá el primero ofrecido por una veterana de Malvinas en un evento académico de una universidad argentina-. El mismo se titula "Malvinas Argentinas" y fue publicado en *Revista Melibea*, 2011.5, 17-22, https://bdigital.uncu.edu.ar/9448.

Revista Melibea 2026.1 vuelve a la vida a un conjunto de mujeres reales y de la ficción de diversas época y espacios geográficos, políticos, literarios, y socio-culturales que han dejado su huella en ese mar femenino de una ausencia que cada vez es más presencia en nuestros estudios.

Agradecemos a la comunidad de autoras y autores, a lectoras y lectores, a nuestro propio equipo editorial y a ARCA que han apoyado la realización de este número. Esperamos que los ensayos y materiales aquí reunidos contribuyan a profundizar el diálogo crítico sobre las formas en que la autoridad, la agencia y el lenguaje configuran subjetividades y experiencias femeninas y regulan sus vidas a través del tiempo y del espacio. Invitamos a la comunidad académica a continuar investigando estas problemáticas desde enfoques interdisciplinares que enriquezcan nuestra comprensión colectiva. Confiamos en que este volumen de *Revista Melibea* 2026.1 sea una herramienta útil para la enseñanza, la investigación y la reflexión crítica, en forma tal de seguir dando voz a estudios que visibilicen y complejicen el universo femenino.

MELIBEA

REVISTA MULTIDISCIPLINARIA
SOBRE ESTUDIOS DE LAS MUJERES

Artículos

Melibea. Revista Multidisciplinaria sobre estudios de las mujeres
Volumen 20, parte 1 2026, Mendoza (Argentina)
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Sección Artículos - pp. 12 - 29
ISSN 2422-8117 - CC BY-NC 4.0
https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index
Recibido: 02/02/2026 – Aceptado: 19/02/2026

Hábitos culturales de las mujeres en la Valencia del siglo XV: escritoras y lectoras

Cultural Habits of Women In 15th-Century Valencia: Writers and Readers

Llúcia Martín Pascual
Universitat d'Alacant,
España
llucia.martin@gcloud.ua.es

Resumen

La ciudad de Valencia vive un auténtico momento de esplendor cultural durante el siglo XV. Factores demográficos, sociales y sobre todo económicos convierten a la ciudad mediterránea en un centro de gran actividad cultural favorecido por la instalación de la imprenta. Las mujeres de clase social acomodada no fueron ajenas a esta efervescencia literaria, son ávidas lectoras de libros de caballerías y de historias profanas. Aunque el número de escritoras es menor que el de los varones, con la notable excepción de Isabel de Villena y su gran obra *Vita Christi*, las mujeres fueron unas extraordinarias "animadoras" culturales: se documentan tertulias femeninas, se conservan epistolarios escritos por mujeres, e incluso el gran poeta Ausiàs March mantiene un breve debate con Tecla Borja. El presente trabajo trata de forma panorámica la actividad cultural con los datos que actualmente se poseen sobre la presencia femenina, autoras y lectoras documentadas y objeto de diferentes trabajos, así como las notas sobre la cultura femenina que aparecen dispersas en obras de titularidad masculina, pero en las que se da voz a las mujeres.

Palabras clave: Literatura Catalana Siglo XV, Estudios de Género, Literatura Religiosa, Literatura Profana

Abstract

The city of Valencia experienced a true cultural renaissance during the 15th century. Demographic, social and, above all, economic factors transformed this Mediterranean city into a hub of cultural activity, aided by the introduction of the printing press.

Women from the upper classes were no strangers to this literary effervescence; they were avid readers of books on chivalry and profane stories. Although the number of female writers was smaller than that of male writers, with the notable exception of Isabel de Villena and her great work Vita Christi, women were extraordinary cultural 'animators': there are records of women's social gatherings, letters written by women have been preserved, and even the great poet Ausiàs March had a brief debate with Tecla Borja.

This work provides an overview of cultural activity based on currently available data on the presence of women, documented authors and readers who have been the subject of various works, as well as notes on female culture that appear scattered throughout works written by men but in which women are given a voice.

Keywords: 15th-century Catalan Literature, Literature, Gender Studies, Religious Literature, Secular Literature

1. El ambiente cultural en el siglo XV

Las historias de la literatura catalana coinciden en señalar el siglo XV como el siglo de oro de las letras catalanas y este esplendor se produce fundamentalmente en la ciudad de Valencia.[1] Una ciudad mediterránea, embellecida por una arquitectura gótica flamígera, con un desarrollo económico importante por su puerto y, en consecuencia, una actividad cultural desarrollada por nobles y ciudadanos acomodados que viven en la ciudad. Hay que añadir diferentes factores: la ciudad de Valencia se ve favorecida por las constantes luchas en el Principado de Catalunya que merman la actividad económica de Barcelona. El rey Juan II, heredero de Alfonso el Magnánimo, mantiene primero una serie de problemas con su hijo, el príncipe Carlos de Viana, por quien había tomado partido la ciudad de Barcelona. A la muerte de este el 1461, según la leyenda, con la intervención del propio rey o de su esposa Juana Enríquez, el prestigio de Juan II decae estrepitosamente y se suceden las rebeliones en Cataluña.[2]

La ciudad de Valencia, en la segunda mitad del siglo XV, permanece de alguna manera ajena a estos conflictos, vive con la ausencia de una corte real, y por lo tanto, la falta de una plataforma cortesana como es habitual en la producción literaria y poética, sin embargo, se crean unas plataformas alternativas favorecidas por el auge de un invento, la imprenta, que se instala en la ciudad de Valencia muy prematuramente e imprime la primera obra poética el 1474, un libro conocido como les *Trobes en llaors a la Verge María* que contiene una serie de poesías o *trobes* presentadas a un certamen anterior.[3] Asistimos, pues, en la ciudad de Valencia a un ambiente culto, enriquecido económicamente, con una cierta paz social, con la aparente ausencia de la corte real entorpecida por los constantes conflictos en Catalunya, y una sociedad valenciana que además se enriquece culturalmente con oficios letrados (notarios, escribanos, funcionarios) y religiosos, sin olvidar ciertos personajes procedentes de estamentos nobles que juntos conforman plataformas culturales, llámese tertulias, certámenes, y que gracias a la imprenta

[1] La historia de la historiografía literaria catalana tiene su primer hito moderno en los años 40 del siglo XX, con Jordi Rubió i Balaguer autor que compiló el canon literario catalán desde los orígenes hasta el siglo XV, sin embargo, su obra no alcanza la literatura de la segunda mitad del siglo XV (Rubíó 1984). Riquer, en 1964 (citamos la reedición Riquer, 1982), escribió su extensa historia de la literatura con una gran cantidad de detalles de cada obra estudiada y un encomiable estudio sobre la lírica de March y el Tirant, además es la primera obra que, aun sin ediciones críticas, describe la literatura de Joan Roís de Corella, las obras de certámenes, la literatura religiosa, y otras de la segunda mitad del XV. Sin embargo, la impresión de los primeros historiadores de la literatura (no tanto el caso de Riquer) era que la prosa artística y arcaizante de Corella era un camino hacia la decadencia, mientras que las obras satíricas eran de mal gusto y por lo tanto sin calidad suficiente para ser consideradas dentro del canon. Las historias recientes, *Panorama de la literatura catalana* (Hauf, 2011), dedica un volumen al Siglo de Oro, y la *Historia de la literatura catalana* dirigida por Alex Broch, cuenta con tres volúmenes sobre literatura medieval (Badia, 2015) que integran las últimas investigaciones en la literatura catalana finisecular y dedican extensos apartados a la obra de Joan Roís de Corella, Isabel de Villena y la literatura religiosa y satírica producida en Valencia a finales de XV, así como otras manifestaciones poéticas realizadas en el principado de Cataluña que tampoco se han estudiado detenidamente hasta el momento.

[2] Las guerras civiles en Catalunya se sucedieron hasta 1472. Este periodo está descrito por Balcells (1981, pp. 944-957), a partir de historiadores de prestigio como Santiago Sobrequés i Jaume Vicens Vives, que trataron la guerra civil catalana y el deterioro de la monarquía en la figura de Joan II. La crisis de la ciudad de Barcelona persistió hasta finales de siglo y en cambio la ciudad de Valencia se benefició (Balcells, 1981, pp. 1000-1006).

[3] Se considera, generalmente, el primer libro literario impreso en la Península. Contiene las poesías presentadas al certamen de 1474 obra de autores como Bernat Fenollar, Joan Roís de Corella, Francesc de Castellí, Joan Moreno, hasta un total de 40 poetas y 45 poesías en catalán y algunas en castellano. El impresor fue Lambert Palmart, alemán establecido en Valencia que también imprimió la *Biblia* de Bonifaci Ferrer de la que solo se conserva un folio en la Biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York. Remitimos al estudio codicológico de Josep Lluís Martos (2023), quien, a su vez, descubre un pliego poético incunable relacionado con la edición de les *Trobes*. El texto digitalizado del incunable de les *Trobes* se puede consultar en el web de la biblioteca de la Universidad de Valencia https://trobes.uv.es/discovery/search?vid=34CVA_UV:VU1. Para el estudio de los certámenes literarios véase Ferrando, 1983 y un ejemplo de estos textos es el *Cançoner d'obretes en llengua materna*, compilado por Marian Aguiló el 1900, https://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=can%C3%A7oner+obretes

difunden más rápidamente su producción. Todo este ambiente cultural y científico desemboca en la fundación del Estudio General en el año 1499, el origen de la actual Universidad de Valencia, en el que constan también nombres de mujeres, Ángela de Carlet, Ángela Mercader, Jeronima Ribot, que estudiaron con prestigiosos maestros como Lorenzo Palmireno (Zaragoza, 2022, p. 72).

Un repaso por la producción literaria del siglo XV localizada en Valencia, nos lleva a los dos grandes autores: Ausiàs March (1400-1459)[4] y Joanot Martorell (1410-1464),[5] ambos emblemáticos por su poesía el primero y por su novela de caballerías el segundo, *Tirant lo Blanc*. Tanto Ausiàs como Joanot pertenecen a la nobleza, el primero vivió en la corte de Alfonso el Magnánimo aún príncipe de quien era halconero, como atestigua el *Proemio e Carta* del Marqués de Santillana y el segundo también intervino en las diferentes incursiones del rey Alfonso en Italia para lograr la corona del Reino de Nápoles. En este *Prohemio y Carta* que el Marqués envió al condestable de Portugal se sintetiza un tratado sobre teoría literaria con especial atención a la historia de las manifestaciones poéticas. Después de enumerar los poetas latinos, franceses e italianos, preferidos por el marqués, leemos (Marqués de Santillana, 1997, p. 22):

> Los catalanes, valencianos y aun algunos del reino de Aragón fueron y son grandes oficiales de esta arte. Escribieron primeramente en 'novas rimadas', que son pies o bordones largos de sílabas, y algunos consonaban y otros no. Después de esto usaron el decir en coplas de diez sílabas a la manera de los lemosines. Hubo entre ellos de señalados hombres así en las invenciones como en el metrificar. Guillén de Bervedá, generoso y noble caballero, y Pao de Bembibre adquirieron entre estos gran fama. Mosén Pero March el Viejo, valiente y honorable caballero, hizo asaz gentiles cosas y entre las otras escribió proverbios de gran moralidad. En estos nuestros tiempos floreció mosén Jordi de Sant Jorde,[6] caballero prudente, el cual ciertamente compuso asaz hermosas cosas, las cuales él mismo asonaba, ca fue músico excelente; hizo entre otras una canción de opósitos que comienza *Tos jons aprench e desaprench ensems*. Hizo la *Pasión de amor*, en la cual compiló muchas buenas canciones antiguas, así de estos que ya dije como de otros. Mosén Febrer hizo obras nobles, y algunos afirman haya traído el Dante de lengua florentina en catalán, no menguando punto en la orden del metrificar y consonar. Mosén Ausias March, el cual aún vive, es gran trovador y hombre de asaz elevado espíritu.

Sin embargo, la mayor parte de los autores de la segunda mitad del siglo XV valencianos ya no son nobles sino ciudadanos. Jaume Roig, autor del *Spill*[7] una obra considerada el ejemplo más

[4] Los estudios sobre la obra de Ausiàs March son numerosos, véase el web https://www.cervantesvirtual.com/portales/ausias_march/. Respecto a su biografía remitimos a los datos y la documentación que aportan Jaume J. Chiner (1993, 1997 y 1999); Jesús Villalmanzo (1999) y Jaume Torró (2005).

[5] La biografía de Martorell presenta algunos problemas, también debido a la coincidencia de nombre para varios personajes (Rubio Vela 2010). La tesis más fundamentada la presentan Villalmanzo-Chiner (1992), quienes sacaron a la luz diferente documentación desconocida, así como despejaron la relación "literaria" entre Martorell y Martí Joan de Galba, a quien se le suponía coautor del Tirant lo Blanc. Jaume Torró (2000) completa algunos años oscuros del escritor y lo localiza a Barcelona al servicio del príncipe de Viana donde se supone que empezó a escribir el Tirant (véase el web https://www.cervantesvirtual.com/obra/joanot-martorell-i-el-tirant-lo-blanc-0/). El estudio más reciente y completo de la obra lo debemos a Rafael Beltran (2025). La bibliografía actualizada de esta obra se puede reseguir en los diferentes números de la revista online https://turia.uv.es/index.php/Tirant

[6] La amistad del marqués con Jordi de sant Jordi es de sobra conocida por el poema alegórico *Coronación de mossen Jorde* que dedicó López de Mendoza después de la muerte de su amigo.

[7] La obra se conserva en un único manuscrito localizado en la Biblioteca Apostólica Vaticana (Vat.Lat 4806). Además de las ediciones críticas recientes de Antonia Carré (Roig, 2014) y Anna Isabel Peirats (Roig, 2010), los estudios sobre esta obra inciden tanto en la disputa antifemenina (Cantavella, 1992), la estructura sermonística, las influencias médicas (Peirats, 2004). Remitimos a la bibliografia de la edición actualizada de Anna Isabel Peirats (Roig 2021, pp. 138-155).

notable de antifeminismo (Cantavella, 1992), era de profesión médico y trataba a la reina María de Castilla, esposa del Magnánimo. Joan Roís de Corella,[8] de origen posiblemente noble, hizo carrera religiosa, hombre muy culto desarrolló una prosa artística de gran belleza alambicada y abarrocada, ejemplo de prosa culta, latinizante con abundante hipérbaton, epítetos y otros elementos formales, así como la utilización de metáforas que dificultan a veces la comprensión; en definitiva un estilo que se acerca al concepto de culteranismo y que se conoció como "valenciana prosa", y por el que todos los autores "competirán" por ser muestra de cultura. Otros escritores como Bernat Fenollar, religioso, Jaume Gassull, Narcís Vinyoles, Joan Moreno, Miquel Peres, pertenecen a la ciudadanía y comparten oficios letrados. Algunas obras se realizan colectivamente y son de diferente tipología: junto a los textos religiosos versificados como la *Historia de la Pasión* o la *Contemplación* (Fenollar, 2002),[9] la *Vida de Santa Magdalena en cobles* (Gassull, 1989) se encuentras otros en prosa de autoría individual como la traducción de *Imitación de la vida de Cristo* de Miquel Peres (Arronis, 2009), la *Vida de Santa Caterina de Siena* (Peres, 2007), la *Vida y milagros de María* (Peres, 2015), la *Vida de la gloriosa Santa Ana* y la de *Història de Santa Magdalena* de Joan Roís de Corella (2014, pp. 215-254)[10] así como su edición del *Psalterio* (Roís de Corella, 2013). Además, los mismos autores participan en obras de carácter satírico en las que se presenta una destrucción de la idealización amorosa.[11] Por último, señalar una obra colectiva aún bastante desconocida, como el poema dialogado, a modo de partida de ajedrez y contenido alegórico, *Escacs d'Amor*.[12]

Todo lo expuesto anteriormente nos da una idea de la enorme actividad cultural que se documenta en Valencia y del acercamiento a la vida de la ciudad a partir de una literatura profana, también religiosa, que nos muestra el quehacer de hombres cultos en sus ratos de ocio. Hemos recogido una muestra significativa, si bien el listado de obras, autores, certámenes, impresos es mucho más amplio. Nos hemos referido a hombres, pero ¿y las mujeres? Isabel de Villena, las mujeres de la familia Borja, Isabel de Suarís, son nombres poco conocidos a excepción de la primera, pero que también se documentan por sus escritos, aunque escasos. En otro nivel, encontramos la presencia femenina en dedicatorias y la voz de las mujeres en obras escritas por hombres que tampoco podemos obviar.

2. Mujeres escritoras

[8] La obra poética de Joan Roís de Corella se puede consultar en la edición actualizada de Jordi Carbonell (Roís de Corella, 1983). Las prosas mitológicas cuentan con la cuidada edición de Josep Lluís Martos (Roís de Corella, 2001). Para la consulta de las restantes obras, remitimos al web https://www.cervantesvirtual.com/portales/rois_de_corella/ y a la compilación de la obra completa realizada por Vicent J. Escartí (Roís de Corella, 2014).

[9] Esta edición contiene tres obras: la *Historia de la Passió* de Bernat Fenollar y Pere Martines, obra dedicada a Isabel de Villena, la *Contemplació* i la *Oració* de Corella. Las tres obras se editaron conjuntamente en 1497 con el nombre de *Lo passi en cobles*.

[10] Ambas obras hagiográficas dedicadas a dos señoras, la primera a Monpalaua de Castellví y la segunda a la señora viuda Flors de Vallterra.

[11] Se trata de un conjunto de obras que se conocen con la etiqueta *Escola Satírica Valenciana*, aunque esta denominación es totalmente ficticia y obedece al proyecto de edición de Ramon Miquel i Planas de 1911 que se percató del carácter humorístico de estas obras colectivas y añadió algunos textos inéditos. Las obras principales de este conjunto y que trataremos en otro apartado de este artículo, son el *Procés de les Olives*, *lo Somni de Joan Joan*, ambas impresas conjuntamente en Valencia en 1497 y el *Col·loqui de dames*, conservada en el manuscrito 151 del CRAI, Universidad de Barcelona. Las transcripciones de estos textos pueden leerse en el web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

[12] El juego del ajedrez fue muy popular en la Valencia medieval e incluso se atribuye a esta obra, *Escacs d'amor* (Ajedrez del amor) la modificación de las reglas del juego dando más poder a la dama y, por lo tanto, inaugurando el juego moderno. La obra, de gran complejidad por su contenido alegórico por medio de una partida de ajedrez solo cuenta con una edición no crítica (Ferrando, 1978, 145-173) i una actualización muy útil (Borja, 2025) en la que se puede seguir, gracias a los esquemas, los movimientos de la partida.

2.1. Isabel de Villena

La gran escritora valenciana por excelencia de la segunda mitad del siglo XV es Isabel de Villena. Nacida como Elionor, hija ilegítima de Enrique de Villena, vivió en la corte de María de Castilla, reina de Aragón, una mujer devota, inteligente, que tuvo que asumir el gobierno de la Corona ante la ausencia de su esposo, el rey Alfonso V más preocupado por sus posesiones napolitanas. María se caracterizó por ser una reina competente, dialogante y pacificadora. Su devoción implicó que intercediera en algunos temas religiosos, como, por ejemplo, el ingreso de Isabel de Sant Jordi en el convento de la Zaidía de Valencia[13] y, seguramente, inculcó a Elionor el ingreso en las clarisas, el convento de la Trinidad de Valencia, aún vigente.

Isabel de Villena escribió una *Vita Christi*,[14] de acuerdo con la tradición de textos devocionales que incrementaron la redacción de este tipo de vidas de Jesús,[15] para sus correligionarias del convento de clarisas de la Trinidad. Para este objetivo, se centró en los personajes femeninos que participaron en la vida de Jesús y particularmente en tres: Eva, María y Magdalena (Alemany, 2012a). El caso de Eva es relevante ya que Isabel comienza su obra imaginando a Eva y Adán en el limbo, arrepentidos por el pecado original y es la propia Eva quien pide fervientemente a Dios se conceda la redención a la humanidad con la llegada y el sacrificio de su hijo. El Padre accede, pero se necesita de una joven doncella sin pecado concebida para ser la madre del hijo de Dios y esta es María.[16] El relato continúa con la anunciación, el nacimiento de Jesús, narrado en términos muy afectivos, la huida a Egipto, el crecimiento y formación de Jesús, sus inicios en la vida pública y, por supuesto, muy detalladamente se describe la pasión. En estos momentos entra en escena la figura de Magdalena, una mujer despreocupada que acaba siendo la mejor discípula de Jesús. No tienen casi cabida los apóstoles, excepto San Juan y otros personajes masculinos son tratados de forma circunstancial, como José, retratado como ejemplo paternal pero presentado como un anciano dependiente de su esposa María. En cambio, la vida pública de Jesús y sus milagros se centran en las mujeres y, en especial su gran compañera es María Magdalena. La obra de sor Isabel finaliza con la resurrección de Jesús y la muerte y asunción a los cielos de su madre, motivo representado en el *Misteri o Festa d'Elx*.[17]

[13] Hermana del poeta Jordi de sant Jordi que posiblemente por sus orígenes, no era aceptada en el exigente convento (Riquer-Badia, 1984, pp. 14-17).

[14] Sintetizar los estudios sobre la obra de Isabel de Villena es tarea ardua, ya que constituye actualmente un tema de estudio tanto desde el punto de vista literario, religioso como en el tratamiento de género. Remitimos a la amplia bibliografía de la edición crítica de Albert G. Hauf, (Villena 2022, CLVII-CLXXI) si bien el punto de partida, entre otros, son los trabajos de Fuster (1968), Cantavella (2013 y 2021), Hauf (1980, 1989, 1991), Twoney (2013), Alemany (1993) y recientemente el volumen de estudios a cargo de Peirats (2022). Un caso paralelo, salvando las distancias, de Isabel de Villena sería la escritora castellana Teresa de Cartagena (Cortés Timoner, 2016 y Alemany, 2023), respecto al estilo femenino y la reivindicación de la mujer escritora.

[15] Entre los autores catalanes que escribieron vidas de Jesús cabe mencionar Francesc Eiximenis en el siglo XIV y la traducción de la obra de Ludolf de Sajonia, conocida como el *Cartoixà* de Roís de Corella, ejemplo de prosa elegante y de alto contenido teológico (Roís de Corella, 2020).

[16] En este punto hay de destacar la polémica inmaculista (Martos 2024) que generó un amplio debate. La Corona de Aragón se mostró partidaria de la inmaculada concepción de María y se estableció su fiesta el 8 de diciembre.

[17] Considerado el drama sacro-lírico más importante y Patrimonio inmaterial de la Humanidad. Se trata de una representación sobre la Asunción de María que se representa ininterrumpidamente desde el siglo XVI, los días 14 y 15 de agosto en la ciudad de Elche (Alicante), con gran complejidad escenográfica. Se trata también de la única obra representada en una basílica que no sufrió la prohibición del Concilio de Trento. El texto, breve, se conserva en un manuscrito con notación musical denominado Consueta de 1709 (*Misteri*, 2010). La obra ha generado estudios, una cátedra universitaria, un patronato, una capilla musical, todo en aras de la conservación y conocimiento de este gran monumento. Se pueden encontrar videos de la representación en diferentes plataformas: https://www.youtube.com/watch?v=fs82pb1CZxM&list=RDfs82pb1CZxM&start_radio=1

La originalidad en el tratamiento de la vida de Cristo por parte de Isabel de Villena ha caracterizado la obra de "feminista", como una respuesta a ataques misóginos. Sin negar la autenticidad y originalidad de la obra, que se puede calificar de novela rosa teológica, hay que considerar en su justa medida los límites de este pretendido "feminismo". Isabel es la abadesa, tiene a su cargo un grupo de religiosas a las que enseñar y aumentar su devoción, es una dama culta de ascendencia noble y, por tanto, con autoridad religiosa para llevar a término su cometido. La elección de personajes femeninos y en cierta forma la reivindicación de la devoción femenina que proclama Jesús a lo largo de la obra, sería el núcleo principal en que basar la explicación religiosa. A esto hay que añadir que la *Vita Christi* presenta un completo programa sobre la redención humana, motivo de reflexión, devoción y gratitud para este grupo de religiosas.

Las escenas propiamente femeninas, la maternidad, la crianza de Jesús, el universo y la sororidad femenina entre Santa Ana y las hermanas de María serían las que despertarían más interés entre las receptoras. Por otra parte, la imagen que se trasluce de Magdalena como una amante devota, perfectamente podía constituir el modelo de esposa "espiritual" a la que se añade una parte profana con las cartas de amor, pero sobre todo es la que acompaña a la madre dolorosa en la muerte de su hijo, necesaria para la redención, y es la primera en ver a su amado "esposo" resucitado.

La obra de Isabel de Villena no se conocería de no ser por la reina Isabel I de Castilla (Cantavella, 2021). Fue la reina la que se interesó por el escrito de su pariente lejana y pidió el 1497 una copia de la *Vita* a los jurados de Valencia que a su vez contactaron con la abadesa Aldonça de Montsoriu, sucesora de Isabel que había muerto el 1490. La abadesa decide llevar el escrito a la imprenta para ofrecerlo a la reina con mayor rapidez y escribe un prólogo certificando la autoría de su anterior superiora, veamos un fragmento:[18]

> MUY ALTA, MUY PODEROSA, CRISTIANÍSIMA REINA E SEÑORA
>
> La resplandeciente luz de devoción que dentro de vuestra alteza se ilumina, ha descubierto que en este monasterio suyo hay un devoto *Vita Christi*, ordenado por la ilustre señora Elionor, alias sor Isabel de Villena, reverenda abadesa y madre nuestra.
>
> Como vuestra real celsitud, toda encendida por el amor al gran rey del paraíso, escribió al baile (gobernador) general de este su reino de Valencia para que le enviara traslado de aquel libro de Vita Christi, he pensado hacer gran servicio a vuestra majestad, para que más presto pueda llegar a vuestras reales manos, mandar una impresión del libro […]
>
> Puesto que sor Isabel, humilde religiosa, es alabada por haber callado su nombre en la composición de tan digno libro, yo creo que se debe conocer, por su mérito, delante de Dios la publicación del nombre de tan singular madre, de inmortal memoria digna: Sor Isabel de Villena lo ha hecho, sor Isabel de Villena lo ha compuesto, sor Isabel de Villena con elegante y dulce estilo lo ha ordenado, no solo para sus devotas hermanas e hijas de obediencia que en la cerrada casa de este monasterio habitan, más aún para todos los que en esta breve, enfadosa y transitoria vida viven.

[18] Traducción realizada expresamente para este trabajo. Hoy en día, no contamos con una traducción al español de esta importante obra. El original se puede consultar en la edición crítica de Albert Hauf (Villena, 2022, pp. 3-4. El facsímil del incunable de 1497 se puede consultar online https://www.lluisvives.com/obra/vita-christi-de-la-reverent-abbadessa-de-la-trinitat--0/

> Yo, serenísima y cristianísima Señora, os lo envío a vuestra alteza, en el que encontrará profundas y altas sentencias, en que claramente se conocerá que el Espíritu Santo era el regidor del entendimiento y pluma de tan dignísima y reverenda madre, tan afecta al servicio de vuestra celsitud, estado y vida que exalte y prospere la Santísima Trinidad.
>
> De vuestra ciudad de Valencia, a 29 de marzo de 1497.
>
> La humilde sierva y oradora sor Aldonza de Montsoriu, indigna abadesa del monasterio de la Santa Trinidad.

A su vez, Isabel de Villena, dama importante por sus orígenes nobles, es la dedicataria de una serie de obras religiosas como la *Imitació de Crist* de Miquel Peres (Kempis, 1911, 3-4),[19] y la *Historia de la Passió* de Bernat Fenollar i Pere Martines (Fenollar *et al*., 2001, pp. 225-226), de la que reproducimos el inicio con su traducción correspondiente.

Tabla 1. Historia de la Passió.

A la molt il·lustre e devotíssima señora dona Ysabel de Billena, digna abadessa del Monestir de la Trinitar, en Valèntia. Mossén Fenollar D'aquella tan alts, tan fort y gran çoca del arbre real del Reys d'Aragó, sou vós una branca ab virtut no poca, de fruyt tan poblada que·l pes vos derroca tan baix que a mans se cull ab sahó. A vós, donchs, excelsa, humil abadessa del sant Monestir de la Trinitat, dreçam nostra tela, texida ab gran pressa y puix en l'entendre sou gran doctoressa, pinçau-la vós tota, per gran caritat.	A la muy ilustre y devotísima señora doña Ysabel de Billena, digna abadesa del Monasterio de la Santa Trinidad, en Valencia Mosén Fenollar De aquel tan alto, tan fuerte y grande tronco del árbol real de los Reyes de Aragón, sois vos una rama de no poca virtud, tan poblada fruto que del peso se cae hacia abajo, que se puede coger con las manos. A vos, pues, excelsa, humilde abadesa del santo monasterio de la Trinidad, dirigimos nuestra tela, tejida con gran prisa, y, puesto que sois gran doctora en el entender, afinadla toda vos, por gran caridad.

Fenollar et al., 2001, pp. 225-226. Traducción propia.

La *Vita Christi* es una obra estudiada, objeto de una reciente y muy cuidada edición crítica (Villena 2022) y de diferentes ediciones divulgativas, aunque no contamos con una traducción al español. Por su gran extensión, es un texto relativamente difícil, aunque los pasajes que se centran en la devoción femenina, así como la originalidad de presentar dos planos: uno terrenal y el otro celestial, en el que Isabel reproduce la jerarquía de la corte en la que se crió y donde se suceden los grandes misterios que llevarán a la redención humana. El otro plano es el terrenal, donde se narra la vida de Jesús, ambos dotan a la obra de un atractivo y frescura que no encontraríamos en otras Vidas de Jesús (Alemany, 2012b y 2024). Este atractivo "femenino" ha eclipsado los conocimientos religiosos de su autora. Isabel de Villena es una gran teóloga, conoce perfectamente las escrituras, cita profusamente los evangelios en latín y glosa cada cita

[19] Esta obra se imprimió en 1482, se conserva solo un ejemplar del incunable en la Biblioteca Nacional de Francia. La dedicatoria a Isabel de Villena, abadesa de la Trinidad incluye un elogio a la vida retirada en el reposo de la religión, olvidando los bienes, amigos y parientes de linaje real. El autor exalta la humildad que ella practica pisoteando soberbias vanidades y pompas, solo vistiendo el alma de joyas espirituales. Isabel es claro espejo de vida contemplativa, modelo de verdadera penitencia que dirige la proa de su nave al reino celestial, hasta llegar segura al puerto celestial.

minuciosamente para una mayor comprensión de sus receptoras. Por otra parte, como en toda obra devocional, el estilo afectivo, patético en muchas escenas, la descripción minuciosa tanto del dolor de Jesús en su suplicio y muerte como del dolor de María acentúan este patetismo que fomentaría la devoción, el recogimiento, las lágrimas y actuaría como catarsis.

2.2. Damas de la casa Borja.

La familia Borja era oriunda del Reino de Valencia, parece ser de la localidad de Canals, y establecida en Xàtiva, importante ciudad al sur de la capital valenciana. Las cultas damas de la familia han acompañado a la figura de los dos papas Borja en Valencia y en Italia como mecenas, escritoras y buenas administradoras (Zaragoza, 2022).

En esta ocasión, nos centramos en la figura de Tecla Borja (llamada también Cleta, Na Cleta, incluso Ucleta), autora de una poesía que es la respuesta a una cuestión que le envía el poeta Ausiàs March. Es una composición muy sencilla, dentro de los límites de la poesía de circunstancias, en la que se le pregunta a la señora Borja qué es más importante que se contemple la belleza de la mujer o que se escuchen sus palabras. Tecla contesta que ella no haría mucho caso de aquellos que loan su belleza externa y prefiere ser oída, pues su palabra tiene que ser más valorada. Este breve debate, aparentemente intrascendental y conservado en pocos testimonios de la poesía marquiana,[20] demuestra una cuestión propia de la cortesía: elegir en este caso entre la mirada (la belleza exterior) y la palabra (la razón), y ya que la señora Tecla se ve obligada a responder, prefiere el poder de la palabra a la mirada, aunque de forma muy elegante reenvía la cuestión al propio March ya que es el más entendido en amor. El texto es el siguiente:[21]

Tabla 2. Ausiàs March, Entre·ls ulls y les orelles (94.31, CXXV).

Pregunta Ausiàs March	*Contesta Tecla Borja*
Entre·ls ulls y les orelles yo·m trob un contrast molt gran, e d'aquell jutgessa us fan, parlant de vos maravelles. Dien los ulls que val mes de vos lo veure que l'oir; elles no y volen consentir, dient que lo contrari es. Vos qui de totes valeu mes, axi de fora com de dins, d'aquests dos senys mirau les fins e no l'esguart que propi·ls es.	Hoydes vostres rahons belles, bon mossen March, a qui·m coman, responch vos breu al que dit han, segons juhi que faç d'aquelles. Molt poch estim lo que'n mi es; mas puix forçat es lo meu dir, al qui dira: «Mes val que·m mir», yo li comdamne lo proces. Pero si parle lo reves, de veritat mudant camins, a vos remet los meus juhins, qui sou de tots lo mes entes.

Link: https://www.rialc.unina.it/94.31.htm.

[20] Este debate solo se conserva en dos manuscritos tardíos, de 1542 (D) y 1546 (E), en las ediciones de 1555 y 1560, así como en la traducción de Jorge de Montemayor de 1560 y sus reediciones de 1562 y 1579. Para los testimonios, consultar el web https://www.cervantesvirtual.com/portales/ausias_march y, especialmente, acceder al recurso Edición sinóptica, nos proporciona los textos de estos testimonios.

[21] Edición online del *Repertorio Informatizzato dell'antiga literatura catalana* https://www.rialc.unina.it/indice.htm basada en la edición de Pere Bohigas (March 2000).

Traducción de Coderch-Micó (March, 2017, p. 1025):

> [March] Entre mis ojos y mis oídos hay un gran conflicto, y ellos, que dicen maravillas de vos, os hacen juez del mismo. Los ojos dicen que vale más veros que oíros, los oídos se niegan admitirlo, y dicen que es al contrario
>
> Vos, que valéis más que todas, tanto por fuera como por dentro, considerad la finalidad que corresponde a cada uno de estos sentidos y no en el efecto inmediato que causan a quien os ve u os oye.
>
> [Tecla] Después de oír vuestras bellas palabras, buen mosén March, a quien me encomiendo, responderé brevemente a lo que han dicho, según la valoración que hago de ellas.
>
> Tengo mis cualidades en muy poca estima, pero, ya que me veo obligada a hablar, al que diga: «Más vale mirarla», lo condeno en este proceso.
>
> Pero si me equivoco, alterando el sentido de la verdad, remito mi sentencia a vos, que sois el más entendido de todos.

La figura de Tecla Borja fue objeto de un estudio de Fidel Fita (1887) quien la calificó como "poetesa del Turia", aparece inventariada en la obra Manuel Serrano y Sanz (1903, pp. 167-168), y recientemente la incluye Verònica Zaragoza (2022, pp. 67-84) en su monografía sobre las mujeres de la familia Borja. Se la documenta entre 1435 y 1459, nació posiblemente en Xàtiva y murió muy joven en Valencia, hermana de Rodrigo, futuro Alejandro VI y sobrina de Alfonso, el papa Calixto III, de ahí que la rúbrica que encabeza el breve diálogo poético entre March y Tecla se refiera a su condición de "neboda del pare Sant", es decir, sobrina del Papa.

Otra dama de apellido Borja, Ángela (Duran, 2006-2007, pp. 132-134), es la destinataria de un cancionero completo de March fechado en 1546 (sigla E), hecho copiar por su marido, Luis Carroç de Vilaragut ante la insistencia de ella por conocer la poesía del valenciano.[22] Este cancionero, de factura cuidada, prácticamente completo y conservado en la BNE, ms. 3695, tiene una serie de peculiaridades como la ordenación, estructura y las lecturas de las poesías que no coinciden con otros testimonios, y, según se dice en el breve prólogo, corrige los errores de las ediciones impresas ya existentes. Se trata, pues, de un testimonio del interés de March por parte de una dama de alta condición que quiere su propio cancionero, lo que supuso todo un trabajo de recopilación y estudio de la obra poética del valenciano, un siglo después de su muerte en 1459. Hay que añadir que las lecturas de este cancionero difieren de las canónicas, también, que el manuscrito presenta raspados y reescritos como correcciones. De estas lecturas y correcciones se observa que el copista, seguramente por indicación del marido de Ángela, modificó versos, eliminó términos o los sustituyó (López-Casas, 2017, pp. 188-189) de manera que la destinataria leería la versión preparada por su esposo, sin que esta circunstancia merme la calidad y belleza de los versos de March.

2.3. Isabel de Suarís

Esta dama documentada entre 1437 y 1480 es conocida por mantener un debate epistolar con Bernat Fenollar.[23] La correspondencia entre los dos se compone de tres cartas, dos del primero

[22] Consultable el orginal con su transcripción en el web https://www.cervantesvirtual.com/obra/obras-poeticas-de-mosen-ausias-march-1138975/

[23] Bernat Fenollar (1435?-1516), de quien ya conocemos algunas obras fue un personaje importante como dinamizador cultural. Mantiene correspondencia y debates literarios con prácticamente todos los autores de la época, participa en

y una respuesta de Isabel, conservada en el ms. 210 de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia (fol. 22, letra del siglo XV).[24] El debate entre ambos es un texto elegante, prosa latinizante y de carácter cortés (Garcia Sempere 2007, pp. 581-588). El caballero, Fenollar, dedica un elogio de la belleza y virtudes de la señora y expresa su inferioridad y sometimiento, pero le pide expresamente que ceda ante sus peticiones amorosas, incluso poniéndole las mayores dificultades, "experimentando lo mucho que en mí tenéis, mandando lo más difícil que os parezca, porque yo, cumpliéndolo, alcance aquella gloria que en servir a vos está". [25] Isabel decide no corresponder a su interlocutor para así mantener el honor de los dos: "Sed contento y no os enojéis porque no os puedo complacer, no quiero tener ocasión de penitencia sin pecado. Mis faenas no consienten ningún tipo de delite, sino mantener mi honor, que supongo tenéis por igual de estimada que la vuestra". El caballero, en su segunda carta, se "enfada" ante esta actitud porque ve frustradas sus expectativas, aunque insiste que su amor es espiritual, pero sin una aproximación "corporal", no puede durar, ahora bien "si ordenáis mi vida en capítulos del más estrecho cautiverio, veréis los límites que jamás traspasaré, ya que todo mi deleite es obedeceros" y acaba con el propósito de dejar de escribir no sin antes rematar el diálogo con una poesía en la que, el desafortunado y enfermo de amor, juega con el nombre de la dama:

Tabla 3.

Lo suar guarex la febra, vós, Suariç lo meu mal; tot quant veig me par tenebra; sola vós sou la que val.	El sudor cura la fiebre, vos, Suarís, curáis mi mal todo lo que veo me parece tinieblas sola sois vos la que más vale.

Los pocos datos que se conocen de Isabel de Suarís la consideran una dama culta, con formación literaria y seguramente mantenía una tertulia literaria en Valencia entre 1455 y 1480, seguramente bilingüe castellano-valenciano (Cahner, 1977; Ferrando, 1978-82). Además, la señora Suarís aparece citada con alabanzas por otros escritores en sus composiciones cancioneriles. Es el caso de las dedicatorias de dos poetas, una en catalán por Simón Pastor y otra por un desconocido gentilhombre del Adelantado de Murcia en castellano (Zaragoza 2022, p. 75).

3. Manifestaciones de las lecturas femeninas

Las mujeres de clase acomodada recibían una educación esmerada, no conocemos sin embargo el programa de lecturas más allá de la recomendación de los textos piadosos. Francesc Eiximenis, en su *Libre de les Dones*,[26] ya en el siglo XIV, destacaba la importancia de la educación femenina, para que los esposos pudieran tratar secretos entre ellos, por eso las mujeres necesitaban aprender a leer y a escribir. Eiximenis critica las lecturas profanas que agradan a las mujeres cuando deberían solo leer textos religiosos, opción que también defiende Jaume Roig en el *Spill*, llegando incluso a burlarse el protagonista que una de sus esposas sepa escribir o que

certámenes. De su obra dispersa se ocupa Martínez (2018). Su condición de religioso no le impidió participar en debates de tema profano ni tampoco opinar sobre temas amorosos.

[24] Documento facticio que conserva las poesías de Ausiàs March copiadas en diferentes estadios. Se puede consultar el original y su transcipción en el web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

[25] Nuevamente la traducción se ha realizado expresamente para este artículo. El texto original en Garcia Sempere 2007.

[26] Traducido al castellano como *Carro de las dona.* Edición del texto original en Eiximenis (1981).

las mujeres participen en tertulias en las que se leen textos como las "Cent novel·les" (*Decameron*), textos filosóficos, poesía de Dante e incluso tragedias (supuestamente las *Tragedias* de Séneca, traducidas al catalán) sin saber lo que realmente transmiten estas obras y hablando sin conocimiento, mientras que las obras devocionales las tienen guardadas y no las leen, o bien fingen que leen los libros de Horas moviendo los ojos simplemente. Sin embargo, la realidad debió ser muy diferente, porque encontramos dispersos en algunos textos en que aparece la voz femenina que ellas son ávidas lectoras del *Tirant*, también que les agrada escuchar los sermones de Roís de Corella y en un caso concreto, conocen el *Corbaccio* de Boccaccio y se muestran completamente reacias a las críticas antifemeninas que vierte esta obra.

Por otra parte, se conservan textos sobre educación femenina (Cantavella, 1988, 2012), a modo de consejos proporcionados por la madre o el padre, como es el caso de la carta que envía Alfons, duque de Gandía en 1392 a su hija Joana en los días previos a su matrimonio con Joan Folch de Cardona en la que insiste en los deberes conyugales de la esposa, la obediencia al marido, ser hacendosa y también leer libros piadosos.

Nos ceñimos a algunos ejemplos significativos de mujeres lectoras y que, por tanto, contribuyen a la dinamización cultural en la Valencia de finales del siglo XV y lo observamos a través de textos literarios.

En el colofón del *Tirant lo Blanc* leemos:

> *Ací feneix lo libre del valerós e strenu cavaller Tirant lo Blanch, príncep e césar de l'Imperi Grech de Contestinoble, lo qual fon traduït de anglès en lengua portoguesa e, aprés, en vulgar lengua valenciana per lo magnífich e virtuós cavaller mossèn Johanot Martorell, lo qual, per mort sua, no·n pogué acabar de traduir sinó les tres parts. La quarta part, que és la fi del libre, és stada traduïda, a pregàries de la noble senyora dona Ysabel de Loriç, per lo magnífich cavaller mossèn Martí Johan de Galba. E si defalt hi serà trobat, vol sia atribuït a la sua ignorància, al qual, nostre senyor Jesucrist, per la sua immensa bondat, vulla donar en premi de sos treballs la glòria de paradís. E protesta que, si en lo dit libre haurà posades algunes coses que no sien cathòliques, que no les vol haver dites, ans les remet a correcció de la sancta cathòlica Sglésia.*
>
> *Fon acabada d'empremptar la present obra en la ciutat de Valencia (en casa de Nicolau Spindeler) a XX de novembre de l'any de la nativitat de nostre senyor Déu Jesuchrist MCCCLXXXX.*
>
> Aquí termina el libro del valeroso y valiente caballero Tirant lo Blanch, príncipe y césar del Imperio Griego de Constantinopla, el cual fue traducido del inglés en lengua portuguesa y después en lengua vulgar valenciana por el magnífico y virtuoso caballero mosén Joanot Martorell, el cual, por su muerte, no lo pudo acabar de traducir sino tres partes. La cuarta parte, que es el final del libro, fue traducida a ruegos de la noble señora Isabel de Llorís, por el magnífico caballero, mosén Martí Joan de Galba. Y si se encuentra algun fallo, se debe a su ignorancia, a quien nuestro señor Jesucristo, por su inmensa bondad quiera dar en premio a sus esfuerzos la gloria del Paraíso. Y protesta que, si en el dicho libro ha puesto algunas cosas que no sean católicas, que no las ha querido decir, y lo remite a la corrección de la Santa Católica Iglesia.
>
> Se acabó de imprimir la presente obra en la ciudad de Valencia (en casa de Nicolau Spindeler) a 20 de noviembre del año de la natividad de nuestro señor de 1490

Este colofón dejó a los estudiosos bastante perplejos porque se contradice con la introducción y apuesta por una doble autoría de la novela. Hasta el año 1990 se consideró Martí Joan de Galba coautor del *Tirant*, si bien Martín de Riquer y otros investigadores dieron muestras de la unidad del *Tirant*, la coherencia y los escasos cambios estilísticos que no son suficientes para demostrar esta doble autoría (Riquer 1990, p. 183; Beltran 2025, pp. 31-32). La presencia de una dama como ferviente lectora de la obra, en cambio, no suscitó tanta perplejidad hasta que el investigador Jaume Chiner descubrió un folio manuscrito del Tirant, el único ejemplo manuscrito ya que la obra se conserva impresa, entre los legajos de la familia Llorís. Este investigador identificó a la dama y su familia, comprobó que el folio correspondía al *Tirant* y debía tratarse de una copia anterior a la que se imprimió.[27]

Isabel de Llorís no fue la única dama interesada en el Tirant. El colofón corresponde a la *editio princeps* de 1490[28], incunable del que hay tres ejemplares completos (o casi completos) además de unos folios en la Biblioteca de Catalunya. Los tres ejemplares se conservan en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia (el casi completo), en la British Library y en la Biblioteca de la Hispanic Society. El formato de este último ejemplar es diferente de los otros dos, caracterizado por una orla que rodea el texto de la dedicatoria en el primer folio del incunable. El ejemplar de la biblioteca norteamericana no contiene esta orla y sí el escudo de los Fieschi Gonzaga, por lo que se deduce que fue una emisión diferente a los otros ejemplares y que se personalizó para esta familia italiana. Gema Avenoza y Lourdes Soriano reconstruyen el viaje de los ejemplares del *Tirant* a la Biblioteca americana y en concreto la pertenencia de este ejemplar a Isabella d'Este quien a su vez fue la promotora de la traducción italiana del *Tirante il Bianco* (Martines 2006; Soriano, 2022).

El Tirant fue traducido al español en 1511, modificado y anónimo. No se sabe la autoría de la traducción, pero se atribuye a Diego de Gumiel, que conocía el texto porque había participado en la impresión de 1497.[29] Esta traducción no tuvo la trascendencia esperada, seguramente acaparada por el mercado de textos caballerescos castellanos y gracias al elogio Cervantes no cayó en el olvido. Por último, el Tirant fue traducido al francés y consta que esta traducción parcial fue leída por Catalina la Grande (Martines, 2006, p. 94).

El *Tirant* vuelve a aparecer en boca de una mujer en el texto de *Lo somni de Joan Joan*, obra de Jaume Gassull que a su vez es una continuación de la obra colectiva *Procés de les olives* en la que intervienen el mismo Gassull, Bernat Fenollar, Joan Moreno y otros personajes. Ambas obras se inscriben en una corriente satírica, de realismo intrascendente (Martínez-Micó, 1990) en la que una serie de personajes, fruto de una tertulia y con el propósito de pasar el tiempo, se dedican a debatir la capacidad amatoria de los hombres mayores y la necesidad de que estos contraigan matrimonio con mujeres jóvenes a pesar de la diferencia de edad y, por lo tanto, con menguadas condiciones físicas para mantener el débito conyugal. Esta es la trama y debate del *Procés*, texto procaz, divertido, expresado con eufemismos que esconden la práctica sexual pero no exento de citas cultas y presentado en un verso decasílabo correcto.

[27] Jaume Torró (2013, pp. 373-374) propone identificarla con Isabel de Borja, esposa de Eiximén Pérez de Llorís y madre del cardenal Francesc Galcerán de Llorís.

[28] Un segundo incunable se imprimió el 1497, se conserva una copia completa en la Hispanic Society de Nueva York (Soriano 2022) y dos framentos en la Biblioteca de Catalunya. Para acceder a todos los originales, consultese el web: https://www.cervantesvirtual.com/portales/joanot_martorell_i_el_tirant_lo_blanc/

[29] Casado primero con una catalana y después con una valenciana (Berger, 1987, pp. 501-503), aunque sin documentación posible, pero sería muy atractivo pensar que estas mujeres influyeron o incluso tradujeron el Tirant.

La continuación a este debate lo protagonizan las mujeres de *Lo Somni de Joan Joan*, una narración que recuerda la forma del fabliaux (Martínez, 2017) y que presenta un personaje que queda dormido en la habitación de su amante, una mujer que acaba de dar a luz, y en sueños observa la llegada de mujeres al espacio íntimo de la recién parida y que aprovechan para quejarse de sus maridos, con notable indignación por el debate que unos días antes han protagonizados los señores del *Procés de les Olives*. Las mujeres reivindican su derecho a casarse con hombres jóvenes y sobre todo a la satisfacción sexual, ya que de lo contrario son víctimas de enfermedades como el mal de madre. Para esta reivindicación preparan un juicio simbólico con Venus como juez y hacen llegar a su procurador, abogado y escribano que instan la demanda judicial y el proceso sigue su curso hasta que la juez pronuncia su sentencia favorecedora a las mujeres y condena a los hombres viejos a ser expulsados de las cortes del amor (Martín, 2009). En este espacio de intimidad femenina, se suceden conversaciones de diferente tipo; la obra contiene un mosaico de la vida íntima de las mujeres y, aunque la autoría es masculina, se advierte el punto de vista femenino, la sororidad entre ellas, los consejos de unas a otras y también sus preferencias literarias. En este punto aparece citado el *Tirant*:

Tabla 4

-Digau senyora: hi vós, que sou gran oradora hi gran legista, que atlegau tant lo Salmista hi lo *Tirant*; perqu·esta y yo stam altercant, digau-nos: com lo déu d'Amor ha nom de hom? -«Diga-us-ho ella, que del senyor mosén Corella lig los més dies totes les sues pohesies.	-Decidme señora, vos que sois gran oradora y gran lectora que defendeis tanto al Salmista y al Tirant; porque esta y yo estamos altercando, decidnos: ¿cómo es que el dios del amor tiene nombre de hombre? -Que os lo diga ella que del señor mossén Corella lee todos los días todas sus poesías.

De igual manera que las mujeres leen textos piadosos (los Salmos), también leen el *Tirant* y las poesías de Joan Roís de Corella, no los textos religiosos de este autor; además, tanto una lectura como la otra son signos de intelectualidad, de saber proporcionado por unos textos que hace de estas mujeres "grandes lectoras y oradoras". Hasta cierto punto puede parecer una lectura cómica, pero no llega al desprecio —ficticio siempre— de las palabras de Jaume Roig en el *Spill*. En cualquier caso nos acerca a las aficiones femeninas de lectura y se entiende que el *Tirant lo Blanc* podía ser una obra muy apreciada por las escenas sentimentales, amorosas e incluso eróticas que protagonizan Tirant y su amada Carmesina, sin olvidar los amores de otros personajes como Estefanía y Diafebus, los celos de la Viuda Reposada por no ser correspondida por Tirant, las graciosas alcahueterías y palabras sobre la alegría del amor de Plaerdemavida y los amoríos de la Emperatriz e Hipólito. Por otra parte, las poesías de Corella son un ejemplo de textos amorosos elegantes, en los que el yo poético describe la imposibilidad de acceder a la dama por exceso de honestidad de ella, lo que le lleva a la muerte por amor y a describir incluso su propia sepultura. Corella también escribió poesías de ataque a una mujer denominada Caldesa

con la que tuvo un desengaño amoroso por la infidelidad de ella. Por último, cuando la señora del texto de *Lo somni de Joan Joan* habla de poesías podría tratarse también de textos en prosa poética del mismo autor, por ejemplo, sus historias mitológicas que narran amores desesperados (Mirra, Narciso, Orfeo, Filomena y Progne, Medea) e incluso otras prosas en defensa de las mujeres como la *Lletra que honestedat envia a les dones*, interesante texto que destaca por la defensa a la dignidad de las mujeres y a su capacidad de ser heroínas sentimentales ya que sufren mayormente las consecuencias de las guerras provocadas por los hombres.[30]

Por último, queremos hacer referencia a un detalle incluido en una obra conocida como *Col·loqui de dames*,[31] un texto olvidado por su obscenidad y libertinaje en la expresión de las tres mujeres que intervienen: una casada, una viuda y una beata, mientras están en los oficios de viernes santo. Ellas hablan sin ambages de su insatisfacción sexual, por parte de la casada, que contrasta con los buenos amantes que tienen las otras dos y que le proponen la necesidad de buscar alcahuetas. También hablan de abortos, remedios ginecológicos, cosméticos de cuidado corporal, técnicas anticonceptivas y todo lo relacionado con la manera de obtener la satisfacción en la relación sexual. Esta conversación, en una iglesia el viernes santo, es repudiada por un viejo que las escucha, pero ellas lo golpean. En un momento de la conversación, una de las mujeres alude al *Corbacho*:

Tabla 5.

Haveu vist Joan Bocassi quant mal ha dit de nosaltres? S'és partit, ab lo *Corvatxo*!	¿Habéis visto Juan Boccaccio cuanto mal ha dicho de nosotras? ¡Se ha partido (lo ha acertado, irónico) con el *Corbaccio*!

En otro momento la mujer viuda, de forma sarcástica, dice que lee con su amante el *Breviario* mientras este tiene a mano un hisopo y escribe los himnos, haga frío o calor, detalles que hay que leer en clave erótica. En definitiva, se trata de una obra realmente impactante por su difícil expresión, lenguaje procaz y obsceno, por eso no ha tenido éxito ni se ha estudiado, al contrario, se ha mantenido en el olvido por considerarse de mal gusto. Sin embargo, aunque con pocos detalles, también nos lleva a algunos de los gustos literarios, en este caso criticables, de las mujeres de finales del siglo XV.

4. Conclusiones

En esta panorámica de la literatura del siglo XV, hemos condensado algunos de los datos que se observan sobre la actividad cultural en Valencia y en concreto el papel de las mujeres. A excepción de la gran Isabel de Villena, los estudios desde esta perspectiva de género son escasos, como también lo es la intervención de las damas. No obstante, señoras de clases nobles o acomodadas recibían una buena educación, eran buenas lectoras, mantenían tertulias literarias y se atrevían a responder a cuestiones, bien por carta, bien con una poesía, que les

[30] Es la tesis que defiende Cingolani a propósito de la lectura y reflexión sobre los personajes femeninos de las prosas mitológicas de Roís de Corella y, en especial, la figura de la reina Hécuba (Cingolani, 1998, p. 113).
[31] Conservado en el ms. 151 de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, se puede acceder a su transcipción en la web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

proponen sus interlocutores, temas propios del ámbito amoroso cortés que las mujeres responden con ingenio.

A partir de la lectura y un minucioso recorrido por las obras -escritas por hombres cultos- del siglo XVI en las que se reflejan temas cotidianos o intrascendentales e incluso humorísticas, observamos las lecturas que agradaban a las mujeres. Son textos que reflejan el ámbito privado, no estamos en una corte, sino en casa con unas amigas, lo que permite adentrarse en temas íntimos y hablar de todo un poco. Aquí observamos que la obra bestseller del momento fue el *Tirant*, no solo porque en su publicación y posteriores traducciones se involucraron mujeres importantes, sino porque las damas lo mencionan. El otro grande es Corella, sus poesías y prosas de carácter amoroso, con un estilo alambicado, su defensa de la honestidad femenina y el protagonismo de sus heroínas mitológicas cumpliría perfectamente con las expectativas de las damas cultas contemporáneas.

A pesar de las recomendaciones de lecturas religiosas aptas para mujeres, no observamos que estas se encuentren en sus gustos literarios. Jaume Roig aprovecha para criticar esta escasa devoción. Corella, ciertamente dedicó sus obras religiosas a mujeres importantes, la *Vida de santa Ana*, por ejemplo, pero intuimos que las mujeres prefieren lecturas profanas, amorosas, en general de divertimento y por ello, las escenas sentimentales del *Tirant lo Blanc* serían su tema favorito. En un caso, las mujeres critican la obra de Boccaccio, *Corbaccio*, precisamente por ser de carácter antifemenino, aunque esta alusión se produce en una obra anónima, bastante desconocida por tratar temas procaces en un lenguaje bastante obsceno.

Los límites de este trabajo no nos permiten adentrarnos en el siglo XVI, lo cual puede ser motivo de otro estudio sobre el epistolario de Hipólita Roís de Liori (1479- 1546) y su hija Estefanía de Requesens (ca. 1504-1549), las intervenciones de las damas de la corte virreinal de Germana de Foix y el Duque de Calabria en la obra de Luis de Milán, El Cortesano (1561), o las religiosas y místicas que dejaron escritos prácticamente inéditos.

Referencias

Alemany, R. (1993).: “Dels límits del feminisme de la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena”, en ALEMANY, Rafael et al. *Actes del Nové Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura catalanes (Alacant-Elx, 9-13 de setembre de 1991)*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Universitats d’Alacant, València i Jaume I de Castelló, 1, 301-313.

Alemany R. (2012a). “Una visión filógina de Eva y María Magdalena”. *Cultura neolatina*. 72 (3-4), 325-349.

Alemany R. (2012b). “La interacción de lo humano y lo divino en la 'Vita Christi' de sor Isabel de Villena”, en Antonia Martínez Pérez, Ana Luisa Baquero Escudero, eds. *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Murcia, 131-140.

Alemany R. (2023). “Teresa de Cartagena i Isabel de Villena: dues escriptores religioses del segle XV cara a cara”. en PEIRATS, Anna (ed.). *Protagonistes i autores en l'occident europeu de la Baixa Edat Mitjana*. Tirant Humanidades, 11-40

Alemany R. (2024). “Protocolo y precedencias en Vita Christi de sor Isabel de Villena, *Specula. Revista de Humanidades y Espiritualidad*, 9, 131-156. https://doi.org/10.46583/specula_2024.9.1132

Arronis C (2009). “Traduccions literaturitzades: el cas de *La imitació de Jesucrist* de Miquel Peres (1482), en GREGORI, Alfons et al. *Discurso sobre fronteras - fronteras del discurso: estudios del ambito ibérico e iberoamericano,* Uniwersytetu im.Adama Mickiewicza & Instytutu Ramon Llull.

Badia, L. (2015). *Literatura medieval (III). Segle XV*, en BROCH, Alex (dir). *Història de la Literatura Catalana*, Barcino-Enciclopedia Catalana.

Balcells, A. (1981). *Historia dels Països Catalans*, 2, Edhasa.

Beltran, R. (2025). *Tirant lo Blanc: Cavalleria, imaginari i escriptura*, Publicacions de la Universitat de València.

Berger, P. (1987). *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, tomo II, Edicions Alfons el Magnànim, 501-503

Cahner, M. (1977). "Debat epistolar entre Bernat Fenollar i Isabel Suaris", en *Els Marges*, 10, 71-75. https://raco.cat/index.php/Marges/article/view/102931

Cançoner obretes (1900). *Cançoner de les obretes en nostra llengua maternamés divulgades durant los segles XIV, XV i XVI,* recullit e ordenat per Marià Aguiló y Fuster, Llibreria Verdaguer. URL https://www.lluisvives.com/obra/canconer-de-les-obretes-en-nostra-lengua-materna-mes-divulgades-durant-los-segles-xiv-xv-e-xvi--0/

Cantavella, R. (1988). "Lectura i cultura de la dona a l'Edat Mitjana: opinions d'autors en català", *Caplletra*, 3, 109-117. https://turia.uv.es/index.php/caplletra/article/view/7621

Cantavella, R. (1992). Els cards i el llir. Una lectura de l'Espill de Jaume Roig, Quaderns Crema.

Cantavella, R. (2012). Alfons el Vell, Duc de Gandia, marqués de Villena i comte de Ribagorça. Lletra a sa filla Joana, de castig e de bons nodriments, CEIC Alfons el Vell.

Cantavella, R. (2013). "El denominat "estil afectiu" en la Vita Christi d'Isabel de Villena", *Els escriptors valencians del segle XV*, Servei de Comunicació i Publicacions de la UV,193-233.

Cantavella, R. (2021)., "La carta pròleg d'Aldonça de Montsoriu a la «Vita Christi» d'Isabel de Villena, *«Qui fruit ne sap collir»: homenatge a la profesora Lola Badia*, Edicions de la Universitat de Barcelona, 135-143.

Chiner, J. (1993). "D'un ventre trist exir m'à fet natura. Ausiàs March i el seu naixement a València", en FERRANDO, Antoni i Albert G. HAUF, *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, VII, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 65-80.

Chiner, J. (1997), *Ausiàs March i la València del segle XV (1400-1459)*, Consell Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana.

Chiner, J. (1999), "1997, any March? Noves dades sobre el naixement d'Ausiàs", en ALEMANY, Rafael (ed.), *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 13-43.

Cingolani, S. (1998). Joan Roís de Corella: la importància de dir-se honest, Tres i Quatre.

Cortés Timoner, M (2016)."'Fue levado mi entendimiento': Teresa de Cartagena y la escritura mística en femenino", *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 8, 148-163. DOI: https://doi.org/10.7203/scripta.0.9292

Duran, E. (2006-2007). "Quatre Àngeles Borja coetànies, entre parentes i conpíscues", Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians, 1, 121-137. https://raco.cat/index.php/RevistaBorja/article/view/183441

Eiximenis, F. (1981). *Llibre de les dones*, edición crítica de Frank Naccarato. Curial Edicions Catalanes.

Fenollar, B. et al. (2002). *Lo Passi en cobles*, edició i estudi de Marinela Garcia, Institut Interuniversitari de Filología Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Fenollar, B. et al. (2025). *Escacs d'amor*, edición de Joan Borja, Aila.

Ferrando, A. (1978). *Narcís Vinyoles i la seua obra, València*, Publicacions Universitat de Valencia.

Ferrando, A. (1978-82) "Un precedent del bilingüisme literari valencià: la tertúlia d'Isabel Suaris a la València quatrecentista", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXVIII, 105-131. https://raco.cat/index.php/BoletinRABL/article/view/195761

Ferrando, A. (1983). *Els certàmens poètics valencians*, Institució Alfons el Magnànim.

Fita, F. (1887). "Tecla de Borja", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 10, 221-228. https://www.cervantesvirtual.com/obra/tecla-de-borja/

Fuster, J. (1968). "El món literari de sor Isabel de de Villena", en *Obres completes*, I, Edicions 62, 153-170.

Fuster, J. (1989). *Llibres i problemes del Renaixement*, Institut de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Garcia Sempere, M. (2007). "La correspondencia amorosa entre Isabel de suris i Bernat Fenollar: algunes puntualizacions" en *Actas del XI Congreso Internacional de la AHLM, León,* Universidad de León, 581-588 https://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas11.2/01.pdf

Gasull, J. (1989). *Obra religiosa*, edición de Rosanna Cantavella i Salvador Jàfer, Institució Alfons el Magnànim.

Hauf, A. (1980). "L'espiritualitat catalana medieval i la *devotio moderna*", en *Actes del Cinqué col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Andorra 1979)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 85-121.

Hauf, A. (1989). "El món cultural de sor Isabel de Villena", en *D'Eximenis a Sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat- Institut de Filologia Valenciana, 303-321.

Hauf, A. (1991). "Text i context de l'obra de sor Isabel de Villena", en *Literatura valenciana del segle XV*, Consell Valencià de Cultura.

Hauf, A. (dir) (2011). *Panorama crític de la literatura Catalana*, 2. Edat Mitjana. Segle d'Or, Vicens Vives.

Kempis, Tomàs *La imitació de Crist*, traducción catalana de Miquel Peres 1482. Novament publicada per Ramon Miquel i Planas, 1911.

Lopez-Casas, M. (2017). "Lectores humanistas y doble versión: variantes impresas para el Cancionero manuscrito E de Ausiàs March", en MARTOS, Josep, ed., *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, Publicacions de la Universitat d'Alacant, 181-196.

March, A. (2000). *Poesies*, edició a cura de Pere Bohigas, Barcino.

March, A. (2017). *Dictats*, edición de Robert Archer, traducción de José .M Micó y Marion Coderch, Cátedra.

Marqués de Santillana (1997). *Comedieta de Ponza, Sonetos, Serranillas y otras obras*, edición de Regula Rohland de Langbehn, estudio preliminar de Vicente Beltran, Crítica.

Martín, L. (2009), "La paròdia jurídica en Lo Somni de Joan Joan", *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 46, 89-114. https://turia.uv.es/index.php/caplletra/article/view/4758

Martines V. (2006). "Lectors i traduccions per a Tirant lo Blanch: Quixot, Renaixement, Barroc i Il·lustració per a la recepció de Tirant lo Blanch a Europa", en BALAGUER, Enric, *El Quixot i els clàssics valencians*, Publicacions de la Universitat d'Alacant, 81-116

Martinez Romero, T. (2018). Bernat Fenollar i Miquel Estela, poetes de Cançoner, Tres i Quatre.

Martinez Romero, T. (2017). A l'entorn de Lo somni Joan Joan", *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 62, 171-186. DOI: https://doi.org/10.7203/caplletra.62.9575

Martínez Romero, T & I. Micó (1990). "Realitat i ficció al "Cançoner satíric valencià, Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 42, 227-275

Martos, J L. (2023). El primer cancionero impreso y un pliego poético incunable, Iberoamericana-Vervuert.

Martos, Josep Lluís (2024), *Una trilogía de incunables inmaculistas valencianos*, Ultreia. https://ultreia.ucv.es/index.php/ultreia/catalog/book/32

Miquel i Planas, T. (1911). Cançoner Satirich Valencià dels segles XV i XVI, Llibreria Miquel Rius.

Misteri (2010). *Misteri d'Elx. Consueta de 1709*, edición de Carmen Gómez y Francesc Massip, Tirant lo Blanc, 2010.

Peirats A. (2004). Una aproximació a l'Espill de Jaume Roig, Bromera.

Peirats A. (coord.) (2022). Isabel de Villena i l'espiritualitat europea tardomedieval, Tirant Humanidades.

Peres, M. (2007). *La "vida de sancta Catherina de Sena",* ed. de Carme Arronis Llopis, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Peres, M. (2015). *La vida de la sacratíssima Verge Maria" de Miquel Peres (1494)*, ed. de Carme Arronis Llopis, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Riquer, M. de (1982). Història de la Literatura Catalana. Part antiga, 3 vols., Ariel.

Riquer, M. de (1990). *Aproximació al Tirant lo Blanc*, Quaderns Crema.

Riquer, M. de, L. Badia (1984). *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, Tres i Quatre.

Roig, J. (2010). *Spill*, ed. crítica de Anna I. Peirats Navarro, Academia Valenciana de la Llengua.

Roig, J. (2014). *Espill*, edición crítica de Antònia Carré. Barcino.

Roig, J. (2021), *Espill*, edició i introducció d'Anna I. Peirats, Institució Alfons el Magnànim

Roís de Corella, J. (1983), *Obres completes*, I: *Obra profana*, ed. Jordi Carbonell, Tres i Quatre.

Roís de Corella, J. (2001), *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, ed. Josep Lluís Martos, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Roís de Corella, J. (2013). *Psalteri*, edició, estudi, introducció i notes de Josep Lluís Martos, Institució Alfons el Magnànim.

Roís de Corella, J. (2014). *Obra completa*, estudi i edició de Vicent J. Escartí, Institució Alfons el Magnànim.

Roís de Corella, J. (2020). *Lo Cartoixà*, 4 vols. edición crítica de Vicent Garcia Peris, Academia Valenciana de la Llengua.

Rubió, J. (1984). *Historia de la literatura catalana*, 3 vols., Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Rubio Vela, A. (2010). Joanot Martorell y el condado de Denia. Una clave en el Tirant, Gráficas Papallona.

Serrano y Sanz, M. (1903). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas (1401-1833*), 2 vols. 167-168 https://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000255876)

Soriano, L. (2022). "Els viatges dels incunables del Tirant (1490 i 1497) fins a la Hispanic Society of America", *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, 9, 281-301. https://raco.cat/index.php/MagnificatCLM/article/view/412381

Torró, J. (2001). «Una cort a Barcelona per a la literatura del segle XV», *Revista de Catalunya*, 163, ps. 97-123. *Narpan*. http://www.narpan.net/documents/tirant.htm

Torró, J. (2005). "Ausiàs March, falconer d'Alfons en Magnànim", en ALEMANY, Rafael, Martos Josep L. y Manzanaro Josep M. (coords.), Actes del X Congrés de la Associació Hispànica de Literatura Medieval, Alacant 2003, Institut Interuniversitari de Filologia, 1521-1538.

Torró, J. (2013). "Nota per a la identificació de Isabel de Llorís", *Tirant*, 16, 373-374. URL: http://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/3378

Twomey, L. (2013). The Fabric of Marian devotion in Isabel de Villena's Vita Christi, Woodbrige, Tamesis.

Villalmanzo, J. (1999). *Documenta Ausiàs March*, Institució Alfons el Magnànim de la Diputació de València.

Villalmanzo, J. y J. Chiner (1992). La pluma y la espada. Estudio documental sobre Joanot Martorell y su familia (1373-1483), Ajuntament de València.

Villena, I. de (2022), *Vita Christi*, estudi, edició' notes d'Albert Hauf, Acadèmia Valenciana de la Llengua.

Zaragoza, V. (2022), Les dones Borja. Històries de poder i protagonisme ocult, Tres i Quatre.

Melibea. Revista Multidisciplinaria sobre estudios de las mujeres
Volumen 20, parte 1 2026, Mendoza (Argentina)
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Sección Artículos - pp. 30 - 39
ISSN 2422-8117 - CC BY-NC 4.0
https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index
Recibido: 24/01/2026 – Aceptado: 12/02/2026

Herir el cuerpo del lenguaje: la construcción femenina del erotismo en dos poemas de sor Violante del Cielo

Wounding The Body of Language: The Feminine Construction of Eroticism in Two Poems by Sister *Violante Del Cielo*

Maité Belén Molina
Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
maibelenmolina@gmail.com

Resumen

En los circuitos literarios del Siglo de Oro, el código poético sólo se refiere a la mujer como un objeto bello, una materia de exhibición que es contemplada mediante metáforas cristalizadas de su rostro como flores o metales preciosos (Gutiérrez, 2019: 275). En esta distribución particular de los roles de sujeto y objeto determinada por el género sexual, algunas autoras áureas desarrollan diversos modos de apropiación de la retórica amorosa para reubicar a lo femenino en el lugar de la agencia. Sor Violante del Cielo encarna este desplazamiento de la mujer hacia la construcción de un sujeto que se reconoce como un individuo deseante. Con el objetivo de analizar la transgresión de la lírica erótica masculina en los poemas IX y XVII de la edición crítica de Boyce y Olivares, *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*, estudiaremos las implicancias del vocativo *homicida* para referirse al objeto de deseo femenino. Para ello, son ineludibles los aportes teóricos de Boyce, Olivares y Navarro Durán para describir las estrategias discursivas de construcción de la autoridad en la literatura áurea escrita por mujeres.

Palabras clave: Escritura por mujeres, Siglo de Oro, Sor Violante del Cielo

Abstract

In the literary circles of the Golden Age, the poetic code was limited to referring to women as beautiful objects, objects of display contemplated through crystallized metaphors of their faces as flowers or precious metals (Gutiérrez, 2019: 275). Within this particular distribution of subject and object roles determined by gender, some Golden Age female authors developed various ways of appropriating amorous rhetoric to reposition the feminine in the realm of agency. Sor Violante del Cielo embodies this shift of women toward the construction of a subject recognized as a desiring individual. With the aim of analyzing the transgression of male erotic lyricism in poems IX and XVII of the critical edition by Boyce and Olivares, *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro* (Behind the Mirror the Muse Writes: Female Lyric Poetry of the Golden Age), we will study the implications of the vocative "homicida" (murderer) when referring to the object of female desire. For this purpose, the theoretical contributions of Boyce, Olivares and Navarro Durán are essential to describe the discursive strategies of authority construction in the golden age literature written by women.

Keywords: Writing by women, Golden Age, Sor Violante del Cielo

La construcción social de la mujer como un espacio negativo, de falta, de total otredad y de silencio es una labor histórica. En concordancia con Vijarra, dos principios fundamentales, uno de índole religioso y otro de biológico, operan "desde el principio de los tiempos" en pos de justificar el carácter de inferioridad de la mujer y consolidar su estatus de sujeto incompleto, es decir, de un sujeto expulsado de la esfera pública y relegado al ámbito doméstico o conventual. Esta exclusión, de acuerdo con el investigador argentino, define al hombre, en contraposición a la mujer, como al individuo perfecto, la "medida de todas las cosas", cuya capacidad de procreación es tanto biológica como ideológica: es el creador de los hijos, así como de los "conceptos" (Vijarra, 2018, p. 79). Dicho de otra manera, la representación de lo femenino se relaciona con una desigualdad intelectual que conlleva un defecto moral y, por lo tanto, el lugar social de la mujer es la subordinación al hombre (Vijarra, 2018, p. 79). De este modo, el género femenino, el otro, es excluido en el espacio privado a la vez que es relegado tanto del uso de la palabra como de un código de representación que exprese cualquier posibilidad de agencia.

El discurso de la literatura áurea, como cualquier otro discurso, es el resultado de una práctica social y, por lo tanto, histórica que guarda relación con una concepción del mundo particular (Vijarra, 2018, p. 75). En los circuitos literarios del Siglo de Oro, el código poético se limita a referirse a la mujer como un objeto bello, una materia de exhibición que es contemplada mediante metáforas cristalizadas de su rostro como flores o metales preciosos (López Gutiérrez, 2019, p. 275). No hay manera de representar la profundidad introspectiva de la mujer mientras ella no sea hacedora del discurso poético o en palabras de Navarro Durán: "ella es la hermosura, no el deseo; es el objeto del canto, no el cantor" (Navarro Durán, 2009, p. 19). En otras palabras, el sistema retórico y de imágenes que estructura el discurso de la literatura áurea es eminentemente masculino: la escritura era realizada por un varón y dirigida hacia otro, de modo tal que no formaba parte del horizonte de expectativas de este imaginario que una mujer le escribiera a un hombre o, incluso, a otra mujer (Boyce y Olivares, 1993, p. 16).

La mujer se inscribe en el lenguaje poético a través de roles eróticos fijos y pasivos, como la dulce señora del amor cortés, que obstaculizan la libre manifestación del deseo femenino (Boyce y Olivares, 1993, p. 56). Esta configuración de la dama, sin nombre, sin voz y con un rostro idéntico al resto de mujeres consideradas dignas de alabanza en los poemas de amor da cuenta de que lo femenino no es más que una figura especialmente productiva para que los escritores desplieguen una serie de proezas lingüísticas. No es más que un pretexto frecuente y operativo, pues legitima el lugar de la voz poética masculina como centro y garante de orden del discurso. En esta distribución particular de los roles de sujeto y objeto determinada por el género sexual, algunas autoras áureas desarrollan diversos modos de apropiación de la retórica amorosa para reubicar a lo femenino en el lugar de la agencia. Sor Violante del Cielo encarna este desplazamiento de la mujer hacia la construcción de un sujeto que se reconoce como deseante.

En otro orden de cosas, cabe destacar el contexto de publicación de la obra (reconstruido por Baranda Leturio y recuperado por Álvarez- Cifuentes), en primer lugar, porque la edición y circulación de la escritura de una mujer durante su vida presenta un carácter disruptivo dentro del estado de cosas de la sociedad del Siglo de Oro. Las *Rimas varias de la Madre Soror Violante del Cielo, Religiosa en el Convento de la Rosa de Lisboa* fueron publicadas en la ciudad francesa de Ruan en el año 1646. Este hecho fue posible gracias a la intervención de funcionarios portugueses de la *Restauração* de 1640, por un lado, y, por otro, gracias a un conjunto de relaciones interpersonales que la autora había forjado con hombres del campo literario y político

francés y que, como indica Olivares, le permitieron a sus allegados la publicación de las rimas en Francia sin ninguna licencia (2012, p. 311).

La socialización de este poemario debe interpretarse en función de un reordenamiento de las relaciones de poder y autoridad dentro del campo literario, dominado por varones desde la producción y el control de los textos hasta la publicación y la circulación de los libros. De este modo, Violante del Cielo redistribuye los roles en ese "orden patriarcal de control del lenguaje" y transgrede el orden del discurso, en términos del catedrático Julián Olivares, al publicar una edición en formato bilingüe (portugués y castellano), dado que la subversión del código erótico masculino se consolida con el uso del sistema lingüístico del imperio (Olivares, 2010, p. 329).[1] Al mismo tiempo, Olivares describe una serie de estrategias discursivas para la legitimación de su quehacer poético y la construcción de una generación femenina de escritoras en "Género sexuado, género literario y ansiedad autorial en la poesía sacra de Sor Violante del Cielo".

Es imposible construir un espacio de legitimidad mediante un código que no reconoce su capacidad agentiva, por lo tanto, la tarea que habilita la escritura por mujeres es la apropiación del discurso literario masculino. A partir de esta apreciación acerca de un uso particular del discurso masculino, sostenemos que Violante del Cielo se adueña del lenguaje poético al invertir la lógica del amor cortés mediante la re-generación de los participantes, esto es, el desplazamiento del sujeto masculino por un actor femenino, que asume un rol activo en el juego amoroso (Boyce y Olivares, 1993, p. 33). En este sentido, nos interesa destacar la concepción del poema como "discurso persuasivo" mediante el que un sujeto interpela a un destinatario y, en ese acto, presenta una imagen de sí, a la vez que expresa su propia cosmovisión que encarna su "proyecto de escritura" singular (Ferrari, 2015, p. 2). Una nueva representación de lo femenino surge en los poemas de la monja dominica, pues en su escritura se configura un sujeto femenino cuyo deseo es proyectado sobre una destinataria, lo que desestabiliza el discurso erótico en dos dimensiones.

Por un lado, la autora controla la construcción de la figura de la mujer en tanto sujeto deseante como sujeto deseado, al representar la mirada de la primera sobre su amada (Boyce y Olivares, 1993, p. 43). Este hecho transgrede la constitución misma de la identidad femenina, en tanto consideramos que "la identidad surge en el interior de formaciones y prácticas discursivas mediante estrategias enunciativas específicas; además, emerge en un juego de modalidades de poder y solo puede construirse en la relación con los otros" (Vijarra, 2018, p. 76). En otras palabras, la construcción identitaria es el resultado de prácticas sociales del lenguaje, lo que inscribe a la identidad dentro de las lógicas y estructuras de poder de una sociedad en un momento histórico determinado.

Por otro lado, la autora portuguesa elabora un mundo poético cerrado donde el hombre es deliberadamente excluido, lo que temáticamente desordena ese campo de autoridad literaria que era gobernado y compuesto casi exclusivamente por agentes masculinos, como mencionamos con anterioridad. Así, tanto la elección de la lengua castellana como del género literario y del género sexual de la voz poética constituyen tres maneras de apropiación de un código ajeno con el objetivo de generar un espacio de autoridad en el que, como señala Sobrón Tauber, la identidad femenina se vuelve materia poética (2025, p. 62).

[1] Corresponde aportar un matiz a lo considerado por Olivares, dado que, tal como señala Álvarez-Cifuentes: "el empleo de la lengua española fue común en Portugal hasta bien entrado el siglo XVIII" (2024, p. 260).

Con el objetivo de analizar la transgresión de la lírica erótica masculina en los poemas IX y XVII de la edición crítica de Boyce y Olivares, *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*, estudiaremos las implicancias del vocativo *homicida* para referirse al objeto de deseo femenino. Para ello, son ineludibles los aportes teóricos de Boyce, Olivares y Navarro Durán para describir las estrategias discursivas de construcción de la autoridad en la literatura áurea escrita por mujeres.

"Quiero morir ofendida": la apropiación de la retórica petrarquista

La décima IX reelabora el tema recurrente de los celos dentro del discurso amoroso, al expresar marcas de género femeninas en el lugar del sujeto, que, de manera canónica, era ocupado por una voz masculina. La insistencia, mediante las repeticiones del adjetivo *celosa* y la aparición del sustantivo *celos* da cuenta de la gravedad de la pasión amorosa. A su vez, la construcción del sentimiento de los celos asociado a un campo semántico del padecimiento, a través de piezas léxicas como *mal* y *daño*, es una tipificación influenciada por la retórica petrarquista, predominante en los autores áureos consagrados. De hecho, López Gutiérrez utiliza el rótulo de masoquistas para describir esta configuración del vínculo amoroso a partir del dolor. El único nexo con la amada es el sufrimiento, por lo que la escritura deviene en el regodeo de sus propios males. A este tipo de sujeto le enorgullece, sin embargo, su estado porque lo eleva hasta convertirse en un "auténtico mártir de la pasión amorosa" (2019, p. 68). En este sentido, se evidencia la elaboración de un dispositivo que recupera una temática y un tratamiento propios del sistema retórico masculino y sustituye al hombre por un sujeto femenino.

Con respecto a las marcas de género, la identidad femenina de la voz poética se vuelve visible en la mitad del poema con la afirmación "celosa estoy" y, desde ese momento, se incorporan otras palabras con flexión en femenino, como *expuesta* y *ofendida*. Sin embargo, la huella textual que revela el género de la destinataria se encuentra mucho más pospuesta: el único significante que designa su género sexual está ubicado al final del antepenúltimo verso, lo que provoca una desorientación en el lector, quien habría presumido un objeto de deseo masculino (Boyce y Olivares 1993, p. 39). Resulta esperable que el sentimiento amoroso se proyecte hacia una mujer de carácter mutable dentro de la lírica de influencia petrarquista, no así el establecimiento de un vínculo "homosocial" (Boyce y Olivares, 1993, p. 44).

En relación con la construcción de una subjetividad femenina, esto es, un sujeto poético femenino que presente una visión de mundo sobre el que accione e intervenga, consideramos de suma relevancia la configuración de una figura de mujer deseante que se muestra constante en su anhelo por poseer a la amada: "mátenme, pues los desvelos (...)/ pues más que veros quejosa, /quiero morir ofendida". Concordamos con Boyce y Olivares en que esta ficción homoerótica es interpretada como una forma de autoagenciamiento de la mujer, de transformación en un sujeto mediante la participación activa en un deseo dirigido a otro sujeto femenino, es decir, un deseo que la desplaza del lugar de objeto al mismo tiempo que destierra a la figura masculina (1993, p. 39).

La convención amorosa podría funcionar, de este modo, como una máscara que afirma la representación de otro tipo de mujer: dueña de su deseo e independiente del hombre. La subordinación de la primera persona del poema a un vos femenino, que ejerce el poder de quitarle la vida en tanto es definido como homicida, da cuenta de la eliminación del hombre como agente y partícipe de las dinámicas de poder con relación al discurso poético.

Sin atribuirle todo el peso de la cuestión identitaria a los límites del sujeto autobiográfico, podríamos establecer un diálogo entre la novedad en el tipo de representación femenina, como un sujeto deseante con total autonomía, y los estudios de Caroline Bynum (recuperados por Julián Olivares) sobre el proceso de subjetivación de las jóvenes que fueron recluidas en una sociedad femenina, como es la hermandad religiosa, y aquellas mujeres que adoptaron los hábitos luego de haber recibido una educación para ocupar el rol social dictado por su género, es decir, el lugar subalterno (Olivares, 2010, p. 309). Este último es el caso de Violante del Cielo, nacida como Violante da Ávila da Silveira, quien ingresa en el convento dominico de Nossa Senhora da Rosa, de la misma ciudad, a los 29 años con plena conciencia de cuál es su destino como mujer fuera del espacio conventual (Olivares, 2010, p. 309). Podríamos afirmar que el momento de su ordenamiento, una vez alcanzada la adultez, influyó en su conciencia autoral. El conocimiento de su rol social de mujer desde la experiencia femenina fuera del convento podría repercutir en la expresión singular de su cosmovisión discursiva, así como el modo en que la autora elabora su propio dispositivo textual de persuasión en el que aborda la temática de la libertad femenina.

Las décimas exponen su condición de artificio a través de la textualización del sufrimiento del sujeto, que se acerca a niveles hiperbólicos al formular una falsa dicotomía entre el bienestar de la amada desdeñosa y el pesar propio. De este modo, el sujeto prefiere e, incluso, desea la propia muerte con tal de garantizar con ello la supuesta salud de la amada. Este anhelo se expresa en varias oportunidades a través de la diseminación de sintagmas asociados con la muerte como “mátenme” o “quiero morir” que, en su repetición, constituyen el centro gravitacional del poema, de modo tal que el sujeto femenino adquiere una gran relevancia. Esta estrategia de victimización del yo resulta, entonces, en un aparente desplazamiento de la primera persona, pues la hegemonía de la mirada del sujeto sobre su destinataria se vuelve evidente en el uso de posesivos, tales como “mi vida”, “mi amor” y “mi homicida”, y del pronombre personal de primera persona del singular.

Pese a que la caracterización de homicida será abordada más adelante, cabe destacar que la relación víctima - victimario responde a una tradición retórica petrarquista, cuya resemantización está dada por la exclusión del componente masculino. La idealización de la dama en la tradición del amor cortés responde, como hemos elaborado en la introducción de nuestro artículo, a una determinada estructura de dominación patriarcal y “presume todo un complejo de política social y sexual” (Boyce y Olivares, 1993, p. 44). El borramiento de la mirada masculina, al construir un objeto de deseo femenino, desplaza a la lengua poética de su rol de dominación y la convierte en una acción de unión femenina (Boyce y Olivares, 1993, p. 44).

El sujeto lírico de Violante del Cielo vuelve propio este sistema de representación del erotismo con la afirmación inquebrantable del deseo de la voz poética femenina, expresado a través del sintagma “quiero morir ofendida”. Al mismo tiempo, la modulación del tiempo imperativo “sanad vos”, en oposición al destino agonístico que anhela el yo en reiteradas oportunidades, con expresiones como “mátenme los desvelos”, habilita la instancia de reclamo dentro de la relación amorosa. Tal como analiza Sobrón Tauber, la incorporación del motivo de la queja abre la posibilidad de contestación, de modo tal que las dinámicas de poder asimétricas en la enunciación alcanzan un cuestionamiento desde los propios moldes retóricos masculinos (2025, p. 64). Entonces, el enaltecimiento a la dama y, en segunda instancia, al sujeto poético, en tanto sujeto martirizado por la pasión amorosa enmascaran un intento por desestabilizar las lógicas y

prácticas del discurso amoroso de la literatura áurea, sobre todo, si consideramos que el objeto de deseo sobre el que se proyecta la imagen femenina es también una mujer.

"No tires más flechas tantas": la súplica que enmascara un cuestionamiento

El segundo poema que compone nuestro corpus es un romance que ocupa el lugar XVII en la selección y edición crítica de Boyce y Olivares. Establecemos una relación entre las décimas analizadas en el apartado anterior y esta composición mediante la coincidencia en el motivo central que estructura al poema, es decir, la demanda del sujeto poético al destinatario. En este caso, el yo realiza un pedido de clemencia, lo que aproxima el tono del poema al de una súplica: "no tires más flechas tantas/ al blanco del alma mía". Estos versos operan como una clave de lectura para la construcción de una escena de enunciación en la que, nuevamente, la primera persona se posiciona en el lugar de la víctima. Sin embargo, en esta oportunidad, el objeto de deseo, responsabilizado una vez más por la situación que atraviesa el sujeto, adquiere capacidad de acción: apunta al centro del alma del yo y le arroja flechas. El uso habitual del tópico de la herida en el discurso amoroso se desplaza desde el campo semántico del amor hacia la extrema severidad o el maltrato (Boyce y Olivares, 1993, p. 40). El rigor abre una herida al nivel del alma que se expresa en el cuerpo mediante la imagen reiterada del derramamiento de sangre:

> Si ver no quieres, señora,
> la nieve en sangre teñida,
> si el rigor con que me tratas
> no quieres ver en ti misma,
> no tires más flechas tantas
> al blanco del alma mía;
> (Boyce y Olivares, 1993, p. 40)

Esta doble injerencia del corte que produce la saeta, que alcanza tanto el espíritu como la carne, no sólo es expresada mediante una estructura sintáctica condicional sino que es reforzada a través de un marcador discursivo de tipo causal, como el conector "pues": "pues cuando el alma me hieres, /sangre tu mano destila". A propósito de la capacidad de proyección del significante "herida", cabe destacar que el uso del sistema pronominal en ambas citas da cuenta del motivo de transformación del yo en el objeto de deseo (Boyce y Olivares, 1993, p. 39). Así, el sujeto poético de sor Violante se vale de un tópico de la tradición amorosa que ubica al yo en el lugar de la víctima y hace de esa posición desigual en la dinámica de poder del discurso un espacio desde donde argumentar. En otras palabras, justifica el cese de la acción de la victimaria a través de la homologación de su identidad con la del sujeto poético:

> Si vivo en ti transformada,
> Menandra, bien lo averiguas;
> pues cuando me tiras flechas,
> hallas en ti las heridas.
> (Boyce y Olivares, 1993, p. 39)

El romance, en tanto dispositivo textual que construye un sujeto víctima (y victimizado), remite a la retórica petrarquista a través de un yo lírico martirizado a nivel tanto espiritual como corporal. Esta elaboración de un yo victimizado, propia del discurso amoroso de influencia petrarquista, y su consecuente articulación en un vínculo amoroso configurado en torno a los papeles de víctima y victimario, se conjuga con el motivo de la transformación de la voz poética en el objeto de deseo del destinatario. Entonces, podemos afirmar que el poema opera a partir de la apropiación y

subversión del discurso amoroso masculino mediante la construcción de un sujeto poético y un destinatario con marcas de género femeninas.

Con respecto al género gramatical femenino, se destaca su uso desde el inicio del poema para referir tanto al yo como al destinatario: "si vivo en ti transformada, / Menandra, bien lo averiguas". Además, puede inferirse un incremento de agencia por parte del objeto de deseo en la incorporación casi inmediata del vocativo, pues la subjetividad de la mujer amada adquiere una mayor densidad al poseer un nombre. En este sentido, es de suma importancia la alternancia de los roles de deseado y deseante que efectúan el sujeto poético y el objeto de deseo a lo largo del juego de seducción.

La reciprocidad en los papeles de este vínculo rebate la dinámica de poder de la tradición del amor cortés, en el que la dama ocupa el lugar cristalizado de objeto enaltecido y funciona únicamente como un requerimiento para iniciar la escritura de temática amorosa. Dentro de un modelo fijo, de retórica e imágenes masculinas, Sor Violante halla intersticios que convierte en espacios productivos para dar voz tanto a un sujeto poético femenino como a su destinatario. En este caso, la agencia femenina se alcanza con la configuración de sujetos y destinatarios expresamente femeninos que disputan a través del motivo de la queja, frecuente en los desengaños amorosos, y accionan y argumentan mediante el tópico de la transformación del amante.

Como ya hemos mencionado, tanto la voz lírica como el destinatario del poema se construyen como sujetos deseantes y deseados, debido a que la primera vive transformada en su objeto de deseo y esta transfiguración implica la posesión del alma del amante por el sujeto amado (Boyce y Olivares, 1993, p. 40). En otras palabras, la segunda persona del poema cobra una participación activa en el vínculo amoroso al ser responsable de la vida del yo poético: "ya no dirás que en tu mano/ no tienes el alma mía". Tal es así, que en su condición de poseedora del alma del amante acciona lanzando flechas con rigor en pos de una "tan dichosa conquista". Este adjetivo, que refiere a las heridas como a un feliz acontecimiento, da cuenta de un cambio en la actitud del sujeto poético, quien no insiste ni se regodea en el malestar físico. La alusión al padecimiento corporal se establece mediante la mención de la herida, causada ya sea por la saeta o por la mano de la destinataria, que funciona como sinécdoque del sujeto amado al "herir homicida". Este reemplazo de la parte por el todo excede a una mera personificación de la mano, que realiza una serie de acciones, a saber, tener "el alma mía", "sembrar claveles" y "matar tirana". La reiteración de la pieza léxica *homicida* para referirse tanto a la mano, que hiere homicida, como a la amada, que se describe como "idolatrada homicida", provoca un solapamiento de la identidad femenina con una parte de su propio cuerpo, lo que realza la dimensión corporal como elemento constitutivo de la subjetividad femenina y de este vínculo amoroso entre mujeres.

A propósito de la construcción identitaria de la mujer en este romance, vale mencionar que el sujeto amado es un individuo que interviene sobre el mundo de forma ambivalente: muestra cierta crueldad en el disparo constante de flechas hacia la amante, a la vez que cuenta con el poder de herirla de muerte, pero también siembra claveles y guarda entre sus manos el alma del yo lírico. Sobre este último aspecto, el sujeto poético reafirma el gesto tierno de su amada mediante la repetición del adjetivo dulce: ella es la "dulce señora" de "mano cándida y bella" y el "dulce hechizo de las almas". Cabe destacar que el vocativo *señora* es una figura retórica que se repite de manera constante en el discurso del amor cortés y que vuelve explícito el entramado histórico, social y político en el que se inscribe este tipo de discurso de la pasión amorosa que

replica la desigual distribución del poder de una relación de vasallaje. Con el sintagma “dulce señora” expresado por un sujeto femenino, la autora denota la expulsión del hombre de un discurso claramente masculino.

Sin embargo, se produce una serie de movimientos en las interpelaciones al objeto de deseo, que comienzan por el nombre “Menandra” hacia la reapropiación y subversión del arquetipo de la “dulce señora” hasta el aparente oxímoron de la “idolatrada homicida”. Este recorrido parte desde el nombre como principio de la identidad de un sujeto y se dirige hacia el uso singular de un vocativo propio de la tradición del amor cortés, como es la “dulce señora”, con el fin de borrar el elemento masculino del discurso amoroso. Por último, la alabanza hacia la potencial homicida es, nuevamente, una reapropiación del ideal del sujeto martirizado de los poetas de influencia petrarquista. Las dinámicas de poder se entraman en el vínculo erótico se construyen mediante imágenes cruentas, como la “dichosa conquista” que supone el derramamiento de sangre por las heridas de los flechazos.

A modo de conclusión

El corpus lírico analizado en este artículo demuestra la apropiación del discurso amoroso del Siglo de Oro que realiza la autora portuguesa Sor Violante del Cielo, a través de una distribución del poder diferente entre el amante y el objeto de deseo y de la exclusión del hombre en su totalidad (ya sea como sujeto activo o participante pasivo) de este código amoroso. A partir de motivos recurrentes en la tradición amorosa como la queja, la herida o la transformación del amante en el objeto amado, elabora un dispositivo textual que opera en pos de la construcción de una subjetividad y agencia femeninas. Recurrir a los materiales poéticos del amor cortés le brinda la legitimidad autoral necesaria para la resemantización de tópicos tradicionales en función de la toma de la palabra por parte de sujetos femeninos, esto es, la transgresión del orden del discurso patriarcal. En este sentido, la subversión de los roles de género en la tradición lírica del amor cortés mediante la escritura de un poema que expresa la mirada de una mujer sobre un objeto femenino demuestra que el uso del género gramatical femenino en esta autora tiene un vasto alcance en torno a la cuestión identitaria (Sobrón Tauber, 2025, p. 62).

Este doble movimiento de silenciamiento de los sujetos masculinos y privilegio de la construcción de individuos femeninos que accionan, argumentan y, por lo tanto, cuentan con profundidad psicológica da cuenta de una escritura por y para mujeres en la que el hombre no es más que un intruso (Boyce y Olivares, 1993, p. 44). Como hemos mencionado con anterioridad, Boyce y Olivares sostienen que la sustitución de la visión de mundo masculina por un sujeto deseante femenino, que proyecta su deseo hacia un objeto también femenino, es una propuesta en favor de la unión femenina (1993, p. 44).

Por último, comprobamos que Violante del Cielo hace un uso singular de los moldes discursivos y un uso especialmente productivo de la configuración del yo víctima y victimizado, de índole petrarquista, para la construcción de la subjetividad femenina. En este sentido, a propósito de la cuestión identitaria femenina, indagamos las diversas articulaciones del vocativo *homicida* y uso productivo en pos de la agencia femenina en los poemas IX y XVII de la edición crítica de Boyce y Olivares, *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*.

Anexo

Décimas (poema IX)

De un mal en otro mayor
trae mi vida la suerte,
pues me ha causado una muerte
cuando esperaba un dolor.
Ofensa fue, no favor,
de su tirano decreto
impedir con tal efecto
a mi amor un desengaño;
pues por hacerme más daño,
os ha perdido el respeto.
Celosa estoy, mas, ¡ay, cielos!,
que expuesta a peligros tales,
antes que veros con males,
quisiera verme con celos.
Mátenme pues los desvelos
de una ofensa conocida,
y sanad vos, mi homicida,
aunque yo muera celosa;
pues más que veros quejosa,
quiero morir ofendida.
(Boyce y Olivares, 1993, p. 282)

Romance (poema XVII)

Si vivo en ti transformada,
Menandra, bien lo averiguas;
pues cuando me tiras flechas,
hallas en ti las heridas.
Flechas me tiras al alma,
mas cuando flechas me tiras,
como en ti misma me hieres,
hallas la herida en ti misma.
Tu mano cándida y bella,
dulce señora, lo diga;
pues siendo yo la flechada,
ella fue sólo la herida.
Ya no dirás que en tu mano
no tienes el alma mía;
pues cuando el alma me hieres,
sangre tu mano destila.
Yo la vi sembrar claveles
sobre azucenas divinas,
después de matar tirana,
después de herir homicida.
¿Quién vio prodigio tan raro?,
pues quedamos aquel día
sin sangre la vencedora y con sangre la vencida.
Pero, ¿qué mucho, señora,
que en tan dichosa conquista
no me quitases la sangre,
si nunca a muertos se quita?
Mas, ¡ay!, que entre dos extremos
bien sabes tú que estaría,
para verter sangre, muerta;
para sentir flechas, viva.
¡Oh tú de mis pensamientos,
idolatrada homicida,
dulce hechizo de las almas,

dulce muerte de las vidas.
Si ver no quieres, señora,
la nieve en sangre teñida,
si el rigor con que me tratas
no quieres ver en ti misma,
no tires más flechas tantas
al blanco del alma mía;
pues tirarás a tu mano
si al blanco del alma tiras.
(Boyce y Olivares, 1993, pp. 295 -296)

Referencias

Álvarez-Cifuentes, P. (2024). "Dentro y fuera de la Corte: Los destinatarios de las *Rimas varias* (1646) de Soror Violante do Céu" en *Librosdelacorte.Es,* 28, 245-267. https://doi.org/10.15366/ldc2024.16.28.009

Boyce, E. y Olivares, J. (1993). Tras el espejo la musa escribe: lírica femenina de los Siglos de Oro, Siglo Veintiuno editores.

Ferrari, M. (2015). El pacto ethico. IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 3 al 5 de junio de 2015, Ensenada, Argentina. Lectores y lectura. Homenaje a Susana Zanetti. En Memoria Académica. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8643/ev.8643.pdf

López Gutiérrez, L. (2019). "Sobre el masoquismo de los petrarquistas" en *Amor y sexo en el Siglo de Oro*, Abada editores, 67 - 75.

López Gutiérrez, L. (2019). "Armas de mujer" en *Amor y sexo en el Siglo de Oro*, Abada editores, 275-286.

Navarro Durán, R. (2009). "El arte de la dificultad en la lírica femenina de los Siglos de Oro" en Olivares, J. (Ed.). *Studies on Women's Poetry of the Golden Age, Tras el espejo la musa esc*ribe, Martlesham, Boydell & Brewer, 13- 24

Olivares, J. (2010). "Género sexuado, género literario y ansiedad autorial en la poesía sacra de sor Violante del Cielo" en *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVI*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 307-333

Sobrón Tauber, G. (2025). «"La humildad de un ingenio femenino": aproximación a la escritura lírica de Sor Violante del Cielo». *Melibea. Revista multidisciplinaria sobre estudios de las mujeres*, 19, 59-69. https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index

Vijarra, R. (2018). Ingenio y mujer en el discurso hegemónico y heterónomo de la temprana modernidad española. *Esferas Literarias*, 1, 75-86. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7517154 .

Melibea. Revista Multidisciplinaria sobre estudios de las mujeres
Volumen 20, parte 1 2026, Mendoza (Argentina)
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Sección Artículos - pp. 40 - 57
ISSN 2422-8117 - CC BY-NC 4.0
https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index
Recibido: 17/03/2026 – Aceptado: 06/04/2026

Enseres, objetos comunes y no tan comunes de una infanta de Navarra (1395)

Common and Uncommon Household Goods of a Navarrese Infanta (1395)

Nélida Mampel
Universidad Nacional de Cuyo,
Argentina
nmampelr@gmail.com

Resumen

El artículo examina la vida material de la infanta Juana de Évreux-Trastámara a partir de las cuentas de su hostal de 1395, conservadas en la *Sección Comptos* del Archivo de Navarra. Esta fuente, redactada en romance francés, permite reconstruir el funcionamiento cotidiano de una residencia principesca durante el reinado de los Évreux. El estudio se inscribe en un proyecto más amplio sobre la experiencia femenina en la Edad Media y parte de la premisa de que los enseres —incluso los más comunes— constituyen indicadores de jerarquía y mecanismos de distinción.

Se analizan la naturaleza, el uso y el significado social de los objetos y servicios destinados a las mujeres de la Casa de Juana, con especial atención a la diversidad de textiles, mobiliario, productos de higiene y elementos vinculados con la salud, la vestimenta y la vida doméstica. A partir de esta clasificación, se buscan comprender tendencias de consumo, estrategias de abastecimiento, niveles de confort y prácticas propias de la realeza navarra.

El trabajo propone demostrar que la economía doméstica funciona como un lenguaje de poder, revelar la dimensión política del gasto material y evidenciar la distancia simbólica y económica que separa a la realeza del resto de la sociedad bajomedieval.

Palabras claves: Hostal, Mujeres, Realeza

Abstract

This article examines the material environment of Infanta Juana of Évreux-Trastámara through the domestic accounts for 1395 preserved in the *Comptos Section* of the Archive of Navarre. Written in Romance French and organized on a daily basis, these records provide a detailed view of how a princely residence functioned under the Évreux dynasty. The study forms part of a broader research project on women's lives in the Late Middle Ages and assumes that everyday objects, even the most ordinary ones, reflect patterns of hierarchy, consumption, and material culture.

The article aims to analyze the nature, uses, and social meanings of the goods and services supplied to the women who lived in Juana's domestic sphere. Particular attention is given to textiles, furnishings, utensils, hygiene items, and goods related to health, clothing, and daily life. Organizing and classifying this material makes it possible to identify consumption trends, provisioning strategies, levels of comfort, and distinctive practices within the Navarrese royal environment.

The study concludes that domestic economy operated as a meaningful language of power and highlights the symbolic and economic distance that distinguished the royal residence from the broader late medieval population.

Keywords: Household, Women, Royalty

Entre los tesoros documentales conservados en la *Sección Comptos* del Archivo Real y General de Navarra, con sede en Pamplona, sobresale una serie especialmente interesante: las cuentas

de las Casas Reales —o, en el caso de Navarra, los *hostales*— correspondientes a los integrantes de la realeza durante el gobierno de los Évreux (1328-1441).

Zabalo Zabalegui (1973), en su obra pionera *La Administración del Reino de Navarra en el siglo XIV*, define estas instituciones cortesanas como un conjunto de servicios y servidores destinados a satisfacer los requerimientos personales del clan gobernante; es decir, el rey, la reina y los infantes e infantas mayores de edad disponen del suyo propio (p. 65).

Si bien Prevost (1885) es el precursor en la utilización de este tipo de registro, desde mediados de la década de 1960, numerosos investigadores se dedican a profundizar en el estudio de estos libros contables o *escroas* (Ongay, 2015, p. 50).

Tales fuentes se abordan desde distintos ángulos temáticos y metodológicos. Entre los aportes más relevantes figuran los de Jimeno Jurío (1965), Leroy (1986), Martínez de Aguirre (1987), García Arancón (1988) y, más recientemente, Serrano Larráyoz (2000, 2002), Ongay (2003, 2006, 2015), Narbona Cárceles (2006), Serrano Larráyoz y Velazco Garro (2010), Osés Urricelqui (2010, 2015), entre muchos otros.

En conjunto, exploran dimensiones del quehacer cotidiano de los sectores más privilegiados, tales como la alimentación, el consumo, los cuidados, el transporte, los desplazamientos o el coste del personal. En este sentido, el presente trabajo no se limita a prolongar estas líneas de investigación, sino que propone un desplazamiento analítico: observar cómo los enseres de uso corriente, lejos de constituir un trasfondo neutro, operan como marcadores activos de jerarquía y como instrumentos de construcción simbólica del poder en el ámbito femenino de la Corte.

Esta contribución se enmarca en un proyecto de investigación más amplio, dirigido por la Dra. María Cristina Lucero y desarrollado durante el bienio 2022-2024, bajo el título *Ser mujer en la Edad Media. Los múltiples rostros de la feminidad*.

Para ello, se recurre a un documento inédito: las cuentas-registro n.º 228,[1] que detallan el presupuesto asignado en 1395 al sostenimiento del *hostal* de la infanta Juana de Évreux-Trastámara (1382-1413), hija primogénita del monarca Carlos III (1361-1425) y de Leonor de Trastámara (1360-1415). Su contenido se completa con otros testimonios pertenecientes al conjunto de los *Comptos Reales* —sobre todo los de la *Primera Serie* y los *Papeles Sueltos de Comptos*— que igualmente consultamos en el mencionado archivo.

La fuente principal consta de 234 folios redactados en romance francés por dos o tres manos. Incluye anotaciones desde el 1 de enero hasta el 31 de diciembre de 1395. Cada entrada señala los desembolsos —compras y pagos de prestaciones— realizados diariamente.

Respecto de la estructura interna, esta se organiza por meses y días. Cada día sigue un ordenamiento formal que puede segmentarse en cuatro partes: data crónica y tópica; número de invitados a la mesa y personas en *garniçon* —aquellas cuya manutención queda a cargo de la administración central del *hostal* por ese día—; la distribución de erogaciones ordenadas según los departamentos tradicionales, secciones u *ofiçios* y las sumas generales diarias expresadas en metálico.

[1] Archivo General de Navarra (en adelante AGN), *Sección Comptos,* Co_Reg. 228. Iª Serie, 1395.

Los *ofiçios* mantienen un orden fijo a lo largo de todo el texto: *Panateria*, *Eschançonerie* —Botellería—, *Cuisine*, *Fruterie* y *Escuderie*. Se les agrega una sexta: los *Mises*, en la que se asientan las operaciones liquidadas en forma directa por los gestores principales de la Casa.

La moneda utilizada se indica en libras (l.), sueldos (s.) y dineros (d.), teniendo en cuenta la siguiente relación: una libra equivale a veinte sueldos, y estos a doscientos cuarenta dineros (Zabalo Zabalegui, 1973, p. 232). Para facilitar la lectura, todas las cantidades han sido convertidas a la unidad menor, es decir, a dineros.

El carácter administrativo, financiero y contable de este *corpus* impone una mediación que obliga a leerlo no solo por lo que dice, sino también por sus silencios, reiteraciones y jerarquías internas.

Tal como señala Nieto Soria (1992), desde la segunda mitad del siglo XIV y durante todo el siglo siguiente, las monarquías hispanas y europeas buscan sostener, en la medida de sus posibilidades, un entorno curial bien vestido y bien armado. Emplean el lujo y la magnificencia como reflejo material de su prestigio y grandeza ante propios y ajenos (pp. 25-26).

Por el contrario, este estudio no se ocupa específicamente de la adquisición de bienes suntuarios. Estos aparecen detallados en otro tipo de soporte archivístico: los *Registros del Tesorero* (Huici Goñi, 1988, pp. 210-225; Narbona Cárceles, 2006, p. 523). Aquí, en cambio, se evalúa el grado de confort proporcionado por artículos de uso frecuente que, aunque simples, resultan sofisticados para la mayoría de la población.

Como expone Osés Urricelqui (2010), "…no hay que verlos como un mero listado de objetos y cantidades, sino como una evidencia de primera mano sobre la vida cotidiana —de este estamento social— en la Baja Edad Media" (p. 226). A su vez, Villanueva Morte y Aparici Martí (2025) subrayan el valor de estos elementos materiales para el análisis e interpretación de las múltiples relaciones interculturales durante el período considerado (p. 296).

Cabe aclarar que se han descartado aquellos datos que exceden nuestro enfoque: alimentos; utensilios específicos de los departamentos, servicios básicos —provisión de agua, leña e iluminación—; animales y transporte.

La exposición se organiza en tres momentos: en primer lugar, se describe la composición del *hostal*; posteriormente, se examinan sus enseres; y, por último, se exponen las conclusiones.

1. Mujeres que habitan la Casa

La Casa de Juana se presenta como un entramado predominantemente femenino. En efecto, las mujeres superan a los varones en más de la mitad del total (Mampel, 2023, p. 134). Al frente de todas se encuentra la infanta mayor —privilegio concedido por la Corona en 1394, al cumplir los doce años—, heredera al trono por naturaleza y segunda en importancia dentro de la familia, dado que la reina Leonor se encuentra entonces radicada en Castilla.

Le siguen sus hermanas María, Blanca y Beatriz, así como una tía abuela paterna llamada Inés y una hermana del rey, también de nombre María.

Un segundo grupo lo conforma un selecto cuerpo de damas que, por motivos vinculados con la política, el poder y las lealtades nobiliarias, obtiene el derecho de cohabitar con las princesas.

Por debajo de ellas, una multiplicidad de damiselas, *mozas* y *mancipas* —esclavas adquiridas por *mancipium*, siervas— (Vocabulario de Comercio Medieval [VCM], 2024) procedentes de distintos estratos, asiste permanentemente a las de mayor rango.

Juana de Évreux-Trastámara nace en 1382 en territorio castellano, al igual que las otras tres hijas de la pareja real. Visita Navarra por primera vez a los cinco años, aunque no fija residencia en el reino hasta 1390. En ese momento, las Cortes le otorgan el reconocimiento como primera en la línea de sucesión regia. Débil y de mala salud, es descripta por Girona i Llagostera como "descreciada e non bien dispuesta" (1913-1914, pp. 172-173). En 1402 se une en matrimonio con Juan I de Foix, vizconde de Béarn. Nunca llega a ceñir la corona, pues muere en 1413 en tierras ultrapirenaicas a causa de un fallido alumbramiento.

Su hermana María viene al mundo un año después y es la más enfermiza de todas. Esto explica que sea la única que no puede volver a Castilla junto a su progenitora cuando esta decide separarse de su cónyuge (1388). Así, se queda junto a su padre e integra el *hostal* femenino, que por entonces está a cargo de su tía Inés. Fallece soltera en Olite en 1406 (Castro, 1967, pp. 170-171).

La tercera hija del rey, Blanca, ve la luz entre 1385 y 1386. Considerada hermosa y vivaz, se establece en los dominios de su padre acompañada por su aya, *María Orozco*, en noviembre de 1394 (Ramírez Vaquero, 2014, p. 688). En 1402 se desposa con Martín el Joven, monarca de Sicilia y heredero de Aragón.

Siete años más tarde, la joven queda viuda. Tras los sucesivos fallecimientos de su hermana Juana y de su madre, ocurridos entre 1413 y 1415, retorna al reino navarro. Convertida en candidata al trono, se enlaza nuevamente con Juan, duque de Peñafiel. En 1425 es coronada reina y gobierna hasta su muerte en 1441.

Beatriz es la última de las Évreux-Trastámara de esta primera tanda de vástagos —la siguiente se conforma a partir de 1396. Regresa en junio de 1395 junto con su madre, y ambas se suman al resto de la familia. En 1406 celebra matrimonio con Juan I de Borbón, conde de La Marche (Germán de Pamplona, 1943, pp. 72-73). Un año después pierde la vida al dar a luz a la pequeña Leonor de Borbón.

Otros miembros de la dinastía conviven en estos espacios curiales. Una de ellas es la sexagenaria Inés, condesa de Foix (1337-1397), hermana de Carlos II y estrecha amiga de su esposa, la francesa Juana de Valois. Inés contrae matrimonio en 1349 con el políticamente ambicioso Gastón III, vizconde de Foix y Béarn, y convive con él durante catorce años. Tras ese período, la repudia por el supuesto incumplimiento en el pago de su dote (Lacarra, 1973, pp. 46-47). Debido a ello, la vizcondesa vuelve a su tierra. Tras el deceso de la reina Juana (1373), pasa a ocupar su posición y, durante mucho tiempo, se consolida como la principal figura femenina de la Corona (Ongay, 2006, pp. 873-900).

También participa de este círculo selecto la infanta María, hermana del monarca (1364/1365-1420). Permanece junto a la heredera hasta su boda, celebrada en Tudela en 1397 con Alfonso de Aragón, duque de Gandía y conde de Ribagorza y Denia (García Arancón, 1987, p. 602).

Ambas señoras de rango comparten espacios y actividades con las jóvenes hijas del rey, aunque se conducen con cierta autonomía. Llevan una existencia más apacible, por lo general en Olite, y

evitan los desplazamientos que el resto de las mujeres emprende en una época de marcada itinerancia (Beauchamp y Narbona, 2019, pp. 9-10).

Fuera del estrecho núcleo de las preeminentes, sobresalen varias figuras de prestigio. Una de ellas es Juana de Beaumont, conocida como la *dame de Lasague* y señora de Gurrea (1359-1426). Es hija de Luis de Beaumont-Le Roger —hermano de Carlos II— y de su amante, María García de Lizarazu. En 1373, con catorce años, formaliza su unión con *Pes Laxague*, un comerciante rico e influyente, ya de edad madura, quien se gana la confianza del rey.

Juana enviuda en 1393; un año después abandona el castillo de Miranda y se incorpora a las dependencias reales junto a sus sirvientes. Para su sustento obtiene una pensión anual de 72.000d., a la que se agregan las rentas heredadas de su malogrado marido (Narbona, 2005, pp. 38-40).

En cuanto a Inés d'Agramont, descendiente de uno de los clanes nobiliarios más importantes y esposa de *Arnaud Raimon III*, es elegida por Carlos III como dama de compañía de la reina Leonor (Narbona, 2006, p. 462). Percibe una remuneración trimestral de 9.360 d., mientras que el salario de su *mancipa Audina* se integra al presupuesto del personal general. Aquejada por una larga enfermedad, fallece en 1397.

Por último, doña *Urraqua García de Fermosiella* —aya castellana de la mayor de las princesas y, tras el regreso a Castilla de *María Daça*, responsable asimismo de la crianza de la infanta María. Reconocida y distinguida por la Monarquía, obtiene los emolumentos más altos de la Casa: 86.400 d. por cada ejercicio anual. Sus labores se prolongan hasta 1404; ese año se retira a Monteguado y disfruta de una pensión perpetua concedida por la Corona (Mampel, 2023, pp. 137-139).

Años después, durante la regencia provisoria de la infanta Juana (1408-1409), continúa en contacto con su discípula, que no cesa de demostrarle su afecto y agradecimiento. Así, en 1408 recibe de ella una pieza de 16,5 codos de bruneta fina de color oscuro (AGN, Co_doc., Caja 95, n.º 98, 4 (2), 07-09-1408).

Damiselas y doncellas, sean de la baja nobleza o de la burguesía acomodada, asumen obligaciones a condición de convertirse en parte del servicio cortesano. Este *entourage* —séquito— (Beauchamp, 2013, p. 6), encargado del cuidado de las notables, reúne a un nutrido grupo de colaboradoras de características muy diversas.

Algunas trabajan junto a sus cónyuges, como *Agnes* y *Pero Periz de Lucxa*, el *maestrehostal* —administrador general del *hostal*—, o *Urraqua Periz* y *Martin Sanchiz d'Aizaguirre*, escudero de Cocina. De las demás — *Catelina de Rada*, *Gueraude*, *Blancheta*, *Andreguilla* e Isabel—, desconocemos detalles. Esta última se instala en las estancias privadas al cuidado de la segundogénita del rey, al menos hasta 1400.

Solteras o casadas, cobran un estipendio anual que no supera los 9.600 d. Acceden a las *livreas* — ropa, tela y calzado que la institución regia entrega con motivo de acontecimientos felices o desdichados— y, mientras desempeñan sus funciones, cuentan con techo, alimento y bebida, además de la convivencia propia de un ambiente palatino de marcada exclusividad. Sin embargo, no consta que todas residan de manera permanente en la *domus regia*.

En el último peldaño, mozas, servidoras y *mancipas*, repartidas por todos los rincones de la residencia, garantizan el buen funcionamiento de la Casa a cambio de una paga casi

insignificante. Algunas forman parte del personal permanente, mientras que otras, en espera de una oportunidad, acceden únicamente a puestos temporales.

En los listados de la servidumbre suelen figurar con sus nombres de pila y muchas veces en diminutivo. Entre ellas se cuentan *María Ruiz, María Royo, Janeta, Quatelina, Luitare, Blancheta, Quatelineta* y *Mariqua*; quien atiende exclusivamente a la hermana de Carlos III.

Otras veces se las identifica por la función que desempeñan; así, por ejemplo, se menciona a *Sancha, la fema de la chambra,* y a otra conocida como *la moza de dame Johane*. De extracción humilde, dos jóvenes *mancipas —Françeseta* y *Audina—* ayudan a Juana de Beaumont e Inés d'Agramont, respectivamente. El *forrer de chambre* —forrero de la Cámara—, *Johanico,* coordina las funciones que ambas desempeñan (Mampel, 2023, pp. 140-141).

2. Enseres comunes y no tan comunes

El detalle de las compras, las prestaciones brindadas y sus respectivos importes facilita la comprensión de la organización del gasto y, en particular, posibilita clasificar los bienes materiales solicitados. No se trata de elaborar un listado interminable de objetos, sino de examinar necesidades, tendencias, preferencias y deseos.

Leídos desde una perspectiva cultural, estos registros permiten superar una interpretación meramente contable y reconocer en el gasto doméstico un sistema de decisiones cargado de múltiples significados

Para facilitar la lectura, la información se organiza en distintos epígrafes.

2.1. Entre telas y costuras

2.1.1. Géneros, texturas y colores

Los textiles no solo cumplen funciones prácticas o estéticas. Constituyen uno de los principales soportes materiales a través de los cuales se construyen, regulan y visibilizan las jerarquías de todo tipo. Los de buena categoría son objetos codiciados que la Corona suele regalar. Siempre son bien recibidos, pues expresan la jerarquía de quien los posee. Asimismo, estos obsequios cumplen una función reguladora, porque unifican a los individuos de una misma condición y su vez, los distinguen de otras categorías sociales. Los más encumbrados, aunque pueden acceder a todos ellos, aspiran a obtener los de calidad superior, procedentes de los grandes centros productores dentro y fuera del espacio europeo. No obstante, los menos favorecidos deben conformarse con los bastos de lino, lana o algodón.

Se entiende por textil cualquier pieza elaborada mediante el entrelazado de hilos. Pueden ser telas, lanas o sedas. Según sus características físicas, se las destina a la confección de prendas, al ajuar de la Casa o a las actividades artesanales rurales o urbanas.

Para su comercialización y uso cotidiano, se expenden por unidades llamadas *cobdos* -codos-, cuya medida varía en función de su acabado. Un codo de tela fina equivale a 48 cm; uno de clase corriente a 59 cm; y uno rústico a 63 cm (Zabalo Zabalegui, 1973, p. 231).

Como sucede con el resto de los géneros, las *tellas o telles,* hechas a base de algodón, lino o cáñamo, presentan virtudes técnicas que condicionan sus aplicaciones. Navarra cuenta con obradores de textiles de escala reducida y, en consecuencia, las adquiere en el comercio de

mediana y larga distancia. Las locales cuestan entre 20 y 60 d. por unidad de medida; en comparación, las importadas superan ampliamente este valor.

Los ejemplos que siguen, seleccionados entre numerosos asientos contables, permiten ilustrar la diversidad y recurrencia de estos tejidos en la vida cotidiana del *hostal*.

El *lienço* rústico, la *cotonada* ordinaria, el *cordat gross*, la *grosse toualle*, el *bocací* de *cáñamo* y el *estopazo* son los de factura más simple. Este último, de trama de fibra de lino o cáñamo, fuerte, gruesa y áspera (VCM, 2024), sirve para las tareas agrícolas, las faenas de limpieza —trapeado y secado—, el armado de las luminarias en la Frutería y la fabricación de bolsas y *taleguas* —talega: zurrón ancho y corto— que facilitan el acopio de bienes tan variados como la fruta y las herramientas (AGN, *Comptos*, Co_Reg. 228, Iª Serie, fols. 53r, 186v, 211v).

Las de nivel intermedio son de hilo fino y depurado; pueden componerse de una mezcla de fibras. El *fustan* y el *fustanyn*, con pelos en una de sus caras, se consideran ideales para forrar *almadracs* —colchones—, almohadones y cobertores.

La *touaille* y el *touaillon*, blancos o crudos, son los preferidos por las maestras de costura para el corte de cortinas, delantales, *napes* —manteles—, *longiers* —caminos de mesa—, *doubliers* y *terçeours* —tramos doblados en dos o tres trozos—, *ligaças, touailletas* y *chapas*, para el servicio del pan. Estos artículos auxiliares suelen emplearse, además, para el secado de las manos en la higiene previa a sentarse a la mesa (AGN, fol. 128v). Particularmente útiles en el comedor y en los departamentos, permiten también proteger los muebles, cubrir los altares de la Capilla y revestir los tocadores de las Cámaras (AGN, fols. 51v, 66r, 228v, 230v).

Sin ánimo de exhaustividad, los registros permiten identificar una permanente producción de prendas básicas destinadas tanto a las damas como a su personal.

En la sala de costura del Guardarropa, con *fustan*, *touaille* o *blanqueta* — tela cruda, barrada o con listas—, se elaboran camisas o alcándoras, bragas, *coeses* — calzas ajustadas a las piernas— y *pynieres* —cofias— para las damas y el personal. En múltiples partidas de cuentas se deja constancia de las cantidades necesarias y de sus beneficiarios. Así leemos: *"…pour X cobdos pour fere chemises pour Quatelineta…"* o *"…XII cobdos de telle pour chemises pora Maria Royo e Mariqua"* (AGN, fols. 3r, 109r).

Este conjunto de referencias, lejos de ser excepcional, pone de manifiesto la regularidad con la que el hostal accede a circuitos de abastecimiento de alcance suprarregional.

Las de gama superior provienen del exterior. La *touaille de Flandres*, la *telle de Reims* y la *telle* de Bretaña —natural o *tintada en bermeillo*—, de terminación aún más delicada, sirven tanto para vestimentas como para el ajuar de mesa y de cama. La *blanqueta* de Ypres resulta bastante más onerosa que la común, mientras que la *bruneta de Bristol* —en especial la roja, la blanca o la predominantemente oscura, ya sea de lino o de algodón— destaca por su textura suave y liviana. El *çendal* de lino, tan transparente como etéreo, suele escogerse para el diseño de velos.

Por último, la escarlata —particularmente la de Montivilliers— es por demás apreciada y asociada a la realeza: viste a sus miembros y realza los elementos arquitectónicos de los espacios que habitan. Al respecto, en 1412, Carlos III envía a Juana —por entonces establecida en Orthez — un corte de este tipo, tasado en 100 florines y procedente de su Guardarropa personal (AGN, Co_doc, Caja 99, n.º 48, 2 (2), 18-07-1412).

Los paños de lana gozan de gran prestigio. Los buenos, de variedad notable, proceden de Inglaterra, Francia, Castilla y Aragón.

El *camelot* es un tejido hecho con pelo de cabra o de camello; la *sarga* de lana —pues existe la de seda— tiene líneas diagonales y se la asocia con el luto o bien se la utiliza como recurso ornamental (López Soler, 2001, p. 4). En efecto, el judío *Asac* suministra una, aplicada al adorno de una puerta (AGN, fol. 147v).

La *estameyna* —estameña— es sencilla, peinada y supera en calidad a la estofa común (Osés Urricelqui, 2010, p. 234). En las dependencias de Juana se entrega a la Cocina, aunque se desconoce con qué fin (AGN, fol. 165v). Su precio, siempre significativo, oscila entre los 70 y 75 d. por codo.

En otro grupo se distinguen el *pers,* azul oscuro, resistente y algo tosco, preferido para forros de capas y *capirots* —capuchas largas hasta la cintura— (VCM, 2024), y el *sayal* o *saya* —voz que a la par designa la túnica o falda larga— (Vicente Miguel, 2009, p. 516; VCM, 2024) siempre desestimado por su escaso refinamiento. De hecho, con este material, de color negro, se viste a los pobres en las honras fúnebres de la princesa mayor (AGN, Co_doc, Caja 106, n.º 14, 63, 08-08-1413).

A modo de cierre, la *marfega,* verdaderamente burda, se reserva para mantas, cobertores de cama, cojines, colchones y sacos; para estos últimos, 24 codos resultan suficientes para coser cuatro piezas de gran tamaño (AGN, fol. 165v).

Las sedas, símbolo característico de diferenciación social, son introducidas desde Beirut, Alejandría y Constantinopla; desde los centros productores de Italia y Francia; y también desde la Península Ibérica —Mallorca, Barcelona, Granada y Valencia. Ejercen una especial seducción tanto por sus tonos —*bermeillo, noir, vert, bleu et de plusiers colours*— como por la diversidad de cualidades que presentan. Sobre este punto, Aragonés Estella (1999) entiende que la novedad de la época está relacionada con el manejo de los matices y la forma en que estos se combinan (p. 531).

La enumeración de estas manufacturas permite advertir no solo la variedad disponible, sino también la coexistencia de distintos niveles de calidad dentro del consumo cortesano.

Para forrar las prendas sobresalen el *tafetán* —seda tupida prevista para ese cometido— o, en su defecto, el *satén* de seda —si bien hay versiones en lana o algodón—, fino y brillante aunque de calidad inferior; concretamente, el color blanco aterciopelado es uno de los más demandados (VCM, 2024).

Además, se incluyen el *çendal* casi transparente; el terciopelo rojo, vibrante; el *damasco*, resistente y decorado con dibujos*; el camelín* —del que existen variantes en lana—, compacto y de buena caída; el *baldaquín,* tejido con hilos de seda y de oro; y, por último, el *brocado*, más exquisito aún, cuyos filamentos de metales preciosos generan un efecto visual de brillo y relieve.

La provisión de tejidos muy lujosos en partidas voluminosas queda asentada directamente en las cuentas de la *Cámara de Comptos*, bajo la estricta responsabilidad del tesorero del Reino. En cambio, en las notas diarias de la residencia, si bien las sedas figuran, suelen consignarse de manera mucho más discreta en precio y cantidad: apenas unas cuantas onzas o varas —una vara mide 79 cm— (Galbete Guerendíain, 1953, p. 397).

En cuanto a las pieles, otro distintivo de exquistez y de refinamiento "…no deriva únicamente de protegerse del frío…, sino que además constituía un signo de riqueza y de poder para las personas que las poseían" (Osés Urricelqui, 2010, p. 237). Las más preciadas son el *vair* —gris, blanco o con reflejos azulados o plateados—, obtenido a partir de lomos y vientres de ardillas del norte, y el armiño, igualmente reconocido por su blancura y fineza. Mucho menos oneroso, el cuero de cordero es el indicado para la confección de *pelliças* —mantas o cobertores de piel—. Juana encarga una por 600 d. para obsequiársela a un oficial llamado *Mariquo* (AGN, fol. 168r).

Considerados en conjunto, ya sean de mayor o menor categoría, los textiles resultan imprescindibles en todos los ámbitos de la Casa. No solo garantizan abrigo, comodidad o decoro, sino que configuran un verdadero sistema de signos materiales mediante el cual se expresan rangos, funciones y grados de proximidad al núcleo del poder femenino de la Corte.

2.1.2 Modistas, sastres, costureras y tendencias

Desde la sala de costura del Guardarropa de la infanta o desde sus propios talleres —situados fuera del ámbito palaciego— modistas, oficiales de sastrería y costureras vinculados a la esfera doméstica de la princesa trabajan en la puesta a punto del atuendo. A la vez, producen o acondicionan una cantidad apreciable de enseres domésticos.

No es infrecuente que oficiales de renombre sean convocados para vestir a las damas. En esta misma línea, cuando la reina Leonor regresa de Castilla, acaso consciente de la austeridad que caracteriza el ambiente curial navarro, trae consigo a su propio *alfayate*, intérprete preciso de todos sus gustos (Mampel, 2023, p. 143).

Por entonces, los códigos de la moda del continente atraviesan profundos cambios que se difunden con rapidez por todas las grandes cortes. En el plano de la moda continental, desde el siglo XIII —y más aún en el XIV— se introducen tipos de vestimentas que individualizan al hombre y a la mujer. A través de Aragón llegan los influjos italianos de Sicilia y Nápoles, mientras que por medio de Castilla ingresan las novedades del ámbito franco-borgoñón e incluso del mundo morisco.

Por su alto valor, "los trajes se heredan, se venden o se reutilizan, tal como constan en los inventarios y en los testamentos" (Rodríguez Silgo, 2019, p. 164). En consecuencia, adquirir un equipo nuevo constituye toda una inversión, razón por la cual se lo cuida con extremo esmero. Justamente, por su costo, las compras de indumentaria a estrenar suelen anotarse en los inventarios del tesorero real y no en los folios de gastos cotidianos.

Un caso particularmente ilustrativo se documenta en diciembre de 1411, cuando el máximo responsable de las finanzas del reino ordena librar un pago de 76 florines y 3 cuartos a favor de *Jacob*, judío de Zaragoza, por una prenda destinada a la hija mayor del monarca (AGN, Co_doc., Caja 99, n.º 45, 5 (2), 07-12-1411; Caja 99, n.º 45, 5 (1), 08-04-1412).

Otros testimonios confirman la contratación de maestros que no integran el cuerpo estable de trabajadores del *hostal*. Así, mientras las infantas se encuentran en Olite, se le liquidan viáticos a un oficial de la Escudería, cuya misión consiste en trasladarse a Tudela para recoger atuendos forrados —presumiblemente con piel o *tafetán*— (AGN, Co_doc., Caja 99, n.º 45, 5 (2), 07-12-1411; Caja 99, n.º 45, 5 (1), 08-04-1412).

Cuando no se cuenta con recursos suficientes, los desembolsos por ropa se difieren. En 1408, a uno de los sastres de la infanta Juana, *Miguel*, se le asignan 2.568 d., adeudados por la

elaboración del ajuar de boda de una hermana natural de la princesa heredera (AGN, Co_doc., Caja 99, n.º 98, 1, 01-09-1408). Lo mismo sucede en 1410, cuando el referido sastre debe esperar varios meses hasta poder percibir un pago pendiente (AGN, Co_doc., Caja 99, n.º 57, 1 (1), 28-12-1410).

Conviene aclarar que, antes de llegar al taller de costura, los géneros pasan por las manos de un especialista en tundido. Este artesano calificado en el tratamiento de los tejidos y claro nexo entre el batanero y el sastre tienen a su cargo el emparejamiento de la superficie de las piezas para que queden lisas, suaves y parejas, listas para ser teñidas o para la venta. Así, en 1392, el rey ordena que le sean pagados al comerciante *Miguel de Meoz* 6.204 d. por cuatro codos blancos y otros cuatro rojos de paño de Bristol; en este precio se contemplan 168 d. correspondientes a los honorarios del maestro tundidor (AGN, Co_doc., Caja 63, n.º 46, 8 (1), 12-06-1392).

El arreglo de las confecciones tampoco resulta barato: unos 120 d. en promedio. Ese es el monto que se paga por la reparación de parte del acervo textil de la doncella *Blancheta* y la compostura de otras pertenecientes a la infanta Juana (AGN, fols. 86v, 118r).

La realización de camisas, calzas, túnicas y mangas por los oficiales de sastrería de palacio suele especificarse con gran minuciosidad, con indicaciones precisas sobre las materias empleadas, sobre todo cuando requieren insumos de alto valor, como los finos hilos de seda y de oro. De este modo se anota: *pour fil pour apareiller las robes de nous dames pour tot l'an passe, XX s.* —240 d.— (AGN, fol. 12r).

En cuanto al precio del elemento de vestir a estrenar y hecho en la Casa, el 21 de mayo la modista *Sancha* cobra 360 d. *pour faison de plusiers robes* (AGN, fol. 88r).

Incluso el transporte de los vestidos de un lugar a otro es cuidadosamente gestionado. Tal es la tarea que se le encomienda a *Johanin,* costurero, en los meses de enero y mayo de 1395: trasladar cierto equipaje de las mujeres desde la villa de Pamplona hasta el palacio de Olite (AGN, fols. 12r, 79v).

A pesar de la parquedad de nuestra fuente —sin detalles sobre los modelos encargados—, en la época se impone la *hopalanda*, de procedencia borgoñona: un traje talar, hendido, de amplias mangas, muy lujoso y unisex— (Esperanza Aragonés, 1999, p. 536). Queda acreditado que, en noviembre de 1411, Juana ordena a los sastres de Pamplona, *Miguel* y *Hanequin de Ypre,* la confección de 8 y 16 hopalandas, respectivamente, para su séquito, recibiendo el primero 2.880 d. y el segundo, exactamente el doble (AGN, Co_doc., Caja 106, n.º 1, 31, 26-11-1411 y Caja 106, n.º 1, 32 (1), 26-11-1411).

Entre otros artículos documentados para estas fechas se encuentra la *cotardía,* un ropaje de exterior de origen francés. Mantas y capas, por su parte, sirven de complemento.

El afán por el adorno no se limita a las personas. Aun las mulas de la reina aparecen ataviadas: la propia soberana ordena forrar los *cabestes* —ronzales que se atan a la cabeza y al cuello para asegurarlas o conducirlas— de seda para hermosearlas (AGN, fol. 270v).

En lo que respecta a los trabajos de aguja relativos al equipamiento de la residencia, estos son múltiples y constantes. Entre ellos se registran la hechura de manteles, tapetes, servilletas, toallas y toallones; el dobladillado de los repasadores y de los *linçuelos* —juegos de sábanas—; el bordado de monogramas de la dinastía e iniciales de la infanta; la ornamentación de franjas decoradas; la reparación de *cobertores*, *almadracs* —colchones, cojines o cabezales— y

almohadones; la fabricación de bolsas y el recambio de las asas de las cestas y canastas, con cuerdas y cordeles renovados.

Todas estas labores mayormente son confeccionadas por manos femeninas, aunque no exclusivamente. Un ejemplo representativo es el de *María Martin*, quien en vísperas de Año Nuevo, recibe 100 codos de tela para manteles, con el fin de cortar trece cubremesas; sin embargo, se contrata al judío *Camus* para el armado de tres almohadones, rellenos con lana cardada por tres mujeres hebreas y un codo de estopa (AGN, fols. 32v, 34r, 34v, 230v).

Cabe precisar que toda la lencería doméstica se encuentra minuciosamente inventariada y bajo el control de los escuderos responsables. Sin embargo, los traslados permanentes de estos enseres durante los múltiples desplazamientos a lo largo del año de esta fracción de la Corte suelen justificar pérdidas por deterioro, hurto o extravío. Esto impone la sustitución de las piezas de modo casi inmediato. Así sucede a principios de diciembre de 1395 con seis manteles desaparecidos de manera involuntaria (AGN, fol. 218r).

Si de tejidos se trata, tampoco podemos obviar el servicio diario de la lavandera y su *chambriere* —sirvienta—, quienes acuden cada día a realizar la colada y, a cambio, la primera de ellas obtiene 48 d. diarios, liquidados todos juntos el último día de cada mes (AGN, fols. 17v, 36r, 54v, 74r, 94v, 113r, 134v, 155v, 174v, 193v, 214r, 233r).

Podemos concluir, en líneas generales, que detrás de cada prenda o pieza confeccionada se revela una compleja red de saberes técnicos, circuitos de abastecimiento y decisiones económicas. Estos convierten al vestir en una práctica socialmente regulada y políticamente significativa.

2.1.3 Adornos, accesorios y artículos de mercería

Para completar el atuendo y realzar la silueta, se recurre a una serie de complementos y ornamentos que enriquecen y singularizan cada uno de los conjuntos. En verdad, algunos detalles del vestir femenino procuran estilizar el contorno, por lo que se prefieren túnicas de caída larga, “enfatizadas con tiras… para lograr visualmente la prolongación de la figura” (Rodríguez Silgo, 2019, pp. 169-170).

Por otra parte, cinturones —elementos imprescindibles más allá de la sujeción de la ropa—, tiras de seda, piel o terciopelo, bandas largas, pecheras y mangas fruncidas proyectan una cintura afinada. A su vez, velos, cofias, altos tocados, tocas y ciertos adornos en la zona superior de la cabeza —como el *coure chief* adquirido para la infanta Juana por un valor de 144 d. (AGN, fol. 7r)— se integran a la indumentaria.

Es norma de la época que las mujeres casadas o viudas deban llevar la cabeza cubierta; en contraste, las solteras “pueden ir destocadas” (Aragonés Estella, 1999, p. 538). Tal diferenciación incide directamente en la elección y uso de estos aderezos en el interior de la Corte.

Curiosamente, la abundancia de partidas de alfileres para la sujeción de los vestidos plantea la cuestión del uso de botones. En nuestro documento base no aparece ninguna mención a estos últimos. Se trata de un objeto cuya difusión tiene lugar ya avanzado el siglo XIII y que en el siglo siguiente aún cumple una función exornativa (Aragonés Estella, 1999, pp. 531-532).

No obstante, el único dato con el que contamos es la provisión de las agujas de cabeza. Los suministran dos abastecedores frecuentes de la Casa: *Peret d´Azedo* y un tendero llamado *Nicolas*. Ambos realizan entregas alternadas, casi siempre mensuales y en cantidades que, salvo

algunas excepciones, superan las quinientas unidades (AGN, fols. 8v, 44r, 81v, 101r, 105r, 130v, 131v, 153v, 170v, 221r).

El calzado es otra mercancía que se obtiene de forma regular y en cantidades importantes —más de cien pares al año. Entendemos que, por su material —tela, felpa o cuero blando de cabra, conocido como *cordobán* (Ongay, 2015, p. 63)—, se desgasta rápidamente y, en consecuencia, se repone con frecuencia. Los precios de los pares oscilan entre 48 y 96 d. la unidad. Suponemos que los más económicos se distribuyen entre el personal de apoyo de los distintos *ofiçios* y complementan el pago mensual que les corresponde, mientras que los más costosos están destinados a cubrir los pies de las distinguidas residentes.

Sin disponer de referencias concretas, sabemos que los zapatos de la época suelen ser muy puntiagudos; algunos son tan originales como peligrosos, mientras que otros se presentan abiertos y escotados a los lados o cerrados con hebillas al costado. No faltan las ballerinas o chinelas de terciopelo o seda.

Con todo, existe una variante que llama particularmente la atención: los *patins aluge* —*chapines* provistos de una plataforma de madera o corcho de entre 20 y 30 cm—, que llegan a manos de la infanta Blanca y de otra colaboradora llamada *Luitare* (AGN, fol. 5r). Sobre esta cuestión, Rodríguez Silgo (2019) señala: "Para poder desplazarse con los chapines, debido a su altura, las mujeres debían arrastrar los pies y desplazarse en pasos cortos, lo que sin duda contribuía a configurar la imagen de una mujer inalcanzable, honrosa y estricta de apariencia" (p. 182).

Todos estos complementos, lejos de ser accesorios secundarios, ayudan a modelar una imagen corporal acorde con los ideales cortesanos de recato, feminidad y distinción, reforzando visualmente las diferencias de estatus entre las residentes del *hostal*.

En lo que respecta a la higiene y al cuidado personal, se incorporan importantes cantidades de libras de jabón y de esencias perfumadas, cuya finalidad nos resulta desconocida. Cabe suponer que las primeras se usan en los baños y que las mezclas aromáticas se colocan en los ambientes, la ropa, el agua de las tinas en el momento del aseo o como esencia personal. Se mencionan los perfumes siguientes: *ariel, amis, violetes, prunes de dames* y *pain de la goalardia* (AGN, fols. 11v, 21r, 21v, 47v, 53v, 66v, 81v, 109r, 128v, 153v).

En relación con el afán de agradar, se ordena traer dos grandes espejos para los aposentos de la infanta mayor, y ella misma hace entrega de cinco soportes para asegurar otros cinco espejos que se reparten entre el resto de las residentes (AGN, fols. 85r, 110r).

Las mascotas reales no quedan exentas de la coquetería: para ellas se encargan *petiz peignes* —pequeños peines— para desenredar su pelaje (AGN, fol. 149v).

Para las tareas manuales cotidianas de las damas principales —tejido, bordado, costura— o eventualmente para los trabajos del Guardarropa, se acopian numerosos hilos de distintos colores y tipos: *fil dorela, fil d'or e soie, de sede vert, de sede saumon, noir, carden, de lié, de lin, bermeil* o *bleu*. Por ejemplo, un mercader de Pamplona, *Johan Palmer*, consigue el hilo de oro reservado exclusivamente a las labores de la reina (AGN, Co_doc., Caja 78, n.º 44, 12, 15-12-1395).

Completan este tipo de recursos las agujas y agujetas, los anillos para sujetar, variadas cintas —*noir de soie, bermeil*— y una tijera recién afilada; todos guardados en bolsos o *estuis* —estuches, generalmente de madera o cuero— conseguidos para la ocasión (AGN, fols. 11r, 12r, 12v, 16v, 22v,

24v, 31v, 34r, 34v, 101v, 104v, 125r, 128r, 133r, 153v, 160v, 224r). De manera notable, en algunos casos se especifica su finalidad; así se escribe: *"a Peret d'Azedo pour fil d´orel e bleu pour faire seignaux au misal de la Reyne…"* (AGN, fol. 221r).

2.2. Otros materiales necesarios

2.2.1 Accesorios de la escribanía

El desenvolvimiento habitual de la Casa precisa con relativa frecuencia del suministro de diversos objetos de librería. Tanto *el maestrehostal* como el *cambradineros* —contador general del *hostal*— llevan un minucioso control gerencial y financiero, además de encargarse de la redacción y del traslado de todo lo relacionado con la mensajería. A la vez, cuentan con un personal calificado —por lo general clérigos, aunque no necesariamente—, que, distribuido por todas las áreas —la administración central o los distintos departamentos—, aplica sus habilidades en el manejo del cálculo y la escritura. Constituyen una burocracia incipiente dispuesta a asentar cualquier tipo de incidencia (Miranda Menacho, 2011, p. 523). En paralelo a este andamiaje institucional, varias de las residentes —al menos las infantas— evidencian dominio de la cultura escrita (Mampel, 2023, p. 31).

Esto justifica ciertas compras de *paper* —papel— (AGN, fols. 11v, 43r, 59r, 79r, 88r, 102r, 125v, 133r, 150v, 163r, 170v, 190v, 191r, 204r, 224r), una mercancía especializada e importada desde Aragón, Cataluña, Francia meridional e Italia. Este tipo de soporte se distribuye por unidades de conteo llamadas *manis* —manos—, a 60 d. cada una. Según Voet (1969), incluyen veinticinco folios (p. 19). Para evitar que las hojas queden sueltas, se emplea un instrumento llamado *poison* —especie de broche— que permite agruparlas en un solo volumen (AGN, fol. 34v).

Mucho menos comunes por su alto valor, los trozos de *parchemin* —pergamino— se reservan para aquellos manuscritos importantes. Así, *Guillen de Quesnel, abad de Sant Martin* y *cambradineros* del *hostal,* adquiere una remesa considerable —seis grandes y doce más pequeños— por 480 d. (AGN, fols. 146v, 150v, 178v).

Estrechamente relacionadas, las botellas *d´ancre* —tinta—, generalmente negra y preparadas a base de carbón o negro de humo (Criado Vega, 2012, p. 326), ascienden a 72 d. la unidad (AGN, fols. 40v, 70r, 89r, 201r). La cera *blanche* y la *bermeilla* completan la serie de bienes requeridos; la primera suele usarse para el tratamiento de la superficie de los pergaminos, mientras que la roja se destina al sellado de la documentación (AGN, fols. 8v, 85r, 149r, 178v, 229r).

2.2.2 Sobre curas y remedios

Ni las infantas ni su séquito gozan de buena salud. Las tres princesas mayores se caracterizan por ser frágiles y delicadas, sobre todo la infanta María. De igual modo, en la residencia viven otras señoras de mayor edad, entre ellas la condesa de Foix y la propia reina Leonor, que precisan atenciones constantes. Esta última, movida por cierta desconfianza, trae de Castilla a su médico personal —un judío de nombre *Ysaac,* luego sustituido por otro hebreo, el afamado *Juçe Abocar*, galeno del propio monarca de Castilla—, así como a su barbero, *Pero Sanchis Alfajem*, y a su boticario, *Pedro Garcia*.

Las demás disponen de un equipo sanitario propuesto por el monarca, en el que confluyen *fisicos* —clínicos—, cirujanos, barberos y *apotiquarios* —boticarios—, quienes también suelen atenderlo (Mampel, 2023, pp. 144-147).

Las prácticas médicas se remuneran generosamente y por lo general, se pagan por consulta. Por ejemplo, el 25 de febrero de 1395 se abona 156 d. a *Garcia, le barbier, pour saigner nos dames* (AGN, fol. 32r). Sin embargo, ya mayor y casada, Juana contrata a su propio galeno, *Salomón Gateyno*, con carácter permanente. Le asigna *pour gajes et salaire* 300 florines de Aragón (AGN, Co_doc., Caja 96, n.º 3, 01, 16-02-1409).

Debe destacarse que, en la época, los barberos no solo se dedican a afeitar; expertos en el uso de cuchillas, sobresalen por sus habilidades en prácticas de sanación, como las sangrías —extracción controlada de sangre con fines curativos, cuyo objetivo es equilibrar los humores (sangre, flema, bilis amarilla y negra), y aliviar dolencias como fiebre, hipertensión, inflamaciones o congestiones— (Serrano Larráyoz, 2004, pp. 127-128).

En nuestro texto se registran partidas relativas a preparados medicinales para la segunda hija del rey: recetas magistrales elaboradas por uno de los boticarios, el *maestre Sentol* (AGN, fols. 3r, 59r, 120r, 122v). Por otra parte, con ocasión de una dolencia de *Juana de Beaumont*, se prescriben fórmulas curativas de altísimo costo—6.240 d.— *pour ces malaudies et neçesites pour comandament du roy* (AGN, fol. 87v). Asimismo, durante la segunda mitad del año 1395, la reina recibe al menos en dos ocasiones *plusiers apotiquarias presents de Pascual de Liçarraga…sertidies por son apotiquare* (AGN, fol. 121r).

Es común que en las anotaciones diarias se consigne la compra de algunos ingredientes de las pócimas sanadoras; entre ellos, miel, azúcar, incienso, aceite, *rui barbo, turbi, regaliz,* hilo de oro, hojas de sen y especias. Así leemos: *fil d´or pour medicines e conserues de roses e violetes qui furent envoyes par le reçeueur de l´Estelle pour Madame l´infant quant elle fu malade a Tudelle* (AGN, fols. 11r, 66v, 101r, 108v, 110r, 111r, 121v, 139v, 163r, 167v; AGN, Co_doc., Caja 81, n.º 12, 11, 16-01-1405).

Por último, se indica la compra de orinales — recipientes diseñados para recoger la orina—, con y sin estuches, de vidrio, madera o barro cocido; los de vidrio son provistos por *Lorenz* le vidrier (AGN, fols. 70r, 130v).

2.2.3 Pequeños muebles y piezas de mobiliario

Acertadamente, Patiño Puente (2010) expresa que "al hablar de muebles no se entienden solo los de madera, sino también objetos de otros materiales dotados de una finalidad práctica" (Patiño Puente, 2010, p. 4). Estas piezas se encuentran distribuidas por los distintos ambientes, tanto en la zona de las cámaras como en los departamentos.

En primer lugar, nos detenemos en aquellos destinados al almacenamiento; algunos son exclusivamente de madera, mientras que otros combinan esta materia prima con metal. Este mobiliario portátil cumple dos funciones principales: servir como instrumento de transporte —baúles de tapa convexa— y permitir el guardado de los enseres —arcas, arquetas y cofres—. De este último tipo, de tamaño considerable y forma alargada, destacan su tapa lisa, sus patas firmes y sus robustos herrajes (Patiño Puente, 2010, p. 4).

Todos se elaboran por encargo. Los carpinteros que intervienen cobran por el coste del trabajo, al que se suma el gasto por los insumos empleados. En este sentido, es común la siguiente referencia: "*pour fuste, clos e faison*". Según sus componentes y dimensiones, los precios oscilan entre 384 y 480 d. (AGN, fols. 2v, 9v, 54v, 160r, 165v).

La confección de este tipo de ajuar doméstico se complementa con los trabajos de cerrajería. A muchos se les coloca cerradura con llaves —y, en ocasiones, más de una—, cadenas y candados.

Para el revestimiento en hierro de un cofre de la reina y la instalación del mecanismo de cierre con clavija, se entrega a *Enequo, le sarrailler*, la pequeña fortuna de 624 d.; por el revestimiento en hierro de dos baúles menores de la infanta Juana, se abonan 780 d.; y por ejecutar la misma labor en otro destinado al resguardo de la luminaria en la Frutería, se desembolsan 480 d. (AGN, fols. 14v, 160r, 209r).

A su vez, los cofres, arquetas o estuches —*estuis*— de cuero o madera, mucho más pequeños, algunos decorados y con cerrojo, se reservan para el resguardo de las pertenencias personales de valor de las damas de relieve (AGN, fol. 31r, 159v).

Además, se compran tres *dressoirs* —aparadores bajos estilizados, con cajones o estantes, a veces escalonados en su porción inferior y cubiertos de tela—: uno asignado a los aposentos de la infanta Juana y dos para la Cocina (AGN, fols. 110v, 125r).

Clark y Campbell (2022) afirman que están concebidos para la exhibición y la presentación; sobre ellos se colocan todo tipo de elementos: la vajilla —especialmente en los rituales de comedor—, las velas y sirios, y los alimentos (p. 165). Patiño Puente (2010) agrega: "…y el número de escalones dependía del rango del propietario (dos los barones, tres las marquesas, etc., hasta llegar al *dressoir* real, que tenía seis…)" (pp. 4-5).

Dada la necesidad de contar con un lugar donde leer y escribir, así como con un espacio adicional para guardar los papeles, se prevé la adquisición de un *scriptore* —escritorio— para la Botellería (AGN, fol. 143r).

También se requieren muebles de asiento que se distinguen por su función. Los taburetes son individuales; los bancos, colectivos, y las banquetas, pequeñas y fácilmente transportables, cumplen el mismo propósito que las arcas con cojines en la superficie superior. Consta asimismo el encargo de dos bancos: uno para la Capilla y otro para la Cocina (AGN, fols. 72r, 125r, 125v).

A la llegada de Leonor se ordena la fabricación de dos tinas, una grande y otra pequeña, pensadas para los cómodos baños de inmersión. Para cumplir con esta labor, el carpintero *Miguel de Vice* solicita la entrega de los materiales necesarios: tablones de nogal y otros comunes, clavos grandes y varios anillos de hierro para colocar en los laterales a modo de agarraderas. En total, con su mano de obra y la asistencia de un ayudante, ambas tinas alcanzan un precio de 1.320 d. (AGN, fol. 130v).

Las razones que explican tan dispendiosa inversión están relacionadas con la higiene, el bienestar y, sobre todo, con ciertas prescripciones médicas. Ramazzina (2024), en un reciente trabajo dedicado al baño en la Europa medieval, fundamenta —teniendo en cuenta las concepciones elementales y humoralistas— la importancia de la inmersión en el agua dentro de las prácticas terapéuticas de la Baja Edad Media europea. Por ello, en los tratados médicos se incluyen consejos sobre la estación del año más adecuada para bañarse, los temperamentos y las dietas específicas, e incluso la hora recomendada para potenciar sus efectos sanadores según sean las dolencias (pp. 187-212).

Por último, merecen atención dos entradas singulares. En primer término, el acopio de leña fragante de uso exclusivo en el brasero ubicado en la Cámara de la reina (AGN, fol. 200v); en segundo lugar, el encargo realizado por la soberana a un tornero estellés en los últimos días del

año, *de XXX marteres* —martillos livianos— empleados *pour jouer aux martiaux* (AGN, fol. 230r). Posiblemente se trate del juego de los martillos, que consiste en hacer circular por un circuito, por medio de golpes, una bola de madera. A pesar de no contar con otros datos ni poder determinar sus destinatarios precisos, recuerda el *jeu de mail*, descripto por Dillaye (1885) en *Les Jeux de la Jeunesse* (pp. 143-148).

Considerados en conjunto, estos objetos y servicios permiten advertir que el confort, lejos de ser un aspecto secundario de la vida cortesana, constituye un componente central de las estrategias de legitimación y de diferenciación social.

3. Conclusión

La vida de la infanta Juana constituye un observatorio privilegiado para comprender las dinámicas sociales y simbólicas de la Corte, junto con la brecha económica que separa a la realeza del resto de la población. El análisis de su hábitat revela que incluso los objetos más corrientes implican desembolsos que tensan las arcas reales siempre ajustadas. Esta lógica del prestigio, propia de las monarquías bajomedievales, convierte el consumo doméstico en un recurso político orientado a afianzar tanto la autoridad como el propio linaje.

Lejos de limitarse a lo funcional, el universo de la cultura material actúa como un lenguaje de poder: mediante la selección, el control, el uso y la exhibición del repertorio, los entornos curiales proyectan magnificencia y legitiman su posición dentro del orden estamental. De este modo, el ámbito residencial se configura en un dispositivo de representación que hace visible en cada detalle la diferencia que sustenta el estatus de los sectores dominantes.

Finalmente, el análisis de los enseres domésticos femeninos no solo enriquece el conocimiento sobre la vida cotidiana de la realeza navarra, sino que contribuye a repensar el lugar del universo material en los estudios sobre poder, género y corte en los últimos siglos de la Edad Media.

Referencias

Aragonés Estella, E. (1999). La moda medieval navarra. Siglos XII, XIII y XIV: *Cuadernos de Etnología y Etnografía Navarra*, 31(74), 521–562.

Beauchamp, A. (2013). Introduction. En A. Beauchamp (Ed.), *Les entourages princiers à la fin du Moyen Âge: Une approche quantitative*, 1–6. Casa de Velázquez.

Beauchamp, A., Narbona Cárceles, M. (2019). Acoger, abastecer y financiar la Corte (siglos XIV y XV): Un proyecto en la encrucijada de la historia cortesana, urbana, económica y material. En A. Beauchamp y M. Narbona Cárceles (Eds.), *Acoger, abastecer y financiar la Corte: Las relaciones entre las cortes ibéricas y las sociedades urbanas a finales de la Edad Media*, 9–32. Universitat de València.

Clark, L. R., Campbell, C. (2022). Exhibition and Display. En E. J. Campbell y S. Miller, (Eds.), *A cultural history of furniture in the Middle Ages and Renaissance*, 143-170. Bloomsbury Academic.

Castro Álava, J. R. (1967). *Carlos III el Noble, rey de Navarra*. Institución Príncipe de Viana.

Criado Vega, T. (2012). *Tratados y recetarios de técnica industrial en la España medieval: La Corona de Castilla, siglos XV–XVI* [Tesis de Doctorado]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Córdoba. https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/8628

De Pamplona, G. (1943). La familia de Carlos III el Noble en la Crónica del Príncipe de Viana: *Príncipe de Viana*, 4(10), 69–75.

Dillaye, F. (1885). *Les jeux de la jeunesse*. Hachette.

Franco Mata, A. (1997) Mobiliario Medieval en el Museo Arqueológico Nacional. Siglos VIII al XV: *Boletin del Museo Arqueológico Nacional,* 15, (1-2) 175-196.

Galbete Guerendiáin, V. (1953). Algunas medidas empleadas en el antiguo Reino de Navarra: *Príncipe de Viana*, 14(52–53), 395–400.

García Arancón, M. R. (1987). Carlos II de Navarra: El círculo familiar: *Príncipe de Viana*, 48(182), 569–608.

Girona i Llagostera, D. (1913–1914). Itinerari del Rey en Martí (1396–1410): *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1913-1914, 81-184.

Huici Goñi, M. P. (1988). *La Cámara de Comptos de Navarra entre 1328–1512*. Ediciones del Gobierno de Navarra.

Lacarra, J. M. (1973). Historia del reino de Navarra en la Edad Media: Desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla (Vol. 3). Aranzadi.

López Soler, M. (2001) Glosarios de tejidos usados en la Edad Media [Manuscrito no publicado].

Mampel, N. (2023). Dinámica de funcionamiento, consumo y abastecimiento de un hostal navarro a fines del siglo XIV: Transcripción paleográfica y análisis [Tesis de Doctorado]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. https://bdigital.uncuyo.edu.ar/objetos_digitales/20276/mampel-nlida-dinmica-de-funcionamiento-consumo.pdf

Miranda Menacho, V. C. (2011). *El Príncipe de Viana en la Corona de Aragón (1457–1461)* [Tesis de doctorado]. Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona. https://www.academia.edu/7332221/El_príncipe_de_Viana_en_la_Corona_de_Aragón_1457_1461_

Narbona, M. (2005). Juana de Beaumont, dama de Lasaga y Gurrea, prima de Carlos III el Noble de Navarra (1359–1426). En M. del J. Campos Ginea, M. J. Aldaz Solá, R. García Bourrelier, I. Garrido Yerobi, M. del R. Garriz Yagüe, F. J. Gaspistegui Gorasurreta, E. Leache Echalecu, M. D. Martínez Arce, M. Martorell Pérez, C. Mata Induráin, F. Mendía Braco, M. Narbona Cárceles, F. Pérez Ollo, G. Piérola Narbarte, F. Segura Urra, F. Serrano Larráyoz, Gl. Sollé Romeo, M. A. Urmeneta y H. Viñes Rueda, *Mujeres que la Historia no nombró*, 38–41. Ayuntamiento de Pamplona.

Narbona, M. (2006). La corte de Carlos III el Noble, rey de Navarra: Espacio doméstico y escenario de poder, 1376–1415. EUNSA.

Nieto Soria, J. M. (1992). Del rey oculto al rey exhibido: Un síntoma de las transformaciones políticas en la Castilla bajomedieval: *Medievalismo*, *Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, (2), 5–28.

Ongay Gambarte, N. (2015). Notas sobre la vida cotidiana de las infantas reales en los "hostales" del Reino de Navarra (1365–1400): Alimentos, vestidos, religiosidad y viajes: *Estudios de Historia de España*, 17(1–2), 49–74.

Ongay Gambarte, N. (2006). De Evreux a Olite: La condesa de Foix y su viaje de regreso a Francia (1373–1374): *Príncipe de Viana,* 67 (239), 873–900.

Osés Urricelqui, M. (2010). El ajuar de la infanta María, condesa de Denia (1397). En E. Ramírez Vaquero, R. Salicrú i Lluch (Coords.), *Cataluña y Navarra en la Baja Edad Media*, 225–264. Universidad Pública de Navarra.

Patiño Puente, J. V. (2010). El mueble en la Edad Media: *Revista Clases Historia*, (10), https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5167344

Ramazzina, E. (2024). Bathing in medieval Europe. En F. P. O'Neill, R. L. Collins y M. D. Turner (Eds.), *The elements in the medieval world: Interdisciplinary perspectives. Water,* 172–230. Routledge.

Ramírez Vaquero, E. (2014). Blanca de Navarra (1386–1441), reina titular de Navarra, condesa de Foix. En Pavón Benito, J. (Coord), *Reinas de Navarra*, 681–709. Silex.

Rodríguez Silgo, A. (2019). La indumentaria medieval durante el reinado de los Reyes Católicos: Formas y contraformas de un conflicto: *Mundo Histórico: Revista de Investigación*, (1), 161–187.

Serrano Larrayoz, F. (2004). Medicina y enfermedad en la corte de Carlos III el Noble de Navarra (1387–1425). Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Vocabulario del comercio medieval (2024). Universidad de Murcia. http://www.um.es/lexico-comercio-medieval.

Vicente Miguel, I. (2009). Aproximación al léxico de los tejidos y la indumentaria en documentos notariales medievales. En L. Romero Aguilera, y Julià Luna, C., (Coords.) *Tendencias actuales en la investigación diacrónica de la lengua: Actas del VIII Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española (Barcelona, 2-4 de abril de 2008)*, 505-513, Árbol Académico.

Villanueva Morte, C., Aparici Martí, J. (2025). Enseres y objetos compartidos en espacios de sociabilidad y de socialización (sur de Aragón y norte de Valencia, siglo XV). En C. Villanueva Morte, J. Aparici Martí, J. (Eds.), *Objetos cotidianos de la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media*, 295–319. Universidad de Valencia.

Voet, L. (1969). The Golden Compasses: A history and evaluation of the printing and publishing activities of the Officina Plantiniana at Antwerp. The Printer's Materials. (Vol II). Vangendt & Co.

Zabalo Zabalegui, J. (1973). La administración del Reino de Navarra en el siglo XIV. Universidad de Navarra.

Melibea. Revista Multidisciplinaria sobre estudios de las mujeres
Volumen 20, parte 1 2026, Mendoza (Argentina)
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Sección Artículos - pp. 58 - 66
ISSN 2422-8117 - CC BY-NC 4.0
https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index
Recibido: 27/03/2026 – Aceptado: 09/04/2026

"Mas sabed que lo dixo el papagayo": una comparación de la figura femenina en un enxemplo del *Calila e Dimna* y el *Sendebar*

"Mas Sabed Que Lo Dixo El Papagayo": A Comparison of the Female Figure in an *Enxemplo* From *Calila E Dimna* and *Sendebar*

Maria Fernanda Villeda Baez
Universidad Nacional Autónoma de México,
México
fer_villedab21@unam.edu

Resumen

El *Calila e Dimna* y el *Sendebar*, además de ser dos colecciones representativas del género ejemplar hispánico del siglo XIII, comparten una génesis común en la cuentística oriental. Producto de este encuentro, ambas obras se caracterizan por una marcada didáctica *antifemina* que señala a las mujeres como raíz del pecado y peligro constante a la virtud masculina; sin embargo, en algunos casos excepcionales, las obras presentan a mujeres virtuosas.

Este trabajo plantea una lectura comparativa de la mujer en los cuentos "Los papagayos acusadores" en el *Calila*, y el "Enxemplo del omne e de la mujer e del papagayo e de su moça" en el *Sendebar*. El comparar a los personajes femeninos al interior de los *enxemplos*, así como a la luz de los marcos narrativos en los que se insertan, demostrará de qué manera estas dos colecciones de cuentística ejemplar, producidas y difundidas prácticamente de manera simultánea, adoptaron un mismo cuento del mundo oriental, pero brindaron a la mujer funciones retóricas y didácticas distintas.

Palabras clave: *Calila e Dimna, Sendebar,* Didáctica antifemina, Cuentística ejemplar

Abstract

Calila e Dimna and *Sendebar*, besides being two representative collections of the 13th century Hispanic exemplary genre, share a common origin in Eastern folk tales. As a result of this encounter, both works are characterized by a notorious *antifemina* didactism that portrays women as the sin's root and a constant threat to men's virtue; however, in some exceptional cases, these works present virtuous women.

This work proposes a comparative reading of the female characters in the tales "Los papagayos acusadores" en el *Calila* and the "Enxemplo del omne e de la mujer e del papagayo e de su moça" en el *Sendebar*. Comparing the female characters both within the *enxemplos*, as well as according to the narrative frameworks in which they are inserted, will demonstrate how these two collections of exemplary tales, produced and disseminated almost simultaneously, adopted the same tale from the eastern world but gave women different rhetoric and didactic functions.

Keywords: *Calila e Dimna, Sendebar,* Antifemina didactism, Exemplary tales

Los *exempla* medievales son una manifestación literaria compleja, debido a sus diversas fuentes, variantes y formas de transmisión. Aunque muchas de estas narraciones siguen vivas, adaptándose a nuevos contextos socioculturales, en el mundo medieval castellano del siglo XIII, la cuentística ejemplar se instituyó como género y vivió su mayor auge al anclarse en un profundo interés didáctico, ligado a la enseñanza de normas de conducta moral y estamental para la nobleza y el pueblo llano.

Dos de las obras más importantes en este contexto son el *Calila e Dimna* y el *Sendebar*, "recopilaciones de cuentos de gran imaginación que sobrepasan con mucho la típica expresión doctrinal, pero […] no dejan de lado la moraleja que se asoma al final de las narraciones" (Cándano, 2000, p.7). Ambas obras tienen sus orígenes en la antigua literatura oriental y, tras una serie de traducciones y adaptaciones a lenguas como el persa o hebreo, llegaron prácticamente al mismo tiempo a la península ibérica. Primero, el *Calila*, alrededor del 1250 -1251, como obra fundacional del gran proyecto cultural y político de Alfonso X, entonces infante de Castilla. Luego, el *Sendebar*, traducido en 1253 y firmado a nombre del infante don Fadrique, hermano de Alfonso.

Entre estas obras existe una serie de importantes diferencias estructurales, que abordaré más adelante; sin embargo, gracias a su origen común en textos orientales como el *Panchatantra* y el *Hitopadezha*, estos textos comparten semejanzas temáticas. Una de las similitudes más evidentes e importantes es la visión negativa sobre la mujer que configura una didáctica misógina o antifemina. Si bien tanto el *Calila* como el *Sendebar* tienden a enfatizar el peligro que representa el gran ingenio de las mujeres para engañar y desviar la integridad moral de los hombres, una peculiaridad de estos textos es que dentro de los relatos que los conforman también habitan personajes femeninos virtuosos que se distinguen por características como la prudencia y el entendimiento.

Así, en este trabajo propongo un análisis comparativo de dos narraciones: "Los papagayos acusadores" en el *Calila*, y el cuento 2. "Avis" o "Enxemplo del omne e de la mujer e del papagayo e de su moça" en el *Sendebar*. Estos dos *enxemplos*, sumamente similares en cuanto a personajes, temática y motivos literarios[1], parecen beber de una misma fuente; sin embargo, caracterizan a las mujeres con rasgos completamente opuestos: en "Avis" la mujer es astuta para ocultar su infidelidad, mientras que en "Los papagayos acusadores", la esposa es fiel y prudente para librarse de la falsa acusación de adulterio. Considero necesaria una doble lectura que permita explicar las distintas finalidades didácticas y retóricas de estos personajes y los valores que representan. En primera instancia, al interior de los relatos, donde estas mujeres ilustran el binomio Ave/Eva al configurarse como el modelo y anti-modelo ideal de lo femenino y, después, a la luz de sus respectivos marcos narrativos de inserción, donde adquieren una nueva función retórica.

Las dos narraciones que analizaré en el presente trabajo son tratadas brevemente en diversos estudios críticos sobre el papel de las mujeres en el *Calila e Dimna*, *Sendebar* y otras colecciones de *exempla* medievales[2] y en algunas investigaciones más específicas como "Una interpretación

[1] De acuerdo con el *Motif-Index of folk literatura* de Stith Thompson, ambos cuentos pertenecen a la categoría del motivo J1150. "Cleverness connected with the giving of evidence". Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra apuntan en su edición del *Calila e Dimna* que "Los papagayos acusadores" corresponde al motivo J1152 "Witness cannot speak languahe of accusation: discredited", mientras que Xochiquetzalli Cruz asocia "Avis" al motivo J1154.1 "Parrot unable to tell husband details as to wife's infidelity".

[2] En trabajos como "Tradición misógina en los marcos narrativos de *Sendebar* y *Calila e Dimna*" (1998) y la tesis doctoral *Visión misógina y sentido cómico en las colecciones de "Exempla"* (1996) de Graciela Cándano, así como "Gender Humour

del papagayo en el *Sendebar* castellano" de Xochiquetzalli Cruz y "¡Que maten al papagayo acusador!" de Elvira Fidalgo Francisco. Estos dos trabajos, en específico, centran su análisis en la figura animal: Cruz estudia el valor simbólico de los papagayos mediante el modelo exegético en cuatro niveles y Fidalgo plantea una lectura que relaciona diversas versiones del cuento a través del elemento común de la tortura y trágico final del ave acusadora; no obstante, es necesaria una lectura de los personajes femeninos, dado que puede revelar mucho sobre la concepción de las mujeres y su función didáctica en el género ejemplar hispánico de origen oriental.

1. Las esposas y los papagayos: mujeres al interior de los *enxemplos*

De acuerdo con Fidalgo, "Los papagayos acusadores" es el cuento al que "le corresponde el honor de haber introducido tan exótica ave en las letras castellanas" (2024, párr. 6). Este relato narra la historia de Morzubem, un hombre rico, noble "et de gran fecho", casado con una "mujer muy fermosa et buena et leal" (Cacho Blecua y Lacarra, 1984, p.198). Este hombre también tenía un cetrero, quien amaba a la esposa de Morzubem, pero ella rechazaba sus demandas de amores. Por ello, en venganza, el mal siervo ideó un plan para desvirtuarla ante su esposo: salió de caza y atrapó dos papagayos, a los que encerró por separado y a uno le enseñó a decir "Yo vi al portero yazer con mi señora en el lecho" y al otro "Pues yo non quiero dezir nada" en lenguaje de Balaf (Cacho Blecua y Lacarra, 1984, p.199). Tiempo después, llegaron a la casa de Morzubem huéspedes de la tierra de Balaf y, al mandar traer las aves para cantar y deleitar a sus visitas, estos invitados entendieron lo que las aves decían y con mucha vergüenza tradujeron al señor de la casa el canto de los papagayos. Muy molesto, Morzubem ordenó matar a su mujer; sin embargo, ella le rogó que investigara las palabras de los papagayos y pidió a los huéspedes que preguntaran a las aves si sabían más del lenguaje de Balaf pues, de no ser así, sería evidente que era todo un engaño urdido por el cetrero. Cuando los huéspedes interrogaron a los papagayos, estos no pudieron decir más que las dos frases que les habían enseñado. Mandaron llamar al sirviente, quien entró con un azor en la mano. La esposa le preguntó si él la había visto ser infiel, él respondió que sí y, al momento, el azor le saltó a la cara y le sacó los ojos.

Por su parte, "Avis" es una narración que "aunque en los trazos más gruesos coincide con el relato anterior, presenta numerosas divergencias" (Fidalgo, 2024, párr.7). En esta se cuenta que un hombre celoso de su mujer compró un papagayo, lo encerró en una jaula y le mandó contar todo lo que viera. Un día, al salir el esposo de la casa, su mujer llevó a su amigo y "el papagayo vio cuanto ellos fizieron" (Orazi, 2006, p. 88). Al regresar, el hombre pidió al papagayo que le contara todo lo que su mujer había hecho y, muy molesto, no volvió a entrar donde estaba su esposa. La mujer, notando el rechazo de su marido, le preguntó a su moza si ella la había delatado y esta respondió que no había sido ella, sino el papagayo. Por la noche, la esposa fue a la jaula del papagayo y usando agua, un espejo, una vela y un molino simuló una gran tormenta hasta el amanecer. A la mañana siguiente, el esposo le preguntó al papagayo si había visto algo durante

and the Art of Story-Telling in *Calila e Dimna*" (2011) de Andreea Weisl-Shaw, estos cuentos se abordan desde la relación de la didáctica antifemina con el humor. Otros trabajos buscan categorizar y explicar la caracterización de los personajes femeninos, por ejemplo, *Catálogo tipológico: personajes femeninos en el* Calila e Dimna (2018) de Alicia Ferrer Sanz o ""De las buenas mujeres": su caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media" (1995) de Marta Haro Cortés. Por otro lado, investigadoras han dedicado estudios a la intervención de la voz femenina en el género ejemplar hispánico. Por ejemplo, "The power of woman's words, the power of woman's silence. How the *madrastra* speaks in the thirteenth-century castillian *Sendebar*" (2014) de Weisl-Shaw o "Intervención femenina en el proceso de impartición de justicia en "Calila e Dimna" y "Sendebar"" (2017) de Florencia Lucía Miranda. En estos trabajos se demuestra la construcción de modelos y anti-modelos de mujeres que enseñaban al hombre medieval cómo responder ante el inminente peligro de la mujer.

la noche y este respondió que no había podido ver nada por la gran tormenta. El hombre creyó que todo lo que el papagayo había dicho eran mentiras, incluyendo la infidelidad de su esposa, por lo que mandó matar al ave y, finalmente, perdonó a su mala mujer.

La imagen medieval de la mujer se construyó a partir de dos visiones contrarias sobre ella: Ave/Eva. Esta concepción causó una separación radical entre dos tipos de mujeres, primero, las asociadas a Ave, la Virgen María, quienes se distinguían por valores como la castidad y por ser símbolos de la virtud e instrumentos para la salvación; segundo, aquellas asociadas a Eva, quienes eran comprendidas como sujetos y objetos de pecado. De acuerdo con María Jesús Lacarra, los autores de cuentística ejemplar medieval "parecen sentir especial atracción por la mujer como fuente de pecado" (1986, p.355), como lo demuestra "Avis" y otras narraciones del *Sendebar*; sin embargo, en cuentos como "Los papagayos acusadores" se evidencia la presencia de buenas mujeres en este género. Así, estos dos *enxemplos* funcionan como una ilustración muy clara de este binomio.

Dicha dualidad, presente en muchos otros relatos de la cuentística ejemplar hispánica, respondía también a una didáctica de lo femenino orientada a dos propósitos: por un lado, brindar modelos paradigmáticos ideales a los que las mujeres debían aspirar, así como anti-modelos que demostraran los vicios que debían evitarse. Así, se constituyó una pedagogía para las mujeres en las que no había un punto medio: únicamente se podía ser muy virtuosa o pecadora. Por otro lado, las narraciones de mujeres malvadas servían para advertir a los hombres sobre el peligro que estas representaban al alma y a la moral e instruirlos en "el engaño de las mujeres, que son muy fuertes sus artes e son muchos, que *non an cabo nin fin*" (Orazi*,* 2006, p. 89).

De tal modo, al leer "Los papagayos acusadores" como un relato completamente ajeno al marco narrativo general, la esposa de Morzubem cumple la función didáctica de representar valores esenciales para las buenas mujeres medievales como la bondad, fidelidad, prudencia, justicia y castidad. Estas virtudes se concatenan entre sí y construyen el modelo ideal de lo femenino. En el inicio de la narración se relata que la mujer era "*muy fermosa et buena*" (Cacho Blecua y Lacarra, 1984, p.198), rasgos que, es posible inferir, influyeron en el amor que el cetrero sentía por su señora. La particularidad de esta belleza es que no se asocia a pecados como la lujuria o la vanidad, sino que incluso podría leerse como un reflejo externo de la excelencia moral de la mujer.

De acuerdo con Carla Casagrande, la castidad es una forma de templanza que sirve para ordenar y mesurar el placer y deseo sexual. Si bien el ideal de la castidad medieval eran las mujeres vírgenes, las viudas y las casadas no estaban exentas de acceder a esta virtud, puesto que la castidad "no se contenta con la represión y la disciplina externas, sino que exige intencionalidad, racionalidad, asentimiento; es virtud del cuerpo, pero también, del alma". Así, "la mujer casada vive virtuosamente su sexualidad en el interior del matrimonio porque sus intenciones se mantienen puras y castas, orientadas como lo están al cumplimiento del deber conyugal y a la propagación de la especie" (1992, p. 117), aunque este sea el más bajo y peligroso de los estados de castidad. En el caso de la esposa de Morzubem, su castidad está íntimamente ligada a la fidelidad a su esposo. Incluso cuando su belleza la coloca en una posición donde podría ceder a la condición lujuriosa, natural en las mujeres, y cometer adulterio con el cetrero se dice que "ella non tornava cabeça por él et amenazólo muy mal" (Cacho Blecua y Lacarra, 1984, p.199).

Finalmente, el rasgo más interesante de esta mujer es su prudencia. Marta Haro señala que "en las colecciones de cuentos castellanos medievales a mujeres sabias son escasas" (1995, p.464);

sin embargo, sí hay casos de mujeres entendidas, que suelen vincularse "a correctos y provechosos razonamientos, que servirán de consejo" (1995, p. 465). Dentro del catálogo de personajes femeninos del *Calila e Dimna* de Alicia Ferrer, tanto la esposa de Morzubem como otras mujeres pertenecen a la categoría de la buena esposa consejera, cuyas virtudes destacadas son la prudencia y justicia, orientadas a "evitar la toma apresurada de una mala decisión en un momento de disgusto con ella" y así salvar la vida (2018, p.31). La prudencia y entendimiento de la mujer son visibles cuando, al enviarla matar, pide a su esposo que investigue más a fondo la situación diciendo "*—Demanden et pregunten a los papagayos si saben más deste lenguaje de Balf, et fallarán que esto ha fecho tu açorero; ca él me pidió mio amor et yo non quise*" (Cacho Blecua y Lacarra, 1984, p.199).

Estas cualidades le permiten no solo demostrar su inocencia, salvar su vida y restaurar su honor, sino que le ceden una voz para confrontar a su ofensor: "*Et díxole la mujer: —Di tú, ¿me viste fazer esto que dizes?*" (Cacho Blecua y Lacarra, 1984, p. 200) y posibilitan la impartición de justicia ante la falsa acusación. En este caso, cuando el azor arranca los ojos al cetrero, este acto es interpretado por la misma mujer como una intervención de la justicia divina: "*Dixo la mujer: —Vees, traidor, la justicia de Dios qué aína te avino et te conpreendió porque testimoniaste falso contra mí lo que non sabías nin acaesçió*" (Cacho Blecua y Lacarra, 1984, p.200). Si bien en el *Calila* existen más apariciones de mujeres configuradas como buenas consejeras, la esposa de Morzubem es uno de los casos más particulares por la agencia que le brindan sus virtudes.

Contraria a la casta mujer de Morzubem se encuentra la esposa del hombre celoso de "Avis". Según Graciela Cándano, este personaje es "una mujer lujuriosa, seductora, adúltera, desfachatada, oportunista, ventajista, desleada, simuladora, astuta y propiciadora de una injusta muerte" (1996, p. 218). Todos estos rasgos son, evidentemente, contrarios a los que se asocia a la mujer de "Los papagayos acusadores". En primer lugar, la lujuria e infidelidad al marido se oponen directamente a la castidad, puesto que se está ejerciendo una sexualidad descontrolada que atenta no solo contra el cuerpo, sino contra el alma al producir el adulterio.

Por otra parte, la diferencia más interesante entre estas dos mujeres es la contraposición de la prudencia y la artería, un concepto que, actualmente, en fuentes como el *Diccionario de la Lengua Española* se considera peyorativo y refiere a un "Amaño, astucia que se emplea para algún fin" (Real Academia Española, s.f.). No obstante, dentro de muchas obras de la cuentística ejemplar hispánica es un rasgo ambivalente ya que "el fin para el que se usa la artería determina, en gran medida si esta es percibida como una cualidad negativa o positiva" (Villeda, 2024, p.92). El arte de las mujeres es, casi siempre, percibido como un rasgo negativo, ya que suele orientarse al engaño del varón, como en el caso de "Avis".

El engaño de la mujer de este *enxemplo* se articula mediante dos recursos esenciales: la confabulación con otra mujer y la manipulación de los sentidos. Lo primero se evidencia en el siguiente fragmento:

> *E la mujer cuidó verdaderamente que la moça la descubriera e llamola entonces e dixo:*
> *—¿Tú dexiste a mi marido todo cuanto yo fize?*
> *E la moça juró que non lo dixiera:*
> *—Mas sabed que lo dixo el papagayo* (Orazi, 2006, p.88).

De tal suerte, se demuestra que el hombre celoso ha sido engañado no solo por su mujer, sino también por su moza, quien, muy probablemente, servía como tercera en amores de su señora.

La presencia de estas cofradías femeninas orientadas al engaño y el pecado en muchas narraciones sirve, por una parte, para advertir sobre el arte femenino y, por otra, para ilustrar y reprender al hombre que no cumple su rol y se deja engañar por las mujeres que habitan bajo su propio techo.

"Avis" es, según Soizic Escurignan, el cuento "más creativo y completo" (2024, p.49) en cuanto a la manipulación sensorial como método de engaño, puesto que el engaño de la mujer al papagayo involucra tres sentidos, la vista, el tacto y el oído:

> *cuando vino la noche, fue la mujer al papagayo de descendiolo a tierra e començole a echar agua de suso, como que era lluvia; e tomó un espejo en la mano e parógelo sobre la jabla e en la otra mano una candela, e parávgela de suso, e cuidó el papagayo que era relámpago; e la mujer començo a mover una muela, e el papagayo cuidó que eran truenos; e ella estuvo así toda la noche* (Orazi, 2006, p.88).

Finalmente, así como la prudencia de la mujer de Morzubem es la virtud que permite la impartición de justicia, la artería de esta mujer provoca lo contrario, la muerte injusta del inocente:

> *E el omne dixo:*
> *—En cuanto me has dicho es verdat de mi mujer así como esto. Non á cosa más mintrosa que tú e mandarte é matar.*
> *E envió por su mujer e perdonola e fizieron paz* (Orazi, 2006, p. 89).

De este modo, la mujer de "Avis" representa todos los valores negativos de la mujer, lo que podría funcionar, en un sentido didáctico, para mostrar los vicios que las mujeres deben evitar, así como para advertir a los hombres sobre el peligro que estas representan. Ahora bien, estos *enxemplos* no son unidades aisladas, sino que están insertos en complejos entramados narrativos que se construyen mediante juegos de equivalencias; es decir, cada uno de los personajes y situaciones descritas al interior del relato, son equiparables con los personajes y acontecimientos que suceden en el marco narrativo y, por lo tanto, el significado y enseñanzas asociadas a los personajes femeninos pueden variar al leerse a la luz de estas historias marco.

2. Las reinas y la traición: mujeres en los marcos narrativos

Antes de continuar este estudio, es importante señalar brevemente las diferencias estructurales más importantes entre el *Calila e Dimna* y el *Sendebar*, ya que estas impactan directamente en el marco de inserción de los relatos y, por ende, en su finalidad retórica y didáctica. Ambas colecciones se caracterizan por su organización en distintos niveles narrativos, un modelo conocido como "cuento de caja china" o "cuento de cajón". En estas, se parte de un primer marco narrativo en el que los personajes cuentan una historia. Dentro de esta historia, los personajes pueden dar paso a que se cuente otro cuento, y dentro de este se puede insertar uno más, sin tener nunca un término. Sin embargo, en la mayoría de los casos, tras varias historias subordinadas, suele volverse al marco narrativo principal (Villeda, 2024, p. 22).

En el caso del *Calila e Dimna*, mucho de su material narrativo puede rastrearse claramente hasta el *Panchatantra* indio del siglo IV, una obra en la que un sabio brahmán, llamado Vinusharman, toma bajo su tutela a tres príncipes y, en cada uno de los cinco libros de la obra, hace uso de fábulas breves para mostrar la virtud o vicio que desea enseñar. El *Calila e Dimna* hispánico, por su parte, consiste en 18 capítulos; los primeros dos dan cuenta del proceso y motivo de composición de la obra y, a partir del tercero, todo el texto se estructura mediante una estrategia

dialógica muy sencilla y común en las colecciones de *exempla*. Un rey pide consejo, lo que desencadena una serie de narraciones subordinadas hiladas por una misma unidad temática, y el capítulo concluye cuando el monarca entiende lo dicho por su filósofo. De esta suerte, es posible afirmar que, si bien la estructura del *Calila* es más compleja, debido a su extensión y diversos niveles de subordinación, su historia marco es bastante sencilla.

Caso contrario es el del *Sendebar*. Para empezar, no es posible rastrear una sola fuente oriental determinada, lo que ha llevado a una serie de conjeturas distintas sobre el origen del texto. Además, esta obra parte de un marco narrativo más intrincado que se divide en dos capítulos: en el primero se relata la historia del rey judío Alcos, quien no podía tener hijos hasta que, aconsejado por la más sabia de todas sus mujeres, rezó a Dios y le fue concedido un primogénito. El infante, al cumplir los nueve años, fue encomendado a Cendubete, uno de los sabios del rey para ser instruido; sin embargo, días antes de que el infante debiera volver al palacio de su padre, Cendubete leyó su estrella y vio que, si el príncipe hablaba antes de que pasaran siete días, moriría. El segundo marco consiste en el regreso del infante: al ver que el joven no puede hablar, otra de las mujeres del rey le propone asesinar a su padre y casarse con ella. El príncipe rechaza esta proposición y la mujer lo acusa falsamente delante del monarca. El rey condena a su hijo a muerte y, a partir de este momento, los privados del rey cuentan historias a su señor para intentar modificar la sentencia, mientras que la mujer contesta con otras narraciones para impedir la salvación del príncipe. Por lo tanto, la estructura del texto es mucho más sencilla que la del *Calila*, al partir de un solo marco narrativo y carecer de diversos niveles de subordinación.

Así, "Avis", en el *Sendebar*, se encuentra inserto en el diálogo entre el rey Alcos y sus privados, ya que es el segundo relato narrado por el primer privado del rey para convencerlo de no matar al infante y desconfiar de la madrastra. A su vez, "Los papagayos acusadores" forma parte de la sección más larga y compleja del *Calila e Dimna* que corresponde a los capítulos 3 "*Del león et del buey*" y 4 "*De la pesquisa de Dimna*", ya que este es el único caso en el que la historia subordinada al diálogo del filósofo y el rey se divide en dos capítulos distintos.

Durante el capítulo 3 el filósofo cuenta la historia de Dimna, un astuto lobo cerval que engaña al rey león y logra que este asesine injustamente al buey *Sençeba*, de quien *Dimna* sentía gran envidia. Este final correspondía con la solicitud del rey, quién quería escuchar un "*enxemplo de los dos que se aman et los departe el mesturero*" (Cacho Blecua y Lacarra, 1984, p.122); sin embargo, se ha propuesto que para los fines moralizantes de la obra este final resultó problemático y, por ello, a partir de la versión árabe, se añadió el capítulo 4, que continúa la historia con el juicio y sentencia del traidor (Villeda, 2024, p.24). En este capítulo, un leopardo cuenta a la madre del rey el engaño de Dimna al rey y ella, sabia y prudente, aconseja a su hijo enjuiciar al lobo cerval a muerte. Así, todos los cuentos subordinados a este marco, incluyendo "Los papagayos acusadores", son las historias con las que Dimna intenta convencer a la corte de su inocencia y salvar su vida.

Llama la atención que las similitudes de "Avis" y "Los papagayos acusadores" no se encuentran solo al interior de los relatos, sino también en sus respectivos marcos de inserción. Ambos *enxemplos* forman parte de procesos judiciales en los que "sobresale una voz femenina destinada a aconsejar al soberano en su deliberación" (Miranda, 2017, p.123). Si bien, los dos personajes femeninos de estos marcos son nobles que ejercen un importante rol político, entre ellas se pueden trazar distinciones de gran importancia. La primera es su relación con la maternidad, una función que "implica una responsabilidad muy seria que atienden los sectores o

individuos que norman la mujer en la Edad Media" (Vilchis, 2004, p. 44): en el marco del *Sendebar* el personaje femenino más importante es la favorita de las mujeres del rey, la madrastra del infante, mientras que en el *Calila* es la madre del león. Dado que el valor de las mujeres en la Edad Media se definía a partir de sus vínculos familiares, es lógico que la palabra de una madre tenga mayor autoridad que la de una madrastra.

Por otro lado, así como las mujeres de "Los papagayos acusadores" y "Avis" funcionan como una ilustración del binomio Ave/Eva, esta oposición continúa en los marcos narrativos. El *Sendebar* busca desacreditar la figura femenina a través de la madrastra, una mujer seductora, "femeninamente fisgona, libidinosa, perversa, cruel, mujerilmente codiciosa, calculadora, tramposa, ruin" (Cándano, 1996, p.116) que intenta usurpar el poder; en cambio, en el *Calila* sigue presente el modelo de la buena consejera, una mujer prudente, justa, que sabe guardar la *poridat* y no cae ante la manipulación y engaño del traidor.

Lo que resulta muy interesante es que, aunque las mujeres de las historias marco y los *enxemplos* coinciden en cuanto a sus caracterizaciones, estas reinas no son las narradoras de los cuentos. "Avis" es contado por uno de los privados del rey y "Los papagayos acusadores" por Dimna. Esto no solo complejiza el juego de equivalencias, sino que puede brindar una nueva función retórica a los personajes femeninos. Primero, en el caso de "Avis", el hombre celoso corresponde al rey Alcos, la esposa traidora a la madrastra y el papagayo al infante, quien no puede discernir el engaño de la mujer o comunicarlo de manera efectiva al rey y, por lo tanto, está en riesgo de sufrir el mismo destino trágico que el ave. En este sentido, los valores del relato y del marco son exactamente los mismos y la función didáctica de la mujer prevalece, en sintonía con su función retórica. Los vicios de la mujer, narrados por el privado del rey Alcos, enseñan a todo lector escucha sobre el peligro que supone el engaño femenino, al mismo tiempo que, retóricamente, se desmerita la palabra de la madrastra, un personaje que, aunque noble, es traidor, artero y peligroso por su cercanía con el rey.

En el *Calila*, sin embargo, sucede lo contrario. En este marco, Morzubem se asemeja a la figura del rey león, pero la buena esposa no corresponde a la madre del rey león, sino a Dimna, mientras que los papagayos y el cetrero representan a la reina madre y el resto de la corte que buscan hacer justicia por la muerte de Sençeba. Cuando este cuento se pone en voz de un narrador poco confiable como Dimna, se puede cuestionar si la visión ideal de la mujer que presenta es cierta o es solo un recurso retórico para salvar la vida. Así, más allá de su función didáctica, la esposa de Morzubem es una hábil invención con la que el traidor se representa a sí mismo como un personaje virtuoso, víctima de una acusación injusta, con la finalidad de engañar a la corte y salvarse: "*Divos este enxenplo por que vos guardedes de fazer commo fizo aquel açorero, ca el que tal faze justíçialo Dios en este mundo et en el otro*" (Cacho Blecua y Lacarra, 1984, p. 200).

La lectura a la luz del juego de equivalencias de los marcos narrativos también permite explicar el resultado final de la narración de estos cuentos. Primero, el *enxemplo* del *Sendebar* es exitoso y permite la salvación del príncipe: "*E mandó el rey que non matasen su fijo*" (Orazi, 2006, p. 89), puesto que el narrador de esta historia es un sabio, capacitado plenamente para dar buen consejo y traer justicia que restaure el orden de las relaciones familiares y políticas del rey Alcos. En el extremo opuesto, el *enxemplo* del *Calila* no logra su cometido: "*Et mandó que lo matasen con fanbre et con sed, et murió mala muerte en la cárçel*" (p. 200), porque está en la voz de un personaje que no es sabio ni virtuoso, sino artero y mentiroso, por lo tanto, la restauración del orden y la impartición de justicia implica, necesariamente, su muerte.

A manera de conclusión, es posible afirmar que, mientras que la didáctica del *Sendebar* se orienta directamente en contra de las mujeres y sus engaños, el *Calila e Dimna* busca una enseñanza similar a la de los *speculum principis*; es decir, sirve para instruir a todos, especialmente a los nobles, en las formas más prudentes de actuar ante el engaño o la traición no necesariamente femenina, sino del mal sirviente, como el cetrero y Dimna. Así pues, aunque el tratamiento de las figuras femeninas en las colecciones ejemplares es un tema muy amplio que puede abordarse desde diversas ópticas, este breve análisis constituye una pequeña muestra de cómo dos obras, producidas y difundidas prácticamente de manera simultánea en la Península Ibérica medieval, adoptaron un mismo cuento del mundo oriental e hicieron uso de la mujer para finalidades didácticas y retóricas distintas.

Referencias

Cacho Blecua, J. M., & Lacarra Ducay, M. J. (Eds.). (1984). *Libro de Calila e Dimna*. Castalia.

Cándano Fierro, G. (1996). *Vision misógina y sentido cómico en las colecciones de Exempla* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional Autónoma de México.

Cándano Fierro, G. (1998). Tradición misógina en los marcos narrativos de Sendebar y Calila y Dimna. Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 99-105.

Cándano Fierro, G. (2000). Estructura, desarrollo y función de las colecciones de exempla en la España del siglo XIII. UNAM

Casablanca, C. (1992). La mujer custodiada. En *Historia de las mujeres en Occidente,* 93-132. Taurus.

Cruz Martínez, X. (2016). Una interpretación del papagayo en el Sendebar castellano. En *De animalibus: la presencia zoológica en la literatura,* 115-126. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Escurignan, S. (2024). Sentidos y engaños en el Sendebar. *Cahiers des Néo-Latines - Cuadernos Literarios,* 5, 41-53.

Ferrer Sanz, A. (2018). Catálogo tipológico: personajes femeninos en el Calila e Dimna. Universidad de Zaragoza.

Fidalgo Francisco, E. (2024). ¡Que maten al papagayo acusador! *E-Spania*, 48.

Haro Cortés, M. (1995). "De las buenas mujeres": su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media. *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 457-476.

Lacarra Ducay, M. J. (1986). Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media. *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, 1986, 339-362

Miranda, F. L. (2017). "Intervención femenina en el proceso de impartición de justicia en "Calila e Dimna" y "Sendebar"". *Revista Melibea*, 11, 119-34.

Orazi, V. (Ed.). (2006). Sendebar: libro de los engaños de las mujeres. Crítica.

Vilchis, J. C. (2004). Mujeres "comunes" y "extraordinarias" en *Sendebar*. *Medievalia*, 36, 43-49.

Villeda Baez, M. F. (2024). *"Por* enxemplos *de omnes et aves et animalias": un análisis exegético de algunas especies en el* Calila e Dimna *hispánico* [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México.

Weisl-Shaw, A. (2011). Gender Humour and the Art of Story-Telling in *Calila e Dimna*. *Hispanic Research Journal*, 12 (3), 195-206.

Weisl-Shaw, A. (2014). The power of women's words. The power of woman's silence: how the *madrastra* speaks in the thirteenth-century castillian *Sendebar*. *The Modern Language Review*, 109 (1), 110-120.

Melibea. Revista Multidisciplinaria sobre estudios de las mujeres
Volumen 20, parte 1 2026, Mendoza (Argentina)
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Sección Artículos - pp. 67 - 78
ISSN 2422-8117 - CC BY-NC 4.0
https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index
Recibido: 02/02/2026 – Aceptado: 23/02/2026

Mujeres que ríen, hombres que tropiezan. *Las alegres comadres de Windsor*[1], de William Shakespeare en el debate de la *Querelle des femmes*

Women Who Laugh, Men Who Stumble: William Shakespeare's *The Merry Wives of Windsor* in the Debate of the *Querelle des femmes*

María Soledad Blanco
Universidad Nacional de Jujuy, Argentina
msblanco@fhycs.unju.edu.ar

Paola Andrea De Spirito
Universidad Nacional de Jujuy, Argentina
paolaandreadespirito@gmail.com

Resumen

El presente artículo considera *Las alegres comadres de Windsor* de Shakespeare como una intervención situada en el amplio entramado discursivo de la *Querelle des femmes*, entendida no sólo como debate erudito, sino como una formación cultural transnacional que, entre los siglos XIV y XVII, disputó la naturaleza, capacidades y estatuto público de las mujeres. El trabajo reconstruye, primero, las coordenadas históricas e ideológicas del debate (desde Christine de Pizan hasta las polemistas inglesas del siglo XVII) para mostrar cómo en el contexto inglés (marcado el reinado de Isabel I, la Reforma Protestante y el auge de la imprenta) la disputa articuló posiciones misóginas, defensas femeninas y un repertorio popular de canciones, chistes y prácticas teatrales donde también se negociaban las representaciones de género.

En este marco, la lectura de la comedia revaloriza su densidad política al situar en el centro a Mistress Ford y Mistress Page, cuyas acciones desestabilizan los imaginarios de la fragilidad moral femenina, invierten las lógicas del deseo masculino y reconfiguran el espacio doméstico como ámbito de agencia. La obra despliega un sistema de inversiones (económicas, discursivas y corporales) que ridiculiza la autoridad patriarcal encarnada en Falstaff y Ford, y resignifica la astucia femenina como virtud cívica antes que como amenaza moral. Así, Shakespeare ensaya una crítica indirecta a los dispositivos misóginos de su tiempo mediante una dramaturgia cómica que reconoce la inteligencia colectiva de las mujeres.

Palabras clave: Querelle des Femmes, Inversión Cómica de Género, Shakespeare

[1] Espasa Calpe empleó el término "comadres" en el título de sus ediciones en la colección Austral, desde 1944, aunque utilizaba la traducción del texto de Luis Astrana Marín. El filólogo español, por su parte, hace una traducción más purista y literal de "wives" como casadas en la edición canónica de las *Obras Completas* editadas por Aguilar (1951, décima edición). La Colección Austral, a mediados de siglo XX, era de "bolsillo" y divulgación popular, por lo que es probable que los editores de Espasa cambiaran "casadas" por "comadres" (que sonaba más picaresco y vendible, alineado con la tradición popular española) sin que necesariamente fuera una decisión filológica de Astrana. Optamos nosotras también por "comadres", porque sugiere una relación de camaradería y complicidad entre las protagonistas, alineándose con el tono humorístico y popular de la comedia. En cambio, "casadas" pone el énfasis en el estado matrimonial, lo que puede influir en la interpretación de sus acciones dentro del contexto social de la época.

Abstract

This article considers Shakespeare's *The Merry Wives of Windsor* as an intervention situated within the broad discursive framework of the *Querelle des femmes*, understood not only as an erudite debate but also as a transnational cultural formation that, between the fourteenth and seventeenth centuries, disputed the nature, capabilities, and public status of women. The study first reconstructs the historical and ideological coordinates of the debate (from Christine de Pizan to the seventeenth-century English polemicists) to show how, in the English context (marked by the reign of Elizabeth I, the Protestant Reformation, and the rise of the printing press), the dispute articulated misogynistic positions, female defenses, and a popular repertoire of songs, jokes, and theatrical practices where gender representations were also negotiated.

Within this framework, the reading of the comedy revalues its political density by centering Mistress Ford and Mistress Page, whose actions destabilize the imaginaries of female moral fragility, invert the logics of masculine desire, and reconfigure the domestic space as an arena for agency. The play deploys a system of inversions (economic, discursive, and corporeal) that ridicules the patriarchal authority embodied by Falstaff and Ford, and resignifies female shrewdness as a civic virtue rather than a moral threat. Thus, Shakespeare attempts an indirect critique of the misogynistic mechanisms of his time through a comic dramaturgy that recognizes the collective intelligence of women.

Keywords: Querelle des Femmes, Comic Gender Inversion, Shakespeare

La Querelle des femmes

La *Querelle des femmes* fue un debate literario y filosófico sobre la naturaleza y condición de las mujeres, que se dio entre los siglos XIV y XVII, en diferentes países de Europa. La disputa se da como respuesta a la tradición misógina heredada de las fuentes grecolatinas y patrística, y gira en torno a la condición de inferioridad de la mujer respecto del hombre, sus capacidades morales e intelectuales, sus posibilidades de acceso al saber, la legitimidad de su voz en el espacio público, entre otros aspectos. Participaron de ella, figuras como Christine de Pizan con *La Cité des Dames* [*La Ciudad de las Damas*] (1405), Moderata Fonte con *Il merito delle donne* [*El mérito de las mujeres*] (1600), Lucrezia Marinella con *La nobiltà, et l'eccellenza delle donne, co' difetti, e mancamenti de gli huomini* [*La nobleza y excelencia de las mujeres, y los defectos y vicios de los hombres*] (1600), Marie de Gournay con *Equality between men and women* [La igualdad entre los hombres y las mujeres] (1622) y *Complaints of Ladies* [*Quejas de las mujeres*] (1626), entre otras. (Lerner, 1993)

Más que un “debate”, la *Querelle* puede ser comprendida como una formación discursiva estructurada por la asimetría, que tensiona los marcos de legitimidad de la palabra autorizada e interroga el lugar mismo de las mujeres como sujetos epistémicos, políticos y culturales.

Pero además, la importancia de estos escritos no es sólo la respuesta en tanto voz colectiva, sino que también permite a estas mujeres intelectuales afirmar su identidad personal, distinguiéndose de lo indiferenciado-colectivo femenino, marca de individualidad que estaba reservada al sujeto masculino. En este marco, *La cité des femmes* de Christine de Pizan inicia la disputa pública por la igualdad intelectual de las mujeres y la defensa de sus derechos.

Mercedes Arriaga (2021) trabaja la querella de las mujeres como un conjunto abigarrado de prácticas discursivas (teatro, prosa, poesía, diálogos, etc.), que constituyen un entramado del discurso social vigente a lo largo de un periodo de tiempo. Es una red intertextual que se produce en la cultura del Humanismo y Renacimiento.

Joan Kelly (1982) define la *Querelle…* como una larga polémica en la que se enfrentaron dos posiciones contrapuestas: por un lado, la misoginia erudita, heredera de la tradición grecolatina y medieval, y por otro, una serie de “defensas” o argumentos pro-mujer articulados

fundamentalmente por mujeres cultas que cuestionaban esa demarcación sexuada del saber y del poder.

La *Querelle des femmes* en Inglaterra

El caso inglés, a fines del siglo XVI y comienzos del XVII, ofrece un laboratorio particularmente fértil, ya que en él confluyen variables singulares que redefinen los términos de la *Querelle*: una monarca mujer que encarna el poder estatal, una Reforma Protestante que junto al avance de la imprenta creó un espacio público literario sin precedentes (donde las mujeres alfabetizadas pudieron intervenir mediante epístolas, panfletos y poemas en defensa de su sexo), y una cultura popular urbana intensamente atravesada por representaciones de género.

Isabel I encarna una paradoja central del debate: mientras ciertos discursos afirmaban que el gobierno femenino era antinatural y contrario al orden divino como sostenía John Knox, su propio ejercicio del poder desbarataba esos argumentos. Para justificar su autoridad, Isabel debió recurrir a una retórica que combinaba atributos masculinos (coraje, razón, capacidad de mando) con la virtud femenina de la castidad. Su famoso discurso ante las tropas en Tilbury en 1588 es ejemplar: "Sé que tengo el cuerpo de una mujer débil y endeble; pero tengo el corazón y el estómago de un rey, y de un rey de Inglaterra".

Alrededor de 1590 y hasta 1620, Inglaterra fue escenario de una verdadera "guerra de panfletos", donde autoras (algunas firmando con su nombre, otras con seudónimo) respondieron con lucidez y humor a los ataques misóginos. *Jane Anger, con Her Protection for Women* [*Jane Anger. Su defensa de las mujeres*] (1589), inaugura esta línea al defender la superioridad intelectual y moral de la mujer frente a las críticas masculinas. Rachel Speght, en *A Mouzell for Melastomus* [*Un bozal para el bocasucia*] (1617), replica al denigrante tratado de Joseph Swetnam *The Arraignment of Lewd, Idle, Froward and Unconstant Women* [*El juicio a las mujeres lascivas, ociosas, atrevidas e inconstantes*] (1615), en el que se ridiculizaba a las mujeres como inconstantes, orgullosas e infieles. A Speght se suman otras voces como Ester Sowernam (*Ester hath hang'd Haman*) [*Ester colgó a Amán*] y Constantia Munda (*The Worming of a Mad Dog: or, a Sop for Cerberus, the Jaylor of Hell*) [*Desparasitación de un perro rabioso: o un consuelo para Cerbero, el guardián del infierno*], quienes, en un tono combativo y sarcástico, invierten los argumentos misóginos para devolverlos contra sus autores.

Rachel Speght, además de defender el derecho a la educación femenina, refuta la interpretación teológica que culpabilizaba a Eva por la caída del hombre. Del mismo modo, Aemilia Lanyer, en su obra *Salve Deus Rex Judaeorum* [*Salve Dios, Rey de los judíos*] (1611), ofrece una relectura del relato cristiano, defendiendo a Eva y exaltando figuras femeninas bíblicas y contemporáneas. Lanyer, vinculada a los círculos cortesanos y teatrales isabelinos, es una figura clave para comprender cómo las mujeres del período ocuparon espacios de enunciación hasta entonces vedados.

Lo popular y el teatro en Inglaterra

Sin embargo, reducir la *Querelle* a sus expresiones letradas sería omitir su dimensión más amplia. Como postula Pamela Allen Brown (2005), en los márgenes de la cultura erudita, proliferaba un universo simbólico oral e impreso, compuesto por baladas callejeras, canciones populares, bromas, chistes, jigs y obras teatrales que también tematizaban las relaciones de género, la vida conyugal, las disputas entre hombres y mujeres, y las representaciones del deseo femenino.

Las baladas eran composiciones breves en verso que circulaban en el espacio público (tabernas, mercados, esquinas) y que, gracias a su bajo costo, también se difundían impresas en hojas sueltas. Si bien la autoría recaía mayormente en varones, no resultaba excepcional que adoptaran una voz femenina o que organizaran la narración desde la perspectiva de esposas, viudas o mujeres solteras. Allí se tematizaban, de modo recurrente, el maltrato conyugal, la infidelidad, la codicia de los pretendientes, la precariedad afectiva del matrimonio o incluso la defensa explícita de la soltería[2]. Su función, por lo tanto, excedía la del mero entretenimiento: estas canciones configuraban marcos interpretativos sobre la vida amorosa, producían códigos morales, transmitían advertencias y consejos, y, sobre todo, habilitaban formas de identificación colectiva en torno a experiencias femeninas compartidas.

Junto con las baladas, los compendios de chistes y bromas reunían anécdotas de circulación oral, muchas de ellas protagonizadas por mujeres que replicaban con notable agudeza a nobles, clérigos o comerciantes. Tales relatos operaban como un repertorio de autodefensa simbólica: frente a un insulto, una insinuación sexual o un agravio, la protagonista femenina respondía mediante una burla, un giro escatológico o un juego verbal capaz de ridiculizar al interlocutor masculino y desarmarlo discursivamente. Lejos de constituir un mero divertimento, esta capacidad de réplica funcionaba como una afirmación de la inteligencia femenina y como una forma de reinscribirla en el ámbito del ingenio, un terreno tradicionalmente reservado al ejercicio masculino de la palabra.

Estos repertorios, tanto orales como impresos, constituían una suerte de pedagogía popular del género, a través de la cual las mujeres aprendían a leer los signos de la dominación, a burlarse de los abusos, a reconocer los discursos del poder y, fundamentalmente, a elaborar contra-discursos capaces de disputar la autoridad masculina. No se trataba de un saber que exigiera alfabetización formal: alcanzaba con escuchar, memorizar, cantar y transmitir:

> Like the querelle, jest culture provided a forum for debating gender relations, but its debates took place in alehouses, markets, and kitchens rather than in print shops and studies. […] It offered a repertoire of scripts for women who wanted to answer back, to defend their reputations, or to revenge themselves on abusive husbands. (Brown, 2003, p. 13)[3]

Por otra parte, y como sabemos, el teatro urbano de la Inglaterra isabelina constituía un espacio liminar donde confluían las distintas capas de la cultura. Las mujeres asistían a las funciones teatrales en cantidad significativa, aunque con diferencias de clase: las aristócratas lo hacían esporádicamente, en ocasiones especiales; en cambio, las mujeres del pueblo (vendedoras, criadas, esposas de artesanos) lo hacían con mayor frecuencia, muchas veces en grupo, ocupando lugares de visibilidad y haciendo oír sus voces. Eran espectadoras activas: reían, abucheaban, gritaban, interrumpían, evaluaban.

Es claro que esta participación condicionaba la dramaturgia. Los autores sabían que el público no era homogéneo, y que entre quienes los miraban había mujeres con expectativas, saberes y

[2] Algunas relatan la insubordinación de una esposa frente al marido violento; otras escenifican el ingenio con que una joven desbarata las pretensiones de un pretendiente altanero; otras, finalmente, muestran a una viuda ridiculizando a un muchacho movido únicamente por su interés económico

[3] "Al igual que la querelle, la cultura del chiste ofrecía un foro para debatir las relaciones de género, pero sus debates tenían lugar en cervecerías, mercados y cocinas, más que en imprentas y estudios. […] Ofrecía un repertorio de guiones para mujeres que querían replicar, defender su reputación o vengarse de sus maridos maltratadores" (traducción propia).

experiencias propias. Esa "mentalidad del público" [4], como la llama Andrew Gurr, debía ser considerada en la escritura: el autor no solo escribía para representar, sino también para provocar, conmover, dividir. Las mujeres no eran un público cómodo: eran interlocutoras. Y en esa interlocución se jugaba también la política del género.

Dramaturgos como Thomas Middleton, Ben Jonson[5], incorporaron en sus obras las tensiones propias de esta *Querelle*.

Y por supuesto, William Shakespeare. Las mujeres en sus comedias y tragedias no son personajes secundarios ni unívocos: son figuras con identidades complejas, que piensan, hablan, intervienen y, aun cuando sean juzgados y subyugados al sistema patriarcal, presentan subjetividad y agencia propias[6]. En este sentido, aunque sus obras no articulan una posición explícita a favor de la emancipación femenina, sí ofrecen una representación rica, ambigua y crítica del lugar de las mujeres en la sociedad.

Como podemos ver, la *Querelle des femmes* en Inglaterra no puede ser comprendida sin atender a su inscripción múltiple: fue, a la vez, un fenómeno letrado, político, editorial y popular. No se limitó al plano de las ideas abstractas, sino que permeó los lenguajes cotidianos, los cantos callejeros, las bromas orales y las risas en el teatro.

En este sentido, la *Querelle* fue también una disputa por los modos de producción de sentido. Allí donde el poder buscaba silenciar, encasillar o moralizar, las mujeres respondían con sátira, ironía o juego.

Las alegres comadres de Windsor

Dentro del corpus shakespeariano, esta comedia, fue desplazada a pieza menor, pues la consideraban una comedia de costumbres, sin densidad política ni filosófica debido a su carácter predominantemente cómico, su anclaje en una comunidad burguesa y su ambientación.

Sin embargo, es posible revalorizarla como una obra que problematiza ciertas convenciones de género, pone en escena formas incipientes de agencia femenina y despliega, en forma cómica, una crítica de las estructuras sociales que regulan el deseo, el matrimonio y el poder doméstico.

El argumento de esta obra se centra en dos historias paralelas e independientes entre sí: por un lado, los inútiles intentos de Falstaff por seducir a las señoras (Ford y Page) y las trampas y engaños de los que es objeto; y por otro lado, la historia de Ana Page y sus pretendientes.

---

[4] Andrew Gurr denomina "mentalidad del público" (*audience mind-set*) a la estructura colectiva de actitudes, expectativas y códigos de comportamiento que definían a los espectadores del teatro isabelino (especialmente en los anfiteatros abiertos). Este concepto es crucial para entender la recepción original de las obras, ya que la audiencia no era un cuerpo pasivo, sino un agente activo que influía en el contenido y la forma del drama (Gurr, 2004).

[5] Middleton, por ejemplo, en *The Roaring Girl* (1611), coescrita con Thomas Dekker, presenta a la figura histórica de Mary Frith (conocida como Moll Cutpurse), una mujer que se vestía como hombre y adoptaba comportamientos tradicionalmente masculinos. La protagonista se resiste al matrimonio y reivindica su independencia. El término "roaring girl" (mujer que ruge) fue adaptado de la jerga popular "roaring boy", que se aplicaba a un joven que se divertía en público, peleaba y cometía delitos menores. Por su parte, Jonson en *Epicœne, or The silent woman* (1609) presenta una supuesta mujer silenciosa que termina siendo un joven disfrazado. La obra fue estrenada en 1609 y publicada en 1616 y es conocida por su ingenio y sus enredos cómicos en torno al género (Usher Henderson y McManus, 1985).

[6] Hablamos de capacidad de agencia en la medida que los personajes femeninos presentan rasgos de independencia y complejidad psicológica, inteligencia y astucia, aunque su poder se ejerce dentro de los márgenes de un sistema que las reduce a roles secundarios o dependientes de los hombres, o muchas de estas mujeres terminan siendo reintegradas al orden social dominante (como Katherina en *La fierecilla domada*).

En la historia principal, Falstaff busca solucionar sus problemas económicos conquistando a alguna de estas mujeres, a quienes envía cartas idénticas. Ellas, cómplices y amigas, descubren el engaño y deciden vengarse de él y para esto lo citan en la casa de la señora Ford. Simultáneamente, los maridos son advertidos por los sirvientes de Falstaff sobre sus planes. El señor Page confía en su esposa, pero el señor Ford, celoso obstinado, decide visitar a Falstaff con una identidad falsa para tratar de comprobar la infidelidad de su esposa. Falstaff visita dos veces a la señora Ford como parte de este engaño que las mujeres le tienden, y las dos veces debe escapar de la casa de forma humillante para no ser atrapado por el señor Ford. Finalmente, las señoras Ford y Page revelan la verdad a sus maridos y entre los cuatro urden una nueva trampa.

Si bien Falstaff ha sido históricamente el centro de atención crítica de la obra, su figura funciona más bien como catalizador de una trama que no gira en torno suyo, sino en torno a la respuesta que suscita. Las verdaderas protagonistas son Mistress Ford y Mistress Page, quienes no solo rechazan la propuesta adúltera del caballero, sino que toman la iniciativa para exponerlo al ridículo. En este sentido, la obra invierte el modelo tradicional de la comedia que gira en torno al varón deseante, y coloca en el centro (desde el título) a las mujeres como motores de la acción. Falstaff, figura emblemática del ingenio en Henry IV, se ve aquí desprovisto de su agudeza y pasa a ser el objeto de las burlas.

De este modo, la historia central expone la confrontación entre los aires de superioridad masculina (Falstaff, Mr. Ford) y el ingenio conjunto de dos mujeres (Mistress Page y Mistress Ford), que se presentan como racionales, astutas y solidarias.

Por su parte, la trama que tiene a Ana Page y a sus tres pretendientes como protagonistas transcurre entre los engaños de la señora Quickly (la alcahueta que oficia de Celestina, aunque con mucha menos astucia) a los tres enamorados y la rivalidad entre ellos. Al final de la obra las dos historias se juntan en el bosque de Windsor: Ana es parte de la farsa que le hacen a Falstaff y va vestida de reina de las hadas, logra engañar al Doctor Caius (pretendiente favorito de su madre) y a Slender (pretendiente elegido por su padre) para escaparse con Fenton que es a quien ella realmente ama. Este casamiento secreto es aceptado al final por sus padres y Falstaff es engañado y ridiculizado, y acepta su derrota con humor.

Pues precisamente Falstaff representa el deseo simulado, estratégico y grotesco, mientras que Ana encarna un deseo auténtico, que no persigue el interés sino la elección afectiva, y en última instancia, legitima la elección personal por sobre la autoridad familiar y el cálculo social.

En tanto, en esta historia secundaria, junto a Ana que encarna cierta autonomía, sus pretendientes funcionan como figuras alegóricas de distintos tipos de masculinidad:

- El Dr. Caius, agresivo y autoritario, encarna una masculinidad posesiva, asociada a lo exógeno (es francés).
- Slender, si bien es tímido, torpe y vacío, es el pretendiente económicamente conveniente, sostenido sólo en la posición social heredada.
- Fenton, quien es inicialmente sospechado de ser un oportunista (se dice que ha cotejado a otras mujeres por su dinero, dado que es de clase noble empobrecida), es finalmente el habilitado por el deseo de Ana.

El juego de inversiones: el dinero

El juego de inversiones que tensiona los roles de género y de clase es una constante en la obra, por ejemplo, en cuanto a la vinculación con el dinero. Como se puede observar, en *Las alegres comadres…* el dinero ocupa un lugar central como símbolo del ascenso social, como vector de deseo y como el motor de las acciones.

Las señoras Ford y Page, los personajes femeninos protagonistas de esta obra, no son damas de la corte, no pertenecen a la nobleza; son representantes de la clase media burguesa de la Inglaterra renacentista. Sus esposos son comerciantes adinerados y ellas son las que manejan, desde lo doméstico, las economías familiares.

Este manejo de las riquezas de sus maridos es lo que lleva a Falstaff a querer seducirlas. Su interés en ellas (como piensan en el de Fenton) viene dado por lo económico, como forma de salir de la bancarrota:

> Falstaff: […] En una palabra, me propongo enamorar a la señora de Ford. […] Ahora se murmura que dispone libremente de la bolsa de su esposo. (Acto Segundo, Escena II, pp.31 y 32)

Palabras similares utiliza para referirse a la señora Page. Más adelante, el mismo Falstaff se confiesa ante Ford, ignorando su identidad, y le dice:

> Se dice que este celoso condescendiente tiene el oro a montones, lo que a mis ojos realza los atractivos de su mujer. Con ella tendré la llave de las arcas de ese bergante cornudo, donde haré mi agosto. (Acto Segundo, Escena II, p.68)

El mismo señor Ford, al oír esto afirma:

> ¡Qué infierno es tener una mujer infiel! Es decir, que veré mi cama manchada, mis arcas saqueadas, mi reputación herida. (Acto Segundo, Escena II, p.69)

En el ámbito urbano y burgués de la Inglaterra isabelina, las mujeres casadas, aunque jurídicamente subordinadas, ejercían un control significativo sobre la economía doméstica cotidiana. Este rol incluía la administración del dinero destinado al hogar, la supervisión y disciplina de los sirvientes, la compra de víveres, y en muchos casos, la gestión de pequeñas transacciones comerciales o incluso negocios familiares. Esto les proporcionaba un margen de acción relativo mucho más allá del confinamiento. Se trata de un tipo de sujeción activa:

> [...] En los niveles más altos de la sociedad, las mujeres se convertían en dueñas de la casa, con sirvientes que organizar, fundos que administrar con ayuda de mayordomos y agentes, y daban hospitalidad en nombre del marido. P.35 (Holwen Hufto, 1993, p. 35)

A pesar de estar supeditadas al control de sus cónyuges, esta administración de los recursos económicos de la familia les brinda a las mujeres de la obra un poder que ellas utilizan con total libertad: el plan implica recursos logísticos –el uso del cesto de ropa sucia, los tiempos del hogar, la complicidad de los criados– que revelan una administración racional y creativa de los medios disponibles, es decir, capacidad de acción. Lo doméstico se vuelve campo de batalla y los recursos del hogar son usados como armas para humillar a la masculinidad abusiva y corrompida representada por Falstaff, y para desmontar y ridiculizar la paranoia de los celos representada por el señor Ford.

Precisamente, dentro de los diferentes debates que se dieron en la *Querelle des femmes* sobre la naturaleza y condiciones de la mujer estaba también el de su capacidad para la administración del dinero. Existía una idea muy extendida en la tradición clerical misógina de que las mujeres eran por naturaleza derrochadoras, frívolas o inconstantes (Louzada Fonseca, 2011) a cuya causa se atribuía el hecho de que un buen número de hombres desestimara el matrimonio para evitar ser arruinados por la ostentación de su mujer.

Frente a ello, las voces defensoras esgrimían argumentos a favor de la sensatez, prudencia y eficacia de la mujer para la administración del dinero y el manejo de los asuntos financieros del hogar. La presentación que Shakespeare hace de las comadres parece situarlo en la línea de estas voces, ya que el uso libre del dinero y los recursos del hogar sirve, además, para mantener su virtud y honor, y resguardar los bienes de la familia. Las alegres comadres actúan en concertación, sin recurrir a figuras masculinas para resolver el conflicto. Elaboran y ejecutan su plan sin mediaciones. Aunque no implica una ruptura con la institución del matrimonio, sí una actuación en los márgenes de los roles domésticos y del poder que se ejerce en el espacio privado.

El juego de inversiones: la astucia femenina

Pero su astucia no consiste sólo en el control del dinero y las finanzas, sino que va mucho más allá. Las comedias han recurrido con frecuencia a figuras femeninas que burlan el poder masculino: la alcahueta, la esposa infiel, la viuda astuta. Estos arquetipos, sin embargo, suelen estar investidos de connotaciones negativas y moralizantes, siendo castigados o ridiculizados al final de la obra.

Por el contrario, Mistress Page y Mistress Ford, no son figuras marginales, ni transgresoras. Son mujeres casadas, integradas al orden social, que se permiten un margen de acción gracias a su inteligencia, su sentido del humor y su solidaridad. De modo tal, que reafirman una ética de la convivencia a través del despliegue de su astucia, aunque no para destruir el orden, sino para ridiculizar sus excesos.

Las señoras Ford y Page son descriptas desde el título de la obra como "alegres", utilizado en el sentido de "pícaras", "astutas". Shakespeare juega con una actualización del sentido de la astucia, entendida como capacidad de manipulación, disimulo o cálculo estratégico, históricamente una de las cualidades que había sido adjudicadas a las mujeres en los discursos misóginos desde la Edad Media, no como expresión de inteligencia sino como prueba de su supuesta peligrosidad moral.

Esta característica aparecía asociada en los textos de la *Querelle des femmes* al estereotipo de la mujer adúltera y se pueden encontrar también en los numerosos *fabliaux* que circulaban desde la Edad Media y que tenían como protagonistas a mujeres de clase media o baja que utilizaban su astucia para escapar de la vigilancia del marido y satisfacer sus impulsos sexuales fuera del matrimonio (Josefa López Alcaraz, 1998).

En *Las alegres…* esta figura reaparece desplazada y resignificada. Al enterarse del engaño al que Falstaff quiere someterlas, las dos mujeres, cómplices y amigas deciden vengarse de este personaje grotesco y desagradable:

> Sra. Ford: ¿Cómo vengarme de él? Se me ocurre que lo mejor sería embaucarle con esperanzas hasta que los culpables ardores de la concupiscencia se derritieran en su propia grasa. (Acto Segundo, Escena I. p. 46)
>
> Sra. Page: Venguémonos de él: démosle una cita, finjamos acoger sus proposiciones y estimulemos hábilmente su amor, prolongando la prueba hasta que haya empeñado sus caballos (Acto Segundo, Escena II.p.47)
>
> Sra. Ford: Bueno, consiento en cualquier bellaquería contra él con tal de que no se empañe el lustro de nuestra honestidad. (Acto Segundo, Escena II, p. 48)

Estas citas ponen en evidencia que estas dos mujeres desean ejecutar la venganza hacia Falstaff sin usar violencia sino mediante su ingenio y astucia. Además, las señoras Ford y Page utilizan su astucia para defender su honor y, también, el orden doméstico: no buscan cometer adulterio sino castigar al que se atreve a proponerlo. La astucia se moraliza: ya no es utilizada como un elemento para el mal y el pecado sino para la defensa de la virtud.

Su astucia se contrapone, por otra parte, con la idea de "debilidad" de la mujer, tan reiterado en la literatura y la teología medieval y renacentista. En ese marco, la mujer era representada como débil en cuerpo, juicio y carácter, lo que la hacía fácilmente corruptible (como Eva con la serpiente) y justificaba su subordinación al varón y su exclusión de los espacios de poder y de saber. Era una fragilidad moral que relacionaba a la mujer con Eva y su culpa en la caída en el pecado y la expulsión del paraíso[7].

Al enterarse por los sirvientes de Falstaff, Nym y Pistol, sobre las intenciones de éste con sus mujeres, Page no desconfía de la fidelidad de su esposa, pero, Ford no se queda tranquilo y se dice a sí mismo: "Page es un imbécil que se fía demasiado de la fragilidad de su mujer" (Acto Segundo, Escena I.p.55). Es claro que el concepto de fragilidad utilizado por Ford se refiere a esta fragilidad de espíritu o moral de las mujeres ya que él teme que caigan en el adulterio porque en cierta forma ya están predispuestas a esto por su naturaleza y su género.

Sin embargo, no sólo Falstaff es víctima de la ridiculización, sino también el propio Sr. Ford, celoso paranoico que termina pidiendo perdón y siendo burlado, por su propia esposa. En el Acto Tercero, Escena III, Ford, loco de celos, revisa toda la casa, seguro de encontrar a Falstaff (que ya había sido sacado en una canasta de ropa sucia). Ante lo ridículo de la situación el señor Page le dice:

> Querido Ford, tranquilizaos. A vos mismo os estáis haciendo demasiada ofensa. (Acto Segundo, Escena II. p. 95)

Y luego Page agrega:

> Vayamos, caballeros; pero creedme que le haremos objeto de nuestra mofa. (Acto Segundo, Escena II. p. 99)

Las mujeres son astutas y bromistas, mientras los varones son derrotados, Falstaff por ser un libidinoso e interesado; Ford, por celoso y misógino. En términos de la *Querelle*…, la mujer puede

[7] Louzada Fonseca (2011) señala en su artículo:
El examen de la responsabilidad de la culpa originalmente impuesto a la mujer, debido a su fragilidad moral en el Paraíso se volvió, en realidad, un elemento conductor en los textos medievales tardíos, permitiendo interesantes evaluaciones de testimonios claves tales como Betsabé y la propia Eva. p.207.

ser inteligente, astuta y, al mismo tiempo, virtuosa; y no es la debilidad del espíritu una característica inherente a su condición.

El juego de inversiones: el cuerpo grotesco

Como mencionamos, la inversión de roles proviene de poner en el centro de la escena a las comadres y no a Falstaff. Por lo tanto, es la mirada de aquellas desde la cual se focaliza la acción, y también los cuerpos. En ese sentido, hay una representación carnavalesca[8] del cuerpo de Faltsfat: es un cuerpo grotesco; las descripciones de su obesidad, su lujuria y cobardía lo colocan dentro de los parámetros de lo carnavalesco. Por ejemplo, la señora Ford lo describe como una ballena cuya barriga contiene barriles de aceite y, al diseñar con la señora Page las bromas y engaños que le van a hacer, dice:

> Pues a ello entonces. Tratemos como se merece a esta pestilente masa húmeda, a esta inmensa calabaza acuosa. (Acto Tercero, Escena III, p.89)

Esto se puede leer como una inversión del concepto del cuerpo femenino que circulaba en los textos en contra de la mujer que dieron lugar a la *Querelle des femmes*. El cuerpo femenino y sus funciones –la menstruación, el parto- eran vinculados con lo impuro. Marina Gutiérrez De Angelis (2009) brinda un claro panorama sobre la situación de la mujer y los discursos que circulaban en contra de su cuerpo y naturaleza:

> …durante toda la Edad Media, las mujeres han convivido con la palabra de los hombres en virtud de su cercanía corporal y moral con lo bajo, lo sucio, lo pecaminoso, lo venenoso. (p. 1)

En *Las alegres comadres de* Windsor, lo grotesco, lo sucio, ya no es el cuerpo femenino sino el masculino, el de Falstaff. Él es el cuerpo que hay que limpiar y purificar. Dice la señora Page:

> Ocultarlo en la casa es imposible. (…) Mirad, aquí hay una canasta. Si él es de una estatura razonable podría agazaparse en ella y vos le cubriríais con ropas sucias como para llevar al lavado, y puesto que todavía hay tiempo, enviarle con vuestros dos criados a los lavaderos de la ciénaga de Datchet. (Acto Tercero, Escena III, p.94)

Más adelante, Falstaff, al contar el episodio, refuerza esta idea de haber sido asimilado a lo sucio, a lo abyecto, a lo que es digno de ser desechado:

> ¿He vivido para ver que se me lleve en una canasta y se me arroje al Támesis como un montón de desecho de carnicero? (Acto Tercero, Escena V, p.107)

En la segunda broma que le hacen a Falstaff, se presencia nuevamente una inversión. Ante la inminente llegada de Ford, las mujeres deciden disfrazar a Falstaff como la vieja de Brainford, mujer asociada a la brujería en la ciudad. Al verla, Ford explota de ira y grita: "¡Una bruja, una

[8] Mijail Bajtín en su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (2005) plantea que el carnaval medieval invertía por un período determinado de tiempo las estructuras de poder mediante una celebración en la que se ponía en juego lo grotesco (lo sucio, lo bajo, lo cómico) frente a lo elevado de la cultura oficial. De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnados del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas al "revés" y "contradictorias", de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (…) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos burlescos. (Bajtín, 2005, p.16)

tercera, una alcahueta bribona! ¿No la he prohibido entrar en mi casa?" (Acto Cuarto, Escena IV, p.129). Y posteriormente golpea brutalmente a Falstaff en su disfraz de bruja.

Más adelante, Evans, resume los sucesos de esta forma:

> Según vosotros, fue arrojado al río y se lo ha apaleado soberanamente bajo los vestidos de vieja. Se me figura que estará tan aterrorizado, que no querrá venir. Considero tan castigada su carne, que se habrá curado de apetitos. (Acto Cuarto, Escena IV, p.133)

En el imaginario de la Europa moderna temprana, la figura de la bruja condensaba el temor a lo femenino desbordado, autónomo y no regulado por el orden patriarcal, funcionando como símbolo de una alteridad amenazante que debía ser disciplinada o eliminada. Este imaginario es invocado de forma paródica en esta escena en la que Falstaff es objeto de escarnio, persecución y violencia ritual. La inversión es significativa: el cuerpo masculino ocupa el lugar simbólico de la mujer y es sometido a una violencia cómica que, aunque construida en clave de ridiculización, expone los dispositivos de humillación y castigo. La obra activa así un procedimiento carnavalesco que subvierte momentáneamente los órdenes establecidos, y en esa inversión (en la que el varón ocupa el lugar de la "bruja") se puede leer, de manera implícita, una crítica o al menos una distancia irónica respecto del discurso misógino que legitimaba la persecución de las mujeres como cuerpos peligrosos.

A modo de conclusión

Las alegres comadres de Windsor no es una comedia menor ni una simple sátira de costumbres. Bajo una apariencia ligera y un tono festivo, la obra articula una problematización sutil pero aguda de las relaciones entre los géneros, exponiendo la agencia femenina en el ámbito doméstico.

A través de esta serie de inversiones dramáticas, Shakespeare desmantela estereotipos y prejuicios del imaginario, propio de los discursos misóginos, y los resignifica. Mistress Page y Mistress Ford no son víctimas pasivas sino mujeres activas que, desde su lugar en la vida conyugal y burguesa, utilizan el ingenio y su posición social para desmontar el deseo masculino y reapropiarse del relato.

Siendo el matrimonio una institución regulada por la economía y el honor, estas mujeres ofrecen una imagen de libertad relativa y de inteligencia compartida. Y es en este gesto, donde el dramaturgo invierte la figura medieval de la mujer astuta (tradicionalmente asociada al engaño o la amenaza moral) y la ajusta a una sensibilidad burguesa renacentista, en la que la inteligencia y la astucia femenina no anulan la virtud ni el honor, sino que los consolidan desde una ética de la acción situada.

Como afirma Mistress Page:

> Hagamos la prueba de que nosotras, alegres mujeres, podemos también ser honradas, sin obrar, aunque solamos chancear y reír (Acto IV, Escena II, p. 125)

Desde el corazón mismo de las instituciones que las constriñen (el matrimonio, la moral doméstica, la economía del honor) las protagonistas logran redefinir su papel sin quebrar el orden simbólico, aunque sí desplazando su centro, puesto que Shakespeare no solo les otorga voz, sino que les confía la estructura misma de la comedia. Las comadres ejercen su inteligencia

colectivamente, y es precisamente en esa dimensión "sorora" (¿por qué no?) la obra encuentra su potencia más rebelde.

Referencias

Alcaraz, J. L. (1998). La voz femenina en los fabliaux. *Estudios Románicos*, 10, 47-64. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/231982.pdf

Arriaga Flórez, M. y Cerrato, D. (2021). La querella de las mujeres en Italia. Una revisión bibliográfica. *Revista internacional de pensamiento político*, I época, (16), 125-147. https://www.upo.es/revistas/index.php/ripp/article/download/6242/5543/26046

Blanco, M. S. y De Spirito, P. A. (2025) Shakespeare y la Querelle des femmes: dinámicas de género en Mucho ruido y pocas nueces. Jornaler@s N°6, 317-339. https://revistas.fhycs.unju.edu.ar/jornaler@s/index.php/jornaleros/article/view/201

Brown, P. A. (2003). Better a shrew than a sheep: Women, drama, and the culture of jest in early modern England. Cornell University Press.

Gurr, A. (2004). *Playgoing in Shakespeare's London*. Cambridge University Press.

Gutiérrez de Angelis, M. (2009). Risa y erotismo. La conciencia del deseo, el goce y la muerte en el *Decamerón* de Boccaccio. *Espéculo, Revista de estudios literarios*, (41). http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/risadeca.html

Hufton, O. (1991) ¨Mujeres, trabajo y familia¨ en Georges Duby y Michelle Perrot (dir.) *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Taurus.

Kelly, J. (1982). Early feminist theory and the "querelle des femmes", 1400-1789. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 8(1), 4-28. https://www.academia.edu/download/31299125/kelly-querelle.pdf

Lerner, G. (1993). La creación de la conciencia feminista: desde la Edad Media hasta 1870. Oxford University Press.

Louzada Fonseca, P. (2010). Difamación y defensa de la mujer en la Edad Media: Pasajes obligatorios. *Temas medievales*, 18, 73-94. https://revistas.ufg.br/sig/article/download/16153/10361

O'Malley Gushee (Ed.) (1996). The early modern Englishwoman: a facsimile library of essential works, Part 1: Printed Writings, 1500-1640: Jane Anger, Rachel Speght, Ester Sowernam, and Constantia Munda. Susan Scholar Press.

Shakespeare, William (1969) *Las alegres casadas de Windsor*, en *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín. Aguilar, 1097-1144.

Usher Henderson. K. y McManus, B. (1985). *Half Humankind: Contexts and Texts of the Controversy about Women in England, 1540 - 1640*, University of Illinois Press.

Melibea. Revista Multidisciplinaria sobre estudios de las mujeres
Volumen 20, parte 1 2026, Mendoza (Argentina)
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Sección Artículos - pp. 79 - 87
ISSN 2422-8117 - CC BY-NC 4.0
https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index
Recibido: 07/02/2026 – Aceptado: 23/02/2026

Mujeres-monstruo en los bordes de la literatura española decimonónica. Notas para una lectura de *Marianela* (1878) de Benito Pérez Galdós

Female Monsters on the Borders of Nineteenth-Century Spanish Literature. An Approach to *Marianela* (1878) by Benito Pérez Galdós

Sofía Fianaca
Universidad Nacional del Litoral,
Argentina
fianacasofia@gmail.com

Resumen

La narrativa de Benito Pérez Galdós ha sido estudiada en numerosas ocasiones en torno a los imaginarios de género (Zambrano, 1960; Rugg, 2007; Jiménez Gómez, 2019; etc.). Sin embargo, no ha sido considerado el lugar de la mujer como encarnación de lo indecible y lo prohibido. En tal sentido, nuestro trabajo se propone aportar un abordaje de las *desheredadas* de Galdós desde un acercamiento a los dispositivos de poder operantes en la configuración disruptiva de la feminidad en la literatura española decimonónica. Así pues, nos interesa analizar a las protagonistas galdosianas en cuanto monstruos (Foucault, 1999) cuya corporalidad resiste contra los procesos de normalización. Dicho carácter teratológico propulsaría líneas de interrogación biopolíticas y biopoéticas (Yelin, 2020) que problematizan la legitimidad de otras formas de vida narrables. En función de argumentar nuestra lectura, postulamos una aproximación al caso de *Marianela* (1878). Ello en la medida que identificamos, en la textualización del personaje de Nela, una liminalidad —entre la vida y la muerte, la belleza y la fealdad, la civilización y la barbarie, la infancia y la vejez— a partir de la cual sería posible pensar a la mujer-monstruo como estatuto jurídico-lingüístico que se abre hacia una multiplicidad de ficciones identitarias alternativas.

Palabras clave: Mujeres-Monstruo, Biopolítica, Benito Pérez Galdós

Abstract

Benito Pérez Galdós' narrative has often been studied in relation to gender imaginaries (Zambrano, 1960; Rugg, 2007; Jiménez Gómez, 2019; among others). However, the role of women as the embodiment of the unspeakable and the forbidden has not yet been considered. Our work proposes an approach to Galdós' *disinherited ladies* from the perspective of power dipositifs that shape feminity in nineteenth-century Spanish literature with a disruptive potential. Our interest lies in analyzing Galdosian protagonists as monsters (Foucault, 1999) whose bodies resist against normalization processes. Their teratological condition opens up biopolitical/biopoetical questions about the legitimacy of other narratable life forms.

We focus on the case of *Marianela* (1878) as we identify in Nela's textualization a liminality (between life and death, beauty and ugliness, civilization and barbarism, childhood and old age) through which female monsters could be understood like a legal-linguistic status that gestures toward a multiplicity of alternative identity fictions.

Keywords: Female Monsters, Biopolitics, Benito Pérez Galdós

La dimensión desconocida (de Pérez Galdós)

La incursión en un proyecto escriturario largamente problematizado implica, a menudo, la asunción de un desafío y ambición por una novedad tal vez ilusoria. En tal aspecto, hemos de reconocer que la obra del autor canario Benito Pérez Galdós (1843-1920) alberga en la actualidad una crítica incluso más vasta que la propia producción del escritor: su narrativa ha sido estudiada en numerosas ocasiones bajo prismas de análisis ya consolidados, como la filiación de los textos al naturalismo y el realismo, los cruces entre el discurso literario e historiográfico, la promulgación de un modelo liberal-krausista y anticlerical, y, por supuesto, los imaginarios de género. Con relación a este último eje, quisiéramos resaltar las reflexiones de María Zambrano (1960), pionera en la concepción de las protagonistas galdosianas como «criaturas de tragedia» —en el sentido más cervantino de la palabra: Foucault sostiene que lo trágico no reside realmente en el delirio de Quijote, sino en la toma de conciencia por parte del lector de su propia locura (2013, p. 20)—. Asimismo, caben destacar los aportes de Marilyn Rugg (2007) sobre la disputa de poder que se plantearía frente a un orden patriarcal en *Doña Perfecta* (1876), o los de Cristina Jiménez Gómez (2019) acerca de cómo la especificidad de dichos personajes femeninos habilitaría una recepción en términos feministas.

Sin embargo, consideramos que, en lo respectivo a la novelística de nuestro autor, no ha sido indagado el lugar de las mujeres en su condición *insoportable*; es decir, en cuanto «subjetividades que escapan a una constitución productiva económicamente y dócil políticamente» (Torrano, 2014, p. 2), como encarnación de los miedos y represiones de la sociedad, lo indecible y *Lo prohibido*. Precisamente, el juego con el texto de 1894 tendría poco de inocente, dado que las referidas protagonistas se enraízan en el abismo de lo incomunicable a propósito de generar desde allí otros espacios de agenciamiento. Con ello se ilumina una zona apenas transitada por la crítica galdosiana: la conformación teratológica de las mujeres. Un área que, por su propio carácter transformativo, enfrenta los marcos analíticos tradicionales centrados en la sentimentalidad, el krausismo o la matriz genérica.

Por consiguiente, nuestro trabajo se propone aportar un abordaje de las «desheredadas» de Galdós desde un acercamiento a los dispositivos de poder operantes en la configuración disruptiva de la feminidad en la literatura española decimonónica. En concreto, nos interesa explorar la hipótesis de las mujeres galdosianas como *monstruos* cuya corporalidad resiste contra los procesos de normalización y, en su exceso, colma los límites del discurso. El gesto no implica desplazar las interpretaciones previas. Más bien, todo lo contrario: buscamos expandirlas mediante una especial atención al modo en el cual los personajes femeninos devienen *cuerpos intolerables,* espacios de sedimentación de sentidos donde la lengua tropieza con sus propios límites.

Con relación a lo anterior, consideramos pertinente remitirnos a un caso relativamente reciente en el campo crítico: Mario Vargas Llosa publicó en 2022 un libro titulado *La mirada quieta (de Pérez Galdós).* En el «Prólogo», declara lo siguiente:

> El mérito de Pérez Galdós no es sólo haber documentado con novelas todo este período [de la historia española], sino cómo lo hizo: con objetividad y un espíritu comprensivo y generoso, sin *parti pris* ideológico, poniendo la moral por encima de la política. (2022, p. 9).

Aun cuando el autor de *La ciudad y los perros* reconoce la inflexión introducida por el escritor canario en el seno del sistema literario peninsular, nos atrevemos a discrepar respecto de la alegación sobre la supuesta «neutralidad» galdosiana debido a que recaería en los malentendidos propios de una lectura de corte mimético. En tal aspecto, concordamos con Chicharro Chamorro cuando plantea que, por el contrario, Don Benito

> Es consciente de su función como novelista en tanto observador inteligente de todo lo que le rodea y en cuanto constructor de la exacta imagen artística de dicha (a su vez visión de la) realidad. Él es consciente de su mediación y, por tanto, de su punto de vista. (1993, p. 111).

Sin embargo, retomamos la cita del Premio Nobel ya que, justamente, nos provee de un insumo para pensar aquello que se mantiene bajo sombra y escapa a los marcos perceptivos del realismo.

Es precisamente aquí donde proponemos *la dimensión desconocida* (de Pérez Galdós) como clave de análisis que, inspirada en el universo de *The Twilight Zone*, permite nombrar una zona fronteriza de la narrativa galdosiana donde lo cotidiano queda súbitamente atravesado por una alteridad inquietante, donde «figuras del espanto» irrumpen en pos de obligarnos a (re/des)leer el relato desde coordenadas imprevistas. En dicha franja ambigua y perturbadora, habitan mujeres indómitas cuya «estética de la desmesura» (Eco, 2007) —corporal, epistémica y afectiva— produce un cortocircuito en la maquinaria representacional decimonónica.

En sintonía con lo dicho, nuestro trabajo comprende una indagación acerca de los efectos que produce la monstruosidad de las protagonistas de Galdós en un texto específico del autor: *Marianela*, publicado en 1878 y atribuido comúnmente a una primera etapa de la producción del escritor, la cual se conoce como de «novelas de tesis». Defendemos que el mencionado carácter teratológico propulsa líneas de interrogación biopolíticas y biopoéticas (Yelin, 2020) que problematizan la legitimidad de otras formas de vida narrables. En función de argumentar nuestra lectura, postulamos una aproximación a la textualización del personaje de Nela, en la medida en que identificamos una liminalidad —entre la vida y la muerte, la belleza y la fealdad, la civilización y la barbarie, la infancia y la vejez— a partir de la cual sería posible pensar a la mujer-monstruo como estatuto jurídico-lingüístico que se abre hacia una multiplicidad de ficciones identitarias alternativas. Nuestro recorrido se organizará en tres movimientos: primero, reconstruiremos un marco conceptual que, desde la perspectiva de los *monster studies*, nos permita entender la monstruosidad como una categoría político-epistémica; luego, analizaremos una serie de fragmentos de la obra que nos permitan acceder a aquella zona de indeterminación de la novela. Finalmente, expondremos las conclusiones extraídas en la confección de nuestro bestiario.

Hacia un bestiario femenino

Acuñamos la noción de *monstruo* a partir de los aportes teóricos de Michel Foucault, quien en su curso *Los anormales* (1999) lo describe como «el ser en quien leemos la mezcla de dos reinos» (p. 69), el punto de encuentro entre dos infracciones: por un lado, del derecho natural y, por otro, del derecho divino, canónico, civil, etc. Así pues, según el autor, la monstruosidad comporta un estatuto jurídico por cuanto es criminal en sí misma. Se trata de la manifestación natural de una contranaturaleza, cuyo desbordamiento interpela además nuevas zonas de registro a partir de las cuales irrumpir la posibilidad de apropiación de la vida por el poder. En tal sentido, la monstruosidad funciona también como categoría epistemológica que revela la falla interna del

orden normativo, pues exige a la ley justificarse y exhibir sus mecanismos de clasificación. No obstante, si el campo de acción del monstruo es cosmológico y, por ende, tan amplio, corresponde preguntarnos: ¿podemos pensar en una monstruosidad *femenina*? ¿Dónde radicaría la especificidad de algo que, en esencia, se postula inespecífico o *inclasificable*?

Nos arriesgamos entonces a concebir a las mujeres-monstruo en términos de «excesos» con la potencia de expandirse y desestabilizar los órdenes del género, el lenguaje y el deseo. Ello por cuanto no se definen por lo que son, sino *por lo que pueden ser*: por el poder de afectar, ser afectadas, multiplicar sus conexiones, crear nuevas relaciones y aumentar su capacidad de actuar (Giorgi & Rodríguez, 2010, p. 22). En consonancia con Bárbara Creed (1993, 2022), sostenemos que lo anterior se comprende debido a que las *monstruas* rebasan con creces la definición foucaulteana y, en cambio, devienen síntoma del horror masculino ante una otredad desestabilizadora de la disidencia del hombre. Por tanto, frente a la conducta perversa del padre violento, el marido abusivo, o el violador, emergen las manifestaciones más excéntricas de la corporalidad como arena de lucha por el control de la vida en el encuentro entre su dimensión biológica y política: cuerpos deformes, mutantes, inquietantes, devorantes, sangrantes, deseantes, gestantes, abortivos, etcétera. Se trata de figuraciones que no sólo desafían las taxonomías jurídicas o naturales, sino que a su vez desarticulan todas las regulaciones que sustentan el imaginario femenino del siglo diecinueve.

Lo antedicho nos facilita sospechar que la textualización de Nela encarna los temores, silencios y goces secretos de la sociedad al situarse en un terreno intersticial entre códigos lingüísticos, culturales y morales heterogéneos. Dicha liminalidad le permitiría desplegar un arsenal de estrategias discursivas que facilitan la desarticulación de las prácticas de dominación operantes en torno a la feminidad y la niñez (Roas, 2022, p. 108). La mencionada condición fronteriza, en donde lo humano se confunde con lo animal, lo infantil con lo senil y lo «bello» con lo abyecto, permite concebir la monstruosidad femenina como una zona de fuga en el interior mismo del dispositivo: un punto donde las clasificaciones del cuerpo fallan y la norma se ve obligada a revelar la violencia constitutiva de su propio funcionamiento. De ahí que nos atrevamos a interpretar la monstruosidad del personaje galdosiano como una máquina de guerra deleuzeana, con la capacidad de desplazarse entre la mismidad y la alteridad:

> El nomadismo del monstruo es pues no solamente territorial y físico, sino cognitivo, ético y epistémico. A partir de su caleidoscópica corporalidad, el monstruo se abre a la multidimensionalidad ética y a las posibilidades de una constante, y a veces radical, resignificación política y social. (Moraña, 2017, p. 168)

¿«Ninguna cosa fea debe vivir»?

A propósito de argumentar lo anterior, quisiéramos remitirnos a *Marianela*. La anécdota es la siguiente: Nela, una «niña» pobre y huérfana, está enamorada de Pablo, un joven rico y ciego. El romance empieza a tambalear con la aparición del doctor Teodoro Golfín, quien está determinado a devolverle la vista al muchacho. Cuando recupera la visión, Pablo se percata de la fealdad de su amiga y decide, en cambio, casarse con Florentina. Marianela, como buena heroína decimonónica, fallece a causa del hecho. Su deceso se produce concretamente en el *penúltimo* capítulo, lo cual veremos que no constituye un dato menor.

Ahora bien, nos aventuramos a afirmar que *Nela, en verdad, está muerta desde el inicio,* al figurarse como una voz de ultratumba, inidentificable, minimizada: mientras Golfín se encuentra

perdido entre la naturaleza cántabra, el narrador afirma que «sonaba […] un quejido patético, mejor dicho, melancólico canto, formado de una sola frase, cuya última cadencia se prolongaba apianándose en la forma que los músicos llaman *morendo*» (Galdós, 1878, p. 49). Claramente, luego descubriremos que se trata de la protagonista. La adjetivación guarda poco de azaroso, ya que, más que comprender un mero ornamento descriptivo, sitúa al personaje como sonido residual, una *fantasmagoría* cuya potencia es su fuerza de desaparición (Link, 2009, p. 10). La narración la erige primero como espectro en distintos marcos genéricos—«muchacha, hombre o quienquiera que seas» (Galdós, 1878, p. 50)— para recién después ubicarla en un cuerpo ambiguo: «una muchacha, una niña, una chicuela» (p. 28). La triple nominación, lejos de estabilizar a la protagonista, la minimiza e incrusta en un terreno difuso donde cada palabra abre una indecisión: ¿niña o muchacha?, ¿humana o criatura fantástica?, ¿viva o exánime?

Claro está, la entrada en escena de Marianela la desliza entre los bordes del lenguaje, del género, del *eros* y el *thanatos*. Si a ello le sumamos que, según el texto, su nacimiento está fechado el Día de los Fieles Difuntos, que el espíritu de su madre la llama insistentemente desde el abismo al cual se arrojó, o que las flores que recoge al borde del precipicio son «las almas de quienes ya están salvos» (p. 80), es evidente que la novela siembra desde el inicio un conjunto de señales que exceden el registro realista y, en su primer capítulo, opera con tintes de lo ominoso. La textualización de Nela funciona, pues, como una práctica de extrañamiento que habilita su lectura como figura monstruosa, que porta la marca de una anomalía que interpela al orden.

El capítulo tres, titulado «Un diálogo que servirá de exposición», profundiza la cuestión referida. Durante el cuestionario del médico, la protagonista responde siempre con la fórmula «Dicen que…», de modo que delega su identidad a voces ajenas: «Dicen que tengo dieciséis años» (p. 59). «Dicen que soy como un fenómeno» (p. 59).

> Dicen que [el padre, la madre y la tía] vivían juntos… todos juntos, y cuando [el padre] iba a farolear me llevaba en el cesto (…) Un día dicen que subió a limpiar el farol que hay en el puente (…) yo me salí afuera y caíme al río (p. 60).

«Dicen que antes de eso era yo muy bonita» (p. 61). «Dicen que yo no sirvo más que de estorbo» (p. 61). La última afirmación patentiza en el capítulo cuarto, «La familia de piedra», donde atendemos a la manera en la cual el personaje principal es desplazado constantemente en la casa del clan Centeno hasta acabar desterrada en una cesta de mimbre. Hacia el término de dicho episodio, nos topamos con una cita, cuanto menos, escabrosa: «Pobrecita, mejor cuenta le hubiera tenido morirse» (p. 71). Sostenemos así que tanto la reducción de Nela a una serie de oraciones subordinadas como la sentencia necropolítica (Mbembe, 2006) anulan la agencia de la protagonista y la instituyen como una voz sujetada a la voluntad de un tercero, confinada en el plano del enunciado. En tal aspecto, consideramos particularmente llamativo que la palabra «fenómeno», inscrita como presunto juicio externo, funcione en forma de un indicio explícito de su carácter teratológico.

No obstante, más interesante deviene que el único momento en el que la flexión verbal cambia de la tercera persona del plural a la primera del singular sea cuando Nela refiere a su relación con Pablo:

> —Sí, señor; *yo le digo todo.* Él me pregunta cómo es una estrella, y yo se la pinto de tal modo hablando, que para él es lo mismito que si la viera. Yo le explico todo, cómo son las yerbas, las nubes, el cielo, el agua y los relámpagos, las veletas, las mariposas, el humo, los caracoles, el cuerpo y la

> cara de las personas y de los animales. Yo le digo lo que es feo y lo que es bonito, y así se va enterando de todo.
>
> —Veo que no es flojo tu trabajo. ¡Lo feo y lo bonito! Ahí es nada. ¿Te ocupas de eso? Dime, ¿sabes leer?
>
> —No, señor. Si yo no sirvo para nada. (Galdós, 1878, p. 62. Cursivas nuestras).

Más allá de la inferiorización subyacente a la respuesta de Golfín, el gesto es absolutamente revelador: la «atrasadilla» (p. 59), sucia, raquítica, con una sonrisa «semejante a la imperceptible de algunos muertos» (p. 60) no debería ser capaz de dotarse la autoridad para determinar lo apolíneo o lo grotesco. Aun así, asume un rol activo al disputar un espacio de enunciación que la sociedad le niega. Marianela, con su corporalidad dionisíaca, con su deseo insensato de conocer y explicar lo que le está vedado por el poder, se afianza en la imposibilidad de un decir y de un saber hegemónico a propósito de impugnar los procesos de silenciamiento y disciplinamiento e instalar una *episteme* otra. En la contestación —«yo no sirvo para nada»—, el personaje despliega lo que Josefina Ludmer denomina «las tretas del débil», en miras de agenciarse un espacio en el discurso. Si, como bien expresa la autora, «saber y decir (…) constituyen campos enfrentados para una mujer; toda simultaneidad de esas dos acciones acarrea resistencia y castigo» (1984, p. 48), es en la tensión entre decir que no sabe y saber de no decir donde Nela —figura regida por una innegable pulsión de muerte— logra esgrimir una energía vital y potencial epistemológico. Incluso cuando el texto intenta desacreditar sus enunciaciones en términos de «tonterías», de acuerdo al título del capítulo seis, la insubordinación discursiva del personaje sostiene una visión alterna del mundo, una modalidad heterodoxa de conocimiento que desestabiliza la racionalidad dominante. Es precisamente la capacidad de producir modos alternativos de vida lo que la vuelve intolerable para un orden que procura normalizarla.

En virtud de lo previo, comprendemos que el resto de los caracteres circundantes a Nela se esfuerce sin cesar por «domesticarla», en consonancia con el nombre del capítulo diecinueve. Allí, el intercambio entre Golfín y la protagonista funciona a la manera de un laboratorio de las tecnologías higienistas y biopolíticas surgidas durante la crisis decimonónica en España. No es casual que el episodio se abra con la tentativa de Nela de lanzarse al abismo, puesto que la muerte comprendería la única vía de escape dentro de un régimen de poder en constante expansión hacia la vida (Foucault, 1976, p. 165). Tampoco que la intervención del médico adopte la forma del dispositivo característico de gubernamentalidad cristiano-burguesa: la confesión. El mandato es inequívoco cuando el doctor advierte «A ti te pasan cosillas muy curiosas, picarona, y todas me las vas a decir, todas. Verás como no te pesa; verás como soy un buen confesor» (Galdós, 1868, p. 139) o exige «Responde claramente, como se responde a un confesor o a un padre» (p. 138). Desde una óptica foucaulteana, la confesión no supone una liberación del sujeto, sino una *expropiación* de su sexualidad y deseo dado que el saber sobre la propia vida se vuelca hacia una autoridad que lo registra, lo calibra, lo ordena y lo integra en un régimen de invasión al cuerpo viviente. En tal sentido, no sorprende que Nela intente resistir mediante una réplica tajante: «Yo no tengo padre» (p. 138). El dato, en apariencia biográfico, produce una fisura en la ficción disciplinaria que Golfín intenta imponer. De ahí que el médico contraataque con un lenguaje que oscila entre el paternalismo condescendiente y la descalificación abierta: «Veo que eres más tonta que hecha de encargo» (p. 139).

El punto neurálgico de la detallada operación disciplinaria reside en la patologización sistemática del impulso mortuorio de Marianela. Según el doctor, la voluntad de seguir a su progenitora en la

muerte no es más que una muestra de ignorancia o déficit religioso —«¿Y tú no sabes que tu madre cometió un gran crimen al darse la muerte y que tú cometerías otro igual imitándola? ¿A ti no te han enseñado esto?» (p. 138)— causado por una carencia de orientación:

> —¡Pobre criatura abandonada a tus sentimientos naturales sin instrucción, ni religión, sin ninguna influencia afectuosa y desinteresada que te guíe! ¿Qué ideas tienes de Dios, de la otra vida, del morir? (…) Esa idea de que no sirves para nada es causa de grandes desgracias para ti. ¡infeliz criatura! ¡Maldito sea el que te la inculcó o los que te la inculcaron, porque son muchos! Todos son igualmente responsables del abandono, de la soledad y de la ignorancia en que has vivido. ¡Que no sirves para nada! ¡Sabe Dios lo que hubieras sido tú en otras manos! Eres una personilla delicada, muy delicada, quizás de inmenso valor; pero ¡qué demonio!, pon un arpa en manos toscas, ¿qué harán? Romperla. Porque tu constitución débil no te permita romper piedra y arrastrar tierra como esas bestias en forma humana que se llaman Mariuca y Pepina, ¿se ha de afirmar que no sirves para nada? ¿Acaso hemos nacido para trabajar como los animales? ¿No tendrás tú inteligencia, no tendrás tú sensibilidad, no tendrás mil dotes preciosas que nadie ha sabido cultivar? No: tú sirves para algo, aún podrás servir para mucho si encuentras una mano hábil que te sepa manejar.
>
> La Nela, profundamente impresionada con estas palabras, que entendió por intuición, fijaba sus ojos en el rostro duro, expresivo e inteligente de Teodoro Golfín. (Galdós, 1878, pp. 138-139).

A raíz del pasaje, la muletilla «Yo no sirvo para nada» resurge cargada de una densidad completamente distinta: aquí se vuelve evidencia del fracaso de la disciplina social, pero también la reafirmación de su eficacia. La selección del verbo adquiere todo su espesor biopolítico, por cuanto no se trata de que Nela viva, sino de transformarla en una fuerza al servicio de un modelo de producción que busca asegurar su rendimiento y productividad. De ahí que el médico proponga a Florentina como «mentora» y antítesis indiscutida de Nela: ella es la virgen ideal, la personificación del femenino saludable, doméstico y normado. Florentina será la «mano hábil» que maneje a la protagonista y la inserte en un régimen corporal y afectivo «aceptable».

La escena exhibe, por tanto, la incompatibilidad irremediable entre la monstruosidad de Nela, quien inherentemente repele toda ley, y un orden del mundo personificado por Golfín. Marianela encarna una forma de vida que el dispositivo no puede encauzar. En consecuencia, el entramado de poder puesto en juego decanta en la condena, casi programática, de que «ninguna cosa fea debe vivir» (p. 142).

En relación a lo previo, el fallecimiento de la protagonista, hacia el cierre del vigésimo episodio, comporta el corolario de su fuga de un sistema que la desubjetiviza debido a que no alcanza a insertarla en un régimen de utilidad. Empero, ello no implica una clausura: antes bien, intensifica la potencia monstruosa del personaje. En el capítulo final, el cuerpo muerto de Nela se convierte en un resto que desbarata todas las categorías que la narración había pretendido fijar —español/inglés, crónica/ficción, Marianela/María Manuela Téllez— y activa lo que Borallo-Solís (2006) denomina una *monstruosidad narrativa.* Allí, la protagonista continúa produciendo efectos sobre el relato a pesar de su «ausencia», como si su abyección se reconfigurase en una hibridez textual que impide cerrar el sentido de la novela en una matriz sentimental o pedagógica. En ese entre-lugar donde confluyen lenguas, corporalidades, géneros, sensibilidades y ficciones familiares heterogéneas, Nela persiste como exceso indócil y reivindica, desde su desobediencia radical, su derecho a ser un monstruo.

La herencia monstruosa de Galdós

A lo largo del trabajo propusimos, en primer lugar, una reconsideración del gesto crítico para aproximarnos a Galdós en función de aquello que su narrativa parece rechazar o apenas rozar: las zonas ciegas, los resquicios, lo que desborda la intelección de una lectura realista. Ello nos permitió comprender la obra no como un territorio abarcado en su integridad, sino como un espacio donde habitan figuras inestables, susceptibles de relecturas que incomodan y desplazan los sentidos del proyecto escritural del autor canario. Posteriormente, indagamos la noción de abyección femenina con arreglo a una perspectiva biopolítica y los estudios de la monstruosidad, lo cual nos posibilitó definir a las mujeres-monstruo como una desviación en los regímenes que pretenden fijar la vida, el género, el deseo y el cuerpo. Desde allí delineamos un breve bestiario conceptual que habilita una interpretación de los imaginarios acerca de la feminidad en su potencia subalterna o marginalizada.

A la luz de lo antedicho, la lectura de *Marianela* desplegó un recorrido que excede los parámetros tradicionales de los estudios galdosianos. La presencia espectral del personaje, su voz apenas audible, su liminalidad y su constitución fragmentaria revelan, desde el inicio, que su lugar en la novela está ligado a la disonancia, ya que es incapaz de ser plenamente incorporada en un marco lingüístico, genérico, corporal o sensible estable. Asimismo, la cadena de enunciados que la someten a la fórmula «Dicen que…» expone la violencia del dispositivo, al mismo tiempo que la irrupción del «yo» —en relación con Pablo— demuestra que aun las vidas consideradas «insignificantes» consiguen abrir zonas de resistencia en el interior de la lengua. Nela, en su precariedad, configura un saber que no se ajusta a las lógicas dominantes. Precisamente eso vuelve imperioso para los personajes que escenifican el poder disciplinario intentar normalizarla, corregirla, e incluso borrarla del relato.

El capítulo «Domesticación» condensa de manera paradigmática la operación. Allí, el discurso médico, religioso e higienista se articula para reconducir a la protagonista hacia un estado de obediencia y productividad a efectos de demostrar hasta qué punto la novela escenifica el *disenso* entre distintos regímenes sensoriales (Rancière, 2008, p. 61). Mediante la patologización de la voluntad de morir del personaje principal, la exigencia de una confesión y el diagnóstico de una presumible «inutilidad», Golfín —en su calidad de portavoz del orden— no expone la anomalía de Nela, sino lo que todo un sistema les hace a aquellas vidas que no producen, no embellecen, no rinden. La protagonista, al «no servir para nada», evidencia brutalmente el límite del dispositivo: una forma de vida incompatible con lo que debe ser gobernado. En esta clave, la muerte de Marianela ratifica que quien muere no es ella. En verdad, se acaba la ilusión de que el discurso puede contenerla y su desaparición deja un resquicio que escapa a toda clasificación, un punto de fuga que, lejos de disiparse, *insiste*.

Por todo ello, concluimos que, a razón de su monstruosidad, en Nela cristaliza aquello que desarticula la maquinaria disciplinaria del siglo diecinueve y expone sus grietas. Así pues, defendemos que la monstruosidad de Nela nos habilita a pensar una herencia que supera la lectura puntual de *Marianela*. Las figuras femeninas situadas en los bordes del ideal doméstico, del modelo higienista o del canon sentimental no se agotan en su marginalidad, sino que configuran una zona de productividad política, estética y lingüística. En tanto fuerzas que interrumpen el orden, permiten imaginar genealogías alternativas del cuerpo, de la feminidad y del deseo que dialogan con la crítica contemporánea y la exceden. Las mujeres-monstruo, así

entendidas, no son un residuo del pasado, sino una clave de lectura para desmontar los dispositivos que, inclusive hoy, determinan quién merece vivir y bajo qué forma.

En tal sentido, coincidimos con Zambrano cuando remarca que el mayor atributo —y, para nosotros, legado— de las «desheredadas» de Galdós es

> Su resistencia sin límite frente a la adversidad (…) fieras ante la derrota, inagotables en la resistencia, tan genios de la resistencia como cualquier héroe legítimo, como cualquier ciudad sitiada, invicta de por vida. Mas la resistencia no puede ser la fuerza única de un pueblo. (1960, pp. 198-199)

Referencias

Borallo-Solís, A. (2006): «Monstruos y márgenes: reconsideración del capítulo final en *Marianela* de Benito Pérez Galdós», en Smith, A. (dir.): *Anales galdosianos*, Año LI, 11-24. https://doi.org/10.1353/ang.2016.0000.

Creed, B. (1993). The Monstruous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis. Routledge.

Creed, B. (2022). Return of the Monstruous-Feminine: Feminist New Wave Cinema. Routledge.

Eco, U. (2007). Historia de la fealdad. Lumen.

Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar.* Siglo xxi editores, 2002.

Foucault, M. (1976). Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber. Siglo xxi editores, 2007.

Foucault, M. (1999). Los anormales. Curso en el Collège de France (1974–1975). Fondo de Cultura Económica, 2007.

Foucault, M. (2013). La gran extranjera. Para pensar la literatura. Siglo XXI editores.

Foucault, M. (2016). «La literatura y la locura». *Dorsal. Revista de Estudios Foucaulteanos,* N°1, 93-105. https://doi.org/10.5281/zenodo.206989.

Jiménez Gómez, C. (2019). *La construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una instancia receptora de mujer.* [Tesis del Doctorado de Lenguas y Culturas en la Universidad de Córdoba]. En https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=149703&orden=0&info=link.

Link, D. (2009). Fantasmas. Imaginación y sociedad. Eterna Cadencia.

Ludmer, J. (1984). Tretas del débil, en González, P. & Ortega, E. (eds.): *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas.* Río Piedras, Ediciones Huracán.

Mbembe, A. (2006). *Necropolítica*. Melusina, 2011.

Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra.* Iberoamericana.

Pérez Galdós, B. (1878). *Marianela*. Colihue, 2007.

Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado.* Manantial, 2013.

Rugg, M. (2007). «The Women of Orbajosa: Patriarchy as the Definitive Ideology in Galdós' *Doña Perfecta*». *Mediterranean Studie*s, 16, 191-223. https://doi.org/10.2307/41167011.

Torrano, A. (2014). «Por una comunidad de monstruos». *Revista Caja Muda*, 4, 1-8. En: https://www.academia.edu/27647407/Por_una_comunidad_de_monstruos_de_Andrea_Torrano_caja_muda

Vargas Llosa, M. (2022). *La mirada quieta (de Pérez Galdós).* Alfaguara.

Yelin, J. (2020). Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal. Pittsburgh Ubiquity Press.

Zambrano, M. (1960). *La España de Galdós.* Endymion.

Melibea. Revista Multidisciplinaria sobre estudios de las mujeres
Volumen 20, parte 1 2026, Mendoza (Argentina)
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Sección Artículos - pp. 88 - 99
ISSN 2422-8117 - CC BY-NC 4.0
https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index
Recibido: 19/01/2026 – Aceptado: 05/02/2026

Il ruolo scorretto di Franca Rame, nel Boccaccio riveduto da Fo

The incorrect Role of Franca Rame, in Fo's revised of Boccaccio

El papel incorrecto de Franca Rame, en el Boccaccio revisado por Fo

Domenico Mico Argirò
Universidad de Sevilla,
España
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano,
Italia
micoargiro@gmail.com

Revisto

Il ruolo di Franca Rame ne *Il Boccaccio riveduto e scorretto* di Dario Fo va molto oltre quello di editor o curatrice riconosciutole, da un'analisi dei manoscritti risulta immediatamente molto più vicino ad una co-scrittura. Utilizzando le definizioni di Harold Love sull'autorialità saranno messe in luce interventi di *revisionary authorship* (la revisione del testo), di *executive authorship* (azione sulla scrittura, sui contenuti del testo) e di *precursory authorship* (influenza pregessa sul testo). Viene a mancare, così, soltanto la *declarative authorship*, l'attribuzione del testo, cosa per nulla rara quando si tratta di autrici donna nella letteratura italiana. L'analisi, in accordo con quanto fatto da Angelucci e Kolsky (2023), non mira, però, al riconoscimento di un altro genio solitario, ma alla rilevazione e comprensione di una scrittura collettiva, familiare della coppia Fo-Rame, tanto riconosciuta nel teatro, ma ancora abbastanza inesplorata nella loro narrativa.

Parole chiave: Franca Rame e Dario Fo, Boccaccio, Harlod Love, Prospettiva di Genere

Resumen

El papel de Franca Rame en Il Boccaccio rivisto e inexacto de Dario Fo va mucho más allá del de editora o curadora reconocida, desde un análisis de los manuscritos resulta inmediatamente mucho más cercano a una coescritura. Utilizando las definiciones de Harold Love sobre la autorialidad se pondrán en evidencia intervenciones de revisionary authorship (la revisión del texto), de executive authorship (acción sobre la escritura, sobre los contenidos del texto) y de precursory authorship (influencia penetrante sobre el texto). Desaparece, así, sólo la declarative authorship, la atribución del texto, cosa nada rara cuando se trata de autoras mujeres en la literatura italiana. El análisis, de acuerdo con lo hecho por Angelucci y Kolsky (2023), no apunta, sin embargo, al reconocimiento de otro genio solitario, sino a la detección y comprensión de una escritura colectiva, familiar de la pareja Fo-Rame, tan reconocida en el teatro, pero todavía bastante inexplorada en su narrativa.

Palabras clave: Franca Rame y Dario Fo, Boccaccio, Harlod Love, Perspectiva de Género

Abstract

The role of Franca Rame in Dario Fo's *Il Boccaccio riveduto e scorretto* extends far beyond that of the acknowledged editor or curator; an analysis of the manuscripts immediately reveals a contribution much closer to co-authorship.

By employing Harold Love's definitions of authorship, the analysis will bring to light interventions of revisionary authorship (text revision), executive authorship (action on the writing and content of the text), and precursory authorship (prior influence on the text). Thus, only declarative authorship—the attribution of the text—is missing, a phenomenon that is far from rare when dealing with female authors in Italian literature.

The analysis does not aim, however, to recognize yet another solitary genius, but rather to detect and understand the collective, familial writing of the Fo-Rame couple, which is widely acknowledged in their theatrical work but still relatively unexplored in their narrative output.

Keywords: Franca Rame and Dario Fo, Boccaccio, Harlod Love, Gender Perspective

Introduzione

Nel prologo del *Cymbeline Refinished* George Bernard Shaw afferma che, qualora se ne senta la necessità e se ne abbia l'audacia, un autore può permettersi di modificare le soluzioni narrative considerate di basso livello anche di autori più illustri e importanti (Shaw, 1938, p. 138); a lui e al suo approccio dichiara esplicitamente di ispirarsi Dario Fo, ma vedremo come sarebbe meglio dire "la coppia Fo-Rame", nella composizione de *Il Boccaccio riveduto e scorretto* (Fo, 2011).

La coppia si concede di sovvertire personaggi e trame, di rileggere, attraverso la propria sensibilità, frutto anche del tempo e della personale storia artistica, sia il *Decameron* che altre fonti medievali, con una particolare attenzione ai personaggi femminili.

Quanto fatto da Dario Fo e Franca Rame rientra a pieno titolo in una lunga tradizione di scritture e riscritture tipica del genere della novella che, già dagli albori, si caratterizza come un genere letterario di difficile definizione (Zatti, 2010, p. 15-16) e di scarsa fissità. Si pensi anche all'introduzione del *Decameron*, dove l'autore dice di voler "raccontare cento novelle, o favole, o parabole o istorie che dire le vogliamo" (Boccaccio, 1956, p. 9) laddove questa serie di parole, non assolutamente sinonimi, testimonia una chiara ricerca di un termine "di valenza semantica comunemente accettata" (Malato, 1988, p. 3) che possa descrivere un materiale letterario difficile da inquadrare, a metà tra la creazione originale e il rimaneggiamento, tra l'oralità e la scrittura.

Boccaccio stesso non inventa dal nulla la novella, ma rielabora tante fonti precedenti, si pensi all'exemplum, ai fabliaux, alle vidas e razos provenzali, alle *Mille e una notte*. E laddove Sklovskij "rinunciò esplicitamente a definirla" (Manganaro, 2013, p. 10), la definizione che ne dà Segre è strutturata per opposizione:

> La novella è una narrazione breve generalmente in prosa (a differenza dal fabliau, dal lai e dalla nova) con personaggi umani (a differenza della favola esopica) e contenuti verosimili (a differenza della fiaba) ma generalmente non storici (a differenza dell'aneddoto), per lo più senza finalità morali o conclusione moraleggiante (a differenza dell'exemplum). (Segre, 1985, p. 234)

Nella stessa cornice del Decameron, che rimanda al mondo dell'oralità, un gruppo di giovani che si racconta storie per fuggire dall'opprimente realtà della peste, il personaggio di Dioneo, oltre alla licenza di non attenersi al tema della giornata, si concede di reinterpretare nelle sue novelle elementi, anche drammatici, delle novelle altrui e rivoltarli in chiave parodica, quasi come se fosse naturale ed essenziale il rimaneggiamento nel genere[1].

È importante inoltre aggiungere che Boccaccio diventa modello per tantissimi autori successivi, la lista sarebbe lunga, emulatori e imitatori inclusi, ma si pensi a Giraldi Cinthio con Orbecche negli *Ecatommiti*, a Giovanni Francesco Straparola con Doralice ne *Le piacevoli notti*, a Luigi Da

[1] Si pensi, ad esempio, a come Dioneo reinterpreta l'elemento dell'uomo nella cassa di II,9, la novella di Zinevra sulla quale più avanti si tornerà, nella IV, 10, la novella della moglie del maestro Mazzeo, o come capovolge i ragionamenti sulla fedeltà di Zinevra sia nel cappello della II,10 ("*andando per lo mondo e con questa e con quella ora una volta ora un'altra sollazzandosi, s'immaginan che le donne a casa rimase si tengan le mani a cintola*" (Boccaccio, 1956, p. 198) che nella stessa novella: Bartolomea per natura infedele al marito. Su questo si veda Grimaldi, 1987.

Porto con la *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*[2] e, direttamente, a Shakespeare stesso col *Cymbeline*.

Questo ci riporta a *Il Boccaccio riveduto e scorretto* che si apre proprio con *Scommessa sulla fedeltà*, rilettura della II,9 del *Decameron*, che era stata modello per Shakespeare proprio nel *Cymbeline*, poi riscritto da Shaw (ed emulato nel metodo da Fo in quest'opera[3]).

Donne e autorialità.

Prima però di approfondire il ruolo di Franca Rame ne *Il Boccaccio riveduto e scorretto* si ritiene essenziale citare alcuni capisaldi della critica sulla questione femminile, utili per contestualizzare, capire e interpretarlo meglio.

Marina Zancan in *La donna in letteratura italiana* (1986) indica due strade per l'analisi della questione femminile: la donna come oggetto della letteratura e la donna come soggetto della letteratura. Alla stessa maniera Showalter (1979) aveva precedentemente sottolineato l'importanza dell'abbinamento dei due approcci per meglio comprendere la visione sulla donna e la visione della donna stessa quando è autrice.

Importante è anche sottolineare, per quanto riguarda la ginocritica, come la voce delle donne sia spesso stata marginalizzata e negata; su questo è fondamentale quanto fatto da Mercedes Arriaga Flórez (2010 e 2018), rispetto alla letteratura italiana:

> La violencia simbólica, en cambio, actúa en dos niveles diferentes. La ejercen la crítica literaria, los escritores y editores ensombreciendo a las escritoras, negando su existencia o sus obras, minimizando sus logros, que no van a formar parte de la tradición literaria, pero también esa parte del público lector que rechaza sus textos por tratar "argumentos y temas femeninos" y carecer de la supuesta universalidad que, en cambio, se atribuye a los "argumentos y temas masculinos". Pero también la perpetúan algunas escritoras sobre sí mismas, al aceptar "las reglas del juego" literario, contentándose con los espacios simbólicos a ellas asignados, como los géneros líricos, los temas íntimos, en los que el sistema androcéntrico literario reproduce la jerarquía social: las escritoras como las mujeres deben permanecer en el recinto de lo privado y de la moral a ellas destinada, mientras que los escritores carecen de límites, su fantasía es soberana. (Arriaga Flórez, 2018, p. 13)

Questo riconduce immediatamente a Russ in *How to Suppress Women's Writing* (1983), della quale sono fondamentali in questa analisi i concetti di Denial of Agency (Russ, 1983, p. 20), negazione dell'autorialità, e di Pollution of Agency (Russ, 1983, p. 25), corruzione, inquinamento, dell'autorialità.

Il ruolo di Franca Rame

Harold Love, in Attribuiting Authorship (Love, 2002), intendendo la scrittura e la pubblicazione di un libro come un processo collettivo, che vada ben oltre l'azione del singolo, individua quattro tipi di autorialità, quattro funzioni principali: *precursory authorship*, *executive authorship*, *revisionary authorship*, *declarative authorship*. Scrivere un'opera non sarebbe, quindi, il frutto di un genio

[2] Che è poi la novella da cui Shakespeare mutua *Romeo e Giulietta*.
[3] È quindi chiaramente programmatica l'apertura de *Il Boccaccio riveduto e scorretto* con la riscrittura della novella di Ginevra.

solitario[4], ma, di per sé, un prodotto collettivo, nel quale entrano le influenze pregresse (*precursory authorship*), la scrittura del testo (*executive authorship*), la revisione (*revisionary authorship*) e, solo in fine, il nome sulla copertina, l'attribuzione (*declarative authorship*).

Angelucci e Kolsky (2023, p. 48-52) rilevano che "ridurre l'autorialità alla sola funzione esecutiva dello scrittore, benché in linea con le pratiche culturali correnti, penalizza Rame in maniera eccessiva" (Angelucci-Kolsky, 2023, p. 53) e, proprio analizzando le dinamiche di scrittura della coppia Fo-Rame secondo il modello di Love, evidenziano come l'apporto di Franca Rame alle opere rientri in varie delle categorie di autorialità.

Nella successiva analisi dei manoscritti, oltre ad interventi che a pieno titolo rientrano nella *executive authorship* e *revisionary authorship,* sarà facile individuare anche la *precursory authorship*, quantomeno per la novella di *Ferondo e Rosaria*.

Mancherebbe, quindi, soltanto il riconoscimento dell'ultima autorialità, quella attributiva, la *declarative authorship*; per questo si ritiene molto importante aggregarsi ad Angelucci e Kolsky nella richiesta di attribuzione del Nobel a Franca Rame, in coppia con Fo, al quale non si vuole in nessuna maniera sottrarre quel genio di cui sopra si è parlato, ma come riconoscimento sia del lavoro svolto che di un tipo di scrittura atipico, familiare[5], collaborativo.

C'è da dire che, per quanto riguarda il loro teatro, che "i suoi interventi di editing siano stati di fatto una vera e originale riscrittura." (D'Angeli, 2016, p. 26) è ormai acclarato, tanto che il teatro della coppia è detto "Fo-Rame", anche per un volere, magari tardivo, di Dario Fo:

> Naturalmente non risultava da nessuna parte il mio contributo. Lo feci presente all'editore: mi misero nella fascetta e vi assicuro che la posizione era proprio scomoda. Ma questa, ripeto, è la condizione della donna. La moglie è un'entità, un fantasma, un uovo sodo. Però abbiamo fatto progressi: nel XVI volume di Einaudi si legge "Teatro di Dario Fo e Franca Rame". Questo è stato proprio Dario a chiederlo alla casa editrice. Diciamo che era ora. Mi ha fatto molto piacere, ovviamente, che il mio lavoro fosse riconosciuto, ma il più felice era lo stesso Dario. (Rame-Farrell, 2013, p. 91)

È Franca Rame a sottolineare che il vero ostacolo al riconoscimento pieno del suo lavoro non è la grande (e indiscussa) genialità del marito, ma lo stesso ruolo di moglie:

> È una vecchia storia, questa. Io non porto rancore a Dario, perché alla base c'è il mio più grande difetto: quello di non avere ambizione [...] Se non fossi stata sua moglie, se fossi stata un'altra, avrebbe dovuto, per forza di cose, mettere anche il mio nome come autrice. Einaudi ha pubblicato numerosi testi di Dario curati da me e inizialmente non figurava nemmeno la dicitura "a cura di Franca Rame" [...] Il guaio è che io sono la moglie, e la moglie, talvolta, è un mobile di casa, un quadro alla parete, qualcosa che ti sta vicino ma che non vedi. Conosco centinaia di sfoghi di donne sull'argomento. (Rame-Farrell, 2013, p. 87)

[4] Si pensi anche a Roland Barthes che vede il genio e la figura dell'autore come un prodotto dell'ideologia capitalista e del consumo (Barthes, 1988, p. 51), quindi non un dato naturale, ma indotto dal mercato.

[5] Pizza (2006, p. 91-92, 143-144) inquadra la coppia nel contesto delle "famiglie d'arte", sia per eredità diretta della famiglia Rame che nella dinamica pratica di lavoro, si pensi a quanto dichiarato da Jacopo Fo: "mio padre disegnava pure i costumi e le scene. La zia Pia recitava e realizzava i costumi, lo zio Enrico e lo zio Fulvio si alternarono per anni come amministratori della compagnia e organizzatori" (Jacopo Fo 2019, p. 68).

E, nonostante il riconoscimento pubblico durante il discorso del Nobel[6], è particolarmente duro mettere in luce in maniera definita e stabile l'autorialità della donna, anche per alcune contorsioni nelle sue stesse dichiarazioni e alcune tendenze caratteriali, come si vedrà nel paragrafo successivo, nell'intervento in apertura di *Ferondo e Rosaria*, dove il ruolo della moglie sarà fondamentale:

> In questi anni io ho capito fino in fondo cosa significa la condizione della donna e della moglie. D'accordo: Dario è quello che è: un monumento, stupendo, bravo, meraviglioso, tutto bellissimo! Ma, casualmente, faccio l'attrice anch'io; casualmente, sono in questi testi; casualmente, Canzonissima l'abbiamo fatta e lasciata insieme; casualmente le scelte più grosse della nostra vita, non sempre pensate solo da Dario, le abbiamo decise insieme. Ma mai che a nessuno venga in mente di dire "hanno lasciato la televisione", no, è Dario Fo che "ha abbandonato", perché è lui la testa. (Rame in Fo, 1977, p. 141)

Nonostante questo, la questione dell'autorialità di Franca Rame rimane un elemento di ricerca costante della critica a lei dedicata[7] e porta D'Arcangeli nella sua intervista a una domanda cruciale:

> D: Quand'è che hai cominciato effettivamente a scrivere? Perché non si capisce…"
>
> R: Non si può neanche capire, non si può…Si capisce se tu prendi in mano, se tu entri fisicamente nell'archivio e guardi nei faldoni, allora lì capisci! (D'Arcangeli, 2016, p. 124)

A questo punto, anche rispondendo all'invito di Franca Rame, si procederà ad un'analisi negli autografi dell'opera, ricercandone l'intervento diretto.

L'analisi degli autografi[8]

L'originale de *Il Boccaccio riveduto e scorretto* fu scritto a mano da Dario Fo su fogli A3, con anche interessanti bozzetti dei quadri che poi sarebbero stati realizzati per il libro. Dagli originali si passa ad una versione definita "Nuova Bozza", prima digitalizzazione del testo, che ritroviamo completamente corretta ai margini, a mano e in vari colori, da Franca Rame.

Già ad una prima analisi ci si rende subito conto che Rame interviene nel testo molto marcatamente, attraverso post-it, cancellature e riscritture di sequenze, a volte reinterpretando il pensiero espresso da Fo, altre volte mutando la direzione delle novelle, suggerendo direzioni diverse.

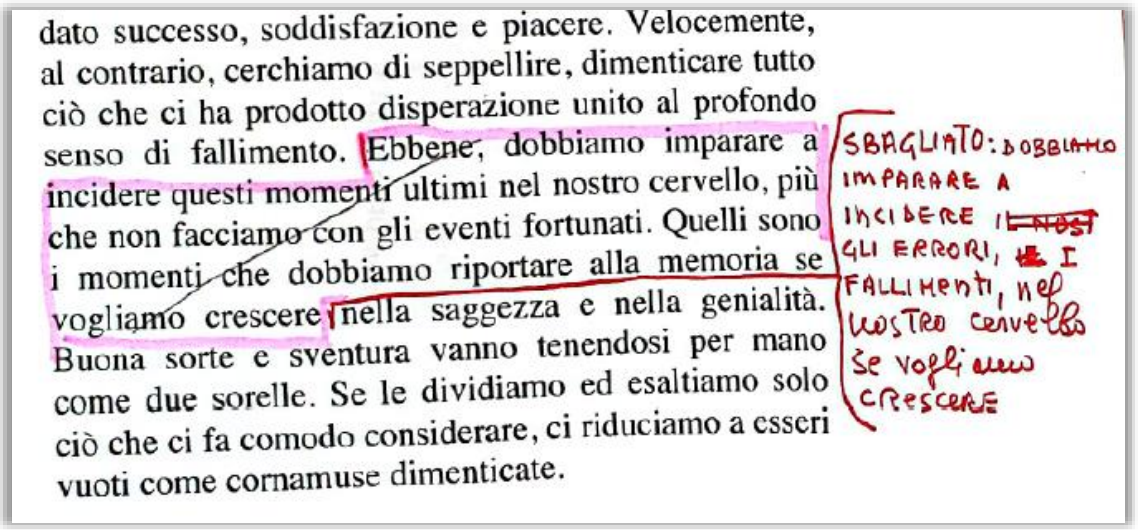
Nella prima pagina della "Nuova Bozza" assistiamo subito a un intervento:

[6] "Permettete che io dedichi una buona metà della medaglia che mi offrite, a Franca. Franca Rame, la mia compagna di vita e d'arte che Voi, Membri dell'Accademia, ricordate nella motivazione del premio come attrice e autrice, che con me ha scritto più di un testo del nostro teatro." (Fo, 1997)

[7] Si ritiene fondamentale segnalare *Franca Pensaci tu* (Cerrato, 2016) che rappresenta un caposaldo nella critica a lei dedicata, e il saggio *Il Boccaccio riveduto e scorretto di Dario Fo e Franca Rame. Uno sguardo di genere sui personaggi femminili* (Cerrato, 2017), essenziale per questa analisi e il mio percorso.

[8] Per la quale si ringrazia fortemente la Fondazione Fo-Rame sia per l'accesso ai materiali che per il supporto avuto in fase di ricerca. Gli autografi sono conservati presso l'Archivio di Stato di Verona; relative a *Il Boccaccio riveduto e scorretto* sono le sezioni (VI.2)10, (VII,2)10, (VII.2)09.

Imagen 1



"Nuova Bozza", p. 1; da VII.2 09, Archivio Fo-Rame

Azione sicuramente ascrivibile nella *revisionary authorship*, intervento di editing, ma segnalato in maniera molto netta, con uno "SBAGLIATO" in penna rossa. La sequenza che risulta nella versione finale, come sarà in genere davanti a questo tipo di interventi, è essenzialmente il frutto della correzione di Franca Rame, più agile e chiara.

L'intervento è invece molto più interessante dal punto di vista contenutistico in *Scommessa sulla fedeltà*, la prima, programmatica, novella dell'opera.

Vi è un momento, sia nell'originale decameroniano che nella novella della coppia, in cui Ginevra, la protagonista, è costretta, per salvarsi la vita, a travestirsi da uomo: il marito, che aveva scommesso sulla sua fedeltà, beffato dal contendente, l'aveva mandata ad uccidere da un famiglio[9].

Il travestimento concederà a Ginevra non solo la salvezza da tentato omicidio, ma, diventata Sicurano da Finale, libertà di azione e movimento, autorevolezza nelle scelte, tanto da farla diventare prima mercante e poi, per le sue doti, "oltre modo a grado" (Boccaccio, 1956, p. 191) al soldano di Alessandria.

Si osservi quanto avviene in questo punto tra la "Nuova Bozza" e la versione finale:

Nuova Bozza	**Versione Finale**
(da VII.2 09)	
p.9	p.31
Quivi il travestito	Quivi la travestita
Deliberò di mandare con altri suoi uomini il giovane Sicuràn	Deliberò di mandare con altri suoi uomini Sicuràn
Il giovane travestito	La giovane travestita

[9] Come si è segnalato in altra pubblicazione (Argirò, 2025, p. 332) l'espediente è quasi favolistico: si pensi al cacciatore che la matrigna invia per uccidere Biancaneve (Grimm, 1962). Se quindi analizziamo secondo Propp il personaggio del famiglio notiamo come, nel momento del *Danneggiamento,* si riveli come *aiutante* della protagonista. Sulle funzioni e sui personaggi in questione si rimanda a Propp, (2000).

p. 10	p. 38
Il ragazzo travestito	Ginevra travestita
p. 16	
A questo punto, ecco che il ragazzo Sicuràn, che noi sappiamo esser travestito	A questo punto, ecco che il ragazzo Sicuràn, che noi sappiamo non essere altri che Ginevra travestita

Sia nell'originale di Boccaccio che nella prima versione di Fo, quando Ginevra indossa le vesti maschili diventa a tutti gli effetti un uomo e gli autori le si rivolgono al maschile. Ginevra diventa Sicurano da Finale e questo è particolarmente connotativo perché, quando poi abbandonerà quelle vesti, è come se si spogliasse anche di tutta la determinazione che Sicurano aveva e sceglierà di ritornare col marito, perdonandolo.

Nella versione finale della coppia Fo-Rame, invece, anche quando è travestita da uomo Ginevra rimane una donna e, nel passaggio dalla "Nuova Bozza" alla versione finale, è proprio l'intervento di Franca Rame a definirlo, volgendo tutte le occorrenze al femminile[10]. Questo consentirà al personaggio di non perdere di determinazione e autorevolezza una volta spogliatasi delle vesti maschili: nella versione dei Fo-Rame in conclusione Ginevra sceglierà di non tornare da un marito che ha scommesso sulla sua fedeltà e condannata a morte, ma sceglierà di rimanere nell'harem del nobile sultano[11].

Quanto avviene in questo punto, con questo cambiamento di occorrenze e visione è in netta controtendenza col *Decameron*, dove le ribellioni femminili sono sempre controllate, temporanee, e l'ordine patriarcale non ne viene mai davvero intaccato.

"Nel Decameron di Boccaccio l'ordine costituito si rompeva, ma poi si ricomponeva, le donne si ribellavano, ma alla fine tornavano dai loro mariti" (Cerrato, 2017, p. 21).

Si noti che l'aspetto del travestimento da uomo è particolarmente importante nella questione femminile, sia in letteratura che nella vita reale, laddove "Il travestimento serve per protezione e per consentire la mobilità fisica e sociale in un mondo dove questa è prerogativa dell'uomo." (Zatti, 2004, p. 85)

In questo contesto Palumbo (2013) riflette sul travestimento da uomo per affermarsi nella società maschilista e insiste sulla necessità di ricostruire una genealogia di donne che, nel corso dei secoli, hanno sentito questa necessità:

> I pantaloni li abbiamo conquistati. E non solo quelli. Eppure ha un senso andare a ripescare la lunga storia delle donne che in tutti i secoli, in tutte le culture e a qualsiasi livello sociale, si sono sottratte alle regole, spesso rigidissime, sul vestire e hanno scelto abiti maschili. Ha un senso perché la loro "ribellione" ha avuto quasi sempre lo stesso obiettivo: conquistare una libertà altrimenti irraggiungibile. Assumere un'autorevolezza che, in barba

[10] Si è già segnalato anche un errore nella versione finale de *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, a p.37, dove gli autori si rivolgono a Ginevra al maschile; un refuso, ma che tiene traccia della versione originale che seguiva pedissequamente il modello decameroniano. (Argirò, 2025, p. 335)

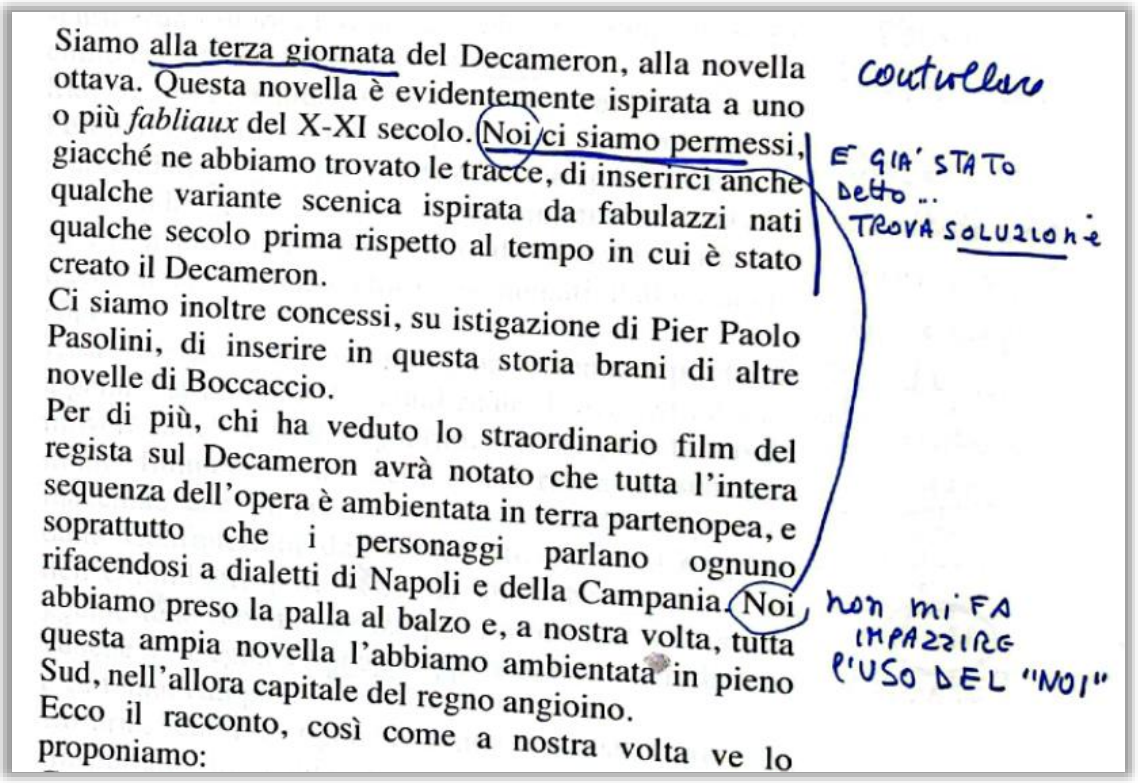
[11] Certo su questo potrebbe aprirsi una parentesi importante, laddove gli autori potevano essere maggiormente rivendicativi: di fatto Ginevra passa da un uomo a un altro.

> all'adagio popolare, rende vero un assunto: l'abito fa il monaco. Accidenti, se lo fa. (Palumbo, 2013, p. 2)[12]

Quanto fatto da Franca Rame in questo cambio di occorrenze, che può sembrare un dettaglio, ma nella quale si ravvede un chiaro intervento di *executive authorship,* ha un forte potere rivendicativo per la questione femminile, anche se nei limiti di quanto segue nella prossima azione sul testo.

Un intervento importante per cercare di comprendere le dinamiche all'interno della coppia artistica e meglio contestualizzare l'apporto di Franca Rame (e quanto Fo ne fosse consapevole), lo ritroviamo a p.46 della Nuova Bozza, nell'introduzione della novella di *Ferondo e Rosaria*.

Imagen 2



Siamo alla terza giornata del Decameron, alla novella ottava. Questa novella è evidentemente ispirata a uno o più *fabliaux* del X-XI secolo. Noi ci siamo permessi, giacché ne abbiamo trovato le tracce, di inserirci anche qualche variante scenica ispirata da fabulazzi nati qualche secolo prima rispetto al tempo in cui è stato creato il Decameron.
Ci siamo inoltre concessi, su istigazione di Pier Paolo Pasolini, di inserire in questa storia brani di altre novelle di Boccaccio.
Per di più, chi ha veduto lo straordinario film del regista sul Decameron avrà notato che tutta l'intera sequenza dell'opera è ambientata in terra partenopea, e soprattutto che i personaggi parlano ognuno rifacendosi a dialetti di Napoli e della Campania. Noi abbiamo preso la palla al balzo e, a nostra volta, tutta questa ampia novella l'abbiamo ambientata in pieno Sud, nell'allora capitale del regno angioino.
Ecco il racconto, così come a nostra volta ve lo proponiamo:

Controllare
E' già stato detto.. trova soluzione
non mi fa impazzire l'uso del "noi"

"Nuova Bozza", p. 46; da VII.2 09, Archivio Fo-Rame

Franca Rame contesta a Fo l'uso del "noi", come sembra già avesse fatto in altri momenti (Argirò, 2026, p. 17-18). Si ritiene importante chiedersi perché Fo usa il "noi": si tratta di un plurale maiestatis e per questo la Rame lo trova inopportuno e cacofonico oppure in quel "noi" è inclusa proprio Franca Rame?

Sarebbe una prova chiara della collettività della loro scrittura, di un racconto non svolto dal solo Fo, ma realizzato insieme a Franca Rame.

Importante, si ritiene, è anche il luogo in cui questo "noi" appare: la novella di *Ferondo e Rosaria*, che ha come situazione iniziale una brava moglie, dedita e lavoratrice, vessata da un uomo sfaccendato e morbosamente geloso.

[12] Subito a seguire l'autrice segnala anche una frase di Cora Anderson , tratta da un documentario del 1983, She even chewed tobacco, dedicato alle donne degli Stati Uniti che si sono travestite da uomo: "Vestirmi da uomo è il solo modo che ho trovato per far parte di un sesso privilegiato!" (Palumbo, 2013, p.2)

Questa trama riconduce immediatamente a *Tutta casa, letto e chiesa*, spettacolo teatrale del 1977, a opera di Franca Rame, con la collaborazione di Fo. A riguardo Franca Rame dichiara così:

> Questo spettacolo è nato nel 77 in pieno femminismo, era molto gradito alle ragazze, alle donne, anche agli uomini, perché c'era una critica gentile non era una critica rozza perché portava le tematiche che ci erano vicine, tutto era visto in chiave satirica, comica. […]
>
> Praticamente in platea avevano lo specchio, le donne e gli uomini, di quella che era la loro vita. (Rame, 2023)

La situazione iniziale delle due opere è identica e anche le soluzioni satiriche:

> La casalinga per antonomasia – spiega Franca -, che ha tutto all'interno della sua famiglia, meno la cosa più importante: la considerazione, l'essere trattata dai maschi di casa come una persona, un individuo e rispettata in quanto tale, non solo usata come oggetto sessuale e come domestica senza stipendio né pensione. (Fo-Rame, 2000, p. 960)

Ne *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, come in *Tutta Casa, letto e chiesa,* "la donna è un personaggio comico e del resto incarna il primo gradino dell'ascesa verso la consapevolezza femminile" (Peja, 2009, p. 101):

> [La donna sola] è prigioniera senza speranza. La situazione è assurda (e suscita la risata) per l'assommarsi in essa di una fila di questioni di sfruttamento e oppressione della donna ognuna delle quali però in sé non è purtroppo affatto assurda, ma addirittura realistica. Il realismo drammatico con cui potrebbe essere presentata ognuna delle singole situazioni che vive la donna, nella rappresentazione di un insieme così improbabile e pazzesco, vira decisamente verso il comico-grottesco. (Peja, 2009, p. 103)

In entrambi i testi, però, l'attenzione viene focalizzata solo nel mettere in scena la situazione, l'autore e l'autrice non insistono in rivendicazioni, sono ben lontani dal *radical feminist theatre* (Wood, 2000, p. 165), ma sono molto più "saldamente radicati in un discorso marxista-leninista sul lavoro, il profitto, l'alienazione, la proprietà" (Peja, 2009, p. 107); così anche Ferondo, oltre ad essere il marito geloso e oppressivo è soprattutto uno sfaccendato, vive sulle spalle della moglie Rosaria, costretta incessantemente a lavorare.

Viste queste somiglianze molto marcate, che quel "noi" di Fo includesse proprio Franca Rame, che sui temi femministi è sempre stata per lui il motore maggiore? Che sia una dichiarazione di *precursory authorship* per l'influenza di *Tutta casa, letto e chiesa*?

Questo ci porta a riflettere anche su un altro aspetto, senza in nessuna maniera voler colpevolizzare Franca Rame:

> [...] la voce di Franca Rame nel reclamare i propri diritti è stata a lungo troppo fievole, quasi impercettibile; le sue rivendicazioni e i rammarichi arrivano solo adesso, ex-abrupto, senza offrire sufficiente documentazione né prove né verifiche. E troppo tardi perché si possano davvero rovesciare le regole del gioco: solo lei avrebbe potuto farlo o dimostrare la necessità di farlo. (D'Angeli, 2016, p. 124)

Per ragioni caratteriali, imputabili magari alla "mancanza di ambizione" da lei stessa citata (Rame-Farrell, 2013, p. 87) o per una voglia forte di lavoro "dietro le quinte", le sue stesse rivendicazioni autoriali sembrano poco determinanti o, dalla coppia stessa, degne di poca attenzione.

Però è importante sottolineare come Fo, almeno agli inizi teatrali, facendo riferimento ai giullari e agli attori della Commedia dell'Arte, tenga poco in considerazione l'azione della scrittura e il ruolo dell'autore, entrando in polemica anche con Benedetto Croce nel *Manuale minimo dell'attore*, definendo la "espressione poetica del genio" come una delle tante "espressioni stereotipiche ed imburrate di luoghi comuni" (Fo, 2006, p. 11):

> Fo è impegnato a difendere il valore di uno dei suoi maggiori punti di riferimento: gli attori della Commedia dell'Arte. Se la prende allora con chi, come Benedetto Croce, avrebbe dato preferenza al testo scritto, sottoscrivendo al dogma "niente testo (letterario-drammaturgico), niente arte" (Fo, 2006, p. 13). Il disinteresse che Fo ha per il volume stampato (perfino per i suoi) è ben documentato, e il disaccordo con questo dogma non potrebbe essere più chiaro: per Fo, gli attori della Commedia dell'Arte infatti "svelano la presenza di un autore geniale" (Fo, 2006, p. 30), a prescindere dalla presenza o meno di un testo o di un canovaccio. Questo, ovviamente, varrebbe anche per i giullari che Fo cita nel discorso per il Nobel, e per lui stesso. Che strano paradosso, però: genio è un luogo comune, uno stereotipo, ma l'attore è anche un autore di genio. E c'è di più. Se questo secondo punto è vero, come mai Franca Rame, che è senza dubbio una grande attrice, non è di conseguenza anche un'autrice? (Angelucci-Kolsky, 2023, p. 42-43)

In conclusione si riporta un altro intervento di Franca Rame che si ritiene interessante nel come e cosa corregge al testo di Fo, ma si potrebbero citare ancora innumerevoli esempi simili:

Nuova Bozza (da VII.2 09)	**Versione Finale**
p. 24	p.68
Ancora in queste opere s'affaccia prepotente, all'improvviso, sempre in contrasto con la morte, la donna sia come narratrice che come personaggio principale delle vicende sceneggiate.	Ancora, nella maggior parte di questi racconti o commedie, s'affaccia prepotente , all'improvviso, e sempre in contrasto con la morte, la donna sia come narratrice sia come personaggio principale delle vicende sceneggiate.
Qui dobbiamo ammettere che fra le grandi doti di Boccaccio c'è proprio quella di aver posto, alla maniera delle grandi tragedie greche di Euripide e dei fabliaux dell'XI e XII secolo, il mondo femminile con le sue protagoniste in primo piano, rendendo la donna interprete spesso assoluta del racconto-spettacolo	E fra le grandi doti di Boccaccio c'è proprio quella di aver posto in primo piano, alla maniera delle grandi tragedie greche di Euripide e dei fabliaux dell'XI e XII secolo, il mondo femminile, rendendo la donna interprete spesso assoluta del racconto-spettacolo.

La correzione di Franca Rame aggiusta la forma e ricalibra un elogio di Fo ad un Boccaccio femminista nelle sue opere: se non si può negare un'attenzione di Boccaccio ai personaggi femminili del Decameron, anche se va ricordato quanto prima detto sulle rivoluzioni "controllate" dell'ordine patriarcale, che subito si ricostituisce, non bisogna dimenticare alcuni aspetti quasi misogini di opere come *Il Corbaccio*.

Subito a seguire, però, Rame sente la necessità di affermare la centralità delle donne nella *lieta brigata* del *Decameron* (di cui non si può negare siano motore):

Nuova Bozza (da VII.2 09)	**Versione Finale**
p.24 Loro, le femmine, a cui spetta il compito di narrare il maggior numero di novelle. La festosa brigata tenta attraverso quei racconti di contrastare la terribile angoscia della pestilenza.	p.68 Loro, le femmine, a cui spetta il compito di narrare il maggior numero di novelle e che soprattutto alle donne spetti di contrastare, attraverso quei racconti, la terribile angoscia della pestilenza

Conclusioni

Si è qui cercato di presentare alcuni esempi strettamente connessi ai concetti di autorialità derivati da Love per evidenziare il ruolo svolto da Franca Rame in un'opera non teatrale, ma narrativa. La letteratura, come anticipato in apertura, continua a mantenere un certo *fallocentrismo*[13] e riconoscere i meriti dell'effettiva coautrice di un'opera ha sicuramente un peso importante, non solo nel contesto Fo-Rame, ma nella contemporaneità letteraria in generale.

Si aggiunga, però, che il riconoscimento, in questo caso, non è solo volto all'individuazione di un altro *genio* solitario, ma all'individuazione di una vera e propria scrittura collettiva dei due, un lavoro di coppia, "di famiglia", che, si spera, qui sia stato messo bene in luce.

Recuperare l'autorialità di Franca Rame nei testi di Fo, non soltanto nel suo teatro, ci consente una visione più ampia sul loro lavoro e prospettive nuove sia per l'opera dei Fo-Rame che nella ridefinizione di un nuovo canone letterario.

Referencias

Argirò, D. (2025)."Riflettendo in classe sul personaggio di Ginevra tra stereotipi e ruoli di genere in Boccaccio, Shakespeare, Shaw e Fo-Rame" in *Saberes en tension. Perspectivas actuales sobre la enseñanza, el conocimiento y la práctica educativa*. 329-343. Dykinson.

Argirò, D. (2026)."Ferondo e Rosaria. Gelosia, riscrittura e linguaggio da Boccaccio a Dario Fo e Franca Rame.", *Revista SEI, 19.* Ediciones Universidad de Salamanca.

Arriaga Flórez, M. (2010). Escritoras italianas: violencia y exclusión por parte de la crítica in Arráez Llobregat J. L. (Ed.) *No te di mis ojos, me los arrebataste: Ensayo sobre la discriminación, misoginía y violencia contra las mujeres desde la literatura*, Universidad de Alicante, 243-266.

Arriaga Flórez, M. (2018). Escritoras inèditas: las razones de la sinrazón in AA.VV. *Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas*, 11-27. Ediciones Universidad de Salmanca.

Angelucci, M.; Kolsky, S. (2023). Franca Rame ha vinto il Nobel! Due vite una collaborazione. Mimesis.

Boccaccio, G. (1956). *Decameron*. (a cura di V. Branca). Utet.

Cerrato, D. (2016). *Franca, pensaci tu.* Aracne editrice.

Cerrato, D. (2017). "Il Boccaccio riveduto e scorretto di Dario Fo e Franca Rame. Uno sguardo di genere sui personaggi femminili*"* in *Spunti e ricerche* Vol.31 *-2016/2017,* 20-34. La Trobe Univesity e Monash University

[13] "Frutto di stereotipi prodotti dalla società borghese, e quindi più che mai vigente, è la censura istituzionale, quasi tabula rasa, nei confronti delle creazioni letterarie femminili prodotte nel corso della storia: <<ginocidio>> culturale." (F.Sanguineti, 2023, p. 16)

D'Angeli, C. (2016). Franca Rame. L'ombra in *Franca, pensaci tu.* A cura di Daniele Cerrato, 17-30. Aracne editrice.

D'Arcangeli, L. (2016). Conversazione con Franca Rame in *Franca, pensaci tu.* A cura di D. Cerrato, 17. Aracne editrice.

FO, D. (1977). Il teatro politico di Dario Fo. Mazzotta.

Fo, D. (1987). Manuale minimo dell'attore. Einaudi.

Fo, D. (1997). "Discorso del Nobel". *The nobel prize*. https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/fo/25808-dario-fo-discorso-del-nobel/

Fo, D. (2011). *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, (a cura di Franca Rame) Guanda.

Fo, D. ; Rame, F. (1978). *Tutta casa, letto e chiesa.* Bertani.

Fo, D. ; Rame, F. (2000). *Teatro*, coll. i Millenni. Einaudi.

Grimaldi, E. (1987). *Il privilegio di Dioneo. L'eccezione e la regola nel sistema Decameron*. Salerno: Univ.degli Studi di Salerno Pubblicazioni - Sezione Studi di Filologia, Letteratura, Arte, Storia e Archeologia del mondo classico.

Love, H. (2002) *Attribuiting Authorship: An Introduction*. Cambridge University Press.

Malato, E. (1988). La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese, in *La novella italiana (Atti del Convegnodi Caprarola, 19-24 settembre 1988)*, 3-45. Salerno Editrice

Manganaro, A. (2013). Forme e storia del "genere" novella in AA.VV. *Le forme e la storia,* Rivista di Filologia Moderna, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Università degli Studi di Catania. Vol VI, 2 , Soveria Mannelli: Rubbettino.

Peja, L. (2009). Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg. Milano: Le Lettere.

Rame, F. (2023). Intervista per Archivio Luce. https://youtu.be/ModAmLZokcU?si=6q44leDJYLilAR5E

Rame, F. ; Farrell J. (2013). *Non è tempo di nostalgia*. Della Porta Editori.

Russ, J. (1983). *How to Suppress Women's Writing*, University of Texas Press.

Sanguineti, F. (2023). *Per una nuova storia letteraria*. Argolibri

Segre, C. (1985). Generi in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, 234-63. Einaudi.

Shakespeare, W. (1999). *Cymbeline* in *The complete Work*. (a cura di Goffredo Raponi) Progetto Manuzio.

Shaw, G. B. (1938). *Cymbeline Refinished* in Geneva Cymbeline Refinished and Good King Charles. Constable and Company Ltd.

Showalter, E. (1979). Towards a Feminist Poetics Women's Writing and Writing About Women. Croom Helm.nella

Sklovskij, V. (1974). *Una teoria della prosa.* Garzanti.

Wood, S. (2000). Parliamo di donne. Feminism and politics in the Theatre of Franca Rame in J.Farrell, A.Scuderi (a cura di) *Dario Fo. Stage, Text and Tradition*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

Zancan, M. (1986). La donna in Letteratura italiana in *Il doppio itinerario della scrittura*, 76-86. Einaudi.

Zatti, S. (2004). Il mercante sulla ruota: la seconda giornata in M. Picone, Margherita Mesirca (a cura di), *Introduzione al «Decameron»* (p. 79-97). Franco Cesati.

Zatti, S. (2010). "La novella: un genere senza teoria", *Moderna* XII, 2010, 2 Un genere senza qualita. Il racconto italiano nell'eta della short stories, a cura di S. Zatti ed A. Stara. Fabrizio Serra editore.

Melibea. Revista Multidisciplinaria sobre estudios de las mujeres
Volumen 20, parte 1 2026, Mendoza (Argentina)
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Sección Artículos - pp. 100 - 108
ISSN 2422-8117 - CC BY-NC 4.0
https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index
Recibido: 11/02/2026 – Aceptado: 23/02/2026

Maria Teresa Andruetto relee a Cesare Pavese

Maria Teresa Andruetto Rereads Cesare Pavese

Nora Sforza
Universidad de Buenos Aires,
Universidad Nacional de San Martín,
Argentina
info@norasforza.com.ar

Resumen

Las relaciones interculturales entre Italia y Argentina poseen una infinita cantidad de aristas que, a lo largo de más de dos siglos, han atravesado tensiones, zozobras y conflictos, pero también han construido un puente que ha dado renovado sentido y vigor a ambos mundos. En este cruce de vastos horizontes, la literatura italiana, a través de sus escritores, de sus formas y de sus temas y problemas, ha entablado un diálogo proficuo, aunque no siempre falto de luces y de sombras. En este sentido, los trabajos señeros de Trinidad Blanco de García (1995), Alejandro Patat (2005), Adriana Crolla (2006), Fernanda Bravo Herrera (2015) o Silvia Cattoni (2018), -por citar solo a algunos de los extraordinarios estudiosos argentinos que se ocupan de las relaciones literarias entre Italia y la Argentina- dan cuenta de este diálogo fecundo, en el que tampoco deberían perderse de vista los variados vaivenes sufridos en los cambiantes recorridos políticos de nuestra sociedad aluvial (Altamirano, 2001, p. 321; Romero, 1988).

Partiendo de un artículo publicado en la revista *Ágora* en 2006 en el que su autor, Paul Ricoeur, explicaba que las historias se narran y la vida se vive, en este trabajo nos proponemos describir los modos en los que María Teresa Andruetto (Arroyo Cabral, Córdoba, 1954) asocia indisolublemente, desde su experiencia vital, su propia literatura a la de Cesare Pavese.

Palabras clave: Andruetto, Pavese, Poema-relato, Italia, Argentina

Abstract

Intercultural relations between Italy and Argentina have countless facets that, over more than two centuries, have undergone tensions, anxieties, and conflicts, but have also built a bridge that has given renewed meaning and vigor to both worlds. At this crossroads of vast horizons, Italian literature, through its writers, its forms, themes, and issues, has engaged in a fruitful dialogue, albeit one not always without its ups and downs. In this sense, the seminal works of Trinidad Blanco de García (1995), Alejandro Patat (2005), Adriana Crolla (2006), Fernanda Bravo Herrera (2015), and Silvia Cattoni (2018) -to name just a few of the extraordinary Argentine scholars who study the literary relations between Italy and Argentina- give an account of this fruitful dialogue, in which the various ups and downs suffered in the changing political paths of our alluvial society should not be overlooked (Altamirano, 2001, p. 321; Romero, 1988).

Based on an article published in the magazine Ágora in 2006, in which the author, Paul Ricoeur, explained that stories are told and life is lived, in this work we aim to describe the ways in which María Teresa Andruetto (Arroyo Cabral, Córdoba, 1954) inextricably links her own literature to that of Cesare Pavese, based on her life experience.

Keywords: Andruetto, Pavese, Poem-story, Italy, Argentina

A Bruni, luz de mi propia memoria.
"Poi, veramente, nulla più s'udiva"
Gabriele D'Annunzio, "Un ricordo" (1893)

I. Introducción

En el célebre artículo "La Vida, un relato en busca de narrador" publicado en 2006 en la revista filosófica española *Ágora*, Paul Ricoeur (1913 - 2015) explicaba que las historias se narran y la vida se vive, en un circuito en que ambas cuestiones se encuentran definitiva y férreamente entrelazadas. La ficción narrativa se presenta para el filósofo francés como una dimensión irreductible de la comprensión de sí y la vida sólo se comprende a través de las historias que se cuentan sobre ella (Ricoeur, 2006, p. 20). Partiendo de esta premisa, en este trabajo nos proponemos describir los modos en los que María Teresa Andruetto (Arroyo Cabral, Córdoba, 1954) asocia indisolublemente, desde su experiencia vital, su propia literatura a la de Cesare Pavese.

II.

Las relaciones interculturales entre Italia y Argentina poseen una infinita cantidad de aristas que, a lo largo de más de dos siglos, han atravesado tensiones, zozobras y conflictos, pero también han construido un puente que ha dado renovado sentido y vigor a ambos mundos. En este cruce de vastos horizontes, la literatura italiana, a través de sus escritores, de sus formas y de sus temas y problemas, ha entablado un diálogo proficuo, aunque no siempre falto de luces y de sombras. En este sentido, los trabajos señeros de Trinidad Blanco de García (1995), Alejandro Patat (2005), Adriana Crolla (2006), Fernanda Bravo Herrera (2015) o Silvia Cattoni (2019), -por citar solo a algunos de los extraordinarios estudiosos argentinos que se ocupan de las relaciones literarias entre Italia y la Argentina- dan cuenta de este diálogo fecundo, en el que tampoco deberían perderse de vista los variados vaivenes sufridos en los cambiantes recorridos políticos de nuestra sociedad aluvial (Altamirano, 2001, p. 321; Romero, 1988).

Ahora bien, entre los escritores italianos del siglo XX que más han influido en la literatura argentina, es imposible olvidar la presencia en nuestro país de Cesare Pavese (Santo Stefano Belbo, 1908 - Turín, 1950). La intensidad de su pensamiento, de sus líneas expresivas, y, por qué no también, de su trágico final, lo transformaron en un modelo repensado en la poética de autores argentinos como Juan José Saer, Ricardo Piglia, Antonio di Benedetto o el mismísimo Ernesto Sábato.

Cada una de las múltiples aristas de la obra de Pavese, (las de traductor, editor, cuentista, novelista, ensayista, poeta, filósofo) nos conduce a reflexionar acerca de sus búsquedas experimentales y de sus aperturas estéticas, en una suerte de rito iniciático que nos permite leerlo siempre como si fuese "la primera vez", tal como de alguna forma nuestro autor sugiere en su "Del mito, del símbolo e d'altro" de *Ferie d'agosto* de 1946: "le cose si scoprono, si battezzano soltanto attraverso i ricordi che se ne hanno." (Pavese, 2018, p. 236).

Dentro de este esquema de búsquedas y descubrimientos, Pavese regala a sus lectores una manera inédita de concebir la forma poética, y esta es el *poema-racconto*, es decir, el poema-relato con la que el autor entrelaza de manera inédita en la tradición literaria italiana, la precisión narrativa de la historia con la riqueza inconmensurable de una ambigüedad lírica en la que desvela no solo su propia forma de ser, sino también los meandros de ese mito de los orígenes al que hemos hecho referencia, elemento omnipresente en la *Weltangschaung* pavesiana. En

efecto, la concepción poética del escritor piamontés se centra en un modo de entender la poesía que entraba entonces en franca colisión con las tendencias imperantes en su tiempo, en especial con el hermetismo, con la idea de la poesía pura y también con la retórica típica del fascismo, pero, al mismo tiempo, con siglos de una tradición italiana ligada a las formas clásicas del soneto y de la combinación de rimas de endecasílabos y heptasílabos encadenados. Empero, esta oposición también puede leerse como un punto de partida en el que la pureza de la poesía es, a la vez, la base que articulará la "impureza", los golpes de una realidad que, sin embargo, siempre le otorga su fuerza y su significado último.

Este eje de tensiones existentes entre el autor-narrador y el autor-poeta se entrelaza a su vez con aquél que gira alrededor del "mito-poema", quizás porque:

> *in tutti e due i casi esiste in Pavese uno sfondo, un sottosuolo essenziale 'racconto-realismo' che regge la superficie visibile del "poema-realismo. E ciononostante, in quest'occasione, mito e racconto potrebbero scambiarsi in modo perfetto, dato che sostanzialmente essi significano lo stesso, vale a dire una narrazione che a misura che aumenta i suoi vasi comunicanti con l'arcano della storia, più diventa mito*. (Del Percio; Sforza, 2017, p. 79)

III.

Decíamos más arriba que Pavese es posiblemente el poeta italiano más amado, traducido y repensado en Argentina. No debería sorprendernos entonces que su obra haya ejercido una influencia notable en muchos poetas, pero en particular en aquellos cuyo "arcano", su propio mito originario - por causas ligadas a la propia tradición familiar o estética – es, justamente, Italia. Pavese, para muchos intelectuales argentinos, es, pues, mucho más que un poeta. Es un ícono que apunta míticamente a Italia, o bien, es una de las formas posibles en las que la Italia de los propios antepasados (padres, madres, abuelos, abuelas) se vuelve real, *terra impareggiabile*, como definirá de modo perfecto Salvatore Quasimodo a su Sicilia y Antonio Dal Masetto a su Verbania piamontesa en su novela *La tierra incomparable* (1994).

Al igual que Dal Masetto, también María Teresa Andruetto tiene orígenes piamonteses y es probablemente una de las escritoras argentinas que mejor ha sabido comprender la poética pavesiana, a partir también de su propia historia de vida. Nacida en Arroyo Cabral, provincia de Córdoba, en 1954, Andruetto es hija de una parte del territorio argentino en el que las colonias agrícolas de inmigrantes italianos (en especial provenientes del norte de la península) contribuyeron al inmenso desarrollo agrícolo-ganadero de la región, esa *Pampa gringa* de contornos geográficos imprecisos, fuente inagotable de alimento material, pero también de tantas libertades soñadas. Hija y nieta de inmigrantes piamonteses, María Teresa ha hablado en repetidas ocasiones del capital simbólico que supo construir una infancia transcurrida entre libros:

> Mi papá era italiano, había hecho estudios superiores en la Escuela Magistral de Pinerolo[1], todavía hoy una escuela de referencia. Había estudiado latín y leído a los poetas y narradores italianos clásicos: Leopardi, Dante, Bocaccio, Pascoli, D'Annunzio, Petrarca y Manzoni eran lecturas de las que hablaba; en algunas ocasiones también recordaba de memoria fragmentos o poemas enteros. Escribía en un castellano perfecto que había aprendido en el barco,

[1] Pinerolo, en las laderas de los Alpes Cozie, forma parte de la región metropolitana de Turín y fue definida por Edmondo D'Amicis como la ciudad más bella del Piemonte.

> en un diccionario de bolsillo de tapas de tela roja que aún conservo como un tesoro. (Andruetto, 2023, p. 15)

Leer es, pues, no solo el inicio de un recorrido espacial pues "no es necesario ni siquiera atravesar un espacio concreto real para comenzar un viaje, sino que puede iniciarse puertas adentro de la memoria y del recuerdo" (Castaño, 2020, p. 28), sino también el punto de partida de un *convivio* que nuestra escritora completa con una suerte de conciencia cívica -si se me permite esta expresión-, de compromiso ético y moral que se establece tácitamente con quien lee y asume la historia leída como algo que le permite reconstruir la propia historia, el pasado, la memoria…: "escribimos en solidaridad y en tensión con ese otro posible que tal vez un día nos lea, ese otro que es también el otro de uno mismo." (Andruetto, 2023, p. 58)

IV.

Si bien es cierto que uno de los ejes centrales de la obra de la autora argentina es la cuestión migratoria (y en este sentido, es imborrable la potencia que ejerce sobre el público lector *Stefano*, verdadero *Bildungsroman* publicado en 1997[2], que ficcionaliza el viaje de su padre, desde el Piamonte a la Argentina), nos detendremos ahora solamente en un título de su vasta producción.

En 2008, Andruetto presentaba en el sello Ediciones del Dock *Pavese/Kodak*. Título doble, libro doble, en el que la escritora y poeta recupera dos textos que habían sido publicados con anterioridad: *Pavese y otros poemas* (1998) y *Kodak* (2001). La unión de ambas antologías en un único volumen no es para nada casual, pues ambas están atravesadas por la evocación de dos muertes cercanas: en la primera, la de su padre y, en la segunda, la de su hermana Ana. Si bien es cierto que en ambas encontramos un recorrido ligado a la memoria del universo familiar de la autora, es justamente en el primer volumen donde la cercanía al mundo italiano de sus propios orígenes se hace presente de manera arrasadora. Detengámonos, pues, en dos poemas de la primera antología mencionada que tomamos como objeto de estudio para intentar comprender ese diálogo ininterrumpido que Andruetto construye con sus raíces y, sobre todo con el recuerdo del recuerdo, vale decir con el pasaje a la escritura poética de los recuerdos familiares, en su mayoría orales, del pasado piamontés de su familia.

V.

Con un poderoso *incipit* narrativo, Andruetto inicia *Pavese/Kodak*, partiendo justamente de la traducción del verso a la prosa (el "racconto", el "relato") de fragmentos de tres poemas de Cesare Pavese pertenecientes a la antología *Trabajar cansa* (*Lavorare stanca*), publicado por primera vez en Florencia, en 1936:

> Recién terminada la guerra, un hombre al que arrastran dos perros dálmatas, camina por una ciudad devastada. *Atravesar una calle para escapar de su casa lo hace solo un muchacho, pero este hombre que recorre las calles todo el día no es más un muchacho y no escapa de casa.* Es Torino la ciudad devastada y el hombre al que arrastran los perros se llama Cesare. (Andruetto, 2008, p. 11)

Aquí Andruetto no solo traduce e incorpora a su propio texto, algunos versos del poema que da título a la antología pavesiana ("*traversare una strada per scappare di casa/ lo fa solo un ragazzo,*

[2] Fue Gigliola Zecchin (Canela) quien, como editora de la Editorial Sudamericana, hizo que la novela fuese publicada en el marco de la colección Sudamericana Joven, dándole así la posibilidad de ser leída por un vasto público de todas las edades.

ma quest'uomo che gira/ tutto il giorno le strade, non è più un ragazzo / e non scappa di casa"), sino que, usando la cursiva para distinguir dichos versos en el interior del texto, realiza el pasaje del verso a la prosa, aprovechando la forma tan especial del *poema racconto* que, como decíamos *supra*, constituye una de las grandes revoluciones aportadas por Pavese a la poesía contemporánea.

De esta forma nuestra autora continúa, centrándose luego en otros dos poemas de la antedicha antología pavesiana. En primer término "Los mares del Sud" ("*I mari del Sud*"), que Pavese dedicara a Augusto Monti, su profesor de italiano y latín del Liceo Massimo D'Azeglio, comprometido antifascista, pero luego también su amigo y, de alguna forma, su verdadero mentor espiritual e intelectual:

> Quien recuerda es mi padre, *todo esto me ha dicho y no habla italiano, usa, pausado, el dialecto que, lo mismo que las piedras de estas colinas, es tan escabroso que veinte años de idiomas y océanos diversos no le han hecho un rasguño*. (Andruetto, 2008, p. 11).

El dialecto constituye aquí un punto central que une pasado y presente, pero además es el elemento inmaterial que permite que la memoria no se pierda, que los recuerdos, lentos, permanezcan vivos, incólumes.

Finalmente, un fragmento traducido del poema "La casa" es introducido por la repetición del verbo "recordar" (se recuerda / recuerda). Y es el recuerdo el que reaviva la voz, reportándola al momento presente se recuerda un muchacho, partisano de Ghio, escapando, y recuerda también a su padre que buscaba las trufas, y al amigo perdido, porque *el hombre solo escucha la voz antigua que sus padres, en el tiempo, han oído, clara*. (Andruetto, 2008, p. 12).

VI.

Como tantos otros escritores y poetas de su generación, la escritora cordobesa encuentra, pues, en el recorrido vital y narrativo de Cesare Pavese esos fuertes motivos de inspiración poética que han atravesado nuestra propia literatura nacional. En efecto, el autor piamontés está presente en el mundo editorial argentino desde 1957. Justamente en ese año, el poeta y dramaturgo Edgard Bayley (Buenos Aires, 1919 - 1990), dirigía la colección literaria de la editorial Nueva Visión. Fue él quien encargó al poeta Rodolfo Alonso (Buenos Aires, 1934 - 2021) la difícil tarea de editar una antología de ensayos de Pavese. Alonso -que por entonces era el miembro más joven de la revista *Poesía Buenos Aires*- llamó para que lo acompañase en la edición al poeta y traductor santafesino Hugo Gola (1927 - 2015). Entre ambos tradujeron los ensayos *La letteratura nordamericana*, "Il mestiere di poeta" y "A proposito di alcune poesie non ancora scritte" (estos dos últimos pertenecientes a *Lavorare stanca*). La edición argentina tuvo un éxito impensado, con diversas reimpresiones que transformaron a Pavese en uno de los escritores extranjeros más amados por el público argentino. Y tal vez no podía ser de otra manera, en un País como éste, en el que un poeta como Enrique Santos Discepolo (1901-1951) supo expresar con sus tangos muchas de las angustias existenciales que también se observan en el escritor de Santo Stefano Belbo.

En Andruetto, el vínculo con Pavese es esencial, tal como podemos observar en las dos versiones del poema "Pavese" de nuestra autora que hemos seleccionado:

Dos versiones de un poema a Pavese

Se parece a mí, que me busco
el trabajo en el corazón.

C.P. 12 de setiembre de 1942. *Diario*.

Pavese

Entre mujeres solas hemos hablado de él
uno de estos días de marzo,
y de la tarde en que mi padre lo vio
pasando la caserma. Dos perros
lo arrastraban y esa tristeza
que no ha vencido nadie. *Il diavolo*
sulle coline acecha. Es el 45 y la guerra
cansa. Están en Piazza Cavour
o en Superga. En Torino, no en Le Langhe.
Mi padre muerto parece que me dice
al oído "he pasado Stupinigi
hacia mi pueblo". El otro se llama Cesare
y escribe en plenitud acerca de esas cosas
pequeñas que nos suceden a todos
y de volver y no encontrar ya nada.
Mi padre es partisano, un partisano
de Ghío, y ha cumplido veintitrés. *Antes*
que cante el gallo me dará esas voces
que se oyen desde lejos, el eco
en la colina. Están cerca las tierras
fértiles, el cuerno de oro devastado,
y la ciudad que es gris, no tiene
cielo. Alguna vez dirá *no escribo más*,
el lápiz cruzado sobre el diario,
y acabará el oficio de vivir. No habrá
qué hacer en la ciudad vacía sino esperar
y esperarás que llegue. Por esta calle
hasta el hotel mañana, *vendrá la muerte*
y tendrá tus ojos.
(Andruetto, 2008, p. 15)

Nada. Tengo un carbón en el cuerpo,
brasas bajo las cenizas. Oh C., ¿por
qué, por qué?
C.P. 27 de marzo de 1950 (noche) Diario.

Pavese

Entre mujeres solas hemos hablado de él
uno de estos días de marzo *oscuros*
contra el cielo rojo y de la tarde
en que mi padre lo vio pasando la caserma.
De las correas dos perros lo arrastraban
y una tristeza que no ha vencido
nadie. *Il diavolo sulle coline* acecha,
siembra de sangre estos lugares familiares.
Es el 45 y la guerra *stanca*.
Están en Piazza Cavour o en Superga.
En Torino, no en Le Langhe, *ciprés*
y casa sobre el borde de tu tierra. Mi padre
muerto me dice al oído "he pasado Stupinigi

> hacia mi pueblo" y el *dolor se desvincula*
> *del ansia y subsiste solo en el alma.* El otro
> se llama Cesare y escribe sobre las cosas
> que nos suceden a todos cuando volvemos
> y no encontramos nada. Mi padre
> es partisano, un partisano de Ghío
> y ha cumplido veintitrés. *Antes que cante*
> *el gallo* me dará esas voces
> que se oyen desde lejos, el eco
> en la colina. Están cerca las tierras fértiles,
> sitios que no son *un lugar entre los otros*
> *sino un aspecto de las cosas* ahora devastadas.
> *La ciudad era como un lago de luz*, se ha
> vuelto gris, no tiene cielo. Alguna vez dirá
> *no escribo más*, el lápiz cruzado
> sobre el diario, y acabará *el oficio*
> *de vivir*. No habrá qué hacer en la ciudad
> vacía sino esperar y esperarás que llegue.
> Dirás *palabras no*, si fuera *un gesto*. No
> escribas más y ella vendrá, por esta calle
> hasta el hotel mañana, *ella vendrá*
> *y tendrá tus ojos.*
> (Andruetto, 2008, p. 18)

En ambos poemas, sufrir-actuar, mito y (neo)realismo, poema y *racconto* (relato) se entrecruzan de manera profunda. Los diarios de Pavese en los epígrafes de las dos poesías de la escritora cordobesa son, ni más ni menos, que una puerta que se abre hacia un arcano tan hermético (mito) como vital (realidad), hasta el punto de hacer referencia a Constance Dowling (“oh, C., ¿por qué, por qué?”), última musa del poeta que le inspiró el famoso “Vendrá la muerte y tendrá tus ojos” (“Verrà la morte e avrà i tuoi occhi”) y que tal vez fue la causa (inocente) del suicidio de Pavese. Pero además, el cruce tipográfico pensado por la autora para la edición del texto funciona como un llamado al recuerdo, en el que aparecen palabras italianas sin traducción (v.g. “caserma”, equivalente a “cuartel militar”; “stanca”, equivalente a ese “cansa” que nos remite, justamente el título de la antología pavesiana *Trabajar cansa / Lavorare stanca*), nombres de lugares de las Langas piamontesas, también sin traducción (“Torino” por “Turín”, “Piazza Cavour” “Stupinigi” o, incluso “Ghío”, escrito en dialecto piamontés pero con tilde, en lugar de “Ghigo”), o bien, siempre en cursiva, títulos de textos pavesianos (v.g. “Tres mujeres solas” – *Tre donne sole*), o también fragmentos de sus cuentos, novelas, poesías y de su famoso diario, *El oficio de vivir* (*Il mestiere di vivere*) (v.g. “no escribo más”). Andruetto explora desde distintas facetas su relación visceral con Pavese, porque es el autor piamontés quien le permite repensarse en el pasado, en el presente y en el futuro, y sobre todo reconstruir su propia historia, concadenada entre generaciones y la historia de un recuerdo a partir de la palabra pues, para decirlo con Bibiana Eguía “solo queda la palabra para el acceso al espacio natal, a la casa familiar, al seno familiar, a la historia personal” (Eguía, 2018, p. 5):

> “Cada vez que leo a Pavese vuelven los perros, la ciudad devastada, los partisanos de Ghío, la guerra, mi padre que recuerda, *la voz que un día detuvo el padre de mi padre y cada uno de los muertos de la sangre.* Porque decir Pavese es también nombrar la muerte, los muertos que heredamos, la propia muerte, su presencia constante en la memoria.
>
> Finalmente, decir Pavese es también hablar de aquel poema-relato del que él hablaba, el poema che viene a contar las historias que no pudimos narrar,

> aquellas que escuchamos de niños, para que después, *cuando se vuelve, como yo, a los cuarenta años, se encuentre todo nuevo*, todo de nuevo, en la memoria". (Andruetto, 2008, p. 11)

Conclusiones

Vendrá la muerte / y tendrá tus ojos - ella vendrá / y tendrá tus ojos. Como una serpiente que se muerde la cola, el dolor vivo de Pavese se convierte en dolor vital frente a las pérdidas irreparables que también cruzan la vida de la poeta. Sufrir, actuar, construir la memoria: dolorosos pasos que recorren el camino entre dos países, dos pasados, dos vivencias, dos lenguas que, en un punto, también pueden (re)encontrarse y establecer cruces infinitos. María Teresa Andruetto no fue tentada por la lírica ni por la narración, sino por el *poema-racconto* que (re)construye historia e historias pues:

> La literatura es un modo de masticar de mil maneras los dolores de los pueblos, a veces mudando ese dolor y ese horror en fábulas, a veces recogiendo el piolín desde esas fabulaciones milenarias hacia la herida social que les dio origen. (Andruetto, 2023, p. 95)

Y de este modo, también la escritora cordobesa, ha sabido sostener ese puente con Pavese hombre y poeta, más allá del tiempo, las distancias y la lengua.

Referencias

Altamirano, C. (2001). "José Luis Romero y la idea de la Argentina aluvial", *Prisma. Revista de Historia intelectual* N° 5, UNQ, 313-336.

Andruetto, M. T. (2008). *Pavese/Kodak*, Ediciones del Dock.

Andruetto, M. T. (2023). *Una lectora de provincia.* Ampersand.

Blanco de García, T. (1995). *Italia en el imaginario de los escritores italianos.* Fondo Nacional de las Artes.

Bravo Herrera, F. (2015). Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina, Teseo.

Castaño, H. (2020). "Escrituras del yo. Pavese en sus personajes" en *Revista Lengua y Literatura* Nº38, Universidad Nacional del Comahue, 17-29.

Cattoni, S. (2018). "La reflexión sobre el origen en Cesare Pavese y Antonio Dal Masetto", XXIV Congreso de Lengua y Literatura Italianas de la Asociación Docentes e Investigadores de Lengua y Literatura Italianas: El espectáculo en la lengua y la literatura italianas, Universidad Nacional de Córdoba.

Crolla, A. (2006) "Cesare Pavese, traductor de América, 'leedor' de tradiciones" en *El país de los sueños posibles*. Costa Picazo, A. y Capalbo, A. (eds.), BMPress.

Cucchi, M. (1990). Dizionario della poesia italiana, Mondadori.

Curi, F. (2001). La poesía italiana nel Novecento, Laterza.

Eguía, B. (2018). "María Teresa Andruetto: formas de Pavese para una memoria poética del Piamonte." *Revista Gramma.* N° 7. Anejo: XXX Congreso Internacional de Lengua y Literatura Italianas ADILLI – Usal, Universidad del Salvador. https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/issue/view/339.

Gadamer, H. (1993). *Poema y diálogo*, Gedisa.

Patat, A. (2005). Un destino sudamericano. La letteratura italiana in Argentina (1910 – 1970), Guerra.

Pavese, C. (2018). *Tutti i racconti*, Einaudi.

Ricoeur, P. (2010). La memoria, la historia, el olvido, FCE.

Ricoeur, P. (2006). “La vida: un relato en busca de narrador”, *Ágora. Papeles de Filosofía.* Vol. 25.2, 9-22.

Romero, L. A. (ed.). (1988). José Luis Romero. La experiencia argentina y otros ensayos, Editorial de Belgrano.

Saer, J. J. (2016). *El concepto de ficción*, Rayo Verde Editorial.

Sforza, N.; Del Percio, D. (2017). Il ritorno infinito: mito e memoria del focolare ne *La luna e i falò*. En Catalfamo, Antonio (*ed*.) *Cesare Pavese dalle Langhe al Nilo*, CE.PA.M. 75-86.

Melibea. Revista Multidisciplinaria sobre estudios de las mujeres
Volumen 20, parte 1 2026, Mendoza (Argentina)
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Sección Artículos - pp. 109 - 118
ISSN 2422-8117 - CC BY-NC 4.0
https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index
Recibido: 02/02/2026 – Aceptado: 20/02/2026

La figura autorial como acto político: posicionamiento y denuncia en *"El ánima del socavón"* de Iverna Codina

The Authorial Figure as A Political Act: Positioning and Denunciation in "*El Ánima Del Socavón*" by Iverna Codina

Pablo Doti López
Universidad Nacional de Cuyo,
Argentina
pablodoti@ffyl.uncu.edu.ar

Resumen

La crítica literaria ha renovado su interés por la figura autorial entendida como una instancia que combina discurso y cuerpo. Al escribir, las personas dejan huellas de su subjetividad, tanto de manera inconsciente como consciente. Siguiendo a Juan Zapata y su teoría del "Proyecto autorial" (2014), de modo consciente, lo que se hace mediante este procedimiento es elaborar una imagen artística para tratar de posicionarse en un campo literario determinado. En cambio, según la "Teoría del inconsciente ideológico" (2013) de Juan Carlos Rodríguez, de modo inconsciente se dejan huellas respecto a cosmovisiones e ideologías. Es a partir de estas propuestas que en el presente artículo estudiaremos cómo en el cuento "El ánima del socavón", Iverna Codina elabora la diégesis para denunciar un femicidio y la impunidad y desidia con que los culpables transitan el crimen. Además, nos interesa destacar que el cuento fortalece la imagen autorial de Iverna Codina como una escritora comprometida con la realidad de las personas menos favorecidas.

Palabras clave: Imagen, Femicidio, Denuncia

Abstract

Literary criticism has renewed its interest in the authorial figure, understood as an entity that combines discourse and body. In writing, people leave traces of their subjectivity, both consciously and unconsciously. Following Juan Zapata and his "theory of the Authorial Project" (2014), what is consciously done through this process is to construct an artistic image in an attempt to position oneself within a specific literary field. Conversely, according to Juan Carlos Rodríguez's "Theory of the Ideological Unconscious" (2013), unconsciously, traces of worldviews and ideologies are left behind. It is from these premises that this article will examine how, Iverna Codina's short story "El ánima del socavón" (The Soul of the Mineshaft), the diegesis is constructed to denounce a femicide and the impunity and apathy with which perpetrators navigate the crime.In addition, we are interested in highlighting that the story strengthens Iverna Codina's authorial image as a writer committed to the reality of the less fortunate people.

Keywords: image, Femicide, Report

> Esa construcción colonial moderna del valor residual del destino
> de las mujeres es lo que necesitamos desmontar, oponer y reencaminar,
> porque es de este esquema binario y *minorizador* que se derivan
> no solo los daños que afectan la vida de las mujeres
> sino que también se expresan los males que afectan
> a la sociedad contemporánea como un todo.
> *Rita Segato*

Introducción

La crítica literaria actual ha renovado el interés por la figura autorial. El concepto ha recuperado visibilidad y, más importante aún, posibilidades interpretativas en virtud de nuevas teorías que conceptualizan a la figura autorial como una construcción mitad discurso mitad entidad corpórea. Académicos como Jérôme Meizoz, Dominique Manguineu, Teresa Gramuglio, Ruth Amossy y Juan Zapata han generado nuevos enfoques que permiten abordar el concepto desde instancias que aúnan lo sociológico con lo discursivo.

El presente estudio emplea la categoría de "Proyecto autorial" (Zapata, 2014) como eje metodológico para analizar las modalidades de inscripción de Iverna Codina en su producción textual. Propiamente, nos centraremos en "El ánima del socavón". Cuento donde la diégesis está elaborada en función de denunciar un asesinato y de mostrar la impunidad y desidia de los responsables. El texto pertenece a una colección que fue publicada bajo el título *La enlutada*. La materia narrativa con la que Iverna Codina trabajó es la misma que ya había utilizado para su reconocida novela *Detrás del grito*: vivencias y leyendas de la gente que habita el borde argentino-chileno. Al parecer, el material narrativo excedió el ámbito novelístico y surgió *La Enlutada*. Consideramos que ambos textos completan un mundo. "El ánima del socavón" corrobora la afirmación ya que aparece como un episodio en *Detrás del grito*. En consecuencia, podemos suponer que Iverna Codina desarrolló el crimen en un relato como una estrategia para darle centralidad.

De acuerdo con esta perspectiva nos proponemos deslindar algunos aspectos referidos a los posicionamientos autoriales tomados por la escritora que se evidencian en este cuento en tanto es una construcción subjetiva de una conciencia individual que buscaba ganarse un lugar en el campo cultural mendocino. Cabe aclarar que solo nos referiremos a Mendoza porque los textos se sitúan en esa provincia. Además, fue allí donde tuvieron impacto y circulación. Todavía más: la segunda edición de *La enlutada* la realizó Ediciones Culturales de Mendoza. Dicha precisión obedece a que Codina se insertó en los campos literarios de Buenos Aires, Cuba y México.

Marco teórico

A efectos de este análisis se asume la noción de campo literario en los términos de Jacques Dubois (2014), esto es, como un ámbito dinámico y relacional donde las prácticas de los agentes están supeditadas a tensiones por el posicionamiento institucional y simbólico. Las fricciones que esto genera inciden en el campo sometiéndolo a una constante reconfiguración. La teoría del "Proyecto autorial" viene a proponer un modo de interpretar este fenómeno centrándose en la relación dialéctica que se genera entre un campo literario y las personas. Se podría caracterizar como una sociología autorial por su función de interpretar el ciclo productivo en relación con describir los fenómenos referidos a los productos estéticos como un constructo en parte lingüístico, cuya máxima expresión es el ámbito de la escritura y en parte una persona que intenta posicionarse tanto desde los textos como desde los espacios que el campo cultural ofrece. Juan

Zapata (2014) divide en dos instancias de actuación a estos agentes: la de producción y la de reproducción y legitimación que incluye tanto a quienes construyen y divulgan discursos sobre la literatura como al sistema socio-económico que regula su mercantilización. Cabe aclarar que esta mercantilización no solo asegura una rentabilidad monetaria sino también una de capital simbólico que asigna y legitima un rol en la comunidad. La diferencia entre lo monetario y lo simbólico es que el primero se produce por consecuencia del sistema financiero de una determinada sociedad en un momento histórico y el segundo es una particularidad del campo literario y se debe a la propiedad de autonomía que señaló Pierre Bourdieu (2002). Así, surgen entre los actores tensiones por la repartición del capital simbólico ya que implica la legitimación y, en gran medida, el rédito económico. Dubois afirma que tales tensiones se resuelven en relaciones de dominación y sumisión.

Lo anterior permite comprender que es a partir del capital simbólico y de la validez que tiene en el contexto socio-histórico particular que se definen las condiciones de legibilidad de las producciones de una persona. Es decir, qué obras y artistas se legitiman no es solo una cuestión de talento personal sino también de valores como el género y las temáticas o la biografía y los premios. Lo importante para el estudio que aquí realizaremos es dejar explícito que toda posición en el campo literario está determinada tanto por el capital simbólico y social del que se dispone y se obtiene como por las normas de funcionamiento que se establecen en un momento dado del campo. Juan Zapata agrega que la elección misma del género obedece tanto al universo de posibles en relación con la posición adquirida, como a la necesidad personal de demarcar y construir una posición en el campo. En consecuencia, las elecciones y cambios de género literario deben ser consideradas como estrategias para adoptar una imagen autorial en función del repertorio de posturas existentes en el campo. De este modo, el análisis sociológico de la figura autorial nos conduce al estudio de las estrategias de posicionamiento y legitimación que cada quien realiza al interior del campo. Y es a este mecanismo mediante el cual se asume simultáneamente una posición discursiva y una postura en el campo literario a lo que Juan Zapata llama “Proyecto autorial”. Define su aplicación como un trabajo tripartito que implica estudiar, primero, los modos de inscripción autorial en el texto, segundo, las situaciones de enunciación de dichos discursos en tanto son una manifestación de una posición particular dentro del campo y, tercero, la recepción y manera de circulación de dichos textos y discursos. Bajo la perspectiva de Zapata, el análisis se orienta a determinar cómo la convergencia entre las dimensiones textual y paratextual de la figura autorial conforma la construcción social denominada “autor”. De acuerdo con las posibilidades de este trabajo solo nos atendremos a deslindar cómo Iverna Codina inscribe e irradia su posicionamiento de compromiso con la denuncia social y las condiciones de enunciación del cuento “El ánima del socavón”. Dejaremos de lado la recepción porque queremos mostrar cómo se materializa en lo textual la intención de denuncia y su relación con la imagen que Iverna Codina estaba construyendo en ese momento de su “Proyecto autorial".

También citaremos a Juan Carlos Rodríguez (2013) y su “Teoría del inconsciente ideológico" para interpretar algunas de las decisiones de los personajes del texto, en tanto son entidades literarias que representan subjetividades humanas. De acuerdo con esta propuesta, veremos que van más allá del libre albedrío. Rodríguez postula que las personas constituyen modos de representación de la realidad socioeconómica y política a partir del adoctrinamiento por parte de los aparatos del Estado (Althusser, 2003). Así, de acuerdo con el contexto sociopolítico y los discursos a los que las personas se vean inmersas irán erigiendo un inconsciente ideológico que las hará actuar

de determinados modos. La teoría de Rodríguez también nos ayudará, al arribar a las conclusiones, para interpretar los motivos de algunas estrategias textuales aplicadas por Codina.

Como anunciamos en el título del presente trabajo, nuestra intención es mostrar cómo Iverna Codina elabora una ficción para denunciar un femicidio. Ahora bien, "El ánima del socavón" no es el único cuento del libro *La enlutada* que denuncia violencia de género. En este sentido, la colección de cuentos funciona como un mundo completo en donde el patriarcado, fuente de la violencia contra la mujer, no es un residuo cultural ni un problema marginal sino la estructura basal de la sociedad representada. Rita Segato (2016) plantea que en la fase actual del Capitalismo la violencia machista es un disciplinamiento mediante actos expresivos de poder y soberanía sobre los cuerpos de las mujeres. El texto que analizamos en la presente comunicación es ejemplo de tal afirmación. A fin de evidenciar los dispositivos sociales que desatan la violencia de género es que vamos a sumar a nuestro análisis las propuestas de Segato.

Cabe aclarar, antes de pasar al siguiente apartado, que emplearemos las categorías de la narratología —según las formulaciones de Mieke Bal (1985) y Gérard Genette (1989)— como una herramienta analítica para profundizar en la dimensión sociológica del estudio. En efecto, la narratología nos permitirá delimitar quiénes actúan y cuáles son sus condiciones de existencia. En lo referido al espacio y el tiempo, nos ayudará a explicar cómo se le da sustancia al mundo textual para luego poder relacionarlo con el mundo objetivo de Iverna Codina. El tipo de narrador y la focalización nos permitirán deslindar el grado de vinculación que la autora buscaba generar en quienes leyeran. Asimismo usaremos nociones de la "Teoría de los Polisistemas" de Itamar Even Zohar (1990). La misma postula que la literatura no es un conjunto de obras aisladas, sino un ecosistema dinámico y jerarquizado de sistemas interconectados que compiten constantemente por ocupar el centro o la periferia del canon cultural. Bajo esta premisa, el cambio literario se explica a través de las tensiones y transferencias de modelos entre diversos estratos, integrando la producción textual dentro de una red mayor de procesos sociales e históricos. Nosotros usaremos la noción de repertorio entendido como un compendio de leyes y elementos que rigen la creación y el uso de los textos. Cada uno de los componentes del repertorio se denomina "repertorema". El repertorio no es estático. Por ende, si una persona quiere ser reconocida como intelectual, debe conocer y utilizar (o subvertir) los elementos del repertorio literario. Destacamos este aspecto porque aparece en "El ánima del socavón". Finalmente, todos estos datos, puestos en relación con sus posicionamientos, nos revelará algunas estrategias del "Proyecto autorial" de Iverna Codina.

La autora y su contexto

Iverna Codina nació en 1918 en Quillota, Chile. Pero se crió en San Rafael, Argentina. Tuvo una primera etapa de dedicación a la lírica. Editó tres libros del género: *Canciones de lluvia y cielo* (1946), *Más allá de las horas* (1950) y *Después del llanto* (1952). La influencia de Alfredo Bufano en esta primera etapa es significativa. No solo fue su profesor y prologuista de *Canciones de lluvia y cielo* sino que también parece haber sido un amor de la joven poeta. Propiamente, Ángel Bustelo cuenta en "Delirio", una semblanza de su libro *Penúltima página* (1997), que Iverna Codina estaba enamorada de Bufano. Lo interesante es que ese amor imposible, tanto porque Bufano estaba casado como porque era su profesor y le llevaba quince años, derivó en escritos literarios. En "Delirio" no se nombra a los referentes objetivos, sin embargo por las caracterizaciones que se hacen y de acuerdo al contexto histórico es evidente que Ángel Bustelo habla de su amigo Alfredo Bufano y su discípula, Iverna Codina. Citamos un breve fragmento:

> Le contaba el poeta torturado al abogado confidente, que él le contestaba sus cartas tratando de calmarla, pero era una hoguera de leños devorantes, y como antídoto le aconsejaba que escribiera versos desarrollando sus vocaciones literarias, pero todo era inútil porque para ella no había más poesía que los ojos, la boca y la negra cabellera, que adornaba la cabeza del poeta. (p. 82)

Se desprende del fragmento que una de las influencias primeras para dedicarse a la escritura, y en especial a la poesía, se sustenta en el amor que sintió por Bufano. Sin embargo, conforme defina su "Proyecto autorial" en función de ocupar un rol de compromiso social, girará hacia la narrativa. En consonancia con la propuesta de Zapata, queremos agregar que su primera novela editada, *La luna ha muerto* (1956), puede entenderse como una bisagra entre la poesía de tono intimista y bucólico que marcó sus primeros trabajos y la prosa realista que definirá su obra madura porque ya utiliza recursos que también veremos en "El ánima del socavón". En este sentido es una novela de inauguración. En cambio, en lo referido a la temática y diégesis versa sobre los vínculos conyugales, tópico que había desarrollado en su poesía.

Respecto al ciclo vital de Iverna Codina, tres sucesos parecen haber sido fundamentales tanto para sus estrategias literarias como para las filiaciones ideológicas que irá asumiendo a lo largo de su "Proyecto autorial": las leyendas que de niña le narraba su papá, sus vivencias como maestra rural, que caracterizan gran parte de su vida adulta y la experiencia como integrante de la comisión legislativa de control de la ley de minas. Pero hay otro dato importante que enuncia Ángel Bustelo en su citado texto: el padre de nuestra autora era contrabandista fronterizo. Es decir, cabe perfectamente como uno de los personajes del mundo que construye en *Detrás del grito* y *La enlutada*. Luego, también encontramos ahí otro argumento para interpretar su ideología.

Juan Zapata habla de los posicionamientos que las personas realizan a lo largo de su ciclo creativo como los diversos movimientos que concretan tanto en términos de ideologías y posturas sociales como en estéticas y géneros. De aquí también se puede explicar que Iverna Codina, al buscar los medios de canalizar su deseo de denunciar desigualdades sociales se haya decantado por la narrativa ya que permite un mayor desarrollo de los personajes y las situaciones que la poesía. La escritura de denuncia implica un alto grado de referencialidad con el mundo objetivo. Es decir, necesita mucha descripción. El género por excelencia que propicia esta herramienta es el narrativo.

Un dato fundamental del contexto socio-histórico que no podemos obviar para interpretar el "Proyecto autorial" de Codina es que unos años antes de la edición del cuento que estamos analizando, en 1957, Rodolfo Walsh había inaugurado el género *non fiction* con *Operación masacre*, caracterizado por la ardua documentación, la investigación de corte periodístico y la representación de intención mimética. Y lo había hecho, justamente, desde el género narrativo. El libro no solo tuvo mucho éxito comercial sino que Iverna Codina tomó como modelo directo la escena de los fusilamientos. En efecto, en la novela *Los Guerrilleros* (1968) declara que su inspiración para describir el ajusticiamiento de un grupo de rebeldes por parte del ejército argentino ha sido la novela de Rodolfo Walsh. Entonces, la influencia es reconocida por la propia escritora. Este es otro argumento para comprender el porqué de su viraje genérico en relación con su "Proyecto autorial".

Otro dato importante es que el primer premio que Codina recibe como narradora es por su novela *Detrás del grito*. Tal distinción marcó la transición de la etapa emergente a la de reconocimiento (Dubois). Es lícito suponer que la autora entendió que la temática de denuncia había tenido

pregnancia en sus lectores. Es más, el premio de la Editorial Losada le evidenciaba aceptación y legitimación a nivel nacional e internacional porque el jurado estaba compuesto por Beatriz Guido, Marco Denevi y Miguel Ángel Asturias. Tres escritores ya consagrados por la Institución literaria (Dubois). De hecho, Asturias ganaría el Nobel tres años después. Siguiendo esta línea de pensamiento, podemos conjeturar que su posicionamiento se vio fortalecido por un reconocimiento de tal envergadura. Estuvo acertada: la colección de cuentos *La enlutada* recibió el primer premio del certamen de la Municipalidad de Buenos Aires en 1966.

Sumado a todo lo expuesto, el contexto epocal también nos habla de un momento de persecución a mujeres que subvertían los mandatos tradicionales del matrimonio, la prole y su crianza. Alejandra Ciriza y Laura Rodríguez Agüero (2015) narran que en Mendoza la incorporación de las mujeres al activismo político en las décadas del ´60 y ´70 generó perturbaciones en el orden socialmente impuesto. Las investigadoras cuentan que se gestaron varios movimientos que abogaban por generar y ocupar nuevos espacios. Entre los más destacados queremos señalar los Seminarios educativos, protagonizados por un centenar de maestras y el Centro de Investigaciones de la Mujer (CIM) porque merecen un estudio de su historia y postulados. El objetivo de estos movimientos era llegar a un orden de propiedad social con colaboración horizontal. Tales intenciones eran vistas como amenazas al orden establecido por los sectores más conservadores. En consecuencia, el clima de persecución se fue intensificando al punto del secuestro y la desaparición de mujeres. En tal contexto Iverna Codina estaba escribiendo el libro *La enlutada*.

Una vez delimitado el marco histórico y vital, desplazamos el análisis hacia la materialización discursiva de los posicionamientos de la autora. En este sentido, el abordaje del panorama precedente tiene por objeto iluminar los determinantes ideológicos que orientan la elección y el tratamiento de los elementos del repertorio empleados en la configuración de "El ánima del socavón".

"El ánima del socavón"

El relato se inicia con una analepsis que sitúa al protagonista, Rosendo Guzmán, en una pulpería donde manifiesta su escepticismo ante lo sobrenatural. La diégesis progresa hacia el encuentro con Elvira, cuya caracterización se construye a partir de la memoria erótica de Rosendo anclada en el paisaje del socavón. La estructura narrativa se dilata en la espera del personaje hasta la resolución final: el descubrimiento de un femicidio. En este universo ficcional la cosificación de lo femenino opera como un repertorema central: la muerte de Elvira no solo se invisibiliza, sino que se naturaliza bajo una lógica de justificación social basada en su conducta festiva porque Elvira era "tan rebuena para la fiesta" (Codina, 1994, p.31)[1].

Desde la perspectiva de Juan Zapata, estas selecciones no son aleatorias sino que constituyen una operación sobre el repertorio literario para poner de relieve ciertos modelos de mundo. En este sentido, la configuración de la voz narrativa heterodiegética resulta estratégica porque establece una distancia estética que, en términos de Genette, favorece un razonamiento inductivo en el lector: la objetividad aparente del relato permite que las contradicciones morales del protagonista emerjan por contraste.

[1] Todas las citas del cuento pertenecen a esta edición.

Esta distancia se ve reforzada por una focalización cero que se desplaza entre la conciencia de Guzmán y la configuración de un clima marcado por la hostilidad y el desamparo. A través de la focalización, el discurso expone la subjetividad del personaje, cuyas acciones y juicios —el desprecio por las personas, la irresponsabilidad afectiva y la validación del machismo— se presentan como rasgos constitutivos de su cosmovisión de mundo. Así, la narrativa de Codina utiliza la focalización no para generar empatía, sino para evidenciar una concepción egoísta donde la mujer es reducida a un objeto de consumo y descarte.

Tales cosmovisiones traen implícita una profunda desconsideración afectiva que en sus expresiones más brutales termina en femicidios. Propiamente, en el texto que estamos analizando, se infiere que Rosendo nunca se cuestiona si Elvira puede no haber vuelto a buscarlo porque él fue poco considerado. No, ese tipo de mirada introspectiva y autocrítica no cabe en los personajes que configura Iverna Codina. Rita Segato explica que en la construcción social de los géneros se trasviste una estructura subliminal de relación entre posiciones marcadas por una diferencia de prestigio y poder en la cual la mujer se encuentra sometida a la esfera más baja. De ahí que sea vulnerada en sus espacios sociales y personales como en el caso de "El ánima del socavón".

En este sentido y a fin de fortalecer la idea arriba expuesta, nos hacemos eco de la "Teoría del inconsciente ideológico" de Juan Carlos Rodríguez. Según su propuesta, gran parte de lo que percibimos como libre albedrío no es más que adoctrinamiento. En el caso de Rosendo Guzmán su inconsciente actúa de acuerdo con el modo del resto de hombres del mundo feroz que ilustra Iverna Codina: como un ser sin raciocinio, sometido al imperio absoluto de sus instintos. Este dispositivo articula la estructura subliminal que señala Rita Segato, la cual se traduce en una impunidad sistémica que habilita la invasión y posesión de los cuerpos femeninos como ejercicio de poder por parte de los hombres. Y en caso de no poder satisfacerse, sentirse con derecho al reclamo. Y el reclamo es violento porque nace de la ira horadada ante la imposibilidad de disponer del cuerpo de las mujeres a su antojo. En "El ánima del socavón", por ejemplo, cuando Rosendo llega al momento del encuentro con Elvira y se lleva la sorpresa del rancho vacío su reacción se describe poniendo el énfasis en los sentimientos que "justifican" (el destacado es nuestro) el reclamo para mostrar cómo se concreta en un golpe violento, de puño cerrado. Leamos: "Despechado, rabioso, ardiendo la mordedura del deseo, dio un puñetazo tan violento, que la ventana cedió al golpe" (p.32). Es desde el inconsciente ideológico que actúa como un ser al cual burlaron en su buena fe cuando la ausencia podría estar indicando una larga serie de factores que Rosendo, por su ideología, ni siquiera piensa y que terminarán siendo la explicación de la ausencia de Elvira. La configuración de Rosendo Guzmán cristaliza los efectos de lo que Segato denomina la "Pedagogía de la crueldad": una estructura socioeconómica desigual que instruye a los hombres en la cosificación de las mujeres como un bien de uso supeditado al deseo varonil. Luego de abrir la ventana de un golpe y corroborar que Elvira no está, Rosendo exclama: "¡Hija de una gran perra, hacerme pasada tan fiera! ¡Si es como para romperle la risa a guascazos!" (p.32). Nótese la furibunda violencia de esta expresión. Abre con un insulto para Elvira, asignándole el superlativo con ese adverbio "gran" y después el ofuscamiento por haber sido "engañado". Entonces, Rosendo expresa lo que en su imaginario merece una mujer que incita el deseo sexual y no lo satisface: una golpiza.

El pulpero y el femicida son los otros hombres implicados en los sucesos narrados. Acerca del primero se denuncia su rol como legitimador de la violencia machista ya que al preguntarle

Rosendo acerca de Elvira; él le cuenta que fue asesinada y lo justifica. Citamos el parlamento para graficar mejor: "¡La Elvira! ¿Qué no se anotició? ¡Finada, la pobre! La despachó el marido a balazos. Él la celaba mucho y estaba bebido ¿sabe? Y ella era… Bueno, usté la conoció ¡tan rebuena para la fiesta!" (p.33) Al pulpero, como al Rosendo, no les importa Elvira, lo que fue de ella, de su vida arrebatada. Al primero lo mueve el chismorreo y al segundo el espeluzno por la aparición. Incluso la siguen difamando después de muerta. El tercer hombre, el femicida, es la pareja de Elvira. En este personaje también emerge el posicionamiento de Iverna Codina para representarlo. Su condición de gendarme actúa como un repertorema de fuerte carga ideológica: no solo provee los medios materiales para el crimen, sino que articula la representación de un sistema legal viciado. En la arquitectura ficcional de Codina, la autoridad no se presenta como un ente protector, sino como una instancia de opresión donde la Institución policial facilita la vulneración de los derechos y la posesión de los cuerpos.

El primer conocimiento que tenemos de Elvira es por la analepsis de Rosendo. Luego de la charla acerca de las ánimas, la rememora en el socavón. Allí, Elvira le mostró "sus ternuras y habilidades" (p.31). Para los hombres del mundo representado en "El ánima del socavón" la mujer es una servidora y cuidadora, de ahí sus "ternuras" y "habilidades" que más allá del plano sexual trasciende a otros espacios, comprometiendo su tiempo de vida. Asistimos a la puesta en escena de cómo una mujer es tratada como una propiedad que debe realizar determinados gestos para ser legitimada socialmente y realizar ciertos servicios para ser aceptada por los hombres. Contrariamente, entre ellos nunca podemos ver que se tenga en cuenta la opinión de Elvira. Por ejemplo, el gendarme Páez "se la trajo casi de la ciudad" (p.31) y Rosendo se explica que ella no haya vuelto a tener relaciones con él porque es una mujer de vida licenciosa.

Mediante Elvira, Iverna Codina presenta a una mujer que fue sistemáticamente abusada por los hombres, en especial por quien más debía cuidarla: su pareja. El motivo por el cual Elvira padecía tales abusos se puede buscar en su orfandad. Dice el pulpero respecto de ella al momento de morir: "no se le conocían dolientes ni parientes." y "ahí la velaron algunas vecinas" (p. 31). Ni siquiera le es dado el derecho al deseo sexual. Al contrario: por ejercerlo la difaman y la matan. De Elvira por Elvira nada sabemos excepto el gesto de su fantasma que se podría interpretar como un acto de venganza. Propiamente, Elvira se desquita, al incitar y dejar insatisfecho el deseo sexual de los hombres (y para mayor trauma, espeluznados). Tal vez sea el único gesto de dignidad que se le ha permitido a esta mujer víctima de un femicidio. Quienes velan y entierran a Elvira, son otras mujeres. Consideramos que este es un recurso para poner de relieve la solidaridad entre mujeres y la conciencia de género de Iverna Codina.

Otra estrategia que queremos destacar es la operación de intertextualidad crítica respecto al canon romántico decimonónico que realiza mediante el personaje de Elvira. En efecto, Codina selecciona deliberadamente la iconografía de la "mujer ángel" —caracterizada por la blancura y la rubicundez como metonimias de la pureza y el amor espiritual— para tensionarla con una conducta que el sistema patriarcal reservaría para la "mujer demonio". Al dotar a Elvira de atributos físicos que, en el inconsciente ideológico remiten a la castidad, pero inscribiéndola en un espacio de agencia sexual y deseo propio, Iverna Codina desarticula el estereotipo "mujer ángel/mujer demonio". Esta subversión de los repertoremas clásicos genera un extrañamiento en el lector: la apariencia de Elvira reclama una protección que el sistema patriarcal (encarnado en Rosendo Guzmán, el pulpero y el gendarme Páez) le niega sistemáticamente. Así, la blancura de sus piernas, calificadas como "incitantes", deja de ser un signo de pureza para convertirse en

el marcador de su cosificación. La comparación con la versión primigenia de los personajes (Alejo y Clara en *Detrás del grito*) revela que la inclusión del rasgo "rubia" en la versión final no es un recurso meramente estético, sino funcional y político. Al "blanquear" y "rubializar" a la víctima, Codina intensifica la denuncia de la brutalidad: si incluso la mujer que encarna el ideal de belleza occidental es reducida a un objeto de descarte y violencia, la vulnerabilidad de las mujeres en este sistema es total. Elvira habita, entonces, un espacio liminal: posee la estética del ángel pero sufre el destino del demonio, evidenciando que, bajo el sistema patriarcal, el canon de belleza no opera como refugio, sino como una agravante para la posesión y el posterior aniquilamiento.

Conclusiones

A la luz del análisis efectuado, es posible concluir que la producción de "El ánima del socavón" no constituye un hecho aislado en la trayectoria de Iverna Codina, sino que responde a una deliberada estrategia de consolidación de su "Proyecto autorial". La reescritura y profundización de este episodio —previamente esbozado en *Detrás del grito*— revela una doble intencionalidad: por un lado, la manifestación de una conciencia de género orientada a la denuncia del femicidio y, por otro, el posicionamiento de la autora como una intelectual comprometida con las problemáticas sociales en su sentido más amplio. En este punto, los ejes lingüísticos e ideológicos convergen para inscribir en el texto una ontología de lo femenino que padece y resiste las estructuras de poder.

La arquitectura de los personajes masculinos funciona como una alegoría de las violencias sistémicas. El trío protagónico condensa la cosificación materialista y la sanción moral sobre la autonomía sexual de la mujer; cada figura representa un vector específico de la agresión patriarcal: Rosendo encarna el abuso y la manipulación, el pulpero, la difamación social, y el gendarme Páez, la culminación del ciclo en el femicidio. Esta tríada no solo dinamiza la trama, sino que expone la impunidad de los hombres que operan bajo el amparo de la ley o la costumbre.

Respecto a la configuración del personaje de Elvira, la selección de repertoremas específicos —como su procedencia urbana y el atributo físico de la piel "blanca"— resulta fundamental para desarticular los mandatos tradicionales. Al dotar a una figura de estética "angelical" de una agencia sexual propia, Codina subvierte el tópico romántico y refuerza la denuncia: la vulnerabilidad ante la violencia no es exclusiva de la "barbarie rural", sino que alcanza incluso a aquellas mujeres amparadas por la supuesta "civilización" citadina. Este desplazamiento semántico cobra especial relevancia al vincularlo con el contexto histórico de producción, signado por la persecución a mujeres trabajadoras y docentes, percibidas entonces como agentes de subversión contra el orden establecido.

En fin, "El ánima del socavón" se erige como un testimonio del inconsciente ideológico de Codina y su capacidad para transmutar la experiencia vital en denuncia estética. Las decisiones narrativas analizadas se orientan a visibilizar la fragilidad de los derechos femeninos en un momento de impunidad institucional. A través de este relato, Iverna Codina no solo contribuye a la problematización del femicidio en el campo literario, sino que perfila su imagen como una escritora cuya autoridad se fundamenta en la crítica social y el compromiso con la transformación de la desigualdad.

Referencias

Acevedo, Hugo (1993). "La poesía novelística de Iverna Codina". En: Codina, Iverna. *Detrás del grito*, 5-7. Ediciones culturales.

Agüero Rodríguez, Laura y Ciriza, Alejandra (2015). "La revancha patriarcal. Cruzada moral y violencia sexual en Mendoza (1972 - 1979)". En: *Avances del César*, V. XII, Nº 13, Segundo semestre 2025, 49-69.

Amossy, Ruth (2018). Presentación de sí. Ethos e identidad verbal. Prometeo.

Althusser, Louis (2003). *Ideología y aparatos del Estado. Freud y Lacan.* Impresiones Sud América.

Bal, Mieke (1985). Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología. Cátedra.

Bourdieu, Pierre (2002) "Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase". En: Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto,* 97-118). Editorial Montressor.

Bustelo, Ángel (1997). *Penúltima página*. Ediciones del Canto Rodado.

Codina, Iverna (1994). *La enlutada*. Ediciones Culturales de Mendoza.

CuniettiI, Emma Magdalena (1999). "Habitantes de frontera en la literatura mendocina". *Revista Universum* Nº 14, 31-42. Universidad de Talca.

Dubois, Jacques (2014). *La institución de la literatura*. Medellín, Editorial de la Universidad de Antioquia.

Even Zohar, Itamar (1990). "El sistema literario". *Poetics Today*, 11, 1, 27-44.

Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Lumen.

Gramuglio, María Teresa (2023). La construcción de la imagen y otros ensayos literarios. EDUNER.

Maingueneau, Dominique (2015). "Escritor e imagen de autor". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura Comparada*, Nº 24.

Meizoz, Jérôme (2009). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor.* Traducción y prólogo: Juan Zapata. Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Humanidades y Literatura.

Rodríguez, Juan Carlos. (2013) *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Ediciones Akal S.A.

Segato, Rita (2016). "Patriarcado: Del borde al centro. Disciplinamiento, territorialidad y crueldad en la fase apocalíptica del capital". En: *La guerra contra las mujeres,* 91 - 107). Traficantes de sueños.

Zapata, Juan (2014). "Introducción". En: La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial, 17-32. Editorial Universitaria de Antioquía.

Melibea. Revista Multidisciplinaria sobre estudios de las mujeres
Volumen 20, parte 1 2026, Mendoza (Argentina)
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Sección Artículos - pp. 119 - 136
ISSN 2422-8117 - CC BY-NC 4.0
https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index
Recibido: 23/03/2026 – Aceptado: 10/04/2026

El género como marca ideológica: un análisis del chino moderno y su eco en el español

Gender As an Ideological Marker: An Analysis of Modern Chinese and Its Echo in Spanish

Xiaoqing Liu
Universidad de Sevilla,
España
soniaxiaoqing@gmail.com

Resumen

A pesar de las diferencias lingüísticas y culturales, muchas lenguas del mundo comparten un rasgo inquietante: la capacidad de discriminar a través del lenguaje. Esta ponencia se centra en el caso del idioma chino moderno, analizando cómo se construyen y perpetúan desigualdades de género a través de marcadores lingüísticos, estructuras gramaticales, radicales gráficos, proverbios y metáforas culturales. Desde construcciones aparentemente neutras hasta expresiones tradicionales con fuerte carga simbólica, la lengua china refleja y reproduce una visión jerarquizada del género. Como contrapunto, se introducen breves comparaciones con el español que permiten visualizar similitudes y diferencias en la construcción lingüística de lo femenino, iluminando así las formas en que distintas lenguas configuran de manera paralela (y a veces divergente) la relación entre género, poder y discurso. Lejos de ser un fenómeno puramente lingüístico, el sexismo en el lenguaje se presenta como un síntoma de una ideología más profunda que atraviesa las estructuras sociales. Esta propuesta invita a reflexionar sobre el papel del lenguaje como vehículo ideológico, capaz no solo de describir el mundo, sino también de moldearlo, delimitando lo que una mujer "puede" ser, hacer o decir dentro de un orden simbólico determinado.

Palabras clave: Sexismo Lingüístico, Lengua China, Lengua Española, Género Marcado, Ideología, Comparación Intercultural

Abstract

Despite linguistic and cultural differences, many languages around the world share a troubling feature: the capacity to discriminate through language. This study focuses on modern Chinese and examines how gender inequalities are constructed and perpetuated through linguistic markers, grammatical structures, graphic radicals, proverbs, and cultural metaphors. From seemingly neutral constructions to traditional expressions with strong symbolic connotations, the Chinese language reflects and reproduces a hierarchical view of gender. As a point of comparison, brief references to Spanish are introduced to highlight similarities and differences in the linguistic construction of femininity, shedding light on how different languages shape—both in parallel and, at times, divergently—the relationship between gender, power, and discourse. Far from being a purely linguistic phenomenon, sexism in language is presented as a symptom of a deeper ideology embedded in social structures. This paper ultimately invites reflection on the role of language as an ideological vehicle, capable not only of describing the world but also of shaping it, delimiting what a woman can be, do, or say within a given symbolic order.

Keywords: Linguistic Sexism, Chinese Language, Spanish Language, Marked Gender, Ideology, Intercultural Comparison

Introducción

Como investigadora de la lengua española, tras más de una década de estudio, he desarrollado una comprensión profunda del poder que ejerce el lenguaje sobre nuestra cognición y sobre las estructuras sociales en las que vivimos. Un hallazgo especialmente revelador ha sido constatar que tanto mi lengua materna, el chino, como el español presentan marcadas tendencias androcéntricas. Fenómenos como la especificidad del masculino, los saltos semánticos, el orden de los sustantivos en los binomios, así como los dobles estándares léxicos en la descripción de hombres y mujeres, se manifiestan de manera paralela en ambas lenguas, a pesar de pertenecer a familias lingüísticas completamente distintas.

Esta coincidencia nos lleva a cuestionar si la discriminación de género en el lenguaje es un fenómeno aislado o exclusivo de ciertos idiomas. Por el contrario, sostenemos que se trata de una manifestación transversal que, aunque adopta formas e intensidades diversas según el sistema lingüístico, responde esencialmente a estructuras sociales comunes, como el patriarcado y sus representaciones simbólicas. Como ha señalado acertadamente Lakoff (1975), el lenguaje no solo describe la realidad, sino que también la construye, reforzando así las desigualdades preexistentes. Desde esta perspectiva, el discurso patriarcal no es únicamente un reflejo pasivo de la realidad, sino un agente activo en la perpetuación de la subordinación femenina.

Asimismo, la lengua constituye un reflejo vivo de la sociedad que la utiliza. El lingüista Sun (1997) subraya la estrecha conexión entre lengua y cultura al afirmar: “La lengua es portadora de cultura y, a medida que se usa, se enriquece y desarrolla. Como expresión habitual de una nación, refleja inevitablemente determinados valores sociales y conceptos culturales” (p. 9). Esta observación nos permite comprender que el lenguaje, más allá de su función comunicativa, transmite y refuerza ideologías sociales profundas.

En el marco de nuestra investigación doctoral, hemos analizado en profundidad las manifestaciones, orígenes e implicaciones de la discriminación lingüística de género tanto en chino como en español, haciendo hincapié en el papel que desempeña el lenguaje en la configuración del pensamiento y la vida social. No obstante, esta contribución se centra particularmente en el análisis del chino, una lengua en la que la discriminación de género se presenta de manera más sutil, aunque igualmente arraigada. A través del estudio de radicales gráficos, binomios léxicos, proverbios tradicionales y estructuras discursivas, demostramos cómo el lenguaje no solo refleja una realidad patriarcal, sino que también participa activamente en su reproducción simbólica. En consecuencia, el chino se revela no solo como un medio de comunicación, sino como un instrumento ideológico que contribuye a la configuración de la imagen social de la mujer.

Desde esta perspectiva, el lenguaje es tanto un espejo de la realidad social como de las estructuras de poder e ideologías que la sustentan. A través de este análisis, pretendemos arrojar luz sobre la influencia del lenguaje en el pensamiento colectivo y sobre la urgencia de avanzar hacia un uso lingüístico más inclusivo y equitativo. Consideramos, además, imprescindible promover una reforma lingüística que contribuya a la igualdad de género.

Marco teórico

Estereotipos lingüísticos y género

Las diferencias comunicativas entre hombres y mujeres han sido tradicionalmente consideradas naturales, aunque con frecuencia se han malinterpretado para justificar formas de discriminación lingüística. Según Lakoff (1975), las mujeres tienden a usar expresiones vagas, un lenguaje cortés y un tono de voz más suave, rasgos que se han asociado con una supuesta incapacidad para sostener un discurso estructurado. Sin embargo, estas conclusiones han sido objeto de críticas, ya que refuerzan la idea de que el lenguaje femenino es inherentemente más débil (Coates, 2015).

Autores como Jespersen (1922) también contribuyeron a consolidar estereotipos negativos al describir el lenguaje femenino como más pobre, lleno de exclamaciones y carente de rigor. Aunque estas ideas han sido ampliamente desacreditadas, siguen influyendo en las percepciones actuales.

Por otro lado, investigaciones de Coates han demostrado que lo que se percibe como "chismorreo" o "banalidad" en las conversaciones femeninas constituye, en realidad, una estrategia eficaz para crear y mantener redes sociales (Coates, 2015). Las mujeres tienden a establecer conversaciones colaborativas y emplean expresiones de apoyo como "cierto" o "yo también", cuya función es social y emocional, más que indicativa de debilidad discursiva.

En coherencia con esta perspectiva, los estudios recientes en sociolingüística del género (Cameron, 2016; Eckert, 2012; Holmes & Meyerhoff, 2019) subrayan que las diferencias comunicativas no son biológicas, sino construidas socialmente y dependen de prácticas discursivas situadas, de procesos de socialización y de las ideologías de género que circulan en cada comunidad lingüística. Este enfoque contemporáneo desmonta la idea de un "habla femenina" o "masculina" esencial y permite entender el lenguaje como un recurso performativo mediante el cual se negocian y reproducen identidades de género.

Lenguaje, semiótica y sexismo lingüístico

La lengua, entendida como un sistema de signos, juega un papel central no solo en la comunicación, sino también en la construcción simbólica de la realidad social. Según Saussure (1945), "la lengua es un sistema de signos que expresan ideas" (p. 43), compuesto por unidades que combinan forma y significado de manera arbitraria. Esta arbitrariedad implica que el vínculo entre el signo y el objeto que representa no es natural, sino producto de convenciones sociales (Saussure, 1945, p. 143).

Además de su arbitrariedad, los signos lingüísticos son lineales, es decir, se articulan en una secuencia determinada para tener sentido (Saussure, 1945, p. 95). Por ejemplo, la palabra *book* requiere que sus fonemas se presenten en un orden específico; cualquier alteración de esta secuencia elimina su significado. Este principio de linealidad también se refleja en estructuras sintácticas donde, en muchas lenguas, el masculino precede sistemáticamente al femenino, como en *Mr.* and *Mrs*. o *he* and *she*, lo cual simboliza jerarquías sociales internalizadas.

Desde esta perspectiva, la lengua no solo refleja la realidad, sino que también la reproduce y legitima, incluyendo las desigualdades de género. Wang (1995) afirma que "la lengua, compuesta por símbolos, desempeña un papel esencial en la socialización de roles políticos, morales y

sexuales" (p. 23), convirtiéndose en un medio de transmisión de normas y valores que refuerzan estereotipos.

Un claro ejemplo del sexismo inherente en los signos lingüísticos es el género marcado. En inglés, palabras como actor/actress o waiter/waitress muestran cómo el género se marca innecesariamente, asignando a lo femenino una categoría derivada o secundaria. Asimismo, términos como master (connotación positiva) y mistress (frecuentemente negativa) revelan cómo el mismo concepto puede adquirir significados opuestos según el género. Esta visión clásica se complementa hoy con los aportes de Hellinger & Bussmann (2015), quienes demuestran que los mecanismos de marcación de género aparecen incluso en lenguas tipológicamente distantes, revelando un patrón ideológico transversal.

La arbitrariedad de los signos lingüísticos permite que estos evolucionen con los cambios sociales. Así, si bien el lenguaje puede perpetuar desigualdades, también ofrece la posibilidad de transformación. La conciencia crítica sobre la función simbólica del lenguaje es fundamental para desafiar y reformular los usos sexistas, favoreciendo una comunicación más equitativa e inclusiva.

Denotación, connotación y sexismo lingüístico

El lenguaje, como sistema complejo, presenta una doble dimensión: lógica, que garantiza la coherencia estructural del discurso, y expresiva, que permite comunicar emociones y valores culturales. Esta dualidad, según Guiraud (1975), puede facilitar la discriminación de género si no se gestiona críticamente.

Por ejemplo, el uso del masculino genérico (*él*) para referirse a grupos mixtos invisibiliza a las mujeres. Asimismo, muchas expresiones metafóricas refuerzan estereotipos sexistas, como aquellas que asocian lo femenino con debilidad o dependencia. Guiraud (1975) señala que términos como *la rosse*, *la vache* o *le chameau* [1]en francés se emplean despectivamente hacia las mujeres, equiparándolas con animales y atribuyéndoles cualidades negativas (p. 86).

Esta discriminación se basa no solo en la denotación de las palabras, sino en sus connotaciones, es decir, los significados subjetivos y culturales que adquieren según el contexto. Schaff (1971) distingue entre el contenido conceptual, fijo y objetivo, y el connotativo, variable y subjetivo, ligado a valores sociales (p. 22).

Un ejemplo ilustrativo es el término chino鸡(*jī*)[2], que literalmente significa "gallina", pero coloquialmente se refiere a una prostituta. Este tipo de transformación semántica refleja cómo las connotaciones pueden cargar el lenguaje de significados sexistas.

Además, una misma palabra puede tener significados muy distintos en diferentes culturas o contextos. Leech (1974) sostiene que las connotaciones "varían enormemente de una persona a

[1] Según Guiraud, en francés, varios términos que designan animales se emplean peyorativamente para referirse a las mujeres: la rosse (caballo viejo y maltratado) también se usa como insulto para describir a una mujer de mal carácter; la vache ("vaca") puede emplearse de manera despectiva para sugerir torpeza o falta de atractivo; le chameau ("camello") se usa para describir a una persona desagradable o rencorosa, aplicándose en ocasiones a mujeres con una connotación negativa. Estas expresiones no solo denotan insultos individuales, sino que ilustran una tendencia más amplia a la animalización de la mujer en el lenguaje.

[2] En el chino coloquial moderno, 鸡 (*jī*) se usa como jerga peyorativa para referirse a una prostituta, un uso que surgió a mediados del siglo XX (Zhang, 2010), y que ilustra cómo los términos animales se emplean para estigmatizar a las mujeres y reforzar estereotipos de género.

otra, de una época a otra y de una sociedad a otra" (p. 15). Así, términos como *tigre*, *pan*, *música*[3], pueden adquirir sentidos valorativos positivos o negativos según su uso figurado, reforzando estereotipos o atribuciones sociales. En el ámbito contemporáneo, investigaciones como las de Chen (2019) muestran que las connotaciones sexistas asociadas a ciertos términos continúan vigentes en los discursos digitales en chino, especialmente en plataformas como Weibo y Douyin.

Comprender esta distinción es clave para analizar el sexismo lingüístico, ya que muchas palabras refuerzan, a través de sus connotaciones, visiones sesgadas de género. Por ello, es fundamental considerar tanto la dimensión objetiva como la subjetiva del lenguaje al abordar la discriminación de género.

Influencia del lenguaje en el pensamiento y el sexismo

El lenguaje, el pensamiento y la estructura social están profundamente interrelacionados. Desde la perspectiva de la hipótesis Sapir-Whorf (Sapir, 1949; Whorf, 1956), la manera en que hablamos no solo refleja la realidad, sino que también moldea nuestras percepciones, influyendo en cómo interpretamos los roles de género.

A partir de esta hipótesis, se han desarrollado dos enfoques principales sobre la relación entre lenguaje y pensamiento: por un lado, la relatividad lingüística, que sostiene que la estructura de cada lengua influye en la forma en que sus hablantes perciben el mundo; y por otro, una interpretación más fuerte conocida como determinismo lingüístico, que plantea que el lenguaje condiciona de manera decisiva las categorías conceptuales disponibles para sus usuarios.

En cuanto a la relatividad lingüística, cabe destacar que el uso sexista del lenguaje no es solo una elección individual, sino un reflejo de normas sociales interiorizadas. Por ejemplo, profesiones como *nurse* se asocian culturalmente con mujeres, mientras que *doctor* mantiene una connotación neutra, perpetuando estereotipos laborales (Sapir, 1949, p. 70). Asimismo, en chino, expresiones como女强人 (*nǚ qiáng rén*, "mujer fuerte") remarcan el éxito femenino como algo excepcional, lo que refuerza la idea de que ciertos logros no son propios del género femenino.

Esta concepción se ve reforzada por Whorf (1956), quien subraya que "formulamos ideas [...] como parte de una gramática particular" (p. 213), lo cual indica que nuestras categorías mentales están influenciadas por los patrones lingüísticos. La lengua, por tanto, constituye un marco cognitivo que afecta directamente la percepción social del género.

En una interpretación más estricta, el determinismo lingüístico sostiene que el lenguaje no solo influye, sino que limita la manera en que las personas pueden pensar y percibir el mundo. Según Whorf (1956), distintas estructuras gramaticales dan lugar a visiones divergentes de la realidad, como se aprecia en la conceptualización del tiempo en hopi[4] frente al inglés. En términos de género, expresiones como 娇妻 (*jiāo qī*, "esposa delicada") en chino o "mujer pública" en español

[3] Según Leech (1974), términos como *pan*, *tigre* y *música* pueden adquirir significados figurativos que reflejan valores sociales: *pan de Dios* transmite bondad o pureza; *tigre* se asocia con fuerza o agresividad; y *música para mis oídos* expresa placer o aprobación. Estos usos ilustran cómo las connotaciones enriquecen el significado y, en ocasiones, refuerzan estereotipos culturales.

[4] El hopi es una lengua utoazteca hablada por un pueblo indígena del noreste de Arizona (Estados Unidos). En la descripción de Whorf (1956), su sistema verbal no codifica el tiempo mediante una distinción lineal de pasado, presente y futuro, sino que organiza las acciones según parámetros como la validez, la expectativa o la evidencialidad, lo que se ha interpretado como una forma distinta de conceptualizar la realidad.

refuerzan roles subordinados asignados a las mujeres, mientras que sus equivalentes masculinos suelen tener connotaciones positivas.

Aunque esta interpretación ha sido debatida, existe consenso en que el lenguaje puede hacer visibles o invisibles ciertas realidades sociales. Como afirman Wolff y Holmes (2011), el lenguaje puede "hacer que algunas distinciones sean difíciles de ignorar" (p. 253), ampliando marcos de pensamiento que refuerzan o cuestionan estereotipos. Estudios recientes en psicología cognitiva aportan evidencia experimental sobre cómo los sistemas lingüísticos influyen en la representación mental del género, confirmando que la estructura gramatical puede modular procesos perceptivos y decisiones semánticas (Boroditsky, 2017; Gygax et al., 2019). Así, el lenguaje no solo reproduce sesgos sexistas, sino que también ofrece una vía para su transformación social.

Lengua, cultura y la reproducción de valores sociales

La lengua no solo es un medio de comunicación, sino también un reflejo dinámico de la sociedad y la cultura. Como señala Benveniste (1971), el lenguaje plasma las estructuras sociales y registra sus transformaciones (p. 92). A través de él, se expresan jerarquías, normas y valores colectivos, que evolucionan al compás de los cambios culturales.

La cultura moldea el vocabulario y las expresiones, dotándolos de significados específicos. Por ejemplo, en chino, colores como 红 (*hóng*, rojo) y 白 (*bái*, blanco) no solo representan sensaciones visuales, sino también emociones y rituales sociales, como la alegría matrimonial o el duelo funerario.

Asimismo, las metáforas lingüísticas revelan diferencias cognitivas. En inglés, el tiempo se concibe horizontalmente (before/after), mientras que en chino se estructura verticalmente (上个月mes arriba/下个月mes abajo), promoviendo una visión distinta del pasado y el futuro.

Un ejemplo cultural revelador es el saludo chino "吃了吗" (*chī le ma*, "¿Ya has comido?"), que surgió en épocas de escasez como una expresión genuina de preocupación. Aunque hoy ha perdido su sentido literal, refleja la importancia de la comida como valor social y comunitario, mostrando cómo la lengua conserva huellas de la historia cultural.

El lenguaje, al ser portador de cultura, también puede perpetuar estereotipos. Por ello, Galisson (1991) afirma que la lengua debe evolucionar para representar nuevas realidades sociales, ajustando su léxico a los valores contemporáneos de igualdad (p. 118). Desde una perspectiva más reciente sobre lengua y cultura, King, He & Lee (2021) demuestran que los discursos en el chino actual siguen codificando ideologías patriarcales mediante oposiciones simbólicas y patrones narrativos heredados. La reforma lingüística se presenta así como una vía necesaria para combatir la discriminación de género, entendiendo que la raíz de estas desigualdades no reside en la lengua per se, sino en las estructuras sociales que esta refleja.

Metodología

Enfoque metodológico: análisis cualitativo y comparativo

Este estudio adopta un enfoque cualitativo de carácter interpretativo, orientado a examinar cómo el lenguaje codifica ideológicamente las desigualdades de género. A través del análisis de unidades léxicas, estructuras sintácticas, metáforas culturales y marcadores gráficos, se

exploran los mecanismos simbólicos mediante los cuales el chino moderno construye representaciones sociales del género.

Además, el análisis se basa en la lingüística contrastiva, siguiendo las propuestas de Fisiak (1981), quien sostiene que la comparación lingüística debe abordar tres dimensiones: el establecimiento de un marco conceptual común, un análisis descriptivo de las lenguas comparadas y la consideración de sus contextos culturales. Este enfoque se complementa con la visión de Lv (1982), quien afirma que la comparación permite profundizar en la comprensión de los fenómenos lingüísticos, no solo a nivel estructural, sino también sociocultural.

Como técnica principal se emplea el análisis de contenido, aplicado a datos lingüísticos, lo que permite identificar patrones recurrentes de marcación de género en distintos niveles. Las unidades de análisis se organizan en torno a tres categorías definidas teóricamente: marcación formal, marcación distribucional y marcación semántica. Estas categorías se establecen a partir de la teoría del marcado desarrollada por la Escuela de Praga y por John Lyons (1977), lo que permite no solo describir las estructuras lingüísticas, sino también interpretar sus implicaciones ideológicas y culturales.

Corpus y estrategia de selección

El corpus está compuesto por unidades lingüísticas del chino y del español que presentan carga simbólica de género. Se incluyen vocabulario sexista, binomios léxicos, proverbios, adjetivos valorativos, construcciones con radicales gráficos y definiciones lexicográficas. Las fuentes principales fueron diccionarios normativos como el *Diccionario de la Lengua Española* (DLE) y el *Gran Diccionario del Chino (汉语大词典*), así como los corpus CREA, CORPES XXI, PKU y CCL.

En el caso del chino, se analizaron términos que contienen el radical **女** (nǚ, "mujer"), como 妩媚 (atractiva), 娇羞 (tímida) o **曼妙** (encantadora), los cuales presentan una fuerte asociación con estereotipos tradicionales vinculados a la delicadeza, la pasividad o la seducción femenina. También se estudiaron proverbios y expresiones populares que refuerzan una visión jerarquizada de los roles de género.

En cuanto al español, se identificaron expresiones idiomáticas, refranes y pares léxicos que presentan un tratamiento asimétrico según el género, como "hombre público" frente a "mujer pública". Además, se observaron adjetivos valorativos que tienden a describir a las mujeres en función de su apariencia física y a los hombres en términos de carácter o acción. Este conjunto de datos permitió establecer paralelismos entre ambas lenguas y sustentar el análisis comparativo en base a evidencias discursivas y culturales.

Análisis

El análisis de las desigualdades de género en el lenguaje se fundamenta en la teoría del marcado, desarrollada por la Escuela de Praga y ampliada por John Lyons (1977), quien distingue tres tipos de marcación: formal, distribucional y semántica. Según este enfoque, las unidades lingüísticas se agrupan en oposiciones asimétricas, donde un elemento es considerado no marcado, es más frecuente, general y neutro, mientras que el otro es marcado es más específico y menos común. Esta asimetría no solo es formal, sino también ideológica, ya que refuerza jerarquías dentro del lenguaje. A partir de este marco, se analiza a continuación cómo el chino moderno manifiesta marcadores formales que reproducen desigualdades de género.

Marcado formal en el chino moderno

El marcado formal se refiere a la forma en que las relaciones gramaticales se expresan mediante estructuras fonológicas, morfológicas o sintácticas. Una unidad lingüística se considera marcada cuando presenta elementos estructurales añadidos o distintivos; en cambio, es no marcada cuando carece de tales rasgos formales y se percibe como más neutra o genérica.

Composición de palabras

El marcado formal hace referencia a la manera en que las relaciones gramaticales y semánticas se representan mediante elementos morfológicos o gráficos específicos. En el caso del idioma chino, se observa que muchos términos relacionados con las mujeres incorporan el radical 女 (nǚ, “mujer”), lo cual introduce una marca gráfica de género. Por el contrario, los términos masculinos generalmente carecen de este tipo de marcación, estableciendo así una asimetría visual y simbólica que refuerza jerarquías de género. El análisis de radicales ha sido retomado en la lingüística moderna, y estudios como los de Huang (2018) muestran que la carga ideológica del radical 女 sigue activa en el procesamiento cognitivo y en la interpretación social de los caracteres.

Por ejemplo, en los términos de parentesco, como se muestra en el Cuadro 1, todos los sustantivos femeninos presentan el radical 女, mientras que los masculinos no contienen ningún marcador formal específico:

Cuadro 1

Con radical femenino女 (marcado)	**Masculino 男 (no marcado)**
姑姑 [gū gū] (tía)	**叔叔** [shū shū] (tío)
妻子 [qī zi] (esposa)	**丈夫** [zhàng fū] (marido)
姐姐 [jiě jiě] (hermana)	**哥哥** [gē gē] (hermano)
奶奶 [nǎi nǎi] (abuela)	爷爷 [yé ye] (abuelo)

Fuente. Personal de la autora.

Del mismo modo, esta marcación también se manifiesta en adjetivos descriptivos, donde muchos de los términos aplicados a mujeres contienen el radical 女 y, en muchos casos, conllevan connotaciones negativas o estereotipadas. En el Cuadro 2 se puede apreciar esta tendencia:

Cuadro 2

Adjetivos Con radical femenino女 (marcado)	**Adjetivos neutros (no marcado)**
妩媚 [wǔ mèi] (atractiva)	隐忍 [yǐn rěn] (estoico,a)
娇柔 [jiāo róu] (delicada)	坚强 [jiān qiáng] (fuerte)
委婉 [wěi wǎn] (eufemística)	诚实 [chéng shí] (honesto/a)

嫉妒 [jí dù] (envidiosa)	顽强 [wán qiáng] (inflexible)
妖娆 [yāo ráo] (fascinante)	勇敢 [yǒng gǎn] (valiente)

Fuente. Personal de la autora..

El análisis muestra que los términos femeninos no solo están marcados gráficamente, sino que además tienden a concentrarse en atributos físicos, emocionales o estéticos, muchas veces con matices peyorativos o reductivos. En contraste, los adjetivos no marcados utilizados para describir a los hombres reflejan cualidades valoradas socialmente como la valentía, la fuerza o la honestidad. Esta diferencia en la marcación formal refuerza estereotipos de género, limitando los roles sociales asignados a las mujeres y posicionándolas en un marco simbólico inferior.

Masculino genérico en el chino moderno

En el chino moderno, el uso del género gramatical no se manifiesta a través de concordancias morfológicas, pero sí se observa una clara preferencia por el masculino como forma genérica en el plano distribucional. Esto se evidencia en el uso predominante del pronombre 他 (tā, él), tanto en contextos donde el género del referente es desconocido como en grupos mixtos, a pesar de la existencia de una forma específica para lo femenino: 她 (tā, ella).

Por ejemplo, en frases como “一个人如果连自己的国家都不爱，那他还会爱什么？”[5](*Si una persona no ama ni siquiera a su país, ¿acaso él podría amar algo más?*), el pronombre 他 se emplea para referirse a una “persona” de género indefinido. La traducción aquí subraya que, aunque se trata de un referente genérico, el uso del masculino no es neutro, sino que refuerza simbólicamente la norma androcéntrica del lenguaje.

Asimismo, en construcciones plurales como “他们” (tāmen, ellos), el pronombre masculino se usa para incluir tanto a hombres como a mujeres, incluso cuando las mujeres constituyen la mayoría del grupo. Este fenómeno refleja una distribución asimétrica que invisibiliza lo femenino en el plano colectivo.

Otro ejemplo significativo es el término 英雄 (yīngxióng, héroe), que en teoría puede ser neutro, pero en la práctica se asocia cultural y simbólicamente con figuras masculinas. La falta de una forma equivalente femenina refuerza la centralidad de lo masculino como representación universal de virtudes heroicas.

Este patrón revela una estructura patriarcal profundamente arraigada en la lengua china, en la que lo masculino no solo es más frecuente, sino también más prestigioso y representativo, operando como una forma de lenguaje no marcada y, por ende, dominante. A través de esta distribución desigual, el idioma refuerza simbólicamente la idea de que lo masculino es la norma y lo femenino la excepción.

Marcado distribucional en el chino moderno

Según Lyons (1977), el marcado distribucional se refiere a la frecuencia, la versatilidad contextual y la posición preferente de una forma frente a su opuesta en el sistema lingüístico. En una

[5] Esta frase es atribuida a George Gordon Byron en numerosos contextos de divulgación cultural y motivacional en China. No obstante, no forma parte de sus obras literarias oficiales. Su uso ejemplifica cómo el pronombre 他 (tā) opera como forma aparentemente genérica, pero con un sesgo masculino implícito en el idioma chino contemporáneo.

oposición binaria, el elemento no marcado tiende a aparecer con mayor frecuencia y en más contextos, mientras que el marcado presenta una distribución más restringida. Además, en situaciones donde se neutraliza la oposición, suele emplearse únicamente la forma no marcada.

Esta lógica se observa, por ejemplo, en inglés con los adjetivos *long* y *short*, donde *long* suele usarse en contextos neutros (*How long is it?*), lo que revela su condición de forma no marcada. En español, *hombre* puede funcionar como sustantivo genérico ("el hombre ha conquistado el espacio"), mientras que *mujer* no posee ese uso inclusivo. Asimismo, profesiones como *engineer* o *chairman* se utilizan para ambos géneros, consolidando lo masculino como norma referencial no marcada.

Esta relación entre simpleza formal y amplia distribución no solo afecta al plano léxico, sino que también refuerza patrones simbólicos: la forma no marcada se convierte en estándar, mientras que la marcada aparece como desviación o excepción. Esta asimetría no es meramente funcional, sino que reproduce estructuras ideológicas y jerárquicas dentro del lenguaje.

En la lengua china, estos mismos principios se manifiestan claramente, como se analizará en los apartados siguientes.

Orden de género y jerarquía sintáctica

Además del uso distribucional de pronombres, el chino moderno refleja una jerarquía estructural en la manera en que se ordenan los sustantivos de género opuesto. Existe una convención lingüística profundamente arraigada que establece que el término masculino debe preceder al femenino. Este orden refleja y refuerza una ideología patriarcal en la representación lingüística.

Ejemplos de construcciones comunes incluyen: 男女 (hombres y mujeres)、夫妻 (marido y esposa)、父母 (padre y madre)、儿女 (hijos e hijas)、爷爷奶奶 (abuelo y abuela). Incluso en expresiones de uso habitual como 叔叔阿姨 (tío y tía) o refranes tradicionales como夫唱妇随 (*el esposo canta y la esposa le sigue*) y男耕女织 (*el hombre ara, la mujer teje*).

El orden masculino-femenino es sistemáticamente respetado, indicando que el masculino actúa como el eje de referencia no solo gramatical sino simbólico.

Este patrón también aparece en frases como 男大当婚，女大当嫁 (*los hombres deben casarse al crecer, las mujeres deben casarse al crecer*), en las que el sujeto masculino se menciona primero, estableciendo así una narrativa de precedencia y protagonismo.

Incluso en la denominación de animales, el patrón se mantiene: 公母 (macho y hembra), donde 公 (macho) aparece sistemáticamente antes que 母 (hembra).

Esta organización estructural y simbólica posiciona al género masculino como forma no marcada——la base referencial, mientras que lo femenino se representa como derivado o secundario. A través de este ordenamiento lingüístico, se reproducen jerarquías sociales e ideológicas que consolidan al masculino como norma cultural y lingüística.

Subordinación simbólica y excepcionalidad de la mujer en el chino moderno

Además del orden sintáctico, el chino moderno también manifiesta un sesgo de género implícito a través de patrones discursivos que posicionan a la mujer como figura subordinada o excepcional.

Históricamente, las mujeres eran identificadas no por su propio nombre, sino en relación con figuras masculinas. Términos como 张氏 (Zhāng shì) o 吴王氏(wú wáng shì) reflejan cómo la identidad femenina quedaba definida por el apellido del padre o del esposo, sin reconocimiento individual. Este patrón pervive en la tradición literaria y social, donde designaciones como "Señora Wang" o "Madre Jia" siguen priorizando la relación con lo masculino.

En chino, muchas expresiones compuestas con el prefijo 女 (nǚ, mujer) no solo indican el género, sino que también llevan connotaciones estereotipadas o peyorativas. Por ejemplo, 女博士 (*nǚ bóshì*, mujer doctoranda) se asocia a veces con la idea de una mujer excesivamente académica, socialmente aislada o difícil de tratar. 女司机 (*nǚ sījī*, mujer conductora) suele evocar estereotipos de poca pericia al volante. 女记者 (*nǚ jìzhě*, mujer periodista) puede implicar una falta de profesionalismo o un enfoque sensacionalista. Incluso términos como 女科学家 (*nǚ kēxuéjiā*, mujer científica) son usados con un matiz de excepcionalidad, como si el acceso de las mujeres a ciertos campos científicos fuera algo inusual.

Este uso no tiene equivalente para los hombres, ya que se asume que "científico", "doctor" o "periodista" ya se refiere por defecto a varones. Así, el éxito femenino se representa como algo fuera de lo común, mientras que el masculino se presenta como normativo.

Por ejemplo, un titular habitual sería: "La mujer científica Zhang XX ha ganado el Premio Nobel."

Mientras que para un hombre se diría simplemente: "El científico Wang XX ha ganado el Premio Nobel."

Este tratamiento lingüístico reproduce lo que García Meseguer (1994) llama "sexismo de interpretación": la tendencia a asumir que lo masculino representa la neutralidad. A nivel cognitivo, esta marcación diferencial contribuye a la marginalización simbólica de las mujeres, incluso cuando el mensaje busca destacar sus logros.

En síntesis, el uso preferente del género masculino como forma no marcada, y la necesidad de marcar lo femenino como "excepción", configura una jerarquía lingüística que refleja y reproduce la desigualdad de género. Reconocer estos patrones y cuestionarlos críticamente es fundamental para avanzar hacia un lenguaje más inclusivo, donde los logros de las mujeres sean percibidos como parte natural del espacio público.

Marcado semántico

El marcado semántico se manifiesta cuando dos formas lingüísticas presentan una simetría formal (por ejemplo, masculino/femenino), pero sus significados y valoraciones culturales divergen profundamente. Este fenómeno, ampliamente documentado en español (García Meseguer, 1994; Guerrero Salazar, 2022), también está presente en el léxico del chino moderno, especialmente en la representación de los roles y la moral sexual de las mujeres.

Marcado semántico: jerarquías morales y sesgo en el léxico chino

En chino, abundan los pares léxicos asimétricos en los que el término masculino posee un matiz neutral, tolerante o incluso admirativo, mientras que su contraparte femenina carga con connotaciones negativas o moralizantes. Por ejemplo, el término 风流才子 (fēngliú cáizǐ, hombre romántico y talentoso) tiene un tono positivo, mientras que 放荡女人 (fàngdàng nǚrén, mujer

promiscua) transmite condena. 花花公子 (huāhuā gōngzǐ, playboy) se percibe como coqueto y tolerable; en cambio, 荡妇 (dàngfù, mujer disoluta) implica un juicio moral severo.

Este tipo de oposiciones también se extiende a expresiones como 狐狸精 (húlijīng, mujer seductora) frente a 混世魔王 (hùnshì mówáng, hombre caótico pero "con carácter"), o 女神 (nǚshén, diosa) frente a 男神 (nánshén, dios masculino), donde lo femenino se enfoca en la apariencia y lo masculino en el carisma o capacidad.

El Cuadro 3 ilustra múltiples ejemplos en los que la evaluación semántica de la mujer es más restrictiva y punitiva que la del hombre. Incluso términos formalmente simétricos como 才子/才女 (hombre/mujer talentoso/a) presentan una carga de excepcionalidad en su forma femenina, sugiriendo que el talento femenino es raro o inesperado.

Cuadro 3. Duales semánticos asimétricos en chino moderno

Masculino	**Femenino**	**Observación**
风流才子 (*fēngliú cáizǐ*) hombre romántico y talentoso	放荡女人 (*fàngdàng nǚrén*) mujer promiscua	El masculino sugiere encanto; el femenino implica juicio moral.
花花公子(*huāhuā gōngzǐ*) playboy	荡妇 (*dàngfù*) mujer disoluta	El primero se tolera o se admira; el segundo condena duramente.
混世魔王 (*hùnshì mówáng*) hombre caótico	狐狸精 (*húlijīng*) mujer seductora	Él es travieso; ella es destructiva y culpable.
大丈夫 (*dàzhàngfū*) gran hombre	小女人 (*xiǎo nǚrén*) mujer sumisa	Él representa poder; ella, dependencia.
老油条 (*lǎoyóutiáo*) hombre astuto	老处女 (*lǎo chùnǚ*) solterona	Él es astuto con ironía; ella es despreciada por su estado civil.

Fuente. personal de la autora.

En este sentido, hemos observado que el chino moderno reproduce jerarquías morales de género a través de oposiciones semánticas que normalizan y celebran ciertos comportamientos en los hombres, mientras condenan los mismos en las mujeres. Esta asimetría léxica actúa como un vehículo simbólico del sexismo, proyectando a la mujer como una excepción que debe ser juzgada más duramente, especialmente en cuestiones de moral, talento o estatus social.

Salto semántico en el chino moderno

El salto semántico, concepto desarrollado por García Meseguer (1994), describe el fenómeno en el que un término aparentemente genérico, por ejemplo, "persona", "joven" o "héroe". Se restringe pragmáticamente al género masculino en contextos específicos. Esta operación semántica refuerza una visión del mundo en la que lo masculino funciona como norma universal, mientras que lo femenino se presenta como añadido, excepción o alteridad.

En el chino moderno, este fenómeno es evidente en numerosos dichos y expresiones que consolidan la centralidad del sujeto masculino. Por ejemplo:

英雄难过美人关 (Yīngxióng nán guò měirén guān): *El héroe no puede resistirse a la belleza femenina*. Aquí, "héroe" remite inequívocamente a un hombre, y la mujer aparece únicamente como tentación o causa de ruina, reducida a su apariencia.

男儿当自强；女人学得好不如嫁得好: *El hombre debe ser autosuficiente; para la mujer, estudiar bien no es mejor que casarse bien*. El valor masculino se vincula al mérito personal; el femenino, a la dependencia matrimonial.

男子汉大丈夫，女人家小家子气: *El hombre es fuerte y responsable; la mujer, de espíritu pequeño*. Esta dicotomía moral vincula las virtudes cívicas al varón y la insignificancia a lo femenino.

红颜祸水 (*hóngyán huòshuǐ*): *La belleza femenina trae desgracia*. Esta expresión ilustra cómo una cualidad física femenina puede ser convertida en símbolo de amenaza, exculpando así los verdaderos mecanismos sociales de conflicto.

Estas fórmulas lingüísticas no solo reflejan desigualdades semánticas, sino que operan como vehículos culturales de reproducción ideológica. Tal como advierte García Meseguer (1994), el lenguaje no discrimina solamente desde su forma, sino desde su uso contextual, donde el significado se convierte en una herramienta de exclusión simbólica.

Impacto de los estereotipos en el lenguaje: perspectiva del chino

En el idioma chino, los estereotipos de género se reflejan con claridad en el uso diferencial de adjetivos aplicados a hombres y mujeres. Mientras que los hombres son descritos con términos generales como “英俊” (guapo), “魁梧” (robusto) o “俊朗” (gallardo), que enfatizan atributos de fuerza, honorabilidad o presencia, los adjetivos dirigidos a las mujeres tienden a centrarse en detalles físicos y estéticos específicos. Expresiones como “苗条” (esbelta), “娇羞” (tímida) o “婵娟” (tan hermosa como la luna) denotan una atención detallada a la apariencia y comportamientos asociados con la delicadeza y la sumisión.

Estas valoraciones suelen aparecer en contextos cotidianos: por ejemplo, en comentarios como “这个女孩皮肤白、腿细、头发长” (esta chica tiene la piel clara, piernas delgadas y cabello largo) o “她长得真苗条，像个仙女一样” (es tan esbelta, parece un hada), se aprecia una tendencia a resaltar características corporales específicas. Este tipo de expresiones rara vez se aplican a los hombres, quienes son evaluados con criterios más globales como “很帅” (muy guapo) o “有气质” (con porte).

Además, estas descripciones están marcadas por una fuerte carga etaria. Por ejemplo, “徐娘半老” (una mujer de mediana edad aún atractiva) y “风韵犹存” (el encanto todavía permanece) evidencian cómo el valor femenino se vincula a la juventud y a la conservación de la belleza física, mientras que no existen equivalentes estructurados con igual connotación para los hombres.

Estos patrones léxicos revelan una valoración desigual entre los géneros: la apariencia femenina se somete a un escrutinio minucioso, mientras que la valoración masculina se basa principalmente en rasgos funcionales o de carácter. Esta tendencia lingüística no solo refleja expectativas sociales tradicionales, sino que también contribuye a la reproducción de dichas normas, posicionando a las mujeres como objeto de contemplación y juicio, y a los hombres como sujetos activos valorados por su acción y fortaleza.

En conjunto, el análisis de los adjetivos y expresiones en chino evidencia que el lenguaje funciona como un espejo y un vehículo de los estereotipos de género, limitando las posibilidades de

representación igualitaria y perpetuando visiones asimétricas sobre el papel de hombres y mujeres en la sociedad.

Elogios masculinos y desvalorización femenina en el lenguaje chino

En el lenguaje cotidiano, se observa una marcada asimetría entre los elogios dirigidos a hombres y las expresiones peyorativas hacia mujeres. Mientras que los hombres suelen recibir adjetivos y títulos que refuerzan cualidades como el liderazgo, la valentía o la inteligencia, las mujeres, en muchos casos, son valoradas en función de estándares estéticos o emocionales, o incluso se recurre a expresiones masculinas para ensalzar sus logros.

Un fenómeno destacado es el uso del término "先生" (xiānshēng, señor/maestro), históricamente reservado para hombres con conocimientos, autoridad o virtud. En el caso de figuras femeninas excepcionales como 杨绛 (Yang Jiang) o 冰心 (Bing Xin), el uso de "先生" busca mostrar respeto, pero también refleja que los logros femeninos se valoran según un modelo masculino de éxito. Es decir, en ausencia de un título femenino que denote igual prestigio, se recurre a la forma masculina, lo que revela la permanencia de lo masculino como estándar simbólico de autoridad.

Este tipo de elogio indirectamente sugiere que las mujeres destacadas "han alcanzado" el nivel masculino, perpetuando así una visión jerárquica en la que lo masculino sigue siendo el referente universal. Aunque esta práctica pretende ser respetuosa, también evidencia la falta de reconocimiento lingüístico específico para las mujeres exitosas desde sus propios parámetros.

Además, en el sistema gráfico del chino, el carácter 女 (nǚ, mujer) tiene un origen pictográfico que, según el *Shuōwén Jiězì* (说文解字), representaba a una figura femenina arrodillada, con los brazos cruzados sobre el pecho, proyectando una imagen de docilidad y sumisión. Numerosos caracteres con el radical 女 expresan cualidades negativas, como 嫉妒 (celos), 奸 (astucia maliciosa), 妩媚 (seducción interesada) o 妄 (delirio). Incluso caracteres aparentemente positivos como 好 (bueno) o 娇 (delicada) refuerzan el rol de la mujer como madre o como objeto dependiente del afecto masculino.

Este sesgo también se observa en la falta de neutralidad en muchos caracteres relacionados con el matrimonio. Por ejemplo, 娶 (qǔ, casarse para un hombre) implica "tomar a la mujer", reflejando una concepción de posesión, mientras que 妻 (esposa) no tiene un equivalente que exprese simetría de estatus con夫 (esposo).

Estas prácticas y construcciones lingüísticas evidencian una estructura simbólica profundamente arraigada donde el éxito y el prestigio se articulan en términos masculinos. Esta dominancia simbólica no solo limita la visibilidad del valor femenino en el lenguaje, sino que también reproduce, a través de elogios o títulos aparentemente neutrales, la jerarquía cultural que privilegia lo masculino como norma.

En el contexto de una reflexión sobre la mujer china y el lenguaje, es fundamental visibilizar y repensar estas formas de representación lingüística, abriendo paso a un vocabulario más justo e inclusivo que reconozca a las mujeres desde su propio lugar simbólico.

Términos de parentesco y sesgo de género en el contexto chino

El sistema de parentesco en chino refleja una marcada jerarquía patrilineal, visible tanto en los términos consanguíneos como en los de afinidad. En comparación con el español, donde los

apelativos son más generales y uniformes, el chino utiliza una nomenclatura mucho más precisa y diferenciada según género, generación, antigüedad y línea familiar, lo que evidencia una estructura patriarcal profundamente arraigada.

En el ámbito consanguíneo, los términos utilizados para los parientes maternos suelen incluir el prefijo "外 (wài)", como en 外公 (wài gōng, abuelo materno) o 外孙 (wài sūn, nieto por parte de la hija), lo cual sugiere una lejanía simbólica frente a los equivalentes paternos como 爷爷 (yé ye, abuelo paterno) o 孙子 (sūn zi, nieto por parte del hijo). Según el *Shuōwén Jiězì*, "外" significa "afuera", lo que refleja la menor relevancia cultural atribuida a la línea materna.

Un fenómeno similar se da en los términos colaterales: los hijos de hermanos varones se denominan "堂 (táng)" —considerados de la misma casa— mientras que los hijos de hermanas se llaman "表 (biǎo)" —externos. El carácter "表" también significa "fuera", reforzando el valor simbólico inferior de la línea materna. Asimismo, los hijos de hermanas reciben el apelativo "外甥 (wài shēng)" frente a "侄子 (zhí zi)" para los hijos de hermanos, consolidando la centralidad de la línea masculina.

En los términos de afinidad, las mujeres deben distinguir jerárquicamente entre los hermanos mayores y menores de su esposo (大伯子,小叔子), mientras que los hombres no aplican este tipo de distinción a las hermanas de sus esposas. Esta especificidad hacia la mujer refleja su integración subordinada en la familia del esposo.

En sistema léxico de parentesco en chino actúa como un vehículo cultural que normaliza la centralidad del linaje masculino y la subordinación simbólica de la mujer. Estas diferencias, aunque sutiles en apariencia, reflejan una visión tradicional donde la mujer no solo cambia de familia al casarse, sino que su linaje es considerado secundario dentro del orden patriarcal. Así, el lenguaje se convierte en reflejo y perpetuador de estructuras sociales desiguales.

El eco del español: el género como marca ideológica

Aunque el presente estudio se centra en el análisis del chino moderno como lengua que codifica desigualdades de género en múltiples niveles —morfológico, semántico, sintáctico y simbólico—, es importante señalar que el español también reproduce, en distinta medida y forma, estructuras que reflejan un orden patriarcal subyacente. En otras palabras, cada uno de los mecanismos discriminatorios identificados en el chino cuenta con un eco discernible en el español. Asimismo, estudios contemporáneos sobre el masculino genérico en español evidencian la persistencia del sesgo androcentrista tanto en tareas de interpretación como en pruebas de procesamiento cognitivo (Gygax et al., 2009). Este tipo de paralelismo ha sido analizado también en marcos internacionales de lenguaje inclusivo, que muestran patrones similares de invisibilización en distintas lenguas (Pauwels, 2020).

En el plano morfosintáctico, destaca el uso sistemático del masculino genérico, tanto en sustantivos como en adjetivos. Palabras como *los niños*, *los médicos*, *los ciudadanos* se utilizan para referirse a grupos mixtos, relegando lo femenino a una forma marcada (*las médicas*, *las juezas*), que a menudo es percibida como innecesaria, forzada o ideológica. Asimismo, los sufijos femeninos (*-a*, *-esa*, *-ina*) no solo marcan género, sino que en ocasiones producen una carga semántica degradante, como en los casos de *poeta/poetisa*, *jefe/jefa*, *zorro/zorra*, o *médico/médica* (esta última todavía resistida en contextos formales).

En cuanto a la distribución y el orden de género, la convención lingüística de anteponer lo masculino —*padre y madre*, *hombres y mujeres*, *niños y niñas*— también se consolida en el español, reforzando un patrón simbólico de prioridad del varón en el discurso. Este principio de "masculino primero" tiene un correlato en el chino, como hemos analizado en expresiones como "男女" o "父母".

Otro mecanismo compartido es el del salto semántico, donde el masculino genérico, en apariencia inclusivo, adquiere una interpretación exclusivamente masculina en contextos específicos. Por ejemplo, al hablar de *los jóvenes* en política o *los profesionales* en ciencia, se sobreentiende a menudo que se trata de hombres, a menos que se especifique lo contrario. De esta forma, la mujer aparece como una excepción, un añadido o un apéndice de la norma.

También encontramos, tanto en español como en chino, adjetivos marcados por estereotipos de género, con una tendencia a describir a las mujeres a partir de su cuerpo, edad o atractivo (p. ej. *bella*, *esbelta*, *madura*, *joven*) y a los hombres desde sus acciones, carácter o capacidad (*fuerte*, *valiente*, *inteligente*). Esta asimetría refleja y refuerza un modelo social donde la mujer es objeto de mirada y juicio, y el hombre, sujeto de acción.

Incluso en la estructura del diccionario normativo se percibe este sesgo. En una investigación más amplia que complementa esta contribución, hemos clasificado seis categorías de sexismo léxico presentes en el *Diccionario de la lengua española (DLE)*, incluyendo: asimetrías en dobles aparentes, definiciones discriminatorias, ejemplos con sesgo, etimologías degradantes, asociaciones femeninas con el ocio o la emoción y construcciones que sexualizan lo femenino. Esto revela que, si bien el español puede parecer menos evidente en su marcación sexista en comparación con el chino, el problema es igualmente profundo, aunque se manifieste con otra gramática.

Lo que queremos demostrar es que, por cada forma de discriminación lingüística observada en el chino, encontramos un eco en el español: desde la preferencia por lo masculino como norma, hasta la marginalización semántica y simbólica de lo femenino. Este paralelismo no solo refuerza la hipótesis de que el lenguaje es un espejo de las estructuras sociales dominantes, sino que también pone de relieve la necesidad de revisar, desde una perspectiva crítica, cómo las lenguas construyen, sostienen y legitiman visiones jerárquicas del género. Esta reflexión conjunta nos permitirá abordar, en la conclusión, cómo las lenguas no solo nombran el mundo, sino que también lo moldean ideológicamente.

Conclusión

Este estudio parte de una premisa esencial: el lenguaje no es un mero instrumento de comunicación, sino un sistema simbólico que refleja y reproduce la estructura ideológica de una sociedad. A través del análisis del género marcado en el chino moderno, y de su eco en el español, se ha evidenciado cómo las lenguas contribuyen activamente a la construcción de la imagen social de la mujer.

En primer lugar, el lenguaje actúa como una herramienta de representación simbólica que no solo transmite la realidad, sino que la configura. Los términos que nombran a las mujeres, tanto en chino como en español, están lejos de ser neutros o aleatorios. Expresiones como "贱内" o *bruja*, construcciones como "外祖母" o *mujer de*, y secuencias léxicas aparentemente inocentes que

colocan al hombre como sujeto central del discurso, revelan una narrativa en la que la mujer aparece como añadida, secundaria o definida por su vínculo con el varón.

En segundo lugar, la teoría del marcado ha permitido identificar cómo el lenguaje codifica desigualdades profundas. En ambos idiomas, lo masculino tiende a funcionar como forma no marcada —genérica, normalizada y socialmente visible—, mientras que lo femenino se presenta como marcado, especial, diferenciado y, con frecuencia, estigmatizado. Ya sea a través de radicales como "女" en caracteres chinos o de sufijos como "*-ucha*" u "*-ona*" en español, el lenguaje señala y delimita la actuación femenina. Esta marcación no es solo lingüística, sino también ideológica: convierte lo masculino en norma y lo femenino en excepción.

Por último, el lenguaje no solo describe, sino que prescribe modelos normativos sobre cómo debe ser una mujer. A través de adjetivos, proverbios, frases hechas y estructuras gramaticales, las lenguas proyectan una imagen femenina idealizada: bella, dócil, maternal, silenciosa o dependiente. Expresiones como "女人无才便是德" o "Calladita te ves más bonita" no solo reproducen mandatos tradicionales, sino que los legitiman como verdades comunes, difíciles de cuestionar por su arraigo cultural.

Aunque este trabajo ha priorizado el análisis del chino moderno, cada forma de discriminación lingüística identificada en él encuentra su eco, más o menos visible, en el español. Esta constatación no debe interpretarse como una mera coincidencia, sino como la evidencia de que los mecanismos simbólicos que sostienen la desigualdad de género atraviesan culturas y sistemas lingüísticos distintos.

Precisamente porque el lenguaje nace de la conciencia social y moldea el pensamiento, su transformación no puede quedar al margen del cambio social. Si las palabras discriminan, también pueden reformularse para incluir, visibilizar y empoderar. La evolución del rol de la mujer en nuestras sociedades exige una evolución lingüística paralela: una que ya no imponga marcas ni jerarquías, sino que abra espacio para formas más inclusivas, justas y equitativas, donde lo femenino deje de ser una excepción y se integre como parte plena del referente común.

Referencias

Benveniste, É. (1971). *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI Editores.

Bengoechea, M. (2019). Lenguaje inclusivo y disputa ideológica en el español contemporáneo. Síntesis.

Coates, J. (2015). *Women, men and language* (3rd ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315645612

Center for Chinese Linguistics, Peking University. (s.f.). *CCL Corpus*. http://ccl.pku.edu.cn:8080/ccl_corpus/

Cameron, D. (2016). *Verbal hygiene*. Routledge.

Chen, X. (2019). Gendered discourse on Chinese social media: A corpus-based study. China Social Sciences Press.

De Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Ed. Losada

Diccionario de la lengua española (DLE): Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). https://dle.rae.es

Fisiak, J. (Ed.). (1981). Contrastive linguistics and the language teacher. Pergamon Press.

Galisson, R. (1991). *De la langue à la culture par les mots*. CLE Internacional.

García Meseguer, Á. (1994). ¿Es sexista la lengua española? Una investigación sobre el género gramatical (Reimp. 1996).

Guerrero Salazar, S. (2022). *Guía orientativa para el uso igualitario del lenguaje y de la imagen en la Universidad de Málaga*. https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/24783/Guia_orientativa_para_el_uso_igualitario_del_lengu_PORTADA.pdf

Guiraud, P. (1975). *Semiology* (G. Gross, Trans.). Routledge & K. Paul.

Gygax, P., Garnham, A., Gabriel, U., Sarrasin, O., Oakhill, J., & Braun, F. (2008). Language and gender: Representations of gender in language comprehension. *Journal of Memory and Language*, 58(2), 185–198.

Medina Guerra, A. M. (2016). Las alternativas al masculino genérico y su uso en el español de España. Estudios de Lingüística Aplicada, 34(64), 93–116

Pauwels, A. (2020). Language, gender and inclusive practices: Global perspectives. Palgrave Macmillan.

Hanyu da cidian bianji weiyuanhui. (1986). *Hanyu da cidian [汉语大词典]*. Cishu Chubanshe, China. https://www.hanyudacidian.cn/

Huang, L. (2018). Radical semantics and gender ideology in modern Chinese characters. *Lingua Sinica, 4*(2), 1–22.

Jespersen, O. (1922). *Language: Its nature, development, and origin*. George Allen & Unwin.

Lakoff, R. (1975). *Language and woman's place*. Harper & Row.

Leech, G. (1974). *Semantics*. Penguin.

Lv, Shuxiang. (1982). *Essentials of Chinese Grammar*. The Commercial Press.

Lyons, J. (1977). *Semantics* (Vol. 1). Cambridge University Press.

Real Academia Española. (s.f.). *Corpus de Referencia del Español Actual (CREA)*. https://www.rae.es/banco-de-datos/crea

Real Academia Española. (s.f.). *Corpus del Español del Siglo XXI (CORPES XXI)*. https://www.rae.es/banco-de-datos/corpes-xxi.

Sapir, E. (1949). *Selected writings in language, culture and personality* (D. G. Mandelbaum, Ed.). University of California Press.

Schaff, A. (1971). *Lenguaje y acción humana*. A. Redondo. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/58450.pdf

Sun, R. J. (1997). *Género y lengua*. Jiangsu Education Press.

Xu, Shen. (s.f.). *Shuōwén Jiězì [Diccionario etimológico del chino clásico]*. https://ctext.org/shuo-wen-jie-zi/zh

Wang, D. C. (1995). *Socio-psicolingüística*. Editorial de Educación de Lenguas Extranjeras.

Whorf, B. L. (1956). Language, thought, and reality: Selected writings of Benjamin Lee Whorf (J. B. Carroll, Ed.). MIT Press.

Wolff, P., & Holmes, K. J. (2011). Linguistic relativity. *WIREs Cognitive Science, 2*(3), 253–265. https://doi.org/10.1002/wcs.104

Melibea. Revista Multidisciplinaria sobre estudios de las mujeres
Volumen 20, parte 1 2026, Mendoza (Argentina)
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Sección Artículos - pp. 137 - 149
ISSN 2422-8117 - CC BY-NC 4.0
https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index
Recibido: 30/01/2026 – Aceptado: 16/02/2026

Obra abierta. Apuntes verbales del proyecto artístico en *Ikebana política* (2019), de Claudia del Río, y *Diálogos* (2019), de Liliana Porter y Ana Tiscornia

Open Work. Verbal Notes on the Artistic Proyect in *Ikebana Política* (2019), by Claudia Del Río, and *Diálogos* (2019), by Liliana Porter and Ana Tiscornia

María Guillermina Feudal
Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina
gfeudal@campus.ungs.edu.ar

Resumen

Escribir y conversar sobre el quehacer artístico son acciones verbales que en *Ikebana política* (2019) de Claudia del Río, y *Diálogos* (2019) de Liliana Porter y Ana Tiscornia integran una obra tentacular. En ambos casos, aunque de manera diversa, las palabras extienden la producción plástica en un lenguaje convergente. Estamos frente una obra abierta: a través del discurso accedemos al andamiaje permanente de un proyecto artístico activo, dúctil. Los bocetos no se ocultan como reverso ignominioso y secreto de la versión final. Las artistas publicitan sus procesos reflexivos como parte del sentido de su obra; calculan sobre el escenario; se hacen, nos hacen, preguntas a los lectores-espectadores.

En este trabajo comparo dos variaciones de esta economía femenina de apertura: la exposición de un rostro íntimo de la obra en registros heterogéneos. Fragmentos de conversación, anotaciones, poemas, listados conforman dispositivos textuales sobredeterminados y abundantes como alternativa luminosa al razonamiento jerárquico y causal.

La singularidad de las intervenciones de Claudia del Río y Liliana Porter reside, como sostiene la filósofa Rosi Braidotti (2015) en “recusar la tendencia universalista del lenguaje crítico” (p. 134), aquella que combina el punto de vista masculino con el punto de vista general humano. Si para Porter desenmascarar la pretenciosidad es un trabajo del diálogo, para Del Río supone barrer los límites entre disciplinas. Fluidos e imprevisibles, los discursos artísticos de las autoras abren las puertas de otras vías de conocimiento estético.

Palabras clave: Lenguaje Verbal, Lenguaje Visual, Apertura, Economía Femenina

Abstract

Writing and conversing about artistic practice are verbal actions that, in Claudia del Río's *Ikebana política* (2019) and Liliana Porter and Ana Tiscornia's *Diálogos* (2019), form a sprawling, multifaceted work. In both cases, though in different ways, words extend the visual production in a convergent language. We are faced with an open work: through discourse, we access the ongoing framework of an active, malleable artistic project. The sketches are not hidden away as an ignominious and secret reverse side of the final version. The artists publicize their reflective processes as part of the meaning of their work; they calculate on stage; they ask themselves, and us, the readers-spectators, questions.

In this work I compare two variations of this feminine economy of openness: the exposure of an intimate face of the work in heterogeneous registers. Fragments of conversation, notes, poems, lists form overdetermined and abundant textual devices as a luminous alternative to hierarchical and causal reasoning.

The singularity of Claudia del Río and Liliana Porter's interventions lies, as philosopher Rosi Braidotti (2015) argues, in "rejecting the universalist tendency of critical language" (p. 134), that which combines the male perspective with the general human perspective. If for Porter unmasking pretentiousness is a

work of dialogue, for Del Río it involves sweeping away the boundaries between disciplines. Fluid and unpredictable, the authors' artistic discourses open the doors to other avenues of aesthetic knowledge.
Keywords: Verbal Language, Visual Language, Openness, Feminine Economy

Palabras sin nudos

Claudia del Río y Liliana Porter son artistas argentinas contemporáneas, reconocidas local e internacionalmente por su producción plástica. Mientras la obra de la rosarina Del Río está centrada en el dibujo, la pintura y el entramado comunitario de la creación, Liliana Porter sostiene una investigación sobre la representación y la temporalidad basada en proyectos que incluyen grabado, dibujo, instalaciones e intervenciones. Ambas artistas son docentes y también escriben sobre arte, aunque esta sería una definición muy simplificada de aquello que hacen cuando emplean la palabra en soportes variados como catálogos, diarios personales, o registro de conversaciones. En este artículo voy a centrarme en sus intervenciones textuales, puntualmente las recogidas en *Ikebana política* (2029), de Del Río, y *Diálogos* (2019), de Porter, para destacar estas acciones verbales como integrantes de una obra global, en equivalencia y confluencia con la plástica. Mi hipótesis es que en la obra de cada una de estas artistas se produce una convergencia entre plástica y verbalidad que genera un discurso estético exponencial a partir de nutrientes que se necesitan mutuamente en sus diferencias. Me interesa, entonces, discutir la evaluación de sus palabras como cuerpo secundario que acompaña y amplifica el protagonismo del objeto, una lectura que acentúa la impermeabilidad de los registros artísticos y les atribuye a los procesos un rol satelital.

En la introducción de *Ikebana Política* (2019), Irina Garbatzky sostiene que:

> [L]a imagen que construye la escritura de Claudia permite pensar no sólo en la vida de una artista –cómo vive y cómo trabaja esa artista visual llamada Claudia del Río–, sino también en algo más específico: cómo se elabora y se transmite la experiencia del trabajo. (2019, p. 7)

Para Garbatzky, la escritura de Del Río cumple una función instrumental en la comunicación de la persona de la artista, su intimidad y sus rituales de trabajo: en estos registros anuales que se compendian en *Ikebana*, podemos seguir las hipótesis e interpretaciones de la artista acerca de los materiales, de sus visitas a los museos, de sus iluminadores intercambios con colegas y estudiantes. Las palabras formarían, así, un corpus documental, ya que nos guían por los caminos que se transitan antes de llegar a la obra terminada.

Por su parte, en la contratapa de *Diálogos*, la editorial Excursiones afirma que:

> Este libro reúne las reflexiones que Liliana y Ana Tiscornia mantuvieron durante más de dos décadas en torno a la práctica artística. Diálogos que sostuvieron puertas adentro, casi podría decirse en la intimidad.

En este caso, las conversaciones sobre el arte entre colegas abandonan el estatus de privacidad y se brindan al público en la modalidad del libro impreso, una decisión que expone ante los espectadores de la obra plástica la riqueza de las etapas de ensayo y reflexión previa o retroactiva. El conocimiento de sus perspectivas teóricas y del capital acumulado durante los años dejaría ver, además, las aristas ignotas de su obra y contribuiría a renovar sentidos que permanecían, tal vez, estabilizados o en la zona de la especulación.

Aunque esta apertura de los documentos textuales de las artistas podría encuadrarse en el denominado giro archivístico que incluye en las exposiciones materiales aledaños y de valor historiográfico, acudo al sintagma *obra abierta* para subrayar, en cambio, la participación activa en la obra de sus intervenciones verbales, una hipótesis fundada tanto el soporte material del libro como en los géneros lírica y diálogo que las artistas eligen para expresarse.[1] Me baso, además, en los vínculos de enriquecimiento recíproco que observo, como lectora y espectadora, entre la palabra y la visualidad, una relación abierta a la contribución de las especificidades de cada práctica que, siguiendo a Hélène Cixous (1990), puede denominarse economía femenina de continuidad, sin cortes ni prioridades entre ellas.

Entrar en *Ikebana política* y *Diálogos* a partir del escenario de obra abierta me permite pensar en la potencia artística que se desencadena cuando las autoras deciden tomar la palabra como un asunto de la obra pero distinto de la plástica. En estos textos, el uso del lenguaje verbal evoca la plástica a partir de sus efectos y resonancias: la apreciamos sin verla; la sentimos sin tocarla; la escuchamos en silencio. El efecto paradojal reside en la condición artística –y también filosófica– de un uso estético del lenguaje que forma parte de la obra. Leo estéticamente este lenguaje porque hay un uso *no instrumental* de la palabra y un corrimiento de las prerrogativas de los géneros llamados a explicar/argumentar (reportaje, crítica, autocrítica/biografía, entrevista, diario), una gran decisión que se corresponde con un ejercicio creativo de autovalidación y expansión de los sentidos de la obra global.

Las titulaciones son una de las claves de entrada: *Ikebana* refiere un arreglo tan cuidado y minucioso como poderoso por su contacto sostenido con la materia, una provisión de armonía con el entorno que declara su propia *política* artística. *Diálogo*s, por su parte, es un término imposible de desentender de su sentido filosófico: Liliana Porter y Ana Tiscornia comparten un espacio de conversación durante el que construyen, juntas, saberes y sentidos de la obra. Pero aún cuando cada lector disponga de su propio reservorio de referencias para interpretar cada una de estas titulaciones, el hecho de que alumbren modos de ser de la obra y su función se desplace desde lo explicativo hacia lo constructivo es un indicio del tipo de participación en la obra que tienen estos textos y de la doble dimensión que ostentan: hacer obra y reflexionar sobre ella al mismo tiempo.

Cuando estamos en *Ikebana* o en los diálogos entre Porter y Tiscornia, la obra visual permanece fuera de campo o, en otros términos, presente *in absentia*, provocando inferencias a partir de indicios sonoros, alusivos, abstractos, humorísticos. El lenguaje verbal y la plástica establecen así un tipo de contacto por contigüidad, lo que significa el mantenimiento de la exclusividad formal de cada práctica en el entramado de una convivencia colaborativa y virtuosa.

Para trabajar esta singular relación en cada obra, la comparación es una metodología que permite poner en diálogo textos en los que de maneras muy diferentes la palabra y la visualidad conviven

[1] Para la historiadora del arte Andrea Giunta (2026), la relevancia de los materiales de archivo fue alentada por la incorporación de esta disciplina al sistema científico. Como consecuencia de la visibilidad que le asigna el trabajo de investigación, esta documentación no solamente comienza a formar parte de las exhibiciones en museos y galerías sumando información a la obra propiamente dicha, sino que algunos artistas llegan a emplearla incluso como insumo de nuevas obras / poéticas en un "giro archivístico". Desde el punto de vista disciplinar y analítico, Giunta considera necesario distinguir la obra de arte de sus registros sobre la base de la densidad de sentidos en que fue concebida la primera y el carácter contextualizador e interpretativo de los segundos. En este artículo, no considero los textos que analizo como documentación sino como parte de la obra, no solo por sus cualidades estéticas sino por el tipo de vínculo que establecen con la obra visual.

en alianza sin subordinarse ni, tampoco, solaparse.[2] No podría analizarse el tipo de colaboración entre prácticas que se da en estos casos desde la óptica del concepto de intermedialidad –que supone una obra caracterizada por la hibridez global del dispositivo–, no solamente porque el uso de la palabra, tal como se trabaja en *Ikebana* y *Diálogos* es por sí mismo una positividad irreductible a otro medio artístico, sino que la especificidad de los registros verbales desafía las imposibilidades de la plástica volviéndola aún más potente.[3]

En una entrevista para la revista Metal (2019), Claudia del Rio ofrece algunas pistas acerca del uso de la palabra en *Ikebana Política*. Allí establece una importante distinción entre la palabra que nace del habla propia y aquella que se genera a partir de la escucha de los otros. La diferencia, sustancial, reside en la capacidad de registro, en el medio auditivo, de un impacto entre varios que la escritura resignificará estéticamente:

> Hablar es parecerse a una misma, o no tanto, y escuchar es esa posibilidad de estar entre otros. Alguna vez me di cuenta de que escuchaba y algo en el flujo me pegaba un *punctum*, como el de Roland Barthes (1990) en la foto, pero este era escuchando. Anotaba frases, nombres, datos, lugares, y a veces párrafos, todo en manuscrito, dibujos dentro y mucha caligrafía un tanto salvaje. Reuní más de doscientos cuadernos, agendas y libretas. En el medio de la escucha, de yo anotando, está el lenguaje que es un poco estar con los pies en el agua, abajo hay barro, se siente bien, pero el lenguaje hace la suya. (2019, pp. 7-8)

En esta declaración sobresale por supuesto el concepto de *punctum*, que Roland Barthes acuña en *La cámara lúcida* (1990) para identificar la subjetividad de las lecturas desentendidas de los saberes hegemónicos. Sin embargo, Del Río se refiere también a que muchas de las palabras que llevará a *Ikebana* son palabras escuchadas, provenientes del afuera, una materialidad que se encargará de procesar con las herramientas de la lírica para ingresarlas en la obra y hacerlas jugar con la visualidad.

A diferencia de la función de registro y de puesta en valor del significante en la escritura de Del Río, Liliana Porter tiene en la palabra una oportunidad para pensar en acto su trabajo plástico y hacer obra al mismo tiempo. La espontaneidad de la oralidad y la explicitación de la distancia que interpone el dispositivo de la escritura responden siempre a la necesidad de problematizar –y detener el flujo incesante de la argumentación– con preguntas que vuelven al vacío del inicio, emplazando el interrogante como centro de atención, una de las claves de su obra visual. Así, por

[2] La metodología comparativa no solamente posibilita poner en diálogo trabajos de autor y visualizar intereses compartidos sino apreciar cualidades específicas de uno a partir de los señalamientos del otro en el marco de un concepto relacional, como es aquí el de "obra abierta". Este concepto se gesta en la percepción lectora de resoluciones diferentes ante problemas o exploraciones comunes que se asientan y toman cuerpo en el análisis de escenas y procedimientos específicos. Sin embargo, no se trata de establecer un paralelismo sino de proveer un marco de interlocución para detectar el funcionamiento de ciertos elementos de una obra a partir de una referencia externa, más allá del entramado de una obra respecto de sí misma.

[3] Adopto el concepto de intermedialidad de la filósofa del arte Juliana Rebentisch en *Estética de la instalación* (2018 [2003]), quien sostiene que es "un término establecido desde los años sesenta para todas las prácticas que no pueden categorizarse según la clasificación tradicional en distintas artes" (91). A diferencia de la multimedialidad, método que combina recursos específicos (como podría llegar a ser el caso de las obras de Del Río y Porter, aunque en sí misma la denominación categórica no me interesa tanto como los efectos, que aquí analizo), la intermedialidad fusiona en el mismo dispositivo elementos provenientes de distintas disciplinas, como, por ejemplo, un videoarte de danza. En este artículo exploro precisamente lo opuesto: el aprovechamiento de la especificidad de una práctica, la escritura, para señalar efectos de la otra, la plástica. Lo que me interesa es, en este sentido, la necesidad de una especificidad de otra especificidad y la potenciación mutua en el marco de una obra global o abierta.

ejemplo, en una de las conversaciones con Ana Tiscornia publicada en *Diálogos*, Porter recoge el azar como una modalidad que atraviesa sus composiciones plásticas:

> AT: Ya que estamos en las películas, ¿qué significa el pato al que le sacás la cabeza?
>
> LP: Ahora que lo analizo me doy cuenta de que es gracioso, o patético, porque el pato no hizo nada y uno le saca la cabeza.
>
> AT: Hay varias sacadas de cabeza en tus películas. En *Solo de tambor*, se la sacás al Mickey y a un pollito amarillo.
>
> LP: Sí, pero en realidad no se la saqué, sino que pasó. La primera vez con el pato, fui a hacer una fotografía y quise mover el pato y me quedé con la cabeza en la mano. Ahí me di cuenta de que era mejor. Después usé la idea en la película. Ahora, el Mickey ya estaba roto y, más allá de las interpretaciones políticas, que corren por parte del espectador… (p. 30)

Frente a la pregunta que busca controlar el significado para la recurrente decapitación de los personajes, Porter trae en su respuesta el ingreso de la rotura azarosa como un hecho estético en el que la graciosidad convive con lo patético (la simultaneidad de tiempos heterogéneos y emociones contradictorias es un rasgo protagonista en sus instalaciones), lo que indica no solo que la obra está viva sino que sigue produciéndose mientras la piensa verbalmente con otros o, como le sucede a Del Río, durante la escucha.

En la obra de estas artistas, la relación entre la plástica y la escritura es abierta, además, de un modo que quisiera llamar femenino, en el sentido de la fluidez sin cortes ni causalidad jerárquica que se produce entre prácticas. En un texto muy productivo en el que analiza el cuento "Felicidade clandestina" de Clarice Lispector, la filósofa Hélène Cixous (1990) sugiere la noción de economía femenina para referir el pasaje continuo entre un lado y otro –entre lo simbólico y lo real– y distinguir esta fluidez de la resistencia a la castración y el corte en la economía del placer masculino:

> I am going to concentrate on the analysis of certain economies […] But I want to go back to our different economies of pleasure once more. Besides, in "Felicidade Clandestina", there is a story of an economy. It is the elaboration of an economy that spans, from the first age to the adult age, the variation of an economy that could be defined, for example, as a feminine economy. Clarice elaborates the changes of this economy, not only in relation to different economies –masculine and feminine– but inside the very economy said to be feminine. She traces the unfolding, the spang of the possibilites of this economy and in particular its imaginary treasure that allows it to be displaced. She elaborates on the possibility of this economy to be moved onto several planes at once and to go –especially through waiting– from something inmediate to something mediate, to, I am going to say, not the genital stage but the sublime stage. (1990, pp. 132-133)

En esta caracterización de la economía femenina del placer, Cixous apunta a un modo continuo de circulación entre parcelas del saber o de la experiencia que conducen a la sublimación artística. Sobre todo, su lectura pone de relieve una posición componedora frente a lo que podría concebirse como un orden lógico de prioridades entre ocupaciones o, en otros términos, una división simbólica de la trabajo. En los términos en los que analiza Cixous, en la obra de Del Río y Porter se establece más bien una continuidad operativa entre los materiales, que mantienen

una bella distancia convivencial, sostenida en la colaboración como línea de reabastecimiento y reciprocidad.

En este sentido, hay además un pasaje continuo entre niveles. En los textos de Claudia del Río y de Liliana Porter, la escritura toma cuerpo produciendo obra a la vez que se refiere a la propia obra. La palabra piensa la obra y produce obra en un registro diferente de la plástica, pero no la precede ni la concluye. Sus discursos funcionan como alternativa al razonamiento jerárquico y causal que subyace en la pretensión modélica y explicativa de la teoría como lo otro del objeto artístico particular. Veremos que esto se da de maneras muy diferentes en cada texto. Si para Porter, desenmascarar la pretensión de universalidad de los conceptos es un trabajo del diálogo y la escritura, para Del Río supone el aprovechamiento de las potencialidades sonoras y polisémicas de la lírica. Así, desde el punto de vista de la filósofa feminista Rosi Braidotti (2015), la singularidad de sus intervenciones reside en una intención de "recusar la tendencia universalista del lenguaje crítico" (2015, p. 134) para sustituirla por una práctica conectiva, relacional y situada. Y esto es interesante tanto en el nivel de la combinación de géneros –en el caso de Del Rio– como en el de la necesidad de pensar con otro –en el caso de Porter y Tiscornia– en el marco de un debate puntual y no generalista, es decir acerca de la propia obra.[4]

De esta manera, el concepto de obra abierta deja de referir una supuesta desnudez que podría desprenderse de la exhibición de los bocetos de trabajo. En efecto, esta expectativa se cumple parcialmente. Pero hay más. Obra y teoría en torsión; lenguaje verbal y lenguaje visual en diálogo. Se trata de una obra abierta en referencia al continuum en el que la plástica y la escritura se retroalimentan mutuamente y por el que el proyecto artístico logra mantener vigente su carácter provisional, de experimentación y ensayo: las artistas publicitan sus procesos reflexivos como parte del sentido de su obra; calculan sobre el escenario; se hacen, nos hacen, preguntas a los lectores-espectadores. En lugar de otra variante posible, la conceptualización retrospectiva que podría esperarse del escrito de una artista plástica, las autoras intervienen con observaciones ampliatorias –algunas en tiempo real; otras en el tiempo de la escritura– tejiendo intersecciones entre puntos de una obra activa. Eluden, de ese modo, dos tentaciones. La primeridad de los apuntes: exhibir apuntes y bosquejos, los lineamientos que precederían a la versión final, aquello que vendría "primero"; y la segundidad del concepto verbal: pergeñar una síntesis de la obra realizada, de acuerdo con la pretensión conclusiva que se arroga la palabra ante el acontecimiento no verbal, lo que vendría "después". Se pone así de manifiesto el valor del proceso del trabajo y del trabajo como proceso en el marco de la obra abierta, sin nudos.

Cuando digo obra abierta, entonces, pienso en una obra en construcción y revisión, de planos en lápiz, con inserción de variantes alternativas, de gesto blando, receptivo. No afirmaría, sin embargo, que se trata de un *work in progress*, de trabajo continuo sobre lo inconcluso, porque la relación entre el escrito y la plástica se asienta en la interacción permanente de todos los componentes. Se trata más bien de una relación positivamente tensional, en el sentido en que

[4] Para analizar la interacción entre la palabra y la plástica en la obra de las autoras me oriento por la intención feminista de desbloquear las posiciones dualistas, antagónicas y binarias con el fin de ordenarlas en una escala jerárquica de relaciones de poder. Este esquema es aquel del cual Rosi Bratidotti sostiene que es necesario salir para producir conocimiento situado y figuraciones conectivas, transdisciplinares y multiestratificadas. En este sentido, creo también que son las posiciones lectoras y sus asignaciones identitarias móviles –concibo a Del Río y a Porter como artistas-plásticas-escritoras y no como artistas plásticas que reflexionan sobre su obra– aquellas que pueden contribuir, desde la crítica, a modificar patrones de lectura y significaciones prototípicas. La continuidad entre la plástica y la palabra es una hipótesis forjada en la lectura para ampliar el marco de referencias analíticas y practicar una decodificación en red del trabajo de las artistas.

una cuerda mantiene unidos dos puntos distantes confiriéndoles reciprocidad y valor agregado al conjunto.

Obra abierta

Ikebana política, de la rosarina Claudia del Río, es un hermoso compendio de registros escritos fechados entre 2005 y 2015. Es un libro sin imágenes, un dato fundamental para analizar los escritos de una de las fundadoras del Club del dibujo y autora de *By By Secreto* (2023), un "solo" de dibujos a lápiz en blanco y negro y fotografías que la retratan en distintos momentos de su carrera artística.[5] En *Ikebana política*, los textos poéticos dialogan con la obra gráfica *in absentia*: la visualidad y la conceptualidad están fuera de campo, vale decir que el lector comprende, gracias a estos escritos, su presencia y su valor en la obra. ¿Cómo se sostiene el dibujo en la obra de Del Río si lo leemos desde la escritura? Un poema de *Ikebana* declara:

> Los pájaros de noche, rayos X, para poder verlos, pero no puedo. Me gusta el trabajo manual y monótono. Y no las estéticas recocidas o ¡Que no se noten las 197 horas de insistencia! (p. 31)

A partir de estas líneas el lector puede intuir principios constructivos de la obra de Del Río: minuciosidad, repetición, minimalismo, trazo limpio, despojamiento. Del Río aplica en su trabajo la experiencia de la depuración, el alivio de la pesadez, sin que las horas de pulido le lleguen al espectador como un compromiso, sino como un regalo.

Si leyéramos *Ikebana política* como un diario de artista, acusando la separación por los años y fechas asignados a los textos, esperaríamos reflexiones más o menos sistemáticas sobre la práctica creativa, planificaciones de clases, problemas del trabajo en el atelier, apuntes escogidos. Sin embargo, aquello que Claudia del Río lleva adelante es más bien una práctica de la *notatio* –como Roland Barthes llamaba a la escritura del presente para referirse a ese gesto sagrado de aislar un hecho del flujo para rescatarlo o enmarcarlo–: "Se puede escribir el presente anotándolo, a medida que 'cae' sobre nosotros o bajo nosotros (bajo nuestra mirada, nuestra escucha)" (53), proponía en *La preparación de la novela* (2005). Cada recorte, cada hecho sacrificado a la corriente del presente asume una forma esculpida en la imagen y el sonido de la palabra poética. Veamos otros ejemplos de este mismo libro:

[5] El Club del dibujo fue fundado en 2002 como agrupación independiente de artistas, con curaduría, entrenamiento y formación de colección (Revista Metal: 3). Para Claudia del Río, el formato asociativo es un medio para entender, como sostiene, "los lugares donde vivo, los sufrimientos y felicidades de las personas, me interesa poner en marcha instrumentos para entender todo eso" (Revista Metal: 3). Además, la artista concibe el dibujo como un elemento de comunicación y no como una tecnología especializada. *By By secreto* (2023), por su parte, es una recopilación de 218 dibujos en lápiz negro de Claudia del Rio desde 2009 hasta 2022, por la editorial Iván Rosado. El volumen incluye una carta de la artista a la acción de dibujar y una serie de fotos de la autora en distintos momentos de su vida.

2007

Compro plomo, bronce aluminio, señora compro batería, compro, compro fierro, colchones de lana, bronce, plomo, aluminio, señora, heladera, cocinas, lavarropas, motores viejos, colchones viejos, batería, aluminio, señora, compro cocinas, heladeras, lavarropas, compro señora (p. 64)

***

4/11/2007

Rubens del arte:
Rubén Baldemar,
Rubén Naranjo,
Rubén Porta,
Rubén de la Colina,
Gracias (p. 100)

***

9/6/2014

Bariloche: gris coirón, rojo lenga, verde estepa.
Amazonía: verde umbacá, verde retoño, verde lechuga.
Ushuaia: dorado tabaco, amarillo pan de indio, verde baba de indio.
Puerto Madryn: verde turba (p. 209)

***

Pienso estos textos como transposiciones estéticas de hechos sociales, culturales y paisajísticos tal como llegan al oído, a la caja de legados de la formación artística, a la vista aguzada para detectar acentos y tonos de un color. En el recorte, la voz de un comprador callejero, artistas rosarinos llamados Rubén y los colores del paisaje latinoamericano se reformulan mediante operaciones líricas específicas –aliteración, condensación y metonimia– que tienen la misión de resignificar estéticamente –crear conocimiento situado– a partir del *punctum* que motivó la notación.

El primer poema registra la cadencia de la voz del comprador: una camioneta con altoparlantes pasa por el barrio; el hombre quiere la chatarra de las casas. Su fórmula marketinera apunta hacia las amas de casa que acumulan cosas viejas sin saber cómo sacárselas de encima: el caballero se las lleva. “Compro señora”, podría titularse el poema, que deja en pie la voz ritmada, cascada por las “r”, con la imagen en ausencia que le hace el contrapunto. El poema está anclado en la *notatio* de los sucesos de los bordes urbanos, donde los accesos a la calle son rápidos para alcanzar al comprador. Claudia del Río vive y trabaja en Rosario, su objeto social de estudio. La ciudad arde en colores, atmósferas y voces. Así llega la voz popular a la obra de Del Río, que no renuncia a las reverberaciones del campo auditivo porque no pueden insertarse en la pintura. Este dispositivo lírico explota una imagen que bien podría ser cinematográfica –la escucha de la voz desde el interior de un hogar– o una observación sociológica –un sistema de compra-venta de productos usados– cuya representación la artista delega, con más eficacia de lo que provocaría una multimedia, en el lector.

Segundo poema. ¿Cómo inscribir en la obra propia las fortunas adquiridas de la historia del arte? ¿Qué artistas conmueven a Claudia del Río? ¿Existen roces entre la inspiración flamenca del XVI y la contemporaneidad de los artistas locales? ¿Será que los rosarinos se hicieron artistas porque llevan su nombre en honor al pintor flamenco? Qué acierto flexionar un plural quitando la "e" de Rubenes para dejar solamente la "s". Otro don del poema: expresar gratitud a todos los Rubens en el verso final, sin atribuirse el gesto a sí misma, sino a toda la comunidad. En el medio, como el jamón local, los artistas rosarinos llamados Rubén, a quienes se distingue por su apellido, la marca distintiva de su ser y de su obra. El poema honra el vínculo entre artistas de distintos tiempos y estilos asociando una flexión en plural inventada con una lista de versos organizados en hemistiquios encabezados por el Rubén que se repite y el apellido que singulariza. Este es sin dudas un poema muy porteriano, como podremos ver más adelante, en el que se dispone del espacio creativo para desarrollar una coexistencia de tiempos heterogéneos y permitir ese diálogo entre Rubens y los rosarinos, un cruce habilitado/detectado por la metodología comparativa.

Última *notatio*. El espectro de colores que se inicia en los amarillos para llegar a los verdes pasando por el rojo furioso y el gris apagado no proviene de una caja de acrílicos comprada o, para peor, importada, universalizada. La paleta que se gesta en el ojo entrenado y situado –incardinado, según teoriza Rosi Braidotti– demanda su propia toponimia de origen latinoamericano, de un amplio sur que arranca en Brasil y termina en Ushuaia. Es, por otra parte, un viaje estacional: el rojo lenga es otoño; el verde lechuga, verano ecuatorial; hay grises y verdes esteparios, según estén más cerca del mar o de la cordillera andina durante la primavera, que los ve nacer. Salir de Rosario no es perderse; supone resituar la paleta de la obra, con el aporte de las ofertas regionales.

Si colgáramos estos poemas al lado de las pinturas de Claudia del Río podríamos apreciar mejor la multidimensionalidad de la obra abierta a los estímulos del entorno tanto como el hecho de que no se trata aquí de una combinación de recursos (procedimiento que está en otras obras de Del Río) sino de una convergencia de lenguajes que aportan al todo desde su diferencia específica. No es un dato menor.

La diferencia de lenguajes no determina la preeminencia de un discurso sobre otro: el discurso verbal no existe en función de completar el discurso pictórico; el trazo pictórico vibra en su intensidad gráfica: cada signo se sostiene en su significante, lo que es decir en su propia autonomía estética. Y es por esto que en *Ikebana política* no hay imágenes. Es una gran decisión que le confiere su propio lugar a cada tipo expresivo.

Diálogos es un libro que reúne textos diversos y un dossier de imágenes de obras de Porter. Algunos textos son a dos voces: entrevistas-conversaciones entre Ana Tiscornia y Liliana Porter. Otros fueron escritos para catálogos de muestras; uno le pertenece a Tiscornia y dos son de la misma Porter: "El pingüino de plástico y el salero" (2002) y "Liliana por Liliana" (2007). A lo largo de estos textos vemos una intención de sustanciar progresivamente dos pilares de la obra de Porter: el problema de la representación y el problema del tiempo, temas teóricos que podemos confrontar con los ejemplos de imágenes de obras seleccionados para el volumen. Sin embargo, los textos no se limitan a apuntalar verbalmente –teóricamente– la visualidad de las obras.

Por una razón anterior a la necesidad de conceptualizar las bases de una obra, las palabras de Porter pueden ser entendidas como la puesta en escena de una reflexión en acto, o del mismo

proceso de hacer obra. Esa razón es la pulsión de búsqueda permanente, de permanecer en un estado de reelaboración, más que de elaboración. En "El pingüino de plástico y el salero" Porter escribe:

> Pienso en mi obra y me viene a la mente un conejito de madera parado sobre una silla. ¿Qué era lo que quería decir con esto?
>
> ¿Qué me dice esta situación que construyo y presento y voy armando con mucha exactitud en un espacio que parece vacío?
>
> Portable e intemporal, este espacio es el lugar donde pueden dialogar sin problema un pingüino de plástico y un salero.
>
> Alguien podría protestar: ¡¿Cómo van a dialogar si no existen?! Pero entonces… ¿con quién estoy hablando ahora?, ¿cómo es posible que yo le esté hablando a usted, si en este preciso momento en el que escribo usted no está (todavía) conmigo?
>
> Sin embargo, esta conversación, y la del pingüino de plástico con el salero, existen en un tiempo-espacio que no tiene antes ni después, que se mide de otra manera. En ese espacio-tiempo liberador es donde construyo las situaciones de mi obra.
>
> Estas situaciones, estos diálogos, estas mínimas puestas en escena, me ayudan a intuir la estructura de lo que llamamos realidad. (2019, p. 63)

Este es el comienzo de un texto del catálogo para la muestra "El final de eclipse" (2002). Sin embargo, no es solamente una reflexión sobre la obra, tal como anuncia el encabezado "Pienso en mi obra", sino obra al mismo tiempo. Si por una parte resulta muy interesante el hecho de que para Porter es la obra realizada la que le posibilita pensar en la estructura de la convención que llamamos realidad y no la obra el resultado de un pensamiento previo, este texto es una pieza de escritura que utiliza el mismo procedimiento que está intentando explicar(se) en la reunión de un pingüino y un salero. Al interpelar al lector/espectador que está del otro lado del texto y preguntarse por su existencia, Porter pone en juego las bases de la escritura como dispositivo de comunicación en la distancia espacial, temporal e incluso entre distintos entes (en su obra hay conversaciones inter-personales, inter-especies e inter-entes). Hay además una clave poética en el modo en que Porter aprovecha esta convergencia entre visualidad y verbalización, expresada sutilmente en la referencia al presente de la escritura y a la conversación en tiempo real con el lector. El espacio portable e impersonal que Porter construye para poner en diálogo un pingüino y un salero es, en su propio dominio, el mismo espacio de diálogo que habilita la escritura y también, en sus propias claves, el de la construcción/representación de la realidad. Porter alcanza esta mangnificencia torsionando dos géneros que solo "porterianamente" podrían reunirse: la argumentación teórica y el hecho estético. El título mismo produce un cisma en las expectativas de comprensión: "El pingüino de plástico y el salero" podría anticipar un cuento, un poema, pero no es exactamente aquello que esperamos en un título como síntesis conceptual de un proyecto artístico.

Otra de las concepciones que Porter se ocupa de desarticular durante las conversaciones socráticas que mantiene con Ana Tiscornia es la trascendencia de ideas generales aplicables a su obra. Tal intención se pone de manifiesto justamente durante el ejercicio del diálogo en el apacible living de la casa en la que viven juntas. Mientras Tiscornia dispone de conceptos de

grandes teóricos como Baudrillard que podrían albergar a las piezas de Porter, la artista desautomatiza su universalidad reinsertando en su respuesta el sistema de su propia creación.

> LP: […] En este momento me doy cuenta de lo fascinante que es para mí la realidad de un objeto que representa otra cosa. Imaginate un chanchito de cerámica o un santo de yeso. El juguete, que en su esencia es una metáfora.
>
> AT: ¿Eso que decís coincide de alguna forma con lo que dice Baudrillard: que la ilusión ya no es posible porque lo real ya no es posible?
>
> LP: Bueno, lo que no entiendo de Baudrillard es la palabra "ya", ¿por qué ahora sí y antes no? (p. 16)

Además de la referencia al presente de la obra –nuevamente Porter reflexiona sobre la obra al tiempo que la produce–, este ejemplo bien sintético deja ver que en lugar de asentir frente a la autoridad de la crítica, acusando recibo y participando de la hipótesis generalista y catastrófica sobre la extinción de lo real, la artista supone que son las propiedades materiales del objeto (yeso, cerámica) en conjunción con un tipo de ser (animal, humano) y un tipo de atributos accidentales (gordo, santo) aquellas que, de lo particular a lo general, habilitan las metáforas que ingenuamente llamamos realidad. En la filosofía porteriana, las cosas y los sujetos no son accidentes de una realidad trascendental sino los posicionamientos y las lecturas aquellos que producen representaciones y generan afectos y efectos. Por cierto, en el marco de la obra abierta que aquí proponemos, resulta productivo identificar que esta revelación se da para Porter en el marco del diálogo, en lugar de provenir de una tesis estética concebida previamente.[6]

Infinito particular

Vuelvo hacia atrás y reviso los momentos de *Ikebana política* y *Diálogos* que me condujeron al sintagma *obra abierta* como potencial escenario para reunir a las artistas argentinas, el concepto relacional que me posibilitó poner en diálogo estas obras de intereses múltiples que conviven siendo fieles a sí mismos y sin subordinarse. Encuentro en el uso de la palabra por parte de Claudia del Río y Liliana Porter una misión artística que no se condice con una voluntad reflexiva aislada de la forma. Si me detengo en las titulaciones y en la disposición del texto en el espacio de la página, recibo información a partir de la estructura, el canal por donde las artistas eligen ser contempladas e interpretadas: la lírica y el diálogo, dos hipótesis sobre la comunicación con el lector espectador; dos hipótesis de enlace entre la palabra y la plástica, principios constructivos en colaboración. En tanto la lírica es la forma expresiva que alberga los efectos en la subjetividad, el diálogo sostiene un saber entre dos.

Del Río lleva el registro como hábito de trabajo y se orienta por un sentido de la economía para componer sus notaciones breves, rítmicas, seductoras por todo lo que señalan pero dejan afuera, un horizonte hacia donde el lector dirige la mirada, insatisfecho. Este principio regulador de sus escritos hace que sus textos nunca sean autosuficientes, ni conclusivos, sino abiertos. Los textos

[6] En todas las conversaciones reunidas en *Diálogos* Porter transita el tema de la representación, eje crucial de su obra. Tanto la construcción de piezas con figurines y objetos como las obras de teatro con personajes o personas de la vida real que hacen de sí mismos le permiten probar los límites de una afirmación: son los sujetos quienes asignan sentido a lo que llamamos realidad, por lo tanto todo es construcción ficcional o representación. Los diálogos con Tiscornia dejan ver que esa declaración recurrente surge de su mirada inquisidora y humorística hacia el entorno: "Pensá, por ejemplo, si mirás a la gente con la idea de que estás mirando a un personaje en lugar de una persona, todo se vuelve un disfraz, entrás a la panadería y el tipo está disfrazado de panadero, y te cruzás con el policía y es lo mismo, cada uno disfrazado del rol que decidió jugar" ("Brahms con sombrero de fieltro y otros artificios", p. 53).

de Claudia del Río surgen emplazados en espacios sociales precisos: un barrio de la ciudad de Rosario, el aula universitaria, el patio de la casa, la sala del museo, una estancia de arte en Brasil, todas zonas desde las que el poema forja un lugar de enunciación móvil que permite entrever, o sentir, pero no tener: no hay conclusiones, no hay identidad fija, hay mostración, pasaje. La situacionalidad es así una de las claves más relevantes de *Ikebana*, en el que se pergeña el señalamiento de la filósofa Rosi Braidotti (2015) cuando sostiene que es "el requisito […] para evitar toda forma de pensamiento normativa, reguladora, hegemónica y excluyente" (p. 145). No hay en *Ikebana* preceptivas generalistas sobre el arte o la pedagogía sino ventanas provisionales, preguntas, capturas fugaces, un inacabamiento seminal que conecta con la necesidad de otras prácticas.

Pese a la diversificación en grabado, video, fotografía, instalación y teatro, la obra de Porter parece incompleta sin el ejercicio del diálogo, uno muy específico por cierto, que se da en el pacto de la confianza con una partenaire muy especial como es Ana Tiscornia, con quien convive y comparte obra. Si bien Liliana Porter suena muy serena y amable en cualquier entrevista que se encuentre en la prensa y en las que jamás abandona su tonada porteña, las conversaciones con Tiscornia reunidas en *Diálogos* tienen el añadido de una complicidad de muchos años, que les permite rondar los mismos temas y revisar aristas y conclusiones respecto de la obra e intereses aledaños. Tiscornia funciona como una crítica muy versada no solo en la obra de Porter sino en el plano teórico, en tanto que Porter oficia como la artista intuitiva que desconfía (conoce, pero desconfía) de la búsqueda de motivos específicos o definibles como capturas que cierren su obra. Justamente estas escenas de diálogo son momentos que Porter aprovecha con mucha gracia y humor para volver a pensar y sorprenderse ella misma de sus puestas o hipótesis, o de aquello que sus personajes y objetos le permitieron conocer. Esta fase performática de los diálogos que lleva adelante nuevos descubrimientos es una escena apasionante para el lector, al que se le permite asomarse a ese living donde dos grandes artistas se ríen, disfrutan y discuten sobre convenciones, temporalidad y representación. En este sentido, es imposible no pensar los *Diálogos* como un integrante más de la obra.

En la última parte de "El pingüino y el salero" (2002), Porter apunta un recorrido por las preocupaciones que aborda bajo "la acuciante necesidad de articular visualmente las reflexiones que la obsesionan, como si en el proceso de fijarlas estuviera latente la posibilidad de encontrarles una respuesta" (p. 23), como dice Ana Tiscornia, en "Un conejo que se escapa" (2004).

> Los temas que me preocupan son: la relación entre las cosas y el que las ve; la consciencia de que toda percepción es una relectura; el tema de las "certezas" y las "equivocaciones"; el de las correcciones arbitrarias que hacemos para entender y el humor que estas reflexiones generan. Una misma cosa nombrada mil veces, en distintos idiomas, es un ejemplo concreto de esas cuestiones que mueven mis pensamientos: la transformación de la cosa al ser nombrada. El tema fascinante de la representación.
>
> De alguna forma este siempre ha sido mi sujeto, pero como todo admite millones de lecturas, esta reflexión sigue infinita. *El juego peligroso*, *La explicación*, *El viajero, El disfraz*, *Diálogo chino*, *Peligro de muerte*, *El gran peso, ¿Por qué no me contestás?*, son algunos de los títulos de mis obras. Creo que en cada uno de esos títulos hay una intención de negociar con ese infinito. Esta búsqueda, que tal vez sea el arte, me llena de felicidad. Ojalá que mi obra sea capaz de generar lo mismo para quien la recree. (p. 64)

En efecto, un paseo cualquiera por una muestra de Porter se vuelve indefectiblemente el encuentro con esos múltiples personajes desopilantes asumiendo tareas imposibles, esculturas de Museo intervenidas por papeles arrugados, dibujos chinos que duplican el significado de lo chino en el lenguaje porteño, muñecos disfrazados de otros o de sí mismos. Lo interesante en esta variedad es que cada una de esas articulaciones visuales se propone como respuestas porterianas al infinito de posibles encarnaciones para algunas de sus preguntas filosóficas sobre el tiempo, la representación y la ficción.

Precisamente en este bello final de texto encuentro otra pista significativa acerca del trabajo de Porter y Del Río: la de la obra como una economía femenina de circulación entre saberes que se afirman en sus diferencias, y donde la necesidad de control de los sentidos es sustituida por variantes colaborativas y ocurrencias ampliatorias sin forzamientos ni conclusividad. Este gesto se comporta como una forma de reconciliación con el desamparo del infinito, con el vacío del concepto sin arraigo. Una obra abierta es así semejante a una red de planetas orbitando cada uno en su propio canal, sin dejar de pertenecer a un sistema único y particular, dentro del espacio exterior. Una forma eficaz de particularizar el infinito y volverlo asequible, paradójicamente múltiple y situado.

Referencias

Barthes, R. (2003 [1980]). La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía, Paidós.

Barthes, R. (2004 [1979-1980]). “Sesión del 16 de diciembre de 1978” en *La preparación de la novela*, SXXI, 53-58.

Braidotti, R. (2004 [1992]). “Género y posgénero: ¿el futuro de una ilusión?” en *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Gedisa, 131-149.

Cixous, H. (1990). “‘Felicidade clandestina’: The promise of having what one will have” en *Reading with Clarice Lispector*, University of Minnesota Press, 123-142.

Del Río C. (2023). *By By secreto!*, Iván rosado.

Del Río, C. (2019). *Ikebana política*, Iván rosado.

Garbatzky, I. (2019). “Dibujante es quien dibuja” en *Ikebana política*, Iván Rosado, 7-12.

Giunta, A. (2026). Lecciones de arte contemporáneo y latinoamericano, Siglo XXI.

Porter, L. y Tiscornia, A. (2019). *Diálogos*, Editorial Excursiones.

Rebentisch, J. (2018 [2003]). “Intermedialidad” en *Estética de la instalación*, Caja negra, 91-265.

Valente K. A., entrevista a Claudia del Río “Más de dos hacen un club”, Metal, 5, julio 2019, 1-11 https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/issue/view/60.

Melibea. Revista Multidisciplinaria sobre estudios de las mujeres
Volumen 20, parte 1 2026, Mendoza (Argentina)
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Sección Artículos - pp. 150 - 161
ISSN 2422-8117 - CC BY-NC 4.0
https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index
Recibido: 06/03/2026 – Aceptado: 25/03/2026

Fallar la lengua: escritura y corporalidad anormal en Las Primas de Aurora Venturini

Failing The Language: Writing and Abnormal Corporeality in *Las Primas* by Aurora Venturini

Camila Djurovich
Universidad Nacional de Mar del Plata,
Argentina
camiladjurovich@hotmail.com

Resumen

Este artículo analiza los vasos comunicantes que la novela *Las Primas* (2007) de Aurora Venturini (1922-2015) establece entre lenguaje, corporalidad y desviación normativa (lingüística, social, cultural, etc.). Partiendo del concepto de "lengua fallada", se demostrará que la dislalia de la narradora y su estilo disruptivo funcionan como procedimientos estético-políticos en los que la sintaxis afectada, el léxico bastardo y la puntuación anómala, lejos de representar una experiencia de discapacidad, encarnan una poética de la diferencia. Desde los aportes de la teoría crip (McRuer, 2016) y una metodología hermenéutica de análisis textual, se recuperará la figura de Yuna como una escritora que falla no por error sino por necesidad, y cuya escritura subvierte las lógicas del capacitismo lingüístico. Así, *Las Primas* se convierte en un dispositivo (Foucault, 2020) narrativo que desafía las normas y los límites de lo decible, lo legible y lo escribible.

Palabras clave: Venturini, Lenguaje, Cuerpo

Abstract

This article examines the points of contact that Aurora Venturini's novel *Las Primas* (2007) establishes between language, corporeality, and normative deviation (linguistic, social, cultural, etc.). Drawing on the concept of a "failed tongue," it argues that the narrator's dislalia and her disruptive stylistic choices operate as aesthetic-political procedures in which affected syntax, hybrid vocabulary, and anomalous punctuation—far from representing a disability experience—embody a poetics of difference. Incorporating insights from crip theory (McRuer, 2016) and a hermeneutic method of textual analysis, the article reframes Yuna as a writer who fails not by mistake but by necessity, and whose writing subverts the logics of linguistic ableism. In this way, *Las Primas* becomes a narrative device (Foucault, 2020) that challenges the norms and limits of what can be said, read, and written.

Keywords: Venturini, Language, Body

1. Escribir desde el margen: lengua fallida y cuerpo desviado en *Las Primas*

Desde su publicación en 2007, *Las Primas* de Aurora Venturini ha sido leída como un dispositivo (Foucault, 2020) literario excéntrico. Escrita por una autora casi desconocida —más allá del inusitado escándalo que suscitó en Argentina su obtención del premio Nueva Novela de Página/12—, el texto irrumpió en el campo literario (Bourdieu, 2002) argentino con una voz narradora que parecía "incorrecta": dislálica, desbordada, torpe y profundamente conmovedora. Sin embargo, detrás de ese estilo aparentemente "errado" se escondía una propuesta estética radical: escribir desde la anormalidad, con ella y no a pesar de ella.

En un llamado telefónico, cuando le comunican que es finalista del concurso de Página/12, Venturini profiere: "Las Primas soy yo". Lejos de insinuar una lectura autoficcional o biográfica, la frase opera en otro plano: el de la autoría. En ella se condensa un doble movimiento autoral. Por un lado, afirma la figura de la autora como artesana del texto, aquella que "talla en piedra" cada palabra, cada giro sintáctico, cada desvío. En este sentido, "Las Primas soy yo" funciona como un gesto de apropiación estética: Venturini declara que el texto le pertenece porque ella es quien modela su forma, su lengua disonante, su puntuación irregular. Es un reclamo del oficio, no de la experiencia vivida.

Pero, por otro lado, la frase también enuncia una reivindicación más profunda: la de una autora que estuvo marginada de los círculos literarios, desplazada por motivos políticos, y que tras el exilio y el silencio editorial recupera un lugar en el campo literario. El "soy yo", entonces, no remite a la identidad autobiográfica sino a la identidad autoral largamente negada. Es su modo de anunciar una reaparición: su boleto de llegada.

Desde una perspectiva lingüística, la estructura de la oración "*Las primas* soy yo" es reveladora. El peso semántico recae en el sintagma nominal inicial —*Las Primas*— y no en el pronombre —*yo*. Se trata de una oración identificativa (X = Y). Lo significativo no es la equiparación, sino la jerarquía: el nombre de la obra antecede y determina al sujeto. No es el yo quien define a la novela, sino la novela la que define el yo autoral. *Las Primas* funciona como cláusula mayor, como totalidad simbólica que antecede a quien la escribió. Venturini no dice "yo soy *Las Primas*", fórmula común para declarar filiación emocional o estética, sino su inversión exacta: "*Las Primas* soy yo". Es la obra la que precede, ordena y produce al "yo" que habla.

En este gesto puede leerse, entonces, una operación de retorno: la autora que había sido empujada a los márgenes vuelve inscribiéndose en su obra, reclamándola como territorio propio y, al mismo tiempo, permitiendo que sea la obra la que la legitime. Venturini no se presenta a sí misma a través del texto: es el texto el que la trae de regreso. La frase no afirma una continuidad vital, sino una reivindicación autoral y política: la inscripción de un nombre que antes había sido borrado.

Ahora bien, desde las primeras páginas de *Las Primas*, la narradora —Yuna— se presenta como una niña con dificultades para hablar, pensar y escribir según los parámetros normativos: "Nunca confesé que aprendí a leer la hora en las esferas de los relojes a los veinte años. Esta confesión me avergüenza y sorprende" (Venturini, 2021, p. 16). El dato es aparentemente menor, pero cifra de forma condensada la relación de la narradora con el tiempo, el saber y la vergüenza: llegar tarde a todo, no encajar, ser una "promesa" que no puede cumplirse como las otras.

El estilo de *Las Primas* no busca encubrir esa falta, sino estetizarla. Venturini crea una lengua que no corrige su error, sino que lo convierte en procedimiento. Se trata de una poética de la falla,

donde la dislalia no solo se tematiza sino que organiza el relato. La puntuación interrumpida, la acumulación sin respiro, las asociaciones inesperadas y un léxico que oscila entre lo infantil, lo culto y lo inventado, producen un texto que pide ser leído de una manera otra. El lector advierte, a medida que avanza en su lectura, que no se puede —ni se debe— leer *Las Primas* como cualquier novela "bien escrita". Esa "otra manera" de leer exige abandonar los parámetros tradicionales de corrección —coherencia lineal, subordinación sintáctica, progresión narrativa clásica— para adoptar un modo de lectura atento a la irregularidad: una lectura que acepte la interrupción como ritmo, la torpeza como estilo y la falla como principio organizador del sentido. Es, en rigor, una lectura que no busca domesticar el texto, sino acompañar su modo de desbordarse.

En este sentido, lo que está en juego no es solo un estilo personal o excéntrico, sino una operación política. Yuna escribe desde los márgenes, desde un cuerpo que no encaja, desde una voz que no sabe colocar bien las palabras. Y, al hacerlo, subvierte el orden gramatical como orden social. El "error" deja de ser defecto para volverse forma, resistencia, afirmación. Esos "márgenes" no son metafóricos: en la novela remiten a una posición social, familiar y lingüística marcada por la exclusión. Yuna crece en un entorno donde lo "normal" se define según criterios de corrección —corporal, cognitiva, afectiva y lingüística— que ella no puede cumplir. La sociedad representada está regida por un ideal de funcionalidad y decoro (las niñas deben comportarse bien, hablar con claridad, aprender rápidamente, volverse "señoritas"), y cualquier desviación respecto de esa norma queda inmediatamente patologizada. Su cuerpo —torpe, flaco, tardío, incapaz de responder a los mandatos de feminidad y desarrollo— y su lengua —dislálica, vacilante, impropia— la sitúan fuera de ese régimen normativo. Lo que no encaja, entonces, no es solo su corporalidad, sino su modo de percibir y enunciar el mundo: un modo que la escuela corrige, la familia castiga y el entorno sanciona. En ese contexto, escribir desde los "márgenes" implica escribir desde una subjetividad que ha sido expulsada de la normatividad y que, sin embargo, encuentra en la lengua fallada un espacio de resistencia. Como ha señalado la teoría crip[1], la discapacidad no es un mero hecho médico, sino una construcción social y cultural que puede volverse herramienta crítica. *Las Primas*, por lo tanto, hace de esa disfunción una estética. La novela no busca representar la discapacidad desde un lugar de piedad o superación, sino desde la experiencia viva y conflictiva de una niña/adolescente que está aprendiendo a habitar un cuerpo y un lenguaje rechazados por su entorno. Como afirma Yuna: "No éramos comunes por no decir que no éramos normales" (Venturini, 2021, p. 16). El eufemismo "no éramos comunes" y la autocorrección "por no decir que..." condensan la conciencia del desvío y la vergüenza asociada a él. Pero, también, revelan una habilidad extraordinaria para operar en el lenguaje desde la conciencia de sus fallas.

Por lo expuesto, el presente artículo propone leer *Las Primas* como una escritura de la anomalía, donde lenguaje y corporalidad no funcionan como dimensiones separadas, sino como formas entrelazadas de producción de subjetividad. A partir de los aportes de la teoría crip y de una lectura centrada en la materialidad de la lengua, el trabajo analiza cómo la dislalia, la sintaxis desviada y la corporalidad fallada dejan de operar como déficits para convertirse en procedimientos estético-políticos. En este sentido, el artículo busca aportar a los estudios venturinianos una lectura que entiende la falla no solo como tema narrativo, sino como forma de enunciación y como práctica de resistencia frente a las lógicas capacitistas que regulan los

[1] El término crip —reapropiado por activistas y teóricos de la discapacidad a partir de la palabra inglesa cripple ("tullido")— cuestiona las perspectivas médicas y normalizadoras de la diversidad funcional, proponiendo una comprensión cultural y política de la discapacidad centrada en el desvío, la resistencia y la no adecuación a la norma (McRuer, 2016)

cuerpos y las lenguas legítimas. El lenguaje, además de decir, también hace. Y en la novela de Venturini, lo que hace es fallar. Pero fallar —en este contexto— no es un límite, sino una vía de escape. Porque cuando la lengua falla, aparece otra cosa: una forma de vida, una política del cuerpo, una poética que no pide permiso.

En los apartados subsiguientes, y en línea con lo expuesto hasta aquí, se abordará: 1.1) La lengua anormal: el estilo como cuerpo. 1.2) El cuerpo en escena: minusvalía, asco y deseo. 1.3) Diccionario y subjetividad: el deseo de sentido. 1.4) El lenguaje como territorio de poder: disciplina, desviación y resistencia. 1.5) De la escritura como necesidad a la escritura como gesto: Yuna en la vejez. 2) Conclusión: fallar como forma de inscripción.

1.1. Lengua anormal: el estilo como cuerpo

Una de las características más llamativas —y radicales— de *Las Primas* es su sintaxis. Desde las primeras líneas, el lector se ve expuesto a un flujo de conciencia que desafía las convenciones ortográficas y sintácticas. Las oraciones son extensas, reiterativas, escasamente puntuadas, con una estructura que privilegia la oralidad por sobre la corrección gramatical. Este estilo no constituye únicamente una marca autoral: se presenta como la encarnación de un cuerpo que no logra hablar "correctamente", que no puede escribir de acuerdo con los estándares normativos. Yuna, la narradora-protagonista, escribe desde sus posibilidades. Y esa forma de escritura está determinada por su corporalidad, por su estructura psíquica, por su diferencia. Ella misma lo expresa con claridad al reflexionar sobre su uso de la puntuación:

> A veces ponía punto o coma para respirar pero me convenía comunicarme en viva voz rápidamente para que me entendieran y evitar lagunas silenciosas que descubrían mi incapacidad de comunicación verbal porque al escucharme a mí misma me confundían los ruidos de adentro de la cabeza y el sibilante fluir de las palabras y quedaba boquiabierta pensando que existían palabras gordas y palabras flacas, palabras negras y blancas, palabras locas y criteriosas, palabras que dormían en los diccionarios y que nadie usaba. (Venturini, 2021, p. 60).

Este pasaje resulta central para comprender la poética de Venturini. La puntuación no responde aquí a una norma externa, sino a una necesidad fisiológica: se escribe como se respira, o como se balbucea. El texto se desborda en una enumeración que encadena adjetivos y asociaciones libres sin un orden lógico o jerárquico. Las palabras se corporifican: "gordas", "flacas", "locas", "criteriosas". Cada palabra posee espesor, carácter, presencia. La lengua, así, se vuelve materia: se percibe, se palpa, se experimenta.

La sintaxis de Yuna no se organiza en función de oraciones subordinadas bien estructuradas, sino mediante la repetición, la acumulación y la vacilación:

> Salimos a la calle los que ya nombré, venía mamá y tía Ingrazia diciéndose que tal vez ellas deberían quedarse a acompañar a Nené indudablemente deschavetada y después diciéndose que con darle una propina a la enfermera estarían cumplidas y que bastantes bodrios llevaban a cuestas para cargar otro y gordo que yo intuí se trataba de tía Nené. (Venturini, 2021, p. 63).

Esta oración constituye una secuencia ininterrumpida de ideas que se suceden sin pausa, un flujo caótico en el que los sujetos se modifican, los verbos se acumulan y las subordinaciones se superponen. La puntuación no organiza: apenas permite respirar. Lo que interesa no es la

claridad, sino la continuidad. El texto avanza como una mente en estado de agitación, como una lengua que no encuentra lugar de reposo.

Este tipo de estilo tiene consecuencias formales, pero también éticas. Obliga al lector a adaptarse, a realizar el esfuerzo de seguir una voz que no ha sido domesticada para agradar. Leer *Las Primas* implica aprender otra lengua: no una lengua extranjera, sino una lengua anómala, que no se ajusta a los patrones escolares, editoriales ni institucionales.

En otro pasaje de la novela, Yuna refiere directamente a su proceso de alfabetización y a los castigos que recibía cuando no lograba articular correctamente.

> Leía dislálicamente, dijo la sicóloga. Pero sugirió que ejercitándome mejoraría y me obligaba a los destrabalenguas como María Chucena su choza techaba y un leñador que por ahí pasaba le dijo María Chucena vos techas tu choza o techas la ajena yo no techo mi choza ni techo la ajena solo techo la choza de María Chucena. Mamá observaba y cuando yo no destrababa me daba un punterazo en la cabeza (Venturini, 2021, p. 23).

La escena condensa el cruce entre cuerpo, lenguaje y violencia institucional. La escritura de Yuna —y la forma que adopta la novela— es heredera de esa historia de castigo y torpeza. El lenguaje se convierte en un campo de conflicto: entre la expectativa de corrección y el tartamudeo, entre la pedagogía normativa y el error persistente, entre el cuerpo que "debe hablar bien" y una lengua que se resiste. La dislalia no aparece aquí como un síntoma clínico, sino como una forma de existencia, una experiencia material del habla y de la escritura.

Por ello, *Las Primas* no puede ser editada ni corregida sin que se altere su sentido profundo. El "mal decir" no es un defecto que deba corregirse, sino el núcleo de la propuesta estética. Yuna no escribe mal porque desconozca las reglas: escribe así porque ese es su modo de habitar el mundo. Así percibe, así piensa, así sobrevive.

El estilo se convierte, entonces, en una forma de narrar un cuerpo. Como si el propio texto padeciera lo que narra. Como si la página estuviera atravesada por las mismas torpezas, interrupciones y desbordes que el cuerpo de Yuna. Escribir, para ella, implica tantear. Es trazar con palabras un mundo sin garantías de sentido. Es “fallar la lengua” no por error, sino como única posibilidad de enunciación.

1.2. El cuerpo en escena: minusvalía, asco y deseo

En *Las Primas*, el cuerpo aparece siempre fuera de lugar. No hay cuerpos “normales” ni cuerpos armoniosos: todos están afectados por alguna diferencia, por alguna desproporción o “falla”. Desde Betina, la hermana con discapacidad severa, hasta las “primitas imbeciloides” (Venturini, 2021), pasando por la propia narradora, la corporalidad en la novela se representa como exceso o como falta. Y lo que resulta fundamental es que esta representación no es neutral ni piadosa: está atravesada por el asco, el miedo, el deseo confuso y, sobre todo, por una mirada que no encaja en los cánones morales ni estéticos hegemónicos.

Betina —figura central del texto y espejo deformado de Yuna— es descripta por Yuna con un léxico deshumanizante, que mezcla la ternura con lo monstruoso, “Mi hermana padecía de un corcovo vertebral, de espalda y sentada semejaba un bicho jorobado de piernecitas cortas y brazos increíbles” (Venturini, 2021, p. 17). El uso del verbo “padecer” ya sitúa el cuerpo como un lugar de sufrimiento, pero lo más impactante es la comparación con un “bicho”. No es una metáfora poética, sino una categorización que despoja a Betina de humanidad. Sin embargo, el relato no

se detiene ahí. Yuna proyecta sobre ese cuerpo un pensamiento que combina imaginación y crueldad, imagina que Betina "arrastraba una colita" que "debe ser el alma que se le va escurriendo". (Venturini, 2021, p. 17). La imagen es de una potencia simbólica perturbadora. El alma, asociada tradicionalmente a lo inmaterial, se vuelve una cosa viscosa, visible, "colita" que arrastra por el piso. Yuna contempla esa "cola de alma" con mezcla de fascinación y repulsión, hasta llegar al límite: "Tramé pisarle la cola de alma" (Venturini, 2021, p. 18). Lo que aquí se representa no es sólo el rechazo a Betina, sino el deseo de aniquilarla simbólicamente. Yuna, en tanto sujeto narrador, oscila entre la empatía y el sadismo. El cuerpo discapacitado no es solo un otro: es también un espejo insoportable. Betina funciona como una proyección aumentada de todo lo que Yuna teme ser: inútil, abyecta, no deseada.

Ese miedo se intensifica con el desarrollo puberal. Betina, a pesar de su discapacidad, "se convierte en señorita" antes que Yuna, lo que provoca una reacción de celos, humillación y desorden identitario. El cuerpo femenino, en esa escena, aparece ligado a la vergüenza y al castigo, "Betina dormida en su sillita roncaba. Qué fea, qué horrible, cómo podía haber alguien tan feo y horrible, cabeza de búfalo, olor de trapo húmedo. Pobre...." (Venturini, 2021, p. 36).

En esta línea, Venturini articula una estética de lo grotesco: el cuerpo no es sublime ni delicado; es excesivo, maloliente, monstruoso. Siguiendo a Mijaíl Bajtín (2012), podríamos pensar que se trata de un cuerpo "carnavalesco", expuesto en sus funciones bajas y en su desproporción. Pero a diferencia del carnaval bajtiniano, donde lo grotesco celebra la vitalidad popular, en *Las Primas* lo grotesco se vuelve marca de exclusión. El cuerpo es grotesco no porque libere, sino porque sobra.

A esta lectura puede añadirse otra dimensión bajtiniana: la de los bajos fondos. En Bajtín, el "bajo fondo" no designa únicamente un espacio social degradado, sino un estrato simbólico donde se concentran las formas de existencia expulsadas del orden oficial: lo sucio, lo corporal, lo enfermo, lo impropio, lo que la cultura hegemónica relega al silencio o a la vergüenza. En *Las Primas*, el universo narrativo está construido precisamente desde ese nivel subterráneo. La casa familiar, con su olor persistente a heces, las sillas ortopédicas agujereadas, los cuerpos deformados y el deseo que emerge desde zonas no legitimadas, conforman un escenario que no pertenece a la "superficie" social, sino a sus bordes más negados. Los personajes viven en ese bajo fondo simbólico no porque pertenezcan a un estrato social marginal en términos económicos, sino porque sus cuerpos y modos de hablar los sitúan fuera de la norma de respetabilidad e higiene que organiza la vida "en la superficie". En este sentido, Venturini no solo trabaja lo grotesco como estética, sino que instala a Yuna y las demás figuras en un territorio donde la exclusión no es un accidente argumental, sino la condición misma de existencia: habitar el bajo fondo es habitar aquello que la sociedad niega, el lugar donde la abyección no es excepción sino regla. Y es desde allí, desde abajo, desde lo que la cultura intenta ocultar, que la novela enuncia su mirada sobre el mundo.

El tratamiento escatológico de Betina no es un dato más: es una forma de narrar el lugar que ocupa la diversidad funcional en el imaginario social. La silla de almorzar con agujero, el olor constante a heces, la lluvia de pis, son formas de anclar al cuerpo discapacitado en el registro de lo abyecto. Este puede pensarse a partir de lo planteado por Judith Butler, para quien la constitución del sujeto requiere siempre de un proceso de exclusión que produce, simultáneamente, un afuera degradado y necesario. Como señala la autora: la producción

simultánea de una esfera de seres abyectos […] zonas "invivibles", "inhabitables" de la vida social (Cuerpos que importan, 2019, pp. 19-20).

En *Las Primas*, esa zona invivible está compuesta por los cuerpos que la familia —y, por extensión, la sociedad del relato— expulsa de la categoría de "lo normal": Betina, las "primitas imbeciloides", la propia Yuna. No se trata simplemente de cuerpos enfermos o discapacitados. La narración los inscribe en un exterior constitutivo: lo abyecto funciona como fundamento negativo que delimita el campo de lo "humano" y de lo "femenino" aceptable. Betina, con su olor, su silla agujereada y su corporalidad "impropia", no solo es marginada: es necesaria en tanto función simbólica, porque la familia construye su propia idea de normalidad a partir del rechazo que ella encarna. En ese sentido, lo abyecto en Venturini no opera como una mera estética grotesca, sino como un mecanismo de producción de subjetividad: Yuna se vuelve sujeto en la medida en que participa —dolorosamente— de ese proceso de expulsión, aun sabiendo que ella misma habita zonas limítrofes. El repudio hacia Betina es, al mismo tiempo, un repudio hacia aquello que Yuna teme reconocer como propio. Lo abyecto, entonces, no está fuera de Yuna: funciona, como dice Butler, ""interior" al sujeto como su propio repudio funcional" (2019, p. 20). La novela evidencia esa paradoja: la subjetividad se construye desde la distancia con lo abyecto, pero también desde su íntima cercanía.

Pero Yuna no queda afuera de esta dinámica: su propio cuerpo, aunque "más funcional", también es percibido como fallado: "Yo me las arreglaba sola y observaba que no me crecían las tetitas dado que era flaca como un palo de escoba o como el puntero de mamá" (Venturini, 2021, p. 24). El cuerpo es signo de fracaso o de insuficiencia, especialmente para una niña que empieza a compararse, que empieza a entender que "las señoritas" tienen que ser deseables.

En este sentido, el deseo aparece trastocado. La relación con el profesor de Bellas Artes, que dice cosas como "cuando creciera íbamos a noviar" (Venturini, 2021, p. 25), revela no solo el registro pedófilo de la escena, sino también una torsión lingüística significativa: la frase está gramaticalmente desviada. Allí donde debería decir "cuando crezcas, vamos a noviar", subjuntivo en presente y perífrasis de futuro, el profesor enuncia un tiempo verbal híbrido, incorrecto, que mezcla pasado ("íbamos") con un condicional implícito. Esa falla gramatical produce, como efecto, una falla en el deseo: lo sitúa en un tiempo imposible. El reconocimiento que Yuna experimenta se enmarca, así, en una sintaxis torcida que acompasa el propio carácter desajustado de su deseo.

Pero incluso allí, el deseo se expresa de modo corporal, impulsivo, desbordado: "salté sobre el profesor con todo el cuerpo y quedé adherida al cuerpo del profesor con los cuatro miembros" (Venturini, 2021, p. 25). La repetición enfática de "el profesor" —dos veces en un mismo enunciado— fija el objeto del deseo, lo sobredetermina, lo vuelve casi un punto de choque. Y la expresión "con los cuatro miembros" introduce un matiz animal, cuadrúpedo, que deshumaniza el gesto. Yuna no se le acerca: se le arroja. No abraza: se adhiere. El cuerpo infantil aparece como un cuerpo sin mediación, que actúa sin distancia simbólica, sin la "gramática" del recato o el aprendizaje social.

Es en esa fisura entre lo que debería sentir y lo que siente realmente donde el cuerpo se vuelve texto. Un texto que no obedece la gramática del amor romántico ni del desarrollo psicológico normativo. En *Las Primas*, el cuerpo dice lo que la lengua no puede decir correctamente. Y eso que dice es, muchas veces, insoportable.

Lo monstruoso, lo impropio, lo abyecto, lo infantil, lo violento, todo eso se condensa en la forma en que Yuna mira y nombra los cuerpos que la rodean. Pero también —y este es el gesto más audaz de la novela— en cómo se nombra a sí misma. Yuna se describe como "palo de escoba", "puntero"; se piensa en términos de insuficiencia, como alguien a quien "no le crecían las tetitas", como un cuerpo siempre por debajo de la marca que la cultura exige. Esa autofiguración degradada revela que la interiorización de la abyección no es solo proyección hacia Betina: es también un modo de subjetivación. Su cuerpo está hecho de lenguaje. Y su lenguaje, de fallas.

1.3. Diccionario y subjetividad: el deseo de sentido

En una novela donde la lengua está marcada por la dislalia, la interrupción y el asco, la figura del diccionario aparece como un objeto casi sagrado. A diferencia del lenguaje que fluye caótico y accidentado en la voz de Yuna, el diccionario representa un orden posible: un universo donde las palabras tienen un lugar, un significado fijo, un sentido que no se escapa. Pero lo interesante es que Yuna no recurre al diccionario porque ignore el lenguaje. Lo hace, muchas veces, incluso cuando ya sabe lo que las palabras significan. Este gesto revela que no se trata solo de una herramienta cognitiva, sino de una práctica existencial: buscar en el diccionario es buscar sentido, pero también buscarse a sí misma. En sus propias palabras "Creo que el diccionario me beneficia, creo que salvaré dificultades que antes creí insalvables" (Venturini, 2021, p. 113).

El uso del verbo "beneficiar" y la referencia a "dificultades" que podrían ser "salvadas" otorgan al diccionario una función casi terapéutica. Es un instrumento de reparación subjetiva. No se trata de un libro más: es una prótesis simbólica que le permite a Yuna insertarse —aunque sea parcialmente— en el mundo de los otros, el mundo de las palabras autorizadas.

Pero no siempre el diccionario responde. En una escena fundamental, Yuna narra un momento de falla en su sistema de sentido "Busqué denodadamente el significado de sesoral en el diccionario y por primera vez me falló la investigación" (Venturini, 2021, p. 76).

Aquí se condensa toda la tensión del texto. El diccionario, esa fuente de autoridad, también puede fallar. El lenguaje no es garantía. Incluso el lenguaje "correcto", el que está codificado y guardado en los libros, puede no alcanzar. Esta escena funciona como metáfora del desamparo epistémico de Yuna: incluso cuando busca con denodación, la respuesta puede no estar. El fracaso del diccionario es el fracaso del lenguaje como estructura de contención. Y sin embargo, Yuna no renuncia. Vuelve al diccionario, lo consulta, lo incorpora a su vida como parte de un ritual subjetivo. No se trata de "corregirse", como buscaría una pedagogía tradicional, sino de armarse con palabras. Y eso lo entiende incluso ella "A veces conceptos clarísimos afloraban sin tener necesidad de agregar ídem o sea que provenían del diccionario" (Venturini, 2021, p. 155). Lo notable es que Yuna reconoce que ya tiene esas palabras, ya las comprende. Pero necesita saber que "provienen del diccionario". Es decir, que tienen una fuente autorizada. Como si el lenguaje propio solo valiera si puede anclarse en una lengua legítima. Como si el cuerpo que dice, que nombra, que escribe, solo fuera aceptable si se puede traducir en palabras aprobadas por el diccionario.

En este punto, podemos pensar con Michel Foucault (2019) que el saber está profundamente ligado al poder. El diccionario, entonces, no es neutral: es un dispositivo que certifica quién puede hablar y cómo. Yuna, al consultar esa autoridad, no solo busca comprender el mundo: también busca ser comprendida, validada. La lengua, en este caso, es una tecnología del yo

(Foucault, 2008). El diccionario actúa como espejo simbólico donde Yuna tantea su existencia: si la palabra existe, entonces ella también.

Pero, también podemos leer este gesto desde la teoría crip. Como ha planteado Robert McRuer, "los cuerpos y las mentes no normativas están oprimidas en un sistema de *compulsory able-bodiedness*" (McRuer, 2016). Es decir, el capacitismo estructura nuestras nociones de lenguaje, conocimiento y competencia. En este contexto, la consulta obsesiva del diccionario no es solo una estrategia cognitiva, sino una forma de negociar con un mundo que le exige "normalidad" para otorgarle existencia. Yuna no puede confiar en su propia lengua, porque su lengua está marcada por la "falla". El diccionario es su forma de compensación, pero también de fuga.

A diferencia de lo que ocurre en la educación tradicional —donde las niñas "con dificultad" son corregidas, sancionadas o segregadas—, Yuna genera su propia pedagogía íntima. El diccionario es su manual secreto de supervivencia, su reaseguro contra el caos que la rodea. Por eso, aunque sabe lo que las palabras significan, las busca igual. Porque lo que busca no es información: es validación.

En un mundo que constantemente la desautoriza —por su cuerpo, por su forma de hablar, por su forma de desear—, Yuna encuentra en el lenguaje una zona ambigua de poder. No puede dominarlo del todo, pero tampoco lo abandona. No puede habitarlo con naturalidad, pero tampoco lo rechaza. El diccionario, entonces, es el punto de intersección entre esa lengua imposible y el deseo de sentido.

Allí donde el lenguaje cotidiano la margina, Yuna responde con una práctica singular, íntima, obsesiva: leer el diccionario como quien reza, como quien se arma, como quien busca un lugar en el mundo.

1.4. El lenguaje como territorio de poder: disciplina, desviación y resistencia

La lengua no es solo un medio para comunicarse: es también un territorio regulado, una institución. Hablar correctamente —o escribir "bien"— no es una cuestión de estilo, sino de adecuación a normas sociales e históricas que delimitan lo que cuenta como inteligible, civilizado, normal. En *Las Primas*, Aurora Venturini subvierte esas coordenadas: escribe desde el margen, desde una voz narradora que no domina la lengua "correcta", pero tampoco se somete a ella. Y en ese desvío, produce una obra política.

Desde la mirada de Michel Foucault (2019), el lenguaje —como otras prácticas discursivas— forma parte de lo que él llamó dispositivos de poder-saber: estructuras que no solo dicen la verdad, sino que la fabrican, la sostienen y la regulan. Cuando Yuna es forzada a repetir trabalenguas como forma de corrección —"María Chucena su choza techaba..." (Venturini, 2021, p. 23)—, lo que se impone no es solo una práctica escolar: es un régimen discursivo que busca modelar el cuerpo y la mente de quien no encaja. La repetición forzada, el punterazo como castigo, la evaluación constante, son tecnologías de disciplinamiento.

La educación, en este contexto, funciona como un sistema de vigilancia: diagnostica, clasifica, excluye. "Leía dislálicamente, dijo la sicóloga" (Venturini, 2021, p. 23). Esa afirmación, aparentemente clínica, impone una etiqueta. Pero esa etiqueta no describe: encierra. Reduce la subjetividad a una categoría patológica. De ahí en más, todo lo que Yuna diga estará bajo

sospecha. Lo que escribe no será literatura, sino síntoma. Lo que observa no será sensibilidad, sino deformación.

Sin embargo, la novela de Venturini no se limita a representar un conflicto con la norma lingüística: también cuestiona los mecanismos que determinan quién puede producir discurso legítimo. La lengua "correcta" aparece asociada a la autoridad pedagógica, médica e institucional; mientras que la lengua de Yuna queda relegada al campo del error, de la anomalía o del síntoma. En este sentido, la dislalia no funciona únicamente como una dificultad expresiva, sino como una marca de exclusión discursiva: Yuna puede hablar, pero su palabra no circula con el mismo valor social que la de los sujetos considerados "normales". La novela evidencia así que la inteligibilidad no es una capacidad neutral, sino una condición política. No todas las voces son igualmente escuchadas, ni todos los cuerpos poseen el mismo derecho a producir sentido. Frente a ello, *Las Primas* construye una forma de enunciación que no busca adecuarse a la norma, sino insistir desde su desvío. La resistencia de Yuna no consiste en corregirse, sino en narrarse sin abandonar aquello que el discurso médico, escolar y social identifica como falla. Esto tiene una dimensión profundamente política. Como sostiene McRuer (2016), el capacitismo es un régimen de normalidad que estructura no solo el cuerpo físico, sino también los deseos, las capacidades intelectuales y las formas de comunicarse. En *Las Primas*, esta normalidad se expresa en frases como "No éramos comunes por no decir que no éramos normales" (Venturini, 2021, p. 16). La autoexclusión de Yuna es el resultado de ese régimen. Pero también es su punto de fuga.

La lengua que habla Yuna no tiene traducción inmediata. No puede reducirse a discurso escolar, ni a narrativa clínica, ni a lenguaje artístico "formado". Es una lengua irregular, ajena a los discursos escolares, clínicos y literarios legitimados. Una lengua que no sirve para enseñar, como ella misma admite, porque no podrá "dictar clase, ni enseñar particular" (Venturini, 2021, p. 27). Pero que sirve, y mucho, para construir mundo.

Por eso, *Las Primas* no es solo una novela sobre la discapacidad, la infancia o la exclusión. Es una novela sobre lo que puede la lengua cuando no sirve. Una novela sobre el valor político de no encajar. Una novela que desestabiliza los criterios desde los cuales se define qué cuenta como "buena escritura", el habla correcta y los cuerpos que merecen ser escuchados.

Al poner en escena una lengua "impropia", Venturini hace visible lo que suele quedar silenciado: los cuerpos que no caben, las mentes que no funcionan "bien", las existencias que se narran desde el tropiezo. Pero, en lugar de estetizar la pena o edulcorar la diferencia, *Las Primas* toma partido por la falla, por la lengua mal dicha y por la frase que no cierra. Y en ese gesto, afirma algo más radical: que lo desviado no debe corregirse, que el lenguaje —como el cuerpo— también puede ser lugar de resistencia.

1.5. De la escritura como necesidad a la escritura como gesto: Yuna en la vejez

En *Las Primas*, Yuna escribe desde una necesidad vital: su lengua fallada es su modo de resistir, de sobrevivir en un entorno que la margina. La escritura allí aparece como urgencia, como modo de ocupar un lugar negado. La sintaxis trastabilla, la puntuación escasea, las palabras son extrañas. El lenguaje, lejos de ser un medio de comunicación eficaz, se vuelve cuerpo, tropiezo, tartamudeo. En *Las amigas*, sin embargo, Yuna ha envejecido, y con ella ha cambiado también su vínculo con la lengua. Ya no escribe para afirmarse ante los demás, ni para ser entendida o escuchada: escribe porque puede, porque quiere. La escritura ha dejado de ser una defensa y se convierte en un gesto casi lúdico, a veces cínico, otras veces agotado.

Desde las primeras páginas de *Las amigas*, se advierte un cambio en el tono. Yuna se dirige de forma explícita a los "queridos lectores" (Venturini, *Las Amigas*, 2021, p. 21), al que interpela, desafía, y del que incluso se burla. Esa voz que antes se plegaba a una lógica confesional, ahora exhibe una conciencia autorreflexiva aguda. El lenguaje sigue siendo anómalo, pero su disfunción ya no es el resultado de la dislalia: es una decisión estética. Yuna misma lo advierte, como quien deja de ocultar una debilidad y la convierte en marca de estilo. "Se me han caído casi todos los puntos y las comas y los dos puntos y los suspensivos y la mar en coche se ha caído" (Venturini, *Las Amigas,* 2021, p. 21). Esta desarticulación de la puntuación no es inocente. A diferencia de *Las Primas*, donde escribir era un modo de acercarse al mundo, aquí parece ser una forma de aislarse de él. El lenguaje de *Las amigas* es más interior, más errático, menos orientado hacia el otro. No busca comprensión, sino distanciamiento. Yuna incluso anticipa "Ya no me hace falta el diccionario pues el vocabulario va bien expuesto impreso en mi memoria" (Venturini, *Las Amigas,* 2021, p. 21). El abandono del diccionario es revelador. Si en *Las Primas* esa herramienta era una prótesis que ayudaba a ordenar el mundo, en *Las amigas* se vuelve innecesaria. El mundo, de algún modo, ya no le interesa ordenar. Tampoco le interesa adaptarse a las normas lingüísticas ni ser leída con facilidad. Ella misma lo afirma. "Ya no cargo el diccionario y atrapo los vocablos por su peso y los adjudico tal vez a veces no muy en acierto" (Venturini, *Las Amigas,* 2021, p. 38). Ese "no muy en acierto" no es un error: es una forma de asumir la deriva. Yuna ya no intenta ser precisa, ni correcta. Disfruta, incluso, del desajuste. La escritura se ha vuelto espacio de libertad. A diferencia de la joven narradora que tanteaba en la oscuridad de la lengua, esta Yuna vieja sabe que puede decir lo que quiera, y que la recepción de sus palabras poco importa.

Otro cambio notable aparece en la relación con el entorno: en lugar del núcleo familiar de *Las Primas*, aquí aparecen dos figuras centrales —Fulvia y Flavia—, las amigas. A diferencia de la familia, que estaba compuesta por cuerpos marcados por la violencia, la dependencia o la discapacidad, estas mujeres son compañeras electivas. Pero la relación con ellas no está exenta de conflicto, sarcasmo o distancia. La amistad en esta segunda novela no es idealizada ni romántica: está atravesada por la crítica, la tensión, el resentimiento y la ironía.

Mientras en *Las Primas* la narradora convivía con cuerpos que encarnaban la diferencia desde lo biológico o lo mental, en *Las amigas* lo distinto está en el vínculo electivo, en cómo se tolera la otredad desde el desgaste del tiempo. Ya no hay deseo como en la juventud, sino una convivencia áspera, resignada, a veces tierna, a veces cruel.

En este sentido, Yuna ha cambiado. No es solo que su cuerpo sea otro: su lugar en el mundo ha cambiado. Ya no necesita conquistar el derecho a hablar. Lo ha hecho. Y ese derecho le permite ahora jugar con su voz, exagerarla, deshacerla. Su narración ya no busca comprensión. Busca afirmarse en el sinsentido, en el cansancio, en la excentricidad. No le interesa ser útil, ni didáctica, ni ejemplar. Yuna escribe porque quiere hacerlo, y en esa elección hay una forma radical de libertad.

Así como *Las Primas* construía una subjetividad a través de la torpeza, *Las amigas* la sostiene desde el desapego. Ambas novelas se alimentan mutuamente: la segunda no sería legible sin la primera. Pero lo que *Las amigas* muestra es una Yuna que, al no tener que justificarse, afina su extranjería. Se vuelve más rara, más suelta, más peligrosa. Ya no está tratando de fallar con estilo. Está dejando que la lengua se arrastre sola. Y en ese gesto final, lo que antes fue dolor se vuelve gesto de escritura. Escritura de la vejez, de la insistencia, del margen, pero también escritura de la experiencia, del humor, del fracaso asumido como forma de estar en el mundo.

2. Conclusión: fallar como forma de inscripción

En *Las Primas*, Aurora Venturini no solo cuenta una historia de marginalidad, sino que elige escribirla con sus marcas. La voz narrativa de Yuna no responde a los parámetros normativos de corrección lingüística ni a las expectativas del canon literario. La lengua que habla y escribe es una lengua rota, fallada, pero profundamente expresiva. Esa lengua no adorna el relato: lo estructura. Su desvío no es decorativo, sino una forma de existencia.

Fallar la lengua, en este contexto, no es simplemente equivocarse: es insistir desde un lugar que no encaja. Yuna escribe con un cuerpo que ha sido diagnosticado, corregido, castigado. Pero, también, con una percepción aguda del mundo, con una imaginación desbordada y con una voluntad de decir que se impone incluso cuando no hay palabras "correctas" para hacerlo. Esa forma de escribir, entre el balbuceo y la poesía, no busca ser aceptada: busca existir.

Las Primas no pretende representar la discapacidad desde un lugar condescendiente o superador. Por el contrario, asume el lenguaje de la disfuncionalidad y lo convierte en materia estética. En lugar de enseñar, ejemplificar o redimir, la novela encarna. Y lo que encarna es una voz que no pide permiso.

En este sentido, la escritura de Yuna puede leerse como una forma de resistencia. No porque se oponga directamente al orden normativo, sino porque lo desafía desde adentro: lo contagia, lo erosiona, lo hace tambalear. No hay gesto más potente que ese: escribir con la lengua que nos dijeron que no servía. Escribir con lo que falla.

Desde esta perspectiva, el aporte de *Las Primas* no reside únicamente en tematizar cuerpos o lenguas excluidas, sino en convertir esa exclusión en una forma de escritura. La novela desplaza las nociones tradicionales de corrección, inteligibilidad y normalidad, y propone una poética donde la falla deja de ser un defecto a superar para convertirse en condición de posibilidad del discurso. Allí radica su potencia política y estética. *Las Primas* nos recuerda que no toda lengua es clara, ni toda voz es firme, ni todo cuerpo es legible. Y que, sin embargo, todas esas formas pueden narrar. Y cuando lo hacen, amplían los márgenes de lo posible.

Referencias

Bajtín, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.

Bourdieu, P. (2002). Las Reglas Del Arte. Génesis Y Estructura Del Campo Literario.

Butler, J. (2019). *Cuerpos que importan*. Paidós.

Foucault, M. (2008). *Tecnologías del yo*. Paidós.

Foucault, M. (2019). *Microfísica del poder*. Siglo Veintiuno Editores.

Foucault, M. (2020). Historia de la sexualidad I. 1. La voluntad de saber. Siglo Veintiuno Editores.

McRuer, R. año 8. (2016) n°20. Lo Queer y lo Crip, como formas de re-apropiación de la dignidad disidente. Una conversación con Robert McRuer. 137-144. (Melania Moscoso Pérez, & Soledad Arnau Ripollés Entrevistadoras) Dilemata. https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/430

Venturini, A. (2021). *Las Amigas*. Tusquets.

Venturini, A. (2021). *Las Primas*. Tusquets.

Melibea. Revista Multidisciplinaria sobre estudios de las mujeres
Volumen 20, parte 1 2026, Mendoza (Argentina)
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Sección Artículos - pp. 162 - 168
ISSN 2422-8117 - CC BY-NC 4.0
https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index
Recibido: 09/03/2026 – Aceptado: 26/03/2026

La bruja de fuego: cuerpo rizomático y desterritorialización femenina en *El año del desierto* de Pedro Mairal

The Fire Witch: Rhizomatic Body and Female Deterritorialization in *El Año del Desierto* by Pedro Mairal

Noelia Belén Vidaurre
Universidad Nacional de Jujuy,
Argentina
noevidaurrelit15@gmail.com

Resumen

El presente trabajo propone una lectura crítica de *El año del desierto* de Pedro Mairal desde una perspectiva rizomática, anclada en los postulados de Deleuze y Guattari, a fin de problematizar la desterritorialización del cuerpo femenino en contextos de crisis civilizatoria. La figura de María, atravesada por la intemperie y el desmantelamiento de las matrices sociales, deviene en un cuerpo Otro, escindido de las coordenadas geopolíticas de la nación. El cabello rojizo, en su performatividad y mutación, articula el tránsito entre la sujeción disciplinaria de la ciudad a una reapropiación simbólica en los márgenes comunitarios, donde la protagonista es resignificada como "bruja de fuego". La catástrofe no es leída como mera disolución de los espacios, sino como apertura a formas alternativas de subjetivación que interpelan las categorías de cuerpo, género, territorio y subjetividad. Se pretende iluminar las tensiones entre desposesión y potencia creadora que atraviesan el devenir del cuerpo femenino en escenarios de desintegración social.

Palabras clave: Rizoma, Desterritorialización, Cuerpo Femenino

Abstract

This article proposes a critical reading of Pedro Mairal's novel *El año del desierto* from a rhizomatic perspective grounded in the theoretical framework of Deleuze and Guattari, in order to examine the deterritorialization of the female body in a context of civilizational collapse. The figure of María, traversed by exposure and the dismantling of social matrices, becomes an Othered body, split from the geopolitical coordinates of the nation-state. Her red hair, through its performativity and mutation, mediates the transition from disciplinary subjection within the city to a symbolic reappropriation in peripheral communal spaces, where she is resignified as a "fire witch." The catastrophe is not approached as a mere dissolution of spatial order but as an opening toward alternative modes of subjectivation that question the categories of body, gender, territory, and identity. The analysis seeks to illuminate the tensions between dispossession and creative potency that shape the becoming of the female body within scenarios of social disintegration.

Keywords: Rhizome, Deterritorialization, Female Body

Introducción

El año del desierto plantea el derrumbe progresivo del orden estatal argentino. Sin embargo, la novela no solo narra el colapso de la ciudad, sino también la disolución de los dispositivos de poder que regulan el cuerpo, la subjetividad y el lenguaje. Este trabajo propone que la figura de María, protagonista de la novela, condensa la mutación de un cuerpo femenino inicialmente normalizado por los códigos de la modernidad, hacia un cuerpo desterritorializado que ya no responde a la organización del Estado, sino que se vuelve materia sensible, una "bruja de fuego". La novela presenta el avance de la llamada "intemperie", una fuerza que desmantela la urbanidad de Buenos Aires y produce un retroceso temporal y espacial que desarticula las formas de la modernidad social, inscriptas en el entramado del Estado-nación argentino.

En este proceso, María Valdés Neylan atraviesa el embate del tiempo y los distintos espacios y dispositivos del Estado en los que se encuentra inscripta, la oficina, la ciudad en ruinas, el desierto, en un recorrido marcado por la irrupción de la barbarie.

La hipótesis que orienta este análisis sostiene que *El año del desierto* no representa la catástrofe como ruina absoluta, sino como apertura de líneas de fuga donde el cuerpo deja de funcionar como extensión del orden normativo y se vuelve rizoma: múltiple, inestable, no asimilable al binarismo civilización/barbarie. La novela desplaza el cuerpo femenino del lugar disciplinado que le asigna el Estado y lo restituye como superficie política que sobrevive a su caída. Allí, en el derrumbe, emerge un cuerpo que ya no se deja leer desde la lógica estatal, sino desde su potencia desterritorializadora.

Para ello, analizaremos la naturaleza de la catástrofe, donde es posible advertir un doble movimiento: por una parte, la desterritorialización que corroe los límites geográficos, líneas segmentadas que delimitan y organizan el territorio, en este caso Buenos Aires, y por otra, "la condición utópica de la catástrofe" (Saldías y Navarrete, 2020, p. 283), que reterritorializa el territorio devastado, la meseta, el desierto y propone nuevas modalidades de estar con el espacio, el cuerpo y el lenguaje.

Ambas fuerzas pulsionales evidencian una confrontación ambivalente: la intemperie, al mismo tiempo que persigue, devasta y expulsa, anticipa la migración de los personajes y la huida como líneas de fuga (Deleuze y Guattari, 2004). Es en esa experiencia del desastre, específicamente, en la confrontación de fuerzas contradictorias, donde operan las líneas del más allá, de lo des-contenido, como un espacio en el que la lengua, el territorio y el propio cuerpo, despojados de su soporte de seguridad, devienen en nuevas posibilidades del decir. Es en esa "presente ambivalencia" donde reside el eje de la desterritorialización.

Para que esta fuerza o pulsión extranjera pueda abolir los trazos de la nación, es necesario que se encuentre en relación directa con los espacios del poder: el territorio, el lenguaje y el cuerpo.

De este modo, el así llamado "proceso de desfundación de la nación" (Pineda, 2013, p. 28) debe comprenderse como consecuencia de la pérdida de poder del ser humano sobre el espacio que habita. Si bien la intemperie es entendida como un fenómeno natural, también puede pensarse como un acontecimiento político, en la medida en que la prefiguración territorial del rostro de la nación, fundada en el binarismo civilización/barbarie, se ve intervenida por la voluntad de poder de la catástrofe. En primer lugar, mediante la eliminación del Estado-nación argentino; en segundo lugar, a través de la transformación del lenguaje en territorio de conflicto.

Evidenciar el apocalipsis del lenguaje permite revelar su "génesis y estructura" (Cisneros, 2013), donde la tensión ambivalente entre fuerzas opuestas, lo íntimo y lo público, la ciudad y el desierto, lo predecible y lo incierto, activa espacios de escape o líneas de fuga, en los que los cuerpos viven y habitan en una infancia de la palabra: el sonido despojado de sentido. "Yo empecé a balbucear algo de ú. Entendía y podía decir palabras sueltas" (Mairal, 2022, p. 300).

Catástrofe y desterritorialización: el colapso del orden civilizatorio

Para situar la obra dentro de la experiencia del desastre, es necesario inscribirla en la tradición de la literatura apocalíptica. Diversos investigadores han señalado que, en la actualidad, el apocalipsis se redefine a partir de la noción de catástrofe. A partir de esta ampliación del concepto, puede sostenerse que toda distopía es necesariamente posapocalíptica.

La ficción distópica, además de exhibir la escena de un mundo arrasado, funciona como reelaboración del trauma y como reorientación del deseo. En ese marco, la catástrofe no aparece como fenómeno natural aislado, sino como acontecimiento político producido por una doble experiencia: distopía y utopía, trauma y deseo. Esa duplicidad impulsa el movimiento desterritorializador de la intemperie.

Se trata del advenimiento de una pulsión salvaje, aunque no necesariamente negativa. "Desequilibrio y muerte, mutación y equívocos: al orden de las cosas le coexiste la animalidad de fuerzas que se disputa la comandancia de los eventos inesperados" (Safranski, 2008, p. 86). Entonces, ¿cómo opera la ambivalencia entre la destrucción absoluta y la transformación social? ¿Qué implica pensar la catástrofe en su condición utópica?

La intemperie nos permite reflexionar no sólo sobre "el modelo o paradigma inoperante, que ha llevado a la crisis financiera del 2001" (Saldías y Navarrete, 2020) sino en su germen: el lenguaje y el poder, que ha conducido al desmantelamiento de los espacios y órdenes geográficos; y, en el caso específico de los personajes, a un permanente estado de indefensión ante la voracidad del espacio:

> Me escondí en una puerta y me tapé con un cartón. El frío de la piedra me subía por el muslo, por los huesos de la cadera. Tenía tanto miedo que no dejé de estar vigilante y despierta un solo segundo. (Mairal, 2022, p. 117)

El cuerpo en fuga: rizoma, sujeción y reapropiación simbólica

En este supuesto, María, en su tránsito por la meseta desterritorializada, es arrastrada por la pulsión desbordante, que, al mismo tiempo que la expulsa del territorio provisionalmente habitado, anticipa las nuevas posibilidades del decir. María no solo converge con proyecciones fundadas en su propio deseo utópico, sino que los genuinos "modos de habitabilidad" nacen de la experiencia del Otro. Solo cuando la potencia desterritorializadora de la intemperie ha alcanzado su estadio más profundo, es cuando María puede reconocer al Otro, en contacto primigenio con su propio decir:

> Esa tarde las mujeres me invitaron a entrar en la selva con ellas. No dejaron que la perra me siguiera y la ataron a una estaca. Yo las seguí cautelosa. No sabía qué se suponía que debía hacer. Con largas cañas golpearon las ramas de un árbol y recolectamos semillas que caían. –*Uruku*–me decían. (Mairal, 2022, p. 290)

Así, la decisión de María de permanecer junto a la comunidad Ú no se encuentra fundada en sus propias proyecciones utópicas, sino que emerge de una línea de fuga implica una necesaria apertura del espacio, de modo que la segmentación y ordenación del territorio contienen el germen de su ruptura y quiebre. Dice María: "No era tanto el miedo que tenía sino el hartazgo de estar a merced de los hombres, así fueran cafishos, patrones, braucos, revolucionarios o canivales. Quería poder decidir qué hacer y qué no hacer" (Mairal, 2022, p. 288).

Así, de acuerdo con lo planteado por Saldías y Navarrete, la experiencia de la desterritorialización se expresa en los personajes a través del miedo que genera la inusitada apertura del espacio, patentizada en la figura del desierto: "Ver el campo abierto así de golpe y empezar a meterse daba miedo. Era como entrar en el mar, como alejarse de la costa sin salvavidas" (Mairal, 2022, p. 204).

En consecuencia, la apertura, lo inusitado, echa por tierra la certidumbre: el asentamiento simbólico que provee al ciudadano de certeza y cálculo. Si bien es en el propio deseo utópico donde se tejen las cartografías de la proyección para anticipar salidas de paso ante el suelo precario, la pulsión desbordante de la intemperie devasta toda posibilidad de concreción estable:

> Era un solo ambiente con piso de tierra y paredes de ladrillos emparchados de adobe, pero lo manteníamos limpio. Con Catalina logramos que el lugar estuviera decente. Afuera Gabriel hizo un pozo hondo con una pala de puntear y nosotras levantamos encima una casillita de trapos y tablas. Era nuestro baño. (Mairal, 2022, p. 222)

De este modo, la experiencia del desastre no solo erosiona los trazos y coordenadas geoterritoriales, sino que, a la vez que potencia la búsqueda de alternativas ante lo incierto a partir del deseo utópico, obstaculiza todo tipo de establecimiento: "Desterritorializar, por lo tanto, implica ir más allá de las dimensiones conocidas y organizadas del espacio, hacia aspectos aún no determinados por la experiencia de la significación" (Saldías y Navarrete, 2020, p. 289).

A su vez, la intemperie promueve procesos de desculturización, donde las fronteras culturales, aquel imperativo de resguardar los límites del más acá, se disuelven cuando es la propia protagonista la que resigna la "reparación simbólica". Es decir, la matriz significativa de lo fundante no se recupera porque, en este supuesto, no nos encontramos frente a la transgresión de la frontera, sino a su abolición total por la intemperie. Desplazando el imperativo de la "coincidencia entre frontera cultural y los límites geográficos" (Fernández Bravo, 1994). "Yo abandoné mis ideas de alfabetizarlos. No le encontraba sentido. ¿Para qué enseñarles a fosilizar su conocimiento, si les iba cayendo como el agua de generación en generación?" (Mairal, 2022, p. 301).

Lenguaje en ruinas: balbuceo, *enérgeia* y desmantelamiento de la palabra

El desmantelamiento del orden estatal no sólo desarticula el territorio y el cuerpo, sino también la lengua que los nombra. La catástrofe opera como un vaciamiento que devora el lenguaje de la ciudad y su memoria hasta devenir en sonido, previo al sentido. María, despojada de toda su matriz histórica, no deja de hablar: balbucea. El balbuceo no funciona como falla del lenguaje, sino como potencia; no es la pérdida de la palabra, sino su transformación hacia un estado que vuelve a ser materia viva.

En este punto resulta pertinente la distinción realizada por Humboldt entre *ergon* y *enérgeia*: el lenguaje no como producto, sino como actividad. "El lenguaje no es algo dado de una vez y para

siempre, sino un hacer incesante del espíritu" (Cisneros, 2013, p. 17). Cuando la lengua deja de funcionar como instrumento que representa del mundo, retorna a su signo primario: sonido, respiración, ritmo, voz. Ese retroceso no implica regresión, sino desmantelamiento de la palabra como dispositivo del poder.

La escena en la que María comienza a hablar "ú" no representa un retroceso, sino una ruptura con la lengua del estado. Es por ello que la lengua femenina se hace otra respecto de la lengua de la nación y sobrevive a su fractura: deviene en sonido, un decir que no puede ser apropiado por el dispositivo normativo.

Subjetividades en ruinas: desposesión y potencia creadora

Canclini (1999), al referirse a la "pérdida del territorio o pugnas de poder", entiende que los individuos habitan en espacios indiferenciados, donde la ruptura con la historia y la memoria deviene en amnesia y en olvido. "Entrar en el campo me libraba de ese mandato, lo borraba todo de una vez, al menos, en mi cabeza" (Mairal, 2022, p. 204). Es decir, la amnesia evidencia la presencia de líneas de fuga que se patentizan en la memoria de María para abolir el mandato y desterritorializar las divisiones corpopolíticas inscriptas en su propio cuerpo.

De este modo, estas actúan "como multiplicidades, en tanto establecen conexión con otras unidades" (Gonzales Montero, 2014), evidenciándose lo que Saldías y Navarrete entienden como "la condición rizomática de la desterritorialización". Esta conceptualización es importante para analizar la desterritorialización del cuerpo de la protagonista respecto a un elemento simbólico que, simultáneamente, se muestra compelido por la voracidad de la intemperie: su cabello.

Al respecto, desde el principio de la obra, María refiere la ascendencia irlandesa de su cabello rojizo, el cual reposiciona significaciones aristocráticas y occidentales, donde, a "medida que asciende la novela, su pelo se va haciendo de un rojo más vivo, acercándose a sus pasados irlandeses" (Mairal, 2022). "Todas esas mujeres llegaban hasta mi propio pelo, hasta las puntas, en donde yo sentí que terminaba, o quizás fuera otro salto, ahora que el agua me caía por los mechones empapados" (Mairal, 2022, p. 121).

No obstante, el cabello, situado desde su naturaleza rizomática, al ser erosionado por las múltiples instancias del desierto, se convierte en "una abyección: un cuerpo que pueda engendrar la mezcla con lo bárbaro" (Iglesia, 2003). La confluencia no se produce entre elementos de la misma naturaleza o grupos de unidad, sino entre rasgos de distinta naturaleza: he allí la condición rizomática del cuerpo desterritorializado:

> A diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera; cada uno de los rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. (Sicerone, 2017, p. 93)

Así, el cuerpo de María, como territorio del poder, es disciplinado en las distintas instancias de la regresión social: tapar, ocultar, vedar, recoger, atar, soltar forman parte de la tensión existente entre las fronteras de lo íntimo y lo público. "Rajá. Y atate el pelo. Que no te vuelva a ver por acá" (Mairal, 2022, p. 107).

Es decir, que en la obra no solo existen alteraciones físicas sobre el espacio habitado, sino que lo habitado se disocia. María no habita un cuerpo: se encuentra sujeta a él, en este caso específico, a su cabello, debido a la intervención de lo público sobre lo propio.

No obstante, en el contacto o la experiencia con los otros, con sociedades que se encuentran fuera de la lógica occidental, María deja de ser la cautiva que ha cruzado una frontera y su cuerpo, una "abyección" (Iglesia, 2003). La protagonista, en contacto con las comunidades Ú, es "la bruja de fuego": "Creían que yo era la bruja de fuego porque llevaba el pelo suelto. Habían demorado el ataque no porque le tuvieran miedo a los hombres, sino porque me habían tenido miedo a mí" (Mairal, 2022, p. 272).

La bruja de fuego: resto biopolítico y potencia femenina tras el derrumbe del Estado

La figura de la bruja en *El año del desierto* no remite a un resabio pintoresco ni a un retorno arcaico, sino a aquello que sobrevive cuando el Estado, la lengua y el pacto social han colapsado. Cuando el cuerpo ha perdido su matriz civilizatoria, emerge la bruja como resto indócil que el estado ya no puede domesticar.

Silvia Federici, en Calibán y la Bruja (2004), afirma que la quema de brujas no fue un accidente histórico, sino parte constitutiva del nacimiento del capitalismo y del Estado moderno: la bruja debía ser destruida porque encarnaba un cuerpo que no servía al modelo productivo de sociedad. Sin embargo, en la novela de Mairal ocurre lo contrario: el Estado cae, pero la bruja no desaparece. Sobrevive. Su continuidad demuestra que no es espectro de la ley, sino que funda su propio orden interno: una normalidad otra:

> La caza de brujas fue también instrumental a la construcción de un orden patriarcal en el que los cuerpos de las mujeres, su trabajo, sus poderes sexuales y reproductivos fueron colocados bajo el control del Estado y transformados en recursos económicos. (2004, p. 230)

Frente a este escenario, el cabello rojizo de María opera como potencia rizomática. Si al principio funciona como marca de pertenencia a una genealogía europea, en el desierto, se transforma en signo ritual, centro de miedo y fascinación:

> Vi, con terror, cómo me encendí de color rojo por la luz, como si la sangre me circulara por fuera del cuerpo, tuve miedo casi de mí misma, de lo que iba a pasar, estaba cruzando frente a los enemigos, en la línea de fuego, grité, los vi detenerse, mirarme espantados. (Mairal, 2022, p. 298)

Entonces, la línea de fuego, abre la línea de fuga, y con ello desborda el límite de la estructura simbólica que sujetaba a su cabello. Arrojado hacia el sol, el fuego no la consume, la nombra. "Los guatos no se animaron a ni a disparar una flecha. Me vieron reaparecer y huyeron a los gritos. Habían creído que yo era la bruja de fuego, la gran bruja de la viruela roja" (Mairal, 2022, p. 298).

En consecuencia, si Federici sostiene que la bruja fue eliminada porque representaba un cuerpo no gobernable, no productivo y no funcional al orden económico, Mairal invierte esa lógica: el Estado cae, pero la bruja permanece. El cuerpo femenino es desterritorializado y agencia una nueva palabra, una nueva marca y un nuevo rito, reorganizando el miedo de los otros.

Conclusión

La potencia desterritorializadora de la catástrofe se apropia del fin apocalíptico y se hace acontecimiento vívido: una actividad que desarticula el cuerpo de las coordenadas que lo fijan en la lógica occidental, estatal y disciplinaria. La intemperie no solo desmantela el territorio, sino

también la propia lengua que lo sostiene; y es en ese vacío donde María renuncia a una identidad estable y se vuelvo algo otro: un cuerpo en fuga, un cuerpo sin nombre.

Ese desplazamiento no implica pérdida, sino apertura. La catástrofe, al disolver los modos de decir y de habitar, habilita un espacio donde el lenguaje vuelve a su estado inicial, a su condición de "enérgeia" (Cisneros, 2013), no como signo cerrado sino como fuerza que todavía no ha decidido en qué convertirse. Por eso María no habla desde el lugar de la ciudad, sino desde ese balbuceo primordial que exhibe la fractura y, al mismo tiempo, la posibilidad.

Referencias

Canclini, N. (1999). *La Globalización imaginada*. Paidós.

Cisneros, E. L. (2013). Génesis del lenguaje en Humboldt. *Acta poética*, 34 (2), 15-33. https://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v34n2/v34n2a2.pdf

Federici, S. (2004). Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Traficantes de sueños.

Iglesia C. (2003) La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina. Fondo de Cultura Económica.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (J. Vázquez Pérez, Trad.). Pre-Textos.

González Montero, S. A. (2014). Líneas de fuga: transformación y cambio social. *Estudios Políticos, 45*. Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, 115–133.

Mairal, P. (2022). *El año del desierto* (4.ª ed.). Emecé.

Mercier, C. (2019) "Ficciones distópicas latinoamericanas: elaboraciones esquizo-utópicas". Aiesthesis, (65).

Pineda, C. S. (2013), "El año del desierto", de Pedro Mairal: Notas para una recepción crítica" Revista Garrafa, 11(35).

Saldías Rossel, G. y Navarrete. C (2020). La condición utópica del territorio devastado en *El año de desierto* de Pedro Mairal. *Mitologías hoy*, 2020, 21, 283-299.

Sicerone, D. (2017) "*Rizoma. Epistemología Anarquista e Inmanencia en la filosofía de Deleuze y Guattari"* Revista de Filosofía, N° 87, 2017-3; 83-94. Universidad del Zulia, Venezuela

Thompson, J. (2011) *Los límites cambiantes de la vida pública y la privada.* Comunicación y Sociedad, (15), 11-42.

Melibea. Revista Multidisciplinaria sobre estudios de las mujeres
Volumen 20, parte 1 2026, Mendoza (Argentina)
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Sección Artículos - pp. 169 - 174
ISSN 2422-8117 - CC BY-NC 4.0
https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index
Recibido: 29/01/2026 – Aceptado: 11/02/2026

Nota: Entrevistar la Memoria. Testimonio de Silvia Barrera, veterana de la Guerra de Malvinas

Note: Interview The Memory. Testimony of Silvia Barrera, Veteran of the 1982 Malvinas War

Micaela Aylén Zentil Tejeda
Universidad Nacional de Cuyo,
Argentina
aylen.zentil2000@gmail.com

Resumen

En 1982, un grupo de mujeres argentinas, entre enfermeras e instrumentadoras quirúrgicas, deciden voluntariamente prestar sus servicios en la Guerra de Malvinas. Particularmente, nos centraremos en Silvia Barrera, instrumentadora quirúrgica y veterana de la Guerra de Malvinas, que sirvió a bordo del buque Almirante Ara Irízar a solo 600 metros de la costa de las Islas Malvinas. A partir de entonces, Silvia y sus compañeras hicieron historia, ya que las mujeres fueron ganando áreas dentro del Ejército Argentino. Por medio de la siguiente nota, buscamos revalorizar el rol de la protagonista explorando cómo fue ejercer su deber en un área exclusivamente masculina; al mismo tiempo, compartimos la importancia personal que reviste el entrevistar a la protagonista, escuchar su historia y construir una memoria viva.

Palabras Clave: Silvia Barrera, Guerra de Malvinas, Memoria

Abstract

In 1982, a group of Argentine women, including nurses and surgical instrumentalists, decided volunteer to serve in the Malvinas War. Particularly, we will focus on in Silvia Barrera, surgical instrumentalist and veteran of the War of Malines, who served on board of the ship Almirante Ara Irízar, just 600 meters off the coast of the Malvinas Islands. From then, Silvia, together with her colleagues, made history, since the women were gaining áreas within the Argentine Army. Through this article, we seek to revalue the role of the protagonist by exploring how it was to exercise her duty in an exclusively male area; at the same time, I share the importance that had for me the process of the interview, listening to her story and building a living memory.

Palabras Clave: Silvia Barrera, Malvinas War, Memory

Desarrollo

En 1982, un grupo de mujeres argentinas, enfermeras e instrumentadoras quirúrgicas, deciden voluntariamente prestar sus servicios en la Guerra de Malvinas, sin saber que harían historia. Sin embargo, con el correr de los años, sus voces fueron silenciadas y sus testimonios olvidados. En esta ocasión, nos centraremos en el testimonio de Silvia Barrera, instrumentadora quirúrgica que prestó sus servicios en defensa de la soberanía nacional argentina. Tendremos la oportunidad de conocerla en profundidad desde su infancia y su adolescencia hasta conocer los detalles más estremecedores que le tocó vivir a bordo del buque ARA Almirante Irízar.

Al iniciar la entrevista, Silvia Barrera nos cuenta que nació un 25 de abril de 1959 en San Martín, Ciudad de Buenos Aires. Ella recuerda con mucha alegría su infancia y su adolescencia como una etapa "divina". Junto a su grupo de amigos proveniente de familias militares compartieron el club, el estudio, el baile, incluso las vacaciones de su adolescencia cuyo destino más frecuentado era Mendoza, ciudad que conoce como la "palma de su mano", ya que parte de su familia se encuentra aquí. Así mismo, Mendoza siempre la cautivó, ya que, al momento de contraer matrimonio, fue también destino de su Luna de Miel. Fruto de este matrimonio, Silvia se convertiría en mamá de 4 hijos.

La Secretaría de Prensa y Comunicación de Neuquén (2026) destaca que, en la actualidad, Silvia Barrera es la mujer más condecorada en la historia de las Fuerzas Armadas. Además, ha desarrollado una intensa labor de difusión y transmisión de la memoria vinculada a la Guerra de Malvinas mediante su participación en entrevistas radiales, plataformas de streaming, visitas a instituciones educativas y diversas disertaciones. Entre estas últimas, se destaca la realizada el 14 de marzo del 2026 organizada por la Fundación Generación Malvinas junto con el Concejo Deliberante de San Salvador de Jujuy. La disertación tuvo por título "Historia, Valor y Soberanía" donde Silvia afirmó que continúa "dando charlas por todo el país para contar la historia de las mujeres que fuimos a Malvinas" (2026). Ello nos muestra el compromiso que conserva con la gesta de Malvinas. Su labor trasciende el ámbito de su provincia natal y se proyecta hacia el interior del país, buscando concientizar sobre la importancia de la soberanía argentina sobre Malvinas y visibilizando la participación femenina en el conflicto.

Hacia el año 1978, Silvia ingresó a realizar sus estudios de la Tecnicatura en Instrumentación Quirúrgica, carrera de dos años de duración que fusionaba prácticas de enfermería y quirófano. Tras obtener su título, en 1980 ingresó, mediante concurso y con uno de los promedios más altos de su cohorte, al Hospital Militar Central, oficialmente denominado Hospital General 601 "Cirujano Mayor Doctor Cosme Argerich"-Ciudad de Buenos Aires-.

Al iniciar el conflicto de Malvinas se informó que únicamente sería desplegado el personal militar, exclusivamente masculino. Cabe recordar que, en aquel entonces, el Ejército Argentino aún no permitía a las mujeres hacer carrera militar. No había expectativa de ir a las Islas Malvinas, ya que además irían como civiles. Su función fue tener preparado el quirófano para los heridos que llegasen al Hospital Militar Central en Buenos Aires. Sin embargo, el 7 junio de 1982 llegó un mensaje emitido por el Ejército solicitando instrumentadoras quirúrgicas, especialidad que era necesaria para las demandas del conflicto. En ese momento, el servicio contaba aproximadamente con 30 profesionales. Silvia junto a cinco compañeras se ofrecieron como voluntarias.

En el momento que Silvia cuenta a su padre su partida hacia Malvinas al siguiente día, él le obsequió una cámara y varios rollos fotográficos diciéndole: "Quiero saber todo de las Islas". Gracias a ello, a pesar de la estricta seguridad y la profunda censura que existía en el país, Silvia logró registrar y traer al continente pruebas contundentes de la presencia de mujeres dentro del Teatro de Operaciones Atlántico Sur, a bordo del Buque Hospital Almirante Irizar. Sus padres le ayudaron a preparar sus bolsos; Silvia nos cuenta que "éramos muy chicas, yo era la menor, tenía 23 años" lo que refleja la juventud de las voluntarias. Las mujeres que fueron a Malvinas debieron aprovisionarse de elementos de uso personal. En palabras de Silvia, eran insumos que "los hombres no conocen". Del mismo modo, recuerda que "tenía el cabello tan largo y rubio como vos", que tuvo que cortar, considerando que sería más práctico, porque nada sabía sobre las necesidades que podrían surgir en las Islas.

A estas incertidumbres, se sumaban las dificultades materiales derivadas de la falta de equipamiento adecuado para el personal femenino. Los uniformes habían sido diseñados para hombres. En consecuencia, durante el conflicto armado no contaron con uniforme ni calzado adecuado para ellas, todo les quedaba grande. Además, la ropa de abrigo ya había sido enviada al sur por lo que les dieron solo prendas de verano. Según el Informe sobre la integración de la mujer en las Fuerzas Armadas (2010), luego de los años 1981 y 1982, es decir después de la Guerra de Malvinas, hubo una apertura al ingreso de mujeres al Cuerpo Profesional de todas las Fuerzas (Ejército, Armada y Fuerza Aérea).

En cuanto al traslado hacia el área de operaciones, Silvia recuerda: "Primero fuimos a Río Gallegos. Nos sorprendió cuando bajamos del avión que no nos estaba esperando nadie, ni siquiera habían avisado que íbamos. De casualidad nos cruzamos con un médico conocido y fuimos al hospital militar" (2020). Esto pone de manifiesto la improvisación y la dificultad logística que acompañaron el despliegue inicial del personal femenino durante el conflicto.

Una vez destinadas al Buque Hospital ARA Almirante Irízar, Silvia relata que:

> Los hombres no querían que ingresaran mujeres a las Fuerzas Armadas, ver a las primeras mujeres vestidas de verde, que iban a trabajar codo a codo con ellos, fue todo un shock, No nos hablaban. Nos ignoraban al llegar al buque. Los marinos se asombraron por el nombre de Instrumentadoras, pensaron que se habían equivocado y eran Instrumentadores, cuando se abre la puerta del helicóptero y las vieron llegar estaban en shock. Además, los Marinos tienen la creencia de que las mujeres traen mala suerte a bordo.
> (Barrera, 2020. Entrevista. [Grabada por Micaela Zentil], Minuto 19.30).

Sin embargo, una vez instaladas e iniciado su labor en el quirófano, comenzaron a trabajar juntos y el trato empezó a ser distinto. En un principio, los heridos eran traídos en helicóptero siendo asistidos previamente en el Hospital de Puerto Argentino. Sin embargo, cuando los ingleses comenzaron a bombardear en las cercanías del Puerto Argentino, las instrumentadoras y enfermeras, querían bajar, es ahí donde inició una discusión entre permanecer en el Buque o bajar a Puerto Argentino, argumentando que:

> el hombre primero te agrede, y después te cuida y te sobreprotege como mujer, entonces, nos decían que no bajemos, porque están bombardeando cerca, nosotras queríamos bajar y cumplir con nuestro deber, se decidió que trabajemos en el buque. (Barrera, 2020. Entrevista. [Grabada por Micaela Zentil], Minuto 24).

Por otra parte, es importante destacar que, como el resto de los veteranos de guerra, firmaron una declaración jurada de confidencialidad, conocida entre los excombatientes como el "pacto de silencio". El mismo les prohibía hablar públicamente sobre su experiencia en las islas. Esta medida se tomó para evitar la divulgación de información que pudiera perjudicar a los lideres políticos del momento. Por lo tanto, su labor en ese contexto político no se dio a conocer. Barrera, S (2020), señala que "Primero porque nadie sabía que habían salido mujeres a Puerto Argentino, porque nos tendrían que haber dado grado militar, nosotras éramos civiles. No se dio a conocer que habían ido mujeres" (minuto 29).

Sin embargo, una vez en el país y habiendo transcurrido un año:

> a nosotras nos reconocieron al siguiente año de volver, el problema son los periodistas, se ocupa y difunde lo que quiere cuando desea. Yo tengo 8 carpetas de reportajes de todas las radios, y diarios del país, Los primeros 10 años no se habló mucho, no contábamos nada, porque te venían a hacer un reportaje y salía la dictadura mezclada con Malvinas, y para nosotros son dos cosas diferentes, Malvinas es patriotismo, la dictadura es político. (Barrera, 2020. Entrevista. [Grabada por Micaela Zentil], Minuto 29).

Así mismo, cuenta que:

> todos los veteranos de guerra los primeros 10 años, nos sentimos no valorados, no reconocidos, culpables de la derrota. Pero también somos muy resilientes, luego de esos 10 años empezamos a dar los primeros reportajes, e iniciar un trabajo por parte de los veteranos para dar a conocer nuestra historia. Nos pusimos la mochila al hombro para que se conozca lo que pasó, la historia, y ahí es donde empezaron a venir los reconocimientos. (Barrera, 2020. Entrevista. [Grabada por Micaela Zentil], Minuto 36).

Por otro lado, Silvia no fue la única mujer que dejó su huella en la Guerra de Malvinas. Junto a ella, otras 15 mujeres desempeñaron un papel fundamental en distintos ámbitos vinculados al desarrollo del conflicto armado. En reconocimiento a su participación, el Ministerio de Defensa, mediante la Resolución N°1438 del año 2012, reconoció oficialmente la actuación de estas 16 mujeres durante la Guerra de Malvinas:

> Que SEIS (6) de las DIECISEIS (16 mujeres, algunas instrumentadoras quirúrgicas otras enfermeras, participaron ayudando a los heridos en el combate a bordo del Rompehielos ARA "ALMIRANTE-IRIZAR", que funcionó como buque hospital.
>
> Que Susana MAZZA, Silvia BARRERA, María Marta LEMME, Norma Etel NAVARRO, María Cecilia RICCHERI, y María Angélica SENDES.
>
> Que otro grupo de SEIS (6) mujeres participó del conflicto como integrantes de MARINA MERCANTE en el Transporte A.R.A. BAHÍA SAN BLAS, en el B/M RÍO CINCEL y en el B/M FORMOSA.
>
> Que así Mariana Florinda SONEIRA, Marta Beatriz GIMENEZ, y la fallecida Graciela Liliana GERÓNIMO contribuyeron con su asistencia en el Transporte A.R.A BAHÍA SAN BLAS; Doris Renee WEST en el B/M FORMOSA; Olga Graciel CACERES y Marcia MARCHESOTTI participaron en el B/M RÍO CINCEL.
>
> Que, desde la FUERZA AÉREA, María Liliana COLINO, participó realizando evacuaciones aeromédicas en el Teatro de Operaciones Malvinas (TOM) y en el Teatro de Operaciones del Atlático Sur (TOAS).

> Que entre los/las reconocidos/as, TRES (3) fueron mujeres que cumplieron al igual que sus compañeros masculinos las exigencias del operativo militar.
>
> Que Maureen DOLAN, Silvia STORE y Cristina María COMACK, fueron reconocidas como veteranas de guerra. (Resolución 1438,2012).

Es importante destacar que, la Resolución N°1438, del Ministerio de Defensa expresa que:

> Es propicio reconocer el trabajo de aquellas mujeres e instituciones que con su lucha han promovido la defensa de los derechos humanos. Y en la reconstrucción de la memoria histórica en el sentido de visibilizar la participación de las mujeres en el contexto tradicionalmente asignado a los masculino, es fundamental para el reconocimiento de los derechos humanos como valores fundamentales de la democracia. (Resolución 1438, 2012)

Por lo tanto, podemos concluir que, si bien ellas no portaron armas, sostuvieron la vida en medio del horror. No marcharon al frente, pero enfrentaron la guerra desde el cuidado, la sanación y la logística, realizando una entrega total. Esta nota, no solo busca rescatar sus voces, sino también rendirles homenaje por su coraje silencioso, por su presencia imprescindible y por haber dejado una huella imborrable en nuestra historia.

Referencias

Fuentes

Barrera, S. (2026, 19 de marzo). Historia, valor y soberanía [Disertación]. Concejo Deliberante de San Salvador de Jujuy. https://cdjujuy.gob.ar/disertacion/silvia-barrera-brindo-su-disertacion-historia-valor-y-soberania/

Rigoz, S. (3 de agosto de 2019). El relato de Silvia Barrera, la veterana que salvó vidas a bordo del Irízar durante Malvinas. Crítica Sur. https://criticasur.com.ar/nota/20170/el_relato_de_silvia_barrera_la_veterana_que_salvo_vidas_a_bordo_del_irizar_durante_malvinas/

Secretaria de Prensa y Comunicación (2026, 2 de abril). Silvia Barrera: “Nuestra historia aún tiene que ser contada”. Neuquén Informa. https://www.neuqueninforma.gob.ar/noticias/2026/04/02/255969-silvia-barrera-nuestra-historia-aun-tiene-que-ser-contada

Ministerio de Defensa de la República Argentina. (19 de noviembre del 2012). Resolución N°1438. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2021/11/resolucion_1438-2012_-000000.pdf

Ministerio de Defensade la República Argentina. (2010). Informe sobre la integración de la mujer en las Fuerzas Armadas. Buenos Aires. https://www.argentina.gob.ar/defensa/politicas-de-genero-en-el-ambito-de-la-defensa/publicaciones

Fuentes Orales

Barrera, S. (2020). Entrevista. [Grabada por Micaela Zentil]. Mendoza-Buenos Aires, Argentina. (4/07/2020)

Barrera, S (2021) Entrevista. [Grabada por Radio Las Flores – AM 1210]. Las Flores. Buenos Aires. (15/12/2021)

Fuentes Materiales

Barrera, S. (1982). Fotografías. [JPG] Colección fotográfica personal, tomadas durante la contienda por la instrumentadora quirúrgica.

Bibliografía general

Lucero, R. (2011). Las Mujeres en el Ámbito de la defensa y la Seguridad Internacional. La Equidad de Género dentro de las Fuerzas Armadas en Sudamérica: Los casos de Argentina y Chile, 5, 101–119. Revista Melibea. https://bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=9472

Navarro, M. Palermo, V. (2003). La dictadura militar (1976-1983). Del golpe de Estado a la restauración de la democracia. Paidós.

República Argentina. Ministerio de Defensa. Fundación Friederich Ebert. (2010). *Género y Fuerzas Armadas: algunos análisis teóricos y prácticos.* https://docplayer.es/7507230-Genero-y-fuerzas-armadas-algunos-analisis-teoricos-y-practicos.html

República Argentina. Ministerio de Defensa. (2010). Informe sobre la integración de la mujer en las Fuerzas Armadas.

República Argentina. Ministerio del Interior, Obras Públicas y Vivienda. Secretaria del Interior. (2019). *Islas Malvinas. Documentos históricos de la soberanía argentina periodos colonial y nacional.* https://www.argentina.gob.ar/interior/archivo-general/contenidos/publicaciones-diversas

Theidon, K. (2006). *Género en transición: sentido común, mujeres y guerra, 24,* 69–92. Cuadernos de Antropología Social.

Especifica

Di Giorgio, F. (2017). *Las Mujeres también fueron parte de la Guerra.* 71–124. Estudios de Sociología.

Panero, A. (2019). *Mujeres Invisibles.* Bubok Editorial.

Perera, V. (2016). De mujeres, pícaros y fugas: memorias de la guerra de Malvinas. http://rdd.undav.edu.ar/pdfs/pr150/pr150.pdf

Pozzio, M. (2015). La experiencia de las mujeres en Malvinas: de la Sanidad Militar al reconocimiento. https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/cuadernosdemarte/article/view/1249

Ruíz, M. (2016). Entornos. Heroínas de la Guerra de Malvinas. 31, 115–119.