

REVISTA MELIBEA

Colección Estudios de la Mujer

Revista Melibea

*Representaciones
y voces femeninas
en discursos literarios
y artísticos interculturales*

Vol. 7 – 2013

Publicación del Centro Interdisciplinario Estudios de las Mujeres
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo

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

REVISTA MELIBEA

Centro Interdisciplinario de Estudios de las Mujeres
(CIEM)

Facultad de Filosofía y Letras – UNCuyo

Centro Universitario

C.C. 345 – 5500 – Mendoza (Argentina)

Tel. 0261 – 413 5000 (ext. 2212)

E-mail: revistamelibea@gmail.com

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

Todos los derechos reservados

ISSN N° 2422-8117

EDITORES HONORARIOS

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

EDITORA GENERAL

Gladys Lizabe (Universidad Nacional de Cuyo)

CO-EDITORA

Gladys Granata de Egües (Universidad Nacional de Cuyo)

COMITE CIENTIFICO INTERNACIONAL

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

COMISIÓN EDITORIAL

Susana Tarantuviez (CONICET – UNCuyo)

Elizabeth Luquez (UNCuyo)

Elbia di Fabio (UNCuyo)

María Gabriela Vasquez (UNCuyo)

Hebe Molina (CONICET – UNCuyo)

Gladys Granata de Egües (UNCuyo)

ÍNDICE

Presentación 9

ARTÍCULOS

EL UNIVERSO FEMENINO EN EL MEDIOEVO Y RENACIMIENTO. PROYECCIONES

‘Que bonita labradora / matadora’: representaciones de las
campesinas en la lírica popular hispánica medieval
Anibal Biglieri 21

Jimena y Urraca: Dos heroínas medievales en la
Literatura Española del siglo XX
Gladys Granata de Egües 69

La mujer amada del caballero: hacia una precisión del
personaje femenino en el género caballeresco medieval
Lucila Lobato Osorio 87

EL UNIVERSO FEMENINO EN OTRAS ÉPOCAS, EN OTROS DISCURSOS

Aphra Behn y la primera globalización en la literatura Europea
Irene Binia 105

Tres casos de “obediencia dislocada de género”.
Una lectura de tres obras de Almudena Grandes,
Eduardo Mendicutti y Pedro Almodóvar
Adriana Virginia Bonatto 119

George Sand, una mujer de novela
Lilia Elisa Castañón 133

La memoria y otros miedos de Beatriz Baudizzone <i>Gladys Lizabe</i>	143
Marcas de fuego en la memoria: La autobiografía inédita de Iverna Codina <i>Hebe B. Molina</i>	155
Mujer y Teatro: El lugar de las mujeres en la historia del teatro Argentino <i>Susana Tarantuviez</i>	167
NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE ARTÍCULOS	183

PRESENTACIÓN

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

Segundo motivo de la alegría que me invade en esta ocasión es que la revista tiene una muy digna “partera” para que su nacimiento sea tan saludable como memorable. Gladys Lizabe, su directora, que desde su Cátedra de Literatura Medieval en Mendoza, se destaca por su enérgica docencia y su amor profundo a las letras medievales, ha canalizado su insondable creatividad en unas Jornadas que desde 2003 se consagran al tema

de la mujer medieval, siendo cada convocatoria una exploración de temas específicos y valiosas aportaciones para no dejar en el olvido. Con el apoyo incondicional de sus colegas que nutren el universo femenino con sus estudios y con la confianza de los administradores de la Universidad Nacional de Cuyo, Gladys Lizabe ha logrado, no siempre fácilmente, los apoyos humanos, económicos e institucionales necesarios para el lanzamiento de esta nueva y emblemática *Melibea* que esperamos tenga una muy larga vida.

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

Alfonso X, en una de sus más reconocidas *Cantigas de Santa Maria*, el loor y cantiga n° 60 *Entr'Av' e Eva, gran departiment'á*, contrasta la Virgen (Ave) con Eva, una mujer

ésta que es origen del pecado en el mundo y una mujer aquella seleccionada para ayudar en la redención de ese pecado. Dos extremos, dos polos opuestos. Estos dos extremos siempre están muy representados en la literatura medieval española, especialmente en las letras religiosas, propagado este contraste por la larga tradición de escritos patrísticos. Pero no es ese contraste la única fuente de imágenes de la mujer medieval, solo es la más conocida. En esta colección de estudios que comprende el número inaugural de la *Revista Melibea* y de la *Colección Estudios de la Mujer*, se abren las puertas a otras fuentes y a un ideario de más variada índole de la fémina medieval española. Bienvenido sea ese nuevo portal.

¡Bienvenida, *Melibea*!

Joseph T. Snow

Michigan State University- East Lansing Michigan (USA)

PRÓLOGO

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

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

de expectativas y de conocimientos de la comunidad académica y no académica de colegas, jóvenes investigadores y alumnos que, procedentes de distintos países y provincias argentinas, se reunieron para intercambiar iluminadoras perspectivas críticas sobre el universo femenino.

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

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

Si bien MELIBEA se soñó y nace al pie de Los Andes, recibió su nombre en tierras de España: a Rafael Beltrán se debe el padrinazgo onomástico que en *Valençia la clara* me lo sugirió

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

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

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

Gladys Lizabe

Universidad Nacional de Cuyo

ARTÍCULOS

EL UNIVERSO FEMENINO EN EL
MEDIOEVO Y RENACIMIENTO.
PROYECCIONES

‘QUÉ BONITA LABRADORA/MATADORA’: REPRESENTACIONES DE LAS CAMPESINAS EN LA LÍRICA POPULAR HISPÁNICA MEDIEVAL¹

‘QUÉ BONITA LABRADORA/MATADORA’: RURAL WOMEN IN POPULAR MEDIEVAL HISPANIC LYRIC

ANÍBAL BIGLIERI
UNIVERSITY OF KENTUCKY

1 Se reproduce, con muy pocas variaciones y agregados, el texto preparado para una de las Conferencias Plenarias de las *Sextas Jornadas Interdisciplinarias de Estudios sobre las Mujeres* y *Cuartas Jornadas sobre la Mujer en la Edad Media*, que tuvieron lugar en la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina) los días 11 y 12 de agosto de 2011. Aprovecho esta oportunidad para agradecerles muy sinceramente a la Dra. Gladys Lizabe por su amable invitación a participar de estas *Jornadas* y a la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo por su generosa hospitalidad durante mi estadía en la ciudad de Mendoza.

Además de mínimas correcciones y añadidos, se incluye ahora la bibliografía utilizada para la redacción de la conferencia. Se trata de un tema que por su vastedad, y más que por restricciones de espacio, queda aquí reducido, en el mejor de los casos, a una breve introducción, ceñida a algunos de los asuntos más importantes y sin la menor pretensión de haber agotado esta problemática en sus múltiples aspectos, ni de haber consultado exhaustivamente la bibliografía en su enorme amplitud, tanto en lo que se refiere a trabajos de conjunto como a monografías especializadas sobre determinados países, regiones o aldeas. Gran parte de las obras citadas tratan de otras regiones europeas y, por lo tanto, deben tomarse todas las precauciones necesarias para no extrapolar indebidamente los resultados a la Península ibérica. Por otra parte, si bien Labarge concentra su atención en Inglaterra, sostiene también la validez de aplicar sus observaciones a otras sociedades europeas (158-59). La lista de estudios incluida al final de esta colaboración recoge algunos (muy pocos) de los muchos títulos dedicados al tema del mundo rural medieval peninsular y europeo, pero aun con todas estas limitaciones, es de esperar que este estudio pueda servir de punto de partida para otros desarrollos y planteos.

Sumario:

1. Problemas preliminares
2. Estamentos medievales
3. Primeras imágenes
4. El clima
5. Los trabajos de los meses
6. Otros aspectos de la vida rural
7. Para seguir investigando

Resumen: La presente investigación aborda las representaciones de las campesinas en la literatura medieval española. Se analiza la problemática de su estudio que principalmente plantea los relacionados con la cronología, los hábitos de su vida social, la documentación y fuentes, la idealización y realidades de la vida rural. El panorama ofrece una significativa muestra del mundo femenino rural en sus más variadas formas, basándose en textos que visibilizan la ruralidad desde el universo de las mujeres.

Palabras clave: Literatura medieval española- Mujeres rurales- Representaciones.

Abstract: This research focuses on representations of peasant women in popular Medieval Spanish Literature. The problem of their study is primarily related to chronology, habits of their social life, documentation and sources, idealization and realities of rural life. The picture offers a significant sample of rural female world in its varied forms, based on different texts that make visible the universe of rural women.

Key words: Medieval Spanish Literature- Rural Women- Representations.

1. PROBLEMAS PRELIMINARES

El tema de este trabajo presenta, desde sus comienzos mismos, una situación bastante complicada, porque cuando se trata de las representaciones de las campesinas en la literatura medieval española todo se vuelve problemas y dificultades. Hace

casi un siglo, en 1919, postuló Menéndez Pidal la existencia de una lírica popular, anónima, folklórica, expresión del *alma del pueblo*, como se decía entonces, e inspirada en la vida real, poesía simple, sencilla, elemental, ingenua y espontánea y opuesta a una lírica cortesana, más culta y artificiosa, aunque, como ya se sabe, no sea siempre fácil trazar una línea de demarcación tan clara entre ambas.² Nada de lo que se cantaba en la Edad Media se conoce en forma directa (Frenk *Introducción*, 22), sino gracias al interés que por la canción popular se despierta en el siglo XV, cuando comienza a recogerse en cancioneros poéticos y musicales, pliegos sueltos, comedias, refraneros, diccionarios, repertorios lexicográficos, etc. (Frenk *Prólogo*, v y viii). De allí que la perduración de esta literatura esté siempre mediada por las preferencias y los gustos de los compiladores y poetas llamados *cultos*: en efecto, la conservación de numerosos vestigios de la literatura popular, reflejo muchas veces de la vida rural en general y de las campesinas en particular, se debe al proceso que Frenk llama la *dignificación renacentista de la canción lírica de tipo popular* (*Introducción* 16-22), en la que intervinieron poetas cultos y cortesanos y sobre todo los dramaturgos, Lope de Vega el primero, que incluyen en sus comedias tantas muestras de cancioncillas folklóricas.

En el estudio de esta lírica, se presentan, ante todo, problemas de cronología, porque, dada la perduración multiseccular de la cultura campesina y de sus hábitos de vida social, no pueden establecerse límites tajantes entre los labradores antiguos, medievales y modernos. Para citar dos casos de esta continuidad y lentitud en los cambios, recuérdense los casos de la pala (*spada*), que no había cambiado desde la época romana, o del arado (*aratrum*), que en la Edad Media peninsular seguía tirado por uno o dos bueyes hasta que en el siglo XVI comenzarán a usarse las mulas.³

2 Véase Menéndez Pidal, *La primitiva... y Sobre primitiva...* (Mis abreviaturas)

3 Véanse Borrero Fernández (32), Brunner (25-26), Camille (250-58),

Los problemas son también de documentación y de fuentes que permitan acceder a un mundo desaparecido hace ya varios siglos y al cual hoy sólo es posible asomarse de lejos para captar pálidas y débiles vislumbres, vestigios apenas, como sucede con esos cuerpos celestes ya desaparecidos hace millones de años y cuyas débiles luces, ya muy apagadas, siguen llegando desde un pasado remotísimo. A veces se entrevé muy fugazmente el paisaje rural, como en aquella canción en la cual, desde lo alto del campanario de la iglesia parroquial de una aldea, una niña contempla los campos verdes que se pierden en la lejanía:

Desde el campanario,
sobre sus çancos,
y mirava la niña
los verdes campos. (*Corpus* 1960)⁴

O como en aquella rápida viñeta del *Poema de mio Cid*, esbozada en muy pocos versos, en la cual se pueden ver a los campesinos moros de Castejón quienes, salido el sol, se encaminan hacia sus heredades y campos de labranza, dejando las puertas de la villa abiertas y facilitando así la conquista de ésta por el Campeador y su hueste:

En Castejón
todos se levantavan,
abren las puertas,
de fuera salto davan,
por ver sus lavores
e todas sus heredades.

Cherubini (119), García de Cortázar (134), Gies, *Cathedral* (23), Hunt y Murray (18), Rösener (107-11), Ruiz, *The Peasantries* (65) y *Crisis* (82-83) y Williams (282-91).

4 Los textos recogidos por Frenk en *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* y por Alín en *Cancionero tradicional* se identificarán, respectivamente, con las palabras *Corpus* y *Cancionero* seguidas del número del poema.

Todos son exidos,
las puertas abiertas an dexadas,
con pocas de gentes
que en Castejón fincaran;
las yentes de fuera
todas son derramadas. (458-63)⁵

Muchos obstáculos, y no sólo los siglos transcurridos y el océano que hoy nos separan de la Edad Media y de España, se interponen entre nosotros y aquellas labradoras peninsulares cuyas vidas sólo se pueden entrever en estas canciones.⁶ Más bien dicho, lo que puede verse no es tanto la vida misma del mundo rural, sino lo que anuncia el título de este trabajo, las representaciones que de ella se disponen, con todas las reservas y precauciones que el término *representación* connota y significa. Porque muchas veces se trata menos de realidades que de imágenes y de actitudes de los otros estamentos con respecto al mundo campesino, especialmente cuando se investigan las mentalidades y la vida cotidiana de los labradores medievales (la dieta, la indumentaria, por ejemplo), tal como lo expone Jarritz en su estudio sobre la *imagen* y la *realidad* del campesinado en la baja Edad Media.⁷

5 Y en la *Estoria de Espanna: Et los moros de Castreion non sabiendo nada del Çid, abrieron las puertas del castiello, et sallieron a sus lauores, assi como solien fazer.* (525 a 11) *The greater part of the farming population lived grouped in villages unfortified or with protective walls or bulwarks, which they left in the morning to work in the surrounding fields, to gather fruit and nuts in the woods, to lead their animals to pasture, or to hunt and fish.* (Cherubini 116)

6 Con una nota bastante pesimista concluye Labarge su sección dedicada a las campesinas inglesas: *We can now get occasional glimpses of what these women did; it is still difficult, if not impossible, to bridge the gap of centuries and understand what they were like.* (168)

7 Véanse, por ejemplo, las siguientes observaciones: *In dealing with medieval peasants, and particularly with the material culture and the everyday life of peasants in the Middle Ages, we regularly encounter difficulties in analysis that*

A todos estos problemas se les pueden agregar otros más. Como suele suceder cuando de la Edad Media se trata, el de las fuentes es uno de los más acuciantes. Así como figura en el título de este estudio, Frenk publica este poema en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (*Corpus* 102; *Sobre los textos poéticos*, 186-87), composición que había sido recogida en el siglo XVII en la *Recopilación de Sonetos y villancicos a quatro y a cinco de Juan Vasquez*. Frenk se limita a publicar estos dos versos que, en realidad, son el estribillo o villancico de una canción o glosa que lo amplía, según la versión publicada por Alín en su *Cancionero tradicional*:

¡Qué bonita labradora,
matadora!
Su lunar en su mejilla
lindo es a maravilla;
creo que en toda la villa
no hay más linda labradora.
¡Qué bonita labradora,
matadora! (*Cancionero*, 408)⁸

Que este poema aparezca en una recopilación publicada por primera vez en Sevilla y en 1560 plantea ya problemas de autenticidad y transmisión. Frenk registra una sola variante (*bonita* en vez de *bonica*), pero aun así nunca se ha de saber por

are not present to the same extent when we investigate the nobility or townspeople. The reasons are clear. The chief problem is the 'reality' of the representations of the peasants in the sources. Since one of our aims is to reconstruct the 'realities' of the past in the most accurate way, we must consider that our view of matters may be very different from that of medieval people. Sources that emphasize the truth and reality of their contents may show medieval 'truth' and medieval 'reality,' but not necessarily anything that we would understand as 'our' truth or reality. (Jaritz 163)

8 Para los textos y sus glosas como versiones ampliadas del villancico véase Frenk *Glosas* (275-308), *Prólogo* (xvi-xviii) e *Introducción* (27).

cuántas otras refundiciones habrá pasado en una más o menos larga transmisión, sin duda oral, hasta encontrar un lugar en las páginas de la colección de Vásquez. Este es uno de los primeros problemas, y no el menor, con que hay que enfrentarse al tratar de las fuentes para el estudio de las representaciones del mundo campesino medieval.

Otro problema, y al que también se volverá después, es el de la *idealización* de esa vida rural, y de las mujeres en particular, que suele presentarse en la lírica tradicional, *contaminada* muchas veces por un estilo cortesano y aristocratizante. No hay por qué dudar de que muchas veces habrá habido pastorcitas lindas y bonitas, como lo afirman otros dos textos recogidos por Frenk (*Corpus* 1233 y 2251), o campesinas muy atractivas: *Dezid, gentil aldeana, / ¿quién os hizo tan galana?* (*Corpus* 101) o *Si era hermosa la mañana, / más hermosa era la aldeana.* (*Corpus* 1225). Ni tampoco que las habría con lunares en las mejillas que fueran *lindos a maravilla* y que muchas de ellas hayan sido las más hermosas de entre todas las mujeres de la aldea (*Corpus* 1424), pero se puede preguntar hasta qué punto no es éste un *topos* literario. Habría que estudiar este tema (si es que ya no se ha hecho) en la lírica medieval y de los siglos XVI y XVII; por el momento, podrían recordarse varios ejemplos de la poesía arábigo-andaluza y así, en la colección traducida y editada por García Gómez, por ejemplo, se pueden encontrar varios poemas con el tema del lunar.⁹

9 1) *La bella de los lunares* (27): *Era tan blanca, que la juzgarías una perla que se fundía, o estaba a punto de fundirse, con sólo nombrarla. / Pero tenía las dos mejillas –blancas como el alcanfor– puntuadas de almizcle. ¡Encerraba toda la beldad y aun algo más! / Una vez que sus lunares se hubieron metido en mi corazón tan hondo como yo me sé, le dije: / ¿Es que toda esa blancura representa todos tus favores, y esos puntos negros algunos de tus desdenes? / Me contestó: ‘Mi padre es escribano de los reyes, y, cuando me he acercado a él para demostrarle mi amor filial, / temió que descubriese el secreto de lo que escribía, y sacudió la pluma, rociándome el rostro de tinta’* (Abu Ahmad ben Hayyum, sevillano, siglo XII); 2) *El lunar* (57): *En la mejilla de Ahmad hay un lunar que hechiza a todo hombre libre de amor: / Parece un jardín de rosas cuyo jardinero es un*

En lo que concierne a las realidades del mundo rural, uno de los primeros problemas que se presenta es el de la demografía, cuestión como pocas erizada de dificultades, porque ¿cómo estimar con cierta precisión la población de la España medieval y el porcentaje que de ella les correspondía a los campesinos? A riesgo de fatigar al paciente lector con cifras y estadísticas, Frances y Joseph Gies, por ejemplo, calculan la población europea en veintisiete millones en el año 700 y sesenta o setenta millones en 1200 (*Cathedral* 109). Rösener indica que en Europa occidental y central la población se triplicó entre los siglos XI y XIV, con un total de unos cuarenta millones de habitantes: hacia el año 1300, Inglaterra tenía unos cuatro millones y medio de habitantes, Francia, veintiún millones y Alemania, catorce millones (*Idem* 34). Por su parte, Cherubini sostiene que en su cota demográfica más alta, Europa tendría no más de setenta y tres millones de habitantes y en su más baja, a mediados del siglo XV, no más de cincuenta millones (115). Hacia 1340, la población del sur europeo (incluida la Península ibérica) se aproximaba a los veinticinco millones y a los diecinueve millones un siglo después (116); Europa occidental y central contaban en 1340 con unos treinta y cinco millones y medio y en 1450 con veintidós millones y medio de habitantes; en fin, Europa oriental sumaba trece millones en 1340 y nueve millones y medio en 1450 (116). Hunt y Murray calculan setenta y cuatro millones en 1340 y cincuenta y dos millones en 1400 (227). De todas estas cifras, las que más interesan son las que corresponden a la Península ibérica: nueve millones en 1340 y siete millones en

abisinio (Abd al-Aziz ben Habra, granadino, siglo XI); 3) *Los lunares* (82): *Levantó sus ojos hacia las estrellas y las estrellas, admiradas de tanta hermosura, perdieron pie, / y se le fueron cayendo en la mejilla, donde con envidia las he visto ennegrecerse* (Ben al-Labbana Denia, m. 1113); 4) *El lunar* (106): *¡Oh, tú que me reprochas mi pasión por Yahya! ¿Cuándo me verá libre de su amor? / Entre la mejilla y los labios tiene un lunar, negro que ha venido a un jardín por la mañana, / Y está indeciso sobre si cogerá la rosa del carrillo o la margarita de la boca* (al-Nassar Valencia, siglo XII)

1450, según Cherubini (116). Para España, nota Ruiz, lo tentativo que es toda aproximación a su demografía y las pocas localidades sobre las cuales exista información que sea de fiar. No obstante, recoge estadísticas muy interesantes; por ejemplo, la población de España, en 1530, sería de cuatro millones seiscientos noventa y ocho mil, frente a Portugal, con cifras que no llegarían a más de un millón y medio de habitantes (*The Peasantries* 55). Según los datos aportados por García de Cortázar, a fines del siglo XIII, la población total de España, incluyendo las islas Baleares y antes de las catástrofes demográficas del siglo siguiente (sobre todo las causadas por la Peste Negra), llegaba a los cinco millones y medio y a menos de seis millones y medio en 1400 (Ruiz *The Peasantries*, 55). De cualquier manera, y no importa cómo se los defina, lo más importante es que los campesinos comprenderían entre el setenta y cinco y el ochenta por ciento de la población, según Ruiz (*The Peasantries* 53 y 55), porcentaje que Hunt y Murray elevan a más del noventa por ciento del total (132-33). Las cifras, como se puede comprobar por esta rápida revisión del problema, varían considerablemente, lo que no es de extrañar porque si hoy mismo, con todas las técnicas y medios de comunicación de que disponen los gobiernos, no siempre se puede determinar con precisión la población total de países enteros, ¿qué se puede esperar de la Edad Media y de los tiempos modernos, por lo menos hasta el siglo XVIII, en que, según Ruiz, comienza a contarse con datos suficientes? Aceptando, a manera de hipótesis, la cifra de seis millones y medio de personas para el año 1400 estimada por García de Cortázar y postulando que, en el mejor de los casos, el porcentaje de la población rural rondaba el ochenta por ciento del total, se llega a la cifra de cinco millones doscientos mil habitantes. Abumadora mayoría, sin duda, de quienes vivían en el campo y del campo y, sin embargo, qué pocos testimonios directos se conservan cuando se los compara con los que corresponden a la clerecía, la nobleza o la burguesía. Se trata de una mayoría

casi invisible, situación doblemente agravada para las mujeres, ya que los testimonios de la población rural o se refieren exclusivamente a los hombres o a todo el campesinado en general y sin ulteriores distinciones. Son, como se ha dicho, *pueblos sin historia*. (Brunner 22)

2. ESTAMENTOS MEDIEVALES

Con lo que se presenta un problema más, y no, por cierto, el último: ¿existe *el* campesino medieval? ¿y, más específicamente, *la* campesina medieval? (¿o *el* hombre o *la* mujer medieval?, como lo harían creer los títulos de más un libro o artículo dedicado a estos temas). Si se empieza con los textos de la Edad Media peninsular, se comprueba de inmediato que se los agrupa *a todos* y *a todas* en un solo estamento, según la concepción *orgánica de la sociedad* y la división tripartita en *estados* o grupos sociales. Los textos son numerosos y los cita de Stéfano en su libro *La sociedad estamental de la Baja Edad Media a la luz de la literatura de la época*. En apretada síntesis, la casa de Dios se divide en tres grupos, según había sentenciado Adalberto de Laón (siglo XI): *Triplex ergo Dei domus est, quae creditur una nunc orant, alii pugnant, alii que laborant.*, (36-37) es decir, los que oran, los que luchan y los que trabajan. *Oratores, bellatores, laboratores*: esta división queda consagrada en la Segunda *Partida* alfonsí, que llama *pueblo* al conjunto de todos los hombres, los *mayores*, los *medianos* y los *menores* (x, I), y con más precisiones en el título XXI:

Defensores son uno de los tres estados por que Dios quiso que se mantuviese el mundo: ca bien asi como los que ruegan a Dios por el pueblo son dichos oradores; et otrosi los que labran la tierra e facen en ella aquellas cosas por que los homes han de vevir et de mantenerse son dichos labradores;

De Alfonso X, que repite esta tripartición, *cavaleiros, lavradores, clérigos*, en la *Cantiga de Santa María* 304 (versos 21-22), esta doctrina pasa a su sobrino Don Juan Manuel, cuando afirma, en el *Libro del cauallero et del escudero*, que *los estados del mundos son tres: oradores, defensores, labradores* (XVII), o en el *Libro de los estados*, que *todos los estados del mundo que se ençierran en tres: al vno llaman defensores; et al otro, oradores; et al otro, labradores*. (I, xcii) Y ella se recoge también en el *Libro de buen amor*:

Otros entran en orden por salvar las sus almas,
otros toman esfuerço en querer usar armas,
otros sirven señores con las sus manos amas,
pero, muchos de aquestos dan en tierra, de palmas.
(126)¹⁰

García de Cortázar allega datos muy interesantes para comprender, dentro de esta sociedad, una oposición aún más específica, entre caballeros (*militēs*) y campesinos (*rusticī*), según un vocabulario muy expresivo: *maximi, maiores, nobiles* frente a *minimi, minores, inferiores*. Hacia el año 1000, siempre según este estudioso, se van consolidando en la Península ibérica dos series de equivalencias: *miles*-infanzón-caballero y *rusticus*-villano-peón, morfología social que se consolidará y continuará durante varios siglos. (29-32)¹¹ Se van delineando

10 Véanse Brunner (30), Duby, García de Cortázar (181-82), Henisch, *In Due Season* (313), Le Goff, *Introduction* (10-12), *Note* y *Les paysans*, Shahr (249) y Sweeney (6).

11 Véanse también Caro Baroja (175-76) para la oposición entre hidalgos y labradores y Rösener (21): *The old hereditary distinction between liber and servus slowly disappeared until the eleventh century, when it was replaced by the new functional distinction between rusticus (peasant) and miles (knight). The two estates, the knighthood and the peasantry, joined by the rising burghers of the towns, would shape the society, the economy and the culture of the high Middle Ages*. Hay que notar asimismo cómo, en la literatura alemana medieval, se establece también una oposición tajante entre ambos estamentos, según lo

así varias líneas de investigación, como la imagen negativa que de los labradores se encuentran en los textos conservados o la situación de inferioridad en que se hallaban frente a los otros grupos sociales, con todas las desventajas jurídicas, económicas y políticas que son de imaginar, sobre todo para las mujeres, en una posición subordinada e inferior a la de los hombres (Labarge, 158).

Las teorías de Alfonso X y Don Juan Manuel, por ejemplo, reducen la visión de la sociedad a un esquema tripartito, según dicha analogía orgánica en la cual la cabeza corresponde al rey y los pies, a los campesinos, según lo afirman, entre otros textos alfonsíes, el *Calila e Dimna* (284) o las *Partidas* (II, i, 5 y II, xiii, 268; Henisch, *In Due Season* 332). Pero de cualquier forma que se represente a la sociedad, lo cierto es que los labradores constituían no sólo su parte más numerosa (cinco millones doscientas mil personas de seis millones y medio para el año 1400, según los cálculos aventurados párrafos atrás), sino también la base de una pirámide en la que se ubicaban, de arriba hacia abajo, además de los estamentos eclesiásticos y nobiliarios, otro estamento, desconocido aún por esa concepción tripartita que ya para el siglo XIV había sido superada con la irrupción de los mercaderes, al compás del crecimiento urbano y del desarrollo de las actividades comerciales. Pero es interesante observar el hecho, sin duda curioso, de que se hallen muy pocas referencias a los mercaderes en las más de tres mil composiciones incluidas en el *Corpus* de Frenk, como ésta que también Alín recoge en su antología de casi mil doscientos poemas:

demuestra Freedman: a diferencia de los caballeros, los campesinos serían incapaces para la guerra e ineptos para el amor (158); pero, a propósito del *Tratado del príncipe cristiano*, del Padre Rivadeneira, sostiene Caro Baroja: *Allí se puede ver la esencia de la concepción antigua, medieval también: el labrador esforzado será más propio también para la milicia, en caso de guerra, que el mercader: menos apegado éste a la tierra, con bienes portátiles y mudables, según la conveniencia.* (132-33) Sobre los campesinos y su mundo véase también Marías.

Quiérome ir, mi bida,
quiérome ir con él,
una temporadita
con el mercader.

(*Corpus* 179, *Cancionero* 966)

Pero esa sociedad hispanomedieval era mucho más compleja en organización y composición que lo que estos textos harían creer. En efecto, no hay que olvidarse de las minorías étnicas y religiosas (judíos, mudéjares), ni tampoco de las inevitables estratificaciones que también tenían lugar en el interior de cada uno de los estamentos, incluido el de los labradores: no todos los campesinos ocupaban el mismo lugar en la pirámide social, ni tenían los mismos trabajos, ni poseían un mismo nivel económico, ni entraban en las mismas relaciones vasalláticas con sus señores laicos o eclesiásticos. Pero a todos, sin embargo, se los agrupaba bajo un mismo denominador, *labradores*, si bien el mismo Don Juan Manuel, ya en el siglo XIV, discriminaba entre *quinteros*, *yunteros*, *pastores*, *hortelanos* y *molineros* (*Libro de los estados*, XCVIII) y en el presente Ruiz distingue entre jornaleros, arrendatarios y propietarios. (*The Peasantries*, 65, *Crisis*, 69-70)¹² A todo esto, hay que sumarle las variedades regionales, que también son decisivas: no era lo mismo ser un labrador en Galicia que en Cataluña, en Vizcaya que en Andalucía, como tampoco eran iguales las condiciones de vida en Inglaterra que en el mediodía francés o en Sajonia oriental, en Normandía que en Borgoña, en Inglaterra del norte que en Inglaterra del sudeste. (Sweeney, 1)

En general, los estudiosos reconocen la enorme variedad de campesinos en los mil años que comprenden lo que se llama *Edad Media* y a lo largo y a lo ancho del continente que se ha denominado *Europa*. (Cherubini, 113) Pero la tentación a las

¹² Para otras clasificaciones véanse Brunner (30), Camille (265-69) y Kuchenbuch (138).

generalizaciones no es fácil de resistir, ni tampoco la tendencia a las tipologías, ni el intento de dar con el *campesino típico*, según una figura que sirva de muestra y represente el estamento más numeroso de las sociedades medievales. El problema, claro está, es doble, por lo que tiene de simplificador y porque en todas esas taxonomías y clasificaciones se dibuja únicamente, implícita o explícitamente, la figura del hombre, con exclusión de la(s) mujer(es).

3. PRIMERAS IMÁGENES

Para empezar, el concepto mismo de *campesino* era muy ambiguo, tanto en su intensión (o sea, las propiedades que lo componen) cuanto en su extensión (es decir, en su dominio de aplicabilidad).¹³ García de Cortázar lo confirma al proponer varios *criterios de acotación de la realidad sociológica rural* en base a variables que tienen en cuenta la raza y la religión de los campesinos, las condiciones de libertad y de servidumbre, el espacio y la residencia, la riqueza y el tratamiento fiscal, la estabilidad respecto al solar y el prestigio o la estima social, la autoridad y el poder, distinciones todas éstas muy importantes a la hora de precisar esas realidades sociales pero en las que no se hace ninguna mención específica de las campesinas. (151-72) Ruiz propone varias ideas de lo que sería una tipología del campesinado ibérico, según distinciones geográficas (norte, centro y sur) o los condicionamientos históricos determinados por la Reconquista y la repoblación: valle del Duero, Valencia y Andalucía occidental, Aragón, Cataluña, etc. (*The Peasantries*, 50-53 y 58-65) Pero a pesar de todas estas variedades históricas, geográficas y sociales, el mismo Ruiz no cede a la tentación de proponer lo que sería un *campesino imaginario*: habitante de la meseta castellana, cultivador de cereales, dueño de una fracción de tierra a perpetuidad o arrendatario de un señor laico, real o

13 Véanse Caro Baroja (132) y Rösener (12 y 198).

eclesiástico, trabajador para otros en tiempos de cosecha o de siembra, etc. (*The Peasantries*, 67) Aquí también las mujeres quedan subsumidas bajo una sola categoría, sin duda dependientes, jurídica, social y económicamente de los hombres a tal punto que no haría falta un tratamiento especial.

Con más optimismo, Dillard observa cómo los fueros y otros documentos municipales contienen datos muy valiosos para estudiar la vida de las mujeres en las ciudades y villas castellanas en los siglos XII y XIII, incluyendo interesantes referencias a las campesinas (2-3). Pero en todos estos casos se trata invariablemente de documentos legales y, como sucede también con las fuentes historiográficas, literarias e iconográficas, estaban escritas por representantes de otros estamentos, con todo lo que esto implica de *indirección* y de *filtros discursivos e ideológicos*.¹⁴ García de Cortázar recuerda en este sentido a Don Juan Manuel, a Francisco Eiximenis, al teatro del siglo XV (xii), si bien los ejemplos se pueden multiplicar sin demasiado esfuerzo. Algunos más aduce Ruiz, notando cómo, por un lado, en las serranillas del Marqués de Santillana o en la literatura del Siglo de Oro se presenta una visión idealizada de los campesinos y,

14 *Peasant women and men did not write letters or keep diaries which could reveal something of their way of thinking or mentality. The few literary works describing the world of peasants were not written by the peasants themselves. What is known we know mainly from the outside: organization and activities. Only indirectly do the sources allow us a glimpse of the inner world of members of this class, which constituted the great bulk of the population of Europe in the Middle Ages.* (Shahar 248) A esos *filtros* hay que sumarles los de los historiadores contemporáneos; así concluye Jaritz su estudio sobre las *imágenes* y las *realidades* del campesinado medieval: *Sources on material culture and everyday life are one of the most important types of evidence for showing such phenomena regularly and clearly. Many aspects still may seem strange, even to historians. In many ways we cannot rid ourselves of our cultural filters. Particularly with regard to 'image' and 'reality' we must resist the fact that we are accustomed to know, or, better, accustomed to believe that we know, so much about truth and about what is real and what is false. Being confronted with the more or less fuzzy sets of sources on the material culture of medieval peasantry, such attitudes may hinder our work.* (184-85)

por otro, desde las serranas del Arcipreste de Hita en adelante la imagen es, por el contrario, de seres inferiores, cobardes y serviles cuando no bestiales. (*The Peasantries*, 70-72) Pero se puede retroceder en el tiempo y para citar un solo caso, esta vez del siglo XIII, recordar que el único campesino en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo es el labrador avaro, aquel *omne revolvedor* y con más amor a la tierra que a Dios, que cambiaba los mojones de su propiedad para extenderla a costa de la de sus vecinos. Para Europa en general, incluyendo también a las serranas del *Libro de buen amor*, varios estudiosos ofrecen otros testimonios igualmente desfavorables y negativos, tanto para las mujeres como para los hombres, cuando no francamente condenatorios de la vida rural.¹⁵ Muchos más ejemplos pueden aducirse fácilmente: para la literatura francesa y el arte medieval, se pueden mencionar los estudios de Braet, Dozer-Rabedeau y Williams sobre la imagen de los campesinos en los *fabliaux*, el teatro y los *vitraux* del siglo XIII. La imagen que predomina es la de un personaje, el rústico, presa de todos los vicios morales y defectos físicos que uno pueda imaginar. Y para rematar esta imagen tan negativa, se puede acudir otra vez a Don Juan Manuel, quien afirma que si bien los labradores pueden ciertamente obtener la salvación, muchos de ellos, sin embargo, son tan *menguados de entendimiento* que su estado es muy peligroso para salvar el alma. (*Libro de los estados*, XCVIII)

Pero para seguir con una nota más positiva, no todo en estos autores, empezando por el mismo Don Juan Manuel, es negativo o producto de distorsiones más o menos ideológicas. Para comprobarlo, bastaría uno de los ejemplos de *El conde Lucanor*, el séptimo, *De lo que contesció a una mujer quel dizién doña Truhana*. Es éste el conocido cuento de la lechera, uno de los casos más ilustrativos de la universalidad, perdurabilidad y largo peregrinar de los relatos a través de la historia, la geografía, las culturas y las sociedades. Se origina en la India y con

15 Véanse Caro Baroja (134-38), Cherubini (131-32) y Freedman (157-73).

versiones árabes, griegas y latinas, llega finalmente a España, donde lo adaptan el *Calila e Dimna* de Alfonso X (264-65), en la segunda mitad del siglo XIII, y *El conde Lucanor* en la siguiente centuria. (Ayerbe-Chaux, 25-29) De la reelaboración de este último, hay que detenerse ahora en dos aspectos. Uno, el ideológico: en este relato, una mujer, más pobre que rica, acude al mercado con una olla de miel en la cabeza, de cuya venta compraría huevos de los que nacerían gallinas y de la venta de éstas compraría ovejas y así hasta adquirir la riqueza que le permitiría casar bien a sus hijos e hijas e ir bien acompañada por las calles con yernos y nueras, despertando la admiración de la gente. Pensando en esto, comenzó a reír, dando con la mano en la cabeza y en la frente, haciendo caer la olla y derramando su contenido. Patronio le aconseja al conde Lucanor que se atenga a las cosas ciertas y no a las vanas y dudosas, en el caso de su relato, la pretensión de una aldeana de querer cambiar de condición social y económica gracias a una movilidad que la conciencia estamental le negaba y proscibía. Además de éste, los textos que podrían aducirse a favor de este inmovilismo son muchos, pero recuérdese, por lo menos, la misma admonición de Don Juan Manuel en el ya citado *Libro del cauallero et del escudero*, donde exhorta a los hombres (y, presumiblemente también, a las mujeres) a conocer su *estado* y a guardarlo y mantenerlo como se debe, es decir, sin transgredir lo que una naturaleza inmutable ha establecido: un caballero no debe tomar estado de labrador o de menestral, dice Don Juan Manuel (XXXVIII), y lo mismo le habría aconsejado a doña Truhana que se conforme con la condición social y económica que le ha tocado en suerte en virtud de su nacimiento y no quiera superarla con sueños vanos de riqueza y avance económico.¹⁶ Fiel a la intención didáctica de *El conde Lucanor*, el relato de doña

16 Y si no se convence, para disuadirla se le podría recordar uno de los refranes recogidos por el Marqués de Santillana: *Quando el villano esta rico ni tiene pariente ni amigo.* (103)

Truhana sirve como ejemplo a evitar, en este caso de quien quiere cambiar de estamento y tener una vida regalada que no le corresponde a su rango: en esos tiempos no se separaba la economía de la moral. (Frank, 236)¹⁷

Pero este cuento refleja también una realidad de la época, según hacen ver varios estudiosos del mundo rural de la Edad Media. Así, para citar un caso más, el ejemplo segundo de *El conde Lucanor* se refiere a dos labradores, padre e hijo, que vivían cerca de una villa y a cuyo mercado se dirigen para comprar lo que necesitaban. Dillard, por su parte, recuerda cómo las aldeanas llevaban los frutos de la huerta familiar, como huevos o aves de corral, o animales de caza para la venta en el mercado (160) y lo mismo registran otros investigadores.¹⁸ Un poema publicado por Frenk se refiere a una *panadera garrida* que se dirige a la villa para vender el pan (*Corpus* 120 B), como lo hacían también tantos otros artesanos y pequeños comerciantes, todos ellos a favor de una incipiente economía mercantil.¹⁹ La aldea era el centro social, económico y religioso de la vida campesina y con pocas excepciones (la *masía* catalana o el *caserío*

17 *Literary texts of a didactic character, sermons, pictures—most of them dealing with peasants but not having peasants as their audience—were supposed to influence others, to have an emotional effect. The regular use of peasants for this purpose can be demonstrated. Peasants were of the lowest class of society. For that reason they could be the 'ideal victim' and function as good or as bad examples. They serve as examples of good by their simple and hard way of life; they are a model for people who illegitimately try to change their status in the hierarchical order of society or want to lead a pampered life not equivalent to their rank. A large number of examples could be given.* (Jaritz 165) Y entre estos ejemplos, en primer lugar, hay que mencionar el relato de Don Juan Manuel.

18 *In small market towns [como el de doña Truhana], landowning peasants or stewards from nearby manors often engaged in informal trading, and women also participated as retailers of poultry, dairy products, and al.,* (Hunt y Murray 54); véase también Shahar (241).

19 *The village shoemakers, smiths, women bakers (bakers in Castile were overwhelmingly female), and small shopkeepers more often than not also worked the land and travelled to nearby towns to sell their wares and agricultural products.* (Ruiz *The Peasantries*, 67); véase también Cherubini (121-22 y 130).

vasco), es imposible imaginar al labrador fuera del contexto de la villa (Ruiz, *The Peasantries*, 60 y 68; *Crisis*, 87). Lo que haría posible en principio ese ascenso social deseado por doña Truhana, que Don Juan Manuel habría tenido por inaceptable pero que de todos modos ya se daba en la sociedad hispanomedieval, es la capacidad, modesta sin duda en este caso particular, de vender en los mercados de las villas y ciudades cercanas los pequeños excedentes de la granja familiar, entendida como unidad de cultivo, producción y consumo más o menos autosuficiente. El mercado era el lugar de encuentro de compradores y vendedores donde las necesidades de uno eran satisfechas con los excedentes de otro. (García de Cortázar, 36 y 117, Hunt y Murray, 23 y 32)

Ya no se está en una economía de subsistencia y supervivencia que no buscaba la ganancia y se limitaba a producir solamente, y en pequeña escala, lo que se necesitaba para la manutención de la familia. (Campbell, 79-80; Henisch, *In Due Season*, 330) Y gracias a esta economía de mercado, doña Truhana tiene una idea muy interesante y bastante novedosa para su tiempo: reinvertir las ganancias no sólo para acumular más riqueza monetaria, sino también para ascender en la escala social. Contra Max Weber, Hunt y Murray piensan que el *espíritu capitalista*, entendido como la búsqueda racional de las ganancias como meta principal, es un desarrollo ya medieval (244). Y si es así, doña Truhana habría estado ya imbuida de ese espíritu, que no se contentaba con una producción de bienes limitada a niveles de consumo y subsistencia y que tanto inquietaba y alarmaba a Don Juan Manuel.²⁰ Y no sólo a Don Juan Manuel. Reflejando ya estas nuevas realidades sociales, un contemporáneo suyo, Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, reconoce francamente el poder que el dinero tiene para la promoción social: *Sea un omne nesçio e rudo labrador; / los dineros le fazen fidalgo e sabidor;* (491ab) Lo que los dos Juanes expresan, cada uno a su

20 Véanse Rösener (123-24 y 142), Sweeney (5) y Watson (67).

manera, son sus temores y prevenciones sobre el ascenso social y las aspiraciones económicas del campesinado, intuyendo con toda claridad esas nuevas realidades que se les venían encima, con todo lo que éstas implicaban de movilidad estamental y de amenaza, para estos dos autores, contra el orden establecido, cuando no de caos social. Son los albores de lo que hoy se llama *mundo moderno*, basado no en el trueque de mercancías, sino en la ganancia individual como primer incentivo, según las economías monetarias y de mercado que ya penetraban en el campo, proceso ya perceptible después de 1350 (Hunt y Murray 137) Hubo campesinos que, en efecto, se enriquecieron a tal punto de llegar a constituir una *oligarquía rural*²¹ y hasta formaron parte del *patriciado urbano*. (Borrero Fernández 42, Cherubini, 130, Ruiz *The Peasantries*, 70). Ello esperaba doña Truhana, aunque quizás con aspiraciones más modestas: *et así fue comprando de las ganancias que faría, fasta que fallóse por más rica que ninguna de sus vezinas*.

¿Qué imágenes de las campesinas se presentan en los textos de la España medieval? Ya se ha mencionado la escasez documental, de la que no hay estudioso que no se queje y no sólo en lo que concierne a las fuentes literarias, sino también iconográficas (Sweeney 1) Por citar un solo caso, Henisch, en su imprescindible estudio sobre la iconografía del calendario medieval y los trabajos de los meses, se lamenta de lo difícil que es encontrar representaciones de mujeres, notando que, cuando aparecen, se las trata de la misma manera que a los hombres (*The Medieval* 168, 184-85 y 188).²¹ Aun así, esta estudiosa analiza y reproduce numerosas miniaturas en las que las aldeanas aparecen en diversos ambientes, trabajos y ocupaciones, preciosos testimonios de un mundo ya desaparecido, aunque sea de lamentar que no incluya ninguna obra proveniente de España.

El tema del calendario agrícola se encuentra en varias

21 Para las representaciones de los trabajos agrícolas véanse también los estudios de Hourihane y Webster.

obras del medioevo hispánico, pero en todos los casos también con cosechas muy magras. En relación con las épocas del año y a diferencia, por ejemplo, de *Poridat de las poridades* o de la *Historia de la donzella Teodor*, el *Secreto de los secretos*, a propósito del verano y en un contexto decididamente rural y no urbano, evoca a la *virgen, mançebilla o ferosa adornada con las sus joyas de muchas maneras por que aparesçe a los hombres en la fiesta de la boda*. (Hensch, *The Medieval*, 188). En cuanto a la descripción de los meses, se halla en el *Libro de Alexandre* y a propósito de la tienda de Alejandro, pero en la relación de las faenas agrícolas las referencias se limitan solamente a los hombres (2554-66); en la descripción de la tienda de don Amor en el libro del Arcipreste de Hita, hay una sola mención a las mujeres cuando, al describir al mes de noviembre, se evoca a *las viejas tras el fuego ya dizen sus pastrañas*”, es decir, sus cuentos o refranes. (1273d)

La representación del mundo agrario se encuentra también en el Panteón Real de San Isidoro en la ciudad de León: en la escena del anuncio del nacimiento de Cristo, a los pastores se representan varios labriegos con la indumentaria propia de la época y de la región leonesa y en el intradós del arco de separación de las bóvedas del Apocalipsis y del Pantocrator se encuentran doce medallones circulares con las labores agrícolas más características de cada mes, pero en todos los casos se trata también de hombres.

4. EL CLIMA

Los trabajos de los meses y el calendario agrícola remiten a ese factor decisivo en la vida de los labradores, el clima. Toda la economía rural y, en definitiva, la existencia misma del campesino dependían completamente de las fuerzas de la naturaleza contra las cuales se enfrentaba en una lucha constante y

desigual.²² No es éste el momento de referirse por extenso a los cambios climáticos que se operaron en Europa en la baja Edad Media, sobre todo por la abundancia de nevadas y de lluvias, determinantes en parte de lo que se ha llamado la *crisis del siglo XIV*, pero sí el de enmarcar la vida campesina en ese curso recurrente de las estaciones de las que tanto dependían la subsistencia misma de los labradores como el ritmo de sus actividades:

Ni en invierno viñadero,
ni en otoño sembrador;
ni con nieves seas vaquero,
ni de rruines seas señor. (*Corpus* 1125)²³

En el *Libro del buen amor*, por ejemplo, se recuerdan el fuerte temporal, nieve, viento y helada, a propósito del relato del hortelano y la culebra (1348-49), y el áspero clima de montaña en los episodios de las serranas y vaqueras: nieve y granizo (951c, 956c, 964a), heladas y rocío (1006, 1009a, 1023); y si se recurre al cancionero tradicional, se podrán encontrar aquí y allá referencias al hielo, a la nieve, al aguanieve, a la sierra alta, fría y nevada que sirve de encuentro entre una serrana y un escudero, a la manera de las serranillas del Marqués de Santillana (*Corpus*, 895, 909, 1143, 991 y 1016 respectivamente), o al frío de las madrugadas, como en este poemilla incluido en el cancionero de Alín:

Zagalejo de perlas, [pastor joven]
hijo del alba,
¿dónde vais, que hace frío,
tan de mañana? (*Cancionero*, 889)

O a esas nevadas, según dicen otros poemas: *Quando aquí*

22 Véanse Cherubini (118), Rösener (7 y 34) y Ruiz (Crisis 20-23).

23 Sobre la crisis del siglo XIV en relación con el clima y su incidencia en la vida rural véase García de Cortázar (187-88 y 194-95).

nieva, / ¿qué hará en la sierra? (Corpus, 979 A, 979 B); non partiré dell'aldea / mientras viere nevar. (Corpus, 993); pero en esto también, como sucede tantas veces en la poesía tradicional, las referencias al entorno natural se dan en un contexto diríase amoroso, idealizador de las relaciones entre hombres y mujeres. Se lee en una seguidilla *semipopular*:

A la sierra viene
la blanca niña
y en arroyos la nieve
huye de envidia. (*Cancionero*, 874)

En uno de los poemas que Menéndez Pidal considera *villancico pastoril (La primitiva... 251)*, la relación con las condiciones climáticas se presenta en un contexto que recuerda a las serranas del *Libro de buen amor*:

Dame acogida en tu hato,
pastora, que Dios te duela,
cata que en el monte yela. (*Corpus* 989)

En varias canciones se notan los efectos tanto del aire de la sierra en las aldeanas (*Corpus* 135, 136, 141 y 591) como de los rayos del sol, que las tornan morenas al cuidar el ganado o segar en el campo (*Corpus* 138 y 143):

Aunque soi morena
blanca io nascí:
guardando el ganado
la color perdí. (*Corpus*, 139)

Blanca me era yo
cuando entré en la siega;
dióme el sol y ya soy morena. (*Corpus*, 137)²⁴

24 Véase también *Corpus*, 1361-63.

A propósito de este poema, es oportuno ahora hacer una salvedad: las lecturas aquí propuestas del cancionero lírico tradicional son rigurosamente *literales*, atentas al plano de la denotación y a las realidades de la vida rural. Pero como se trata de poesía, claro es que no se deberían descuidar las connotaciones y la posibilidad de otras interpretaciones: es lo que hacen Masera, a propósito de otras composiciones como ésta sobre el tema de la mujer de piel oscura y el simbolismo de este color y sus connotaciones eróticas (50-52), y Olinger, sobre la canción *Tres morillas m' enamoran / en Jaén*. (123)

5. LOS TRABAJOS DE LOS MESES

La vida rural, y no sólo ésta, es la del duro y diario trabajo: *es mi oficio trabajo e afán*, dice el campesino en la *Danza de la muerte* (398) y de allí que las referencias a las ocupaciones y oficios de las labradoras sean bastante frecuentes y permitan asomarse a ese mundo en el cual las mujeres compartían las mismas faenas con los hombres o estaban dedicadas a actividades que les eran exclusivas.²⁵

El *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* contiene abundantes referencias a los oficios femeninos, casi siempre vistos a través de ojos masculinos, como las *tres moricas de allende*: *¡cómo lavan i tuerzen y tienden / tan bonitamente!* (*Corpus*, 17). Otras lavanderas pueden también suscitar el amor de quien las mira dirigirse al mar para lavar la ropa:

Isabel e mais Francisca
ambas vão lavar ao mar;
se ben lavam, melhor torcem:

25 Sobre el trabajo de las mujeres en el campo, junto a los hombres o por su propia cuenta, véanse Camille (260-61), Dillard (148-67), Henisch, In *Due Season* (326-30), Labarge (157), Ruiz *The Peasantries* (68) y Shahar (239-40), (242 y 249).

namorou-me o seu lavar. (*Corpus*, 89)

O despertar la pasión, como aquella Juana que, descalza, lo hace en el río:

Vide a Juana estar lavando
en el rrío y sin çapatos,
y díxele suspirando:
“dí, Juana, ¿por qué me matas?”
(*Corpus*, 91; Olinger, 6)²⁶

El lavado de la ropa en el río, como los encuentros en el molino o en la fuente de la villa para buscar agua, les brindaban a las mujeres la posibilidad de estar solas y reunirse entre ellas.²⁷

A estos ejemplos, agréguese el de esta joven pescadora:

A pescar salió la niña
tendiendo redes;
y en lugar de peces
las almas prende.
(*Cancionero*, 1124)

El *corpus* editado por Frenk contiene numerosos poemas relacionados con las muchas actividades de artesanos y comerciantes (V, 523-79), con algunos de ellos dedicados a las mujeres que trabajaban en las faenas agrícolas. Se mencionan así las espigadoras, entre las cuales hay una que *sí se lleva la gala* (*Corpus*, 1101), una segadora con una hoz nueva (*Corpus*,

26 Sobre las mujeres que lavan ropa en el río y los sentimientos que suscitan, véanse también los poemas del *Corpus*: 92, 322, 390 y 723.

27 *There was distinct though informal separate contact among women in rural areas, in both work and leisure: at the flour mill, by the well or the stream, during spinning and weaving, in leisure-time conversation. The young women of the village could simply stroll together. But we know of no uniquely female entertainments, the counterparts of men's activities.* (Shahar, 246)

1103), una boyera (*Corpus*, 1142), una vaquera que lleva el ganado a beber (*Corpus*, 1149) y varias panaderas. (*Corpus*, 1163-1166) Y están también aquellas otras campesinas por quienes un labradorcito deja su labranza y *vasse a las doncellas* (*Corpus*, 622 C). Y, claro, no podían faltar las pastoras, siempre hermosas y causantes de las penas de quienes se enamoraban de ellas o sufrían por su ausencia:

Bella pastorcilla
de la tez morena,
no miente quien dize
que me days pena. (*Corpus*, 2314)²⁸

O en otro poema:

Pastorcilla mía,
pues de mí te vas,
¿quándo bolverás? (*Corpus*, 551)

A través de éstos *filtros*, se pueden percibir algunas vislumbres de lo que habría sido la realidad vivida en el medio rural: lavar, torcer y tender la ropa junto al río o al mar por mujeres que podían estar descalzas, segar con herramientas nuevas, llevar el ganado a beber. Y en algún caso las referencias a la vida cotidiana vienen acompañadas con instrucciones precisas, como el que se le da a una panadera de levantar el pan para que no se le quemé: *Solivia [levanta] el pan, panadera, / solivia el pan, que se quema.* (*Corpus*, 1164)²⁹

28 Para otros poemas de tema semejante, véase Olinger (149-50).

29 En Castilla, la preparación del pan era oficio principalmente de mujeres (Dillard 151 y 159 y Ruiz, *The Peasantries* 67); recuérdese, por ejemplo, a Cruz, la panadera del *Libro de buen amor* (115-20). En Europa en general, también era ocupación de muchas mujeres la elaboración de la cerveza para el consumo doméstico, si bien la producción en mayor escala tenía lugar en los monasterios (Gies, *Cathedral* (125), Hunt y Murray (189), Labarge (162-63) y Shaha (240)).

En el *Corpus* editado por Frenk se hallan también indicaciones, a veces alusiones muy al pasar, sobre las ocupaciones de las campesinas, sea en el hogar o en los campos, más específicamente en las tierras de cultivo o de pastoreo, en los prados o en los viñedos. Si bien predominan las tareas en estos últimos, alguna vez se encuentran referencias a ocupaciones de puertas adentro, como es el caso de las hilanderas (*Corpus*, 1730 B, 1823 A, 1910, *Suplemento* 1157 B), de torno o de rueca (*Corpus*, 424, 1671 y 1709), y sin que falte la nota satírica, jugando con el doble sentido del verbo *beber*:

Hilanderera era la aldeana:
más come que gana.
¡Ay!, que hilando estaba Gila:
más bebe que hila. (*Corpus*, 1193)³⁰

Y, en fin, está también aquella otra que tiene tres camisas, una en el telar, otra dada a hilar y otra que le están haciendo ahora, indicio quizás de una situación económica relativamente holgada para su *estado* (*Corpus*, 1894).³¹

En los poemas recogidos en las antologías de Alín y Frenk se mencionan las más variadas ocupaciones campesinas, como arar, sembrar, cosechar, segar, trillar, escardar (arrancar cardos y malas hierbas en campos cultivados) o cortar leña, entre otras:

Que si ha sido la siega linda,
buena ha sido la vendimia;
que [si] ha sido la siega buena,
buena vendimia es la nuestra. (*Corpus* 1122)³²

30 Recuérdese el verso del *Libro de buen amor* Como dize la vieja, quando beve su madexa (957a), que Blecua interpreta como... cuando ensaliva el hilo al hilar.

31 Para las mujeres dedicadas a la confección de la ropa en los telares domésticos véanse Cherubini (122), Hunt y Murray (19-20 y 38), Le Goff, Introduction (14) y Shahar (240).

32 Véase Ruiz, *Crisis* (78-82).

En el caso de los viñedos, había que excavar (o desmalezar), podar, cavar y vendimiar.³³ En relación con las mujeres, hay que mencionar a aquella moza que *guardaba la viña* (*Corpus*, 7), actividades éstas que también aparecen representadas en iluminaciones de manuscritos medievales europeos (Hennisch, *The Medieval*, 175 y 177).

Está también la aldeana que bien rastrillaba (*Corpus*, 1159), pero, sobre todo, hay que notar la presencia de las segadoras y espigadoras. Así, por ejemplo, cabe recordar a aquella mujer que tiene las manos blandas de bordar y que no nació para segar: *Que las manos tengo blandas / del tanto broslar: / no nascí para segar* (*Corpus*, 1097) o a aquellas otras que comparten esta actividad con los hombres. Había también faenas reservadas exclusivamente a estos últimos, como el pastoreo (Shahar, 241) o atender los viñedos y arrozales o arar (Hennisch, *The Medieval* 179);³⁴ otras responsabilidades, en cambio, eran privativas de las mujeres, como la recogida de las aceitunas, según lo refiere la famosa canción de las tres morillas de Jaén, Axa, Fátima y Marién, quienes recogían también las manzanas (*Corpus*, 16 B), en un entorno rural que otras veces puede resonar también con trágicas historias de amor:

Gritos dava la morenica
so el olibar,
que las ramas haze temblar.

33 Para la producción del vino véanse Ruiz, *Crisis* (81-82) y Williams (278-82 y 291-98). Sobre el tema del vino en la literatura española medieval véanse las *Actas del Simposio Internacional El vino en la literatura española medieval: presencia y simbolismo*, que tuvo lugar en la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, en agosto de 1988.

34 Que la arada era actividad privativa de los hombres se deduce también de varias canciones del *Corpus* (1824 C y 1826 B), y también de otras en las que además se sugiere sin demasiados circunloquios la infidelidad por parte de la mujer en ausencia de su marido: *Por el valle donde á de arar / el desposado, / por el valle donde á de arar / otro avía arado* (*Corpus* 1821); véase también *Corpus* (1824 D).

La niña cuerpo garrido
llorava su muerto amigo
so el olibar,
que las ramas haze temblar.
(*Corpus*, 499)³⁵

Pero, según otra canción, las mujeres podían internarse en un pinar, por ejemplo, en ocasiones más festivas:

Serranas de Cuenca
iban al pinar,
unas por piñones,
otras por bailar.
(*Corpus*, 1476)

En este sentido, los estudios del mundo agrario medieval previenen contra las rígidas dicotomías cuando se trata de la distribución de las tareas y responsabilidades entre hombres y mujeres. A pesar de que las oposiciones binarias sean tentadoras -ámbitos públicos / privados, afuera / adentro, trabajos pesados para los hombres / livianos para las mujeres (Kuchenbuch 149)-, las realidades eran más complicadas y más que de opuestas, se debe hablar de actividades complementarias.³⁶ Considérese, por

35 *El cuidado del ganado familiar a cargo de niños y adolescentes; la recogida de la aceituna confiada a mujeres y mozas; la siega, compartida por hombres y mujeres; las tareas del viñedo o del arrozal, competencia de los hombres...* (García de Cortázar 252)

36 Para otro contexto europeo, pero aplicable también para España, véase Kuchenbuch (149-50): *From the sources we get the following picture: associated with men are the weapon/knife, riding horse, draft cattle, plough, cart; with women, the spindle/shears/scissors, poultry, household goods, textiles, jewelry. This classification enables us—and this is the main point—to draw the conclusion that there is a gender-specific distribution of the most important activities of the peasants. [...] Recent studies, however, are rather more critical toward such a rigid classification and emphasize the interconnections between the sexes in the wide range of peasant activities.* Para la situación legal y trabajos de las campesinas

ejemplo, el caso ya mencionado de la siega, tarea compartida, según se ve en varios villancicos de origen popular e inspirados en la vida real, según Menéndez Pidal: *Segador, tírate afuera, / deja entrar la espigaderuela*, (*Corpus*, 1102) es decir, la espigadora encargada de recoger las espigas sueltas.³⁷ O este otro poema, con un elogio y con el consejo de tener cuidado con la nueva hoz, que está muy afilada y con la cual la segadora debía cortar una gavilla por vez:

¡Oh, cuán bien segado habéis,
la segaderuela! [segadora que corta la mies]
¡Segad paso, no os cortéis,
que la hoz es nueva!
(*Corpus*, 1103)³⁸

Pero no podían faltar tampoco las referencias a las segadoras en un contexto amoroso, como aquélla de la que se oye esta queja: *Falsa m'es, la [e]spigaderuela, / falsa m'es y llena de mal*, (*Corpus*, 640, *Suplemento*, 640)³⁹ o la de aquel otro u

véase también Rösener (183-87).

37 Véase también *Corpus* 1121: *¡Ésta sí que es siega de vida! / ¡Ésta sí que es siega de flor!* y el comentario de Menéndez Pidal (*La primitiva...*, 249-50). Esta canción está incluida en *El vaquero de Moraña*, de Lope de Vega, en *una escena religiosa de fin de siega*. (Caro Baroja, 163) *Las faenas agrícolas nos darían todo un cancionero rustico, lleno de aroma campestre. De muchos de estos cantos no se conserva más que el villancico, sin la glosa, que es como la frase cortada, el grito exclamativo que brota ante la impresión fugaz, el momento efectivo que busca su expresión más simple y fresca* (Menéndez Pidal, *La primitiva...* 248-49). Y como ejemplos de villancicos de segadores y espigadoras, *que hasta parecen agruparse en conjunto poemático*, Menéndez Pidal cita las canciones 1102, 137, 1103 y 1104 del *Corpus* de Frenk. Para ilustraciones en manuscritos medievales véanse Henisch, *The Medieval* (177), Jaritz (167-70) y Rösener (115 y 185).

38 Para las herramientas utilizadas en la siega (guadañas, hoces) véanse Brunner (26-27), Jaritz (178) y Rösener (114-17).

39 Las penas de amor en el mundo campesino no faltan, por supuesto, en el cancionero tradicional y para otra muestra véase *Corpus*, 2324: *De amor y sus daños / fuy ya labrador: / sembré fiel amor, / cogí mill engaños*.

otra que se resguarda a la sombra y se pregunta dónde estará la segadora o el segador, poema en el que, como suele suceder en el cancionero tradicional, no se sabe si la voz es la de un hombre o de una mujer:

Estoi a la sonbra
i estoy sudando:
¡qué harán mis amores,
que andan segando! (*Corpus*, 1095)

El campo habría sido uno de los pocos sitios en que podían tener lugar los encuentros entre mujeres y hombres, como le sucede a ese joven labrador atraído por las jóvenes de su entorno social (*Corpus*, 622 C). Lo ejemplifica el siguiente poema de segadores, labor compartida por hombres y mujeres, en un contexto erótico-amoroso:

¡Qué gentil manada es ésta,
la Magdalena!
Magdalena y el su amigo
vanse a segar el trigo,
más segava que los cinco
la Magdalena.
Quando ovieron segado
tómense mano por mano,
vanse a deleytar al prado.
La Magdalena
Cogendo rosas y flores,
platicavan de amores,
qu’ es dulçor de los dulçores.
La Magdalena. (*Corpus* 9)⁴⁰

40 Véase *Corpus* 1104: *No me entréys por el trigo, / buen amor, / salí por la lindera*

En los cancioneros tradicionales, junto a los agricultores, se encuentran todos aquellos campesinos dedicados a la ganadería, los pastores y pastoras que de lejos predominan, con abundantes referencias a sus penas de amor. Está la pastorcilla *que al pastor haze penar* (*Corpus*, 28, 551 y 622 B); o la que ve las ovejas a orillas del mar pero no al pastor que la hace sufrir (*Corpus*, 567) o que no viene a su encuentro (*Corpus*, 568 A); o la que se queja del pastor de la sierra por haberle robado el sentido (*Corpus*, 634); o, en fin, aquella otra, sola en la campiña y sin pastor (*Corpus*, 76). Bastantes más ejemplos se podrían aducir; como muestras, véanse los siguientes:

Pastora del alma,
 escucha mi voz,
 que a tu puerta en cuerpo
 me tiene el amor. (*Cancionero*, 893)⁴¹

O estos otros, con mujeres aún más rigurosas en su rechazo:

En el monte la pastora
 me dexó:
 ¡dónde yré sin ella yo! (*Corpus*, 986)
 ¡Fuera, fuera, fuera,
 el pastorcico!
 Qu'en el campo dormirás,
 y no comigo. (*Corpus*, 713)

O bien podía tratarse de una pastora enamorada, en cuyo caso su rebaño quedaba al cuidado de sí mismo:

Ovexita blanca,
 rrequiere tu piara:
 en ora mala uviste

(Hensch, *The Medieval*, 177).

41 Véanse también *Cancionero*, 932 y *Corpus*, 323, 418 y 502.

pastora enamorada.

(*Corpus*, 1156 A; Olinger, 114)

Forman parte del mundo campesino una gran variedad de animales, sea como proveedores de alimentos (carne, leche, huevos) o de materias primas (piel, cuero, lana, plumas), sea como bestias de tiro o de transporte (Bökönyi, 55-58, Campbell, 86, Sánchez, 12). Se los puede ver, por ejemplo, en la escena del anuncio del nacimiento de Cristo a los pastores en el ya mencionado Panteón Real de San Isidoro en León. En las antologías se incluyen poemas en los cuales se mencionan, entre otros, ovejas, corderos, carneros, cabras, bueyes, vacas, cerdos, osos, asnos, mulas y borricas (Cherubini, 121-22, Henisch, *The Medieval*, 175), sin olvidarse de los lobos, siempre al acecho del ganado y constante flagelo de los pastores (*Libro de buen amor*, 999e). Y también de las pastoras y de sus ovejas, corderos y carneros:

¡Cata al lobo dó va,

Juanica, Juanilla!

¡cata al lobo dó va!

(*Corpus*, 1136)⁴²

Pero, limitándose ahora a las referencias a las mujeres, generalmente en contextos eróticos o amorosos, se pueden recordar, por ejemplo, a *la moza que las cabras cría*, con una nota de inconfundible tono sexual:

La moça que las cabras cría,

de las rrodillas arriba,

digas, moça de los calzones,

¿si quieres guardar cabrones?

(*Corpus*, 1965, *Suplemento*, 1965)

42 Véanse también *Corpus* (1134 y 1436) y Dozer-Rabedeau (219).

O mencionar a otra que debe cuidar a los corderos en el valle (*Corpus* 1087 B), a una tercera, *hermosa como las flores, / sañosa como la mar.*, que va a apacentar (*repastar*) su ganado en la sierra (*Corpus* 256), o aquella que apacienta sus vacas: *¿Dónde yrán tus vacas, niña?, / ¿dónde yrán tus vacas, he?* (*Corpus* 1149), o, en fin, la que le pide a su enamorado que cuide sus vacas y que éste no tiene ningún inconveniente en aceptar:

–Guárdame las vacas, carillo,
y besart[e] é.
–Bésame tú a mí,
que yo te las guardaré. (*Corpus* 1683 A, B)

Y, para citar un último ejemplo, aquella otra pastora que dice:

No sé que me bulle
en el calcañar, [parte inferior del talón]
que no puedo andar.
Yéndome y viniéndome
a las mis vacas,
no sé que me bulle
entre las faldas,
que no puedo andar.
No sé que me bulle
en el calcañar,
que no puedo andar. (*Corpus* 1645 B)⁴³

Más allá del contenido lírico de varios de estos poemas, no

43 Sobre este poema y el simbolismo del aire y la expresión *no sé qué* para describir las cualidades asociadas con el amor véase Olinger, 1-2.

exentos algunos de alusiones eróticas y sexuales, se discierne la geografía del mundo rural, con esas menciones a las sierras o a los valles; o se indican los tipos de ganado que apacentaban las pastoras, sean cabras o vacas; o los implementos con que lo hacían:

Pastora que en el cayado [bastón corvo]
trae retratado al pastor,
herida viene de amor,
lástima tengo al ganado.
(*Cancionero*, 312; Olinger, 114)

Dada la brevedad de la mayoría de estas composiciones del cancionero, no siempre se puede determinar si las mujeres que figuran en ellos o que dialogan con otras personas son campesinas. Es el caso, por ejemplo, del siguiente poema en el que podría suponerse que la señora a la que se dirige el joven pastor es también, si no una pastora, al menos una labradora:

Si el pastorcico es nuevo
y anda namorado,
si se descuyda y duerme,
¿quién guardará el ganado?
—Digas, el pastorcico,
galán y tan pulido,
¿cúyas eran las vacas
que pastan por el río?
—Vuestras son, mi señora,
y mío es el suspiro.
Si se descuyda y duerme,
¿quién guardará el ganado?
(*Corpus*, 1155; Olinger, 114)⁴⁴

44 Otros pastorcitos aparecen en el cancionero, con alusiones a su inexperiencia

Lo mismo sucede en otros poemas, en los cuales no se afirma explícitamente la condición social de la mujer, aunque pueda conjeturarse que es también una campesina. Es el caso del pastor que se va con su ganado del ejido y del prado en cuyas hierbas suele tenderse y se despide de su *zagaleja* o pastora joven (*Corpus*, 543); de la mujer que amansa los bueyes (*Corpus*, 1142); de la que pena de amor y no ve al pastor junto a sus ovejas a orillas del mar, ni lo encuentra en el pinar, ni en su choza vacía (*Cancionero*, 420); de la que lamenta su suerte porque el vaquero huye de ella porque lo quiere (*Corpus*, 638); de la que, angustiada, se pregunta qué le habrá pasado a su marido que no ha regresado de arar (*Corpus* 1826 B); de la que quiere irse con los arrieros (*Corpus*, 176); o de la que se queja: *Este ir y venir a la güerta / me trae muerta* (*Corpus*, 1911), poemas todos en los que otra vez se entrevén como en filigrana las faenas agrarias: el ganado que pasta junto al río o en el prado, la arada, los trabajos de la huerta o el tipo de vivienda en que se albergaban los pastores. En fin, ¿es también una campesina aquélla a quien besó el colmenero y cuyo beso le supo a miel? (*Corpus*, 1619 A, B). ¿O la molinera cuya tez sugiere la siguiente hipérbole?:

Linda morena:
 moler os vi yo,
 y era la harina
 carbón junto a vos.
 (*Cancionero* 911)

por parte de una mujer: *Llueve menudico / y haze la noche oscura, / el pastorcillo es nuevo: / non yré segura*, (*Corpus*, 1007) *Pastorcico nuevo, / de color de amor, / no sois, mi vida, / para labrador*. (*Corpus*, 1098) Ambas canciones confirmarían que el cuidado del ganado era labor que correspondía a los adolescentes, cuando no a los niños, como lo indicó García de Cortázar (252).

6. OTROS ASPECTOS DE LA VIDA RURAL

Muy pocas referencias directas se pueden hallar en los textos medievales a otros aspectos de la vida rural y muy pocos inventarios se han conservado que puedan dar una información satisfactoria, por ejemplo, de los implementos de labranza (Ruiz, *Crisis*, 82-86), de los cuales los mencionados más frecuentemente son el azadón y la hoz y en algún caso, la azada con relación a las mujeres: *–Vezina, préstame la vuestra azada, / que la é menester. (Corpus, 1434)* Pero tampoco las herramientas, por prosaicas y desprovistas de poesía que puedan parecer, se salvan del contexto amoroso del cancionero:

¡Ardé, coraçón, ardé!,
que no os puedo yo valer.
Quebrántanse las peñas
con picos y açadones,
quebrántase mi coraçón
con penas y dolores.
(*Corpus*, 602 C)

Con respecto a la indumentaria, se menciona a una saya (más o menos una falda o pollera) en el siguiente poema: *Mírame, Miguel, cómo estoi bonitica: / saia de buriel, camisa de estopica. (Corpus, 1882)*⁴⁵ Anota Frenk que el buriel (tela basta de lana o estambre) y la estopa (parte basta del lino o cáñamo con que se hacían telas) eran telas burdas, de baja calidad, propias de villanos, y más específicamente que el buriel era un paño tosco, muy usado por labradores o serranas (*Lírica*, 216, nota 522, Rösener, 91). Y, en efecto, así se ve, por ejemplo, en *Corpus* 998, en rel-

⁴⁵ Otras referencias a las sayas, al buriel y a la estopa se encuentran en *Corpus* 115 (*saya blanca, saya verde oscura*), 1631, 1716 (*saya de grana*), 1794 (*saya de grana, saya de buriel*), 1809, 1908 (*estopa*), *Suplemento* 1795 y en *Cancionero* 558 (*saya dominguera*). La distinción entre el lino y la estopa se encuentra en *Corpus* 2065.

ación con una serrana que *saya traía [a]pretada, / de un verde florentino*. Pero, en general, las referencias escasean y, como lo advirtió Jaritz en otro contexto histórico, vale también para la poesía del cancionero tradicional español su afirmación de que es simplemente imposible tratar de reconstruir la vestimenta campesina basándose solamente en fuentes literarias (164).⁴⁶

¿Era una aldeana aquella que tenía tres pares de zapatos, uno en el corral, otro en el muladar y otro en casa del zapatero? (*Corpus*, 1893 B). ¿Era ésta, como aquella villana poseedora de tres camisas, mencionada páginas atrás, de condición económica relativamente acomodada? Y es que, en algún caso, la ropa sirve también para marcar las diferencias sociales, con un tono de lamentación ante las pretensiones de las campesinas, quizás de escapar de su clase: *Cuando las aldeanas traen guantes, / ¡qué harán las señoras grandes!* (*Corpus*, 1896).⁴⁷ ¿Le habría gustado así andar a doña Truhana por las calles de la aldea, acompañada por sus yernos y nueras y admirada por los demás de *cómo fuera de buenaventura en llegar a tan grant riqueza, seyendo tan pobre commo solía seer?*.

¿Cuál sería la dieta de los campesinos? Aquí y allá, muy esporádicamente y casi siempre de pasada, la literatura medieval da una idea de lo que comían, como lo hace el *Libro de buen amor* en sus *cánticas de serrana* (968-69): pan, vino, carne y queso de cabras, todo de mala calidad, era lo que se consumía

46 Entre las no muy frecuentes referencias a la ropa femenina, véase esta otra canción: *—Marido, dadme una saya. / —No quiero, que te me yrás, / que aora vendrá el verano, / que en faldetas te andarás.* (*Corpus*, 1795). Para los textiles y la indumentaria campesina medieval véanse Rösener (87-94) y Ruiz (*Crisis*, 206-10).

47 Ya desde mediados del siglo XIII, según García de Cortázar, se despliega lo que llama *la cristalización ritualizada de los signos de distinción social*: *Es entonces cuando vestir, comer, alojarse, hablar, vengarse, rezar, ser ajusticiado, ser sepultado... se convierten en manifestaciones constantes, pero también en pruebas continuas, de los niveles de distinción social* (169); para la ropa como reflejo de las jerarquías sociales véanse también Jaritz (172-75) y Rösener (85-88).

en las sierras (*Libro de buen amor* 1030-31). Sin duda, se trataba de un repertorio gastronómico poco variado y, como observa García de Cortázar, limitado a pan, potaje, vino y carne (69 y 102),⁴⁸ de hecho, la alimentación básica de los campesinos españoles se componía de pan y vino (Ruiz *Crisis*, 87) y, a juzgar por lo que dice el labrador en la *Danza de la muerte*, la carne sería más la excepción que la regla: *yo como tocino e avezes oveja* (397). En el norte de Castilla, cultivaban asimismo legumbres y frutas, además de elaborar queso y atender los viñedos (Ruiz *The Peasantries*, 66).⁴⁹

En el cancionero tradicional, se menciona, a propósito de los porquerizos, el zurrón (bolsa de pellejo para la comida) en que llevan la merienda (*Corpus* 1131) y en cuanto a la dieta de los labradores, se mencionan los garbanzos tostados y los nuegados (pasta hecha de harina, miel y nueces, cocida al horno, *Corpus* 1609 B), el vino y el pan (*Corpus* 1949), las sardinas y las migas con aceite (*Corpus* 1991), las morcillas de cerdo (*Corpus* 2007) y más directamente en este texto: *–Al villano ¿qué le dan? / –La cebolla con el pan* (*Corpus* 1540 B) y también *la cevolla con el queso* (*Suplemento* 1540 C). El vaquero, en fin, se alimenta de *pan y queso* (*Corpus* 1148).

Como puede verse por los textos citados, el pan era un ingrediente básico de la dieta campesina, lo mismo que el queso, gracias a su capacidad de poder conservarse durante cierto tiempo sin echarse a perder (Brunner 31).⁵⁰ Y, en fin, no falta tampoco el pastor que prefiere el pan al matrimonio, eco quizás de épocas de hambre: *–Dí, pastor, ¿quiéreste casar? / –Más querría pan*. (*Corpus* 1212; Olinger 108), pan que podía ser

48 Para más precisiones sobre la dieta campesina véanse Cherubini (118), García de Cortázar (133-34 y 258), Labarge (157), Rösener (44 y 95-101) y Watson (70-71).

49 Sobre los viñedos véase Ruiz (*Crisis*, 79 y 87).

50 Sobre el papel central que tenía el pan en la dieta de los campesinos medievales véanse Dutton (122), Frank (229-30 y 234) y Hunt (12-15). Y también la *Cantiga de Santa María* 258 de Alfonso X.

de inferior calidad, de centeno (*tiznado, moreno*) por ejemplo, como se ve en una de las cánticas de serrana del *Libro de buen amor* (1030; Ruiz *Crisis*, 92 y 129). Había diferentes clases de pan que incluso podían servir como indicadores del nivel socio-económico del campesino (Cherubini 118); más aún, no se comía lo mismo en la mesa del noble que del aldeano o del labrador (Bökönyi 57): la estratificación social no perdonaba ningún aspecto de la vida medieval.

De las diversiones y fiestas campesinas que harían más llevaderas las duras jornadas laborales se mencionan con preferencia los bailes de la aldea (*Cancionero* 475) o en las bodas (*Corpus* 1402 B), como se las representa a veces en las ilustraciones de manuscritos medievales (Henisch *The Medieval*, 181). Hay serranas que cantan y bailan (*Corpus* 86, 998, 1475, 1476 y *Suplemento* 998 X), pastores (y pastoras) que lo hacen al son de la gaita (*Corpus* 1483 y *Cancionero* 772) y un villano que toca el tamboril (tambor pequeño que se toca con un palillo, *Corpus* 1484).⁵¹

7. PARA SEGUIR INVESTIGANDO

Capítulo aparte merecerían las serranas, sobre las cuales se han hecho varias menciones en lo que va de este trabajo. Por ahora, bastaría recordar a una serrana que, provista de zurrón y cayado, sale de su cabaña para guardar el ganado en la montaña (*Corpus* 997), repitiéndose varias veces la situación del viajero que ruega el socorro de una serrana para no morir en la montaña (*Corpus* 987 y 990), o para que lo ayude a pasar el río (*Corpus* 987) o la sierra (988). No faltan tampoco los desprevenidos viajeros asaltados por una serrana junto a su cabaña (*Corpus* 994 A, B y 995), o en un puerto de montaña (*Corpus* 996). Nótese en estos poemas, las referencias al entorno geográfico: el río,

⁵¹ Para las festividades campesinas con participación de las mujeres, véase Shahar (246).

la montaña, el puerto de montaña, la sierra, el descampado y la cabaña, además del pinar de Avila (*Corpus* 1477).

Muchos otros aspectos de la vida campesina quedan casi sin referencias: la religiosidad (Caro Baroja, 138-42) o la familia, por ejemplo, de la cual se conservan datos muy escasos (Ruiz, *The Peasantries*, 56-57).⁵² Tampoco se dice nada de la condición jurídica de la mujer, aunque en dos poemas se narra cómo unas villanas fueron casadas por sus padres, con resultados opuestos: a una, *hija de un pechero*, la casa su padre con un caballero (*Corpus* 233); a otra, con un mal villano que lo único que sabe es dormir (*Corpus* 234). Tema aparte merecen todas aquellas composiciones que tratan del tema de la malmaridada o malcasada, de las cuales Alín recoge un buen número en su antología. En relación directa con las villanas o aldeanas, se puede recordar a aquélla que hace cinco o seis años lleva de casada y cuyo marido no le compra ropa y la maltrata físicamente y de quien vive en constante temor y que, como si todo esto fuera poco castigo, tiene que tratar a su suegra y a su cuñada (*Cancionero*, 20); por cierto que no faltan las alusiones hartamente negativas a la suegra: *si tienes suegra celosa / en la boda se te muera* (*Cancionero*, 558), o al dominio que los hombres habrían tenido sobre las mujeres: *Si el marido ha de mandarme, / más vale no casarme*. (*Corpus* 220; Olinger 134; Dillard 215)

Se está muy lejos de esa supuesta Edad de Oro de un campesinado que viviría idílica y bucólicamente en los campos, según lo sugiere la iconografía de los trabajos de los meses estudiada por Henisch. En efecto, ninguna de las muchas adversidades, dificultades, calamidades y desastres que hacían tan dura la vida rural aparece ilustrada en estos ciclos: el tono emocional de las imágenes es calmo, el tiempo siempre favorable, el cielo invariablemente azul, los implementos de trabajo en perfectas

52 Sobre la familia campesina, véanse Borrero Fernández (23-26) y Gies, *Marriage* -157-85 (1200-1347, antes de la Peste Negra) -y 235-50 (1350-1500).

condiciones y los labradores en buen estado físico, con la instrumentaria apropiada y a la edad justa, disfrutando de un bien merecido descanso, contentos con su suerte y sin el menor indicio de protesta contra el sistema (*In Due Season*, 319-24).⁵³

Hay también una gran distancia de esa visión idealizada del amor entre los rústicos, que se representa en más un poema: no siempre habría esas *cadena de amor* de las zagalas de una villa (*Cancionero*, 319), ni la zagala que ha de querer más al marido cuándo éste parta (*Cancionero*, 364). Y, en fin, está siempre presente el peligro de los abusos de los nobles, como el de aquel conde a quien una mujer de clase inferior, si bien le ruega que no le hable de amor en la calle, lo va a esperar junto al río:

Mañana yré, conde,
a lavar al río;
allá me tenéis, conde,
a vuestro servicio.
(*Corpus*, 390)

Muchos más son los temas que cabría estudiar en relación con el mundo campesino y no sólo en el cancionero tradicional: para citar un solo caso, se puede recordar ahora al *Esopete ystorriado* (Toulouse, 1488). Pero también otras obras de otros géneros, y no solamente los literarios, aguardan estudios detallados: la iconografía, por ejemplo, para la cual no hace falta recordar que el *Códice Rico T.I.j* y el de Florencia de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X suman más de mil ochocientas miniaturas, vasta representación de la vida medieval en todos sus aspectos, incluyendo la rural.⁵⁴

53 Véase también Braet (193) y Ruiz, *The Peasantries* (49-50).

54 Para la representación de la vida diaria en las *Cantigas*, Keller y Cash.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFONSO X, EL SABIO (1984), *Calila e Dimna*, CACHO BLECUA, José Manuel y María Jesús LACARRA (eds), Madrid, Castalia.
- _____. *Cantigas de Santa María*, METTMANN, Walter (ed.), Madrid, Castalia, (1986, 1988, 1989), 3 vols.
- _____. *Primera Crónica General de España [= Estoria de Espanna]* (1979), MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.), Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, Editorial Gredos, 2 vols.
- _____. *Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio* (1807), Madrid, Imprenta Real.
- BERCEO, GONZALO DE, *Milagros de Nuestra Señora* (1997), GERLI, Michael (ed.), Madrid, Cátedra.
- _____. *Cancionero tradicional* (1991), ALÍN, José María (ed.), Madrid, Castalia.
- _____. *Cantar de mio Cid*, MONTANER, Alberto (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores, (2007).
- _____. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (1990), FRENK, Margit (ed.), Madrid, Castalia.
- _____. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Suplemento* (1992), FRENK, Margit (ed.), Madrid, Castalia.
- _____. *Danza general de la muerte* (1966), BERMEJO HURTADO, Haydée y Dinko CVITANOVIC (eds.), Bahía Blanca: Talleres Gráficos Panzini hnos.
- _____. *Historia de la donzella Teodor* (2000), RIVERA, Isidro J. and Donna M. ROGERS (eds.), Binghamton, Binghamton University.
- DON JUAN MANUEL (1994), *El conde Lucanor*, SERÉS, Guillermo (ed.), Barcelona, Crítica.
- _____. *Obras completas (Libro del cauallero et del escudero y Libro de los estados*, 1982), BLECUA, José Manuel (ed.), Madrid, Editorial Gredos, 2 vols., I, 35-116 y 191-502.
- RUIZ, JUAN, ARCIPRESTE DE HITA (1995), *Libro de buen amor*, BLECUA, Alberto (ed.), Madrid, Cátedra.
- _____. *Libro de Alexandre* (2007), CASAS RIGALL, Juan

(ed.), Madrid, Castalia.

_____. *Lírica española de tipo popular: Edad Media y Renacimiento* (1990), FRENK, Margit (ed.), Madrid, Cátedra.

LOPEZ DE MENDOZA, IÑIGO, MARQUÉS DE SANTILLANA (1995), *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, BIZZARRI, Hugo Oscar (ed.), Kassel, Edition Reichenberger.

_____. *Poemas arábigoandaluces* (1959), GARCÍA GÓMEZ, Emilio (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.

PSEUDO-ARISTÓTELES (1991), *Secreto de los secretos (Ms. BNM 9428)*, BIZZARRI, Hugo Oscar (ed.), Buenos Aires, SECRET PSEUDO ARISTÓTELES (1967), *Poridat de las paridades*, KASTEN, Lloyd A. (ed.), Madrid, Silverio Aguirre imp.

OBRAS CITADAS

AA.VV. (1990), *Actas del Simposio Internacional “El vino en la literatura española medieval: presencia y simbolismo”*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.

AYERBE-CHAUX, REINALDO (1975), *El Conde Lucanor: Materia tradicional y originalidad creadora*, Madrid, José Porrúa Turanzas.

BÖKÖNYI, SÁNDOR (1995), “The Development of Stockbreeding and Herding in Medieval Europe”, en *Agriculture in the Middle Ages: Technology, Practice, and Representation*, SWEENEY, Del (ed.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 41-61.

BORRERO FERNÁNDEZ, MERCEDES (1990), *Los campesinos en la sociedad medieval*, Madrid, Arco Libros.

BRAET, HERMAN (1995), “‘A thing most brutish’: The Image of the Rustic in Old French Literature”, en *Agriculture in the Middle Ages: Technology, Practice, and Representation*, SWEENEY, Del (ed.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 191-204.

BRUNNER, KARL (1995), “Continuity and Discontinuity of Roman Agricultural Knowledge in the Early Middle Ages”, en *Agriculture in the Middle Ages: Technology, Practice, and Representation*, SWEENEY, Del (ed.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 21-40.

CAMILLE, MICHAEL (1995), “‘When Adam Delved’: Laboring on the Land in English Medieval Art”, en *Agriculture in the Middle Ages:*

- Technology, Practice, and Representation*, SWEENEY, Del (ed.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 247-76.
- CAMPBELL, BRUCE M. S (1995), “Ecology Versus Economics in Late Thirteenth- and Early Fourteenth- Century English Agriculture”, en *Agriculture in the Middle Ages: Technology, Practice, and Representation*, SWEENEY, Del (ed.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 76-108.
- CARO BAROJA, JULIO (1977), “Caracterizaciones del labrador”, *Agricultura y Sociedad*, 2, 131-82.
- Cherubini, Giovanni (1990), “The Peasant and Agriculture”, en *The Medieval World*, LE GOFF, Jacques (ed.), London, Collins & Brown, 113-37.
- DILLARD, HEATH (1989), *Daughters of the Reconquest: Women in Castilian Town Society, 1100-1300*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Dozer-Rabedeau, Jane B (1995), “*Rusticus*: Folk-Hero of Thirteenth-Century Drama”, en *Agriculture in the Middle Ages: Technology, Practice, and Representation*, SWEENEY, Del (ed.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 205-26.
- DUBY, GEORGES (1980), *The Three Orders: Feudal Society Imagined*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- DUTTON, PAUL EDWARD (1995), “Thunder and Hail over the Carolingian Countryside”, en *Agriculture in the Middle Ages: Technology, Practice, and Representation*, SWEENEY, Del (ed.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 111-37.
- FRANK, JR., ROBERT WORTH (1995), “The ‘Hungry Gap,’ Crop Failure, and Famine: The Fourteenth-Century Agricultural Crisis and *Piers Plowman*”, en *Agriculture in the Middle Ages: Technology, Practice, and Representation*, SWEENEY, Del (ed.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 237-43.
- FREEDMAN, PAUL (1999), *Images of the Medieval Peasant*, Stanford, California, Stanford University Press.
- Frenk Alatorre, Margit (1978), *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia.
- _____. (1990), “Prólogo”, en *Corpus de la antigua lírica po-*

- pular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, v-xxvi
- _____. (1966), “Introducción”, en *Lírica española de tipo popular: Edad Media y Renacimiento*, Ediciones Cátedra, México, UNAM, 11-29
- GARCÍA DE CORTÁZAR, JOSÉ ANGEL (1988), *La sociedad rural en la España Medieval*, Madrid, Siglo XXI de España Editores
- GIES, FRANCES AND JOSEPH (1989), *Marriage and the Family in the Middle Ages*, New York, Harper & Row
- _____. (1995), *Cathedral, Forge, and Waterwheel: Technology and Invention in the Middle Ages*, New York, Harper and Collins
- HENISCH, BRIDGET ANN (1995), “In Due Season: Farm Work in the Medieval Calendar Tradition”, en *Agriculture in the Middle Ages: Technology, Practice, and Representation*, SWEENEY, Del (ed.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 309-336
- _____. (1999), *The Medieval Calendar Year*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania University Press
- HOURIHANE, COLUM (2007), *Time in the Medieval World: Occupations of the Months and Signs of the Zodiac in The Index of Christian Art*, Princeton, Department of Art and Archaeology, Princeton University Press
- HUNT, EDWIN S. and JAMES M. MURRAY (1999), *A History of Business in Medieval Europe, 1200-1550*, Cambridge, Cambridge University Press
- JARITZ, GERHARD (1995), “The Material Culture of the Peasantry in the Late Middle Ages: ‘Image’ and ‘Reality’”, en *Agriculture in the Middle Ages: Technology, Practice, and Representation*, SWEENEY, Del (ed.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 163-88
- KELLER, JOHN E. and Annette GRANT CASH (1998), *Daily Life Depicted in the Cantigas de Santa Maria*, Lexington, The University Press of Kentucky.
- KUCHENBUCH, LUDOLF (1995), “Links Within the Village: Evidence From Fourteenth-Century Eastphalia”, en *Agriculture in the Middle Ages: Technology, Practice, and Representation*, SWEENEY, Del (ed.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 138-62.
- LABARGE, MARGARET WADE (1987), *Women in Medieval Life: A Small*

- Sound of the Trumpet*, London, Hamish Hamilton
- LE GOFF, JACQUES (1977), *Pour un autre Moyen Age: Temps, travail et culture en Occident: 18 essais*, Paris, Gallimard.
- _____. (1977), “Note sur société tripartite, idéologie monarchique et renouveau économique dans la chrétienté du IX^e au XII^e siècle”, en *Pour un autre Moyen Age: Temps, travail et culture en Occident: 18 essais*, Paris, Gallimard, 80-90.
- _____. (1977), “*Les paysans et le monde rural dans la littérature du haut Moyen Age (V^e-VI^e siècle)*”, en *Pour un autre Moyen Age: Temps, travail et culture en Occident: 18 essais*, Paris, Gallimard, 131-144.
- _____. (1977), “*Introduction: Medieval Man*”, en *The Medieval World*, Paris, Gallimard, 1-35
- _____. (1990), *The Medieval World*, London, Collins & Brown.
- MARIAS, JULIÁN (1964), *Aquí y ahora*, Madrid, Revista de Occidente.
- _____. (1964), “El campesino y su mundo”, *Aquí y ahora*, 62-67.
- _____. (1964), “La figura social del agricultor”, *Aquí y ahora*, 68-73.
- MASERA, MARIANA (2011), “*Desire and Transgression in the Female Voice of Early Popular Lyric*”. *A Companion to Spanish Women’s Studies*, ROS, Xon de y Geraldine HAZBUN, Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY, Tamesis, 41-53
- MENENDEZ PIDAL, RAMÓN, *Estudios literarios*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946, 203-77.
- _____. (1951), *De primitiva lírica española y antigua épica*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 115-28
- OLINGER, PAULA (1985), *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- ROS, XON DE Y GERALDINE HAZBUN (2011), *A Companion to Spanish Women’s Studies*, Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY, Tamesis.
- ROSENER, WERNER (1992), *Peasants in the Middle Ages*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press

- RUIZ, TEÓFILO F. (1994), *Crisis and Continuity: Land and Town in Late Medieval Castile*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- _____. (1998), “The Peasantries of Iberia, 1400-1800”, en *The Peasantries of Europe from the Fourteenth to the Eighteenth Centuries*, SCOTT, Tom (ed.), London and New York, Longman, 49-73.
- SANCHEZ, MARCIANO (1982), *Vida popular en Castilla y León a través del arte (edad media)*, Valladolid, Ámbito.
- SCOTT, TOM (1998, ed.), *The Peasantries of Europe from the Fourteenth to the Eighteenth Centuries*, London and New York, Longman.
- SHAHAR, SHULAMITH (1983), *The Fourth Estate: A history of women in the Middle Ages*, London and New York, Methuen.
- STEFANO, LUCIANA (1966), *La sociedad estamental de la Baja Edad Media a la luz de la literatura de la época*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- SWEENEY, DEL (1996), “Introduction”, en *Agriculture in the Middle Ages: Technology, Practice, and Representation*, SWEENEY, Del (ed.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1-17.
- WATSON, ANDREW M. “Arab and European Agriculture in the Middle Ages: A Case of Restricted Diffusion”, en *Agriculture in the Middle Ages: Technology, Practice, and Representation*, SWEENEY, Del (ed.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 62-75.
- WEBSTER, JAMES CARSON (1970), *The Labor of the Months in Antique and Mediaeval Art To the End of the Twelfth Century*, New York, AMS Press.
- WILLIAMS; JANE WELCH (1996), “The New Image of Peasants in Thirteenth-Century French Stained Glass”, en *Agriculture in the Middle Ages: Technology, Practice, and Representation*, SWEENEY, Del (ed.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 277-308.

**JIMENA Y URRACA:
DOS HEROÍNAS MEDIEVALES EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL
SIGLO XX**

**JIMENA Y URRACA:
TWO MEDIEVAL HEROINES IN THE SPANISH LITERATURE OF
THE TWENTIETH CENTURY**

GLADYS GRANATA DE EGÜES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Sumario:

1. Reflexiones preliminares
2. *Urraca* de Lourdes Ortiz
3. *Anillos para una dama de Antonio Gala*
4. Conclusiones

Resumen: Los estudiosos de la literatura medieval han demostrado con suficientes ejemplos que en el género épico las mujeres están inconclusas en su representación. Por esta razón, los escritores a lo largo de los siglos se han interesado en reescribir sus historias en romances, novelas y obras de teatro. Por su parte, la historia de la literatura española nos demuestra que la tradición y sus tópicos han estado siempre presentes y el mundo medieval no escapa a esta constante. La figura del Cid, su esposa Jimena y los reyes y reinas que gobernaron durante el medioevo representan una fuente inagotable de inspiración para los autores y en el Siglo XX son muchos los ejemplos de obras que se centran en ellos. El propósito de esta comunicación es mostrar la pervivencia de la literatura épica medieval en la literatura española contemporánea a través de la representación de sus mujeres, específi-

camente en *Anillos para una dama* de Antonio Gala y en *Urraca* de Lourdes Ortiz.

Palabras clave: Siglo XX-Literatura española-Medioevo-Urraca- Jimena

Abstract: Scholars of Medieval literature have demonstrated with many examples that the epic genre represents worlds and heroes that leave no space for interpretation; however, the presence of women in these same writings is different. The unfinished character of their depictions has aroused the interest of writers over the centuries who have rewritten their stories in romances, novels and plays. Meanwhile Spanish literature shows us that tradition and its topics have always been present, the medieval world is no exception. The figure of the Cid, his wife Jimena and kings and queens who ruled during the Middle Ages represent an unlimited source of inspiration for authors; in the twentieth century there are many examples of literary works that are centered on them. The purpose of this research is to show the survival of the medieval epic literature, through the representation of their women in *Anillos para una dama* by Antonio Gala y *Urraca* by Lourdes Ortiz.

Keywords: 20th Century-Spanish Literature-Middle Ages-Urraca-Jimena.

1. REFLEXIONES PRELIMINARES

Los estudiosos de la literatura medieval han demostrado con suficientes ejemplos que el género épico representa un mundo y unos héroes completos que no dejan resquicios interpretativos; sin embargo, con las mujeres presentes en las diferentes obras no sucede lo mismo: el carácter inconcluso de su representación ha despertado el interés de los escritores a lo largo de los siglos quienes han reescrito sus historias en romances, novelas y obras de teatro. Por su parte, el devenir de la literatura española nos demuestra que la tradición y sus tópicos han estado siempre presentes y el mundo medieval no escapa a esta constante. La figura del Cid, su esposa Jimena y los reyes

y reinas que gobernaron durante la Edad Media representan una fuente inagotable de inspiración para los autores, y en el Siglo XX son muchos los ejemplos de textos literarios que se centran en ellos.

El propósito de esta investigación es mostrar la pervivencia de la literatura épica medieval a través de la representación de sus mujeres en *Anillos para una dama* de Antonio Gala, protagonizada por la esposa del Cid Campeador, y en *Urraca* de Lourdes Ortiz, cuyo personaje principal es la Reina Urraca de Castilla y León.¹

Sobre Jimena se ha escrito mucho y su figura ha sido repetidamente recreada en la literatura española de todos los tiempos. En la épica medieval representa el modelo de mujer noble y correcta que reúne las virtudes de la esposa compañera y de la madre ejemplar y siempre como figura secundaria, como el *complemento* del Cid Campeador. En palabras de Marjorie Ratcliffe: *She is not the subject, she does not act, she is not real. She is an image of reality.* (1991: 62) Pero aun así, su nombre está siempre presente en el imaginario colectivo. Urraca, en cambio, está en las antípodas de Jimena: personaje poco conocido, de carácter fuerte y conducta discutible, ha sido olvidada aun en las crónicas y casi nada se sabe de ella. No la cantan los romances, ni hay poema épico que la recuerde. Algunos escritores se han inspirado en esta reina, pero los títulos de esas obras hoy son solamente un renglón en la historia literaria española. Nadie conoce o recuerda a Urraca.

Estas dos mujeres tan diferentes, ambas pertenecientes al ámbito épico, han sido revividas, en este caso, por una novelista –como observé antes– y un dramaturgo del siglo XX. En ambos textos, la mirada actual reelabora sus personalidades y aunque no las saca totalmente de contexto, les otorga interioridad, elo-

¹ Mis citas proceden de ORTIZ, Lourdes (1991), *Urraca*, Madrid, Editorial Debate y GALA, Antonio (2005a), *Anillos para una dama*, Madrid, Biblioteca Edad

cuencia, conciencia del rol que les tocaba cumplir y, sobre todo, de su condición femenina. Contrariamente a lo que se pudiera esperar, y sobre todo pensando en que ambas obras fueron escritas en un momento de fermento de las teorías feministas, las dos heroínas reclaman para sí un destino que las devuelva a su condición humana y a un lugar donde lo privado prevalezca sobre lo público.

2. *URRACA* DE LOURDES ORTIZ

El estudio de la novela de Lourdes Ortiz exige algunas consideraciones, aunque sean someras, sobre la novela histórica. La relación historia-literatura ha sido desde siempre motivo de sesudos debates que tienen como eje la problemática ficción/realidad y el papel del lenguaje en la configuración de esos estatus.² En el centro de esta discusión está la *nueva novela histórica* que en los últimos cuarenta años ha visto un resurgimiento, tanto en Europa como en Hispanoamérica y que, amén de las innovaciones formales, mantiene una relación problemática con los documentos históricos y con la subordinación de la imaginación al dato empíricamente comprobable. Para Celia Fernández Prieto (1998: 154 y ss.), la *nueva novela histórica* se apoya en dos pilares constructivos que ponen en duda la fidelidad de que hacía gala la novela histórica tradicional: la distorsión de los materiales históricos al incorporarlos a la diégesis ficcional, y

2 Dice Carlos Mata, al respecto: *La frontera que separa los territorios de la historia y la literatura ha sido, pues, permeable a lo largo de los tiempos y, así -pese a la conocida distinción aristotélica de historia y poesía- se han producido frecuentes incursiones de un género en el otro: la savia de la historia vivifica la literatura, y viceversa, la literatura es una fuente -si bien indirecta o secundaria- para el conocimiento histórico.* Véase MATA, Carlos (1995), "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica", en Kurt SPANG (1995, ed.) *La novela histórica. Teorías y comentarios*, Navarra, EUNSA, p. 14.

la metaficción orientada a cuestionar la verdad de los sucesos consignados por la historiografía; cuestionamiento apoyado en la hipótesis de que el pasado en sí mismo es inaccesible y que lo que se conoce es solamente una versión más o menos sesgada, más o menos interesada de los hechos acaecidos.

Lourdes Ortiz (española, 1943), autora de una amplia producción en géneros como novela, cuento, teatro, biografía y ensayo, publicó *Urraca* en 1981. Por su contenido, el texto se encuadra dentro de esta *nueva novela histórica* que, siguiendo nuevamente a la estudiosa Celia Fernández Prieto (1998: 162-163), se caracteriza por: a) la intensificación de los elementos subjetivos, afectivos y líricos; b) por la modalización autobiográfica, en este caso, la voz de una mujer que quiere dar a conocer la verdad de su fracaso frente a las diferentes versiones que los demás han dado de los hechos; c) por una rigurosa documentación que se añade al relato; d) por la incorporación de elementos líricos como la libertad en el tratamiento del tiempo; e) la escritura abierta que se autocorrige a medida que se va escribiendo; y, f) finalmente, por el desdoblamiento y enfoque irónico que éste permite.

Por su parte, Biruté Ciplijauskaitė, en su libro *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, habla de una *nueva escritura histórica femenina* (1988) al referirse a un importante *corpus* de relatos cuyas autoras son mujeres que han vuelto la mirada al pasado y han recreado vidas y ambientes lejanos en el tiempo. En consonancia con lo que opina Fernández Prieto, según Ciplijauskaitė estas narraciones se caracterizan por: a) la utilización de un lenguaje diferente al de la novela histórica tradicional; b) la elección de la forma autobiográfica; c) la búsqueda de épocas y personajes menos conocidos que posibilitan el juego de la imaginación, aunque el punto de partida es siempre una rigurosa documentación; d) la presencia de elementos afectivos; e) y, lo más importante, *el enfoque irónico a través del desdoblamiento que permite la auto-observación*

crítica y posibilita el constante juego entre la fachada oficial y el ser íntimo, (Ciplijauskaité 1988: 129) Ambas investigadoras subrayan la subjetividad y la conciencia de verdad relativa de estos relatos. En esta vertiente literaria hay que ubicar a *Urraca* de Lourdes Ortiz, por cuanto desde el comienzo mismo de la novela y en la voz de su protagonista se expone la intención de este relato:

Una reina necesita un cronista, un escriba capaz de transmitir sus hazañas, sus amores y sus desventuras, y yo, encerrada en este monasterio, en este año de 1123, voy a convertirme en ese cronista para exponer las razones de cada uno de mis pasos, para dejar constancia –si es que fuera muerte lo que me espera- de que mi voluntad se vio frustrada por la traición y tozudez de un obispo ambicioso y unos nobles incapaces de comprender la magnitud de mi empresa. Ellos escribirán la historia a su modo; hablarán de mi locura y mentirán para justificar mi despojamiento y mi encierro. Pero Urraca tiene ahora la palabra y va a narrar para que los juglares recojan la verdad y la transmitan de aldea en aldea y de reino en reino. (Ortiz 1991: 10)

Urraca es consciente de que dará una versión más, pero ésta es *su versión*, la de la mujer que conoce realmente lo sucedido, he allí el componente persuasivo, y, por lo tanto, habrá que creerle.

Antes de seguir con el comentario del texto, es necesario hacer algunas puntualizaciones sobre quién fue esta reina y por qué Lourdes Ortiz la elige para protagonizar su novela. Dije al principio que la literatura española se nutre permanentemente de las historias y personajes del pasado, sobre todo de aquellos que aparecen desdibujados en las crónicas y documentos antiguos. El caso de la reina Urraca es paradigmático al respecto:

descalificada por unos y enaltecida por otros, fue una de las figuras más enigmáticas e importantes de la Edad Media española y, sin embargo las fuentes y crónicas escritas son escasas a la hora de conocer su vida y trayectoria.

Urraca, Reina de Castilla y de León entre los años 1109 y 1126, fue la hija primogénita de Alfonso VI, y de su segunda esposa, la reina Constanza de Borgoña. Los historiadores ubican su nacimiento en Saldaña, aproximadamente en el año 1079 y, en principio, se desconocen más datos sobre su infancia.³ A los 11 años, y en virtud de las alianzas existentes entre Castilla y el Condado de Borgoña, se casó con Raimundo de Tolosa, recibiendo como regalo de bodas los condados de Portugal y Galicia. De ese matrimonio nació don Alfonso, futuro heredero del trono castellano con el nombre de Alfonso VII. A la muerte de su esposo, en 1107, Urraca era la firme candidata al trono de su padre hasta tanto su hijo alcanzara la mayoría de edad. Dos años después se casó con Alfonso, el Batallador, rey de Aragón y de Navarra, y ese mismo año murió su padre, por lo que Urraca se convirtió en la Reina de las posesiones paternas y de las que compartía con su marido. A partir de este momento comenzaron una infinidad de luchas intestinas entre los diferentes reinos y un enfrentamiento, con muchas idas, venidas, intrigas y traiciones entre los dos cónyuges que finalizaron en 1114, año en que se abrió una etapa negra en la vida de la Reina, por cuanto perdió el apoyo de los súbditos de la mayoría de sus posesiones. Finalmente, en 1124, su joven hijo se armó caballero en la Catedral de Santiago, ceremonia que significó la retirada de la escena política de Urraca y, dos años después, el 8 de marzo de 1126, murió prisionera en Saldaña. Su hijo heredó, sin inconvenientes, los reinos de Castilla y de León. Hasta

3 Es lógico suponer que no tuviera residencia fija sino que acompañase a la corte itinerante de su padre, el rey Alfonso. Afirman los historiadores que probablemente estuvo presente en la toma de Toledo en 1085, acontecimiento importantísimo de la Reconquista cristiana.

aquí, a grandes rasgos, la historia, pero la leyenda habla de una reina indómita, con múltiples amantes, algún hijo natural y una voluntad de batallar ajena al *deber ser* femenino de la época.

Tal vez esas circunstancias extraordinarias conspiraron en su contra y favorecieron el silencio de cronistas y trovadores a la hora de hacer la biografía de un personaje que sin dudas fue muy importante desde el punto de vista histórico, pero que seguramente era considerado polémico, cuando no inconveniente.

Antonio Uribe-Sánchez en su artículo *Una crónica medieval moderna: 'Urraca' de Lourdes Ortiz* (1995) enumera las obras literarias e históricas, a lo largo de los siglos, en los que aparece la Reina, ⁴ anteriores a la versión de Lourdes Ortiz: en la mayoría de estos textos está caracterizada como una mujer vanidosa, egoísta, interesada y despótica en el uso de su poder, cuando no desdibujada en el contraste con los personajes masculinos. Frente a estas semblanzas, la novela de Ortiz propone la de una mujer madura que ha vivido intensamente y que en el momento del relato, el final de sus días, se propone reivindicar para ella y para los demás, desde su propia voz, el derrotero de sus decisiones, la naturaleza de sus intenciones y los sentimientos que la guiaron a lo largo de su existencia.

El gran tema que gravita sobre toda la novela es sin lugar a dudas el del poder y, en este caso el del poder ejercido por una mujer. Cuando le preguntaron a Lourdes Ortiz cómo había nacido esta novela ella contestó:

Era una época en la que yo estaba dándole muchas vueltas a la relación del poder y de la mujer...Y

⁴ *La varona castellana* (alrededor de 1617) de Lope de Vega, *El conde de Candepina* (1832) de José de la Escosura, *Doña Urraca de Castilla* (1849) de Francisco Navarro Villoslada y el drama en verso *Doña Urraca de Castilla* (1872) de Antonio García Gutiérrez. Anota, también, que la primera biografía completa de Urraca apareció en 1982, con el título *The Kingdom of León-Castilla under Queen Urraca*, escrita por Bernard F. Reilly, *Las Crónicas Anónimas de Sabagún* y la *Historia Compostellana*, ambas contemporáneas de Urraca.

el personaje de Urraca me venía muy bien, puesto que fue una mujer que luchó por el poder. Por tanto Urraca surge a partir de unas preocupaciones que yo tenía en ese momento. (Morales Villena 1986: 1)

El interés por el tema del poder sumado al desdibujamiento que en la historia tiene esta heroína épica le permitió a Ortiz imaginar y presentar al público lector del Siglo XX una Urraca que reflexiona frente a un interlocutor, el monje Roberto, y, sobre todo, frente a ella misma revisando las razones que impulsaron sus actos, algunos decididos y otros impuestos por las circunstancias, y reivindica el papel de reina que la historia le ha quitado. Dice Soledad Arredondo al respecto:

Esta Urraca pretende contrarrestar lo que de ella ha dicho la historiografía, que, como se ha señalado recientemente, ha vaciado de contenido su agitado reinado, entendido apenas como una transición, entre el de su padre, Alfonso VI, y el de su hijo, Alfonso VII, y marcado por dos matrimonios, primero con Raimundo de Borgoña, y, ya viuda, con Alfonso I de Aragón. (2006: 191-192)

La *Urraca* de Lourdes Ortiz está convencida de que a pesar de su sexo femenino nació para regir un Imperio y, para bien o para mal, luchó siempre por eso, más allá de lo que realmente le hubiera gustado hacer. El deber se impone sobre el querer hacer. Sabe que no fue una mujer común y en su destino extraordinario centra el discurso:

Monje, yo no he amasado el pan, ni he limpiado uno a uno los garbanzos para despojarles de su piel, ni he cosido mis sayas, ni he tejido las mantas que cubren mi cama. Estas manos sólo han sostenido la espada y han lanzado el dardo con precisión [...] Son manos que sólo supieron golpear el tambor, con ra-

bia, para revivir una música guerrera [...] El perfume de Urraca ha sido siempre el sudor y sus afeites el polvo levantado por los cascos de los caballos. (Ortiz 1981: 140-141)

Sin embargo, a veces, agobiada por tan pesada herencia, confiesa que si pudiera volvería a empezar y llamativamente su elección sería la de una sacrificada mujer de campo, dedicada a las tareas domésticas:

mecería cunas, cantarían nanas y echaría gallinas en la olla y nabos y mezclaría la miel con la harina para hacer rosquillas cubiertas de azúcar blanco y empanadas de hojaldre, añadiendo levadura, esperando a que subiera para poner uvas y meterla en el horno...prepararía la lumbre y limpiaría la madera de pino para colocar los cuencos vacíos y aguardar a que ellos regresaran del campo, cubiertos de sudor y de barro. Cinco o incluso seis, seis hijos musculosos y hambrientos contentos de devorar la comida que Urraca con tanto amor les habría preparado. (Ortiz 1981: 142)

A lo largo de la crónica se van sumando otros temas como el de la guerra, la relación política-religión, sus conflictivos vínculos familiares (con su padre, hijo y segundo esposo), las espinosas relaciones con el Obispo Gelmírez, sus amores extramatrimoniales, todos ellos entretajidos con la historia de España. A estos tópicos factuales se unen los estrictamente literarios como la importancia del interlocutor, la escritura como salvación, la falibilidad de la memoria, la representación; en otras palabras, un nivel meta-literario acorde con las tendencias de la narrativa contemporánea.

A la complejidad temática de la novela se suma la diversidad genérica de una narración que su protagonista quiere

que sea una crónica, pero que por la voz en primera persona se transforma en una especie de autobiografía, ficticia por supuesto. La crónica está en la intención de la voz que cuenta a su interlocutor el pasado para que deje constancia por escrito de los hechos; sin embargo, muchas veces el monje Roberto no está y, aunque Urraca desea su llegada, para poder seguir el relato lo inventa, lo imagina como acicate y continúa no ya hablando, sino pensando y a veces escribiendo.

El tema del interlocutor es de suma importancia en la literatura femenina contemporánea y Ortiz lo utiliza para darle sentido a los dichos de su protagonista: es gracias a él, a su presencia que se produce la narración, aun cuando no compartan el mismo espacio:

Hoy no ha acudido a mi celda el hermano Roberto y le echo de menos y, de repente, esta crónica me parece vacía ¿Qué he de contar? Las batallas, los cambios de humor, los acuerdos...necesito conversar, necesito contarle al monje aquella jornada para que vuelvan las caras, resuenen de nuevo las palabras pronunciadas...para que todo adquiera vida. Y le cuento a él como si estuviera a mi lado. (Ortiz1981: 62)

El formato crónica se desdibuja y pasa a ser una confesión, mitad dicha, mitad pensada. La misma Urraca dice que el género crónica no permite desnudar emociones: *Una crónica no debe detenerse en sentimientos, ni en personajes secundarios*, (Ortiz 1981: 44) por lo que le resulta insuficiente a la hora de mostrar su intimidad. Es importante anotar que muchas veces, sobre todo cuando Urraca monologa, la primera persona del discurso se desliza a la tercera en busca de la supuesta objetividad que el personaje persigue: *Pero Urraca tiene ahora la palabra y va a narrar para que los juglares recojan la verdad y la transmitan de aldea en aldea y de reino en reino*. (Ortiz 1981: 10)

En cuanto a lo de autobiografía (siempre me refiero a autobiografía ficticia), la novela tiene cierta ordenación diacrónica y una finalidad justificativa que bien podría caber en el formato genérico de la autobiografía. La autorreferencialidad es una de las particularidades más notables de la escritura o del discurso femenino y Lourdes Ortiz recurre a ella para caracterizar a su personaje. Pero como sucede en la mayoría de las autobiografías femeninas, a Urraca le es difícil seguir la línea del tiempo: *Me canso. Cada vez que la historia requiere un orden, una cronología, unos hechos, la pluma pesa y siento la nulidad de mi tarea.* (Ortiz 1981: 71) Su memoria, de la que desconfía o a la que rectifica (*Quizá invento. Es difícil que pueda recordar aquella mañana;* Ortiz 1981: 11) o *mientras escribo tengo la impresión de que el tiempo desgasta,* Ortiz 1981: 64), es básicamente emotiva: se mueve más por estímulos externos (las preguntas del interlocutor) que por la voluntad de un ordenamiento temporal rígido. Incluso llega a pensar que debió haber elegido otra forma genérica para su relato: *Quizás me he equivocado y debiera haberme limitado a contar un apólogo, un cuento, donde las marionetas adquieran movimientos.* (Ortiz 1981: 11) Como queda demostrado, además de la variedad temática que se corresponde con la complejidad genérica, en esta novela se rescata la historia de una reina medieval olvidada por la historia, en una recreación alejada del bronce que la hace espiritualmente muy parecida a cualquier mujer.

3. ANILLOS PARA UNA DAMA DE ANTONIO GALA

Antonio Gala (1936, dramaturgo, novelista y ensayista español) en *Anillos para una dama* recrea la figura de Jimena Díaz de Vivar. Aunque conserva a los personajes y los conflictos históricos, neutraliza los ambientes y recurre a la poesía y al humor para escenificar la vida de la esposa del Campeador, dos años después de la muerte de su marido. La pieza obtuvo

un éxito resonante e inesperado por el tema, cuando se estrenó en el teatro Eslava de Madrid el 28 de setiembre de 1973. Dice Francisco López Estrada:

Gala logró que algo tan lejano temporalmente como la Edad Media, y un héroe al que los españoles conocen desde que comienzan a saber historia y que consideran como una de las figuras representativas de la nación española en su período germinal, se situase en un primer término de la actualidad artística teatral. (1983: 31)

No voy a abundar sobre el personaje de Jimena, por ser suficientemente conocido, solamente anotaré que desde la Jimena del *Poema del Cid* a la de Antonio Gala hay un largo recorrido que fue paulatinamente enalteciendo su figura y dándole mayor protagonismo⁵ y la encuentra en *Anillos para una dama*, como dice Milagros Rodríguez Cáceres *reducida, merced a un juego de anacronía, a dimensiones burguesas, en medio de un ambiente familiar y cotidiano*. (2005: 31)

Gala organiza el contenido de esta obra teatral dividida en dos partes, en dos niveles: uno que corresponde al de los hechos históricos, y, el otro, que representa la vida cotidiana de la heroína. Dice López Estrada: *Observemos que el punto de partida no es la Historia a secas, ni la Crónica del Cid, ni la reconstrucción de la crítica histórica sobre Rodrigo Díaz de Vivar. Es la versión poética de la vida del Cid que supuso el cantar de gesta lo que está en el fondo de la obra*. (1983: 35) Hay que aclarar que el dramaturgo respeta la Historia, pero no escribe un drama histórico, sino que, como él mismo declara, la Historia le sirve para su cometido:

De nuevo cuento hoy una historia española. Sin

5 Cfr. el minucioso estudio que hace Marjorie Ratcliffe en *Jimena: A Woman in Spanish Literature*, op. cit.

embargo, en esta ocasión utilizo la Historia de España, en cierto modo. (Acaso sea la Historia el único río en que nos podemos bañar más de una vez: cualquier cronología es una convención.) Por eso *Anillos para una dama* tiene adrede un aspecto intemporal: es más real así. (Gala 2005b: 149)

La intemporalidad de la que habla Gala se pone de manifiesto en el uso de vestuarios y escenografías neutras y, sobre todo en el tratamiento de conflictos como la libertad y la soledad que son iguales en todos los tiempos. Sostiene Francisco López Estrada al respecto: *Es un teatro que reduce la escenografía al límite indispensable: o sea, que potencia la palabra y que confía a ella la evocación de los lugares y que sólo ella cuenta para producir el efecto dramático.* (1983 :41)

El lenguaje utilizado, por su parte, sitúa la obra en la contemporaneidad y de esta manera se incluyen en los parlamentos giros y dichos del habla actual que puestos en boca de estos héroes antiguos tiñen de humor los diálogos y testimonian la vigencia de los conflictos que se escenifican.

La acción comienza dos años después de muerto el Cid Campeador ⁶ y en ese contexto el autor imagina a una Jimena madura, cansada de lidiar con su imagen de *viuda del héroe* y deseosa de salirse de la Historia. Alrededor de este tópico se desarrolla el drama donde la protagonista reclama su derecho a vivir y a casarse con Minaya Alvar Fáñez, el hombre a quien siempre ha amado en silencio. Gala no es el primero en unir estas dos figuras: María Teresa León en el último capítulo de su novela/biografía *Doña Jimena Díaz de Vivar. Gran señora de todos los deberes* (1960) habla de la soledad y de los sentimientos de Jimena hacia el fiel servidor de su esposo. Tanto en la obra de teatro como en la biografía de León, los dos protago-

6 La situación en Valencia es insostenible: hay que abandonar la ciudad, llevando el ataúd del Cid.

nistas saben que este amor es platónico y que su destino es no consumarse jamás. Pero, en el texto de Gala, la protagonista, antes de que llegue la vejez, lucha contra el sino inexorable, enfrentándose contra su rey y pariente Alfonso VI y contra su propia hija, que se escandaliza por su conducta. Valga como ejemplo el siguiente fragmento en el que la enfrenta mientras Jimena, en uno de los tantos anacronismos de la obra, pretende tomar tranquilamente un café con Minaya:

María.- (*Saltando*) Mamá sabes perfectamente que Mazdalí, el mejor general almorávide, viene a sitiar Valencia. Y tú estás aquí, vestida de claro, abanicándote, jugando a la anfitriona y charlando del tiempo. Es increíble.

Jimena.- No seas pesada niña. Ni alarmista que es lo peor del mundo... Porque ese Mazdalí no pueda estarse quieto, con el calor que hace, que ya son ganas... ¿Qué es lo que quieres? ¿Qué me suba a las murallas dando saltos como una mona y agarre una insolación? ¿O que me encasquete la diadema y me líe a mandobles con todo el que se me ponga por delante...? Cuando se murió tu padre, según tú, yo debería haberme prendido fuego como un bonzo... (María se levanta). Ahora que estoy tranquila, tomando café solo –fíjate qué frivolidad, quieres que me desmelene y forme en los adarves una marimorrena... Ya estoy harta de moros y cristianos, María. Déjame por lo menos en paz a la hora de la siesta, caramba ¡Un poco de formalidad! (Gala 2005: 195)

Esta Jimena que quiere torcer la línea de su destino se enfrenta con la intransigencia de quienes la rodean y con la imposibilidad de que la persona que ama se atreva a cruzar la línea del deber. El desenlace del drama muestra a la protagonista ce-

diendo a las exigencias externas y consolidándose frente a ella y frente a los demás como la viuda del héroe y olvidándose para siempre de su naturaleza de mujer. Detrás de esta renuncia se esconde el gran tema de la obra que es el de la libertad, no solamente en el caso de la protagonista que no puede decidir su vida, aunque quiera, sino que se hace extensivo a todos los personajes de la obra, sobre todo a Minaya.

Junto al tema de la libertad está el de la soledad que esta heroína arrastra desde el mismo momento en que se convirtió en la esposa del Cid Campeador y que ahora será definitiva después de su único intento de liberación.

Dice Francisco López Estrada:

Anillos para una dama es un drama de soledad, de soledad en paralelo, pues el amor que es lo contrario de la soledad, no llegará a triunfar; soledad del héroe en vida y ya muerto; soledad de Jimena en vida y en el camino de la muerte; soledad del rey burgués que no quiere la incómoda compañía del rey triunfante, soledad del arzobispo, sordo a veces de conveniencia. (López Estrada 1983: 41)

En el parlamento final de la obra, Jimena solamente guarda la esperanza de que alguien hable de su tormento:

Pero yo os aseguro que, algún día remoto, alguien, que a su vez también será olvidado, contará mi dolor, esta pequeña historia mía. Contará que la noche en que Valencia fue devuelta a los moros, Jimena junto al ataúd del Cid, no lloró por el muerto, lloraba por su muerte, la de ella... Lloraba porque al despertar le habían quitado todo. Todo, menos dos alianzas en la mano derecha y una cadena sobre su corazón. (Gala 2005: 217)

4. CONCLUSIONES

Anillos para una dama de Antonio Gala y *Urraca* de Lourdes Ortiz son dos ejemplos de la reescritura contemporánea sobre heroínas de la epopeya medieval española. En los dos textos, sus autores han recreado no solamente las circunstancias que les tocaron vivir, sino el espíritu de estas dos mujeres; han dotado de alma y de sentimientos y por lo tanto de profundidad a dos figuras que en el ideario colectivo aparecían apenas esbozadas o como estereotipos. Partiendo de los datos históricos, han imaginado los sentimientos que pudieron haber guiado sus acciones y la lucha interior que cada una de ellas tuvo que librar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARREDONDO, SOLEDAD (2006), “Chambres de dame y mujeres medievales: Jimena, Urraca, Agnes Sorel, Juana”, *Mil seiscientos dieciséis*, Anuario 2006, Madrid, vol. XII, 251-252 www.cervantesvirtual.com/.../chambres-de-dames-y-mujeres-medievales-jimena-urraca-agnes-sorel-juana-0/.
- BUERO VALLEJO, ANTONIO (1994), “Acerca del drama histórico”, en *Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe, vol. II.
- FERNÁNDEZ PRIETO, CELIA (1998), *Historia y novela. Poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA.
- GALA, ANTONIO (2005b), “Palabras del autor”, en Antonio GALA (2005), *Anillos para una dama*, Madrid, Biblioteca Edad
- LEÓN, MARÍA TERESA (1960), *Doña Jimena Díaz de Vivar, Gran señora de todos los deberes*, Buenos Aires, Losada.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO (1983), “El drama de Antonio Gala sobre la Jimena del Cid”, *Pliegos de Cordel*, II, Roma, Instituto Español de Cultura.
- MATA, CARLOS (1995), “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica”, en SPANG, Kurt et al. (eds.), *La novela histórica. Teorías y comentarios*, Navarra, EUNSA.
- MORALES VILLENA, GREGORIO (1986), “Entrevista con Lourdes Ortiz”,

- Ínsula*, Madrid, año XLI, nº 479, octubre 1986, 1, 10.
- ORTIZ, LOURDES (1991), *Urraca*, Madrid, Editorial Debate.
- RATCLIFFE, MARJORIE (1991), *Jimena: a Woman in Spanish Literature*, Potomac, Maryland, Scripta humanistica.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, MERCEDES (2005), “Introducción”, en Antonio GALA, *Anillos para una dama*. Madrid, EDAF.
- URIBE-SÁNCHEZ, ANTONIO (1995), “Una crónica medieval moderna: *Urraca* de Lourdes Ortiz”, <https://www.anmal.uma.es/anmal/numero11/uribe.htm>

LA MUJER AMADA DEL CABALLERO: HACIA UNA PRECISIÓN DEL PERSONAJE FEMENINO EN EL GÉNERO CABALLERESCO MEDIEVAL

WOMAN LOVED BY THE KNIGHT: TOWARDS A PRECISION OF FEMENINE CHARACTERS IN MEDIEVAL CHIVALRY GENRE

LUCILA LOBATO OSORIO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FES- ACATLÁN

Resumen: El personaje femenino posee una función importantísima dentro del género caballeresco medieval en cuanto no sólo participa en las acciones y desarrollo argumental sino en las características que hacen identificable al protagonista de este género en particular. En este ámbito, el objetivo del presente artículo es analizar una configuración más precisa de la dama en cuanto definitorio del protagonista masculino e indispensable para comprender su construcción.

Palabras clave: Género, caballeresco medieval- Mujer amada por el caballero- Funciones literarias.

Abstract: The female character has a very important role in the Medieval Chivalric genre. She participates in actions and plot development as well in the making of chivalry and knights. Our purpose is to analyze the role of “the lady” to understand how knights are built in Medieval Spanish Literature.

Key words: Medieval Chivalric Genre- “Lady” loved by the knight- Literary functions.

Aunque en la literatura de tipo heroica el protagonista es un hombre y todas sus acciones están ubicadas en ámbitos plenamente masculinos, en los libros de caballerías medievales esto

no es del todo así. El héroe es un guerrero, vasallo feudal, cuya principal actividad es el uso de las armas contra sus enemigos y los de su señor. Sin embargo, el personaje tiene rasgos peculiares provenientes de la esfera cortés en los que la mujer tiene un valor importante. El caballero novelesco configurado en la Edad Media requiere del amor para justificar la acción en sus aventuras y para impulsar su proceso de perfeccionamiento lo cual se da a partir de la presencia de una mujer en la que deposita tal pasión. Gracias a la inclusión del amor por una determinada mujer, los autores del siglo XII redondearon las características del caballero, al que dejan de representar sólo como guerrero y le configuran una dicotomía de actitudes y comportamientos. El sentimiento amoroso logra refinar al caballero en su contacto con las damas y en la corte. Se lo configura más educado, sensible y prudente, lo cual es un reflejo idealizado del anhelo de la ideología feudal de refinar a los caballeros que escuchaban tales historias.

Entonces, desde el diseño mismo del personaje la mujer amada se convierte en un factor determinante para su reconocimiento. Es decir, el caballero requiere de una doncella para amar, pues ésta despierta en él todo el ímpetu, la fuerza y la motivación para conseguir todo lo que quiera con el propósito de merecerla y obtenerla. Por ello, el personaje femenino tiene una función importantísima dentro del género, no sólo en su participación en las acciones y el desarrollo argumental sino en las características que hacen identificable al protagonista de este género en particular. Pero, cuando se trata de encontrar una definición o una descripción sobre esta dama de tipo caballeresco, es difícil separarla y reconocerla como un personaje independiente en tanto modelo, como sí lo es el caballero.¹

1 Aurelio González dice que al hablar en general del caballero medieval estamos hablando de un modelo, en cuanto se trata de un punto de referencia para reproducirlo y es, al mismo tiempo, un esquema teórico de una realidad muy compleja. Por lo tanto, este modelo tendrá distintas realizaciones textuales y de igual modo funcionará tanto en la dimensión cultural como en la

El afán de este artículo es concretar la configuración más precisa posible de este personaje tan importante para el género caballeresco medieval. Y, en esa búsqueda, no se puede olvidar que está íntimamente ligada al protagonista masculino. Es decir, ya que la dama es indispensable para comprender a cabalidad el modelo de caballero novelesco medieval, tampoco puede entenderse sin considerar su función en la construcción de éste.

Para el historiador Georges Duby, la relación de ambos personajes está ligada desde el nacimiento mismo del género, en las cortes de Enrique Plantagenêt:

Para divertir y educar a los caballeros reunidos a su alrededor y a los jóvenes cuya educación vigilaba en su casa, los poetas a su servicio desarrollaban su punto de vista sobre un tema que afectaba a todos aquellos hombres, el de las conflictivas relaciones entre la codicia masculina y su objeto, la mujer, evidentemente la mujer de buena cuna, la dama. Trataban ese tema desde diversos puntos de vista, bien como efusión lírica que cantaba el “fino amor”, el amor que hoy llamamos cortés, bien adaptando relatos tomados de los autores latinos clásicos, celebrando a su manera las aventuras amorosas de Aquiles o de Eneas, bien, y esto era adentrarse por la vía más nueva, trabajando la “materia de Bretaña”. (Duby, 1995:115)

Las características y funciones de ambos personajes están dadas a partir de su relación indisoluble. Desde esta perspectiva abordaremos a la dama, sin un esfuerzo reivindicativo de género ni haciendo una crítica social a su condición en el Medioevo, sino ateniéndonos a que, como personaje literario, es una construcción cultural y que está insertado en un género literario masculino: hecho por hombres y para hombres –en su gran ma-

social, esto es, tendrá posibilidades de funcionamiento efectivas tanto en la realidad como en la creación artística. (2003:122)

yoría-, en el cual, el personaje masculino es el protagonista:

No es la mujer, sino el hombre, quien ocupa el primer plano. Todos [los romans caballerescos] han sido compuestos para el solaz de los hombres. Preciso: hombres de guerra, caballeros. Más precisamente todavía: para los “jóvenes”. Jóvenes y caballeros son todos los personajes heroicos cuyas hazañas celebran los novelistas, así como las figuras femeninas que los rodean sólo aparecen ahí para revalorizar mejor a estos hombres, para realzar sus cualidades viriles. (Duby, 1992:304)

A pesar de esto y a razón misma de esto, la mujer amada del caballero tiene sus propios rasgos que es necesario identificar y organizar. Labor que se hace necesaria, toda vez que a este personaje suele identificársele únicamente con la dama cortés o con la señora feudal. Lo que conduce a considerar el otro gran modelo literario de la dama cortés: el trovadoresco.

En la lírica provenzal se desarrolló con asiduidad genérica y cultural la idea de la cortesía y del amor puro y al mismo tiempo purificador. Esto es derivado directo de la ideología feudal, pues según Martín de Riquer *es explicable y natural que la poesía trovadoresca presente una serie de características que la integran en esta situación política, jerárquica y social* ya que, añade, el trovador mismo *está ligado íntimamente a las cortes en las que vive y de las que vive*. (2001:78)

En el contexto de las cortes feudales² la mujer, en tanto su

2 No todos los castillos de señores feudales son cortes, pero cuanto más rico y poderoso es el señor feudal, más interesado se muestra en establecer un mayor número de actividades sociales y culturales en su casa. Buen ejemplo de ello son las cortes señoriales de Francia, en la región de Oc, que propiciaron el refinamiento de las relaciones sociales e impulsaron la creación de una cultura refinada con valores aristocráticos a partir de la cortesía y de la poesía trovadoresca. Este refinamiento se debe también, en buena parte, a las Cruzadas. Los guerreros que viajaron a Oriente, ya en peregrinación o ya en plan de conquista, a su regreso comparten la experiencia de un mundo nuevo lleno

posición social es la *domina-donna* y está situada en la cumbre de dicha jerarquía. Entonces, vinculado a la corte como vasallo o servidor, éste tiene casi como obligación celebrar la hermosura, el juicio, la bondad y la nobleza de la dama. De forma tal que en la lírica trovadoresca se exaltan los valores y características de ciertas damas feudales y se inscriben bajo términos amorosos pues, a decir de Martín de Riquer, *es muy difícil ponderar las virtudes morales y las bellezas físicas de una mujer sin que en ello entre, real o fingido, el afecto, forzosamente en la poesía ha de surgir el amor cortés, o fin'amors (es decir: un amor depurado)*. (2001:86)

Sin embargo, debido a la posición superior de la dama elogiada —que justifica el lenguaje jurídico-feudal, de servicio vasallático, que emplean los trovadores para acercarse a ella—es inaccesible.³ Buena parte de la lírica trovadoresca ensalza a la dama para conseguir su favor, sí, pero sobre todo, exalta la actitud leal y esforzada del amante trovador. Por lo que la figura de la dama está mediada siempre por dos filtros: el deseo de éste

de lujos sugestivos, juegos apacibles y, en fin, de costumbres delicadas y, por decirlo de alguna manera, más civilizadas.

La corte se convierte, entonces, en un centro de reunión no sólo político sino también cultural, de actividades intelectuales y creativas, el equivalente secular a un monasterio o una escuela-cátedra. Y allí los caballeros, a la par que aprenden el oficio de las armas tienen acceso a una cultura y a una forma de vida que les brindan pautas de conducta y modelos a seguir a través de la difusión de obras literarias. Andrea Hopkins dice que en la corte, el caballero estaba expuesto también a la literatura y culturas propias de su clase: los épicos cantares de gesta, relatos de hazañas marciales, y cada vez más, los nuevos romans con sus historias de caballeros y damas, amores discretos, peligros y encantamientos diabólicos. (Hopkins 2001:34)

- 3 Según Faustino Martínez, si la relación feudal, se articula como relación político-personal entre un señor y un vasallo, fundada en una fidelidad recíproca a ultranza, con un marcado componente militar de protección en todos los campos, personalísima e intransferible, intuitu personae, el mismo esquema es trasladado al campo amoroso donde la señora amada es, en realidad, el señor feudal, real o idealmente, y el sufriente amado es el vasallo absolutamente sometido. (2006:170)

de agradarla y su afán de mostrarse como el perfecto amador. Esto ocasiona que la dama trovadoresca sólo sea una alusión. Se observa su belleza, se intuye su poder y atracción, se percibe su grandeza, pero siempre desde el cariz de la avidez del poeta de tenerla:

En el mundo no se mira [en el espejo] dama más gentil, más bella y más blanca que el armiño y más fresca que la rosa y el lirio. Nada me desespera más. ¡Dios!, ¡Ojalá pudiera ver el momento en que pueda yacer cerca de ella! Yo no, pues hacia mí no se vuelve. Mi dama cumpliría mi anhelo si me acogiera con un beso, pues yo guerrearía a mis vecinos y sería liberal y dadivoso, y me haría elogiar y temer y reduciría a mis enemigos y conservaría y embellecería lo que es mío.⁴

La literatura caballeresca, en la que se narran las hazañas bélicas del protagonista, también presenta a la mujer amada como una dama cortés, es decir de alto linaje. Igual que la poesía de los trovadores, está ligada a las cortes feudales, pero su carácter definitorio se debe al surgimiento de un nuevo género en lengua vulgar, el *roman*, a mediados del siglo XII. Debido a su forma, el octosílabo, el *roman* es más cercano a la prosa y está destinado para ser leído en voz alta más que recitado o cantado, así cada autor tiene más posibilidad de describir a los personajes con mayor soltura. Se pueden dejar atrás los epítetos que servían lo mismo para alcanzar el metro o la rima que para identificar al héroe épico en las canciones de gesta (Bermejo,

4 *Genser domni' el mon no-s mira,/ Bell'e blancha plus c'us hermis,/ Plus fresca que rosa ne lis;/ Ren als no m'en desespéra,/ Dieus! si poirai l'ora veder/ Qu'eu puosca pres de lei jazer!/ Eu non, quar vas mi no-s vira.*

Toz mos talenz m'aempliral ma domna, sol d'un bais m'aizis,/ Qu'en guerrejera mos vezis,/ E fora lares e donera,/ e-m fera grazir bas chader/ e tengra-l meu e-l garnira.

Composición atribuida por Martín de Riquer a Ebles de Ventadorn. Sigo la traducción propuesta por el autor. (2001:146)

1986). Las descripciones físicas de los personajes cobran una mayor importancia en cada texto y delatan los intereses del nuevo público cortés al que va dirigido, preocupado por las apariencias y que conoce los lineamientos de la poesía trovadoresca.

Por ello, este nuevo género también requiere nuevos temas y una configuración distinta de sus personajes. A algunas leyendas de tema clásico, primero, y de tema bretón después, les añaden nuevos tratamientos: el amor y la cortesía; incluyen leyendas, mitos y *personajes procedentes de la cultura oral, originando nuevas situaciones impregnadas de magia y maravilla que aportan otras características a los personajes, más acordes con la estructura social contemporánea: ahora son caballeros y damas.*

En este sentido, hay que considerar que la sociedad cortesana y caballeresca de esta época elabora signos de representación, construye barreras ideológicas e institucionales con el objetivo fundamental, a decir de Victoria Cirlot (1987:15), de marcar las distancias con respecto a los grupos en ascenso; para lograrlo impulsó, a través del mecenazgo, la elaboración de obras en las que se viera reflejada su realidad y sus aspiraciones. Así, uno de los aportes más significativos de la corte señorial es la literatura que generó en torno al caballero, y especialmente en torno a su representación ideal. Y de esa configuración también surgirá un personaje particular, la doncella amada del caballero.

Este género busca llenar las expectativas del público que lo solicita, por lo que su desarrollo está básicamente ligado a la formación de sus receptores, es decir de los caballeros, quienes en el siglo XII empiezan a cobrar importancia en la sociedad feudal. Y, que, además, reunidos en la corte del señor estimulan tales composiciones y participan de su lectura pública. Asimismo las damas tienen gran importancia en la conformación de este público. La influencia femenina en la concepción de la cortesía es muy notoria: en torno a la dueña del castillo gira el ambiente cortesano. Ella se ocupa del refinamiento y la diversión que se desarrollan en la corte (García Gual, 1974:45), mientras

su marido se ocupa de la caza y de la guerra o tal vez se ausenta por alguna peregrinación o por la Cruzada. Una de las damas más sobresalientes de la época, fue Leonor de Aquitania quien impulsó de diversas maneras la cultura estilizada y propició el desarrollo de la literatura cortés, que tiene como principal característica el *amor cortés*:

Esta nueva concepción del amor, nacida sin duda en tierra de Oc, se difunde en Francia y después por toda Europa; fue llevada primero a la corte de Francia por el entorno de Leonor de Aquitania, nieta de Guillermo IX, a pesar de las reticencias de su primer marido, el rey Luís VII; después a las cortes anglonormandas por la misma Leonor, cuando se casa con Enrique Plantagenet, tras su divorcio en 1152; y por fin a las cortes de Champaña y de Flandes por sus hijas María y Alix; y a las de Alemania y de Castilla por sus otras hijas Matilde y Leonor. El papel de Leonor y de sus hijas es incontestable. (Flori, 2001:244)

El papel femenino en la difusión de esta cultura a partir de textos, no debe extrañarnos pues a decir de Francisco López Estrada son más numerosas las representaciones de las mujeres que leen que las de hombres, sobre todo si los libros se refieren a esta literatura “interior” que requiere la lectura personal, y agrega:

Reuniendo estos datos favorables al acceso de la mujer a la lectura, Karl Bartsch pudo anunciar en 1883 que en la Edad Media las mujeres leían más que los hombres. Esto hay que matizarlo en el sentido de que determinadas lecturas eran más accesibles a las mujeres; también hay que contar con que la lectura resultaba más propicia al ámbito de la vida privada, en donde domina la mujer, y que es la que aparece reflejada en las pinturas y grabados de la época. (1986:21)

De tal manera que el *roman* se configuró de manera diferente a la poesía trovadoresca y, aunque en apariencia es el mismo tipo de personaje, la mujer presentada como amada del caballero tiene algunos rasgos y funciones diferentes. Por ejemplo, no siempre está casada con un señor feudal sino que también puede ser doncella; el adulterio tampoco es un elemento necesario, aunque los casos de Ginebra e Iseo sean tan llamativos. En este género, además, podemos ver a las mujeres -motor y realce del caballero- actuar, hablar, sentir, por mucho que todo ello sea artificial o encaminado sólo al desarrollo argumental de las obras en las que se presenta. En añadidura, la dama es descrita no únicamente por la voz lírica de amador/trovador –y sus intenciones– sino desde el punto de vista del narrador, de los otros personajes y del suyo propio, lo cual enriquece aún más su imagen ante el receptor.

En este sentido, para definir a la mujer amada del caballero en el género caballeresco medieval es necesario identificar los rasgos que tiene dicho personaje en algunos de los textos conservados a fin de reconocer aquellos que aparecen de manera constante en cada realización textual. Esto podría ayudar a reconocer al personaje por esos rasgos o características inalteradas que lo prefiguran para ser repetido en tanto personaje específico.

La doncella amada en los libros de caballerías es un personaje complejo. Su construcción está basada, primeramente, en la figura protagonista: el caballero. Es decir, la mujer cumple una función específica dentro de cada obra y de allí se debe partir para su comprensión cabal. Luego, hay que considerar que sus características, como ocurre con el modelo de caballero medieval, dependen de varias influencias de las que no pudieron abstraerse los escritores. En la configuración del personaje se encuentran características que tienen diversos orígenes y no sólo la creación literaria por sí misma. La dama descrita en las novelas de caballerías no refleja la realidad de la condición fe-

menina de la época feudal, pero tampoco puede dissociarse totalmente de ella; de allí que presente a una mujer de la nobleza con algunos rasgos de esa clase. Lo mismo ocurre con la influencia del género en el que está inserta, que está construido por una ideología y cultura particular, la cortés, de las cuales tampoco podría separarse al personaje. Finalmente, el propio género literario, que es cerrado y se compone de elementos específicos, le otorga atributos necesarios para el progreso de los argumentos y para la presentación y exaltación del personaje protagonista.

En el caso de la influencia de origen social, brinda a la mujer amada del caballero medieval un grupo de características relacionado con la condición concreta de la mujer en la época de la creación de los textos. Por mucho que esta literatura sea ficcional y que implique una idealización de los personajes y las acciones, los autores no estaban separados de la situación social, política y jurídica de su entorno. La configuración de este personaje tiene bases históricas concretas,⁵ por lo que se trata de una mujer de estrato noble, justo la posición social de quienes escucharían dichos textos. Además, la literatura caballeresca también tuvo propósitos educativos, por lo que la literatura no puede estar completamente apartada de la realidad que la produce:

La insistencia con la que los poetas cortesés remiten a su función didáctica y su misma concepción de una literatura como ejemplo de vida, tan exigente como moralmente auténtico, nos aclaran mejor su voluntad

5 Esto ocurre también en la configuración del modelo del personaje protagonista del género: *El caballero medieval está conformado como un modelo que repite elementos brindados desde dos flancos: por el modelo de caballero existente en la realidad extraliteraria [...] y aquellos otorgados por el género literario en que se inserta al personaje, constituido a su vez por los requerimientos culturales e ideológicos que sirven como contexto para el público al que van dirigidos. Por estas dos vertientes, la social y la literaria, las realizaciones individuales se integran al modelo genérico al recibir una serie de características establecidas.* (Lobato, 2008:112)

creadora y sus finalidades, que la simple utilización de categorías estéticas altamente elaboradas, pero no por ello menos arraigadas en su propia época. (Köhler, 1990:42)

Las obras caballerescas incluyen personajes y aventuras en la medida en que el talento del autor quiera o pueda -con la venia de su patrón y las herramientas de su ideología- representar parte de su realidad y de lo que desea ver de ese grupo específico. No podemos soslayar que es imposible realizar una abstracción total de ésta en la configuración de los personajes del género. Tanto el guerrero como la mujer que ama están inscritos dentro de un organismo social concreto: el sistema feudal, de allí que se llamen caballero y dama, respectivamente; que su posición social esté siempre fija y que, a partir de ella, algunos rasgos e incluso actitudes queden explicadas o implícitas, pues están apelando a un contexto concreto. La construcción del personaje femenino consta de características siempre presentes que forman parte de la influencia del ámbito social: la posición social y el linaje, la sujeción, la vulnerabilidad y la devoción religiosa.

Además de la influencia del ámbito social en la configuración de la mujer amada del caballero, el género que nos ocupa también se nutrió de la cultura de la época que consta en buena parte de la doctrina de la cortesía, del código del amor cortés y de la idealización del sentimiento amoroso a partir de la *fin'amour* trovadoresca. Las características de la mujer amada del caballero en los libros de caballerías medievales derivadas de la cultura cortés son la belleza, la cortesía y la autoridad sobre el caballero.

Es pertinente establecer la diferencia entre las características de la dama que son aportadas por el ámbito social de las que son producto de un sistema cultural específico puesto que el personaje que acaban configurando es un resultado complejo. Esto se debe a que algunos de sus rasgos, como es el caso de

la sujeción al varón y el dominio sobre su caballero, al mismo tiempo que se contraponen en sus definiciones, constituyen al personaje sin contradicción. Pero, si ambas características se analizan fuera del personaje, no se distinguiría éste en su complejidad; ya que tiene influencias de sendos ámbitos. Así, sus rasgos funcionan en un mundo cultural y de ficción, y aunque reflejan algo de su realidad, también son fruto de una elaboración no sólo literaria sino genérica y cultural:

El historiador que se pregunta por la situación real de la mujer de esta época no debe olvidar que el *fine amour*, tal como se muestra a sus ojos, es una creación literaria, un objeto cultural cuya evolución se ha dado de manera autónoma, cuyas formas y los valores a él incorporados se enriquecieron y se diversificaron en el curso de las generaciones según su propio ritmo, de acuerdo con las fluctuaciones del gusto y gracias a la aportación de múltiples intercambios. (Duby, 1992:304)

Según se vio, el *roman* caballeresco tiene unas características precisas pues, entre otras cosas, mezcla el enfoque de la poesía trovadoresca (desde el lenguaje, la visión sobre amor y las relaciones de vasallaje/amor entre hombres y mujeres) con otros códigos y maneras de ver la vida, como la naciente caballería:

Aquí la invención juega en los dos registros, el de la poesía y el de la realidad. Y no se trata exclusivamente de la realidad amorosa, de flores de lenguaje, de procedimientos literarios. Cuando evocamos a Tristán, a Parsifal o a Lanzarote, no podemos olvidar que la caballería es una institución, un orden con reglas exigentes. Desarrolla toda una ética que apunta a cierto dominio del hombre sobre sí mismo. No es la ética de la no violencia; no se trata en absoluto de que el hombre fuerte menosprecie la fuerza; por el contrario, se le exige que la desarrolle. (Pernoud, 1980:129-130)

De la poesía trovadoresca, los autores de la literatura de caballerías cortés –originada en el norte de Francia– tomaron el código de conducta por el que se debe regir el amante, conocido como amor cortés, lo unieron a algunas enseñanzas de Ovidio acerca de la conquista de la mujer,⁶ lo aplicaron a historias o personajes conocidos por la tradición oral de la zona y lo incorporaron como una motivación para que el caballero, personaje protagonista de estos relatos, viera diversificado el ámbito de sus aventuras y conquistara mayor fama y honra.

La dama juega un papel importante en el resultado de esta mezcla de tradiciones, creaciones y fórmulas. Pero, aunque gana una cierta actividad, frente a la pasiva dama idolatrada en la poesía trovadoresca, no deja de ser el objeto de deseo del caballero y, a pesar de que su figura puede propiciar en muchos casos la acción que desenvuelve el desarrollo del relato, no presenta acciones por sí misma pues su función no es protagónica (von der Walde, 1997). Porque, como reitera George Duby, el género y el código cortés que proclamaba era un juego de hombres:

De todos los escritos que invitaban a él, hay muy pocos que no estén marcados en profundidad por rasgos perfectamente misóginos. La mujer era un señuelo, similar a esos maniqués contra los cuales el caballero nuevo se arrojaba en las demostraciones deportivas que seguían a las ceremonias en las que se le armaba solemnemente. ¿Acaso no se invitaba a la mujer a engalanarse, a ocultar y enmascarar sus encantos, a hacerse del rogar durante mucho tiempo, a no entregarse más que

6 La influencia de Ovidio, como defiende Aurelio González, *no estaba originalmente en la poesía trovadoresca, ni forma parte de su concepción. A pesar de que fue el autor más importante de la antigüedad clásica en el tema del amor y el más influyente en la Edad Media, sin embargo, la ironía, el interés, etc. de sus planteamientos sobre el amor contrastan con la seriedad del tratamiento medieval, así como el enaltecimiento idealizado de la mujer medieval, ausente en el tratamiento clásico.* (1991:40)

poco a poco mediante progresivas concesiones, con el fin de que, en las prolongaciones de la tentación y del peligro, el joven aprenda a controlarse, a dominar su cuerpo?. (Duby, 1990:68)

Estas características de la dama derivan directamente del ámbito cortés y que, al atribuírselas, los autores permitieron que el público feudal y cortés se identificara con el personaje. Como parte de la configuración del personaje de la mujer amada del caballero se encuentra otro grupo de características que no depende ni del ámbito social, ni del cultural, sino que es un requerimiento directo del género mismo. Son rasgos que funcionan específicamente dentro de las obras con un objetivo concreto: la exaltación del caballero. Y gracias a ellos, la mujer caballeresca se puede diferenciar perfectamente de cualquier otra, ya sea de las que aparecen en las crónicas históricas o en las leyes, ya sea de otra creación literaria y cultural, como es la trovadoresca.

Ya se ha hablado mucho sobre la interconexión indispensable entre la dama y el caballero. Mientras que el personaje protagonista del género requiere de la presencia femenina para justificar su diseño con doble carácter –violenta y al mismo tiempo cortés– y para darle un estímulo de índole individual a fin de conseguir la honra por medio del amor, la dama requiere del caballero simple y llanamente para existir dentro del género.

De allí que los autores le hayan otorgado ciertos rasgos que hacen esta relación evidente, pues se relaciona con las reacciones, actitudes e influencia de la dama con respecto al caballero. Estas son el amor hacia el caballero, el impulso para que él realice ciertas acciones y las reacciones específicas por él, como la contemplación, el miedo y la duda. Los rasgos de la amada del caballero que derivan directamente del género ayudan a la conformación del diseño del caballero, ya sea porque moldean o exaltan sus rasgos virtuosos, ya sea porque propician su perfeccionamiento a partir de la detonación de nuevas acciones narrativas.

Al inicio de este artículo se señaló que para acercarse a una definición de este personaje en el género caballeresco, se debía tratar de encontrar sus características más significativas y paradigmáticas. Ahora, podemos decir que la mujer amada del caballero medieval es una dama noble, sujeta a los varones de su familia, vulnerable a los peligros sociales y hasta cierto punto devota. Además, es bella, cortés y tiene una autoridad total sobre el caballero, quien se considera su servidor. Por su parte, ella está enamorada de él, admira sus hazañas bélicas, le sirve de impulso para su proceso de perfeccionamiento y reacciona ante el amor y el riesgo en el que vive.

A modo de conclusión, baste decir que la dama caballeresca, tiene rasgos que derivan de tres ámbitos de influencia: el social, el cultural y el literario. Estas características, además de hacerla un personaje agradable y reconocible para el público destinatario de estas obras, contribuye en buena medida a caracterizar al caballero, personaje protagonista y omnipresente del género de este tipo de obras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CIRLOT, VICTORIA (1987), *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la literatura europea*, Barcelona, Montesinos.
- DUBY, GEORGES (1992), “El modelo cortés”, en KALPISCH-ZUBER, Christine (ed.), *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media*, Madrid, Taurus, 301-319.
- DUBY, GEORGES (1995), *Mujeres del siglo XII. Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras*, Santiago de Chile, Andrés Bello.
- DUBY, GEORGES (1990), “A propósito del llamado amor cortés”, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 66-73
- El libro d'Eneas* (1986), introd., trad. y notas de BERMEJO, Esperanza, Barcelona, PPU.

- FLORI, JEAN (2001), *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Barcelona, Paidós.
- GARCÍA GUAL, CARLOS (1974), *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo
- GONZÁLEZ, AURELIO (2003), “El modelo de caballero: de la épica al romancero”, en VON DER WALDE, Lillian, Concepción COMPANY y Aurelio GONZÁLEZ (eds.), *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*, México, El Colegio de México, UAM, UNAM, 121-130.
- _____. (1991), “De amor y matrimonio en la Europa medieval. Aproximación al amor cortés”, en COMPANY, Concepción (ed.), *Amor y cultura en la Edad Media*, México, UNAM-III, 29-42
- HOPKINS, ANDREA (2001), *La edad de la caballería. Historia y leyenda*, Madrid, Celeste/Raíces.
- KÖHLER, ERICK (1990), *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, Barcelona, Sirmio.
- LOBATO, LUCILA (2008), “La caracterización del caballero en cinco relatos caballerescos del siglo XVI: *Oliveros de Castilla* y *Artús d’Algarbe*, *El rey Canamor*, *París* y *Viana*, *Enrique Fijo de Oliva* y *La Poncella de Francia*”, tesis inédita de *Doctorado en Letras Hispánicas México*, UNAM.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO (1986), “Las mujeres escritoras en la Edad Media castellana”, en Ladero Quesada, Miguel Ángel, D. Ozanam y Reyna Pastor (eds.), *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 7-38.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, FAUSTINO (2006), “De amor y de feudos: lectura jurídica del cancionero de Ajuda”, *Foro*, Nueva época 3, 159-222
- PERNOUD, RÉGINE (1980), *La mujer en el tiempo de las catedrales*, Barcelona, Juan Granica.
- RIQUER, MARTÍN (2001), *Los trovadores*, Barcelona, Ariel, vol. I
- VON DER WALDE MOHENO, LILLIAN (1997), “El amor cortés”, *Cemanáhuac*, III- 35 (junio), 1-4.

EL UNIVERSO FEMENINO EN OTRAS
ÉPOCAS,
EN OTROS DISCURSOS

APHRA BEHN Y LA PRIMERA GLOBALIZACIÓN EN LA LITERATURA EUROPEA

APHRA BEHN AND THE FIRST GLOBALIZATION IN EUROPEAN LITERATURE

IRENE BINIA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Resumen: Aphra Behn (1640-1689), primera escritora profesional en Inglaterra compuso escritos pioneros dentro de la ficción, especialmente Oroonoko o el esclavo real (1688). En parte basada, supuestamente, en hechos reales de su propia experiencia en Surinam, y criticando el sistema de la esclavitud, Oroonoko es considerada fundamental en el surgimiento de una novedad literaria que jugaría un papel importante en el desarrollo de un nuevo género literario, la novela. En ella su autora presenta temas relacionados con la actual globalización.

Palabras clave: Literatura inglesa- Aphra Behn- Surinam- Oroonoko- Conflictos- globalización literaria.

Abstract: Aphra Behn (1640-1689), first professional writer in England composed pioneer writings within fiction, especially with Oroonoko or the Royal Slave (1688). Supposedly based partly on real facts of her own experience in Surinam and criticizing the system of slavery, Oroonoko is considered fundamental in the birth of a literary novelty that will play an important role in the development of a new literary gender, the novel. In it the author presents themes related to current globalization.

Key words: English literature – Aphra Behn – Surinam – Oroonoko – Conflicts – literary globalization.

Antes de avocarme específicamente al tema que he propuesto me parece pertinente explicar, por un lado, quién fue Aphra Behn y ubicarla en su contexto histórico-literario; y por otro, especificar qué se entiende por “primera globalización”.

Espía para la corona Británica, dramaturga, poeta y novelista, viajera e intelectual, Aphra Behn (1640-1689) fue la primera escritora profesional en Inglaterra. En una época, en la cual las mujeres de letras eran aristócratas y escribían sólo por placer y para su círculo de amigos, Behn era una viuda de clase media que escribía por dinero y reconocimiento público. Se supone que viajó a las Indias Occidentales a los 16 años, acompañando a su padre, nombrado gobernador de Surinam- antiguamente conocida como Guayana Holandesa o Neerlandesa- y que ahí ella presenció un levantamiento de esclavos. De regreso en Inglaterra, contrajo matrimonio con un comerciante londinense de apellido Behn, pero al poco tiempo enviudó. Trabajó para el servicio de inteligencia del rey Carlos II. A pesar de su buen desempeño como espía en Antwerp, nunca le pagaron por sus servicios, por lo que contrajo deudas que no pudo cancelar y debió permanecer en prisión por un tiempo. Fuera de prisión y necesitada de medios de subsistencia comenzó a escribir obras teatrales. A partir de 1670, su carrera como dramaturga fue un éxito, a pesar de las duras críticas, especialmente por parte de sus colegas masculinos. Las críticas se dirigían sobretodo a su honestidad erótica, la cual escandalizaba a los lectores. Y esto ocurría en los círculos intelectuales de la época de la Restauración, en los que ella se movía y en los cuales se les permitía gran libertinaje a los escritores hombres, pero se esperaba que las mujeres permanecieran decentemente en silencio con respecto a sus propios impulsos. (Gilbert and Gubar 1996:110)¹

En los últimos años de la carrera de Behn, los teatros para

1 Véase Gilbert, Sandra and Gubar, Susan. *The Norton Anthology of Literature by Women. The Traditions in English*. New York, London, W.W. Norton and Company, 1996. Las traducciones al castellano me pertenecen.

los que ella escribía sufrieron una serie de reveses y sus ingresos se vieron muy reducidos. Fue entonces que se dedicó a la narrativa y escribió una serie de escritos pioneros dentro de la ficción, especialmente Oroonoko o el esclavo real (1688). En parte basada, supuestamente, en hechos reales de su propia experiencia en Surinam, y haciendo una crítica en contra de la esclavitud, Oroonoko es considerada una novedad literaria que jugaría un papel importante en el desarrollo de un nuevo género literario, la novela, en el cual, según algunos críticos han sugerido, las mujeres encontraron un género literario propio. Luego de su muerte, la reputación de Behn se vio oscurecida. Sin embargo fue reflatada en el siglo XX especialmente por el movimiento feminista a partir de los años '60.

Con respecto a la globalización, podemos decir que es un proceso continuo de interconexión de eventos en todos los países. Según el historiador J. M. Roberts (1993:435) este fenómeno comenzó en el siglo XVI y como resultado la historia mundial tiende a homogeneizarse.² Es cierto que los seres humanos y las naciones son muy distintos uno del otro y que, en primera instancia, la unidad mundial parece una exageración. Basta recordar los conflictos nacionales, culturales y raciales y la abrumadora sucesión de guerras que no han cesado desde el comienzo de la Edad Moderna. Sin embargo los hombres y las naciones son mucho más parecidos que las civilizaciones anteriores al 1500. (Roberts 1996:435) El escritor mejicano Carlos Fuentes considera que ha habido hasta el momento tres globalizaciones. La primera es la renacentista, es decir la que comienza con el descubrimiento de América y las primeras empresas comerciales en Asia. La segunda es la que comienza con la Revolución Industrial en los siglos XVIII y XIX. La tercera es la que comienza entre 1905 y 1914 y es la que estamos viviendo

2 J. M. Roberts se refiere a la primera globalización como "Europeanization", en Roberts, J. M. (1993), *History of the World*. New York, Oxford University Press, 435.

en nuestro momento histórico.

Según Catherine Gallagher (2000:3), Oroonoko plantea por primera vez en la literatura occidental la interacción global del mundo moderno, fenómeno resultante del comercio de esclavos que los ingleses compraban en África y vendían en América para el trabajo en las plantaciones de azúcar.

Sentadas estas premisas, el propósito de este trabajo es una interpretación de la novela Oroonoko o el esclavo real desde un punto de vista temático estructural, con el objeto de profundizar la visión de Aphra Behn acerca de la globalización, a través de su crítica de la esclavitud.

Previamente al análisis de la obra, haré referencia a su argumento. Oroonoko es la historia de un príncipe africano, Oroonoko, y de su amada, Imoinda, quienes son capturados por los ingleses y llevados a Surinam como esclavos. Una joven inglesa, la narradora, vive en la plantación Parham, mientras espera ser llevada de vuelta a su país. Es la hija del nuevo vicegobernador, quien muere durante el viaje a Surinam para ocupar su puesto. Durante su estadía, la narradora conoce a Oroonoko e Imoinda. Antes de introducir al protagonista de la historia, la narradora realiza una detallada descripción de la colonia y sus habitantes, presentando, primero, una lista de pájaros multicolores, millares de insectos, colorida flora y fauna exótica, para luego proveer una apreciación casi antropológica de los nativos, con los cuales los británicos comercian.

La acción propiamente dicha comienza en Coramantien, África, donde Oroonoko conoce a Imoinda, la hija de un general que acaba de morir en un enfrentamiento con otra tribu, por salvar la vida de Oroonoko. El rey de Coramantien, de 100 años de edad y abuelo de Oroonoko, también se enamora de Imoinda, la lleva a su harén y la hace su esposa en contra de la voluntad de la joven. Ella permanecerá el resto de sus días en Coramantien encerrada en el harén real, visitado solamente por

el rey. Oroonoko logra traspasar la custodia del harén y tener un encuentro amoroso con Imoinda. El rey descubre esta ofensa. Oroonoko logra escapar e Imoinda es vendida como esclava. El rey le hace creer a Oroonoko que Imoinda ha muerto.

Los británicos llegan a Coramantien a comprar esclavos, prisioneros de guerra de Oroonoko. El capitán del barco invita al príncipe y a su corte a un banquete en el barco. Oroonoko es sorprendido por el capitán mismo, quien lo captura para hacerlo esclavo. Oroonoko y su corte se niegan a comer, por lo que el capitán se ve obligado a prometerle su libertad en cuanto lleguen a tierra firme. Sin embargo, cuando el barco llega a Surinam, Oroonoko es vendido al supervisor de la plantación Parnham. El Sr. Trefry, quien, según la costumbre occidental, otorga al príncipe un nuevo nombre: César. Oroonoko conoce a la narradora y ella y Trefry le aseguran al príncipe que será liberado tan pronto como el nuevo vice-gobernador llegue a Surinam. Debido a su alto rango social, excelente educación europea y espléndida apariencia física, Oroonoko nunca es forzado a trabajar y tampoco vive con los demás esclavos. Un día Oroonoko se encuentra con Imoinda , se casan y pronto ella queda embarazada.

Oroonoko ahora desea desesperadamente su libertad, para que el niño por nacer no sea esclavo e incita a los esclavos a levantarse en rebelión. Logran escapar una noche y buscan un barco para volver a África. Cuando son encontrados por sus amos, el nuevo vicegobernador, Byam promete una amnistía y la pronta liberación de Oroonoko e Imoinda. Sin embargo, tan pronto como Oroonoko se rinde, es flagelado brutalmente. Con el objeto de poner fin a su esclavitud y la de su familia, planea matar a Imoinda, vengarse de Byam y luego suicidarse. Luego de la muerte de Imoinda, Oroonoko queda postrado por la tristeza sin poder concretar su venganza. Una vez encontrado, es desmembrado hasta morir y las partes de su cadáver son enviadas a las distintas plantaciones para evitar futuras rebeliones. Al

finalizar la obra, el Sr Trefry manifiesta que él podría controlar a los esclavos sin violencia.

Behn comienza su novela con una detallada descripción de Surinam. A pesar de que la narradora asegura que mantendrá la veracidad a lo largo de todo el relato, la descripción del Nuevo Mundo contiene una cantidad de detalles que hacen de este espacio, un mundo ideal. Se trata de una naturaleza exuberante, generosa y variada, los nativos del lugar son bellos, creativos, y sobretodo, inocentes:

Y esta gente representaba para mí una idea absoluta del primer estado de inocencia, antes de que el hombre supiera pecar. Y es muy evidente que la simple naturaleza es la más inofensiva y justa dama. Es ella por sí misma, si se le permite, la que instruye al mundo mejor que todas las invenciones del hombre. La religión aquí destruiría esa tranquilidad que ellos poseen por su ignorancia; y las leyes les enseñarían a aprender la ofensa, de la cual ahora no tienen noción. (8)

Es un mundo donde reina la armonía. Los británicos no esclavizan a los nativos, puesto que ellos son muy superiores en número y además les enseñan a sobrevivir en ese mundo extraño para el europeo. Luego nos encontramos con una descripción de la manera en que los esclavos son traídos del África.

Esta larga e idealista descripción del mundo ideal es, desde el punto de vista del argumento, irrelevante. Sin embargo, desde el punto de vista temático-estructural, adquiere gran importancia. La primera imagen que surge es, obviamente, el Paraíso. También queda en evidencia que en este paraíso hay algunas cosas que amenazan la armonía reinante: los británicos no someten a los nativos, pero no por respeto por el “otro”, sino por una cuestión de mera conveniencia. Atendiendo al diseño, Behn transmite esta idea mediante la división de la escena en dos paneles temáticos: el primero está determinado por los temas de la inocencia, armonía, modestia y belleza. Sin embargo a lo largo

del panel hay algunos detalles que adelantan el segundo panel: a la narradora le desagrada el color amarillo rojizo de los nativos; los ingleses son amigables y amables con los nativos, no por respeto o principios morales, sino por conveniencia. El segundo panel corresponde a la descripción del comercio de esclavos y está determinado por lo que podríamos llamar la “pérdida del Paraíso”. La inocencia ha desaparecido y los seres humanos se convierten en mercadería. Lo que prevalece ya no es la armonía, sino las guerras, puesto que los que son vendidos como esclavos son prisioneros de guerra de las tribus del África. Entonces este movimiento de la armonía hacia el caos, nos propone el tema marco de esta novela: la pérdida del Paraíso, la caída del hombre, el rey devenido en esclavo. No solamente el héroe pierde el paraíso, sino también los otros dos grupos raciales de la historia: los ingleses y los nativos de Surinam. Behn lo expresa simbólicamente en el caso de los ingleses. En un momento de la novela la narradora lamenta el hecho de que los ingleses perdieran Surinam en mano de los holandeses. En el caso de los nativos americanos, la narradora comenta algunos enfrentamientos y actos de barbarie. Este movimiento desde la armonía hacia el caos que determina el primer episodio, se repite en el diseño general de la novela. En efecto, si comparamos el primer episodio con el último, vemos que son episodios antitéticos.

El último episodio corresponde a la revuelta de los esclavos en Surinam y presenta una imagen muy distinta de lo ideal del nuevo mundo. La falta de armonía es lo más notorio, puesto que tiene que ver con guerras, torturas, ejecuciones, muerte. Esa exuberancia del comienzo, representada por una amplia variedad de seres vivos, es reemplazada por la imagen de la destrucción de una nueva vida que está por comenzar: Oronoko mata a su esposa embarazada. La naturaleza benevolente que proveía de alimento tanto a nativos como a ingleses, se vuelve hostil, sobretodo para los esclavos, quienes deben quemar la vegetación para abrirse camino para huir. Hay malolientes cadáveres

putriéndose y cuerpos descuartizados. Reinan la traición y la mentira. Y por sobretodo, tanto los esclavistas como Oroonoko deciden el destino del hombre en cuestiones de vida y muerte. Por ejemplo, el nuevo gobernador le perdona la vida a Imoinda, no por piedad, sino porque, al estar embarazada, perdería dos esclavos en vez de uno. La buena intención y piedad de la narradora y del Sr. Trefry, prueba ser ineficaz frente a la crueldad. No podrán ellos prevenir la ejecución de Oroonoko. Sólo les queda celebrarlo por medio de la pluma

Estos temas constituyen el primer panel de este episodio. El segundo panel corresponde a unas escasas líneas hacia el final de la novela. El orden es finalmente reestablecido y Trefry asegura que puede mantener los esclavos bajo control sin amedrentarlos mediante terribles espectáculos de un rey descuartizado. Entonces en este episodio final vemos un movimiento del caos hacia el orden, pero ese orden es sumamente precario.

¿Cuáles son las causas y las consecuencias de la pérdida del Paraíso? Parte de la respuesta se puede encontrar al realizar un análisis del episodio central, cuando en Coramantien, Oroonoko es engañado a bordo del barco inglés, esclavizado y despojado de su propia identidad. Ya no es más Oroonoko, sino César. Podríamos decir que una primera y terrible consecuencia es la despersonalización del individuo. Este episodio central divide a la obra en dos movimientos: el primero corresponde al tema “Oroonoko príncipe” y el segundo a “Oroonoko esclavo” (la contradicción del título “Royal Slave”). El cambio de identidad no es solamente el centro de la novela, sino también el centro del episodio central. Es el resultado de la manipulación y la simulación (dicotomía apariencia-realidad). En efecto, el cambio de identidad divide al episodio en dos paneles: el primero se relaciona con esa “obra de teatro”- emblema de la apariencia y la realidad- que el capitán del barco inglés monta para engañar y atrapar al príncipe africano, que a su vez contrasta con la actitud paralela y antitética de Oroonoko, quien anteriormente

realiza un verdadero agasajo para honrar al capitán del barco. Oroonoko en este momento es encadenado, se rehúsa a comer, pues ha perdido hasta las ganas de vivir. Ha sido reducido a un nivel infrahumano. Vemos aquí otro efecto de los acontecimientos: la deshumanización. El escenario de esta representación teatral es el barco mercante. Es un emblema de una cuestión primordial. Esa idea renacentista de que “todo el mundo es un teatro” es evidente que todavía está vigente, pero además se superpone con una nueva visión: el mundo es un lugar, donde todo se compra y se vende. Esto está en consonancia con el momento histórico en el que Behn vivía, la Restauración, época de transición, del paso de una sociedad con resabios medievales a una sociedad netamente capitalista. La idea de engaño o simulación se continúa a lo largo de todo el panel, e inclusive en el segundo panel.

También dentro de este esquema Behn se expulsa de manera muy explícita sobre otra idea central alrededor de la cual se halla construida la novela y que hace directamente al tema de la globalización: la confrontación de mundos, los cuales encarnan escalas de valores y concepciones distintas con respecto a la naturaleza humana. Son tres los episodios que definen el diseño general de la novela: la apertura, el centro y el final. En cada uno de ellos vemos conflicto de valores y en dos de ellas este conflicto se materializa en verdaderos enfrentamientos violentos y crueles, con un vencedor y un vencido. Behn pone en boca de Oroonoko la diferencia esencial entre los dos grupos raciales y culturales. El capitán manda decir a Oroonoko que no lo va a liberar a bordo del barco porque no confía en un hombre que no tiene noción del Dios cristiano:

Oroonoko entonces replicó, que sentía profundamente el escuchar que el capitán conociera y tuviera dioses que no le hubiesen enseñado ningún principio mejor que el no creer en el prójimo, así como a él le gustaría que le creyeran. Sino que ellos (los dioses) le enseñaban que la diferencia de fe ocasio-

naba esa desconfianza: puesto que el capitán había jurado en nombre de un gran dios; el cual, si era violado, debería esperar tormento eterno en el mundo por venir. ¿Es esa toda la obligación que él tiene para honrar su palabra? Prosiguió Oroonoko: ‘Háganle saber que yo juro por mi honor; que violarlo no solamente me haría despreciable y ser despreciado por todos los hombres justos y honestos, y así me provocaría dolor perpetuo, pero además sería eternamente ofensivo y desagradable para toda la humanidad; dañando, traicionando a toda la humanidad, y enfureciendo a todos los hombres. Pero los castigos en el más allá son sufridos por uno mismo, y el mundo no reconoce si este Dios los ha vengado o no,... pero el hombre sin honor sufre en todo momento el desprecio de los más honestos del mundo, y muere ignominiosamente en su fama, lo cual es más valioso que la vida misma”. (136)

En el segundo panel continúa el engaño y la dicotomía apariencia-realidad, pero ya en América. A Oroonoko lo tratan como a un príncipe, por su apariencia y su educación, pero en esencia sigue siendo esclavo. Él mismo lo dice cuando ve a los otros negros esclavos, quienes se arrodillan ante el príncipe y lo veneran como a un dios: César, perturbado por el exagerado júbilo y el exagerado ceremonial, les rogó que se pusieran de pie, y que lo recibieran como a un esclavo más; asegurándoles que él no era mejor que ellos. (137)

Recordemos que el escenario de toda esta acción es América, un mundo que encarna valores totalmente distintos a los del mundo inglés y a los del mundo africano, y del cual la narradora se ocupó extensamente antes del comienzo de la acción propiamente dicha.

A pesar de la brecha entre los distintos mundos de la novela, Behn no desconoce la similitud entre ellos y hasta una cierta simbiosis. Al respecto Gallagher (2000:3-4) dice:

A pesar de que Behn desarrolla las diferencias en-

tre estos lugares....el relato también enfatiza la mutua interpenetración. Los europeos van al África e inclusive se encuentran en la corte del abuelo de Oroonoko; los africanos y europeos son llevados a América, donde transforman el paisaje; y la mercadería americana se exhibe en Londres, donde la conquista de los indios se convierte en un espectáculo teatral. Cada lugar tiene una forma de riqueza distinta: la riqueza de Inglaterra es comercial y tecnológica, la de África es la gente y la de América es la tierra y los recursos naturales. Los supuestos excedentes de cada continente satisfacen las necesidades del otro en un triángulo entrelazado. En resumen, Oroonoko retrata y, en efecto participa en la diferenciación de esto ‘mundos’ como componentes de una estructura integral sin precedentes. (Mi traducción)

De acuerdo al análisis realizado, Oroonoko sale favorecido como el ganador moral. Sin embargo no hay lo que comúnmente se llama “justicia poética”. Su honorable actuar no le trae ningún beneficio. La idea marco es que él pierde el Paraíso. Por otro lado, si bien los ingleses aparecen como victoriosos, también están asociados a la pérdida del Paraíso. La narradora lamenta la pérdida de ese vasto mundo de las Indias Occidentales, que ella misma ha descrito en términos paradisíacos, en manos de los holandeses. Inclusive se sugiere que los nativos, hacia el final de la obra, cometen actos tan bárbaros como la ejecución de Oroonoko y el asesinato de Imoinda. Behn probablemente sea deliberadamente ambigua: el honor es un valor obsoleto y la conveniencia y el interés son moralmente condenables. Behn no ofrece respuestas definitivas, sino que pone a consideración del lector una serie de temas conflictivos, reflejo de una sociedad en transición en la mayoría, (sino en todos), los ámbitos del quehacer humano.

En síntesis, se puede aseverar que:

I) Un estudio de la novela desde el punto de vista de su diseño nos permite ahondar en algunos temas que no resultan obvios al estudiar la trama narrativa solamente. En este sentido podemos penetrar en las causas y en los efectos de la globalización. Por un lado vemos las diferencias aparentemente abismales entre los tres grupos humanos o mundos, que actúan consciente o inconscientemente de acuerdo a las principales corrientes filosóficas de la época. Oroonoko encarna en cierto modo la filosofía de Richard Hooker. (Spencer 1961) El sujeto es parte integral del universo, esa idea que, en parte, viene del medioevo y perdura hasta el Renacimiento. Una fisura en el microcosmos provoca caos en el macrocosmos. Recordemos que para Oroonoko, faltar a su palabra es ofender a la humanidad entera. Por el contrario, el europeo parece encarnar la filosofía maquiavélica. No siente ninguna responsabilidad para con el universo; para él la verdad de las cosas reside en la practicidad y la necesidad inmediata, desligado de toda moral o ideal. Hay otra filosofía, la del “buen salvaje”. Es probable que Behn haya tomado esta idea de Michel de Montaigne, pero esta imagen del nativo también prefigura la filosofía del “salvaje noble” de Jean Jacques Rousseau.

II) Esta confrontación de ideas y grupos humanos trae como consecuencia la pérdida del paraíso y la deshumanización y despersonalización del ser humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEHN, APHRA (1996), *Oroonoko or The Royal Slave*, en GILBERT, Sandra and GUBAR, Susan (eds.), *The Norton Anthology of Literature by Women. The Traditions in English*, New York, London, W.W. Norton & Company.
- FUENTES, CARLOS (2003), “Mundo y localismo: la tercera globalización”, en <http://www.lanacion.com.ar/suples/enfoques>, consulta: 30/11/2003.

- GALLAGHER, CATHERINE with STERN, SIMON (2000), Aphra Behn. *Oroonoko or The Royal Slave*, Boston, New York, Bedford/St. Martin's.
- ROBERTS, J. M. (1993), *History of the World*, New York, Oxford University Press, 1993.
- SPENCER, THEODORE (1961), *Shakespeare and the Nature of Man*, New York, The Macmillan Company.

**TRES CASOS DE “OBEDIENCIA DISLOCADA DE GÉNERO”.
UNA LECTURA DE TRES OBRAS DE ALMUDENA GRANDES,
EDUARDO MENDICUTTI Y PEDRO ALMODÓVAR**

**THREE CASES OF “GENDER DISLOCATED OBEDIENCE”.
A READING OF ALMUDENA GRANDES,
EDUARDO MENDICUTTI AND PEDRO ALMODÓVAR**

ADRIANA VIRGINIA BONATTO
CONICET - UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA/CINIG

Sumario:

1. Introducción
2. Los retos de Lulú
3. La culpa de Rebecca
4. La educación de Zahara
5. A modo de conclusión

Resumen: Múltiples son los ejemplos de la literatura y del cine español contemporáneos que presentan el *género* en relación con distintos discursos hegemónicos. Especialmente la denominada *movida de los años 80* produjeron, no sin el debido escándalo, nuevas propuestas de identidades que excedían los parámetros de lo que culturalmente representa lo femenino y lo masculino. En este marco, la presente investigación analiza la construcción de la sexualidad y de los atributos del género femenino en dos novelas y una película que, desde el margen de nuevas producciones estéticas, han renovado el panorama de las propuestas culturales en España. Se trata de la adulta joven Lulú en la novela *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes (1989), de la transexual Rebecca de Windsor en la novela de Eduardo Mendicutti

Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy (1997) y el *enfant terrible* Juan, travestido como Zahara, en el *film La mala educación* de Pedro Almodóvar (2004).

Palabras clave: España siglo XX- Literatura y cine eróticos- Heteronorma- Dislocación.

Abstract: Multiple are the examples in Spanish contemporary books and films that present gender in relation to different hegemonic discourses. Especially in the so-called move of the 80s that produced, not without due scandal, new identity proposals that exceed the parameters of what culturally represent the masculine and the feminine. Within this frame, the present research analyzes the sexuality construction and attributes of the feminine gender in two novels and one film that, from the margin of new esthetic productions, have renewed the panorama of cultural proposals in Spain. The first is about the young adult, Lulu, in *Las edades de Lulú* a novel by Almudena Grandes (1989); the second deals with the transexual Rebecca de Windsor in the novel *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexi* (1997) by Eduardo Mendicutti, and Juan the *enfant terrible*, transvestite into Zahara in the film *La mala educación* by Pedro Almodóvar (2004).

Key words: 20th century Spain – Literature and erotic cinema – Heteronorm - Dislocation.

1. INTRODUCCIÓN

El florecimiento de la literatura erótica en España durante las últimas décadas del siglo XX repite curiosamente un hecho similar ocurrido en el tránsito del siglo XIX al siglo XX. Las razones de que una literatura de este tipo haya esperado tantas décadas para resurgir responden no solamente a la imposibilidad lógica de que hechos artísticos orientados a hablar del cuerpo y de la sexualidad pudieran desarrollar libremente su derrotero a lo largo del extenso medio siglo franquista. Las llamadas *crisis de fin de siglo*, a diferencia de otras, se envisten de una carga simbólica particular al ser conectadas con las metá-

foras de la muerte y del *volver a nacer*, que hombres y mujeres proyectan sobre las décadas finales de la centuria. (Showalter 1990).

La posibilidad de renovación que la proximidad del ciclo nuevo dibuja al respecto, Mircea Eliade señalaba que el año nuevo es el momento de renovación por excelencia, (1994:48), en el caso de la apertura democrática posterior a la transición, fue enriquecida con una explosión mediática de la sexualidad sin precedentes en España, como expresión de un proceso de búsqueda de nuevas definiciones para el género y para el sexo que, como sabemos, no fue exclusivo de la Península. Distintas manifestaciones artísticas de la literatura y del cine vinculados a lo que se llamó la *movida de los años 80* en ese país diseñaron, no sin el debido escándalo, nuevas propuestas de identidades que excedían los parámetros de aquello que culturalmente representa lo femenino y lo masculino y lo hicieron buscando no un acercamiento o contaminación de los atributos de cada polo (es decir, no mediante la inversión de los términos de la matriz cultural dominante) sino mediante procesos estéticos de dislocación y desmantelamiento del binarismo fundante de las identidades modernas.

En el caso de las tres construcciones aparentemente *femeninas* que analizaremos, el juego con la heteronorma se encuentra en relación de imbricación con procesos de relectura de uno de los legados culturales que más ha calado en la conformación de las identidades en España: la tradición católica. El acto de tergiversación de las representaciones de lo femenino-normal es, por ello, un acto político de desprestigio y de interpelación de todo un bagaje de normas que desde la centralidad de la Iglesia legitimaron y ayudaron a sostener los regímenes autoritarios que marcaron una y otra vez la historia de España, culminando en el último siglo con la dictadura de Franco.

Comentaremos, a continuación, la construcción de la sexualidad y de los atributos del género femenino en dos novelas

y una película situadas en el contexto de las producciones estéticas que desde el margen han ido renovando el panorama de las propuestas culturales en España. Se trata de la adulta joven Lulú en la novela *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes (1989), de la transexual Rebecca de Windsor en la novela de Eduardo Mendicutti *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997) y el *enfant terrible* Juan, travestido como Zahara, en el *film La mala educación* de Pedro Almodóvar (2004). En la *performance* que del género femenino ponen en práctica, identificable con lo que Butler definiera como una *genealogía crítica de las acciones legitimadoras del campo de poder*, (2007:52) la función de estos personajes no sería la de una mera representación de las distintas posibilidades de un supuesto genérico *mujer*. Posiblemente, si tenemos en cuenta los reparos de Butler, el término *representación* anularía las potencialidades políticas que estas figuraciones portan, desde el momento en que lo que se representa es lo que ya ha sido definido dentro de los términos del discurso de la heteronorma. Preferentemente, lo que este trío de identidades discontinuas hace es dar cuenta críticamente de la irreverencia de las acciones legitimadoras de las estructuras del lenguaje y del poder que no permiten un afuera.

2. LOS RETOS DE LULÚ

Quizás el cambio más significativo del personaje de la primera novela de Almudena Grandes es el que sucede con posterioridad a la separación de la pareja conformada por la anañada Lulú y su marido, quien había hasta entonces monopolizado su cuerpo en una extensa relación que se caracterizaba por la objetivación de la mujer como cuerpo a ser mirado y explorado, y el sometimiento placentero de ella. El cambio ocurre justamente a partir de la apropiación que Lulú hace de uno de los mecanismos masculinos por excelencia: la mirada. Distintos episodios de la novela muestran a la protagonista mirando esce-

nas de pornografía entre hombres en películas de video y también contratando parejas y tríos masculinos para observarlos y a veces participar del acto sexual. Pero esta aparente inversión de los roles no debería entenderse, según nos pauta la novela, como el resultado de un proceso de incorporación melancólica del objeto perdido, a través del cual el sujeto se apropiaría de rasgos y conductas del objeto amado con el fin de posponer la pérdida. Si algo de eso hay en Lulú, motivo por el cual las lecturas más difundidas de la novela repiten esta suerte de *masculinización* del personaje femenino, los mecanismos puestos en juego durante la melancolía están siendo utilizados de manera problemática, puesto que los rasgos propios del género opuesto, es decir, el masculino, se modifican irremediamente en el momento mismo en que pasan a la *performance*. En este sentido, la insistencia de Lulú en dejar en claro que los muchachos a quienes ella contrata para mirar y para acostarse *no cuentan* como hombres es información que impide la simple inversión de los roles de género.

Al respecto, en su análisis sobre la representación de la mirada en el cine norteamericano más reciente, Ann Kaplan (1998) llega a la conclusión de que, dados el lenguaje y la estructura del subconsciente, poseer y ejercer la mirada significa estar en la posición *masculina*. (1998:62) Los roles del patriarcado, establecidos bajo las coordenadas de la propiedad de la mirada y de modelos de dominio y sumisión, permanecen, entonces, intactos aún en aquellas producciones filmicas en las que ha habido un esfuerzo consciente por hacer de la mujer el sujeto de la mirada, sobre un objeto masculino. (1998:61) ¹ Entonces, ¿cuál sería la verdadera transgresión de un personaje

1 Algunas de las películas a las que Ann Kaplan hace referencia son *Saturday Night Fever* (*Fiebre de sábado por la noche*), *Urban Cowboy*, *Moment by moment* (*Momento a momento*), en las que John Travolta se ha convertido en objeto de la mirada femenina. También Robert Redford en *Electric Horseman* (*El jinete eléctrico*) es usado como objeto de deseo femenino; véase Kaplan 1998:61.

como Lulú? Ya mencionamos la modificación que en su fase activa la protagonista de la novela de Grandes hace del atributo masculino de la mirada y en consecuencia del deseo, al colocarlos en objetos que no cuentan como lo opuesto al polo femenino, es decir, que no son considerados verdaderos *hombres*. Algunos críticos afirman la inasibilidad del concepto de identidad en la novela y la dificultad de ubicar a Lulú dentro de los límites de un género sexual aprehensible, (Duchesne 1995) al tiempo que subrayan los procesos de *desnaturalización* que todas las identidades sexuales sufren en el texto, empezando por Lulú, pasando por Pablo y culminando en el travesti Ely.² (Ríos-Font 1998) La transgresión de Lulú construye un sujeto cuya identidad posee como atributo fundamental la imposibilidad de permanecer estable: aquello que es propio de su género (mujer heterosexual, occidental y blanca) se descompone mediante la permeabilización y el juego de posicionamientos activos y pasivos que impiden recomponer una imagen de mujer con un rol y un comportamiento asignados.

Sin embargo, el reto de Lulú no termina allí. A lo largo de la novela, las referencias a la tradición católica y a sus saberes orientan poco a poco la lectura hacia un resultado inesperado. No solamente llama la atención el hecho de que Pablo, el marido de Lulú, sea un reconocido especialista en San Juan de la Cruz, sino que es de una singular fuerza rupturista la utilización de una retórica bíblica en la descripción que Lulú narradora hace de las escenas del video pornográfico en el capítulo que

2 En este caso, la figura del travesti Ely representaría la *copia*, por un lado, de la virilidad de Pablo y, por el otro, de los aspectos visibles de la femineidad de Lulú (pechos, gestualidad, etc.). Según Ríos-Font, *todos los personajes existen como performances de sus roles sexuales y de los de otros*, puesto que todos ellos, en algún momento, pueden llegar a ser intercambiables: Ely puede asumir el rol de Lulú, Pablo en tanto amante puede intercambiar roles con el hermano de Lulú, Marcelo, etc, por lo que no existen en la novela identidades fijas y todas ellas pueden *ponerse y sacarse* como una prenda de vestir. (1998: 370, mi traducción)

abre la novela y la jaculatoria religiosa que se descubre repitiendo mentalmente la noche que practica por primera vez sexo oral en el auto de Pablo. Estos episodios parecieran- decirnos- que, así como el género es algo que se *aprende* y que se constituye, como sabemos, mediante actos reiterativos, las manifestaciones de la sexualidad de Lulú son producto también de un aprendizaje que ha consistido en la incorporación de saberes provenientes del ámbito de la tradición católica.

La eficacia de esas incorporaciones se manifiesta de dos formas. En primer lugar, como marco retórico o epistemológico que le posibilita a la inexperta Lulú verbalizar y comprender aquello que nunca antes vio y que la matriz cultural binaria *necesita* sostener en la clandestinidad puesto que excede los límites de su inteligibilidad. Nos referimos al acto sexual entre hombres aprehendido mediante el uso de un sistema de interpretación bíblico: *El desconocido se estremecía bajo los golpes, cada vez más violentos, que estallaban en mis oídos con el bíblico estrépito de las trompetas de Jericó.* (Grandes 2004:35). Y, en segundo lugar, el aprendizaje católico de la sexualidad de Lulú se muestra, irónicamente, como el resultado de una práctica cuya función original podría asociarse con la puesta en orden y el disciplinamiento de la diversidad del público creyente. La jaculatoria *El Señor nos la da y el Señor nos la quita* oída innumerables veces a una antigua niñera, marca el ritmo de Lulú durante su primer encuentro sexual. (Ídem:84)

3. LA CULPA DE REBECCA

La ausencia de distancia crítica y el apego insistente hacia la representación binaria de los géneros hacen del personaje transexual de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* un medio privilegiado para dejar al desnudo la arbitrariedad de las estructuras patriarcales, que se organizan, como bien queda representado en la novela de Mendicutti, en torno a una compleja

red de modalidades que al mismo tiempo exceden y alimentan la producción de los géneros sexuales *normales*. En este caso, el sistema de género se entrecruza con el sistema de valores y de saberes que en España ha sostenido la herencia canónica de la literatura mística y, en relación con ella, el valor históricamente positivo de la canonización, porque Jesús López Soler, el protagonista de esta parodia de la ascensión mística, sabe que el único modo de solucionar el problema de la pérdida de la belleza física por el paso de los años es entrenándose para ser *santa*.

La novela de Mendicutti se organiza en un capítulo introductorio y siete capítulos o *moradas* que describen las peripecias de Rebecca y Dany, su musculoso compañero y prototipo de la perfección física masculina, en siete monasterios ficticios, en una suerte de rescritura en clave *nonsense* de *Las moradas de Santa Teresa*. El relato se cierra con un capítulo final, a modo de conclusión, donde Rebecca da cuenta de su fracaso en la empresa mística por haberse negado a castigar aquello en lo que trabajó durante toda su vida: su cuerpo (cuya tortura forma parte de la rutina de ascensión mística). El cuerpo como resultado de una construcción que involucra trabajos y sacrificios es uno de los temas centrales de la novela. Así, la sensualidad femenina de Rebecca es equiparable a la virilidad prodigiosa de Dany, puesto que ambos comparten un pasado similar de rechazo hacia las imágenes que de sí sus cuerpos les devolvían cuando eran jóvenes y una historia de transformaciones que nos recuerdan la célebre sentencia de Beauvoir acerca de que no se nace mujer sino que se llega a serlo, pero esta vez en relación con los dos géneros reconocibles. Sin embargo, la virilidad de Dany queda cuestionada en un episodio delirante en que la inocencia de Rebecca confunde la aparición de una pandilla de *gays* afectos al *leather* con la visita de ángeles. La resistencia de Rebecca a comprender la vulgaridad de la conversión homosexual de Dany en el capítulo sexto y la utilización del vocabulario celestial para dar cuenta de encuentros que son sexuales operan desmantelando

la desexualización que el discurso religioso hace de las relaciones que ocurren en el marco de las instituciones católicas. Cabe apuntar que, en ese sentido, una década antes Ana Rossetti ya había jugado en su libro de poemas *Devocionario* (1986) con la posibilidad de sexualizar la liturgia católica.

Volviendo al recorrido formativo de Rebecca, podemos afirmar que si para el sujeto que antes había sido masculino fue posible convertirse en su deseo, y convertir también los recuerdos de la infancia en recuerdos de *niña*, pareciera que también la santidad puede ser resultado de sucesivas *performances*. En la analogía entre aprendizaje de género y aprendizaje místico encontramos el principal guiño de esta disparatada novela de formación. En este caso, podríamos hablar de una formación dislocada, puesto que si bien el aprendizaje es eficaz y Rebecca no se aparta en ningún momento de la matriz cultural dominante sino que se esfuerza en cumplir sus mandatos a pie juntillas, el sujeto que lleva adelante ese trabajo es uno de esos incómodos *fantasmas de discontinuidad y de incoherencia* entre el sexo, el género, la práctica sexual y el deseo, a los que Butler sarcásticamente se refería y cuya existencia revela los límites y los propósitos reguladores del campo de inteligibilidad que constituye el sistema binario de los sexos. (2007:72) A Mendicutti le gusta jugar con la ambigüedad semántica de los títulos de sus novelas, por eso el término *culpa* debería entenderse como algo más que un giro gracioso en boca de una transexual provinciana.

El fracaso de Rebecca no se ciñe a la anacronía de su fervor místico sino, de manera mucho más sugestiva, a lo que Amícolla llamaría *desobediencia* de género (2003:10) y que la novela tematiza en un segundo plano narrativo mediante el relato retrospectivo que se inicia con la infancia de la protagonista y culmina con la operación quirúrgica, la cual, si bien reviste para Rebecca carácter de triunfo, no deja de aparecer como el origen de una culpa social de mayor trascendencia.

4. LA EDUCACIÓN DE ZAHARA

La versatilidad y el travestismo del personaje que compone el actor mexicano Gael García Bernal en el film de Pedro Almodóvar *La mala educación* (2004) nos permiten desarrollar uno de los aspectos más sobresalientes de la película: la reescritura en modo queer que hace del género del cine negro. García Bernal, en el rol de Juan, además de ser una suerte de enfant terrible que manipula a sus amantes para lograr objetivos personales, actúa en la ficción vestido de mujer en el papel de Zahara, durante el rodaje de una película que cuenta la vida de su hermano fallecido. La mala educación rinde explícito homenaje a dos films del cine negro francés: *Teresa Raquin* de Marcel Cané y *La bestia humana* de Jean Renoir. En este caso, la femme fatale está representada, como hemos dicho, por un personaje varón, que sólo en una oportunidad se traviste.

Para comprender el significado de la parodia que Almodóvar hace del film noir, es necesario recordar que la figura de la femme fatale tiene su origen, según Zizek (2006), en la irrupción de un motivo subversivo reprimido por la ideología patriarcal dominante y representado en el cine de Hollywood como una amenaza tolerable puesto que esa mujer, que en buena medida venía a encarnar el soporte obscuro no reconocido por el censor Código de Producción de los años treinta y cuarenta, era finalmente castigada y domesticada. En una segunda instancia, las mujeres de lo que Zizek llama el neo-noir de los años ochenta y noventa (personajes como el de Linda Fiorentino en *La última seducción* de John Dahl de 1994) dejan de ser presencias elusivas y espectrales y pasan a mostrarse como mujeres agresivas verbal, física y sexualmente, que llevan adelante una reducción de sí mismas y de sus compañeros a objetos que satisfacer y explotar. El soporte fantasmático de la dominación patriarcal, la fantasía fundamental sobre la que se sostiene, según Butler (1998), la identidad masculina, sale

ahora a la luz aceptando plenamente el juego masculino de la manipulación, trasladando a la vida real la fantasía masculina de una mujer fálica finalmente dominada. (Zizek 2006:152) Sin embargo, a pesar de la transgresión mencionada, estos personajes no llegan a traspasar la Ley paterna ya que siguen el guión perverso de interpretar directamente la fantasía. (Ídem:154).

En *La mala educación*, Juan es quien estaría representando a la *femme fatale* almodovariana. Sus características enigmáticas, su frialdad excesiva, sus dotes manipuladoras, su agresividad verbal y sexual permiten ubicarlo en ese lugar. Sin embargo, la revisita que Almodóvar hace del género del film noir profundiza la transgresión aparente del neo-noir de los años ochenta y noventa porque incorpora un elemento que esas mujeres no podían mostrar: la masculinidad. Puesto que la *femme fatale* compuesta por Gael García Bernal ahora es un hombre puede torcer la ley que fantasea con ella para asegurarse su dominio. La parodia de género muestra en este caso el carácter performativo de los atributos que hicieron que la *femme fatale* fuera lo que fue. En todo caso, la performance de García Bernal transformado en Zahara no es más que una forma de obediencia exageradamente literal a los mandatos de una ley cuya contingencia queda expuesta en el acto de travestismo.

En la película queda bien claro que cuando Juan actúa de Zahara y canta seductoramente en un escenario de bar el bolero *Quizás, quizás, quizás*, imitando a Sara Montiel, está componiendo una identidad falsa o copiada. Allí, precisamente, actúa como un ser que es capaz de actos nobles o de actos de amor, o, en otras palabras, como la alternativa humanizada de Juan. A la ausencia de bondad en Juan, entonces, se suma la ausencia de los rasgos físicos necesarios en las hermosas *femme fatales*: él no es una mujer, ni quiere serlo. Cuando puede actuar como mujer, en la escena que comentamos, demuestra que posee las cualidades físicas de belleza y sensualidad que lo identificarían con la *femme fatale*, pero que esos atributos son falsos: su ves-

tido tiene pecho y pubis de utilería. En *La mala educación*, sostenemos, Almodóvar manipula la fantasía masculina que Zizek y Butler describen para torcerla en el centro de su esencia: la identidad sexual de la mujer fálica. En última instancia, no hay un deseo de transgredir la ley sino un juego en manipular su soporte fantasmático.

Ahora bien, los actos de desvío de la norma a los que el film de Almodóvar presta atención tienen un origen que conecta esta película con los textos ya comentados de Grandes y Mendicutti. Desde un supuesto anticlericalismo que se anuncia en el título, la película por un lado explora de una manera singular la crítica instalada en la literatura y el cine españoles a la educación católica durante el franquismo y, por el otro, sugiere que los resultados de tal proceso disciplinario pueden aparecer como un aprendizaje irónicamente exitoso. En efecto, Almodóvar se encarga de mostrar la belleza que puede convivir con los actos de perversión sexual de curas hacia niños dentro de un colegio mediante escenas de un trabajo artístico incuestionable y al mismo tiempo da cuenta de que son los aprendizajes tempranos aquellos que serán reiterados por los sujetos una y otra vez en sus vidas, gracias a las potencialidades performativas de instituciones sociales del peso de la educación católica. De esta manera, la escena del niño entonando y gesticulando tal como le enseñaran una canción escrita por curas cuya melodía es copia de Torna a Sorrento, durante el almuerzo de cumpleaños del Padre director, es una prolepsis irónica de los futuros shows de ese niño adulto transformado en Zahara.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Si, como sabemos, la utopía de la proliferación de cuerpos paródicos que propuso alguna vez Judith Butler (2007) es una propuesta irrealizable, las tres figuras vistas,

que ahora podríamos definir como *pseudo femeninas*, posibilitan gracias a su carácter estético la exacerbación de las posibilidades de la *performance*. Estos ejemplos de la literatura y del cine español contemporáneos proporcionan vías para seguir pensando el género en relación con el discurso aún hegemónico de la Iglesia católica, que no está operando tanto desde la prohibición, sino, como vimos, desde la productividad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMÍCOLA JOSÉ (2003), *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- BUTLER, JUDITH (1998), *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, California, Standford University Press.
- BUTLER, JUDITH (2007) [1996], *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- DE BEAUVOIR, SIMONE (1954), *El segundo sexo. 2. La experiencia vivida*, Buenos Aires, Editorial Psique.
- DUCHESNE, JUAN (1995), “Sorprenderla mirando...: Porno-pedagogía en Sade y Almudena Grandes”, *Nómada* 1, 51-66.
- ELIADE, MIRCEA (1994) [1963], *Mito y realidad*, Colombia, Labor.
- GRANDES, ALMUDENA (2004) [1989], *Las edades de Lulú*, Barcelona, Tusquets.
- KAPLAN, ANN (1998) [1983], *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra.
- MENDICUTTI, EDUARDO (2003) [1997], *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, Barcelona, Tusquets.
- RÍOS FONT, WADDA (1998), “To hold and behold: eroticism and canonicity at the Spanish *Fines de Siglo*”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 23 (1-2), 355-376.
- ROSSETTI, ANA (1997) [1986], *Devocionario. Poesía íntima*, Barcelona, Plaza y Janés.

SHOWALTER, ELAINE (1990), *Sexual anarchy: gender and culture at the fin de siècle*, New York, Viking.

ZIZEK, SLAVO (2006), *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Buenos Aires, Sudamericana.

GEORGE SAND, UNA MUJER DE NOVELA

GEORGE SAND, A WOMAN OUT OF A NOVEL

LILIA ELISA CASTAÑÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO - ARGENTINA

Resumen: George Sand, célebre escritora francesa del siglo XIX, fue admirada por su carácter indómito y su talento innegable. Publicó un gran número de novelas, obras de teatro, cuentos, artículos y críticas. De esta vasta producción se destaca *Historia de mi vida* como testimonio de vida y, al mismo tiempo, como documento histórico y social.

Palabras clave: George Sand – Mujeres – Literatura francesa – Siglo XIX.

Abstract: George Sand, 19th century French writer was admired for her indomitable character and her undeniable talent. She published a great number of novels, plays, tales, articles and critics. From this vast production *History of my Life* can be singled out as a testimony of her life and, at the same time as a historical and social document.

Key words: George Sand- Women- French literature- 19th century.

Amandine Aurora Lucie Dupin, es el nombre real de la célebre escritora francesa del siglo XIX, conocida por su seudónimo, George Sand, admirada por su carácter indómito y su talento innegable.

Todo en ella parece extraordinario, incluso sus orígenes. Por parte de padre descende de la aristocracia, hija de un teniente patricio, pariente del rey polaco Augusto II, mientras que su madre, una campesina modesta, solo es una bohemia de vida disipada. A los nueve años y ocurrida la muerte de su

padre comienza a vivir en la hermosa mansión solariega que la abuela paterna posee en Nohant en la región francesa de Berry. En aquellos días de infancia, el tiempo transcurre entre lecturas y cabalgatas a campo traviesa que excitan su amor por la literatura y su sed de libertad e independencia.¹

Muy joven, a los 18 años se casa con el barón Casimir Du-devant, de cuya unión nacen dos hijos, Maurice y Solange. Pero su matrimonio es un fracaso y al cabo de nueve años de dura convivencia decide separarse. En ese momento, sola y sin dinero, se lanza a escribir. *Me embarco en el tempestuoso mar de la literatura. Hay que vivir*, dijo al llegar a París. Allí comienza a redactar artículos para los periódicos.

Su primera novela, *Rosa y Blanco*, escrita en colaboración con su amante el joven literato Jules Sandeau y firmada con el nombre Jules Sand resulta un éxito. Para la segunda novela *Indiana*, ya había terminado su relación y escribe sola. Por consejo del editor, esta vez firma con el seudónimo George Sand y desde entonces todos la llamaron así, incluso sus hijos.

Por aquellos tiempos, frecuenta un círculo de relevantes artistas y tiene entre sus amigos a muchos de sus ilustres contemporáneos. Las relaciones amorosas se multiplican, algunas de ellas con hombres célebres como el escritor Alfred de Musset, el pintor Eugène Delacroix y el músico Frédéric Chopin. Al escándalo que provocan sus amoríos, reales o inventados, se suma su insolencia en el vestir. Le encanta usar pantalón, levita, sombrero y hasta ¡fuma cigarros! sin que ello atente contra su extraña belleza y su feminidad. Las vestimentas masculinas le permiten descubrir espacios anteriormente vedados, lugares a los que las mujeres de su clase no tenían acceso: *La vida se me revelaba bajo esa ropa prestada, dándome la posibilidad de ser lo bastante hombre como para observar un medio social que de*

1 Nohant es una finca del siglo XVIII, que fue adquirida en 1793 por la abuela de la escritora, Mme. Dupin de Francueil. En la actualidad es un museo histórico.

otro modo hubiese estado cerrado para siempre, nos explica en su autobiografía. (Sand 1990:95)

Estas actitudes masculinas, obviamente muy criticadas por sus contemporáneos, no le hacen olvidar su esencia femenina. Y es así que adelantándose a su época, George Sand aboga por la igualdad de los sexos y defiende incesantemente el derecho de la mujer sobre sus bienes e incluso sobre sus propios hijos, reclama con firmeza la igualdad civil, la igualdad en el matrimonio, más aún, la igualdad de la mujer en el seno mismo de la familia. Estas reivindicaciones están en estrecha relación con la importancia que la autora atribuye a la educación y a otro bien muypreciado, la libertad. Por sus profundas convicciones feministas rechaza la posibilidad de entrar a la Academia Francesa y se niega a ocupar cargos políticos.²

No obstante incursiona en la política, socialista y republicana- sin dejar de ser profundamente religiosa- no desatiende su compromiso social, se preocupa constantemente por los oprimidos y ayuda a todo aquel que lo necesite con la generosidad sin límites que le valió el apelativo de “Nuestra Señora del Buen Socorro”. Participa en la Revolución de 1848, llena de ideales, con la esperanza de un mundo más equitativo y solidario. Partidaria de cambios pacíficos, se siente perturbada por el odio y la violencia: *Mi pasión no es la política, yo sólo tengo pasión por la ideas* y hasta la más acertada no justifica derramar una gota de sangre. En una carta que escribiera a un joven poeta afirma: *Aprendamos a ser revolucionarios obstinados y pacientes, jamás terroristas*. (Sand en Vermeylen 1980:98 y 112)

Desilusionada por los resultados de la revolución de 1848, decide volver a Nohant, que sería su exilio voluntario. En este período escribe obras de carácter más realista basadas en la vida campestre, ambientadas en la naturaleza idílica del valle Negro

2 Nunca aceptó cargos políticos porque sostenía que no estaban dadas las condiciones sociales ya que consideraba que la mujer continuaba relegada a un segundo plano en el matrimonio e incluso al interior de su propia familia.

como por ejemplo: *Los maestros soñadores* (1853), *La Petite Fadette* (1849) o *Jean de la Roche* (1860).

A pesar de su alejamiento de París, nunca corta los lazos con sus célebres amistades, Victor Hugo, Théophile Gautier, Honoré de Balzac, entre otros, la visitan asiduamente en su mansión de Nohant y mantienen correspondencia en forma continua. Dicha correspondencia alcanzó los veinticinco volúmenes.

Trabajadora infatigable, su pluma da vida, con un ritmo vertiginoso, a un gran número de obras de tono diferente. *Indiana* (1832) y *Valentine* (1833) son un claro ejemplo de novela romántica tan de moda en aquellos días. Pero si bien en sus comienzos escribe, con gran éxito, novelas de amor, años más tarde, con un estilo más comprometido, expone sus ideales socialistas y humanitarios en novelas como *Consuelo* (1842) y *La charca del diablo* (1846) hasta convertirse en una ardiente acusadora de la situación social y política de la Francia de la Restauración, tanto, que termina siendo excomulgada. George Sand abogó a gritos por la democratización de la sociedad en una época en que la mujer, relegada, callaba. Escritora prolífica compone más de un centenar de novelas, numerosas obras de teatro y un sin fin de artículos y críticas para diarios y revistas. Incluso recopila los cuentos que inventaba para sus nietos antes de acostarlos en *Cuentos de una abuela*, en 1873, ya que a pesar de su agitada existencia nunca descuidó la educación de sus hijos e incluso participó en la de sus nietos.

De su vasta producción literaria se destaca su autobiografía como testimonio de vida y como documento histórico social. *Historia de mi vida*, título de su obra, es considerada, a pesar de sus diferencias, fundadora del género junto a las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau, las *Memorias de Ultratumba* de Chateaubriand y *la Vida de Henry Brulard* de Stendhal. Hacía varios años que George Sand acariciaba la idea de escribir sus

Memorias. Si bien antes de su redacción, ya había publicado algunas obras de carácter personal que contenían elementos biográficos como *Sketches and hits* (1820), *Diario Íntimo* (1834), *Cartas de un viajero* (1837) y *Ella y Él* (obra de ficción en la que la autora está presente como personaje). En 1847 comienza a dar forma a este proyecto que luego abandonará, para finalmente concluirlo, después de un largo tiempo de redacción, en 1855. Son siete años de trabajo y 1500 páginas.

Esta obra monumental es publicada primero en el diario *La Presse*, en entregas semanales, en 138 números entre octubre de 1854 y agosto de 1855. La autobiografía está dividida en 5 partes, a saber:

* *La historia de una familia, de Fontenoy à Marengo*: la escritora se expone sobre la historia de su padre y de su familia paterna. Esta primera parte es muy importante porque según la autora, no podría haber trazado el itinerario de su vida sin contar y hacer comprender la de sus padres.

* *Mis primeros años (1800-1810)* cuenta la historia de amor de sus padres, valiéndose de la correspondencia que ambos mantuvieron, la felicidad de la autora junto a su madre, la admiración de la pequeña por ella, el viaje a España y la muerte de su progenitor.

* *De la infancia a la juventud (1810-1819)* relata el abandono de su madre, la relación compleja que la une a su abuela, la hostilidad entre ambas mujeres, su vida en Nohant, en ese paraíso salvaje que ella llama Valle Negro y su entrada al convento.

* *Del misticismo a la independencia (1819-1832)* describe sus años en el convento, la enfermedad y muerte de la abuela, su sentimiento de libertad, la vida en París cerca de su madre, la difícil relación que las une, su casamiento, el nacimiento de sus hijos, la ruptura con su esposo, su partida

nuevamente hacia Paris.

* *Vida literaria e íntima (1832-1850)* es la última parte y constituye un resumen de su vida como escritora.

Historia de mi vida es una biografía asumida en la que George Sand se compromete, en una suerte de pacto con el lector, a contar su vida de la forma más honesta y verídica posible. Si bien la obra presenta algunas libertades con respecto a la cronología de los hechos o de lugares, la narración es valiosa en cuanto refleja el sentir de la autora, quien se justifica diciendo que hay algunas imprecisiones en su memoria. Según el ensayista Maurice Toesca: *el acomodamiento de los hechos tiene un significado, el escritor da la imagen que según él lo representa más fielmente.* (Toesca 1980:123) Aunque ésta no sea exacta, es su verdad y esto hace a la riqueza del escrito. Por otra parte, resulta casi imposible conocer hasta qué punto el relato nos transmite una verdad objetiva. Esto es, en el momento en que adquiere importancia en el discurso el propio sujeto narrador, es difícil discernir en que punto de la narración entra en juego la invención y en cual solo se describe la realidad, cuál es el lugar en el que se habla tan sólo de lo que se vivió, y cuál es aquél en el que prima la vivencia, el juicio o los prejuicios de la escritora, si es que existe ese punto de diferenciación.

Nos preguntamos si la autobiografía es en cuanto forma procedente del *yo*, un lugar en el que se abre paso la posibilidad de la ficción como defienden Nietzsche, Derrida o Barthes, o es un lugar en el que el *yo* pacta la verdad de su discurso como sostienen Lejeune o Starobinski. El problema es que la autobiografía se basa fundamentalmente en el hecho de que la vida de un autor resulta inaccesible para alguien más que no sea él mismo, y, en la medida en que se escribe desde ese lugar inaccesible, el de la subjetividad, el de la parte íntima de la misma, el espacio de la ficción se abre, la autobiografía se convierte en un género que se sitúa entre la verdad y la ficción.

Historia de mi vida es una autobiografía original por varios aspectos: uno de ellos es la utilización –juzgada por muchos como excesiva– de la correspondencia. George Sand sostiene que el relato de su vida no puede ser entendido sin un contexto, de ahí la importancia que le asigna a la historia de generaciones pasadas y presentes. Es su entorno que se revela y es en él que su vida se carga de un sentido extra y se colorea con distintos matices. Por otro lado, su autobiografía se vale de una narración histórica, transcribe cartas fechadas en las que ella se erige en heroína. Este recurso epistolar es especialmente utilizado en la primera parte, cuando describe la vida de su padre y de su familia. La escritora emplea toda una estrategia para permitirnos enlazar la descripción de su vida con las vidas de generaciones pasadas.

Frente a la crítica por la importancia asignada a los relatos de la infancia y de su familia, la narradora insiste sobre el hecho que: *No podría haber contado mi vida sin haber contado y hecho comprender la de mis padres.* (Sand 1990:89)

Su obra presenta un gran interés histórico, la autora se documenta con el general Exelmans, con los historiadores Mignet y Henri Martin, cita procesos verbales (I:3), la vasta correspondencia acumulada le permite reconstruir el entorno social de su padre, parte de la historia de Francia cobra vida a través de su relato: la Terreur (I:3), Marengo (I:14) o Austerlitz (II:10). A esto, se suman observaciones y testimonios que va recogiendo en sus numerosos viajes sobre diversos aspectos sociales como la gastronomía gascona (IV:2) y el folklore berrichon (III:9), abundan las anécdotas, las digresiones y la retrospectiva (IV:4; IV:12). La historia literaria tampoco es olvidada y así, muchos de los grandes escritores y artistas de la época desfilan por su relato.

George Sand justifica la iniciativa de escribir una autobiografía expresando su convicción sobre la utilidad de sus *Mémoires*. Por un lado, resalta la necesidad y la importancia de

profundizar en el conocimiento de sí misma: *Me prometí que no moriría sin hacer antes lo que siempre aconsejé hacer a los otros: un estudio sincero de mi propia naturaleza y un examen cuidadoso de mi propia existencia.* (Sand 1990:113) Por otro lado, no descarta la utilidad que su trabajo pueda tener para otros, como enseñanza o como guía o quizás, porque no, como consejo. Se trata de un intercambio de confianza que realiza con su lector Para ella esta autobiografía representa una cuestión de solidaridad universal: *Escapen al olvido, todos Ustedes que tienen en la mente algo más que la noción limitada del presente aislado. Escriban su historia, ustedes que han comprendido su vida y buceado en su corazón.* (Sand 1990:157)

George Sand argumenta también su deseo de re-establecer una imagen muchas veces deformada por tantas otras biografías. La escritora permanece discreta sobre su vida sentimental- lo que no deja de decepcionar a sus lectores ávidos de encontrar detalles escándalos sobre sus relaciones amorosas- y se toma ciertas libertades al momento de describir la realidad, algunas confesadas, otras no: *Debo comenzar por decir claramente que quiero callar pero no arreglar ni disfrazar muchas circunstancias de mi vida.* (Sand 1990:77)

Como mujer comprometida no deja de meditar sobre el devenir de la sociedad, el papel de la religión y la condición femenina. Las reflexiones morales sobre la amistad (IV:13), el amor maternal, la pasión y el matrimonio (V:7) no faltan en la pintura que realiza de una mujer en busca de su identidad. Su autobiografía se convierte en un puente construido hacia el otro, para ir más lejos en ese conocimiento esencial del otro y de ella misma.

Historia de mi vida presenta el entrecruzamiento entre la ficción y la biografía es un documental de hechos históricos y familiares. Así, George Sand se distingue por su lucha en pos de la libertad de pensar, de hacer, de existir, pero esencialmente por haber ejercido esas libertades. Transgrede todos los convencionalismos, provoca escándalos, estupor, rechazo, pero al

mismo tiempo, sabe ganarse el amor, el respeto y la gloria. Su amigo Flaubert, quien admiraba su valentía y su fortaleza, dijo de ella: *¡Pobre de esta gran mujer; conocerla como yo la conocí, es haber comprendido la calidad femenina de este gran hombre, la inmensa ternura de este genio!*

Su autobiografía *Historia de mi vida* afortunadamente nos devela alguna de las múltiples facetas de esta mujer singular cuyo coraje, pasión y determinación le permitieron experimentar una vida de novela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRY JOSEPH (1982), *George Sand et le scandale de la liberté*, Paris, Seuil
BOURNEUF, ROLAND Y RÉAL OUELLET (1972), *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France.

SAND, GEORGE (1990), *Historia de mi vida*, Barcelona, Parsifal.

TOESCA, MURICE (1980), *Le plus grand amour de George Sand*, Paris, Albin Michel.

VERMEYLEN, PIERRE (1984), *Les idées politiques et sociales de George Sand*, Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles.

LA MEMORIA Y OTROS MIEDOS
DE BEATRIZ BAUDIZZONE ¹

MEMORY AND OTHER FEARS
BY BEATRIZ BAUDIZZONE

GLADYS LIZABE
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Resumen: Los miedos son parte de la vida humana y a ellos se dedica la escritora Beatriz Baudizzone en su obra *La memoria y otros miedos*. Situada desde un yo con fuerte marca autobiográfica, sus historias narradas bucean en los miedos propios de la condición humana y ella- de la mano de sus personajes- los enfrenta airosa y con la madurez de la vida sufrida y gozada tomando *el último café de la mañana*. Una vez más, la plenitud de la escritura de Baudizzone nos vincula en un acto de amorosa amistad con nuestras propias vidas para reflexionar sobre lo *vivido conscientemente, eligiendo cada vez, ejercitando su derecho a la libertad, venciendo los miedos. Con los ojos abiertos.*

Palabras clave: Literatura mendocina contemporánea- Escritura femenina- Beatriz Baudizzone- Memoria y miedos

Abstract: Fears are part of human life and Beatriz Baudizzone speaks about them in her book *La memoria y otros miedos*, Speaking from her own personal point of view, her stories dive into our own fears because they belong to the human condition and allow us to think about *our way* of facing life. Her writings share memories, regrets and also happiness in an act of loving friendship with her readers. *Drinking the last morning coffee*, she evokes the right of freedom and the possibilities of overcoming our fears after a life lived to the

¹ La presentación del mencionado libro fue realizada por invitación de la autora el 24 de abril de 2012, en el Museo de Arte Contemporáneo, Ciudad de Mendoza, Argentina.

fullest, *with open eyes*.

Palabras clave: Literatura mendocina contemporánea- Escritura femenina- Beatriz Baudizzone- Memoria y miedos

Key words: Contemporary Literature from Mendoza, Argentina- Womens' writing- Beatriz Baudizzone- Memory and fears

Cuando Beatriz Baudizzone me pidió con inmensa generosidad que comentara su libro *La memoria y otros miedos* en el Ciclo de *Martes literarios* que, desde hace más de una década y con regularidad mensual, organiza en el Museo Municipal de Arte Moderno la Dra. Marta Castellino desde el *Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELM)*, dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, en convenio con la Municipalidad de Mendoza, acepté su voto de confianza por lo que este representa y porque ella revive en su propia y acogedora voz poética y narradora otras voces femeninas más lejanas, que desde tiempos inmemoriales y en distintos espacios geográficos y lenguas, se han atrevido a hablar de sus miedos, los que atraviesan el universo femenino y con los que las féminas- con distintas estrategias, recursos e instrumentos- se han enfrentado, sufrido, combatido, y a veces ganado o perdido.

Esta contienda con ellas mismas se ha presentado en la voz de poetisas milenarias y reales que han dado cauce a la expresión de sus propios temores; así se presenta *Erina, poetisa griega del siglo IV A.C.*, cuyos temores se entremezclan con los recuerdos de infancia y de su amistad con Baucis con quien compartía- dice la poetisa-:

De los blancos caballos a las olas profundas
[cuando] te abalanzabas tú con pies enloquecidos,
mas yo entonces gritaba: «¡ya te tengo, mi amiga! »
Y, cuando eras tortuga, corrías.
Esto es lo que yo lloro, desventurada Baucis,

con profundo pesar: estos vestigios tuyos
en mi corazón yacen aún... muchacha.

Juegos que *cenizas son ahora* [de] *nuestras alegrías de entonces* (traducción de Juan Manuel Macías).

Estos miedos de la poetisa griega se transforman en esas otras turbaciones de *Teresa de Cartagena, monja castellana de la primera mitad del siglo XV*, considerada por Juan Marichal *la primera mujer en la historia de la Península Ibérica que escribiera en defensa del derecho de la mujer a ser literata*, cuya sordera física la excluyó del mundo y que en su obra *Arboleda de los enfermos* le hizo decir de sus miedos cumplidos:

seyendo apasionada de graues dolencias, espeçialmente auiendo el sentido del oyr perdido del todo... fuye de mí el sentido, ca está ocupado en sentir la desigual pena que syento al apartarse la razón con el muy razonable tormento que la aflige y ésta es la causa: quando estoy sola, soy acompañada de mí mesma e de ese pobre sentido que tengo, pero quando en compañía de otro me veo, yo soy desamparada del todo, ca en gozo del consorçio o fabla de aquellos, nin de me mesma me puedo aprovechar. (38-39) ²

Y qué decir de aquellas miserias y tribulaciones de *Leonor López de Córdoba* (1362-1363?! 1430) que en sus famosas *Memorias* nos descubre el dolor de una mujer cincuentona- como Beatriz Baudizzone- que libremente quiere dejar constancia de sus vicisitudes: presenció la ejecución de su padre Martín López de Córdoba y de sus hermanos, su familia fue despojada de sus bienes y encarcelada en Sevilla, ella misma sufrió la expulsión de la corte, su marido estuvo preso años y años y su amado hijo murió de pestilencia, innumerables miedos, sufrimientos

2 Véase Teresa de Cartagena, *Arboleda de los enfermos y Admiración Operum Dey*, estudio preliminar y edición de Lewis Joseph Hutton, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1967.

y desconsuelos de un alma quebrada pero entera que confiesa:

Quando iba por la Calle con mi hijo para enterrarlo, las Jentes salian dando alaridos, amancillados de mi, y decian: Salid Señores, y vereis las mas desventurada, e más Maldita muger del mundo con los gritos que los Cielos traspasaban, é ... los de aquel Lugar ... hicieron grande llanto con migo. (37)³

Todos estos miedos- los creados por cada uno de nosotros- así como los creados en y por nuestro entorno- unen al género humano en el que estamos varones, mujeres... y es en este último universo femenino en el que Beatriz Baudizzone decide situarse libremente y en soledad para escribir sobre ellas, las que aman y las que rechazan, las felices y las que se arrepienten de no dejarse amar, las acompañadas y no amadas y las solitarias que se quedan solas en la penumbra de una habitación, esa mujeres que, representadas en un riquísimo mosaico de tipos y de las cuales -confiesa Beatriz, sobresalen tres a quienes está dedicada la colección-*mi abuela, a quien conocí en vuelo, a mi madre, a mi hija y a mi nieta*, estas mujeres, decimos, las imaginadas y las familiares de carne y hueso son las que *sostienen el mundo* y conforman un imaginario humano que se hace palabra y acción en la escritura íntima, minimalista y consciente de su autora, una autora que hace de la palabra su oficio y que crea y re-crea un universo femenino conocido, vivido y escuchado- que le permiten liberarse y exorcizar sus propios miedos y reafirmarse como sujeto y escritora.

Por ello, *La memoria y otros miedos*, colección de relatos cuya 1º edición es de 2009 (Buenos Aires, El Escriba) , colma generosamente el horizonte de expectativas de unos lectores

3 En Pilar Valero-Costa (2002), " El poder de la palabra: la política de género en la autobiografía de doña Leonor López de Córdoba", *Medievalia*, 34, 33-52.

que se sumergen en el mundo de los miedos- los de Beatriz y los de sus sujetos literarios- y en veintitrés breves relatos y en un epílogo se sorprenden ante cada historia que escudriña y revela con respeto, discreción e intensidad el espacio íntimo del mundo de las mujeres, de sus emociones, pensamientos y sentimientos, de sus alegrías y frustraciones, de sus logros y decepciones, de sus miedos, turbaciones y celos y de un infinito liberador que la madre de la autora, *sentada junto a su ella silenciosamente en el jardín*, le marca y le atesora: Beatriz como un avecilla posee *alas para volar*.⁴ Al desplegarlas, la escritora hija descubre seres que habitan un universo polifacético y dinámico *donde todo tiene protagonismo* (126), desde *la mujer en bata, con pantuflas, recién bañada, tomando el último café antes de marcharse. Delgada, no muy alta... rubia de verdad mas allá de la tintura color cebada*, la que aprende de *su propia hija acerca de las relaciones simétricas, aquellas en las que las partes están en el mismo nivel* (20), hasta *la señora que avanza con el bastón y su pelito cano casi ralo, el hombre de traje, con su portafolios y el anillo de casado, el portero con el mate en la mano, la mujer grande, con varios potes de crema antiarrugas en su haber* (39 y 45)... hasta *Daniel, el varón libre de Primera vez que espera que en su lapida pongan: Aquí descansa Daniel, buen hijo, esposo y padre, buen hombre y ciudadano* (51),... y *los estudiantes de cabellera de colores y ropa llamativa* (126), unidos todos por la búsqueda del amor, la libertad y la soledad, la enfermedad, la espera ... y sus miedos.

De estas vidas, la autora selecciona esencialmente las de un conjunto de mujeres que son ella y somos todas- Usted, yo, la mujer de al lado, la de atrás, la que ahora se sonríe disimulando una mirada-... re-creadas en una suerte de colectivo femenino que son creíbles en cuanto personajes porque se los contextua-

⁴ Mis citas proceden de la edición realizada en Buenos Aires, El Escriba, 2012. Agradezco la generosidad de la autora al obsequiarme el volumen en cuestión.

liza como habitantes de una ciudad conocida, esa misma ciudad que la protagonista de *Cortinas y telones* tiene grabada a flor de piel con sus *líneas, olores, ruidos y cualquier sensación que palpitará en Mendoza*, ciudad cuya *calle San Martín recibía a la gente mayor mientras que a la peatonal se la disputaban los jóvenes y empresarios* (124), y que Beatriz observa con intuición e interés creador en cuanto los habitantes de esta ciudad serán los de sus mundos de ficción.

Mendoza es por tanto un espacio real, visto, oído, escuchado, tocado, saboreado y mitificado con su *Automóvil Club* (12) y el mozo que la saluda, los *Portones del Parque* y los miles de *ventanales con rejas de un ciudad asediada por la inseguridad* (17), es también la *plaza San Martín*, sus palomas y la realidad de la contaminación sonora (31), es el barrio de sus primos donde jugaba (40), y hasta *el tiramisú traído del restaurante de María Teresa*- demás está decir apellidada Barbera y dueña de *La Marchigiana*, uno de los restaurantes más tradicionales de la ciudad- y los libros de Sonia De Monte, actriz, dramaturga y autora sureña- de Bowen, ciudad cercana a Gral. Alvear- de *Y dáselo al fuego* y *Está lloviendo en Victorica*. Y hasta los maullidos de Ludovico que se pasea *por el edificio esperando los mimos de los vecinos*. (104)

Por su pluma, Mendoza se yergue también en un espacio mítico que Beatriz Baudizzone crea y significa con una mirada despierta, alerta y amorosa sobre sus protagonistas, integrantes solitarios y anónimos de un *mundo fascinante, lábil, inmanejable*- cuyas vidas ella vive e imagina, o imagina, vive y rehace en ese espacio liberador que es la literatura. Desde ese lugar privilegiado de libertad, la escritora mendocina recupera *la inmensa vidriera de la vida* (123) donde se exponen nuestras propias vidas que, como *novelas*, deambulan en una ciudad que- amada y odiada a la vez- *chata, dura, insensible, tonta* dirá la protagonista de *Una pluma* (75) descubre las voces y silencios de sus protagonistas femeninas.

Estos mundos de ficción- que le llevaron un año de escritura según confesión de la misma autora-, se *fueron sucediendo como un manantial y en ocasiones, eran un huracán y una brisa* (109) nos dice Beatriz en *Ojos que no ven*, brisa y huracán que bajo la piel de sus personajes, se complementan y van en busca de una autora en la que anida *tanto coraje para cantar y contar su vida, espejo* en el que otras mujeres se verán reflejadas (110).

Sus historias, las que la autora nos cuenta al oído y al corazón, presentan un variopinto mosaico de mujeres adultas a quienes se las ha visto *caer, desangrarse, caer y levantarse con las cicatrices a flor de piel y en el rostro, a la luz, a los vientos, a la maledicencia y la indiferencia de una sociedad que seguía marchando en la mentira, en el engaño, la avaricia, la corrupción, la cobardía* (71).

Estas mujeres que pueblan sus relatos poseen un denominador común: *han vivido todo* (71) y el bagaje vital las hace libres, dueñas de si mismas aunque la soledad sea la amiga y la enemiga que asecha tras la puerta de la casa. Con los años, sus rostros no han perdido la belleza y sus cuerpos todavía son objetos receptores y dadores de placer. Varias se han sentido vibrar bajo el aura de un nuevo amor y otras le han cerrado el paso y se han transformado en el centro de su propia vida afectiva. Pero todas han *vivido conscientemente, eligiendo cada vez, ejercitando su derecho a la libertad, venciendo los miedos. Con los ojos abiertos* (103).

Sí, descubrirse y descubrir con los ojos de Beatriz Baudizzone y con los nuestros a cada personaje femenino de *La memoria y otros miedos* es sumergirse en el itinerario personal y literario de la escritora: *La pluma*, por ejemplo, es autobiográfica- me confesó personalmente la autora-, y provee un itinerario por el propio yo o por el ficticio que, porque lo permite la literatura con sus mundos de ficción, descubre el poder catártico de la escritura que para nuestra Homenajeada es la posibilidad de sanación- o su intento consciente o inconsciente - a través de

la palabra diáfana y cordial de estos relatos de mujeres. No por nada, de los veintitrés relatos, el titulado *Todos los miedos* ocupa el lugar 12 en la colección que- según confiesa Beatriz- fue colocado *al azar* por ella. Un azar muy importante, por cierto!

Y los denominamos *relatos de mujeres* por varias razones:

1. Desde la narración en sí, la voz del universo femenino organiza casi todos los relatos y es esta mirada la que compone la sustancia narrativa.
2. Son historias ficcionalizadas desde la mirada personal de las protagonistas que escudriñan el amor, el tiempo, los miedos, la soledad, la libertad y la memoria. Estos recuerdos y vivencias adquieren sentido global y completitud estético-literaria gracias a un yo proteico de importancia radical: este va anudando retazos de vidas femeninas que, como las cuentas de un collar, se entran en apretada síntesis narrativa gracias a la escritura poética de Beatriz Baudizzone, una autora de historias de mujeres que libera múltiples voces en el encuentro con la memoria y los miedos y los enlaza plena, sensible y creativamente en la totalidad narrativa que crea.
3. Por último, estas historias breves condensan moléculas de vida de un grupo de mujeres de mediana edad, entre las que figura la misma autora, que hacen cuentas consigo mismas y con la vida, y que desde la perspectiva de Beatriz- *tenían que demostrarse que eran capaces-* pero de qué? Quizá una respuesta a este interrogante la brinde la protagonista de *Ojos que no ven* quien rotunda y decididamente afirma:

Con más de medio siglo de vida responsable de mis aciertos y errores, no admito sentencia y perdones: sencillamente es mi vida. He crecido sola, con el necesario intercambio para saber qué es una familia y los amigos, estudiar, descubrir el amor, el engaño, tener hi-

jos propios y adoptar los ajenos, llorar, reír, creer, esperar, construir, huir, enfrentar, amar, odiar, ganar, perder, dejar, buscar... (106-107)

Ella y nosotras, entonces, éramos capaces de dar un paso al frente y batallar en espacios públicos y privados contra los estereotipos, los estigmas, las murmuraciones, las farsas y las mentiras *otra vez en una lucha intensa y continua con los días y los miedos* (11). Estas mujeres se saben vivas aunque duela y han sido dotadas de una prodigiosa vitalidad por una escritora que contempla en actitud sorprendida y reverente *la vida de la mejor manera: en profundidad y en perspectiva con un horizonte infinito como una novela* (111), novela que la escritura lineal, reflexiva y luminosa de Beatriz Baudizzone teje y desteje en cada relato.

Sin duda, uno de los aciertos narrativos de Beatriz Baudizzone en *La Memoria y otros miedos* se basa en la búsqueda de un léxico reflexivo, contenido, amigable y solidario con aquellas mujeres que le hablaron desde la propia experiencia y se atrevieron a contársela. Desde ese salón de analista y escritora amiga, la autora le pone nombre a unos sentimientos y emociones compartidos con sus personajes para ofrecer y ofrecerse *esta suerte de confesión que en camisón y pantuflas, en una tarde de lluvia, con una taza de café caliente y una barra de chocolate* (104) construye para sí y para nosotros en un aquí y ahora intenso y de gran fuerza expresiva, fuerza que se halla en la palabra medida que corre natural hacia una orilla en la que los lectores no juzgamos, sino aceptamos como respuestas valederas de vida. Ni malas ni buenas, solo y ni más ni menos... humanas y personales.

Como lectores no nos queda más que agradecer a Beatriz Baudizzone, nuestra Beatriz de esta noche, la creación de un mundo alternativo en el que sus mujeres, otra vez, entre rejas o no, con frutillas, en una mañana distinta, con un beso por el día

después, esperando revivir aunque no sea en dos días seguidos, o sea la primera vez, y creyendo en el nunca más, en una tarde de domingo, cuando una pluma se queda y adquirimos la paz y renovamos la apuesta a la vida aunque con ojos no la veamos y nos duela conquistarla, así... con estas palabras que corresponden a los títulos de *La memoria y otros miedos...*, así decimos, entre cortinas y telones nos atrevemos a cerrar la puerta y estar en paz con nosotros mismos.

Estos mundos de ficción de Beatriz Baudizzone que nos retraen a nosotras mismas, a nuestras madres e hijas... en fin a todos y a todas, sin color político, claro está, nos permiten disfrutar de relatos en los que gracias al poder sanador de la literatura, el miedo es exorcizado por la voluntad y el ejercicio de la libertad. Estos bienes supremos que atesoran sus mujeres abren la puerta a la escritura catártica de una autora en plenitud que se sumerge en las profundidades del alma, la suya y la ajena, para liberarse y liberarnos de los fantasmas compartidos y para que nos quedemos, como la Pandora clásica, con la esperanza, esa idea de saber que los problemas no son eternos, que las heridas se curan y que las tribulaciones y los miedos se superan.

Una autora memoriosa y lirica, en fin, que: *en el escritorio la notebook, cerrada la tapa, daba cuenta del trabajo terminado. A su lado, un disquette ostentaba el rótulo con siete palabras, como un anuncio hermético, suprahumano, para decir:*

Quiero ser.
Quiero escuchar y hablar.
Quiero comprender y hacer.
Quiero dejar la ignorancia y los miedos,
Estar consciente.
Manejar la vida, gozar de ella
Y crecer.
Es largo el camino y quiero recorrerlo

paso a paso,
sintiendo cómo la flor se convierte en fruto
y este en semilla . Limpiar la mirada.
Renunciar a los ojos que no ven,
Abrir el corazón a la felicidad de ser.
Exiliar el dolor para siempre. (112-113)

No te sientas sola, Beatriz: en esta, tu aventura de la vida literaria, y por qué no de la vida misma, tus lectores, esos que cierran y abren puertas del amor porque saben *que solo abriendo la puerta podremos abrir otra mañana* (137), esos pájaros *con la jaula abierta* de tus relatos (19), con o sin miedos allí estaremos y te acompañaremos.

**MARCAS DE FUEGO EN LA MEMORIA:
LA AUTOBIOGRAFÍA INÉDITA DE IVERNA CODINA**

**BRANDS OF FIRE IN THE MEMORY:
THE UNPUBLISHED AUTOBIOGRAPHY OF IVERNA CODINA**

HEBE B. MOLINA
CONICET- UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Resumen: La presente investigación aborda la autobiografía inédita que Iverna Codina, prestigiosa escritora chileno-argentina, en plena conexión con Mendoza, y arraigada en Buenos Aires, ofrece en *Diez años de exilio* (1976-1986). Dos países: Cuba y México. Su mirada es intimista e inquisidora y se adentra en su historia personal y en la de su entorno ancladas en el Proceso militar argentino. Su memoria recorre los vericuetos del pasado para re-visitar con magnanimidad su propia existencia y obra. Ambas reflejan unas vivencias ramificadas de una profunda e intensa sensibilidad americanista.

Palabras clave: Iverna Codina. Autobiografía inédita. Memoria y exilio.

Abstract: The present research approaches the unpublished autobiography of Iverna Codina, a prestigious Chilean-Argentinean writer, fully connected to Mendoza and living in Buenos Aires. She offers, in *Diez años de exilio* (1976-1986), two countries: Cuba and Mexico. Her outlook is intimate and inquisitorial searching into her personal history and that of her environment, centred in the Argentinean military Process. Her memory covers the uneven ground of her past in order to revisit with magnanimity her own existence and work. Both reflect different experiences in a deep and intense American sensitivity.

Key words: Iverna Codina-Unpublished autobiography-Memory and exile.

En 2006, con Lorena Ivars tuvimos el gusto y el honor de conocer personalmente a Iverna Codina, escritora chileno-argentina, de raigambre mendocina, afincada en Buenos Aires hasta su muerte ocurrida en agosto de 2010. Era entonces una espléndida mujer de ochenta y ocho años, que le seguía ganando batallas a la vida.

Su nombre aparece en las historias de la Literatura argentina relacionada con los escritores de los años 60; en particular, con los mendocinos Abelardo Arias y Antonio Di Benedetto, hasta que el Proceso Militar la obliga al exilio. Desde entonces su existencia se vuelve silencio en la Argentina, aunque cosecha el reconocimiento a su trayectoria como escritora en otros países hispanoamericanos. En 2003, a pedido de una investigadora canadiense, Marianella Colliete, quien estudia a las escritoras argentinas en el exilio, Codina elabora una autobiografía que titula *Diez años de exilio (1976-1986); Dos países: Cuba y México*. En este texto rememora su historia personal y la de sus allegados, desde la intimidad dolorida por el desarraigo. Muestra la faz humana de aquel período inhumano, en un texto introspectivo que evita las cuestiones ideológicas; y lo hace con un espíritu magnánimo, que me parece oportuno apreciar en este momento de la historia argentina.

Pero antes de adentrarnos en la autobiografía, creo conveniente recordar la trayectoria literaria de Codina. Iverna se inicia en la escritura literaria con la poesía. Publica tres libros: *Cantos de lluvia y cielo* (1946, Primera Mención de Honor por la Municipalidad de la Ciudad de Mendoza), *Más allá de las horas* (1951, Segundo Premio Municipal) y *Después del llanto* (1955), sin duda, su poemario más logrado. En los tres se advierten las influencias de García Lorca, de Pablo Neruda y de Alfredo Bufano, como si quisiera rendir homenaje a sus tres *orígenes*: de madre andaluza, Iverna nace en Chile, pero desde niña se radica en San Rafael; más tarde en Luján de Cuyo, donde todavía la recuerdan. Para presentar a la poeta, he elegido el

poema “Nadie podrá decir”, de *Después del llanto*:

Nadie podrá decir que me conoce
por este simple andar junto a los días,
por este gesto de ensoñada espera,
por esta voz de llanto o de sonrisa.

¿Quién ha izado el velamen de mis noches
para escrutar los sueños que me agitan?
¿Quién sabe de las albas sin palomas
trizadas en mis sienes de vigilia,
de este sino extraño que me tiende
un ala negra sobre cada risa?
¿Quién sabe de esta hoguera que en mis pulsos
vientos de espera sin cesar avivan,
del renovado asombro de mi canto
ante el prodigio de la rama henchida
y de este anhelo de evasión cavándome
las carnes temerosas de la huída?

Nadie me ha visto, desnuda de gestos,
transitar por el fondo de mis días,
desvelados los navíos del ensueño,
siempre en lucha, vencedora y vencida,
mas, siempre con un canto inaugurado
abrasando mi tierra estremecida.

(Codina 1955:52)

Para Codina, la poesía es intimista y personal; por lo tanto,

no se adecua a sus nuevas necesidades expresivas. La realidad social argentina la interpela sin concesiones y la obliga a tomar partido. Desde niña, a través de las historias que le contaba su padre, ha conocido la vida triste de los arrieros y de las familias que viven en la frontera tanto geográfica como económica. Más tarde, siendo directora de escuela o periodista integrante de una Comisión Legislativa provincial, aprecia *in situ* los padecimientos de los más pobres y marginados, como los mineros de Malargüe. Del mismo modo que Valentina, la protagonista de su primera novela- *La luna ha muerto* (1957)-, Iverna encuentra el sentido de su vida en la ayuda a los más necesitados y descubre que la novela realista, que denuncia porque muestra sin disfraces la cruda realidad, es un medio privilegiado para concretar esa ayuda. De este afán surgen la novela *Detrás del grito* (1961, Primer Premio del *Concurso Internacional de Novela* de Editorial Losada) y los cuentos de *La enlutada* (1966).

Si se observan los títulos de sus primeros libros, se advierten dos constantes. La primera: la búsqueda de lo esencial, de lo que se descubre gracias al desplazamiento interior hacia otro lugar, más profundo, más arcano (*Más allá de...*, *Después de...*, *Detrás de...*). La segunda constante: el sentimiento de dolor que acompaña inevitablemente ese desplazamiento (*lluvia, llanto, muerte, grito, luto*).

Estas notas se repiten en sus dos últimas novelas: *Los guerrilleros* (1968) y *Los días y la sangre* (1977). Pero existe una gran diferencia entre estas y aquellas: ahora las novelas le exigen a la escritora una conexión más directa con los hechos políticos. Para componer *Los guerrilleros*, Codina viaja a Salta, atraviesa la selva para poder luego describirla, y entrevista a uno de los presos, el “Grillo”, al que convertirá en personaje. Pero, además, la novelista sirve de mensajera entre los detenidos y sus familiares. La escritura se torna, pues, excusa para el servicio.

Así, de a poco, Codina deja la poesía como finalidad en sí

misma, aunque reconoce que, por haber sido poeta, su prosa es rica en imágenes y metáforas; y, por tanto, es expresiva y sugerente. La narrativa, en cambio, le permite adoptar las voces de los otros. Por eso, Iverna elige como lema de su trabajo como escritora estas palabras de Lope de Vega: “*El narrador es alma y voz del silencio de muchos*”. Esta es también la frase motivadora en sus talleres de escritura, en los que alienta a los que se inician en las tareas literarias. Codina completa su interés por la narrativa estudiando a otros escritores y, en 1964, publica su ensayo *América en la novela*, en el cual presenta su concepto de novela y analiza el panorama de este género en Hispanoamérica.

En 1976, su vida sufre un cambio radical, que deja “marcas de fuego” en su memoria; marcas más tangibles que metafóricas. De ellas habla en *Diez años de exilio*. Ésta es una autobiografía que podríamos calificar como “ramificada” pues tiene un tronco- la vida de la autora en Cuba y México- que se abre hacia las vivencias posteriores a 1986 no solo de Codina sino también de su familia- en particular, su hijo Jorge- y de muchos amigos, compañeros de desdichas. La raíz de este tronco es el sentido americanista de su vida y de su escritura.

Este texto, como toda autobiografía, rememora sólo algunos hitos, los más significativos para la autobiografía; pero en esta selección ella manifiesta su personalidad y el texto se vuelve entonces un retrato de la mujer. El relato es lineal en su mayor parte, pero luego se repliega hacia los puntos vividos más intensamente; se forman de este modo círculos concéntricos alrededor del eje central: el exilio y su anverso, el *desexilio* (en palabras de Mario Benedetti, que Codina repite). Todo exilio implica desarraigo, trasladarse hacia un lugar de salvación pero dejando el alma en la tierra natal; implica conocer nuevos mundos y encontrar nuevos amigos pero con la añoranza por lo dejado atrás. Por eso, el tiempo del exilio es un interregno que anula el presente: se vive con el dolor del pasado y con la es-

peranza de volver en un futuro cercano. Esta concepción y esta vivencia del exilio determinan la estructura de la autobiografía de Codina. En su desarrollo pueden reconocerse dos partes. La primera es netamente narrativa y tiene ritmo novelesco; y puede subdividirse, a su vez, en cuatro momentos determinados por las coordinadas espaciotemporales:

Primer momento: Buenos Aires, fines de 1976 (1-4). Trata sobre la angustia de la persecución, desde el allanamiento que Codina sufre en su departamento hasta la huida vía Brasil:

Antes de abandonar mi escritorio, “el hombre de traje gris” echó una mirada inquisitiva a los tres estantes de libros que acaba[ba] de revisar, sacó uno y me preguntó mordaz: ¿Y este libro? Creí llegado mi último minuto. El libro era nada menos un ejemplar de mi novela “Los guerrilleros”. Le contesté con voz quebrada: Es la historia del antihéroe. ¿Entendería algo? Juntó el libro con la carta [de su hijo ya exiliado en Italia] y la revista “Cristianismo y Revolución”, no dijo una palabra y salió con los cinco gorilas que lo acompañaban. El allanamiento había terminado. Cerré la puerta, escuché el ascensor que bajaba, y el motor de un auto que arrancó en la calle, me asomé al balcón: Sí, se habían ido. Sentí la necesidad imperiosa de huir, no podía quedarme un minuto más en ese ambiente angustiante, opresivo. (2004:2)

Segundo momento: Cuba, 1976-1981 (5-12), luego de una breve estada en México. Codina recuerda con mucho entusiasmo su trabajo en el Centro de Investigaciones Literarias, de Casa de las Américas, tanto por su interés en la novela caribeña como por los colegas que les dispensan su amistad. Allí puede publicar su última novela, *Los días y la sangre* (1977), referida al Cordobazo. Participa como jurado en los concursos de

novela de Casa de las Américas y se solaza, al mismo tiempo, conociendo a los escritores más renombrados que también son convocados como jurado; por ejemplo, Julio Cortázar, de quien cuenta una divertida anécdota. Particular afecto le produce frecuentar la familia de Ernesto Guevara Lynch y ayudar a quienes lo necesitan, sin esperar agradecimiento. Para Codina la solidaridad entre exiliados “*era lo normal [...] Lo anormal era su circunstancia*” (17).

Tercer momento: México, 1981-1986 (13-20), cuando pide asilo político porque la Argentina no actualiza los pasaportes de los extranjeros naturalizados argentinos. Allí, siguiendo con su vocación docente, organiza talleres de narrativa, gracias a los cuales aumenta su círculo de amigos. Codina se demora en explicar las características de estos talleres donde ella se considera sólo una orientadora, pues la propuesta de *qué contar [...] la debía resolver o la tenía resuelta el novato cuentista, el cómo contarlo constituiría el espacio de [su] trabajo*. (13) En particular, pone énfasis en la importancia de que el narrador ceda “*espacio a la voz de sus personajes*”, al habla coloquial, que identifica mejor que cualquier descripción. (15) En este período la novelista retoma la escritura y empieza *Un barco en la bahía*; pero la tarea no es fácil: *un barco argentino que vi en La Habana [...] me despertó sentimientos tan hondos como contradictorios. Es que me resultaba difícil ser objeto y sujeto a la vez. Tenía que tomar distancia de las situaciones cruentas vividas para recuperar la objetividad necesaria*. (18)

Según su propio relato, tanto en Cuba como en México Codina realiza acciones que guardan cierto paralelismo. Permanece cinco años en cada país. Y en cada uno la escritora investiga acerca de sus culturas autóctonas; en particular, los aspectos religiosos: el sincretismo entre las religiones cristiana y yoruba (del África) en Cuba, incluida una anécdota al respecto vivida por Mario Benedetti, y el particular culto a los muertos de los mejicanos, aunque ella nunca pueda- cada noviembre- *saborear con*

el café una calaverita de chocolate, o el muertito dentro de su cajita, también de chocolate. (20) Investiga, además, sobre las literaturas de cada nación. Conoce y valora lo popular, aprecia a los escritores afamados, al tiempo que alienta a los noveles. Y de cada una de estas etapas Codina guarda en la memoria un encuentro especial, un abrazo agradecido: en Cuba, a Fidel Castro; en México, a Raúl Alfonsín en su visita presidencial de 1984.

Este recuerdo sobre Alfonsín prepara el tema del regreso, regreso que se complica no sólo por cuestiones personales sino también por el terremoto que asola la capital mejicana el 19 de setiembre de 1985. Curiosamente, este hecho adquiere- en mi interpretación personal- condición de bisagra simbólica pues representa la realidad que Codina encontrará en la Argentina: en una ciudad en ruinas porque un violento remezón ha sacudido sus bases, las autoridades no saben qué hacer y, si luego se apuran a reconstruir todo, es por un Mundial de Fútbol que les exige mostrar al mundo que nada ha pasado. (22-23)

El cuarto momento es el regreso y el desexilio en Buenos Aires, a partir de *julio o agosto* de 1986. (24) Codina confiesa: *Sí, tenía miedo de viajar sola, de llegar al aeropuerto y pasar por la aduana, miedo de enfrentarme con los fantasmas del pasado de las calles de Buenos Aires.* (24) El paso por la aduana es un *leit-motiv* en esta autobiografía y simboliza el exilio como el cruce de mundos-del propio al ajeno, del prohibido al permitido-. Esta encrucijada también es moral y enjuicia a todos los escritores respecto de su postura frente al proceso político. No obstante, Codina propone una respuesta conciliadora:

Para los escritores que se quedaron, la creación literaria quedó clausurada como correlato del tiempo histórico. Les quedaron pocas alternativas: el arrinconamiento desconectado de la realidad en curso o convertir la escritura en una forma de resistencia pasiva, apelando a la fantasía o a la magia para transformar la

realidad en una gran metáfora, tal como la novela de Daniel Moyano “El vuelo del tigre”. [...] pienso que en este período [...] la literatura ha sido la suma de lo que han escrito los exiliados de adentro y los exiliados de afuera. (21)

Luego de narrar su regreso al país, el foco de atención del relato se desplaza hacia Jorge Eduardo Giannoni, el único hijo de Codina, cineasta que se entusiasma con la posibilidad de filmar en una Argentina democrática. Los vaivenes que padece para lograr su sueño constituyen una pequeña novela trágica en medio de la autobiografía, pues a las buenas noticias sobre el emprendimiento siguen las malas nuevas sobre el incumplimiento del Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales; a la esperanza motivada por un cambio de autoridades sigue la definitiva reducción presupuestaria que ocasiona no sólo la frustración del proyecto sino sobre todo la muerte de Jorge, por un infarto masivo. Esta muerte es una de las marcas de fuego que Codina no puede superar, a pesar de las satisfacciones que le regala su nieto Ramiro actualmente.

A partir de la página 36, la autobiógrafa retoma su presente: Buenos Aires, 2003, e inicia la segunda parte: un balance de los destinos cumplidos por sus familiares directos y postizos, y por las familias Guevara, Sandler, Cantón, entre muchas otras. Con esta enumeración de logros- tanto personales como profesionales o económicos- la autora destaca el valor de cada vida. En medio de este arqueo aparece nuevamente la narración pues Codina comparte con sus lectores las historias de amor de dos de sus amigas: la de Victoria Azurduy con “Luis Matini”, exguerrillero, tras veinte años de no verse, y la de Delia Gómez, quien se reencuentra con su primer novio. Cuando parece que ya solo importa el presente, el terror del pasado se va filtrando otra vez, por ejemplo a través del recuerdo de cómo fue el allanamiento final de su hogar porteño, cuando Iverna ya no estaba en la casa. Estas referencias empiezan a cerrar el círculo.

Finalmente, Codina hace su balance personal y destaca “*tres galardones*”. El primero: ser invitada por Pablo Neruda a un almuerzo en Isla Negra (primavera de 1964) y, en esa circunstancia, enterarse- –por boca de Neruda mismo- de que ha ganado el *Premio Internacional de Novela* de Editorial Losada por *Detrás del grito*. Segundo galardón: la publicación de *América en la novela* gracias a las enseñanzas del filósofo Carlos Astrada, y el aliento y el dinero de su hijo Rainer. Tercer galardón: su novela *Los guerrilleros*, cuya tercera parte ha servido para documentar hechos relacionados con el Che Guevara. Con este recuerdo la historia del pasado se vuelve a actualizar pues la novelista cuenta paso a paso cómo fue su viaje por la selva de Orán, por qué viajó realmente y por qué escribió *Los guerrilleros*.

Así, con aire de novela termina la narración de mucho más de sus diez años de exilio. La lectura deja un sabor agrídulce en la boca, porque la autobiografía ha sido tierna al narrar, aunque sin perder energía vital; pero la bondad de su corazón no alcanza para borrar las marcas de tanto dolor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIAS, ABELARDO (1964). “La literatura de ficción en Mendoza”. *Comentario*, XI, 40, Buenos Aires, 35-39.
- CÁCERES, ANDRÉS (1998), “Con la novelista mendocina Iverna Codina: ‘Necesito escribir lo que debo a la memoria de mi hijo’”, *Los Andes*, Mendoza, 30 agosto, “Usted, hogar”, 8.
- CATTAROSSO ARANA, NELLY (1982), *Literatura de Mendoza (Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad) 1820-1980*, Mendoza, Inca Editorial.
- CODINA, IVERNA (1946), *Canciones de lluvia y cielo*. [“Evocación y presencia de Iverna Codina” por Alfredo Bufano], Mendoza, Talleres Gráficos D’Accurzio.
- _____. (1951), *Más allá de las horas; Segundo Premio en el Concurso Literario Municipal de Mendoza, año 1950*, Mendoza, Talleres Gráficos D’Accurzio.

- _____. (1955), *Después del llanto*, Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino.
- _____. (1957), *La luna ha muerto; novela*, Buenos Aires, Ediciones La Rreja.
- _____. (1964), *América en la novela*, Buenos Aires, Ediciones Cruz del Sur.
- _____. (1973), “Discurso” y “La noche de las barricadas”, CODINA, Iverna, et al. *Cuentos premiados; (Concurso “Leopoldo Marechal”)*, Buenos Aires, Plus Ultra, 17-33.
- _____. (1993 a), *Detrás del grito*, Buenos Aires, Losada, 1962, Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza.
- _____. (1993 b), *La enlutada*, Buenos Aires, Losada, 1966, Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza.
- _____. (2004), *Diez años de exilio (1976-1986); Dos países: Cuba y México*, Inédito.
- D’ANGELO, OSCAR (2004), “Iverna Codina: Una obra tan valiosa como desconocida”, *Los Andes*, Mendoza, 1 febrero, Sección .: F “Cultura”, 1-2.
- MOLINA, HEBE (2005). “Hombres y espacio en *La enlutada* de Iverna Codina”. II Jornadas de Historia y Literatura del Sur Mendocino; Ecos y voces de 200 años. U. Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras – IES del Atuel – Instituto Sapientia, San Rafael. 8-10 set.
- _____. (2005-2006). “Iverna Codina en su novela”. *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n° 11-12: 115-129.
- _____.(2007). “Detrás de la palabra: Poética de la novela según Iverna Codina”. ZONANA, Víctor Gustavo (dir.-ed.); MOLINA, Hebe Beatriz (co-ed.). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor, vol.I, pp. 201-237.
- ORGAMBIDE, PEDRO; YAHNI, ROBERTO (dirs.) (1970). *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- SOSA DE NEWTON, LILY (1986). *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. 2° ed. Buenos Aires: Plus Ultra.
- VIDELA DE RIVERO, GLORIA (1984). *Contribución para una bibliografía de*

la literatura mendocina. Mendoza: U. Nacional de Cuyo.

MUJER Y TEATRO:
EL LUGAR DE LAS MUJERES EN LA HISTORIA DEL TEATRO
ARGENTINO

WOMAN AND THE THEATRE:
WOMAN'S PLACE IN THE HISTORY OF ARGENTINEAN
THEATRE

SUSANA TARANTUVIEZ
CONICET- UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Sumario:

1. Introducción
2. *Esbozo de los orígenes de una dramaturgia escrita por mujeres*
3. Dramaturgas contemporáneas
4. Conclusiones

Resumen: El presente trabajo analiza la construcción de una subjetividad femenina autónoma a partir del discurso teatral de un grupo de dramaturgas argentinas contemporáneas. Sus obras visibilizan una historia de mujeres que rechaza los roles heredados de género en función de reescribir una historia de voces femeninas nuevas que se consolida en el teatro argentino actual.

Palabras clave: teatro argentino. Dramaturgas argentinas contemporáneas. Reescritura de la subjetividad femenina.

Abstract: The present work analyzes the construction of an autonomous feminine subjectivity from the theatrical discourse of a group of contemporary Argentinean playwrights. Their plays visualise a history of women that reject the gender inherited roles in order to rewrite a history of new feminine voices that is consolidated in the current

Argentinean theatre.

Key words: Argentinean theatre-Contemporary Argentinean playwrights-Rewriting feminine subjectivity.

1. INTRODUCCIÓN

Como tantos otros temas que involucran a la mujer, la historia de las mujeres en el teatro argentino es un objeto de estudio que se presenta complejo y poco abordado por los especialistas.

Este trabajo intenta responder a algunos interrogantes clave, surgidos durante mis investigaciones sobre el teatro de nuestro país, tales como:

1. En el surgimiento y en la posterior evolución del teatro argentino, ¿estuvieron presentes las mujeres? ¿De qué manera? ¿Qué funciones desempeñaron y cuáles desempeñan en la actualidad?
2. ¿Qué vínculo hay entre el teatro de cada época y la situación de la mujer en la sociedad de ese momento?

Para poder ofrecer un enfoque global, sería necesario detenerse en distintos aspectos que atañen al fenómeno teatral, ya de por sí complejo por su hallarse “a horcajadas” entre la literatura y las artes escénicas. Entre esos aspectos, los elementos clave a tomar en consideración, desde una teoría de los discursos sociales, están situados en las tres fases que hacen al proceso de la producción del sentido, a saber:

1. la producción
2. la circulación
3. el reconocimiento (o “consumo”) ¹

Así, en lo que hace a la producción del discurso teatral, debemos tomar en cuenta la producción de las dramaturgas, pero

1 Véase “El sentido como producción discursiva”. (Verón 1996:124-133)

también el trabajo de las directoras de teatro, cuando la puesta en escena produce sentidos que no se hallaban previamente en el texto. En la fase de circulación del mismo, será necesario tomar en cuenta tanto la puesta en escena, que permite la circulación del texto en el ámbito del espectáculo, como la publicación de las piezas teatrales, que atañe a su circulación en el ámbito de la literatura. Finalmente, es necesario estudiar la recepción de las obras teatrales por parte del público y de la crítica especializada, tanto periodística como académica.

Asimismo, también sería un aporte esencial el estudio de los personajes femeninos: ¿qué dicen y hacen en el escenario esas mujeres ficcionales y qué relación tienen con las mujeres reales y su historia, sus modos de vida, su posición en la sociedad? Es decir, un estudio que se centre en las relaciones entre ficción y contexto socio-histórico.

Sí, además, comprendemos que todo esto debe estudiarse en cada período del teatro argentino, se nos presentan dos cuestiones adicionales de no poco peso, relacionadas con las coordenadas de tiempo y espacio: la de la periodización del sistema teatral de nuestro país y la de las teatralidades presentes en las diversas regiones de la Argentina. Con esto me refiero a la necesidad de parcelizar el campo de estudio en subsistemas teatrales y regionales.

Ya a simple vista, la tarea es, como mínimo, ardua. Sirvan estas páginas como una pequeña contribución a esta tarea de reflexión sobre el lugar de la mujer en la historia de nuestro teatro.

2. ESBOZO DE LOS ORÍGENES DE UNA DRAMATURGIA ESCRITA POR MUJERES

Este brevísimo comentario sobre los primeros tiempos de nuestro teatro sólo tiene como función señalar que la mujer ha estado presente en nuestra escena teatral ya desde la época del

Virreinato.² En efecto, si bien cuando se inaugura el Teatro de la Ranchería, en 1783, únicamente actúan hombres, quienes representan tanto los personajes masculinos como los femeninos, pronto se incorporan las mujeres a las tablas.³ En este Teatro de la Ranchería trabajan actrices profesionales, pero su oficio les acarrea un estigma social: son mal vistas por trabajar fuera de su hogar y en un oficio sobre el que pesaba la *nota de infamia*, que recién se abolirá en 1821.⁴ Es poco conocido que fue el General San Martín quien firmó un acta liberando al teatro de esa sanción declarando que el arte escénico no causaba infamia al que lo profesaba.

Con respecto a la textualización de la mujer en la literatura dramática, a principios del siglo XIX las mujeres aparecen en función de símbolo (por ejemplo, ninfas que simbolizan las ciudades de Buenos Aires y Montevideo) o alegoría (personajes alegóricos como la Virtud o la Patria). En cambio, no aparecen en escena personajes femeninos con roles heroicos, a pesar de la existencia, en el campo histórico-social, de mujeres que re-

2 Los espectáculos teatrales en Buenos Aires se iniciaron a fines del siglo XVIII. En tiempos del Virrey Vértiz, se construyó el Teatro de la Ranchería. Como complemento de los dramas y comedias, se ofrecían tonadillas, a la usanza española, que cantaban las actrices y los actores con acompañamiento de guitarra y concluían bailando algún aire popular español.

3 El Teatro de la Ranchería o Casa de Comedias fue destruido por un incendio en agosto de 1792. La ausencia de edificio teatral se subsanó con la construcción del Teatro Coliseo, en 1804.

4 Se trata de una sanción, de origen europeo, que declaraba que los actores no podían recibir los sacramentos, ni ser enterrados en camposanto, ni desempeñar cargos públicos, y que los padres podían desheredarlos. En un meduloso estudio, Seibel (1992) explicita que, en la época colonial, la profesión de actriz podía usarse en el ámbito judicial en contra de la demandada. Así lo muestra el caso de la actriz Ana Rodríguez Campomanes, quien en 1818 es acusada en un juicio por su marido de trabajar de cómica, lo cual comprueba su *prostitución* y su condena es *al mayor descrédito público por su punible y detestable profesión*. (SEIBEL, BEATRIZ. "Mujer, teatro y sociedad en el siglo XIX en Argentina". En: Lea Fletcher (compiladora). *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires, Feminaria, 1992, 290-297.)

sistieron con valentía a las invasiones de los ingleses⁵ o participaron en las luchas independentistas.

Cabe destacar que el lugar que ocupa la mujer es sólo el de actriz: no hay registro de mujeres dramaturgas ni directoras a principios del siglo XIX. Algunas actrices destacadas de este período son Josefa Ocampo, Antonina Montes de Oca, Ana Josefa Echavarría, Ana Rodríguez Campomanes y Trinidad Guevara, quien desde 1821 se convirtió en la figura más descollante del teatro rioplatense.

El trabajo actoral de las mujeres se consolida y adquiere mayor reconocimiento social durante la primera mitad del siglo XIX. En cuanto a la producción de obras teatrales, tendremos que esperar a la segunda mitad del siglo XIX para encontrar un registro de obras escritas por mujeres, entre ellas: Rosa Guerra, Adela Zucarelli, Juana Manso, Matilde Cuyás, Eduarda Mansilla.⁶ Así, para inicios del siglo XX, ya hay mujeres que escriben teatro (Seibel 1992) y cuyas obras se llevan a escena.

3. DRAMATURGAS CONTEMPORÁNEAS

Recién en la segunda mitad del siglo XX se da un gran auge de la presencia de las mujeres en el teatro argentino, especialmente a partir de la década de 1980. A pesar de ello, pocos son los libros que recogen, a lo largo del siglo, el trabajo de nuestras dramaturgas. Desgraciadamente, esta situación sigue vigente incluso a principios del siglo XXI. Es en el ámbito editorial donde las dramaturgas actuales encuentran una suerte de vacío.

5 Por ejemplo, Manuela Pedraza, la Tucumanesa, quien, al término de la lucha, recibió el grado de alférez y un sueldo por parte de Santiago de Liniers.

6 En 1862 Rosa Guerra, poeta y novelista, publica *Clemencia*, una comedia de costumbres; Adela Zucarelli escribe y dirige obras para niños; en 1864 se edita *La Revolución de Mayo*, de Juana Manso; en 1877 se pone en escena *Contra soberbia, humildad*, de Matilde Cuyás; Eduarda Mansilla edita y estrena en 1881 *La marquesa de Altamira*.

Así lo explicitaba en una entrevista (Santoro 2002) una de las diez dramaturgas⁷ que, en el año 2002, reunieron sus obras en un volumen, *Dramaturgas 1* (Editorial Nueva Generación): el caso es que, si bien había mucho teatro escrito por mujeres, poco era su registro.

La dramaturga Adriana Tursi, quien tuvo la idea de publicar este volumen, cuenta lo siguiente: *Hace algunos años, la Secretaria de Cultura sacó el libro Dramaturgos argentinos. En ese tomo no había mujeres y a mí me llamó la atención porque además en ese año la mayoría de los primeros y segundos premios en dramaturgia habían sido ganados por mujeres. [...] dentro de la dramaturgia femenina había muy poco publicado* (Santoro 2002). Y se pregunta: “¿dónde están esas mujeres?, ¿qué escribían?”, poniendo en relieve la falta de apoyo editorial para la producción de obras teatrales escritas por mujeres.

Adriana Tursi rescata el hecho de que ahora hay un relevamiento de las dramaturgas desde principios del 1900. En efecto, Halima Tahan publicó su libro *Dramas de mujeres*, producto de un proyecto de investigación centrado en la exploración y búsqueda de la dramaturgia argentina escrita por mujeres. El libro presenta un catálogo de las dramaturgas argentinas del período 1965-1997 y también un catálogo de dramaturgas de teatro infantil. Algunas de las dramaturgas estudiadas en el volumen son Carmen Arrieta, Cecilia Propato, Luisa Calcumil, Cristina Escofet, Susana Gutiérrez Posse, Lucía Laragione, Sonia de Monte, Alicia Muñoz, Diana Raznovich, Mónica Rivelli, Susana Torres Molina y Patricia Zangaro. Este tipo de trabajo de investigación es de importancia capital para tener un registro del que carecíamos.

Regresando a las declaraciones de las dramaturgas reunidas

7 Las dramaturgas reunidas en este volumen son Adriana Tursi, Cristina Escofet, Amancay Espíndola, Andrea Garrote, Susana Gutiérrez, María Inés Indart, Alicia Muñoz, Cecilia Propato, Mariana Trajtemberg y Patricia Zangaro.

en el volumen *Dramaturgas I*, ellas reconocen como figura señera del teatro del siglo XX a Griselda Gambaro. Una de ellas, Andrea Garrote, incluso dice: *Antes de Griselda, el desierto*.

Por su parte, Gambaro recuerda el escaso lugar que tenía la mujer en el teatro argentino en el pasado y destaca la dificultad de encontrar aún hoy personajes femeninos con quienes identificarse en las obras escritas por sus pares varones:

Lo que yo quería era que hablaran ellas, siempre tan maltratadas en el teatro argentino. Porque creo que muchos autores tienen la imposibilidad de hablar desde un personaje femenino. Uno no se siente identificado con las mujeres que escriben los hombres. Me gusta mucho el teatro de Pavlovsky, pero de ninguna manera me siento identificada con sus mujeres. [...]. Lo mismo me pasa con Roberto Cossa, tengo una afinidad en otros aspectos pero no con sus personajes femeninos. Y esa imposibilidad de representar mujeres [...] viene ya desde que Gregorio de Laferrere escribió *Las de Barranco*. O desde *El amor de la estanciera*, donde las damas son bobas y el padre es la razón y la sabiduría. Las mujeres son siempre superficiales, coquetas, interesadas por el dinero, menores. (Moreno 1999)

Ahora bien, tal como señalaba anteriormente, la década de 1980 se presenta como un momento decisivo para la dramaturgia de mujeres. En efecto, a partir de la postdictadura encontramos en el ámbito teatral de nuestro país una coexistencia enriquecedora de diferentes propuestas estéticas y prácticas teatrales y es dentro de esta diversidad que se produce un significativo incremento de las voces femeninas en el campo teatral de nuestro país:

Al reflexionar sobre la escritura de las dramaturgas argentinas de los últimos años surgen planteos que nos remiten a referentes histórico-culturales como son el

advenimiento de la democracia y el momento cultural de dimensiones mundiales en el que las mujeres buscan su propia expresión. Ambas circunstancias han favorecido la entrada en el teatro tanto de autoras mujeres como de personajes femeninos vistos desde la perspectiva de la mujer. (Castellví de Moor 1997: 271)

Se da así la emergencia de una dramaturgia femenina escrita *desde el género*, es decir, con una discursividad propia que intenta transgredir o subvertir el discurso masculino a través del erotismo, el feminismo o la subjetividad.

Ahora bien, creo que dentro de la producción de nuestras dramaturgas debe realizarse un cierto deslinde a la hora de hablar de *escritura femenina*. En efecto, para utilizar tal denominación no sólo se ha de considerar el sujeto autorial mujer, sino también, y sobre todo, los planteos del texto mismo:

La presencia de un número sin precedente de dramaturgas a partir de Teatro Abierto '81, invita a analizar su producción dramática bajo algún rótulo de los que los críticos son tan propensos a inventar. Es por ello, que la posibilidad de establecer ciertas coordenadas dentro de la diversidad temática hace pensar en una dramaturgia femenina que incluye obras en las que además de cuestionarse la realidad social y política, se exploran los espacios y los roles de la mujer dentro de esa realidad por medio del ejercicio de nuevas prácticas escriturales que reflejen esa temática. Debe llamarse la atención sin embargo sobre el hecho que una obra no se define como escritura femenina porque tenga una mujer autora, sino por la problemática que presenta con respecto al discurso femenino. (Castellví de Moor 1995:175)

Si nos preguntamos, entonces, en qué consiste la escritura femenina, podemos verificar que existe un modo de enuncia-

ción destinado a la auto-representación de la mujer, es decir, modos de construcción de una subjetividad femenina autónoma y su consecuente auto-representación. La clave de ello está en una toma de conciencia dentro de la dicotomía semántica *ser vs. parecer*, a partir de la cual se obtienen cuatro categorías de jerarquía inmediatamente superior: lo verdadero, lo falso, el secreto y la mentira: en la textualidad femenina, entonces, el sujeto mujer logra finalmente llegar a una auto-representación. (Courtés 1980:75) El proceso de construcción de la subjetividad es aquel por el cual el sujeto se ubica a sí mismo o es ubicado por otro en la realidad social, y así percibe y entiende como subjetivas las relaciones sociales e históricas.

Por ejemplo, dentro de la reflexión sobre la falta de un discurso femenino autónomo, se constata que las mujeres hablan *desde el lugar del eco* y se postula la necesidad de trascender la mirada del silencio y del acatamiento de la mujer. Se trata de la búsqueda de una voz propia, tal como lo explica Gambaro en cuanto a su práctica teatral y en relación con la situación social de la mujer:

Además, hemos estado calladas tanto tiempo que nos queda mucho para explorar. Porque siempre hubo escritoras de teatro pero aisladas, consideradas como fenómenos. Incluso yo estoy bastante sola en mi generación. [...] Pienso que el día en que las mujeres ganen más espacio social van a ganar más espacio teatral. Pero el asunto de cómo somos habladas debe quedar en nuestras manos. (Moreno 1999)

No todas las mujeres que escriben teatro lo hacen desde esta toma de conciencia; sin embargo, muchas de nuestras dramaturgas contemporáneas, aun difiriendo en el tipo de planteos, cuestiones, imágenes o personajes femeninos que presentan en sus obras, llegan a desafiar los estereotipos femeninos propios del discurso patriarcal. Sus piezas adquieren así una función política

que se suma a la función estética propia de toda creación artística: la escritura teatral conforma un espacio de auto-representación de la mujer que se opone a una cultura que propone y exagera la imagen de la mujer como objeto del deseo masculino.

Una de las dramaturgas argentinas que mejor se enmarca en esta tipología de textos *desafiantes* o *combativos*, que se oponen a los códigos patriarcales es Cristina Escofet, quien explicita su toma de posición con respecto a la problemática femenina y su método de abordaje de la construcción del sujeto mujer en su ensayo *Arquetipos, modelos para desarmar (Palabras desde el género)*; para Escofet, el feminismo ha sido una herramienta de concientización (2000:15), asumido como una verdadera militancia que, obviamente, abarca también su práctica escritural:

Mi género, no era mi sexo, era el modo en que estaba en el mundo, era el lugar desde el cual construía mis prácticas y mis significados. Y la escritura fue para mí la herramienta que me permitió trascender la mirada del silencio y del acatamiento. [...] a través de la escritura, al restituirnos como sujetos las mujeres fundamos nuestra subjetividad. Nuestras palabras, son palabras arrancadas a la prohibición. Prohibición ontológica y no jurídica, claro está. (51-52)

La autora une así ética y estética en su propuesta:

Restituir la unidad de lo personal, de lo histórico, de lo social a partir del reconocimiento de lo femenino, como el eterno mutilado, y a la hora de crear, trascender lo femenino y lo masculino, impuestos. Y ser conscientes que a través de cada creación singular, cada una de nuestras manifestaciones estéticas, será portadora de una propuesta ética, [...] Contribuir desde nuestro propio escenario a la gestación de un nuevo orden simbólico. (54-55)

Podríamos resumir los principales postulados que propugna esta poética teatral de cuño feminista⁸ en los puntos siguientes:

1. la apropiación de la acción dramática: el personaje que se instaure como sujeto de hacer es una mujer;
2. la elección del género mujer como temática primordial;
3. el desarrollo de un lenguaje femenino propio;
4. la asunción de la escritura como un acto de autoconstrucción, a través del cual se produce el despojamiento de la mirada aprendida para llegar a la mirada de la autoconsciencia.

Así, el teatro que adhiere a esta poética se plantea uno o más de estos objetivos primordiales: la defensa de la identidad de la mujer, la construcción de una subjetividad femenina autónoma, la denuncia de las estructuras opresoras de la mujer (especialmente la educación y la familia patriarcal), la deconstrucción de los estereotipos conformadores de una mujer dependiente, el desenmascaramiento de la falsedad de los roles impuestos históricamente al género femenino. Para ejemplificar, veamos un cuadro de algunos de los estereotipos de género que se intenta desmontar:

Cuando una persona se comporta así	Si es niña se dice que es	Si es niño se dice que es
Activa	Nerviosa	Inquieto
Insistente	Terca	Tenaz
Desenvuelta	Grosera	Seguro de sí mismo
Desinhibida	Picara	Simpático
Temperamental	Histérica	Apasionado
Audaz	Impulsiva	Valiente
Introversa	Tímida	Piensa bien las cosas
Curiosa	Preguntona, chismosa	Inteligente
Si no comparte	Egoísta	Defiende lo suyo
Si no se somete	Agresiva	Fuerte
Si cambia de opinión	Caprichosa, voluble	Capaz de reconocer sus errores

Por ejemplo, en la pieza *Nunca usarás medias de seda*, de Cristina Escofet (estrenada en 1990), que se plantea como un *intento de desarticulación de los roles fijos* en una sociedad re-

⁸ Véase especialmente el capítulo “Género mujer y teatralidad (Realidad y ficción en la construcción de una nueva subjetividad)” de Escofet (2000).

presiva, María, la protagonista, es la mujer que, habiendo optado por el modelo tradicional de vida, comienza a cuestionarse su existencia. (1994:7) El tema de la identidad está planteado desde el mismo título: María nunca será una mujer según los roles fijos impuestos por esa sociedad, pues *nunca usará medias de seda*, metonimia ésta de los códigos sociales que construyen lo que significa *ser mujer*. (Proaño-Gómez 2000: 165) La educación contribuye a este sometimiento de la mujer, pues al transmitir los modales de la señorita ideal (el silencio, la quietud, la compostura y la dedicación), se constituye en discurso reforzador de las prácticas represivas. En otra obra de Escofet, *Señoritas en concierto* (estrenada en 1993), se ridiculiza la imagen tradicional que de la mujer ha construido la sociedad patriarcal.

Tanto estos textos de Escofet de la década de 1990 que he mencionado en particular, pues me parecen paradigmáticos de un teatro basado en una teorización de género, como tantas otras obras de dramaturgas argentinas contemporáneas –*Y a otra cosa mariposa* (1981) de Susana Torres Molina, *La irredenta* (1982) de Beatriz Mosquera y *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, sólo por mencionar algunas obras de la década de 1980–, indican que ya existe en el teatro argentino una nueva corriente estética cuyo estudio es ineludible para comprender el campo teatral argentino y el lugar que en él ocupa la mujer.

No desconozco que la búsqueda de la identidad femenina, la denuncia de las instituciones y prejuicios que obstaculizan la autonomía de la mujer, la toma de conciencia de su situación social, la exploración de los espacios y los roles de la mujer en la sociedad, entre otras cuestiones de género, ya aparecían en textos dramáticos de décadas anteriores, por ejemplo, en la dramaturgia de Griselda Gambaro. Sin embargo, la voz de Gambaro se presentaba en soledad, mientras que en la actualidad es extensa la lista de dramaturgas presentes en el campo teatral argentino.

Las búsquedas y cuestionamientos de nuestras dramaturgas contemporáneas son parte del difícil recorrido que es necesario transitar para llegar a la construcción de una subjetividad femenina autónoma. Este tránsito implica una práctica teatral que se realiza desde la conciencia de género. En palabras de Gambaro:

Un teatro donde cada palabra, exploración espacial, situación e imagen, tenga el énfasis de nuestra experiencia de mujeres, el acento colocado en los hitos de un paisaje no recorrido, un desplazamiento de nuestra propia mirada. Mirar al sesgo, oblicuamente, por detrás de la mirada y más adelante. Mirar los pedacitos, los fragmentos, lo débil, lo inútil, lo sumergido, lo despreciado. Preguntarnos cuál es nuestra historia, cuáles nuestras figuras, cuáles nuestras metáforas de la heroicidad. (1998: 38)

Finalmente, para completar este sucinto panorama del lugar de la mujer en el teatro argentino, menciono que el rol de dirección ha sido el ámbito donde las mujeres han llegado más tarde en la historia de nuestro teatro. Así lo explicita una de las directoras más importantes de la actualidad, Laura Yusem:

Cuando yo empecé a dirigir, casi no había directoras y casi no había obras para mujeres. Y si había, era para papeles muy secundarios, de tontas o putas. En la dramaturgia argentina le debemos el cambio a Griselda Gambaro. En la dirección, estaban Alejandra Boero, Inda Ledesma y creo que nadie más. Nosotras tres abrimos el camino, pero fue duro. Del medio y de la crítica, recibíamos comentarios denigrantes. Un actor que yo amé, Lautaro Murúa, me hacía la guerra: *Señorita maestra*, me decía. O me descalificaban porque era joven y linda. Jaime Kogan me dijo: *Como directora, tenés buenas piernas*. Ahora, hay muchas directoras y

me alegre. (2007)

Además de las directoras mencionadas, otras mujeres que se abocan al trabajo de dirección teatral, además de cumplir con otras funciones, pues, a fines del siglo XX y, sobre todo, en nuestro teatro más actual, los conceptos anteriormente estancos de dramaturgia y dirección se combinan para dar lugar al surgimiento de la figura del *teatrista*, son: Susana Torres Molina (que es, además, una reconocida dramaturga), Beatriz Matar, Norma Aleandro (además de importantísima actriz), Nora Depaoli, las dramaturgas Adriana Tursi y Helena Trittek, Marisel Lloberas Chevalier, y, afortunadamente, siguen los nombres.

4. CONCLUSIONES

Coincido con las apreciaciones de una de las estudiosas de nuestro teatro, Magda Castellví de Moor: *Aunque el teatro argentino cuenta con una de las tradiciones más ricas de Latinoamérica, las autoras dramáticas estuvieron prácticamente al margen de ella hasta años más recientes. Tanto la escritura como la voz del texto dramático perteneció con pocas excepciones a los dramaturgos, mientras el lugar de la mujer se dirigió al trabajo actoral.* (2003:11)

Con el fin de consolidar el lugar que, paulatinamente y con esfuerzo han ido ocupando en la historia del teatro argentino, algunas de nuestras dramaturgas propugnan la construcción de una subjetividad femenina autónoma y hacen hincapié en que para ello es necesario realizar una re-escritura de la historia desde otra perspectiva, rechazando los roles de género heredados. Así, a partir de un proceso de concientización, proponen una escritura femenina que dé espacio al sujeto mujer, que revele las contradicciones y saque a la superficie lo callado, aquello de lo que no se habla o de lo que no se *debe* hablar, y explicitan su demanda de ser creadoras de cultura.

Se abre así la posibilidad de escribir en un escenario propio una historia que le pertenezca a la mujer. Tal como afirma Griselda Gambaro, se trata de encontrar la propia voz y de *crear nuestras propias metáforas de lo que somos*. (1985:473)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTELVI DE MOOR, MAGDA (1995), "Espacios femeninos en la dramaturgia argentina", en PELLETTIERI, Osvaldo (ed.). *El teatro y los días: Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Galerna, 175-185.
- _____. (1997), "Dramaturgas argentinas: Perspectivas sobre género y representación", en PELLETTIERI, Osvaldo (ed.), *El teatro y su mundo: Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Galerna, 271-285.
- _____. (2003), *Dramaturgas argentinas: Teatro, política y género*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- COURTÉS, JOSEPH (1980), *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva: Metodología y aplicación*, Buenos Aires, Hachette
- ESCOFET, CRISTINA (1994), "Prólogo". *Teatro completo*; I, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 7-12.
- _____. (2000), *Arquetipos, modelos para desarmar (Palabras desde el género)*, Buenos Aires, Nueva Generación
- GAMBARO, GRISELDA (1985), "Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura", *Revista Iberoamericana*, 51.2, 132-133 y 471-473.
- _____. (1998), "Nuevas pasajeras", *Teatro CELCIRT: Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana*, año 8, 9-10, 36-38.
- MORENO, MARÍA (1999), "De profesión, terrenal. Charla con Griselda Gambaro", *Página 12*, Suplemento "Las/12", 9 de septiembre. <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/las12/99-07-09/nota1.htm>. Consulta: 11/12/2008.
- PROAÑO-GÓMEZ, LOLA (2000), "El humor feminista; Escofet: una ironía militante", DUBATTI, Jorge (comp.), *Nuevo teatro: Nueva crítica*,

Buenos Aires, Atuel, 161-177.

- SANTORO, SONIA (2002), "Dramaturgas". *Página 12*, Suplemento "Las 12", viernes 5 de julio, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-253-2002-07-11.html>. Consulta: 20/04/2009.
- SEIBEL, BEATRIZ (1992), "Mujer, teatro y sociedad en el siglo XIX en Argentina", en FLTCHER, Lea (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 290-297 <http://www.feminaria.com.ar/coleccion/archivos/008/008.pdf>. Consulta: 25/04/2009.
- TAHAN, HALIMA (dir.) (1998), *Dramas de mujeres*, Buenos Aires, Ediciones Ciudad Argentina-Biblioteca Nacional
- VERÓN, ELISEO (1996), *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa.
- Yusem, Laura (2007), "Teatro: Entrevista con Laura Yusem y Alicia Zanca. Mujeres al frente", *Clarín*, Sección "Espectáculos", 30 de abril, <http://old.clarin.com/diario/2007/04/30/espectaculos/c-00611.htm>. Consulta: 30/04/2007.

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES
REVISTA MELIBEA

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

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

ANÍBAL A. BIGLIERI
UNIVERSIDAD DE KENTUCKY
correo electrónico del autor

8. A continuación, deberá incluirse:
- a. un sumario del artículo (índice de subtítulos y partes)
 - b. un resumen, palabras clave (hasta 5 palabras), en idioma original y en inglés.
9. Las citas textuales en el cuerpo del trabajo se colocarán en cursiva y sin comillas. Si la extensión de la cita supera las cuatro líneas: se dispondrá en párrafo aparte, sin cursiva, en tipografía menor (10 puntos) y doble sangría a la izquierda. Las supresiones dentro de estas citas se indicarán con el signo [...]
10. Las notas críticas aparecerán a pie de página y se reservarán para explicaciones o aclaraciones complementarias. Los números en superíndice que hacen de llamada a la nota a pie de página se escribirán después del signo de puntuación (en los casos en que haya coincidencia).
11. Las referencias bibliográficas aparecerán integradas en el cuerpo del artículo (no a pie de plana) y seguirán el sistema: Autor año: página (por ejemplo, Claramunt 1996:230). El año y las páginas de cada referencia o cita se separarán con dos puntos (:). Las páginas se omitirán únicamente cuando la referencia bibliográfica se refiera a toda una obra (por ejemplo, Deyermond 2001). Entre el último apellido del autor citado y el año de publicación del ítem bibliográfico al que se haga referencia no se intercalará ningún signo.
12. Todas las remisiones bibliográficas abreviadas que aparezcan en el texto se repetirán al final del mismo completas, en un apéndice de REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS, ordenadas alfabéticamente y ajustadas a las convenciones tipográficas siguientes:
- (a) Libros: APELLIDO AUTOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre autor (año), *Título del libro* [cursiva], Lugar de

edición, Editorial.

- (b) Artículos: APELLIDO AUTOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre autor (año), “Título artículo”, *Título de la Revista*, número completo, páginas (omitir las abreviaturas: pág., págs. o pp.).
- (c) Capítulos de libros: APELLIDO AUTOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre autor (año), “Título de capítulo”, ed. APELLIDO EDITOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre del editor (ed.), *Título del libro entero* (o referencia a las Actas del Congreso, Coloquio o Jornadas correspondientes, lugar de celebración de éstas y fecha), Lugar de edición, Editorial, páginas (omitir las abreviaturas: pág., págs. o pp.).

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

13. La citación de manuscritos se deberá guiar por las abreviaturas siguientes: f. (folio), ff. (folios), v (*verso*), r (*recto*); las diferentes columnas dentro de la misma página se indicarán con letras en superíndice después de la indicación *verso* o *recto*; y para la citación de más de una página, por ejemplo, ff. 1v^a-3r^b (Es decir: de la primera columna del *verso* de la página 1, hasta la segunda columna del *recto* de la página tres).
14. Para la corrección de pruebas de imprenta, únicamente se aceptarán correcciones ortotipográficas puntuales para evitar erratas y nunca adiciones substanciales de capítulos, nue-

vas referencias bibliográficas, notas, etc.

15. Se ruega incluir la bibliografía completa de todas las obras, artículos, etc. citados en su texto.
16. El incumplimiento de estas normas facultará a los editores para decidir sobre la exclusión de un original en la Revista.

GUÍA PARA LA REDACCIÓN DE RESEÑAS

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