



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

Vol. 12
2018
(Parte 1)

COLECCIÓN
ESTUDIOS
DE LA MUJER

Voces femeninas en la trama oculta de la cultura

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



REVISTA
MELIBEA

REVISTA MELIBEA

Colección Estudios de la Mujer

Revista Melibea

*Voces femeninas en la trama oculta
de la cultura*

Vol. 12 – 2018 (Parte 1)

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 semestral, 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: revistamelibeuncuyo@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)

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 Bredadán (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

Alan Deyermond (University of London)†

Joseph T. Snow (University of Michigan)

Gladys Lizabe (Universidad Nacional de Cuyo)

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
NOTA EDITORIAL	17
ARTÍCULOS	
Notas sobre las mujeres compositoras silenciadas en la música <i>Verónica Barroso</i>	21
Diálogo Poético de Lucrecia y Melibea: Su Función Dramática en el Desenlace de <i>La Celestina</i> <i>Mariana Lourdes Manzanares Peralta</i>	29
Voces femeninas de la revolución: ¡Libertad, Igualdad, Fraternidad! <i>Lilia Elisa Castañón</i>	47
<i>La trama invisible de la mater en la poesía femenina/femenista latinoamericana contemporánea (1º parte)</i> <i>Silvina Barroso</i>	61
NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE ARTÍCULOS	71

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 plenarios 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

NOTA EDITORIAL

El eje central del presente número de la *Revista Melibea* lo constituyen las voces femeninas que, silenciadas, susurradas o pronunciadas, demuestran cómo cada época y cultura reacciona y responde a los talentos artísticos, ideales políticos y deseos amorosos de las mujeres. En primer lugar, Verónica Barroso tensa un arco desde la Edad Media al siglo XX para adentrarse en el mundo de las compositoras musicales. Su estudio demuestra que en la Historia de la Música las mujeres compositoras han cedido espacio a sus talentos hasta ser *anuladas en sus vocaciones* profesionales. Esta invisibilización también se evidencia en los Planes de estudios de carreras musicales, que silencian la participación femenina en el ámbito de la composición musical. En segundo lugar, María Lourdes Manzanares Peralta se sitúa en 1499 y recupera la función dramática de silencios y voces amorosas, canalizadas en varias cancioncillas de la famosa *Celestina*. Por su parte, Lilia Elisa Castañón ancla sus reflexiones en las mujeres de la Revolución Francesa que participaron en espacios políticos, culturales y literarios con sus palabras y sus acciones; sin embargo la misoginia de la época y de muchos de sus compañeros de ideales supieron acallarlas incluso con la guillotina. Por último, Silvina Barroso presenta la 1º Parte de un estudio en el que recupera voces amorosas de poetisas latinoamericanas actuales cuya poesía femenina/feminista teje una trama invisible en torno al *yo mujer* y la *mater*. Mayormente, estas investigaciones reflexionan en torno al acallamiento que diversos discursos imponen sobre voces de mujeres y sus implicancias a nivel de conformación de identidades masculinas.

ARTÍCULOS

NOTAS SOBRE LAS MUJERES COMpositoras SILENCIADAS EN LA MÚSICA

NOTES ON SILENCED WOMEN COMPOSERS IN MUSIC

VERÓNICA BARROSO
UNIVERSIDAD JUAN AGUSTÍN MAZA

Sumario:

1. Introducción
2. Una historia a vuelo de pájaro
3. Conclusiones

Resumen: La Historia de la Música se sustenta en la figura monumental de grandes compositores, con frecuencia desconociendo que las mujeres también fueron destacadas en ese ámbito. Las presentes *Notas* constituyen un testimonio de que existieron grandes mujeres compositoras anuladas en sus vocaciones musicales por diversas razones.

Palabras clave: Compositoras musicales- Invisibilización- Mandatos sociales

Abstract: The History of Music is monumentally supported by the figure of great male composers, generally unaware that women were also prominent in this field. These *Notes* constitute a testimony that there were great women composers annulled in their musical vocations for various reasons.

Key words: Female Music Composers - Invisibility – Social Mandates

1. INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos de música clásica nos viene a la mente el nombre de compositores como Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Antonio Vivaldi o Johann Sebastian Bach, entre decenas y decenas de otros más.

Mi propia experiencia así lo vivió: recuerdo que cuando cursaba el espacio curricular “Historia de la Música” en la Universidad, siempre me pregunté por qué las mujeres no componían ya que mi profesora jamás mencionó a una, aunque hubo la que escapó al que parecía ser su “destino”: Clara Schumann fue nombrada en una de las clases aunque no como compositora sino como intérprete. La docente contó que Robert Schumann, su marido, sufría de depresión y que ella para no caer en la pobreza máxima, hacía conciertos tocando principalmente las obras de su esposo. Siempre la mujer “intérprete” confirmando y perpetuando estereotipos, sin incentivar en nuestros estudios superiores la posibilidad de pensar en las mujeres “compositoras”. Estas ausencias se dieron en toda mi carrera y demuestran que a lo largo de la Historia, las mujeres no han tenido mayor reconocimiento en el ámbito de la Música.

2. UNA HISTORIA A VUELO DE PÁJARO

Si nos remontamos a la Edad Media las mujeres generalmente no podían tocar instrumentos sino dentro del ámbito familiar. Como ocurre con el canto gregoriano en la cultura cristiana, la música tampoco estuvo bien vista por la ortodoxia islámica. Se establecieron una serie de dictámenes respecto de la música, los instrumentos, el canto y el intérprete que figuran, por ejemplo, en un tratado titulado *Kitab Karahiyat al-gina'* (*Libro de la adversidad al canto*). El tema fue objeto de discusión entre quienes rechazaban la música y quienes la defendían.

La visión de la música en la España Medieval cristiana di-

fería de la concepción que se daba en Al-Ándalus. La primera concebía la música a partir de la religión, lo que determinó el desarrollo de una notación musical con la cual controlar el repertorio musical; la segunda estimaba que su origen era profano y poseía tres artífices: los cantantes, los instrumentistas y las esclavas cantoras y danzarinas. Era, además, determinado por la oralidad y la transmisión de padre a hijo o de tutor a esclavo. El desarrollo de una notación musical echaría a perder el comercio de las esclavas cantoras y la exclusividad de los músicos profesionales aunque daba cuenta de una intensa vida musical en el mundo del Al-Ándalus. (Mussali 1977: 23-24)

En estas sociedades del Al-Ándalus, existían dos tipos de cantoras: las *qiyán*, *cortesanas* y *cultas*, que pertenecían a familias nobles, a ellas se les permitía presidir reuniones y animar asambleas, gozando de cierta libertad en los medios intelectuales; y una mayoría conocida como *yawári* o esclavas de un rango inferior, preparadas y educadas para posteriormente ser vendidas en mercados y plazas.

Las mujeres en general, se encontraban prisioneras del contexto socio-cultural al que pertenecían, y sólo participaban en aquellas actividades que les eran asignadas. Las cantoras, por otra parte, eran utilizadas como *instrumento de una cultura* ya que las *qiyán* además de ser bellas, debían poseer una voz melodiosa como también tener un nivel musical e intelectual alto; estas mujeres- muchas esclavas sin libertad- se veían con frecuencia obligadas a pregonar el ideal de una sociedad con la que posiblemente no se identificaban ni comprendían.

Pero las mujeres persistieron y resistieron tanto en el mundo musulmán como en el occidental. Un caso ejemplar en la época medieval es el de Hildegard von Bingen (siglo XII) que provenía de una familia aristocrática y fue abadesa de Bingen en Alemania. Sus obras se rescataron varios siglos después y muestra a una autora talentosa y creadora de uno de los repertorios de música medieval más extensos y dignos de admiración.

Una de sus obras, *Ordo Virtutum*, dedicada a la virtud, es uno de los primeros ejemplos de drama litúrgico. Cabe destacar que a Hildegard se le atribuye el hecho de que fue el “primer músico” en firmar su partitura.

Paralelamente surgen las mujeres juglaresas que probablemente tuvieron un papel secundario frente al juglar ya que, aunque compartían su arte errante, obtenían una paga inferior a la de su compañero por su actuación pública. Estas mujeres tenían mala reputación hasta el punto de ser llamadas prostitutas, aunque muchas de ellas no ejerciesen como tales y en cambio tuvieran cierto nivel cultural.

En el mismo siglo en Aquitania (Francia) surgen las *tro-bairitz*, mujeres poetas y músicas que provenían de la nobleza y llevaron con osadía y valentía esa nueva forma de sentir y de componer desde su mundo femenino, que rompe con el de las canciones tradicionales trovadorescas. Ejemplo de estas mujeres son María de Francia, Isabella Castelloza y la famosa Beatrix de Día de la cual se conservan solo cuatro de sus canciones.

La controversia sobre el derecho femenino a dedicarse a la Música continuó durante el Renacimiento y el Barroco. En 1686 el Papa Inocencio IX declaró: *La música es totalmente dañina para la modestia que corresponde al sexo femenino, porque se distraen de las funciones y las ocupaciones que le corresponden... Ninguna mujer con ningún pretexto debe aprender música o tocar ningún instrumento musical.* (Aranda Camuñas 2014:6)

Sin embargo en este período, las mujeres se destacaron en algunos casos en la composición, en otros como cantantes, o bien como ejecutantes de instrumentos varios. Algunas se desempeñaron en el convento y otras, pertenecientes a la nobleza, lo hicieron en la corte: Maddalena Casulana (c.1544-1590), Vittoria Aleotti (c.1575-1646), Francesca Caccini (1587-c.1640), Barbara Strozzi (1619-1677), Lucrezia Orsina Viz-

zana (1590- 1662), Isabella Leonarda (1620-1700), Antonia Padoani Bembo (1640 -1720), Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (1666-1729).

Una figura importante, esta vez a mediados del siglo XVIII y también silenciada posteriormente, fue la de María Anna Walburga Ignatia Mozart (1751- 1829) conocida como Nannerl o Marianne, y hermana mayor de Wolfgang Amadeus Mozart. Ella poseía extraordinarias facultades para la música y fue admirada por su hermano que sí pudo desarrollar sus talentos y obtener reconocimiento público mientras que su hermana quedó en casa, casada, madre de sus propios hijos y de los de su marido.

De todas formas, de pequeña Nannerl comenzó a recibir lecciones que le impartía su padre. La niña tenía una gran pasión por el violín, por entonces un instrumento considerado poco apropiado para las mujeres, por lo que tuvo que decantar su vocación musical hacia el clavecín y el canto. Compartió escenario con su hermano pero cuando se convirtió en joven casadera dejó por completo los conciertos para dedicarse a su hogar. Su padre la casó con un hombre viudo, quince años más grande que ella. La pobre Nannerl resignó la música pero siguió componiendo. Toda su obra fue silenciada porque debía cumplir con su mandato de *mujer abnegada*.

En el siglo XIX encontramos a Fanny, la hermana mayor de Felix Mendelssohn quien fue también una excelente compositora. Sin embargo, su familia no veía con buenos ojos que se dedicase a la composición: no era propio de damas. Su hermano, sin embargo, la apoyó aunque no abiertamente, por ello se supone que algunas de sus composiciones que en total se acercan a 470, se publicaron bajo el nombre de él.

En pleno romanticismo (XIX), es destacable la figura de Clara Wieck, más conocida como Clara Schumann, excelente pianista y compositora, de padres músicos. Clara Wieck se

casó con Robert Schumann, uno de los compositores más destacados del momento. Tras la muerte de su marido, se consagró a la difusión de sus obras. Fue profesora del conservatorio de Frankfurt.

Clara Wieck- Schumann no fue una *feminista* pero sí rompió con algunos esquemas estipulados por la sociedad. Era frecuente encontrar *niñas prodigio* que tocaban muy bien obras de gran dificultad en grandes teatros. Pero la mayoría de estas jóvenes dejaban sus carreras de concertistas truncas para dedicarse al hogar, a dar clases u otras actividades musicales, alejándose así de los escenarios. Muy diferente fue el caso de esta extraordinaria concertista considerada al mismo nivel de grandes pianistas como Franz Liszt, Frédéric Chopin y Arthur Rubinstein. La bautizaron *la Reina del Piano de Europa*.

Ya en el siglo XX la historia trae a Alma Mahler, una mujer apasionada y talentosa que quiso desarrollar su arte pero terminó siendo solamente la musa de grandes artistas. Se casó en varias ocasiones, se divorció en otras, tuvo hijos a los que vio morir en una constante maldición, tuvo amantes artistas, músicos, científicos, arquitectos e incluso religiosos.

Su primer marido Gustav Mahler quien, pese a que admiraba a su mujer por su talento, le pidió que dejara de componer y que se dedicara a las tareas del hogar. El único contacto que le “dio” con la música fue el papel de copista y lectora de las obras que él mismo componía. Alma fue llamada *la novia del viento* por su vida osada para los parámetros de la sociedad.

CONCLUSIONES

A través de estas brevísimas *Notas*, hemos demostrado la invisibilización de las mujeres como compositoras musicales en la Historia de la Música. Sea por mandato social, familiar, personal, las mujeres generalmente se autoexcluyeron de estar

en el espacio público que si conoció y aplaudió a sus padres, o esposos o hermanos o amantes. Sin duda, esta son Mujeres silenciadas, mujeres condicionadas, mujeres que fueron relegadas al papel de esposa, madre, hermana, hija... acaso para que no hicieran sombra a la figura masculina Esta es una lucha incierta de una rivalidad que no entiende que somos parte de la misma especie y del mismo fin.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANDA CAMUÑAS, Jesús (2014), “El término Música es femenino”, *Boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga*, 13, 5-10, en esp. 6, en [http: file:///F:/Dialnet-ElTerminoMusicaEsFemenino-4745688.pdf](http://file:///F:/Dialnet-ElTerminoMusicaEsFemenino-4745688.pdf)
- MUSSALI, BERNARD (1977), “Una música para la corte de los califas”, *El Correo de la UNESCO*, 23-24, en https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000048085_spa (Biblioteca digital UNESCO)

DIALOGO POÉTICO DE LUCRECIA Y MELIBEA: SU FUNCIÓN DRAMÁTICA EN EL DESENLACE DE *LA CELESTINA*¹

POETIC DIALOGUE BETWEEN LUCRECIA AND MELIBEA: ITS DRAMATIC FUNCTION IN THE OUTCOME OF *THE CELESTINA*

MARIANA LOURDES MANZANARES PERALTA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Sumario:

1. Introducción
2. Diálogo poético de Lucrecia y Melibea en el decimonono auto
3. Funciones dramáticas de las cancioncillas de Lucrecia y Melibea en el decimonono auto
4. El funesto desenlace
5. Conclusiones

Resumen: En *La Celestina*, la lírica se encuentra presente a través de las cancioncillas puestas en boca de algunos personajes, entre ellos, Sempronio, Calisto, Melibea y Lucrecia. Estas acompañan diversos momentos destacados de la obra y cumplen diversas funciones a nivel narrativo. En esta ocasión, nos interesa analizar su rol a nivel dramático teniendo en cuenta el género de *La Celestina*. Nuestro objetivo

1 La presente investigación se basa en la ponencia presentada en las *XII Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval: La Celestina y lo Celestinesco. Homenaje al Profesor Joseph Thomas Snow*, llevadas a cabo el 23, 24 y 25 de agosto de 2017 en la Facultad de Filosofía de Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”, organizadas por el Departamento de Letras de dicha Institución.

consiste en identificar las diversas funciones dramáticas que cumplen en el desarrollo y la preparación del desenlace de la historia.

Palabras clave: *La Celestina*- Cancioncillas- Funciones dramáticas

Abstract: In *La Celestina*, the lyrics are present through the songs put in the mouth of some characters, among them, Sempronio, Calisto, Melibea and Lucrecia. These accompany various highlights of the work and fulfill various functions at the narrative level. On this occasion, we are interested in analyzing its role at a dramatic level taking into account the gender of *La Celestina*. Our objective is to identify the dramatic functions they play in the development and the outcome of the plot.

Keywords: *Celestina*- Songs- Dramatic functions

1. INTRODUCCIÓN

En *La Celestina*, lo lírico se encuentra presente en la obra. Observamos poemas marco al comienzo y al final del texto, alusiones a fuentes clásicas y tradicionales y cancioncillas puestas en boca de algunos personajes, entre ellos, Sempronio, Calisto, Melibea y Lucrecia tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia*. Ante ello nos preguntamos: ¿cuál es la razón que movió al autor o a los autores de la obra a incorporar esos poemas?, ¿responde a enciclopedias literarias de la época?, ¿en qué momentos de la trama aparecen y por qué?, ¿qué función/funciones cumplen desde el punto de vista dramático?, ¿cuál es su función en el desarrollo y el desenlace de la acción?. En esta oportunidad, nos centramos en el análisis de las coplas que Lucrecia y Melibea cantan mientras esperan la llegada de Calisto en el decimonono auto. Nuestra investigación intenta dilucidar si efectivamente la presencia de lo lírico en las cancioncillas de Lucrecia y Melibea anticipa y prepara el funesto desenlace final, cumpliendo así su función dramática esencial.

2. DIÁLOGO POÉTICO DE LUCRECIA Y MELIBEA EN EL DECIMONONO AUTO ²

Mientras Melibea espera la llegada de su amado en el jardín, pide a su criada: *Canta más, por mi vida, Lucrecia, que me huelgo en oírte, mientras viene aquel señor, y muy passo entre estas verduricas, que no nos oyrán los que passaren*. Todo parece indicar que Lucrecia ya estaba cantando antes del pedido de su ama, tal vez como forma de entretenimiento, y continúa (320): *O quién fuesse la ortelana//de aquestas viciosas flores// por prender cada mañana//al partir a tus amores//vístanse nuevas colores// los lirios y el açucena;//derramen frescos olores// quando entre por estrena*.

Este canto está formado por octavillas octosilábicas, salvo la última estrofa, de pie quebrado en los versos sexto y octavo. En los versos: *O quién fuesse la ortelana/ de aquestas viciosas flores/ por prender cada mañana/ al partir a tus amores [...]*, Lucrecia revela que de ser ella la hortelana, a la partida de Calisto al amanecer despojaría el huerto de sus flores deliciosas. Aquí la hortelana Lucrecia, por medio de sus canciones, cumpliría con la función dramática de *preparar el climax* tanto del momento de la unión sexual entre Calisto y Melibea como en el desenlace final. En estas coplas, sin duda, existe una especie de subversión del significado tradicional del tópico del huerto. La imagen alude al despojo de la virginidad, ya que Melibea es una flor pura y casta y Calisto es quien recoge y corta las flores, es decir, quien le quita su virginidad. Es por ello que Lecertua (1979: 394-396) afirma que el huerto representa el propio cuerpo de Melibea.

Por lo tanto, la poesía consiste en una metáfora de cómo la hortelana encuentra placer en prender las flores fruto del placer de la noche pasada con Calisto. También alude a la virgen que

² Utilizamos la edición crítica de *La Celestina*, ed. de Dorothy Severin, de Editorial Altaya, 1995.

se entrega al deseo desordenado y, por lo tanto, su cuerpo-jardín se ve desflorado, despojado de las flores de su virginidad. Lucrecia participa del gozo de su señora. Llama la atención el uso del adjetivo *viciosas* junto a *flores*, que por un lado remite al deleite y placer del que las flores son testigos o y por otro, remite al pecado ya que dicha unión ocurre fuera del matrimonio. Lucrecia en sus cancioncillas utiliza este repertorio que prepara el clímax de la unión de los enamorados.

La segunda parte de esta octavilla dice: [...] *vístanse nuevas colores/ los lirios y el açucena;/ derramen frescos olores/ quando entre por estrena*, y es una invitación a la naturaleza a hermosearse para celebrar la llegada del amado. Lida de Malkiel (1970:428-429) considera que es una reelaboración de varios pasajes de las *Bucólicas* de Virgilio,³ vertidos en metros castizos, como lo había hecho Juan de la Encina.

Las imágenes sensoriales son visuales en [...] *vístanse nuevos colores/ los lirios y el açucena*; [...] y olfativas en: [...] *derramen frescos olores/ quando entre por estrena*. Interesa destacar que los lirios y azucenas están personificados. El lirio es sinónimo de hermosura, pureza y virginidad, mientras que la azucena representa los amores prohibidos e intensos, pero que pueden no realizarse, rechazarse o sublimarse. Esta noción no es extraña a la equivalencia que se puede establecer entre la azucena y el loto, ya que estas flores nacen por encima de

3 *Ven acá, ¡hermoso niño!, que las Ninfas te traen canastos de azucenas llenos; en tu honor la blanca Náyade, cortando pálidas violetas y adormideras de tallos altos, las junta al narciso y a la flor del oloroso eneldo, y entretejiendo luego la casia y otras delicadas hierbas al suave jacinto, varía los colores con la caléndula amarilla. Yo mismo te escogeré blanquecinas frutas de tierno vello y castañas que amaba mi Amarilis, añadiré céreas ciruelas, también esta fruta tendrá su honor, y a vosotros, oh laureles, también os cogeré, y a ti, mirto vecino, puesto que así juntos mezcláis suaves olores* (II, vv. 45-55). Maro, Publius Virgilius (2008), *Bucólicas, Geórgicas y Apéndice Virgiliano*, Madrid, Gredos. En: <https://es.scribd.com/document/343561468/Bucolicas-Georgicas-Apendice-Virgiliano-Biblioteca-Clasica-Gredos-P-Virgilio-Maron>

las aguas cenagosas. Se trata entonces de un símbolo de la realización de las posibilidades antitéticas del ser. En otras palabras, de tierra mala nace una bella flor, es decir la posibilidad de elección, sin embargo, en *La Celestina* esta decisión va en contra de las reglas morales. En la tradición bíblica, la azucena es símbolo de elección; la elección del ser amado (Chevalier 1986: 651-652). En estas octavillas las flores, como el huerto, cumplen con una función dramática metafórica, sin olvidar que bien pueden advertir sobre la naturaleza que va en contra de la moral, de los encuentros de los enamorados.

Melibea, encendida de amor, exclama: *O cuán dulce me es oírte; de gozo me deshago. No cesses, por mi amor.* (Rojas, 1995: 320) Lucrecia continúa: *Alegre es la fuente clara//a quien con gran sed la vea, //mas muy más dulce es la cara//de Calisto a Melibea. //Pues aunque más noche sea//con su vista gozará//o quando saltar la vea, //qué de abraços le dará. //Saltos de gozo infinitos//da el lobo viendo ganado; //con las tetas, los cabritos; //Melibea con su amado. //Nunca fue más desseado//amador de su amiga, //ni huerto más visitado, //ni noche más sin fatiga.* (321)

Las octavillas: *Alegre es la fuente clara/ a quien con gran sed la vea, / mas muy dulce es la cara/ de Calisto a Melibea [...]*, presentan estructura idéntica: la primera parte afirma mediante símiles que, así como la fuente clara regocija al sediento, del mismo modo, Calisto regocija, satisface a Melibea, sedienta de su amor. Si tenemos en cuenta el matiz que el verbo regocijar adquiere como satisfacer, podríamos pensar que esta lírica comienza a teñirse paulatinamente de erotismo.

En la segunda estrofa: [...] *Pues aunque más noche sea/ con su visita gozará, / o quando saltar la vea, / qué de abraços le dará [...]*- Lucrecia describe la dinámica de los encuentros amorosos: Calisto salta la muralla y Melibea se arroja a sus brazos. A continuación, se revela el gozo de Melibea con la visita de su amado. Los símiles de la tercera octavilla: [...] *Saltos de*

gozo infinitos/ da el lobo viendo ganado/; con las tetas, los cabritos/; Melibea con su amado [...], por su estructura sintáctica y por algunas coincidencias de contenido parecen reflejar otros pasajes virgilianos de las *Bucólicas*. (Lida de Malkiel 1970: 428)⁴ Esta estrofa cumple con la función dramática de pintar el carácter de Lucrecia. Ella ha sido testigo directa del desarrollo de los encuentros amorosos entre Calisto y Melibea. Esta estrofa funcionaría como resumen de lo ya sucedido en otras ocasiones. También tiene la función de presentar una subversión del arquetipo del enamorado cortesano, mediante el atrevimiento que demuestra al saltar el muro.

Melibea afirma: *Quanto dizes, amiga Lucrecia, se me representa delante; todo me parece que lo veo con mis ojos. Procede, que a muy buen son lo dizes, y ayudarte he yo.* (Rojas: 1995: 321). Acto seguido, Lucrecia y Melibea cantan juntas: *Dulces árboles sombrosos, // humillaos quando veáys // aquellos ojos graciosos // del que tanto desseáys. // Estrellas que relumbráys, // norte y luzero del día, // ¿por qué no le despertáys // si duerme mi alegría?*

En la primera estrofa de esta octavilla: *Dulces árboles sombrosos, / humillaos quando veáys / aquellos ojos graciosos / del que tanto desseáys [...]*, el yo lírico ordena a la naturaleza rendir homenaje al amado. En la segunda estrofa: [...] *Estrellas que relumbráys, / norte y luzero del día, / ¿por qué no le despertáys / si duerme mi alegría?* observamos una invocación a la naturaleza para despertar a Calisto, lo que parece adaptación de un difundido tema popular. (Lida de Malkiel, 1970: 428) Todavía más suave y sosegada-más segura en su amor-que, en la primera cita en el huerto, Melibea canta en voz baja con su criada, sin angustiarse ya por los peligros que rondaban su imaginación antes del primer encuentro. Nuestra heroína, por medio de sus

⁴ *La torva leona persigue al lobo, a su vez el lobo a la cabrita, la retozona cabrita va tras el cantueso en flor y en pos tuyo, oh Alexis, Coridón: a cada uno le arrastra su placer* (II, vv. 63 y sigs.).

cancioncillas, ofrece a su amado el más lírico rendimiento amoroso. Estas coplas presentan a la protagonista en su abandono íntimo y apasionado. Nuevamente las cancioncillas cumplen con la función de pintura de caracteres desde la pasión o *amor hereos* que los gobierna.

Finalmente, Melibea dice: Óyeme tú, por mi vida; que yo quiero cantar sola y entona las siguientes coplas: *Papagayos, ruiñeños//que cantáys al alborada//llevad nueva a mis amores, //cómo espero aquí assentada//La media noche es pasada//y no viene; //sabedme si hay otra amada//que lo detiene.*

La última octavilla, cantada por Melibea sola, recalca la espera, con tensión creciente, expresada en la última mitad por la variante métrica y por un asomo de impaciencia y celos. También este final coincide con una canción popular. Deriva de un conocidísimo villancico popular del que se posee variantes tanto en la lírica culta como en la popular. Por ejemplo, la traducción castellana de la *Historia de duobus amantibus*, (Salamanca, 1496) que vierte la frase de Euríalo: *Iam mediam noctem hic te opperior* (literalmente: *hace ya media noche que te espero aquí*), *ya media noche es pasada que te espero*. (Lida de Malkiel 1970: 429)

La arbitraria versión y su ritmo dejan percibir el eco de la difundida copla. Menéndez Pidal observa que, al rematar con versos populares una composición original, el autor sigue una moda lírica del siglo XV, atestiguada por Santillana y por el Marqués de Astorga.⁵ Puede agregarse que el cantar de Melibea o su arquetipo aparece ya en la cantiga de amigo de Pero da Ponte (primera mitad del siglo XIII), según ha señalado Menéndez Pidal (1938) en *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*.⁶ La inserción de la poesía lírica abunda en

5 Ver Menéndez Pidal, Ramón (1938), *Estudios literarios*, Buenos Aires-México, 258 y sigs.

6 Menéndez Pidal, Ramón (1957), *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 151. (En Lida de Malkiel, María Rosa, *La originalidad*

la novela peninsular del siglo XV. (Lida de Malkiel 1970: 429) Estas poesías, originales o no muestran que para Melibea, la *Tragicomedia* se ha vuelto al pueblo, adoptando con delicado acierto la convención de la cantiga de amigo.

La adaptación de la lírica popular para realzar las cumbres emotivas del drama es una de las peculiaridades técnicas de *La Celestina* que vuelven a encontrarse recién en la comedia del Siglo de Oro. (Lida de Malkiel 1970: 429) Entre las variantes populares registradas de esta cancioncilla encontramos: *Aquel pastorcico, madre, /que no viene/algo tiene en el campo/que le detiene* (Frenk 1978: 260; núm. 568A,) y *Tañen a la queda, /mi amor no viene:/algo tiene en el campo/que le detiene*. (Frenk, 1978: 261; núm. 568B)

Este intercambio cancioneril entre Melibea y Lucrecia recuerda las jarchas y muwashajas, primeras manifestaciones de los comienzos de una tradición poético-musical de tipo folclórico en la península ibérica. Se trata de encantadoras cancioncillas de amor puestas en boca de una muchacha: ingenuos lamentos de ausencia, dolorosas súplicas al amado, apasionadas confidencias a la madre y a las hermanas-en este caso a Lucrecia, la fiel criada-.

3. FUNCIONES DRAMÁTICAS DE LAS CANCIONCILLAS DE LUCRECIA Y MELIBEA EN EL DECIMONONO AUTO

Américo Castro (1972) advierte que las cancioncillas renacentistas son vestigios de la antigua lírica popular. Según su mirada, poco después de 1450, la cultura española abrió nuevamente sus puertas a aquella lírica, y esta vez de manera más radical y definitiva con la recopilación y creación de los can-

artística de La Celestina): Fois' o meu amigo d' aquí/ na oste por el rey servir/ e nunca eu depois dormir/ pudi, mais ben tenh' eu assil que pois m' el tarda e non ven, / el rey o faz que m' o deten.

cioneros. Por ello, toda la literatura hispánica de la gran época, desde *La Celestina* hasta Calderón, está atravesada por una veta popularizante, sin la cual no sería lo que es.

Considerando esta visión sobre la lírica popular, desde el siglo XV al XVII la lírica profana, la religiosa y los textos dramáticos saben extraer sustancia poética de la cancioncilla del pueblo. Desde el punto de vista dramático, encontramos en Gil Vicente (1465-1536?) un caso emblemático. Las canciones castellanas y portuguesas de tipo popular que incorporó a sus obras dramáticas le prestan a cada paso matices de lirismo y misterio, de gracia y travesura. No se limitó Gil Vicente a las estrofitas iniciales, como los poetas líricos, sino que a menudo acogió o recreó las estrofas que el pueblo cantaba a continuación de ellas. Los dramaturgos posteriores a Gil Vicente usaron poco los cantares tradicionales. Sólo con el teatro de la gran época recuperan su importancia, y sus funciones se diversifican. (Frenk 2001). La incorporación de elementos líricos por parte de los autores de *La Celestina* responde, evidentemente, a usanzas literarias propias de la época.

A partir de estas reflexiones contextuales, encontramos las siguientes funciones dramáticas que responden a: la intención de la obra, su verosimilitud, la pintura de caracteres, el suspense, ritmo, espacio, tiempo, el desarrollo de la obra y su desenlace.

Con respecto a la *intención de la obra*, *La Celestina* es una parodia de géneros literarios cuya estructura denunciando integra y reinterpreta formas y lenguajes convencionales. (Moreno Hernández 1994: 17) Pretende condenar los excesos del amor cortés, mostrando los errores de las costumbres amorosas de su tiempo, moldeadas según esa moda que en Castilla se había expandido a través de los libros sentimentales y, principalmente, por medio de la poesía cancioneril. (Miguel 2003: 160-161)

Tanto Calisto (servidor, atormentado, triste, enajenado)

como Melibea (bella, esquiva al principio de la historia, de alta condición) comparten hasta cierto punto los rasgos de los amantes cortesianos, se sirven de unos conceptos y un vocabulario típicos (galardón, servicio, cautividad, dolencia o enfermedad de amor sólo curable con medicinas apropiadas) y se entregan a su pasión con rotunda oposición al matrimonio. Pero la recurrencia a una alcahueta, la publicidad de sus amores y la consiguiente falta de secreto, las palabras cortés de Calisto al dirigirse a la vieja, la capacidad de los criados de experimentar sentimientos, emociones y deseos paralelos a los de sus amos o el cambio de actitud de Melibea tras su entrega a Calisto desvalorizan esa raigambre y convierten a los protagonistas en una parodia de los amantes cortesianos, mediante la que se critica la *literaturización* de la vida. Así, la burla del amor cortés muestra el amor desordenado y, de manera muy secundaria, la confianza en alcahuetas y criados desleales.

Ahora bien, si aparece el amor desordenado, la parodia del amor cortés, en consecuencia, deberá incorporar elementos propios del amor cortés para conseguir verosimilitud. La presencia de las cancioncillas, inspiradas en los trovadores cortesianos, responde a este propósito y funciona como elemento de parodia. Estas cancioncillas, a su vez, muestran una *subversión* de los tópicos tradicionales propios del amor cortés: el huerto despojado de flores, el atrevimiento del enamorado, la entrega de la muchacha, la confianza excesiva en los criados.

En cuanto a la *pintura de caracteres*, podemos afirmar que las cancioncillas muestran distintos rasgos de la personalidad de cada personaje: Lucrecia como testigo envidia a su señora y desea vivir un amor semejante al de ella. Mientras, Melibea canta como consecuencia del goce ya vivido, que desea volver a experimentar. Las voces de ambos personajes se unen en un canto que funciona como preludeo del acto amoroso y así preparan al lector para lo que vendrá. Las canciones de Lucrecia y Melibea recuerdan la lírica femenina de la época, representada

por las poesías de Mayor Arias y Florencia Pinar. Genéricamente, debe mucho a la alborada. (Deyermond 1995: 98)

Estas coplas, también, cumplen con la función de generar un clima de suspenso ya que detienen el desarrollo de la acción, o sea, la entrada de Calisto a escena, mantiene expectantes a los lectores utilizando una serie de imágenes sensuales que describen la dinámica de los encuentros amorosos anteriores y prepara a los amantes, incentivando su deseo. Para lograr su cometido las cancioncillas presentan un ritmo pausado, meloso, lento. Este suspenso contribuye a preparar el *clímax* del último encuentro y del desenlace.

Asimismo, este diálogo poético tiene la función de contextualizar el espacio mediante la descripción del huerto y del tiempo, mediante la mención de la noche. Ambas imágenes, a su vez, presentan connotaciones siniestras heredadas de la lírica culta y popular. Nos referiremos a dichas connotaciones en el próximo apartado.

Las cancioncillas, además, cumplen con la función de acompañar el desarrollo de la acción. Las poesías intercaladas tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia* no han sido puestas por casualidad, sino que forman parte de momentos cruciales en la acción: Melibea y Lucrecia cantan poco antes del último encuentro de los amantes y de sus muertes. Por último, los elementos líricos cancioneriles presentes en el diálogo poético de Lucrecia y Melibea preparan el desenlace final.

4. EL FUNESTO DESENLACE

Determinadas imágenes de las cancioncillas cantadas por Lucrecia y Melibea y el diálogo inmediato de los amantes en el que se hace alusión a las coplas cantadas-tienen como función esencial preparar el desenlace; son herramientas fundamentales para el suspenso dramático previo al final de la obra.

En primer lugar, cabe mencionar el espacio físico donde ocurre la acción: el jardín de Melibea. Se trata de un espacio abierto en contacto con la naturaleza. Las coplas funcionan como elemento de fusión entre los amantes y la naturaleza que les rodea. El jardín, en la cosmovisión medieval, recordaba al Edén, sitio donde Dios había puesto a Adán y Eva y en el que cometieron el pecado original, por el que fueron expulsados y por el cual entró la muerte y el mal en el mundo. Paralelamente, el huerto de Melibea es un lugar de pecado, en donde los amantes, arrastrados por sus pasiones, se unen ilegítimamente. Le-certua (1980: 394-396) afirma que la representación del huerto constituye una distorsión de la tradición de los jardines de signo positivo.

El huerto de Melibea pertenece al mundo nocturno, imaginario y simbólico. El símbolo cristiano de la ascensión hacia la luz aparece invertido en una representación nocturna de la caída de Calisto hacia la noche de la muerte y del infierno. El jardín del pecado es el lugar de un castigo ejemplar y simbólico. Descubre la naturaleza pecaminosa del alma y la degradación de los personajes por sus amores ilícitos. Y así como el pecado y la muerte ingresaron al mundo en el jardín del Edén, del mismo modo la lujuria y la muerte de los protagonistas ocurrirá en otro jardín, el huerto de Melibea.

Otra imagen que debemos considerar es la del tiempo en el que ocurren los encuentros de los amantes: la noche. (Chevalier 1986: 753-754) Melibea canta: *La media noche es pasada, / y no viene [...]*. La noche engendra igualmente el sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño. Pero entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas e ideas negras. Recordemos los temores de Melibea antes de la primera reunión con Calisto. Como todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida. Durante la noche

los amantes gozan y al venir el nuevo día se separan. Sin embargo, durante las horas de sol desean que llegue la oscuridad para volver a encontrarse. Calisto muere durante la noche y la angustia atormentará a Melibea hasta el día siguiente, cuando, ya no pudiendo soportarlo, decide quitarse la vida. Así como la noche recuerda sus deleites, también será la causa que los lleve a la muerte. Muerte que, por cierto, ocurre en pecado mortal y, en consecuencia, para la cosmovisión medieval, conllevaría a la condenación eterna de los enamorados, en otras palabras, la muerte-noche-oscuridad eterna de sus almas, privadas para siempre de la visión beatífica, de la luz celestial.

En esta misma línea de sentido, la presencia del lobo, cuando Lucrecia canta: *Salto de gozo infinitos/da el lobo viendo ganado [...]* implica un simbolismo que entraña dos aspectos: uno feroz y satánico. El lobo era visto como animal de mal augurio y se lo atribuía en la antigüedad a divinidades en su aspecto siniestro. La voracidad del animal parecería ser la de Calisto y se expresa por la relación del lobo con el pecado y de la loba con la pasión que acecha a los amantes: el deseo sensual y que acabará con su desenlace. La boca del lobo podría relacionarse, por un lado, con la boca de Calisto, quien desea *comerse, gozar* de Melibea y, por otro lado, es la noche, la caverna, los infiernos, la consecuencia de ese deleite prohibido. En definitiva, es el que lleva a la boca de los infiernos, que se abre de par en par en el horizonte de la tierra.

Por otra parte, hay que tener en cuenta la referencia a la *ronca boz de cisne*. Cuando Melibea acaba su canto, aparece Calisto, quien la ha estado escuchando y le pide que continúe cantando. A ello responde la amada:

O sabrosa traición, o dulce sobresalto, ¿es mi señor y mi alma, es él? No lo puedo creer. ¿Dónde estabas, luziente sol? ¿Dónde me tenías tu claridad escondida? ¿Havía rato que escuchabas? ¿Por qué me dexavas echar palabras sin seso al ayre con mi ronca boz de

cisne? (322)

La imagen del cisne (Chevalier 1986:306-308), por consiguiente, se sintetiza como la del *Deseo*. El canto del cisne, por consiguiente, puede interpretarse como los elocuentes juramentos del amante antes del término, tan difícil de exaltar que es verdaderamente una muerte amorosa. El cisne muere cantando y canta muriendo, y se convierte de hecho en el símbolo del deseo sexual. La ronca voz de cisne o el canto ronco del cisne se convierten en presagios de muerte.

Por último, la sutilísima alusión al hado sombrío que regía los amores de Calisto y Melibea, está presente en el ciprés rumoroso y encubridor que era y es considerado árbol funesto. Entre los griegos y los romanos, está en relación con las divinidades del infierno; es el árbol de las regiones subterráneas; está ligado al culto de Plutón, dios de los infiernos. También adorna los cementerios, es un símbolo de duelo.

5. CONCLUSIONES

La presencia de las cancioncillas de Melibea y Lucrecia cantadas en el auto decimonono, por un lado, forma parte de momentos cruciales de la acción y, por otra parte, contribuye al cierre de la obra: antes del último encuentro de los amantes, que acabará con la muerte accidental de Calisto y, algunas horas más tarde, con el suicidio de Melibea.

Además, la incorporación de lo lírico en los textos dramáticos forma parte de la visión de la época, y también responde a las usanzas literarias de la época, que incorporaban la lírica para lograr matices de lirismo y misterio, de gracia y travesura.

Asimismo, las cancioncillas cumplen las siguientes funciones: responden a la intención de parodiar el amor cortés, mediante la subversión de los tópicos tradicionales del mismo,

por lo que su incorporación concede verosimilitud a la obra. Contribuyen, por otro lado, a la pintura de los caracteres, acompañando el desarrollo de la trama. Generan un ambiente de suspenso que prepara el clímax del último encuentro amoroso y el desenlace final. Funcionan como preludio del acto amoroso y así, preparan tanto al lector como a los protagonistas. Contextualizan el espacio y el tiempo en el que ocurrirá la unión.

Por último, el diálogo poético de Lucrecia y Melibea efectivamente cumple con una función dramática fundamental: preparar el desenlace final, mediante la presentación de imágenes propias de la lírica popular y culta tanto en las mismas cancioncillas y luego, en la conversación con Calisto que funcionan como presagios de muerte inminente: el huerto, la noche, el lobo y el ciprés. Como habíamos dicho anteriormente estos elementos líricos dan pie para que se cierre la acción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, ÁLVARO (2013), “Mira Nero de Tarpeya: el romance, *La Celestina* y la poesía italiana”, *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, XXXII (1), Navarra, Universidad de Navarra, 32-46. <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/41730/1/02.pdf>
- _____.(2015), “Sobre el texto y las fuentes del romance “Mira Nero de Tarpeya””, *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, XCV (enero-junio), Navarra, Universidad de Navarra, 9-23. <http://xn-revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/viewArticle/1159>
- BOTTA, PATRIZIA y GARRIBA, AVIVA (2009), “Refranes y cantares”, *Revista de Poética Medieval*, XXIII, 267-295, Roma, LUMSA. https://www.academia.edu/6852086/A.Garribba_-_P._Botta_Refranes_y_Cantares
- CASTRO, AMÉRICO (1972), *El pensamiento de Cervantes*. http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/castro.htm
- CASTRO GUIASOLA, FRANCISCO (1973), “Observaciones sobre las fuentes literarias de *La Celestina*”, *Revista de Filología Española*, Anejo V,

- Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez y Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/observaciones-sobre-las-fuentes-literarias-de-la-la-celestina/>
- CÁTEDRA, PEDRO (2008), “Lectura, polifonía y género en *La Celestina* y su entorno”, *Lectures de la Celestine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 103 – 124. <https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/122013/1/2007%20C%C3%81TEDRA%20Polifon%C3%ADa%20en%20Celestina.pdf>
- COCOZELLA, PETER (1995), “From lyricism to drama: the evolution of Fernando de Rojas egocentric subtext”, *Celestinesca*, XIX (1-2), 71-92. http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1995/VOL%2019/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo4.pdf
- CHEVALIER, JEAN (1986), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- FRENK ALATORRE, Margit (1978), *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia.
- _____. (2001), *Lírica española de tipo popular: Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Castalia.
- DEYERMOND, ALAN (1995), “La Celestina como cancionero”, en BELTRÁN, RAFAEL & CANET, JOSÉ LUIS. (eds., 1997), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de Valencia, 91-105. <http://parnaseo3.ci.uv.es/Celestinesca/CincoSiglosCelestina/05Deyermomd.pdf>
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO & HUERTA CALVO, Javier (1999), *Los géneros literarios: Sistema e Historia*, Madrid, Cátedra.
- GENETTE, GÉRARD (1988), “Géneros, tipos y modos”, en GARRIDO GALLARDO, MIGUEL ÁNGEL (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco libros, 183-233.
- _____. (1970), “Lenguaje poético y poética del lenguaje”, en SAZBÓN, JOSÉ (comp.), *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, 53-80.
- _____. (1979), *Introduction a l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil.
- HUERTA CALVO, Javier (dir., 2003), *Historia del Teatro Español, Tomo I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1970), *La originalidad artística de La*

CELESTINA, BUENOS AIRES, EUDEBA.

- LECERTUA, JEAN PAUL (1979), “ El huerto de Melibea”, en DEYERMOND, ALAN , *La Edad Media. I*, en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, RICO, Francisco (coord.; 1980), Barcelona, Crítica, 394-396.
- MARO, Publius Virgilius (2008), *Bucólicas, Geórgicas y Apéndice Virgiliano*, Madrid, Gredos. <https://es.scribd.com/document/343561468/Bucolicas-Georgicas-Apendice-Virgiliano-Biblioteca-Clasica-Gredos-P-Virgilio-Maron>
- MIGUEL, NICASIO SALVADOR (2003), “*La Celestina*”, en HUERTA CALVO, JAVIER (dir.), *Historia del Teatro Español, Tomo I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 137-168.
- MORENO HERNÁNDEZ, CARLOS (1994), “Diálogo, novela y retórica en *La Celestina*”, *Celestinesca*, XVIII (2), 3-30. http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1994/VOL%2018/NUM%202/2_articulo1.pdf
- ROJAS, FERNANDO de (1995), *La Celestina*, SEVERIN, Dorothy S. (ed.), Barcelona, Altaya.
- MORENO HERNÁNDEZ, CARLOS (1994), “Diálogo, novela y retórica en *La Celestina*”, *Celestinesca*, XVIII (2), 3-30. http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1994/VOL%2018/NUM%202/2_articulo1.pdf
- PEDROSA, JOSÉ MANUEL (2017), “*La media noche es pasada y no viene*: avatares de una canción, entre *La Celestina* y Alejo Carpentier”, *Celestinesca*, XXXVIII, 85-112. http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca38/04_Pedrosa_J_Manuel.pdf
- RUIZ ARZÁLLUZ, ÍÑIGO (2011), “Género y fuentes”, en: ROJAS, Fernando de (y «antiguo autor») (2011), *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Real Academia Española, 402-434. https://www.academia.edu/30916694/_G%C3%A9nero_y_fuentes_en_Fernando_de_Rojas_y_antiguo_autor_La_Celestina._Tragicomedia_de_Calisto_y_Melibea_edici%C3%B3n_y_estudio_de_F._J._Lobera_G._Ser%C3%A9s_P._D%C3%ADaz_Mas_C._Mota_I._Ruiz_Arzalluz_F._Rico_Madrid_Real_Academia_Espa%C3%B1ola_2011_pp._402-434

**VOCES FEMENINAS DE LA REVOLUCIÓN:
¡LIBERTAD, IGUALDAD, FRATERNIDAD!**

***FEMALE VOICES OF THE REVOLUTION:
¡FREEDOM, EQUALITY, FRATERNITY!***

LILIA ELISA CASTAÑÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Sumario:

1. Introducción
2. Espacios políticos, culturales y literarios de participación femenina
3. Mujeres protagonistas de la Revolución Francesa
4. Conclusiones

Resumen: La Revolución Francesa fue un acontecimiento histórico clave en la aparición del feminismo moderno y las mujeres tuvieron una importante actuación en aquel momento. En este proceso, dieron pautas para un nuevo sistema y proclamaron la igualdad, la libertad y la fraternidad como los pilares fundamentales del nuevo orden constituido o por constituirse. Sin embargo, muchas de sus mujeres pagaron con sus vidas la osadía de mostrar su poderío al levantarse contra los prejuicios misóginos de la época. Sus combates fueron duros en todos los frentes y no todos estuvieron coronados por la victoria. Sin embargo, sus proezas y el clamor de sus voces llegan hasta nosotras y a nuestros días.

Palabras clave: Revolución francesa- Protagonismo de las mujeres- Misoginia

Abstract: The French Revolution was a key historical event in the emergence of modern feminism, and women played an important role at the time. In this process, they gave guidelines for a new system and proclaimed equality, liberty, and fraternity as the fundamental pillars of the new or constituted order. However, many of them paid with their lives for the audacity to show their power by rising up against the misogynistic prejudices of the time. Their battles were tough on all fronts and not all were crowned with victory. However, their clamor and the cry of their voices reach us in our days.

Key words: French Revolution- Protagonism of women- Misogyny

1. INTRODUCCIÓN

Las mujeres han actuado en distintos momentos históricos y uno de ellos fue durante la Revolución Francesa. En este marco, nos preguntamos: ¿Cuál fue el rol de la mujer durante la Revolución Francesa, hito que marcó un antes y un después, dio pautas para un nuevo sistema, proclamó la igualdad, la libertad y la fraternidad como los pilares fundamentales del nuevo orden constituido o por constituirse? ¿Qué ocurrió con las mujeres desde el punto de vista social y político en ese momento histórico?.

Las mujeres constataron con asombro cómo las acciones del nuevo Estado revolucionario contradecían los ideales proclamados ya que paradójicamente pregonaban la igualdad universal pero se las despojaba de los derechos civiles y políticos. Este trabajo se propone justamente rescatar del olvido algunas de las tantas mujeres que participaron activamente durante este período revolucionario, teñido por el concepto de género. Recordemos que la defensa de los derechos femeninos se extendió a todas las clases sociales y ocupó distintos escenarios.

2. ESPACIOS POLÍTICOS, CULTURALES Y LITERARIOS DE PARTICIPACIÓN FEMENINA

Uno de los escenarios principales para que las mujeres tomaran conciencia de sus derechos, surgidos ya en el siglo anterior en París, fueron los *salones* donde prevalecía el interés por la cultura y la política del momento, por las discusiones filosóficas y científicas. En estos espacios, las mujeres reinaron como anfitrionas, moderadoras y oradoras. **Mme. d'Épinay, Mme. du Châtelet, Marie du Deffand, Mme. de Lambert, Mme. Tencin, Germaine Staël**, entre otras, tenían la ocasión de manifestar los conceptos más audaces y participar en los debates más libres junto a los grandes filósofos y literatos de la época, fueran Montesquieu, Fontenelle, Voltaire, Diderot, D'Alembert. Sin embargo, esa libertad de expresión y pensamiento no consiguió traspasar el ámbito del salón.

Los *clubes políticos* fueron otro espacio social en los que las mujeres plasmaron su voluntad efectiva de participación. Uno de los más importantes y radicales fue la *Sociedad de las Republicanas Revolucionarias*, creado en 1793 y dirigido por Pauline Léon y Claire Lacombe quienes clamaban por el derecho al voto.¹ Muchas de estas mujeres se distinguían por su atuendo, la escarapela tricolor sobre el peinado o el gorro frigio y algunas incluso vestían el pantalón rojo. Pero la fuerza de sus enemigos fue tal que fracasaron en sus empeños. Uno de ellos, el procurador Chaumette llegó a decir con el tono misógino que lo caracteriza:

¿Desde cuando le está permitido a las mujeres abjurar de su sexo y convertirse en hombres? ¿Desde cuando es decente ver a mujeres abandonar los cuidados devotos de su familia, la cuna de sus hijos, para venir a la plaza pública, a la

¹ Claire Lacombe fue una gran luchadora que se destacó por su capacidad como oradora y su ferviente republicanismo, participó en el asalto a las Tullerías y terminó encarcelada por orden de Robespierre.

tribuna de las arengas (...) a realizar deberes que la naturaleza ha impuesto a los hombres solamente? ²

El mismo Rousseau fue uno de los más firmes defensores de la desigualdad entre los sexos y uno de los inventores de la dicotomía público/privado. La tarea *natural* para las mujeres era ser madres y esposas y su espacio *natural* el doméstico, *el privado*; mientras que el espacio público se reservaba en exclusiva para los hombres. En *Emilio o de la educación* afirma: *Su dignidad es ser ignorada; su gloria está en la estima de su marido; sus placeres están en la felicidad de su familia.* ³ (Lairtullier 1846:354)

En la *Encyclopédie o ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, impresa a fines del siglo XVIII, dirigidos por los famosos Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert, encontramos también una sorprendente definición de mujer **desde el aspecto de la moral:**

La naturaleza ha puesto de un lado la fuerza y la majestad, el coraje y la razón, y del otro, las gracias y la belleza, la fineza y el sentimiento. () Los hombres han aumentado su poder natural por las leyes que han dictado; las mujeres han aumentado el precio de su posesión por la dificultad de obtenerla. ⁴

2 Pierre-Gaspard Chaumette, líder revolucionario francés, en sus últimos años adoptó el seudónimo Anaxagoras; murió guillotinado durante el reinado del Terror en París, el 13 de abril de 1794. La cita procede de *Lairtullier, E. (1846), Mujeres célebres en Francia, Barcelona, Librería de Juan Olivares, 354.*

3 Véase *Rousseau, Jean Jacques, Émile ou l'éducation* en la edición de 1963, *Paris, Flammarion, 534.* En esa misma obra, Rousseau responde al filósofo Poulain de la Barre, que afirmaba que la proclamación de la inferioridad de la mujer respondía a prejuicios sociales, pero le responde haciendo gala de un más que dudoso *talante*, ya que Rousseau se resiste a nombrar a De la Barre, ocultando así su referente polémico: *Cuando la mujer se queja de la injusta desigualdad en que le ha puesto el hombre, comete un error; esta desigualdad no es una institución humana, o al menos no es obra del prejuicio, sino de la razón.* (*Idem*, 534)

4 Para conocer estas perspectivas, véase *Launay, M. et Mailhos, G., (1984), In-*

Afortunadamente surgieron nombres como el de Condorcet quien llega, casi en solitario, a defender en su obra *Ensayo sobre la Constitución de las Asambleas Provinciales* el derecho de la mujer a participar en la política en pie de igualdad con el hombre, derecho que no se hará realidad sino casi siglo y medio más tarde.

Otro espacio importante de participación femenina en la política fueron los *Cuadernos de quejas -cahiers de doléances-*. Después de la convocatoria por parte de Luis XVI de los Estados Generales, considerada prólogo de la revolución, los tres estados- nobleza, clero y pueblo- se reunieron a redactar sus quejas y presentarlas al rey. Las mujeres que no eran aceptadas se autodenominaron *el tercer Estado del tercer Estado* y no sesgaron en su lucha por mejorar su condición. Pedían entre otras cosas:

ser instruidas, poseer empleos, no para usurpar la autoridad a los hombres, sino para ser más estimadas; (...) Os suplicamos, Señor, que establezcáis escuelas gratuitas en las que podamos aprender los principios de nuestra lengua, la religión y la moral () Pedimos salir de la ignorancia, dar a nuestros hijos una educación acabada y razonable. ⁵ (Launay. M. et Mailhos. G 1984: 107)

Tres meses después de la toma de la Bastilla, las mujeres parisinas protagonizaron la crucial marcha hacia Versalles junto a las masas revolucionarias y trasladaron al rey a París, donde le sería más difícil evadir los grandes problemas del pueblo. Esta participación femenina en un movimiento popular armado sentó un precedente imborrable.

roduction à la vie littéraire du XVIIIe siècle, Paris, Bordas, 107. Mi traducción es libre.

5 Interesantes apreciaciones de las cuales procede nuestra cita, ofrece Puleo, Alicia (1994), *La ilustración olvidada, Barcelona, Anthropos, 261.*

3. MUJERES PROTAGONISTAS DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA

Impulsadas por su auténtico protagonismo y el reconocimiento público, otras mujeres como **Théroigne de Méricourt**, no dudaron en defender los ideales de la República. ⁶ (Puleo 1994: 261) Inspiradas quizás por la petición entregada a la Asamblea Nacional, las mujeres declaran: *Ustedes anularon todos los privilegios, anulen también los del sexo masculino. Trece millones de esclavas llevan las cadenas que les colocaron trece millones de déspotas.* ⁷

Théroigne convierte su casa en un *club revolucionario*, hervidero de discusiones y propuestas, frecuentado por Robespierre, Danton, Desmoulins, Mirabeau y Saint Just. Théroigne crea, asimismo, el *Club de los amigos de la ley* que se funde con el célebre *Club de los Cordeliers*. Está presente en todos los combates. El 14 de julio de 1789 se presenta en la toma de la Bastilla, empuñando una espada al frente de un grupo de mujeres. Sus actividades son, no obstante, muy criticadas. El día de la derrota monárquica, casi sin recursos, arroja sus últimas alhajas sobre la tribuna del *Club des Cordeliers* instando a las mujeres a hacer lo mismo para apoyar los ejércitos de la Revolución. El 10 de octubre el pueblo exasperado por la traición del rey se dirige a las Tullerías. Théroigne está al frente de sus seguidoras.

Se pone a las órdenes de Brissot y su diario *El Patriota Francés*. Llega al apogeo de su oratoria. Ofrece organizar un batallón de amazonas y el *Club de los Hermanos*, entrega un estandarte a las mujeres de San Antonio; allí, Théroigne dice en marzo de 1792:

¡Ciudadanas! ¡No olvidemos que debemos entregar

⁶ Su fascinante vida inspiró a Charles Baudelaire un soneto, *Spleen* (Sisina), de la obra poética *Las flores del mal*.

⁷ Esta *Declaración fue presentada ante la Asamblea el 14 de setiembre de 1791*.

nuestra vida a la patria! ¡Armémonos! Demostremos a los hombres que no somos inferiores a ellos en valentía y bravura; demostremos a toda Europa que las mujeres francesas conocen y están a la altura de las ideas de su siglo, despreciando los prejuicios absurdos y antinaturales. ¡Mujeres francesas! Librémonos de las cadenas que nos atan; ya es tiempo de que la mujer salga del ambiente en que estuvo encerrada durante tanto tiempo, esclavizada por el orgullo, la ignorancia y la injusticia de los hombres.

Acusada de apoyar a Brissot, líder de los girondinos, es apaleada y despojada de sus vestiduras por un grupo de airadas mujeres; este acto humillante y su opinión de una revolución fracasada la precipitan a la locura. A los 38 años, es recluida en el hospital Salpêtrière donde permanecerá 23 años, los últimos de su vida. Su lucha fue tan dura que terminó por destruirla mentalmente.

La historia la proclama primera *Amazona de la Libertad*, y por su ardorosa defensa de los derechos de las mujeres, inaugura la acción *feminista* de la época moderna.

Madame Roland fue otra notable protagonista de la Revolución francesa y precursora de la participación de las mujeres en la vida pública. Es ella quien propone el *divorcio por consentimiento mutuo* como un derecho natural de las personas. De ideas republicanas, colaboró con los girondinos. Ejerció una gran influencia sobre su esposo, Jean-Marie Roland, a quien ayudó a ascender dentro del partido girondino.

En los primeros tiempos, Madame Roland escribió artículos políticos para el *Courrier de Lyon*. Más tarde desempeñó en París un rol descollante en el salón de la calle Guénégaud, lugar de encuentro de personalidades y líderes del movimiento popular como Brissot, Pétion, Robespierre y François Buzot. Participó activamente al lado de su marido en el Ministerio del Interior. En el momento que se produjo la proscripción de los Girondinos, Mme. Roland se negó a huir como lo hicieron los

demás, incluso su propio marido.⁸ Al día siguiente fue arrestada y después de recorrer varias cárceles, terminó recluida en La Conciergerie. En prisión, escribió su *Appel à l'impartiale postérité*, memorias destinadas a su hija y numerosas cartas en las que priman su patriotismo: *he conocido la felicidad y la adversidad, he visto de cerca la gloria y sufrido la injusticia. ... los tiranos pueden perseguirme pero ¿envilecerme? ¡Jamás, jamás!*⁹

Juzgada por sus actividades y condenada en nombre de la libertad, el Tribunal Revolucionario jacobino ordena su ejecución esa misma noche. Antes de colocar su cabeza en el cepo, se inclina ante la estatua de arcilla de la Libertad y exclama la inmortal frase: *¡Oh, Libertad!, ¡cuántos crímenes se cometen en tu nombre!*. (Sazbón 2006: 217) Dos días después de su ejecución, al enterarse de su muerte, su marido se suicidó en su refugio, al igual que su amante Buzot.

Teresa Cabarrús, de nacionalidad española, desempeñó también un rol importante en los acontecimientos de la Revolución. Tras la ejecución de Luis XVI y María Antonieta, huye con su esposo a Burdeos, ciudad contrarrevolucionaria, a donde llega poco después Jean-Lambert Tallien, jacobino enviado por el gobierno revolucionario para acabar con la resistencia de la ciudad.

Una de sus primeras medidas fue imponer un toque de queda que no sería respetado por la Cabarrús, por lo que acabó en la cárcel. La madrileña exigió ver a Tallien, quien más tarde sería su amante, consiguiendo mantener al mínimo la violencia revolucionaria en Burdeos. Gracias a la influencia que ejercía sobre el jacobino, éste cesa en la misión horrible que se le había confiado -acelerar el ritmo de las ejecuciones-.

8 Cuando se produce la ruptura entre los girondinos y la facción más radical de los Montañeses, su marido dimite, parte a Rouen y se aleja de la política.

9 En Sazbón, José (2006), *Cuatro mujeres de la Revolución Francesa*, Barcelona, Biblos, 115.

Pronto Teresa es encarcelada. Recorrió doce prisiones diferentes y finalmente fue encerrada en la Force, Prisión destinada a asesinos, una de las peores de País. Estando en la cárcel, consigue enviar algunas notas a Tallien. El siete de Termidor (25 de Julio), Teresa escribe a su enamorado una nota que ha pasado a la historia: *Me dicen que de un momento a otro voy a la guillotina. Tu cobardía es la que me va a matar.* Esta nota no sólo la salvó sino que fue la que determinó el destino de Robespierre por lo que se la apodó *Nuestra Señora de Termidor.*

Pero sin lugar a dudas una de las grandes heroínas de la Revolución fue **Olympe de Gouges**.¹⁰ Escribió numerosas obras teatrales y novelas además de opúsculos político-sociales. Dirigió el periódico *L'Impatient* y fundó la *Sociedad popular de las mujeres.*

Esta intelectual, ilustrada, revolucionaria, es considerada una de las precursoras del feminismo. Defendió la igualdad entre el hombre y la mujer en todos los aspectos de la vida pública y privada, abogó por el derecho de la mujer al voto, su acceso al trabajo, a la educación, a la vida política, a poseer y controlar propiedades, a formar parte del ejército. Realizó planteamientos sobre la supresión del matrimonio y la instauración del divorcio, la idea de un contrato anual renovable firmado entre amantes y militó por el reconocimiento paterno de los niños nacidos fuera del matrimonio.

En 1791, valiéndose del esquema de la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*, redactó la *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* donde reclamaba la igualdad jurídica y legal de las mujeres en relación con los hombres.¹¹ Desde el inicio de esta *Declaración*, Olympe de Gouges

10 Su nombre verdadero era Marie Gouze, nació en 1748, hija de una familia de carniceros. Se casó a los 16 años. En 1790 se trasladó a París, donde escribió numerosas obras de teatro. Fue monárquica moderada hasta la huida a Varennes, para convertirse luego en republicana. Murió decapitada en 1793.

11 Para la *Declaración* mencionada y los artículos citados a continuación, véa-

interroga al Hombre con un tono revolucionario y desafiante:

Hombre: ¿eres capaz de ser justo? Es una mujer quien te hace la pregunta; no le quitarás, al menos, este derecho. Dime ¿quién te ha dado el soberano poder de oprimir mi sexo? ¿Tu fuerza? ¿Tu talento? Observa al creador en su sabiduría; recorre la naturaleza en toda su grandeza; a la que pareces querer aproximarte, y dame, si te atreves, el ejemplo de este poder tiránico. Sólo el hombre ha tramado un principio de esta excepción. Extravagante, ciego, hinchado de ciencias y degenerado, en este siglo de luces y de sagacidad, en la más crasa de las ignorancias, quiere mandar como un déspota sobre un sexo que ha recibido todas las facultades intelectuales.

Este alegato brillante y radical en favor de las reivindicaciones femeninas, proclama desde el Artículo 1º: *La mujer nace libre y permanece igual al hombre en sus derechos. Las distinciones sociales no pueden ser basadas sino en la utilidad común.* El Artículo 4º expresa: *El ejercicio de los derechos naturales de la mujer, no tienen más límites que los que la perpetua tiranía del hombre le ha impuesto. Estos límites deben ser reformados por las leyes de la naturaleza y la razón.*

Incluso sus alegatos se extienden a otras demandas más específicas como el que se refiere a la libertad de expresión; en el artículo 11 expresa que *las ciudadanas tendrán la libertad específica de develar y reclamar la paternidad de sus hijos*, asunto importante para las mujeres de la época. En el Artículo 13º expresa su preocupación por el reparto del trabajo basándose en el hecho que:

Para el mantenimiento de las fuerzas públicas y para los gastos de la administración, los tributos de hombres y mujeres son iguales; ésta participa en todos los servicios y todas las labores penosas; debe tener pues, la misma parte en la

se: <https://www.marxists.org/espanol/tematica/mujer/autores/gouges/1791/001.htm>

distribución de los puestos, de los empleos, de los cargos, de la dignidad y de la industria.

Adversaria acérrima de Robespierre, aún en la cárcel siguió escribiendo panfletos en los que denunciaba *su ambición loca y sanguinaria* y criticaba duramente su dictadura. Acusada de intrigas sediciosas pagará sus audacias con su vida.

Sus ideales revolucionarios tuvieron eco en otros países. En Italia, en 1794, la condesa **Rosa Califronia** escribe una *Breve defensa de los derechos de la mujer*, en respuesta a la *Declaración Francesa*. En Inglaterra, en 1792, **Mary Wollstonecraft**, madre de otra famosa como **Mary Shelley** autora de *Frankenstein*, redacta la célebre *Vindicación de los derechos de la mujer* donde expresa: *Ha llegado la hora de llevar a cabo una revolución en la condición de la mujer, ha llegado la hora de devolverle la dignidad perdida y conseguir que, como parte del género humano, reformándose a sí misma, contribuya a reformar el mundo.*¹²

Las mujeres habían comenzado exponiendo sus reivindicaciones en los cuadernos de quejas y terminaron afirmando orgullosamente sus derechos.

4. CONCLUSIONES

La Revolución Francesa implicó el nacimiento de la política moderna con su concepción de individuo político y ciudadano y paradójicamente presentó una marcada hostilidad hacia la intervención femenina. Esta exclusión generó, como hemos visto, ardientes protestas por parte de las mujeres de la época. Casi todas corrieron la misma suerte: la guillotina o el exilio.

Pero su participación combatiente dio sus frutos. En el desarrollo del proceso revolucionario, las mujeres conquistaron

¹² Véase WOLLSTONECRAFT, Mary (ed. 1994), *Vindicación de los derechos de la mujer*, Madrid, Cátedra-Instituto de la mujer, 150.

la supresión del derecho de primogenitura y la abolición de los privilegios de masculinidad, obtuvieron igual derecho de sucesión que los varones y consiguieron el divorcio.

Desafortunadamente, una vez contenido el gran impulso revolucionario, la reacción misógina posterior fue notable. Los llamados *revolucionarios*, esos mismos que alzaban la bandera de lucha contra la represión y la desigualdad, pregonaban: *las mujeres a la cocina o al burdel*. Y fue así que se les prohibió explícitamente el acceso a los clubes políticos y sociedades populares femeninas, como así también se prohibió la presencia de mujeres en cualquier tipo de actividad política, clamando y reclamando por su vuelta al hogar.

Más aún, con la reorganización burguesa que inicia Napoleón con el *Código Civil*, la mujer casada volvió a ser sometida a tutela, cayó bajo el dominio del marido en su persona y en sus bienes; se negó la indagación de la paternidad; se le quitaron derechos civiles a la mujer casada, como a las prostitutas; y se les prohibió el divorcio y el derecho de enajenar sus propiedades. Aquí acaba el sueño de las primeras feministas ilustradas.

A pesar de todo ello, la lucha de las mujeres representó el paso del gesto individual al movimiento colectivo. La Revolución Francesa fue un acontecimiento histórico clave en la aparición del feminismo moderno. Nuestra investigación, por tanto, ha pretendido visibilizar y rendir homenaje a todas esas mujeres que pagaron con sus vidas la osadía de mostrar su poderío al levantarse contra los prejuicios misóginos de la época. Sus combates fueron duros en todos los frentes y no todos estuvieron coronados por la victoria. Sin embargo, sus proezas y el clamor de sus voces llegan hasta nosotras. Parafraseando a Olympe de Gouges: *Dejemos de lado mi sexo; el heroísmo y la generosidad son también atributos de las mujeres, y la Revolución ofrece más de un ejemplo: ¡Liberté, égalité, fraternité!*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE GOUGES, OLYMPE, *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*, en <https://www.marxists.org/espanol/tematica/mujer/autores/gouges/1791/001.htm>
- LAUNAY, M. ET MAILHOS, G., *Introduction à la vie littéraire du XVIIIe siècle*, Paris, Bordas. 1984.
- LAIRTULLIER, E. (1846), *Las mujeres célebres en Francia*, Barcelona, Librería de Juan Olivares.
- PULEO, ALICIA (1994), *La ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*, Barcelona, Anthropos.
- ROSA, ANNETTE (1988), *Citoyennes. Les femmes de la Révolution Française*, Paris, Messidor.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES (ed. 1963), *Emile ou de l'éducation*, Paris, Flammarion.
- SAZBÓN, JOSÉ (2006), *Cuatro mujeres de la Revolución Francesa*, Buenos Aires, Biblos
- WOLSTONECRAFT, MARY (ed. 1994), *Vindicación de la mujer*, Madrid, Cátedra-Instituto de la Mujer.

LA TRAMA INVISIBLE DE LA MATER EN LA POESÍA FEMENINA/FEMINISTA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA (1º PARTE)

THE INVISIBLE TIES OF THE MATER IN CONTEMPORARY LATINO AMERICAN FEMININE/FEMINIST POETRY (1ST PART)

SILVINA BARROSO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE RÍO CUARTO

Sumario:

1. Planteos iniciales: literatura y género
2. Maternidad y maternazgo como construcciones sociodiscursivas
3. Abordaje de poesías

Resumen: La presente comunicación aborda la construcción de un campo de problematizaciones en relación con poesías latinoamericanas escritas por mujeres desde una perspectiva de género. La lectura desde el género implica asumir una posición epistémica y política que pone en tensión las estrategias de resistencia, de dominación y de construcción socio-discursiva hegemónica del patriarcado. En ese entramado, la *mater* ha funcionado y funciona como una de las construcciones de sujeción de lo femenino. De allí que las poesías escritas por mujeres posicionadas desde su *yo mujer* en relación con la maternidad y el maternazgo significan un aporte para el estudio de la relación literatura/género.

Palabras clave: Políticas de género - Poesía - Maternidad – Sociocrítica.

Abstract: This paper addresses the construction of a field of problematization in relation to Latin American poetry written by women from

a gender perspective. Reading from gender implies assuming an epistemic and political position that puts into tension the strategies of resistance, domination and the hegemonic socio-discursive construction of patriarchy. In this framework, the *mater* has functioned and works as one of the constructions of subjection of the feminine. Hence, the poems written by women positioned from their female selves in relation to maternity and motherhood signify a contribution to the study of the literature / gender relationship.

Keywords: Gender Policies - Poetry - Maternity - Sociocritical Approach.

1. PLANTEOS INICIALES: LITERATURA Y GÉNERO

Es importante delimitar el campo de problemáticas desde donde proponemos esta lectura de algunos poemas escritos por mujeres latinoamericanas que abordan en su construcción de sentidos la tónica de la maternidad y sus derivaciones hacia el maternazgo.

Una cuestión central, de honestidad intelectual se relaciona con las coordenadas desde las cuales se aborda la lectura de la *mater* en la poesía latinoamericana femenina/feminista contemporánea. En primer lugar, es necesario explicitar que nos ubicamos en un “entre” disciplinar en el que el abordaje literario se integra con un abordaje político y de crítica cultural en tanto las opciones estéticas serán tenidas en cuenta pero el foco de las problematizaciones se centrará en el juego que el discurso poético propone con el imaginario socio-cultural vinculado con el género, más específicamente la maternidad y el maternazgo.

El género como categoría y campo de problematizaciones es eminentemente político. Género como concepto instrumental, concepto fuerza, detenta un potencial epistémico que revela y se rebela contra las representaciones y subjetividades tradicionales (logo-falo céntricas y patriarcales) develadas como producto de una construcción socio-discursiva que ha distribui-

do y distribuye roles y jerarquías de dominio basados en la diferencia sexual y en las opciones y oposiciones a la matriz binaria heterosexual falazmente amparada en el biologismo.

El género, lejos de constituirse en una categoría descriptiva de un estado-*ser en el mundo*, es una categoría política en el campo de la crítica cultural que en sí misma denuncia la diferencia, la colonialidad, la otredad y los mecanismos de posicionamiento en una gramática de subalternidades y, por ende, de dominaciones. Se constituye en clave de comprensión y denuncia de fenómenos de dominación sobre los cuerpos (femeninos y transgéneros) y sobre el cuerpo social.

A su vez, pensar el género como categoría de articulación de sentidos políticos en relación con las historias de dominación, implica, además, asumir nuestra locación geocultural y política: hablamos desde Latinoamérica y sobre Latinoamérica (aunque nos centremos en sus mujeres, en las otredades genéricas) para hacer una crítica cultural localizada, situada en la que necesariamente se cruzan e intersecan otras otredades: de género, clase, etnia, *raza*, culturales, políticas, económicas.

Por ello, al proponer un abordaje de la relación literatura y género, estamos posicionándonos en una concepción no inmanente de la literatura, estamos recortando una perspectiva crítica al adoptar un posicionamiento teórico sobre lo que es literario y lo que no lo es; y esa perspectiva crítica es la que denominaremos *crítica cultural*.

La literatura es un campo discursivo para la investigación de procesos sociales y demanda la explicitación de concepciones teóricas que tendrán implicancias metodológicas a la hora de la construcción de objeto y de construcción de sentidos, y por ende construcción de conocimiento.

La concepción de literatura desde la que nos proponemos construir objeto, es la de discurso social que participa en la trama discursiva de la cultura por la construcción/imposición de

sentidos de realidad/de mundo/ para la comprensión/interpretación del mundo. A su vez, lo que diferencia al discurso de la literatura de otros discursos sociales es el trabajo sobre las formas compositivas del lenguaje, y sus estrategias de configuración estéticas que habilitan la cooperación interpretativa para la construcción de efectos de sentido.

Esta decisión teórica tiene implicancias directas sobre el abordaje metodológico en que necesariamente: 1) se abordará la relación entre la literatura y otros discursos de la cultura con los que dialoga y a los que tensiona, completa, responde, interpela, refuerza, desmiente, desenmascara, interroga, desafía (en este caso el discurso disciplinador del patriarcado) y en que también necesariamente: 2) se leerá desde las estrategias compositivas como productoras de efectos de sentido; en los rodeos de la configuración estética, en el trabajo que sobre la lengua en las opciones estéticas ofrece la literatura con ese *plus* de sentido que propone en su discurso específico. Es decir, construimos un objeto literario; no tomamos la literatura como documento o archivo de cultura, o sí pero en sus rodeos estéticos y no en el tratamiento de los asuntos. Allí, y traicionándolo para leer sentidos sociales de género, invocamos a Macedonio Fernández cuando sostiene que no habría buenos o malos asuntos para la literatura, los asuntos pertenecen a la ética y la literatura es estética. En nuestra propuesta se cruzan entonces el arte con la literatura que es estética, es forma y que nos lleva a leer una ética de género.

Si lo que nos proponemos es una lectura de vinculaciones entre literatura y género, necesariamente, éticamente, políticamente y estéticamente se leerán las representaciones construidas desde el imaginario poético en relación con el gran discurso hegemónico del *patriarcado*. Ese es el *gran discurso referente* al que tenemos que reconstruir en su itinerario de construcción de hegemonía, es al que tenemos que deconstruir, que denunciar en sus argumentos falaces, en su dogmatización, en su naturali-

zación como matriz interpretativa de mundo.

El género es un objeto de estudio construido por la matriz patriarcal que incluye discursos y prácticas sociales de dominación públicas y privadas y jerarquías; por lo tanto, una crítica literaria que aborde la configuración poética en relación con una/s problemática/s de género/s deberá inscribirse en el *proyecto de decolonización de los imaginarios y de los lenguajes para la construcción de un paradigma “otro” del que naturalizó la matriz patriarcal*. (Palermo 2006:244)

La literatura que aborde el género como problema y como objeto leerá el funcionamiento de la matriz patriarcal y su resistencia en las textualidades estéticas y desmontará los mecanismos por los que los sentidos en relación con las jerarquías de género se naturalizan y funcionan en la trama invisible de la cultura con una gran fuerza performativa.

Acordamos en que hay objetos que demandan unos abordajes y no otros, el objeto impone una forma de leer. Construir un objeto desde la categoría de género o recortar el género como objeto, impone una lectura desde posiciones sociocríticas y desde andamiajes teóricos y metodológicos en un cruce intertrans disciplinar; un andamiaje ubicado en las zonas fronterizas que atraviese límites disciplinares entre filosofía, sociología, antropología, la crítica literaria, el análisis del discurso, entre otras. Este posicionamiento se sustrae al encasillamiento disciplinar y con ello a la autoridad de un dominio específico dentro de un campo de saber. Por ello, podemos decir con Leonor Arfuch (2008) que la *metáfora topológica* (zonas fronterizas, límites, empalmes y cruces disciplinares) adquiere una especial productividad: ella habita los tránsitos, los desplazamientos, la valoración de los márgenes, de lo intersticial y de lo que resiste a un área restringida” del saber (208). Para abordar los procesos de construcción de dominación y marginalidad de minorías como las de género, esta perspectiva no solo es epistémica sino éticamente correcta, adecuada, coherente.

Por su parte, la crítica cultural requiere por parte del investigador una posición política en tanto se asume su *lectura* como posicionamiento e intervención en orden a la cultura. Si bien nuestro campo específico de estudio es la Literatura y desde allí posicionamos la lectura. Desde esta perspectiva, proponemos realizar una crítica cultural comprometida con el desmontaje de operaciones de colonización sobre algunos sectores minoritarios, en este caso el femenino desde la propia voz.

Leer literatura desde la perspectiva de género y hacer crítica mirando las relaciones entre la literatura y género, nos desplaza rotundamente de posiciones o categorías estructuralistas e invita a articular reflexivamente categorías posestructuralistas del campo literario con categorías *pos* de otros campos del saber. Leer género implica leer políticamente, aun en *corpus* pretendidamente apolíticos para la construcción de un saber que interpele en la construcción de sentidos identitarios, sociales, colectivos y subjetivos.

La subjetividad y los procesos de intersubjetividad entran a conformar parte del entramado categorial que se activa en la lectura sociocrítica de la relación literatura y género.

Decíamos entonces que como criterio de lectura adoptamos la no autonomización de la Literatura como discurso que propone un abordaje inmanentista sino, más bien, como práctica cultural que interviene en la disputa de significados sociales a partir de rasgos discursivos trabajados estéticamente y desde los cuales se construyen cosmovisiones imaginarias. Para este análisis, seguimos los estudios de la sociología de la cultura (Bourdieu, Williams, de Certeau, García Canclini) que entienden la cultura como un campo específico en el que conviven en tensión prácticas materiales y simbólicas, de diferente procedencia, con las condiciones sociales de su producción; prácticas que intervienen en la disputa por la imposición de significados sociales.

Desde esta perspectiva teórica, la cultura es entendida como *proceso de producción* que produce, reproduce, renueva, transforma sentidos y representaciones sociales. De allí la importancia de pensar que la crítica literaria es una *práctica social cultural decolonizadora*. Al decir de Palermo (2006):

localizarse en una perspectiva descolonizadora implica concebir la diferencia como el espacio en el que se articula la colonialidad del poder para des-velarla y restituir en las cartografías globales las culturas y las formas otras de conocimiento, contrastiva y simétricamente con las que constituyeron las hegemonías. (240)

De allí que nos resulta pertinente como perspectiva metodológica situarnos en una posición de lectura descolonizadora capaz de visibilizar las formas en que el *dispositivo genérico* da cuenta de algunos procesos de construcción de los *núcleos duros* de la cultura patriarcal.

2. MATERNIDAD Y MATERNAZGO COMO CONTRUCCIONES SOCIODISCURSIVAS

La primera cuestión que queremos señalar en relación con la idea de maternidad es que la maternidad que, a su vez, se proyecta en la concepción de maternazgo, es una construcción cultural; es parte de la gramática de producción de género construida y sostenida desde las matrices de pensamiento patriarcales y falocéntricas. Por otro lado, hay que señalar que para sostener y legitimar discursivamente la fuerza de esta idea se usa el argumento biologista natural: el instinto maternal que instala la maternidad como destino genérico en el terreno de lo incuestionable.

Hay posturas que construyen una *demonstración médica/química* basada en hormonas- la oxitocina- que estimulan ciertos procesos uterinos en el momento del parto y que serían

fundamento del placer y el amor maternal; hay posturas que se posicionan en el lugar del mito para la dominación cultural en la construcción de sentidos vinculados a la maternidad. En este caso nos interesa ver cómo funcionan estos sentidos en cierto *corpus* de poesías escritas por mujeres latinoamericanas.

Cuando deslindamos los sentidos que le subyacen a los discursos sean relatos, ficciones, argumentaciones que han modelizado axiológicamente ciertas identidades femeninas aparecen con fuerza: la erotización de la mirada masculina, y la autoerotización del cuerpo de mujer, el mundo de la mujer como espectáculo, el desborde nervioso como característico del género, la sumisión y debilidad frente al *macho*, la inclinación a la complacencia del otro, *el haber nacido para sufrir* y muy especialmente la maternidad y el mundo de la reproducción como destino genérico. Estos son algunos de los argumentos que se pueden leer no sólo en la representación del mundo femenino construida por los varones sino también en los relatos y enunciaciones desde las que las mujeres se representan a sí mismas.

El instinto maternal, ese destino genérico insoslayable que se vincula con la gestación, el parto y el cuidado para la crianza, el amamantamiento -sostenido en los grandes relatos de la cultura- la religión con la figura de la virgen madre; el científico/médico sobre la crianza de los niños en la primera edad- pero fundamentalmente sostenido y naturalizado en los discursos menores, esos discursos que circulan en la cotidianidad con la impronta y la peligrosidad de lo indiscutible, de lo que está instituido por un discurso que las instituye (el discurso familiar, el chisme, el chiste). En la *doxa* cotidiana, la imagen/concepto de la madre se construye desde la aficción; dicha verdad afectiva se tensiona al intelectualizarla, al someter al logos y racionalidad (femenina?) o al poner en tensión la construcción falocéntrica del logos sobre la maternidad con otras verdades construidas desde la racionalidad no machista.

3. ABORDAJE DE POEMAS

Para esta instancia, entonces, proponemos la lectura crítica de poemas escritos por mujeres latinoamericanas del siglo XX que abordan directa y con frecuencia indirectamente el tema de la maternidad. Específicamente proponemos leer cómo aún sin abordar la temática, la trama significativa que el patriarcado ha construido sobre la mujer/madre; mujer/maternal atraviesa estas producciones sin propuestas de ser revisadas críticamente sino con la fuerza misma de lo instituido y naturalizado. Intentamos leer cómo funciona la trama de la *mater* y los sentidos que la sociedad patriarcal han construido sobre ella en la poesía de mujeres; poesías en las que el yo, el sujeto de la palabra, el sujeto de la enunciación se construye desde marcas genéricas. El yo lírico es un *yo mujer* y desde esa posición identitaria propone su discurso y sus sentidos.

En una primera instancia podemos afirmar que en general la maternidad no es un *topos* privilegiado en la construcción poética femenina en la poesía latinoamericana; no hemos encontrado una línea sólida que nos permita trabajar concepciones de maternidad desde la poesía femenina latinoamericana contemporánea. Solo en la poeta costarricense Ana Istaru (1960, Ana Soto Marín) en su poemario *Verbo madre* -lengua madre- aparece tematizada la maternidad y el parto.

En los textos que conforman el gran núcleo de poemas femeninos de poetisas latinoamericanas en español son tópicos muy elaborados el amor muy vinculado a lo erótico/sexual/sensual, el amor en el cuerpo y el cuerpo para el amor, el amor correspondido y no correspondido, el sufrimiento por amor. Por otro lado, aparece la crítica feminista al sometimiento social de la mujer como uno de los sentidos nodales que abordan y el lugar y legitimidad de la palabra femenina en la poesía y en la cultura. Las tópicas que atraviesan con fuerza la poesía sobre la que hemos indagado son: el *yo poeta mujer* en tanto el yo que

escribe como forma de exorcizar angustias, *el yo que se rebela* frente a los mandatos sociales, *el yo cuerpo libre para el amor*, y *el yo mujer del amor*.

La segunda entrega de la presente investigación abordará estos temas en poemas escritos por mujeres latinoamericanas actuales que indagan y problematizan líricamente la *mater* en una tensión en los discursos contemporáneos que ponen en crisis, en primer lugar el maternazgo y también, en menor medida la maternidad, con frecuencia atravesada dicha tensión por cierta sanción social y hasta por la culpa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARFUCH, Leonor (2008), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, FCE.
- PALERMO, Zulma, (2006), *Cuerpo(s) de mujer. Representación simbólica y crítica cultural*, Salta, Ferreyra Editor, Universidad Nacional de Salta.

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.