

ALFONSINA, POLIXENA Y LAS BUENAS MUJERES

ALFONSINA, POLIXENA AND THE GOOD WOMEN

Lescano Galardi, Verónica; Galardi Elitchery, Alba F.

Verónica Lescano Galardi

veronicalescano@derecho.uba.ar

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Alba F. Galardi Elitchery

albafgalardielitchery@gmail.com

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Gramma

Universidad del Salvador, Argentina

ISSN: 1850-0153

ISSN-e: 1850-0161

Periodicidad: Bianaual

vol. 34, núm. 71, 2023

revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 19 Julio 2023

Aprobación: 16 Agosto 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946017/>

Resumen: El relevo histórico y la producción literaria conforman espacios productores de narrativas y de discursos que favorecen análisis cruzados y, con ello, expandir conciencias. *Polixena y la cocinerita* (2002), de Alfonsina Storni, farsa trágica en prosa y verso, en un acto y epílogo, es una obra de teatro que podemos considerar como estrategia de representación de los paradigmas filosóficos-literarios, político-histórico y sociales, en tanto fueron imperantes, con los que dicha escritora conjugó su problemática femenina de principios del siglo XX en nuestro país. Mediante la historia de una joven estudiante que prepara un examen y que queda entusiasmada por el personaje de Polixena, emula su gesto final al elegir una muerte digna antes que la esclavitud. De esta manera, emerge la tensión ficcionalizada de una realidad constatada: el contrapunto entre *buena mujer* y quienes no lo eran. Este etiquetamiento, que la sociedad patriarcal argentina impuso en el tiempo y que llega a nuestros días, se estatuyó como un miedo latente, el de la descalificación social y moral que habría de envolver a toda mujer que no siguiera las prescripciones del orden imperado. Los terrores y los horrores ficcionales reproducen, literariamente, una realidad concreta en la que aquellos se encuentran estabilizados por haber sido naturalizados. En este entrecruzamiento que hizo Storni, analizaremos los alcances de los terrores y los horrores que, como sociedad, hemos estatuido y hasta qué punto como paradojas circulares será necesario acudir a la literatura para detectarlos en nuestras vidas reales.

Palabras clave: Mujeres, Argentina, Polixena, Alfonsina Storni, Cocineras, Buenas Mujeres.

Abstract: *The historical relay and literary production make spaces that produce narratives and discourses that favor cross-analysis and thereby expand consciences. Polixena y la cocinerita [Polixena and the cook], by Alfonsina Storni, tragic farce in prose and verse in an act and epilogue, is a play that we can consider as a strategy of representation of the philosophical-literary and political-historical and social paradigms, as long as they were prevalent with which this writer conjured her feminine problems of the early twentieth century in our country. Through the story of a young student who prepares an exam and who is enthused by the character of Polixena emulates his final gesture choosing a dignified death rather than slavery. In this way, the fictionalized tension emerges from a verified reality: the counterpoint between "good woman" and those who were not. This labeling imposed by the Argentine patriarchal society and that comes to us was established as a latent fear, that of*

the social and moral disqualification that would surround every woman who did not follow the prescriptions of the prevailing order. The terrors and fictional horrors reproduce, literary, a concrete reality in which those are stabilized by having been naturalized. In this intersection that Storni made, we will analyze the scope of the terrors and horrors that as a society we have statued and to what extent as circular paradoxes it will be necessary to turn to literature to detect them in our real lives.

Keywords: *Women, Argentine Polixena, Alfonsina Storni, Cookingwomen, Good Women.*

El relevo histórico y la producción literaria conforman espacios productores de narrativas y de discursos que favorecen análisis cruzados y, con ello, expandir conciencias. *Polixena y la cocinera*, farsa trágica en prosa y verso en un acto y epílogo de Alfonsina Storni, es una obra de teatro que podemos considerar como una estrategia de representación de los paradigmas filosóficos-literarios, político-histórico y sociales, en tanto que fueron imperantes, con los que dicha escritora conjugó su problemática femenina de principios del siglo XX en nuestro país. Mediante la historia de una joven estudiante que prepara un examen y que queda entusiasmada por el personaje de Polixena, emula su gesto final al elegir una muerte digna antes que la esclavitud. El decurso de la obra mostrará a una mujer decisora y, en ello, le irá su vida. De esta manera, emerge la tensión ficcionalizada de una realidad constatada: el contrapunto entre *buena mujer* y quienes no lo eran. Este etiquetamiento que la sociedad patriarcal argentina impuso en el tiempo, y que llega a nuestros días, se estatuyó como un miedo latente, el de la descalificación social y moral que habría de envolver a toda mujer que no siguiera las prescripciones del orden imperado. Los terrores y los horrores ficcionales reproducen, literariamente, una realidad concreta en la que aquellos se encuentran estabilizados por haber sido naturalizados.

Tal como ya venimos sosteniendo en investigaciones anteriores^[1], el punto de partida temporal para anclar un análisis histórico desde una perspectiva de género feminista en nuestro país lo hemos encontrado en el ochocientos, etapa histórica marcada, fuertemente, por la presencia de la construcción de «representaciones e imaginarios sociales» (Jodelet, Moscovici, Baczkó) que, a través de diferentes discursos, fueron impregnando en la sociedad, primero la letrada, luego, a la «a nacionalizar» —vía escolarización— proveyendo, consecuentemente, un sentido de pertenencia. El territorio con sus idas y vueltas políticas, que habrían de incluir los desplazamientos poblacionales forzados como así también las corrientes migratorias, ingresarán en el escenario de producción textual para, desde un tipo de testimonialidad, muchas veces, con fuertes cargas autoperceptivas sustituyentes de la factibilidad pretérita, generar la visibilidad del impacto en las vidas cotidianas y en las conformaciones sociales de la nueva organización socio-política-cultural. Se estaba haciendo historia, con conciencia de ello, particularmente, en las elites. Por lo que se era historia y, en esto, el aprovechar esa instancia vital de la unidad política para incluirse como artífice. El historiador no fue observador, sino vivenciador del hecho. El pasado se llega a narrar en presente y con todos los intervinientes vivos. Se trata de alcanzar eternidad en su proyección. De allí la épica como opción. A su vez, cada creador aclarará y oscurecerá, de un modo ideologizado, su conformación de relato histórico. Lo absoluto de la realidad queda condensado en el relato histórico legitimado en el testimonio y explicitado como documento. La incuestionabilidad de este proceso se tornó una evidencia para los grupos dominantes y así fue difundido y enseñado. La verdad absoluta, por defecto, también habrá de quedar encerrada en las paredes del libro, así, su infalibilidad. Una suerte de religión se erige en torno a la historia y, por ende, no puede ser accedida más que en la intermediación de la autorizada pluma de sus artífices. Cualquier cuestionamiento no se constituye en violación cuanto en sacrilegio. La condena habrá de llegar sin ser cuestionada, y la estabilidad de

este orden alcanza su punto máximo de consolidación. Por ende, queda clausurado todo espacio para hacer otras historias, no es posible pensarlo, solo hay una única historia porque hay una única verdad, y ella es absoluta. Justamente en este punto de inflexión es cuando ingresó la propuesta de la microhistoria que decide recuperar material histórico en los vacíos, en las faltas documentales, en aquellos intersticios que otros tipos de conocimientos han ocupado, como es, por ejemplo, la literatura. Esta última se constituye en una fuente que posibilita abrir nuevos espacios reflexivos en los que el discurso y su productor o productora serán parte vital y, en ello, brindarán herramientas a los estudios históricos, entre otros aspectos salientes:

La extraordinaria capacidad de Tolstoi de comunicar al lector la certeza física, palpable, de la realidad, parece incompatible con la idea, propiamente decimonónica, que he puesto en el centro de la microhistoria: y es que los obstáculos puestos a la investigación en forma de lagunas y distorsiones de la documentación, deben llegar a formar parte de la narración. En *Guerra y paz* sucede exactamente lo contrario: todo aquello que precede al acto de la narración (desde recuerdos personales a la memorialística del periodo napoleónico) es asimilado y sacrificado para permitir al lector introducirse en una relación de especial intimidad con los personajes, de participación inmediata en sus aventuras. Tolstoi supera de un salto la distancia inevitable entre los indicios fragmentarios y distorsionados de un acontecimiento (una batalla, por ejemplo), y el propio acontecimiento. Pero este salto, esta relación directa con la realidad solo puede verificarse (aunque no necesariamente) en el plano de la invención: al historiador, que dispone solo de indicios, de documentos, eso le está por definición prohibido. Los frescos historiográficos que tratan de comunicar al lector, con recursos generalmente mediocres, la ilusión de una realidad crepuscular, abaten tácitamente este límite que constituye el oficio del historiador. La microhistoria escoge el camino opuesto: acepta el límite explorando las implicaciones gnoseológicas y transformándolas en un elemento narrativo (Ginzburg, 1994, p. 35).

El principal sentido de la producción de relatos de microhistoria se vincula, según entendemos, como un aspecto mucho más de fondo que el meramente metodológico, en tanto insta al pronunciamiento de las voces silenciadas, no ya y únicamente de quienes perdieron, sino de quienes, sin saberlo, no existen en el escenario del poder más que en una posición pasiva, sumisa e ignorante. Solo son materia para el atropello. Y, cuando esos sujetos, en conjunto, en pequeños grupos o individualmente, han decidido pronunciarse contra aquellas estructuras de poder, sus decisiones fueron descalificadas por ser considerados como incapaces, desobedientes, rebeldes o contrarios al orden imperado. De este modo, la recuperación de la testimonialidad, encarada tanto en lo histórico como en lo literario y alejándonos de concebirla como sinónimo de verdad absoluta, se conforma en valiosa en sí misma como aporte cognitivo y posibilita ampliar los objetos de estudio, construyéndose una red semiótica que torna inteligible la realidad pretérita, porque la abre a una dimensión exponencial. Asimismo, no podemos dejar al margen de los acontecimientos históricos la carga puesta en la recuperación y la consiguiente construcción de memoria colectiva de ciertas ideas y modelos que se impusieron como dominantes a través de representaciones e imaginarios sociales. Así se teje un entramado entre palabras y conceptos que formulan explícitamente, acuñan o consolidan *representaciones sociales*. Parte de la doctrina coincide en asignar una etapa a este tipo de reacciones ante las exclusiones e incapacidades impuestas:

La primera (c. 1870-1900) en la que la mujer ya había adquirido cierta visibilidad en la esfera pública, pero todavía no disputaba cuotas de poder para imponer demandas propias en el seno del Estado. En general, se trataba de hombres que pensaban a las mujeres o de mujeres que se pensaban a sí mismas a través de la escritura (Giordano, 2004, p. 4).

En esta asignación de roles, mediante el uso de su pluma, Storni, en el siglo XX, toma un legado que habían dejado literatas predecesoras como Gorriti, Mansilla o Manso, quienes habían elegido ser parte de la épica no fundadora, sino de consolidación de nuestra historia y de nuestra nación a través de un activismo en dos áreas: la de producción literaria *per se* y la de colaborar y trabajar con intelectuales en lo político y/o legislativo. No obstante, Alfonsina vivió en carne y hueso el mismo destino que sus maestras históricas en tanto no le fue reconocido, en términos sociales macro, su valor como productora de narrativas feministas que visibilizan el sojuzgamiento naturalizado en el que vivía la mayoría, cuando no, la totalidad de las mujeres de su época. Esto porque los imaginarios sociales que estaban en juego no permitían a las mujeres ser visiblemente capaces,

dado que ello conllevaría tomar conciencia del error del poder en haber generado, de manera buscada, una segregación, y, como en la mayoría de los casos, injustificada. El horror se introdujo estructuralmente en la manera de organización del entramado social. Se asentó y conformó la gran mayoría de formaciones de las generaciones de mujeres cuyas vidas transcurrieron a lo largo de la primera mitad del siglo XX. El estado de incapacidad fue mucho más allá de lo jurídico para las mujeres consideradas niñas o menos aún por el Código Velezano y que habría de continuar, en materia civil, hasta entrada la década del veinte de dicho siglo y hasta la década del cuarenta del siglo pasado en lo atinente a los derechos políticos. Por ende, las mujeres fueron mayormente pasibles de ser entendidas *buenas* o *malas* no en términos morales cuanto en términos sociales y económicos, y teniendo base en una impuesta incapacidad civil. No seguir los postulados del orden imperado, el patriarcal, automáticamente convertía a una mujer, sin más, en *malamujer*. No obstante, Storni, al igual que la generación de las intelectuales del siglo XIX, revistió la paradoja de «al no ser..., fue...». No fue una mujer casada, no fue madre dentro del matrimonio, no fue sumisa, ni obediente, ni débil, ni incapaz. Por el contrario, fue soltera, madre, contestataria, independiente, *avant la lettre*, capaz, fuerte. Su literatura también portó rasgos contrarios a lo que se había impuesto para una literatura femenina y dirigida a las mujeres *acceptables* o *modélicas*, aquellas de las pequeñas novelas románticas que debían formarlas en *buenas mujeres*.

La reseña conceptual de Baczkó, con sus *imaginarios sociales*, nos brinda la posibilidad de vincular al poder con la imaginación y de observar hasta qué punto esta relación habría de tensar, indefectiblemente, con la aceptación de la presencia de las mujeres como productoras discursivas, que, desde esa calidad, controvirtieron el modelo seguido:

El análisis de género feminista es detractor del orden patriarcal, contiene de manera explícita una crítica a los aspectos nocivos, destructivos, opresivos y enajenantes que se producen por la organización social basada en la desigualdad, la injusticia y la jerarquización política de las personas basada en el género. La crítica de género y el extrañamiento de las mujeres en relación con el sentido y el orden del mundo y los contenidos asignados a sus vidas, han sido móvil fundamental del avance de este enfoque. Sus aportes en el mundo contemporáneo son incontables y sorprendentes; cabe destacar la creación de conocimientos nuevos sobre viejos temas, circunstancias y problemas, así como la creación de argumentos e ideas demostrativos, recursos de explicación y desde luego, de legitimidad de las particulares concepciones de millones de mujeres movilizadas en el mundo con el objetivo de enfrentar ese orden (Lagarde, 1996, p. 16).

Storni no solo fue escritora y periodista, sino que interactuó en grupos de intelectuales de su época que trabajaron, desde la normatividad, para estatuir cambios que explicitaran las capacidades y las condiciones sociales de las mujeres y dieran sentido cierto a una vida enriquecida en términos económico-culturales. De esta manera, la búsqueda por superar el positivismo que se sostenía desde finales del siglo XIX quedaba presentado en sociedad. Penosamente, tuvieron que pasar muchísimas décadas más del siglo XX para que la superación, aunque sea en términos discursivos, fuera una realidad:

En América Latina, las ideologías, los programas políticos y las teorías sociales del siglo XIX se caracterizaron por tener un sesgo auténtico, a pesar de haber sido importados desde Europa. El liberalismo estuvo en la base de la consolidación del gobierno y estructuración de la sociedad después de la independencia, pero este adoptó rasgos particulares: la estratificación social en clave racial, la dependencia económica y una marcada tendencia a la centralización estatal. A partir de 1870, el liberalismo se transformó en «mito unificador» detrás del cual se afianzaron cada vez más nociones típicamente positivistas (Hale, 1991). Frente al constitucionalismo acusado de ser demasiado abstracto triunfó el espíritu pragmático de quienes rendían culto ciego al progreso material. La política científica hizo prevalecer el orden por sobre la libertad, la administración sobre el gobierno. El positivismo resultó ser la ideología legitimadora de un orden en el que la mujer era considerada una amenaza real, aunque en el plano ideal se la encumbrara como madre de la patria (Giordano, 2004, p. 5).

En este entrecruzamiento que hizo Storni, analizaremos los alcances de los terrores y los horrores que, como sociedad, hemos estatuido y hasta qué punto, como paradojas circulares, será necesario acudir a la literatura para detectarlos en nuestras vidas reales. Storni se desplaza entre dos espacios: el real y el ficcional. Cada uno de ellos alimenta al otro y, por ello, ambos se constituyen en testimonio de sus tiempos. Su calidad de periodista le otorga la facultad de registrar, críticamente, todo cuanto la rodea. Y su habilidad literaria le permite expresar, en ficción, aquello que le duele, que la ahonda, que la excluye. En este juego de

mundos, Alfonsina va dejando huella: la huella del horror de su época. Una Argentina empoderada como unidad política, un Estado capaz de compulsar con las grandes potencias, las grandes culturas, las grandes historias. Sin embargo, en este escenario de poder público, el ámbito privado no guarda relación. No existe empoderamiento de todos los actores sociales que intervienen. Por el contrario, solamente un tipo exclusivo y excluyente de masculinidad se apoderará de todo espacio y de modo fáustico creará y nombrará todo lo por existir y existente. Es exactamente en esta acción de asignación en la que se produce una de las mayores visibilidades del sistema socio-político-cultural de ese entonces, la invisibilidad de las mujeres, su asignación y/o ratificación al sector privado de sus vidas y, como si todo esto fuera poco, la construcción a contrario *sensu* de quienes no siguieran esa distribución: *las malasmujeres*. Esta calificación —descalificación evidente— perseguirá a toda mujer que no concuerde, acuerde, comparta o consienta con el modelo de sumisión, obediencia, belleza y moralidad de ese tiempo. La libertad de la mujer es inaceptable porque aceptado es que ella es incapaz en todos los órdenes. Por ende, las decisiones no serán un ámbito propio de las mujeres. Por el contrario, serán los hombres quienes, velando por su *buen porvenir*, desplazarán a las mujeres de su capacidad decisoria. En este contexto, Alfonsina Storni fue una más de las tantas mujeres que tensaron, chocaron y lucharon contra ese orden patriarcal imperado. Así su vida se conformó en testimonio continuo; su producción, una evidencia más. Nuestra escritora, como pionera de las vanguardias teatrales en el país, abreva en la estética del esperpento para dar encarnadura al horror que vive y la atraviesa. Para ello, echa mano de su experiencia de su viaje a España al aplicar la estética dramaturgica de Valle-Inclán.

Asimismo, dos elementos constructivos fundamentales surgen evidentes en *Polixenay la cocinerita*, que le permiten a Alfonsina plasmar, tanto en texto como en imágenes, su conflictiva dramaturgica:

- a) El personaje de Polixena y su influencia sobre la cocinerita en cuanto identidad.
- b) Las técnicas teatrales de vanguardia que conoce Storni en su contacto con el teatro, sobre todo, de Valle-Inclán y Pirandello.

EL PERSONAJE DE POLIXENA Y SU INFLUENCIA SOBRE LA COCINERITA EN CUANTO IDENTIDAD

Sobre el personaje de Polixena, podemos señalar que se trata de una figura de muy extenso desarrollo en el tiempo y a través de las letras y las artes. En efecto, desde la literatura arcaica griega, llega a los trágicos del período clásico, pasa a la poesía latina y durante el Medioevo sigue siendo imagen de heroína trágica ya consolidado su perfil de joven dotada de belleza, valentía y noble capacidad de decisión que protagoniza momentos claves de la historia troyana.

El nombre de la obra alude al personaje de Polixena inscrita en el ciclo troyano. Es princesa, la hija más joven de los reyes de Troya, Príamo y Hécuba. Su figura aparece nítidamente en el período clásico, en las obras de los trágicos griegos, como Sófocles, con una obra que lleva el nombre de la heroína, de la que solo quedaron fragmentos; y como Eurípides, con *Hécuba* —sobre todo— y *Las troyanas*, que llegaron completas hasta nosotros. Luego serán Séneca, con *Troyanas*, y Ovidio en su *Metamorfosis*, Libro XIII, los que desarrollarán los momentos que preceden al sacrificio y el relato de la muerte noblemente valiente de la doncella (Grimal, 2006, pp. 444 y ss.). O sea, los poetas mencionados se centran en la altivez regia y valentía de los últimos momentos de vida de la joven princesa troyana. Sin embargo, la tradición arcaica conserva, organiza y fija episodios de su vida que nos revelan los antecedentes que convergen luego en los desenlaces de los poetas trágicos del período clásico griego y después de los latinos Séneca y Ovidio. En *La literaturagriega clásica*, su autor sostiene:

Con el nombre colectivo de *Ciclo épico* [...] que aparece ya en la época cristiana, aunque quizá con precedentes helenísticos, fue ordenada toda la producción épica, más propiamente heroica nacida precisamente en la senda de la tradición homérica, para completar y reunir en torno a la *Iliada* y la *Odisea* los numerosos poemas compuestos entre los siglos VII y V sobre diversas «gestas». Conocemos esta sistematización por una compilación que hizo al respecto Proclo, en una perdida *Crestomatía literaria* en cuatro libros, de la que nos han llegado varios resúmenes. [...]. Probablemente en su origen hubo un *Ciclo troyano*, un *Ciclo tebano* y quizás otros menores que fueron luego sistematizados en un único gran ciclo mitológico-heroico. [...]. Sin

embargo, por conservar y utilizar de algún modo materiales y temas prehoméricos suministró temas y leyendas a la lírica, a la tragedia, a la épica helenística, a Virgilio y a la épica bizantina, y, por ello, posee un lugar notable en la historia literaria (Cantarella, 1971, pp. 85-86).

De este importante corpus interesan, para nuestro trabajo, *Cantos de Chipre* o *Cipriada* (once libros), *Destrucción de Troya* (dos libros), de Arctino de Mileto, y *Regresos* (cinco libros), de Egias o Agias de Trecena, principalmente por los relatos sobre Aquiles, Polixena y Troilo. A través de los distintos episodios recogidos, se van delineando y consolidando las características psicológicas y éticas de la muchacha troyana para llegar a los textos de Sófocles, Eurípides, Séneca y Ovidio con un personaje ya totalmente construido que, en un solo gesto —el de su muerte— manifiesta su quintaesencia de heroína trágica. En efecto, recoge la tradición tres sucesos que nos hablan del carácter de la joven doncella y el protagonismo que tuvo su intervención en hechos troyanos decisivos.

1) Un primer episodio difiere al recogido en la *Iliada* de Homero sobre el rescate del cuerpo de Héctor. En el Libro XXIV son las palabras de arrasado Príamo las que conmueven el corazón de Aquiles. Homero presenta al anciano rey Príamo que, escoltado por quien luego se revela como Hermes, es acompañado en la soledad de la noche hasta el campamento de los griegos buscando la tienda de Aquiles. Allí, en una escena sublime, ruega al «matador de su hijo» clemencia para que el cuerpo de Héctor sea devuelto y reciba las honras fúnebres debidas:

... Respetar a los dioses, Aquiles, y ten compasión de mí por la memoria de tu padre. Yo soy aún más digno de piedad y he osado hacer lo que ningún terrestre mortal hasta ahora: acercar a mi boca la mano del asesino de mi hijo... (vv. 503 y ss.) (Homero, 2000, p. 497).

Una tradición arcaica del corpus antes referido narraba que, en esa visita al campamento aqueo, Príamo había sido acompañado por Andrómaca, viuda de Héctor, y por Polixena, hermana de Héctor, quien, ante la negativa de Aquiles frente a los ruegos de su padre y la viuda, ofrece al guerrero griego constituirse en botín de guerra quedándose como esclava a cambio del cuerpo de su hermano al mismo tiempo que entrega sus joyas como parte del mencionado botín. Aquiles se enamora ante la belleza y valentía de la doncella y pide su mano en matrimonio a Príamo.

2) Esta línea abre otro episodio fundamental. Para concertar el arreglo, Aquiles, Príamo y Polixena se reúnen en los jardines del templo de Apolo Timbreo, cercano a las puertas de Troya. Aquiles está dispuesto a trabajar ante los aqueos para el cese de la guerra. Incluso una tradición sostenía que Aquiles llegaría a adherir a las fuerzas troyanas en la lucha. Sin embargo, en el momento de la reunión de las partes, Paris embosca a Aquiles y lo mata con una flecha que clava en el talón del griego, único lugar vulnerable del cuerpo aquileo. Estas bodas frustradas justificarían el reclamo del sacrificio de Polixena por parte del espectro de Aquiles.

3) Otro episodio concurrente en el templo de Apolo Timbreo es el que narraba que yendo los hermanos Troilo y Polixena a llevar los caballos a beber en la fuente de los jardines del templo son emboscados por Aquiles. Polixena puede huir, pero no su hermano, que muere en manos de Aquiles. Esta muerte de Troilo por Aquiles se explicaría porque existía una profecía que garantizaba que Troya no sería destruida si el joven Troilo llegaba a cumplir veinte años. Como desarrollo de los caracteres y sus consiguientes emociones y afectividades, la tradición sostenía la existencia de un vínculo amoroso entre Polixena y Aquiles, nacido de las circunstancias extremas que habían compartido, y que Polixena, luego de la muerte de Aquiles en la emboscada del templo apolíneo, buscó su propia muerte para seguir a su prometido a los campos elíseos. Sin embargo, aunque difieren los detalles sobre la relación entre Polixena y su entorno, en todo momento aquella es presentada como una persona con decisión y valentía, consciente de las extremas circunstancias que se vivían en su reino y, al mismo tiempo, de la trascendencia que tenía su participación en los hechos y los giros que podía imprimir en las circunstancias que se estaban desarrollando. Ya en el período clásico griego tenemos las obras completas *Hécuba* y *Troyanas*, de Eurípides, y los fragmentos de *Polixena*, de Sófocles. En el estudio que presenta este último volumen sobre los fragmentos que han sobrevivido, sostiene el traductor:

Polixena no es mencionada en la *Iliada*, sino que su aparición literaria tendrá lugar posteriormente, en los poemas épicos poshoméricos. En *El saco de Troya*, y siguiendo el resumen de Proclo [...] se nos dice en este punto del relato: «Luego, tras incendiar la ciudad, degüellan a Polixena sobre la tumba de Aquiles». En *Los regresos*, e igualmente según Proclo [...] se cuenta: [...] el espectro de Aquiles se les aparece e intenta impedirles, prediciéndoles lo que va a ocurrirles». En su *Polixena*, Sófocles trataba este tema de la muerte de la muchacha, momentos antes de que la expedición griega regresase de Troya (De Dios en Sófocles, 1983, p. 263).

Sobre el tema que nos convoca, podemos señalar que los fragmentos que abren y cierran la historia trágica de Polixena y Aquiles pueden quedar identificados:

... aparecía el espectro de Aquiles y notificaba su exigencia en relación con la vida de la muchacha troyana (Fr. 523). [...]. Y finalmente, en el éxodo, tendría lugar una escena de Mensajero, en el que traería ante el auditorio la narración del funesto desenlace sobre la tumba de Aquiles (Fr. 525) (De Dios en Sófocles, 1983, p. 264).

En *Troyanas* y, sobre todo en *Hécuba*, de Eurípides, encontramos al personaje de Polixena consolidado y será, a través de sus palabras ante Ulises y el consuelo hacia Hécuba, su madre, cuando el personaje decanta su identidad como heroína trágica. La joven enfrenta a Ulises, que la viene a buscar para llevarla ante el altar preparado en la tumba de Aquiles para ser inmolada:

... Porque te voy a seguir de acuerdo con la necesidad y porque deseo morir. Si no quiero, resultaré cobarde y mujer amante de mi vida [...]. Pues, ¿por qué debo vivir yo? Mi padre fue rey de todos los frigios. Ese fue el principio de mi vida. Después fui criada con hermosas esperanzas como novia de reyes, ocasionando una envidia no pequeña por mi boda: ¿de quién sería la casa y el hogar al que fuera a parar?

Yo era señora, desgraciada de mí, de las mujeres del Ida, y objeto de admiración entre las muchachas, semejante a los dioses, a excepción solo del morir. Y ahora soy esclava. En primer lugar, el nombre, por no serme habitual, me pone ya en trance de desear morir. Después, encontraría yo, quizá, las decisiones de un amo cruel, el cual, cualquiera que sea, me comprará por dinero, como hermana de Héctor y de muchos otros, y, tras imponerme la obligación de hacer el pan doméstico, me obligará a barrer la casa y a atender las lanzaderas [...], mientras llevo una triste existencia. Un esclavo comprado donde sea ensuciará mi cama, considerada antes digna de reyes. ¡Desde luego, que no! Aparto de mis ojos libres esta luz, entregando mi cuerpo a Hades. Llevadme, pues, Ulises, y mátame cuando me llevas. Pues no veo junto a nosotras motivo de esperanza ni de confianza en la posibilidad de que sea feliz en alguna ocasión. Madre, tu no seas en nada un obstáculo para nosotros, ni de palabra ni de obra. Exhórtame a morir antes de encontrar un trato vergonzoso en desacuerdo con mi dignidad. Pues quien no tiene costumbre de probar los males, los soporta, pero le duele poner su cuello en el yugo. Yo sería más feliz muriendo que viviendo. Que el vivir sin nobleza es gran sufrimiento (Eurípides, 2000, pp. 312 y ss.).

Por último, cuando su verdugo desenvainando la espada hace el gesto para que los jóvenes escogidos sujetaran a la doncella, ella exclama:

¡Oh, argivos que destruisteis mi ciudad! Moriré voluntaria. Que nadie toque mi cuerpo, pues ofreceré mi cuello con corazón bien dispuesto. Matadme, pero dejadme libre, para que muera libre, por los dioses. Pues siendo una princesa, siento vergüenza de que se me llame esclava entre los muertos (Eurípides, 2000, pp. 319).

Entre los escritores latinos, citamos *Troyanas*, de Séneca, y *Metamorfosis*, de Ovidio. En el estudio «Introducciones, traducción y notas», de Jesús Luque Moreno, a *Troyanas*, de Séneca, el estudioso sostiene:

El fondo doctrinal de la pieza es claramente estoico y de un gran interés humano [...]: la inconsistencia del poder, el carácter absoluto de la muerte, después de la cual no hay nada, la resignación ante la desdicha son los temas que aquí se barajan. Todos ellos parecen girar en torno a un eje temático central: el poder y sus consecuencias para los hombres: la maldad, de un lado, y el sufrimiento, de otro... (Luque Moreno, 1979, p. 183).

Tal programa eidético en torno a la fragilidad del poder se presenta ya en los primeros versos hasta v. 66, en la voz doliente de Hécuba. Luego, en vv. 140 y ss., Hécuba celebra la muerte de su esposo, el rey Príamo, sabiéndole liberado de la humillación de la derrota en manos de los griegos. A partir de vv. 250 y ss., Agamenón desenvuelve una reflexión en torno a la medida de los poderosos y los peligros en los excesos al plantear lo siguiente: «Esto es lo primero que hay que conocer: qué es lo que debe hacer el vencedor y soportar el vencido» (Séneca, 1979, p. 200). Y agrega, más adelante, en vv. 277 y ss.: «[Y]o quise que los frigios fuesen

abatidos y vencidos. Ojalá hubiese yo impedido que fuesen arruinados y arrasados» (Séneca, 1979, p. 201). La nada después de la muerte como sentida reflexión asoma en el Coro, en vv. 370 y ss. (Séneca, 1979, p. 206 y ss.). La relatividad de las formas de la esclavitud la presenta Helena (vv. 910 y ss.) (Séneca, 1979, p. 229 y ss.).

Hécuba anticipa su tormento por su condición de esclava en vv. 970 y ss. (Séneca, 1979, p. 231 y ss.). Andrómaca en vv. 945 y ss. refleja, como en un espejo, la reacción de Polixena ante el conocimiento de su muerte (vv. 945 y ss.) (Séneca, 1979, p. 230). Finalmente, en el Acto Quinto, a partir de los vv. 1056 y ss. (Séneca, 1979, pp. 235 y ss.), el Mensajero relata a Hécuba y a Andrómaca las muertes sacrificiales de Polixena y Astianacte, plenas de noble valentía y serenidad ante el infortunio de los vencidos.

Ovidio, en su *Metamorfosis*, Libro XIII, nos recrea la exigencia del espectro de Aquiles sobre la inmolación de Polixena (vv. 447 y ss.) y las palabras de la joven princesa troyana ante su muerte (vv. 439-505):

... Vosotros, solo para que a los estigios manes no acuda no libre
idos lejos, si cosa justa pido, y de mi contacto de virgen
apartad vuestras manos. Mas acepta para aquel
quien quiera que él es, a quien con el asesinato mío a aplacar os disponéis
libre será mi sangre. Si a alguno de vosotros, aún así, las últimas palabras
conmueven de mi boca —de Príamo a vosotros la hija, del rey
no una cautiva os ruega— a su madre mi cuerpo no vendido
devolved, y no con oro redima el derecho triste de mi sepulcro
sino con lágrimas. Entonces, cuando podía, los redimía también con oro (Ovidio, 2002).

También Giovanni Boccaccio (Florencia, 1313-1375) recoge el ejemplo de su altiva valentía, sobre todo ante la muerte, en *De las mujeres ilustres*:

Polixena. Capítulo xxxj: [...] Polixena, donzella excelente [...] Yo no sey de qué deva maravillarme más, o de tanta fermosura y belleza, que así pudo soju(z)gar y vencer al más fuerte y cruel de sus enemigos, o de tanta grandeza de real coracón que así pudo menospreciar la muerte, que dexó más vencido al mismo vencedor ... (Boccaccio, 1997, s. p.).

LAS TÉCNICAS TEATRALES DE VANGUARDIA QUE CONOCE STORNI EN SU CONTACTO CON EL TEATRO, SOBRE TODO DE VALLE-INCLÁN Y PIRANDELLO CON SUS ESENCIALES INNOVACIONES

En un extenso reportaje realizado por Pedro Alcázar Civit titulado «Alfonsina Storni, que ha debido vivir como un varón, reclama para sí una moral de varón», publicado en *El Hogar*, 11 de septiembre de 1931, podemos leer:

A principios de 1930 Alfonsina Storni realizó un viaje a Europa en compañía de la recitadora Blanca C. de la Vega. En España elogiarán su obra con tal motivo E. Díez Canedo, Eduardo Marquina, Josep M. De Sagarra, Ferrán y Mayoral y Díaz Plaja. En Italia, Carlos Boselli, Mario Puccini, la condesa Loichi y otros. Agreguemos para completar este sumario completamente biográfico que en la actualidad dicta cátedras de castellano, lectura superior y declamación en la Escuela Normal del Profesorado en Lenguas Vivas, Conservatorio Nacional de Música y Declamación y Teatro Infantil Municipal.

—Tiene algo escrito también para el teatro, ¿verdad?

—Sí; cuatro obras sin estrenar aún: *Polixena y la cocinera*, *La técnica demister Duggan*, *Cimbellina en mil novecientos y pico* y *Blanco, negro, blanco...* (Muschiatti, 2002, p. 1109).

A partir de 1921, los escenarios se asombran con las propuestas escénicas de Luigi Pirandello y *Seis personajes en busca de un autor*. La cuarta pared ha caído, y los personajes se han liberado del cubo escénico.

Fluctúan con naturalidad entre los espacios de la ficción y los de la realidad fáctica. Tienen conciencia de sí y cuestionan su existencia y lugar en el mundo. Storni aplica esta conciencia de sí del personaje cuando le hace decir a la cocinerita:

La comedia va bien... la comedia va muy bien... gran escena... va muy bien... último acto... (*Hace el movimiento de clavarse un puñal en el corazón*). ¡Magnífico! ¡Bravo! ¡Bravo! (*Se aplaude*). La heroína soy yo... ¡Me saludo a mí misma!... ¡Hombre hermoso! ¡Mujer estúpida! Él entra por esa puerta; ella está sentada... Ella es chica, muy chica... no mide más que la mesa... Él cuatro pisos; sí, mide cuatro pisos... ¡Qué gran escena! (*Se imita a sí misma*) (Muschietti, 2002, p. 1334).

Los teatros del mundo ya contemplaron lo que habían logrado, entre otros, Massine, Picasso, Cocteau reunidos en las propuestas escénicas de Diaghilev y sus Ballets Rusos. *Parade* reunió la audaz excelencia de Erik Satie y los más representativos artistas de las vanguardias estéticas, intelectuales y musicales.

Alfonsina reúne, en un solo espacio de representación, criaturas de diverso orden de existencia. El teatro dentro del teatro se prolonga como las inclusiones de las muñecas rusas. La cocinerita es un personaje ficticio teatral que, en su realidad teatral, se refiere a otro ficticio literario, Polixena, y habla con su amiga de Eurípides, que es una persona de la vida real fallecida. En el *Epílogo*, Eurípides —persona de la vida real— se transforma en personaje. A la vez, habla sobre Alfonsina Storni, dramaturga de la vida real y hacedora de esta obra, o sea, la autora de su persona como personaje en el caso de Eurípides, introduciéndola como personaje que precipita su *suicidio*. Además, Eurípides habla de las trapisondas que le hicieron a Safo, persona de la vida real, y Palas, diosa que aparece en el recuerdo de Eurípides interactuando con él. El trágico recuerda los agujijones de Aristófanes, persona de la vida real convertida en personaje por la referencia de Eurípides personaje. Plutón, ser mitológico, es también personaje en el recuerdo del poeta cuando aparece en su mundo trascendente repartiendo flautas para que las otras ánimas puedan convocar la presencia del Pez Musical, que, como si todo esto fuera poco, aparece como un personaje fantástico que oficia de reportero en el espacio de los habitantes del reino de Plutón.

Las calidades y diversidades ontológicas de existencia y los espacios se interconectan, interpenetran y funden en una nueva realidad: la realidad teatral a los fines de optimizar las posibilidades creativas, comunicacionales y estéticas de la obra.

Dice Max Estrella, el protagonista de *Luces de bohemia*:

Max: —Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón de del Gato.

[...].

Max: —Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos, dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

[...].

Max: —Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo, son absurdas.

Don Latino: —Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

Max: —Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo, las normas clásicas.

[...].

Max: —Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras, y toda la vida miserable de España (Valle Inclán, 1924, pp. 224 y ss.).

Guardando la idea de los espejos cóncavos, encontramos un entrecruzamiento de mundos y de decisiones en las mujeres que habrán de confluír en la muerte. Alfonsina Storni trabaja con la figura consolidada de la Polixena de Eurípides. Y sus versos se entretejen con los de Eurípides en el rechazo de una vida servil

frente a la posibilidad de una muerte que conlleve la belleza de la dignidad. A través de estas exclamaciones queda explicitado el primer escenario que analizamos, el horror creado por hombres que, mediante el triunfo de la guerra, se consideran legitimados para cometer todo tipo de abusos y de atropellos. De esta forma, Polixena, princesa y, como tal, con una vida privilegiada, se convierte en una desclasada cuyo destino es manipulado según los caprichos de sus vencedores. Sin ningún tipo de constatación, su vida queda marcada por la esclavitud y la deshonra que ello comporta, o la muerte, también un modo indigno, ya que es una manera forzada de ratificar su derrota de vida.

El otro escenario es el que propone Storni en la obra que nos convoca y cuyos pasajes más elocuentes pasamos a destacar:

El joven (viene del interior, va hacia ella, descompuesto, con un papel en la mano): —¿Con que te vas a burlar de mi arrastrada? ¿[...] quieres que te deshaga la cara a bofetadas? [...] ¡coqueta inmundada; ramera!

[...].

La cocinerita: —[...] hay mujeres a las que no se las compra con nada; ni con amor, ni con amenazas, ni con dinero, ni con halagos.

El joven: —¿Y tú eres una de esas? ¿Imaginas que te he creído tus historias? ¿Crees que si valieras algo estarías en una cocina lavando babas ajenas? [...]. ¿A quién le cuentas que te has ido pura de tu casa a correr mundo? ¿Por algo te habrán echado farsante, descocada! [...]. ¿Cuánto quieres? ¿Quinientos? ¿Mil? ¿Tres mil? ¿Cinco mil? ¿Te bastan? Ni uno más. Por una cocinera ni un centavo más. ¡Y desengrásate primero si quieres que mi cama te honre! (sale) (Storni, 2002, pp. 1332-1334).

«Cocinerita: ¿qué hará? ¿que intentará hacer? Conozco bien su bajeza [...] es capaz de todo; amiga, queridita, protégeme, protégeme... (Tienen juntos algo de manada a punto de arrasar un sembrado, sus caras sonrientes, irónicas, insultantes» (Storni, 2002, p. 1347).

La condición de personal doméstico, en sentido amplio —es cocinera en una casa ajena como actividad laboral—, la hace acreedora de los prejuicios, descalificaciones y malos tratos tanto físicos como psicológicos y morales del joven dueño de casa. Pero Storni observa una característica en los preconceptos sobre la condición de quien *sirve* en una casa que no es la propia y señala una continuidad entre aquellas mujeres troyanas, cautivas de la guerra de Troya y las mujeres del siglo XX que realizan tareas domésticas en casas ajenas haciendo una asociación entre esclavitud y servicio. Recuperemos los términos que, en el «Epílogo», utiliza el Pez Musical para informar a Eurípides sobre el estreno de la obra en Buenos Aires, y que despiertan no solamente la indignación de Eurípides, sino la determinación de su *suicidio*:

El Pez: —Una mujer, esta noche, ha estrenado una farsa en Buenos Aires; tú eres la víctima. Tomó de tu tragedia Hécuba el magnífico episodio de la muerte de Polixena y lo puso en versos suyos. Y tiembla Eurípides; la escena pasa en una cocina. ¡Una indigna esclava moderna, una maloliente fregona de estos despreciables demagogos del siglo XX ha levantado con cacerolas, fuentones y plumeros, el túmulo de Aquiles, e intercalado en su relato algunas de tus célebres palabras, ante espectadores tranquilos, y entre olores de repollos y ajos!... (Storni, 2002, p. 1367).

Finalmente, recordamos el fragmento en el que se mezclan las voces de Eurípides y de Alfonsina, o sea, Polixena y la cocinerita: por un lado, «... Decido ya: por bella muerte cambio mi oscura vida [...]» (Storni, 2002, p. 1354); por el otro, «[...] — ¿Qué hacéis? ¡Nadie me toque! ¡Ni una mano me aferre que no soy esclava, aunque lo soy! ¡Más reina ahora que antes! Acerco la cabeza al filo sola, ¡que sé morir!» (Storni, 2002, p. 1357).

A través de estas líneas, Alfonsina da testimonio del conflicto estructural que quiere exponer: el alcance del acceso al conocimiento que tienen las mujeres. La cocinerita decide autodesclasarse, a diferencia de Polixena, a quien desclasaban, para conocer. En ese camino pleno de sinsabores y algún que otro acierto, aquella muchacha queda atrapada en las entrañas mismas del recinto matriz del sistema dominante. Una doble paradoja queda expuesta: el desclasamiento buscado y elegido por sobre el impuesto. Y la encerrona en la que queda la cocinerita, a quien, como mujer, le estaba asignado el ámbito de la domesticidad, pero propia. Cuando decide

adentrarse en otra domesticidad, esta última se convierte en las entrañas del poder estatuido en las que queda atrapada y, finalmente, perece. O sea, el lugar que le es propio por ser mujer se torna desconocido cuando no es el de ella, sino el ajeno. Internarse en las profundidades de la oscuridad para conocer la termina arrastrando a su fin. Con esto, la domesticidad es una construcción patriarcal como espacio de vivencia de la funcionalidad de la *buena mujer, buena madre, buena hija*. Esa domesticidad se basa en una vida dentro de una casa: o la que la mujer tenía por consanguineidad, las de sus progenitores y hermanos, o por afinidad, la de su marido. No obstante, cuando sale de esa domesticidad propia y no construye otra por extensión, la que provee el matrimonio, en tanto que se interna en otra casa a la que no está vinculada ni por sangre ni por matrimonio, ese espacio no es un recinto de resguardo y protección como explicitación de su incapacidad. Por el contrario, se convierte en la habilitación al horror y a la muerte. Por ende, el espacio privado no es *per se* un ámbito de cuidado y de contención para las mujeres, sino solamente cuando es asignado desde una racionalidad explícitamente patriarcalista. Por lo que Storni desmitifica la casa como hogar porque muestra que el único modo que va a tener la mujer de acceder a aquella como cuidado y resguardo es ratificándose como incapaz y subordinándose a la lógica protectoria patriarcalista. Cuando una mujer se asume no incapaz y, por ende, decide, y, en esas decisiones, incluye ingresar en el espacio privado de un otro, a ese otro al que quiere conocer (la masculinidad patriarcal), solo puede sostenerlo hasta no ser descubierta. Una vez develado el objetivo, el poder dominante ofendido decide actuar de modo ejemplificador, en el abuso físico sexual, el maltrato moral, creando un nuevo recinto privado que es el de persuadir a la mujer que osó ir contra el orden de sumisión con la única respuesta que habría: la de morir, suicidarse. Con lo expuesto, Storni nos da una clase maestra de la racionalidad constructora del espacio doméstico en el que insertó el patriarcalismo a las mujeres incapaces y nos muestra hasta qué punto las mujeres tampoco estarían/estaríamos seguras y protegidas en la casa cuando no es propia. El castigo de la cocinerita es haber querido conocer una domesticidad que no es tal, se trata del interior en el que vive aquel poder que abusa. Por eso este último impone una reparación, una restauración, se produjo una violación. Paradójicamente, la abusadora es quien ingresó para conocer, el abusado es el abusador. Los espejos cóncavos reflejan la monstruosidad, dan cuenta de las distorsiones, alimento propio de las realidades construidas. Pero, contrariamente al personaje de Polixena, Storni, que es una vital luchadora en favor de los derechos de la mujer, participa a través de su pluma poética y teatral como de periodista, dado que encontramos numerosos trabajos como los que recoge la compilación de «Intervenciones» con títulos como «El movimiento hacia la emancipación de la mujer en la República Argentina», publicado en *Revista del Mundo*, agosto de 1919; «Feminidades», en *La Nota*, 11 de abril de 1919; «Bocetos Femeninos por Tao Lao» (seudónimo con el que firma Alfonsina en estos trabajos) para *La Nación* durante 1920 y 1921; el extenso reportaje de Pedro Alcázar Civit para *El Hogar*, de septiembre de 1931, «Alfonsina Storni, que ha debido vivir como un varón, reclama para sí una moral de varón». Y, sobre todo, «Derechos civiles femeninos», que apareció en *La Nota*, 22 de agosto de 1919, en el que la escritora hace mención de los proyectos legislativos sobre derechos de la mujer en los que participó arduamente a través de diversas herramientas según recoge en su trabajo Sotomayor (2009, pp. 1-4):

El sistema normativo argentino consagra la igualdad jurídica entre los sexos, pero tal circunstancia es el resultado de un largo proceso de transformación de la estructura familiar, jurídica y política de la sociedad argentina. En este orden de ideas, y entendiéndose que el mejoramiento del *status* jurídico de la mujer implicó un cambio de relevancia en las instituciones de la época, resulta fundamental comprender de qué modo se produjeron dichas transformaciones y cuáles fueron sus factores determinantes. [...]. Queda así delimitado el período escogido entre los años 1902 —año en que Luis María Drago se convertiría en el primer congresista en ocuparse del tema— y 1926, año en que se sancionó la Ley No. 11.357. [...]. En el período bajo análisis se presentaron —contabilizando ambas cámaras legislativas— un total de 8 proyectos, la mayoría de los cuales fueron a su vez reiterados.

1924, «EMANCIPACIÓN CIVIL DE LA MUJER», DIPUTADO LEOPOLDO BARD

En este sentido, Sotomayor recupera, entre otros proyectos, aquel de Leopoldo Bard sobre la emancipación civil de la mujer (se cita de manera literal):

No hacer efectiva la emancipación civil de la mujer significa – señores legisladores – mantener la desigualdad en la sociedad conyugal, sustentar la expresión del estado social de la edad medioeval. (26).

El diputado Leopoldo Bard presentó el 12 de septiembre de 1924, bajo el título de “Emancipación civil de la mujer”, un proyecto de ley basado en el del Senador del Valle Iberlucea, pero apartándose del régimen de separación patrimonial ideado en aquél.

El autor disponía, a lo largo de 29 artículos, la abolición de la incapacidad jurídica de la mujer casada, así como disposiciones en torno al régimen patrimonial del matrimonio y al derecho de familia.

Para fundamentar su proyecto el diputado realiza un profundo análisis de los antecedentes; transcribe proyectos de ley anteriores (los de los diputados Drago, Palacios, Araya, Quirós y Melo) y en particular el del senador del Valle Iberlucea de quien toma gran parte de sus argumentos a los que agrega nuevas referencias al derecho comparado y citas doctrinarias nacionales y extranjeras (27).

Incluye asimismo las opiniones de magistrados a los cuales ha remitido copia del proyecto para su análisis (28) y - finalmente - la del Dr. Juan Carlos Rébora, quién manifiesta su adhesión a la idea general del proyecto, si bien observa el método utilizado...

(26) *DSCD*, año 1924, t.V, p.498.

(27) A los ya mencionados al analizar el proyecto del senador del Valle Iberlucea, podemos agregar personalidades de la talla de A. Cammarota, Miguel J. Font, Enrique E. Rivarola, Juan Agustín García, José O. Machado, Alfonsina Storni, José León Suárez, Carlos Saavedra Lamas, Francisco A. Barroetaveña, Elvira Rawson de Dellepiane.

(28) Dres. Martín Abelenda y José Miguel Padilla... (Sotomayor, 2009, p. 15).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cantarella, R. (1971). *La literatura griega clásica*. Buenos Aires: Losada.
- Eurípides. (2000). *Tragedias*. (Vol. 1-2; Tomos I-II). Madrid: Gredos.
- Giordano, V. (2004). «Evolución de los derechos civiles de la mujer. Argentina siglo XX [ponencia]». *VI Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Ginzburg, C. (1994). «Microhistoria: Dos o tres cosas que sé de ella». *Manuscrits: Revista d'història moderna*, (12), 36-37.
- Grimal, P. (2006). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.
- Lagarde, M. (1996). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Madrid: Horas.
- Lescano Galardi, V. (2023). *Algunas propuestas intelectuales desde las Ciencias Jurídicas*. Buenos Aires: Mnemosyne.
- Ovidio. (2002). *Metamorfosis*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Séneca (1979). *Tragedias*. (Vol. 1; t. I. Estudio preliminar, notas y traducción de Luque Moreno, J.). Madrid: Gredos.
- Sófocles (1983). *Fragmentos*. Trad.: De Dios, J. M. L. Madrid: Gredos.
- Sotomayor, M. N. (2009). «Derechos civiles de la mujer en Argentina. Un análisis histórico-jurídico de su tratamiento parlamentario a principios del siglo XX [ponencia]». *XII Jornadas interescuelas*. Bariloche: Departamentos de Historia de la Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche.
- Storni, A. (2002). *Obras*. (Vol. 2; t. II). Prólogo, investigación y recopilación de Delfina Muschietti. Buenos Aires: Losada.
- Valle-Inclán, R. del. (2017). *Luces de bohemia. Esperpento*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

NOTAS

- * Verónica Lescano Galardi es doctora en Derecho por la Universidad de Buenos Aires (UBA), y abogada por la Pontificia Universidad Católica Argentina. Profesora regular en Historia del Derecho en la Facultad de Derecho (UBA). Correo electrónico: veronicalescano@derecho.uba.ar
Alba Galardi Elitchery es investigadora y colaboradora externa en los proyectos de investigación UBACyT 20020190100277BA y PIDAE 2021: Hacia una Historiografía desde la Perspectiva de Género, en la Facultad de Derecho de la UBA. Correo electrónico: albagalardielitchery@gmail.com
- [1] Véase el informe final del equipo de investigación Proyecto Decyt 1821: *Lageneración de 1910: la diversidad para el fortalecimiento institucional jurídico y educativo*. Secretaría de Investigación. Facultad de Derecho. Universidad de Buenos Aires: Lescano Galardi, V. (2023). *Algunas propuestas intelectuales desde las Ciencias Jurídicas*. Buenos Aires: Mnemosyne.