

Griselda Gambaro, narradora silenciada: acerca de cómo Ganarse la muerte

Hermo, María Sol / Universidad de Buenos Aires- masolhermo@gmail.com

Eje: Literatura argentina

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: censura- heteronormatividad- feminismo*

» *Resumen*

- » Si bien la crítica ha celebrado la dramaturgia de Griselda Gambaro, calificándola como renovadora y contundente, hasta ahora ha desatendido notablemente su extensa obra narrativa. Solo en los últimos años se advirtió un creciente interés por su literatura, gracias a la reedición de muchas de sus novelas, escritas en la década del setenta y del ochenta, y en virtud de la aparición de obras nuevas, como *El mar que nos trajo* (2002), *Promesas y desvaríos* (2004) y *Los animales salvajes* (2006) (Quereilhac 2007). Esta suerte de "miopía crítica" (ibíd.), que se advierte respecto de sus cuentos, nouvelles y novelas, resulta más insólita cuando se observa que la escritora se inicia, de hecho, en la narrativa, con *Madrigal en ciudad* (1963), y que varias de sus piezas teatrales se publican originalmente como narrativa. La autora misma reflexiona sobre la cuestión: "Pareciera que no hay espacio para una persona que escribe teatro y narrativa. El teatro se ha comido mi literatura y esto es algo que hace tiempo lamento." (Gambaro 1999).

En efecto, ¿qué hay detrás del velo empolvado que cubre sus cuentos y novelas? ¿Quién ha comido su literatura? Y mejor aún, ¿por qué? Intentar rescatar de las penumbras toda la vasta obra literaria de la autora en unas pocas páginas sería excesivamente ambicioso para un trabajo que aspira al rigor académico. Por tanto, nos abocaremos al análisis de aquella novela comida por la dictadura militar del 76, reeditada por Norma en el 2002, e ignorada por la crítica: *Ganarse la muerte*. Observaremos a través de qué procedimientos la literatura de Gambaro se vuelve un testigo incómodo de la violencia que se oculta en las penumbras del hogar. La presente investigación se fundamenta en el empleo de diferentes teorías feministas.

» *Introducción*

Pareciera que no hay espacio

para una persona que escribe teatro y narrativa.

El teatro se ha comido mi literatura

y esto es algo que hace tiempo lamento.

Griselda Gambaro (1999)

Sugerente, la afirmación de Griselda Gambaro -en la entrevista concedida a María André-, despierta varios interrogantes: ¿acaso es cierto que no hay espacio, en nuestro campo cultural, para una persona que se desarrolla en dos áreas diferentes de la escritura creativa? Y, en tal caso, ¿por qué lo hay para una zona de su obra (la teatral) y no para la otra (la narrativa)? Por otro lado, ¿qué o quiénes habilitan su espacio de consagración en la dramaturgia y determinan su marginalidad en la narrativa? Harto es sabido que, como sintetiza con ironía la teórica y crítica feminista Linda Nochlin (1988), “el estado de cosas, presente y pasado, en las artes (...) es ridículo, opresivo y desalentador [sobretudo] para las mujeres que no tuvieron la buena fortuna de haber nacido varones.” (p.21). Retomemos, entonces, las palabras de Gambaro y leámosla entre líneas, carguemos de significado histórico sus dichos: no es que no haya espacio para una persona, sino más bien para una *mujer* que escribe teatro y narrativa.

En efecto, las mujeres tuvieron poco sitio en el campo cultural como protagonistas y fueron percibidas por siglos como incapaces de crear, no así de procrear, finalidad última de la mujer. Sitiadas, entonces, en el ámbito de lo privado, consagradas a las labores domésticas y valoradas como meros objetos sexuales, las mujeres quedaron recluidas en una soporífera pasividad y excluidas de la “construcción del mundo” (Beauvoir, 2012, p.110), tarea reservada al varón.

Griselda Gambaro sintetiza con agudeza en unas de sus conferencias “¿cómo saldrían las mujeres de ese anonimato compulsivo (de hacer hombres y no teatro), de esa pasividad en el plano de la dirección y la dramaturgia?” (Gambaro 2014: 15). La autora se posiciona y se define en un teatro realizado exclusivamente por los hombres, que no recibieron con agrado el estreno de su primera obra: “se dio una separación con los autores de mi generación cuando estrené *El desatino* (1965). Nunca me quedó muy claro si era porque yo venía con un lenguaje diferente o porque era una mujer en un mundo de hombres.” (Gambaro, 2013). Observemos cómo relata el estreno en tanto ruptura con una tradición teatral masculina:

En el momento adecuado y con la voz oportuna tomé la palabra, pero de una manera que hasta ahora ninguna de las autoras que me precedieron lo habían hecho. Una voz punzante que

había tenido poco uso en un teatro creado por hombres que nos decía de modo peyorativo, cómo éramos y qué hacíamos. (2001).

La insistencia en la acción de “tomar la palabra” y de instalar una nueva voz coloca a la escritora en un lugar de sujeto, de potencia creadora. La autora deja de representar ese papel de mirada al que el sistema patriarcal la confinó históricamente, para pasar a la acción transformadora.

Romper el silencio: cuando lo personal es político

*Si el crimen no se nombra es menos crimen
porque la palabra es el primer testigo incómodo.*

Gambaro, Ganarse la muerte

Intentar rescatar de las penumbras toda la vasta obra literaria de la autora en unas pocas páginas sería excesivamente ambicioso para un trabajo que aspira al rigor académico. Por tanto, nos abocaremos al análisis de aquella novela *comida* por la dictadura militar del 76, reeditada por Norma en el 2002 -en una edición que incluye el Informe de la SIDE y el Decreto de censura- e ignorada por la crítica: *Ganarse la muerte*.

Con una voz punzante e irónica, Griselda Gambaro hace propio el lema que pregonaba la segunda ola feminista, “lo personal es político” (Millet, 2010). Recordemos: Kate Millet (1969), en su obra *Política sexual*, define la política como el conjunto de estrategias destinadas a mantener un sistema de dominación; con esta redefinición consolida una línea de análisis -ya iniciada por el feminismo sufragista y socialista en el siglo XIX- que identifica como centros de dominación patriarcal esferas de la vida, como la familia y la sexualidad, que hasta entonces se consideraban personales y privadas.

Precisamente, se observa en la novela cómo los determinantes privados, los presupuestos cimentados en la familia y en el matrimonio, hacen posible el encumbramiento de la violencia pública y la represión social. Así, la obra traspasa la mera denuncia de las instituciones políticas, y se convierte en una investigación aguda sobre la humillación doméstica y la violencia familiar.

Cabe destacar cómo concluye el apóstrofe inicial de la novela: “Ya empieza ahí: en la elección, ganarse duramente la muerte, no dejar que nadie la coloque sobre nuestra cabeza como una vergüenza irreversible. Matar la paciencia.” (íb). El discurso va *in crescendo* y remata en este punto álgido donde parecemos escuchar y ver a la autora misma: la ficción se desdibuja; y se deja entrever una suerte de declaración de combate. En definitiva, el personaje protagónico de la novela, Cledy no es sino la representación del colectivo de

mujeres víctimas de la represión institucionaliza en el núcleo familiar. A través de dicho personaje y de su derrotero personal Gambaro denuncia la naturalización de los deberes ser del patriarcado.

Gambaro, fiel a su letra, “mata la paciencia”, *nombra el crimen*; así, al romper el silencio, no hay vuelta atrás: su palabra se convierte en testigo incómodo de la violencia íntima y privada. Tal vez sea este el motivo por el cual *gana* su propia muerte como escritora.

La autora parecería ser consciente de aquello que sostiene la teórica feminista Kathleen Barry, citada por Rich (1986): “La única manera de salir del escondite, de quebrar la esclavitud sexual de las mujeres, es saberlo todo [...] Solo cuando nombremos la práctica (...) quienes son sus víctimas más evidentes podrán nombrar y definir su experiencia.” (p.34).

Cledy, como la mayoría de los personajes mujeres de Gambaro, sufre el oprobio de la violencia y el silencio; es objeto de una historia que no entiende y que no le permiten protagonizar. En síntesis, Gambaro pone en jaque, en plena dictadura, varias de las instituciones y estructuras opresivas que cimentan los roles que la mujer debe asumir, como son la maternidad patriarcal, la familia nuclear y la heterosexualidad obligatoria.

La Sra. Davies: un quiebre en los esquemas de género

Acunaba como una madre [...]

Besaba como un hombre.

Ganarse la muerte.

La novela comienza con la llegada de la niña-protagonista al Patronato, luego de la muerte de sus padres en un accidente sumamente significativo: “Los padres de Cledy cruzaban una calle (...) La madre decía en ese momento: -¡Peste! ¡Estoy cansada de lavar platos!- y el padre le respondía una grosería, cuando pasó un auto que no vieron ni los vio.” (Gambaro, 2002, p.16). La madre, al “matar su paciencia”, al manifestar su desagrado por las labores domésticas al servicio de su marido, obtiene, en última instancia, la muerte como respuesta. No obstante, se observa una suerte de justicia poética en la descripción de los cuerpos que yacen: “La mujer mostraba impúdica la pollera levantada y los muslos machucados, y el padre no decía nada” (Ib.).

Ahora bien, en el Patronato, Cledy será víctima de reiterados abusos por parte del dueño, el Sr. Thompson, y de la encargada, la Sra. Davies. Se advierte en la descripción de

este último personaje una interesante tensión entre el universo de lo femenino y lo masculino: “era robusta y muy alta” (p.12); “vestía (...) como si fuera Drácula. Pero la sonrisa era bondadosa, llegaba a través de dos labios muy rojos” (íb.); “era voraz, (...) recogió las miguitas que luego se llevó a la boca con un gesto delicado” (íb.). Desde las formas primitivas de sociedad humana, sostiene Beauvoir (2012), el hombre tuvo el privilegio de la fuerza física, “su papel era el más peligroso y el que más vigor exigía” (p.63) a diferencia de las mujeres que por “el embarazo, el parto, quedaban condenadas a largos períodos de impotencia.” (íb.). En este sentido, la Sra. Davies parece contar con esa fuerza adjudicada al hombre (es robusta y voraz)-de hecho se la identifica directamente con un personaje masculino, Drácula- pero, al mismo tiempo, muestra aquello con lo que se reconoce a la mujer en el sistema patriarcal (sus acciones delicadas, bondadosas, y sus labios pintados, propio de “la mujer adornada, modelada por el deseo del hombre” (íb.).

De esta forma, Gambaro da cuenta del carácter altamente inestable de la identificación de género: “las identidades subjetivas son procesos de diferenciación y distinción que requieren la eliminación de ambigüedades y de elementos opuestos con el fin de asegurar y crear la ilusión de coherencia y comprensión común” (Scott, 1990, p.17). La Sra. Davies se instala en una zona ambigua y así, se demuestra que “masculinidad y femineidad no son características inherentes a la persona sino construcciones subjetivas (o ficticias)” (íb.).

Asimismo, se registran muchas más marcas de ambigüedad o de contradicción en sus acciones; tal vez, la más inquietante sea la relación casi incestuosa que mantiene con Cledy. La Sra. Davies se comporta como una madre (“la arropó cariñosamente, le acarició los cabellos” (p.46), la defiende de los abusos del Sr. Thompson, empero, a su vez, abusa de ella (le toca los senos, las piernas y la besa en la boca).

En el informe de la SIDE se recupera este hecho como un “ataque a la moral y a la familia.” (1976). Claro está el carácter subversivo de las actitudes de la Sra. Davies. No obstante, observamos que el informe se queda en la superficie de los hechos y no advierte el verdadero carácter revolucionario de la relación entre la niña y su madre sustituta: en el parte de la SIDE leemos, “Cledy es llevada a un orfanato donde es acosada por una lesbiana” (íb.). El foco está puesto en la condición homosexual pero, se ignora el potencial revolucionario que existe en las relaciones entre mujeres.

Desde ya que la existencia lesbiana, en tanto rechazo de un modo de vida impuesto y ataque contra “el derecho masculino de acceso a las mujeres” (Rich, 1986, p.14), representa un efectivo y directo acto de resistencia contra un sistema patriarcal que instala la heteronormatividad: Rich, de hecho, define el lesbianismo como una “descarga eléctrica y potenciadora entre mujeres” (p.25). Sin embargo, hay otro aspecto rebelde en la relación entre Cledy y la Sra. Davies: el “continuum lesbiano” (íb.). El continuum no se refiere

simplemente al hecho de que “una mujer haya tenido o deseado conscientemente una experiencia sexual genital con otra mujer” (p.13), sino fundamentalmente al apoyo psíquico y emocional, a “la elección de mujeres por mujeres como aliadas, compañeras de vida, y comunidad” (p.23).

Observemos de qué manera se representa en la novela esta línea teórica: “La Sra. Davies comprendió los sentimientos de Cledy, se acercó y la consoló con todos los artilugios de mujer que poseía, el corazón de una mujer es un pozo de ternura.” (p.27). Esta idea de consuelo entre mujeres, para sobrellevar la vida signada por “estados de ánimo inducidos como la resignación, la desesperanza, la autocancelación y la depresión.” (Rich, 1986, p.15), se advierte, asimismo, en la relación entre Cledy, ya adulta y madre, y la Sra. Perigorde, su suegra, que le brinda afecto en un hogar violento por antonomasia: “dejó que llorara sobre sus senos, muy contentos de sentirse libres del yugo del corpiño. (...) prestó su humanidad doliente, sin fatigas, sus fuerzas renovadas para apuntalar el dolor ajeno [...] El Sr. Perigorde preguntó: ¿Qué hacen? ¿Se consuelan?” (p.88).

Por otro lado, Gambaro no se limita a ubicar a las mujeres solo en el campo de lo afectivo-pasivo, donde el sistema patriarcal las ha confinado, sino que amplía el continuum lesbiano hacia el campo de la acción, históricamente exclusivo de los hombres. Beauvoir (2012) sostenía: “La mujer está al margen de las actividades del hombre, no toma parte en las justas y combates: toda su situación la destina a representar ese papel de mirada.”(p.187). Por el contrario, la Sra. Davies, ante el abuso sexual que padece Cledy por parte de los camarógrafos que televisan su boda, toma partido y lucha contra la tiranía masculina: “A la Sra. Davies, que tenía un carácter fuerte, las jerarquías no la asustaban.” (p.25); “se interpuso y los expulsó violentamente. Nadie se atrevió a contradecirla, alta y vigorosa como era.” (p.75). Resulta atractivo preguntarnos quién, en estos fragmentos, ejerce el papel de la mirada; si decíamos que la mujer fue confinada históricamente a la inmanencia, a la repetición y a la observación de cómo los hombres actuaban sobre el mundo, aquí, Gambaro, lo subvierte: los hombres son los que miran, los *camarógrafos*, y la mujer, quien *mata la paciencia* y se arroja, con vigor, a la acción.

A su vez, es notablemente llamativo que se de esta situación de abuso en el casamiento, de alguna manera, la escena estaría agrietando la idealización del amor heterosexual. En primera instancia, el hecho deja al descubierto una de las claves del patriarcado, y en definitiva, del matrimonio heterosexual: la esclavitud sexual. Observemos: “los senos de Cledy atrajeron mucho la atención, pequeños y bien formados, y ahí empezaron a desabrocharse los pantalones” (ib.). Es decir, se muestra a las mujeres como “objetos de apetito sexual carentes de contexto emocional, sin significado ni personalidad individuales, esencialmente como mercancía sexual para el consumo de hombres” (Rich, 1986, p.15). Por otra parte, se muestra al marido como un completo inútil

en tanto quien termina defendiendo a Cledy no es sino su madre sustituta, la Sra. Davies.

La autora parece murarnos que el contenido político potencialmente liberador para todas las mujeres se encontrará en el acto de elegirnos entre nosotras, como aliadas, como compañeras, como mentoras, confrontando todo lo que conlleva y significa la heterosexualidad institucionalizada.

La vida le había hecho una trampa¹: hogar cruel hogar

Luego de su trayecto en el Patronato, Cledy será entregada a la *felicidad*² del matrimonio: una felicidad irónica que revela a cada paso la esclavitud sexual de la mujer en manos del hombre. Así, el hogar, espacio por antonomasia de la domesticidad, se configurará como una prisión en la cual Cledy se afirmará como “ser-para-los-hombres” (Beauvoir, 2012, p.187): la protagonista estará obligada a satisfacer a nivel sexual y doméstico no solo a su esposo sino también a su suegro. “Cledy hacía las compras, la comida” (Gambaro, 2002, p.78); “limpiaba la casa” (p.102); “hacía de sirvienta” (p.93). Asimismo, se observa en las reuniones de amigos, que se organizan en la casa, cómo los hombres utilizan a Cledy como animadora, la típica imagen de “esposa-anfitriona” a la que se refiere Rich (1986) en alusión a otro tipo de imposición del hombre sobre la mujer (p.14). Existe un pasaje que condensa de forma poética el sufrimiento que padece la protagonista bajo la presión asfixiante del hogar: “Vio que los platos se lavaban solos bajo el ímpetu de las lágrimas y esto le dio alegría, una especie de consuelo, pero de tipo inferior, casi doméstico.” (Gambaro, 2002, p.97). Una imagen irónica de la felicidad: es tal el martirio que es posible encontrar un esbozo de alegría en la tristeza.

En este sentido, se advierte la imposibilidad de Cledy de cambiar las condiciones de su existencia, la imagen de “consuelo doméstico”, antes citada, refiere a ello. Es decir, el consuelo no señala sino la idea de resignación que atraviesa gran parte del texto: “¿Qué podía hacer? Huérfana, sólo esposa y madre, ninguna otra habilidad.” (p.88); “La vida le había hecho una trampa: enamorarse, casarse joven, los niños y el sentido de la responsabilidad. Imposible otra elección.” (p.194). Las citas dialogan en perfecta consonancia con una de las tesis fundamentales de Rich (1986): “Las mujeres se han casado para hacer lo que se esperaba de ellas, porque al salir de infancias <anormales> se querían

1 Gambaro, Griselda: *Ganarse la muerte*, Buenos Aires, Norma, 2002. Página 194.

2 Así se titula el capítulo en cual se narra el casamiento de Horacio y Cledy.

sentir <normales> y porque el enamoramiento heterosexual ha sido representado como la gran aventura femenina, su deber y plenitud” (p.20); “[Así, quedaron] aprisionada en las ideas prescritas de lo <normal>” (p.24). Lo mismo sucede en cuanto a la maternidad; leemos en la novela: “y cuando el vientre de Cledy se puso tenso, el mundo terminó de completarse.” (Gambaro, 2002, 74). En síntesis, se restringe la autorrealización femenina al matrimonio y la maternidad.

Cabe destacar que los aspectos analizados acerca del rol de la mujer en el sistema patriarcal se retoman en la novela con cierto sarcasmo: “Es muy fácil para una mujer permanecer en casa, nunca afectada por otro contratiempo que los comunes de la cotidianeidad, la cría de los hijos, la atención de la casa” (p.193); “Con la vulgaridad de una mujer sin horizontes [Horacio] se aferraba a un hábito placentero sin cuestionarse la disposición o el gusto de la otra parte” (íb.). De ambas citas se desprenden diferentes problemáticas. Por un lado, el encierro que limita a la mujer a desarrollarse más allá de las labores domésticas. En este sentido, hacemos referencia a la segregación horizontal de las mujeres en el trabajo remunerado (Rich, 1986, p.13), a su exclusión en áreas del conocimiento social y de la cultura. En otras palabras, los hombres construyen mujeres *sin horizontes* al negarles el acceso a la educación. Por otro lado, en la segunda cita, se alude a las mujeres como meros objetos sexuales pasivos, sin voluntad y sin derecho de elección, como leemos en Scott: “la objetificación sexual es el proceso primario de la sujeción de las mujeres [...] el hombre jode a la mujer; sujeto, verbo, objeto.” (Scott, 1990, p.15). Cledy padece no solo la violación por parte de su marido, sino también de su suegro, quien además la somete a una serie de castigos físicos (“la cara amoratada, el brazo astillado, le arrancaban a cada movimiento lágrimas de sangre” -p.126-). Una vez más, Gambaro encuentra en el sarcasmo y la ironía cruel una forma de narrar la violencia: “En sus épocas menos venturosas, desdichada sólo en apariencia, cuando el Sr. Perigorde la había atado a los pies de la cama y roto el brazo, Cledy hubiera podido atesorar más experiencia” (p.179).

Por otro lado, la inclusión de referencias a la pornografía subraya y complementa lo analizado anteriormente. Para el aniversario de ocho años de casados de Horacio y Cledy el Sr. Perigorde proyecta unas películas pornográficas: “todo era bien visible, expuestas incluso las zonas habitualmente escondidas por disposición natural” (p.153). Harto es sabido que el mensaje más pernicioso que difunde la pornografía es que las mujeres son la presa sexual natural de los hombres, pareciera que para ellas el sexo es esencialmente masoquista, una humillación placentera. En la pornografía sexo y violencia aparecen como intercambiables.

Ahora bien, ante este panorama cruel y desolador, se advierte en la novela una suerte de justicia poética. El poder del hombre sobre la mujer condensado históricamente en el falo se ve trastocado y develado en toda su impotencia e inutilidad: “Con una sombra

de desaliento, [el Sr. Perigorde] siempre comprobaba lo mismo: aún en los más valientes, el sexo desmentía la heroicidad, un colgajo inútil, escuálido, como sin sangre.” (Gambaro, 2002, p.196). La inutilidad del sexo pareciera revelar, al mismo tiempo, acciones inútiles, siempre con el característico gesto irónico de la autora: “Siempre había sido hombre de acción, acción no cumplida, acción no satisfecha, pero acción al fin.” (p.195).

Conclusiones

Cada muerte injusta que uno olvida,
cava la fosa de nuestra propia muerte.
Ganarse la muerte

Hemos intentado hacer un recorrido por *Ganarse la muerte* enfatizando todos los aspectos de la novela que son contestatarios a un sistema patriarcal que instala instituciones mediante las cuales se esclaviza a las mujeres, como la heterosexualidad obligatoria, la maternidad patriarcal y la familia nuclear. En este sentido, nos resultó interesante ubicarnos en los resquebrajamientos de estas categorías que el texto vehiculiza de forma contundente. Gambaro *no olvida* las muertes cotidianas de las mujeres. De alguna manera, la novela misma contiene lo que la autora intenta hacer con su literatura; precisamente, en el único momento del texto donde se escucha la voz de Cledy, leemos: “Alguien me prestó /las palabras/ para que no me gastara/ en soledad. /Las usé con cuidado/ y las devuelvo ahora (...)/ casi nuevas/ como si las hubiera usado/ solamente/ para ocasiones íntimas/ un cumpleaños o algo así.” (p.161). Esas palabras, que sólo circulaban en la opresión del espacio íntimo, son arrojadas por la escritora al mundo; esas palabras, gastadas en la violencia de la soledad, se hacen literatura, y así, circulan como arma de lucha. Esas palabras pasan a ser testimonio, un testigo incómodo del sufrimiento en las penumbras del hogar.

› **Referencias bibliográficas**

- André, María Claudia (1999). Entrevista a Griselda Gambaro: Feminismos e influencias en su narrativa. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, nº14.
- Beauvoir, Simone de (2012). *El segundo sexo*. Buenos Aires: De bolsillo.

- Gambaro, Griselda (1976). *Ganarse la muerte*. Buenos Aires: Norma.
- Gambaro, Griselda (2014). *El teatro vulnerable*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Millet, Kate (1969). *Política sexual*. España: Cátedra.
- Morell, Hortensia. La narrativa de Griselda Gambaro: *Dios nos quiere contentos*. En línea:
[http://revista-
iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4908/5068](http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4908/5068).
- Navarro Benítez, Joaquín (2001). "Entrevista a Griselda Gambaro: La transparencia del tiempo".
Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile, nº 20.
- Nochlin, Linda (1988). Why Have There Been No Great Women Artists?. En Linda Nochlin. (Ed.),
Women, Art, and Power and Other Essays (pp. 145-178). Nueva York: Harper & Row.
- Pacheco, Carlos (30 de agosto de 2013). Entrevista a Griselda Gambaro: Querido Ibsen, soy
Nora. Diario *La Nación*. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/1615091-reflexion-gambaro>.
- Rich Adrienne (1986). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. En traducción de
Maria-Milagros Rivera Garretas, *Blood, Bread, and Poetry. Selected Prose 1979- 1985*
(pp.23-75). Nueva York y Londres: Norton.
- Scott, Joan (1990). El género. Una categoría útil para el análisis histórico. En James S. Amelang y
Mary Nash. (Ed.), *Historia y Género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*.
Valencia: Ediciones Alfons El Magnánim.