

"Pero las madres terribles / levantaron la cabeza" : Un topos de la mujer imaginario en la literatura de la Edad de Plata.

Basso, Eleonora.

Cita:

Basso, Eleonora (2010). *"Pero las madres terribles / levantaron la cabeza" : Un topos de la mujer imaginario en la literatura de la Edad de Plata. IX Congreso Argentino de Hispanistas. Asociación Argentina de Hispanistas, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-043/64>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/e3mh/yyn>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



"Pero las madres terribles / levantaron la cabeza". Un topos de la mujer imaginario en la literatura de la Edad de Plata

Eleonora Basso
Universidad de la República

Resumen

En diversos textos literarios producidos en España en las tres primeras décadas del siglo XX se observa la recurrencia de un modelo de representación de la mujer ligado a los estereotipos fatales que proliferan en la imaginaria artística desde finales de la centuria anterior. Se trata de la mujer "fálica" –usurpadora del poder viril– en función de madre que seduce y fagocita al hijo, o bien convierte al hombre en instrumento desechable de su exclusivo instinto generatriz. Previsible contracara de esa fantasía ominosa es la versión sublimada de la autoinmolación femenina y la figura de la *mater* dolorosa. Se examina esta temática en obras de Miguel de Unamuno, Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif.

Palabras clave: Literatura española – Edad de Plata – género – estereotipos – madres imaginarias

En la Introducción a su ensayo *Erotismo fin de siglo* (1974), pionero en su materia dentro de la crítica hispánica, Lily Litvak manifestaba su sorpresa por la escasa atención prestada a lo que, en sus palabras, constituía "una de las bisagras que articulan la problemática finisecular" (1974: 2), la manera de enfrentarse al eros y de expresarlo.

Numerosos son los trabajos surgidos en las últimas décadas, destinados a analizar las ideas, construcciones imaginarias, y representaciones artísticas en torno a las identidades de sexo y género dentro de una época en que la intensificación de la moral represiva en las sociedades occidentales va acompañada, como señalara Foucault, de una inédita proliferación de discursos sobre la sexualidad "cuidadosamente inscriptos en exigencias de poder", con dispositivos capaces, "no sólo de aislarla, sino de suscitara". "Mucho más que un mecanismo negativo de exclusión o rechazo" –sigue diciendo– "se trata del encendido de una sutil red de discursos, de saberes, de placeres y poderes (...), procesos que diseminan [el sexo] en la superficie de las cosas y los cuerpos, que lo excitan lo manifiestan y lo hacen hablar" (2002: 90-91).

En el período que va desde mediados del siglo XIX hasta la primera guerra mundial –por circunscribir un período de laxas fronteras– el imaginario relativo a las identidades sexuales varía considerablemente, describiendo un arco que abarca estereotipos aparentemente inconciliables u opuestos. En la representación femenina se configuran como puntos extremos la mujer frágil y descarnada, herencia del romanticismo, modulada como "monja hogareña, guardiana del alma del comerciante", en expresión de Bram Dijkstra (1986: 3), y la mujer perversa, lujuriosa y castradora que copa la imaginación de simbolistas, estetas y decadentes. Por cierto estos cambios de énfasis, las fantasías terroríficas en torno del poder femenino y la exasperación de la misoginia, deben vincularse con las transformaciones sociales que determinan la salida de la mujer del ámbito doméstico, la



creciente puesta en cuestión de sus roles tradicionales y el surgimiento de las organizaciones feministas en los países más desarrollados.

La abundancia de estudios ya existentes sobre la materia, incluso en el mundo hispánico, nos eximen de una descripción más detallada de la galería de representaciones artísticas de la mujer, modelos eróticos que ya eran tópicos cuando Valle Inclán, a principios del siglo XX, los compendia en sus *Sonatas* con tanto apego afectivo como ironía.

El eterno femenino, contra lo que la expresión parece sugerir, tiene muchas caras, y una de ellas, derivada de la ecuación tradicional mujer=naturaleza, es la de la madre todopoderosa que seduce y fagocita al hijo o convierte al hombre en mero instrumento desechable de su exclusivo instinto generatriz:

La Diana de Efeso de múltiples pechos, el ídolo pagano de la fertilidad se convirtió en el símbolo de las tendencias atávicas de la mujer, sancionado científicamente... Ya no sería la personificación de las entrañas cálidas de la dicha doméstica, ni de la abnegación maternal, sino el útero de la tierra que todo lo envuelve y absorbe (Dijkstra 1986: 238).

Observaré a continuación la incidencia de rasgos característicos de este imaginario en obras escritas en las décadas del 20 y 30 por Miguel de Unamuno, Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif, y las diversas inflexiones que reciben al integrarse en el orbe estético-ideológico de cada autor.

1.

Como señalara Blanco Aguinaga (1959), la presencia de la mujer madre (lograda, en potencia o frustrada) es una constante básica en la obra ficcional de Unamuno. El “hambre furiosa de maternidad” corresponde en la sensibilidad y pensamiento del autor al “hambre de inmortalidad” que marca al sujeto masculino. También la paternidad es pensada como forma de trascendencia, si bien asumida en forma más conflictiva.

La axiología unamuniana sitúa en un escalón muy bajo el erotismo, el sentimentalismo y el amor pasión. Una cita de su ensayo *El espíritu castellano* (1950: 63) será lo suficientemente elocuente como para no precisar glosa:

No son castizos el sentimentalismo obsceno ni los aderezos artificiosos del onanismo imaginativo del amor baboso. Nuestras mozas de partido no son de la casta de las Manon Lescaut y Margarita Gautier, rosas de estercolero.

También rechaza la aspiración fusional o unitiva en la vertiente platónico-mística. Su ideal es el matrimonio casto, regido por la ética del padre, artífice de obras, hijos instituciones, según sintetiza O. Macrí (1980: 381). Funcional a esas ideas, el único instinto digno de aprecio es el maternal que, deseablemente desexualizado, ha de envolver también a la pareja. El seno materno es el paradigma del reposo que tienta al ser agónico. En él se disuelve la conciencia con su lucha de contrarios, y con ella la duda y el dolor.

Pero ese ámbito de paz resulta ambivalente, no sólo porque la cuna equivalga a la sepultura, como quevedescamente le agrada sentenciar a Unamuno, sino porque el amor



materno no es como la tierra que aguarda muda y quieta el desfallecimiento final, es un polo activo y deseante que envuelve como una niebla (tal en el caso de Augusto Pérez en la novela homónima), amenazando la vida independiente y la virilidad del hombre-hijo.

La maternidad frustrada es tema central de dos de sus obras, una teatral, *Raquel encadenada*, de 1921, y otra narrativa: “Dos madres”, que integra *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, publicadas en 1920. En ambas se alude a la historia bíblica de Raquel, la esposa estéril de Jacob, quien, determinada a vencer su impedimento, empuja al patriarca a yacer con una sierva y toma como suyos a los dos hijos que ella concibe. La evocación del mito da resonancias de universalidad e intemporalidad al drama y al relato, ambos ambientados en la actualidad –obviando considerar la muy diferente significación que reviste el problema en el contexto histórico de origen.

La protagonista de *Raquel encadenada* es una violinista exitosa. Del dinero que ella gana depende su marido, dedicado a incrementarlo mediante préstamos usurarios. En la situación inicial, pues, los roles tradicionales están invertidos. Raquel no necesita ser mantenida y tiene un ámbito de realización extradoméstico. Pero vive frustrada en su más profundo deseo, que es el de ser madre. Más que deseo, es una necesidad vital tan primaria y atrozante que cree que morirá si no la colma. Primero intenta adoptar a un sobrino pobre, pero su marido se niega. Luego va a cuidar a un niño enfermo, hijo de Aurelio, su primo y antiguo pretendiente, huérfano de madre. El marido intenta romper ese lazo, entonces ella se niega tocar el violín, si no es para el que considera ya su hijo. Sin aceptar la conciliación que el marido propone por interés, ella que ya no quiere paz sino guerra, como declara, decide irse a vivir con el niño y su padre, Aurelio, al que trata con desprecio: “Sí, tú, el zángano. Sin zánganos no habría abejas, ni colmenas, ni miel [...] ¡Y yo... la reina!, ¡yo la reina! ¡la reina de casa!, ¡la madre!” (Unamuno 1954: 187). Para que no le queden dudas de sus intenciones, le dirá al final: “Tuya no [soy], de tu hijo, y de los que nos vengán” (1954: 189).

Raquel recorre el camino inverso al de Nora, la protagonista de *Casa de muñecas* de Ibsen, al que tal vez Unamuno esté dando con su drama, en forma deliberada, una respuesta polémica. La maternidad aparece como única meta de realización personal, más aún, como un destino natural inapelable. Ni siquiera se podría hablar de un valor elegido, desde que la pasión extrema de que es presa la protagonista no deja lugar a una opción libre y razonada. Pero Raquel, a pesar de su transgresión al vínculo matrimonial, resulta justificada y engrandecida, no sólo por el contraste con los personajes masculinos, oportunamente degradados –el sórdido marido avaro y el primo inútil, salvo para engendrar– sino por el aval que le asegura una *doxa*, apoyada en la ideología patriarcal hegemónica, que ha sacralizado la maternidad.

2.

A propósito de García Lorca, me centraré –antes que en las poderosas figuras maternas de sus tragedias– en una constelación simbólico-mítica que, presente en forma fragmentaria y difusa en su producción, da cuenta de un núcleo imaginario consistente sobre lo femenino.

Este nos remite a la figura de la “gran diosa madre” venerada antiguamente en los pueblos del Mediterráneo Oriente –desde donde emigra a Andalucía– con diversos nombres y rasgos afines que la entroncan a un arquetipo de difusión universal. Divinidad rectora de los ciclos naturales de generación, muerte y renacimiento, reúne atributos



contradictorios que determinan su ambivalencia. Es percibida ya como benéfica y protectora, ya como destructiva y funesta. En tanto principio de la vida universal, anterior a toda diferenciación, se le ha otorgado en algunos cultos carácter andrógino o bisexual.

Los símbolos recurrentes de la poesía de García Lorca y su sustrato mítico han sido profusamente estudiados. Ya en 1949 Ángel Álvarez de Miranda señalaba la coincidencia de las intuiciones poéticas del autor con las creencias religiosas arcaicas de tipo naturalista, fundadas en la sacralidad de la vida orgánica (1963: 10) y la consecuente hegemonía del "principio femenino". Como bien se sabe, no es ésta la única vertiente mítica de la creación lorquiana, que acoge materiales de muy diversas procedencias: del ámbito grecolatino, del Antiguo Testamento y, muy especialmente, del cristianismo. La identificación subjetiva del autor con la figura de Cristo, presente en todas las etapas de su producción, fue estudiada por Eutimio Martín en sus obras juveniles más tempranas. Allí construye el mito que funda su naciente vocación poética en la sublimación del deseo homoerótico convertido en signo de elección divina (1986: 190 y ss.). Pero el suyo es un Cristo heterodoxo, sacrificado para redimir la *carne*, como manifiesta en su "Oda al Santísimo Sacramento del Altar", en el peculiar sentido de devolver a la naturaleza –a la sexualidad de cualquier signo– su inocencia perdida. No sin contradicciones y conflictos íntimos, Lorca se rebelará desde temprano contra cualquier dualismo que niegue el cuerpo y rebaje la dimensión instintiva del hombre, provenga del ascetismo católico tradicional o del modelo humano y cívico promovido por los sectores liberales de signo "neorregeneracionista" que aún gravitaban en España en los años 20 y 30 (Fernández Utrera 2004: 34-35).

La identificación con Cristo imprime al drama erótico del sujeto un carácter sacrificial y soterológico que lo vincula, asimismo, con el prototipo de divinidades paganas de la naturaleza –en especial Dionisos–, representativas de sus ciclos de muerte y resurrección. En la obra de Lorca el agente del sacrificio suele ser una autoridad masculina: Dios Padre en su obra juvenil y en la "Oda al Santísimo Sacramento del Altar"; Herodes en "Degollación de los Inocentes"; el Emperador –el Juez–, el Prestidigitador en *El público*. Pero en otros casos la inmólación toma la forma de un ritual exigido por una divinidad materna, como ocurre en *Bodas de Sangre*, según ha estudiado Feal Deibe (1984).

Lorca representa a la diosa madre a través de sus atributos o emblemas más típicos, la luna y la vaca, y en contadas ocasiones por medio de imágenes sincréticas que la fusionan con la Virgen María –así sugieren su pervivencia en la devoción popular–, como puede apreciarse en una de las versiones de "Luna y panorama de los insectos":

Pido a la divina madre de Dios
reina celeste de todo lo criado
me de la pura luz de los animalitos
que tienen una sola letra en su vocabulario,
animales sin alma, simples formas.
(...)
Tú madre temible. Ballena de todos los cielos
(...)
Sabes que yo comprendo la carne mínima del mundo. (Lorca: 1991, I: 1050)



La nutricia vaca ha sido sustituida por el enorme mamífero acuático, y la invocación a María como protectora de los seres ínfimos de la creación trasunta la visión de la Gran Madre, fecunda y temible, identificada con la naturaleza.

En las *Alocuciones argentinas* encontramos la referencia más clara y explícita al arquetipo, en expresión también sincrética:

En la mitad del verano ibérico se oye un mugido que hace llorar a los niños de pecho [...] Este mugido sale de un circo, de un viejo templo, y atraviesa el cielo seguido de una caliente pedrea de voces humanas. Este mugido de dolor ha salido de las frenéticas plazas de toros y expresa una comunión milenaria, una ofrenda oscura a la Venus tartesa del Rocío, viva antes que Roma y Jerusalén tuvieran murallas, un sacrificio a la dulce diosa madre de todas las vacas, reina de las ganaderías andaluzas, olvidada por la civilización en las solitarias marismas de Huelva.

En la mitad del verano ibérico se abren las plazas, es decir los altares. El hombre sacrifica al bravo toro, hijo de la dulcísima vaca, diosa del amanecer que vive en el rocío. La inmensa vaca celestial, madre continuamente desangrada, pide también el holocausto del hombre y continuamente lo tiene [...]. Parece como si el toro, por un instinto revelado o por secreta ley desconocida, elige el torero más heroico para llevárselo, como en las tauromaquias de Creta, a la virgen más pura y delicada. (Lorca 1991, III: 469-470).

Coinciden aquí la diosa implacable que exige el holocausto con la madre dolorosa que sufre en su propio cuerpo el desgarramiento de sus hijos, según una intuición panteísta que evoca la de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. La fiesta profana se ve elevada a ritual dionisiaco, con su "prepotente sentimiento de unidad que retrotrae las cosas al corazón de la naturaleza" (1991: 77), "madre primordial" eternamente creadora y destructora de formas que reintegrará a su esencia única.

Esta prosa nos permite percibir los vínculos, a menudo subterráneos, entre una serie de imágenes recurrentes en el autor, y recuperar su potencial alusivo por referencia a un común sistema simbólico. Este se activa en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* e ilumina la ecuación luna/vaca por su remisión a la misma entidad mítica, aludida asimismo en el enigmático poema "Vaca" de *Poeta en Nueva York*:

Se tendió la vaca herida.

Árboles y arroyos trepaban por sus cuernos.

Su hocico sangraba en el cielo (Lorca 1991, I: 497).

¿Cómo no reconocer en este animal cósmico una imagen de la misma divinidad maternal, inmolada por una civilización donde "la luz es sepultada por cadenas y ruidos / en impúdico reto de ciencia sin raíces"? (Lorca 1991, I: 485). Dentro del mismo poemario la vemos reaparecer fusionada con Cristo en "Crucifixión": "Entonces se oyó la gran voz y los fariseos dijeron: / Esa maldita vaca tiene las tetas llenas de leche" (1991, I: 545).

Si la vaca representa a la Gran Madre en su aspecto fecundo y redentor, sus aspectos funestos se concentran preferentemente en las imágenes de la luna. Mucho se ha escrito



sobre el simbolismo lunar – ubicuo – en la poesía de García Lorca como para abundar en ilustraciones del tópico, por lo que me limitaré, al respecto, a algunas observaciones.

Es en este terreno en el que se verifican las mayores sintonías del autor con el imaginario sobre la mujer propio del "fin de siglo". Diversos artistas de la época inscriptos en la órbita del simbolismo incorporaron a la gran diosa lunar del Oriente cercano – con los nombres de Astarté, Ishtar, Diana/Ártemis, Hécate, etc. – a los estereotipos fatales de la feminidad (Bornay 1990: 158 y ss.). Aunque Lorca prefiera nacionalizarla, integrándola a sus propias raíces culturales (la Venus Tartesa), el principal estímulo que sesga sus fantasías se muestra, a mi entender, próximo en el tiempo, es decir, en la peculiar interpretación de la mitología puesta en circulación por esos artistas modernos. La luna como emblema del "eterno femenino" recibe distintas modulaciones según el énfasis que se otorgue a uno u otro de los aspectos – eventualmente contradictorios – a los que se la asocia: misterio, hechicería, castidad, fecundidad, esterilidad, esfera inconsciente o irracional de la psiquis, autosuficiencia, carácter imitativo o reflejo, etc.

Casta y perversa, subyugante e inaccesible, se presenta en el "Romance de la luna luna", versión "gitana" del sueño de Endimión – tema que atrajo la atención de varios escritores de entre siglos – disimulado por la estilización popular e infantil del romance:

En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña lúbrica y pura
sus senos de duro estaño
(...)
Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado. (Lorca 1991, I: 393)

En el alegórico Acto III de *Bodas de sangre*, la muerte de los dos hombres es requerida por la Luna, codiciosa de su sangre (o fluido seminal):

Pues esta noche tendrán
mis mejillas roja sangre
(...)
¡Un corazón para mí!
¡Caliente!, que se derrame
por los montes de mi pecho. (Lorca 1996: 457-458)

Esta luna sedienta de sangre es proyección cósmica de la fatalidad que envuelve el erotismo de *Bodas de sangre*, en especial el que se juega simbólicamente en la lucha entre los dos hombres, los verdaderos "novios" de la frustrada boda. Remite a una atmósfera afectiva y moral afín a la que crea Oscar Wilde en su drama *Salome*, en que la luna manchada de sangre, augurio de muerte, refleja la angustia del andrógino y su erotismo estéril (Cansinos-Assens 1919: 50; Chaves 2005: 355).

También en *El público* adquiere la luna caracteres siniestros, superpuesta a la figura de Elena, alusiva a su homónima mítica en versión perversa – otro de los iconos del fin de siglo. Elena/Selene atrae y rechaza con desprecio a los Hombres, que alternativamente



claman por su presencia y manifiestan terror por ella. En el contexto de esta obra, escenificación de una cruel psicomaquia que explora la índole y la génesis del deseo homosexual –en su relación con las normas sociales de género–, la luna representa la dimensión femenina interiorizada por los personajes masculinos, anhelada y temida como polo de identificación subjetiva. Según un itinerario asociativo característico del idiolecto poético del autor, que he analizado en otro lugar (Basso 1997), la imagen del “pez-luna” en esta obra aludiría a la fusión estéril, mortal, imposible de ambos sexos en el andrógino. El planeta que rige su mundo, según el famoso mito que narra Aristófanes en *El banquete*, a pesar de su ancestral asociación con la mujer y la fecundidad, se muestra también apto para connotar la esterilidad, tema elegíaco permanente en la obra de García Lorca:

Adán sueña en la fiebre de la arcilla
un niño que se acerca galopando
por el doble latir de su mejilla.

Pero otro Adán oscuro está soñando
neutra luna de piedra sin semilla
donde un niño de luz se irá quemando. (1991, I: 264)

3.

La última obra que consideraré es *Un sueño de la razón*, de Cipriano de Rivas Cherif, “drama único en forma de trío sobre un tema de Goya” (2003: 335), concebida como primera parte de una trilogía satírica nunca completada. Fue puesta en escena por el autor en 1929 con su grupo experimental Caracol y recibió elogios de la crítica progresista por atreverse a llevar a las tablas un tema tabú como la homosexualidad –hecho inédito en España.

Una atmósfera extraña envuelve la acción de esta pieza, que juega en las fronteras entre el mundo “normal” y corriente y otro oscuro y delirante connotado por la alusión al famoso cuadro de Goya. Dos mujeres viven en una isla unidas por una relación amorosa. Gracias a su fuerza y a su dinero, Livia domina a Blanca, que ha sido su señorita de compañía y ahora se dedica a la pintura. Llamado a la casa por la primera, aparece Maxim, un presunto príncipe europeo venido a menos, en realidad un pobre diablo buscavidas, a quien Livia pretende contratar como “modelo de desnudo” para Blanca. Enteradas de que en la isla se murmura acerca de la relación que ellas mantienen, Livia compra a Maxim como marido de Blanca para cubrir las apariencias, con el resultado de que esta termina aborreciéndolo. A pesar de las dudas que circulan acerca de su virilidad, Maxim se siente desafiado por la indiferencia de Blanca y se ilusiona con la idea de hacerla madre de un hijo suyo, cosa imposible porque Blanca se ha practicado una histerotomía para erradicar un instinto que pudiera apartarla de su vocación artística. Finalmente Livia seduce a Maxim con el propósito de tener un hijo para ambas y así “ver trascender en un cuerpo vivo” (2003: 380) la alianza espiritual que las une. El niño que nace es un “monstruo” hermafrodita. En un cuadro final titulado “Epílogo de las sirenas”, las dos mujeres miran impávidas como Maxim se ahoga en el mar, según se sugiere, arrastrado por la voluntad de ellas.

Las situaciones extremosas y grotescas creadas por un diálogo rebozante de ironías, equívocos, toques de humor negro y de absurdo conspiran contra la ilusión mimética,



produciendo un efecto de distanciamiento que impide la identificación del espectador con los personajes y el reconocimiento de la fábula como vehículo directo de conceptos morales atribuibles al autor. El diálogo, plagado de frases hechas, satiriza la mentalidad burguesa y las convenciones del teatro que la exalta. Entre los lugares comunes se incluye el desprecio por el sentimentalismo y el melodrama, puesto en boca de los mismos personajes – con una pulla indirecta dirigida al famoso concepto orteguiano de “deshumanización”.

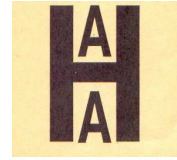
Dentro de tales coordenadas estéticas, los estereotipos de la feminidad fatal que aquí se concentran – la mujer fálica o “ginandroide”, la madre voraz, la engañosa sirena – adquieren un estatuto ambiguo: por un lado son reactivados, pero cabe considerarlos parte del mundo ideológico del que se hace irrisión, es decir como otros tantos tópicos sujetos a corrosión irónica.

Bibliografía

- Álvarez de Miranda, Angel (1963) [1959]. *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus.
- Basso, Eleonora (1997). “El símbolo lorquiano del «pez luna» y el mito del Andrógino”. *Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata: 347-350.
- Blanco Aguinaga, Carlos (1959). *El Unamuno contemplativo*, México, El Colegio de México.
- Bornay, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.
- Cansinos-Assens, Rafael (1919). *Salomé en la literatura*, Madrid, América.
- Chaves, José Ricardo (2005). *Andróginos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dijkstra, Bram (1994). *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate.
- Feal Deibe, Carlos (1984). “El sacrificio de la hombría en *Bodas de sangre*”. *Modern Language Notes* 99: 270-287.
- Fernández Utrera, María Soledad (2004). “Mito, masculinidad y nación en la novela y el arte de la vanguardia española”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 29/1: 33-81.
- Foucault, Michel (2002). *Historia de la sexualidad*. Vol. I, Buenos Aires, Siglo XXI.
- García Lorca, Federico (1991). *Obras completas*. Tomos I y III. México, Aguilar.
- (1997). *Obras completas II. Teatro*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Litvak, Lily (1974). *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch.
- Macrí, Oreste (1980). “Ejemplaridad en el teatro de Unamuno”. A. Sánchez-Barbudo (ed.), *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus: 377-384.
- Martín, Eutimio (1986). *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, Madrid, Siglo XXI.
- Nietzsche, Friedrich (1991). *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza.
- Rivas Cherif, Cipriano de (2003). *Un sueño de la razón*. A. Muñoz-Alonso López (ed.), *Teatro español de vanguardia*, Madrid, Castalia: 335-396.
- Unamuno, Miguel (1950). *En torno al casticismo. Obras Completas*. Vol. III, Madrid, A. Aguado.
- (1954). *Teatro*, Barcelona, Juventud.
- (1990). *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Madrid, Espasa Calpe.



IX Congreso Argentino de Hispanistas
“El Hispanismo ante el Bicentenario”



La Plata, 27-30 de abril de 2010
<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>
ISBN 978-950-34-0841-4