

LA RE-PRESENTACIÓN DE LA MUJER ORIENTAL A TRAVÉS DE LA PINTURA: UNA RELECTURA FEMENINA.

Josefina Bueno Alonso
Universidad de Alicante

0. La presente comunicación pretende observar la representación pictórica de la mujer oriental desde el siglo XIX hasta nuestros días. Pretendemos abarcar dos partes: por una, trataremos de analizar la representación de la mujer islámica a través de pintores franceses del siglo XIX y la segunda tratará de ver cómo a través de dichos cuadros, escritoras contemporáneas -Assia Djebar o Leïla Sebbar- han efectuado una revisión y una relectura de esta tradición exótica en pintura con el fin de sustituir la mirada del otro por la de sí misma. En esta segunda lectura, se trata de anular la mirada del hombre y sustituirla por la de la mujer argelina pero también sustituir la mirada del visitante por la autóctona. En esta relectura el intertexto pictórico no tiene tanto una función decorativa y ornamental como semántica y simbólica¹.

1. El discurso sobre la belleza femenina tanto en la cultura oriental como en la occidental ha sido un discurso fundamentalmente masculino y en el que la mujer ha sido el centro de atención como ser pasivo, objeto de contemplación y de admiración. Tradicionalmente el siglo XIX francés ha representado, a través de las artes en general (literatura y artes plásticas fundamentalmente), a la mujer oriental bajo una visión idílica. Cabe citar toda la tradición de la literatura oriental francesa (Gautier, Flaubert, Maupassant) que se correspondió en pintura con una moda oriental practicada por un buen número de pintores franceses, fruto de sus frecuentes viajes a África.

Estos artistas se han recreado en representar a una mujer velada y envuelta en velos, pero este velo se ha potenciado debido a su imaginario. A partir de él han creado su propio Oriente. El velo no era más que una invitación al “*dévoilement*”. En la misma medida que el mundo árabe se caracteriza por ser una sociedad en la que la mujer permanece oculta, estos artistas la desnudan multiplicando las escenas de los baños y las imágenes de odaliscas.

Es de sobra conocida la tradición exótica en pintura que arranca con Ingres² y Delacroix³, dos pintores románticos, cuyos cuadros más conocidos son una odalisca y el titulado *Femmes d'Alger dans leur appartement* respectivamente. Estos cuadros forman parte de una tradición vigente en el imaginario francés tanto en pintura como en literatura desde Chateaubriand hasta Loti, Lamartine e Ingres, Balzac y Delacroix, Nerval y Moreau, Flaubert y Manet. Todos ellos han visitado en algún momento de su vida el norte de África y se han dejado seducir por sus mujeres. Mujeres pasivas, con mirada lejana, semidesnudas o con gasas transparentes aunque la realidad era a veces más sórdida. Sin embargo, esta imagen de la mujer islámica choca con el

¹ Ver al respecto el libro de Marc Eigeldinger (1993).

² Dominique Ingres (1780-1867) cuyos cuadros más conocidos son: *L'Odalisque*, *Le Bain turc*.

³ Eugène Delacroix (1798-1863) fue el cabeza de la escuela romántica. Su cuadro más importante es el de *Femmes d'Alger dans leur appartement* del que realizó dos versiones.

papel que juega en aquel país. Hemos de decir que el velo, el hecho de velar “*l'envoilement*” en el que estos artistas han sumido “su” Oriente es el punto de partida de la seducción que el lugar ofrece para ellos: “*Depuis longtemps loin de se confondre avec la progression du dévoilement, le désir de l'Orient n'ignore rien des charmes de l'envoilage, préférant souvent interposer plusieurs voiles plutôt qu'en lever un seul*” (Buisine, 1993: 34).

Es bien sabido que la sociedad islámica es una sociedad dirigida por hombres en la que la mujer queda reducida a un papel pasivo, meramente reproductor, y en la que la mujer no debe mostrar sus encantos de forma que no suscite la mirada de los hombres.

Por lo tanto, ¿cómo presentar a una mujer cuya existencia está casi siempre velada? La mujer es siempre cuerpo, cuerpo impuro durante la menstruación, cuerpo reproductor... pero nunca verbo. La mujer sólo puede realizarse a través del deseo masculino. El único espacio, dominio de ella, es el harén y el silencio y la oscuridad metaforizados a través del velo; sólo a través de la mirada velada puede inmiscuirse en la realidad social.

Entonces, el espacio en el que domina la mujer no ha dejado de fascinar a los escritores y pintores franceses del siglo XIX. Este enclaustramiento, espacio de la ambigüedad en el que la mujer es a la vez víctima y provocadora, objeto y sujeto de deseo. Se encuentra encerrada en el cuadro o en la página pero, sin embargo, desvelada para el placer estético del espectador.

Contra una tradición que piensa que estos pintores sólo han pretendido mostrar una cierta vena exótica para el aburguesado público francés del siglo XIX, algunos estudiosos del tema como Colette Julliard Beaudau piensan que, a pesar de la desnudez, estas mujeres no representan en absoluto un símbolo erótico. Se trata, pues, de desvelarle al espectador la situación de enclaustramiento de estas mujeres. Como dice ella: “*le dévoilement n'est pas ici un dévoilement purement scopique, mais un dévoilement de la condition féminine en pays d'Islam, métamorphosée par l'art, certes, mais fondée sur le couple antinomique du voilé/dévoilé sur lequel repose toute l'ambigüité du sacré coranique*” (Julliard Beaudau, 1994-95: 39)

Las odaliscas de estos artistas pasan de ser un mero objeto a ser sujeto representante de su condición femenina, proyectada más allá de la simple desnudez. Han pasado a significar por sí solas, liberadas de su creador y solas en su encierro han encontrado su razón de ser a través de la escritura. Por tanto, el imaginario francés del siglo XIX, en este sentido, no ha reducido la imagen de la mujer islámica sino que la ha liberado de su reclusión: “*la double dynamique de l'écriture, qui est le regard donné, et de la signification, qui est le regard renvoyé, en font non pas la créature facile d'un Orientalisme dépassé, vain et coupable, mais simplement toute une prise de parole et toute une Poétique*” (Julliard Baeaudau, 1994-95: 40). La propia Assia Djebar queda fascinada por la segunda versión del cuadro que realiza Delacroix y en el que introduce algunos cambios. Los rasgos de los personajes son menos precisos, las paredes desnudas de la habitación dan la sensación de encierro. Se trata de mujeres “en continua espera, menos sultanas que prisioneras, sin ningún tipo de relación con el espectador, alejadas pero terriblemente presentes en una atmósfera de enclaustramiento” (Djebar, 1980: 171).

2. Hasta aquí hemos visto toda una tradición oriental francesa que ha recorrido la literatura y la pintura a través de la figura de la odalisca, como representación pictórica de la mujer islámica. Sin embargo, esta misma imagen ha recobrado voz a través de algunas escritoras contemporáneas de origen magrebí. Títulos como el de *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Assia Djebar (1980), o el de *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* de Leïla Sebbar

(1982), incorporan en sus relatos de manera incisiva los referentes pictóricos de los que acabamos de hablar.

En estos casos se trata de la descripción de un cuadro dentro de un texto literario o, como en el texto de Assia Djébar, donde hay una clara intención de elaborar un fresco al modo del famoso cuadro de Delacroix. Assia Djébar queda fascinada por la mirada que presta sobre estas mujeres el pintor. El mero hecho de pintarlas deja patente su situación de enclaustramiento y la mirada que penetra en su intimidad se considera una mirada robada, una mirada espía. La escritora pretende en su texto dar vida a esas conversaciones entreveladas del cuadro que pintó Delacroix. Assia Djébar se da cuenta de que esa inmovilidad y ese silencio siguen vigentes en el presente de la sociedad argelina y sólo anhela una “liberación concreta y cotidiana de las mujeres” (Djébar, 1979: 189). Quizá el problema de Oriente, y es lo que denuncia Assia Djébar, es que el velo, que actúa como focalizador para los artistas del siglo XIX, sigue siendo en la actualidad una realidad. El velo ya no forma parte del mundo imaginario sino que es parte integrante de la cotidianeidad. Su prosa se encuentra fuertemente marcada por el deseo liberador de la mirada de la mujer sobre sí misma:

Je ne vois pour nous aucune issue que par cette rencontre: une femme qui parle devant une autre qui regarde, celle qui parle raconte-t-elle l'autre aux yeux dévorants, à la mémoire noire ou décrit-elle sa propre nuit, avec des mots torches et des bougies dont la cire fond trop vite ? Celle qui regarde, est-ce à force d'écouter, d'écouter et de se rappeler qu'elle finit par se voir elle-même, avec son propre regard, sans voile enfin... (Djébar, 1980: 64).

Si los artistas del siglo XIX recrean la figura de la odalisca en toda su ambigüedad del *voilement/dévoilement*, para las escritoras que usan de las imágenes visuales, estas mujeres significan mucho para ellas: ante todo significan y son la prueba de que tienen un pasado, pero son la prueba también de un enclaustramiento y de un silenciamiento que ellas pretenden abolir por medio de la escritura. Escribir como símbolo de toma de poder pero también escribir es escribir con su propio cuerpo “escribir-se” y escribir en su propio cuerpo. A menudo la imagen del cuerpo es el punto de partida de la escritura, ya que para las mujeres que la practican, es tan importante el lenguaje verbal como el lenguaje corporal; como dice M. Yaguello: “*Parler-femmes, c'est se tenir toujours près du corps... le langage-femmes n'est pas ventriloque, il est polyglotte.... Ne pas s'éloigner du corps, c'est d'abord savoir que le langage verbal ou écrit n'est pas le seul langage possible... Il y a les gestes, le contact, le mouvement, il y a le dessin, la danse, la musique, le chant, la voix*” (Yaguello, 1978: 66).

Estas escritoras van a ofrecer una relectura de la representación de la mujer islámica a través del orientalismo francés. Se trata de una relectura en la que la mujer pasa de ser simple objeto a sujeto hablante. Se contempla a sí misma en un espejo y se propone devolver con la escritura la palabra “prohibida” a todas sus antepasadas. Ello lo demuestra el fragmento de Assia Djébar:

Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent: parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons!... La femme-regard [la voyeuse] et la femme-voix. [...] La voix qu'ils n'ont jamais entendue, parce qu'il se passera bien des choses inconnues et nouvelles avant qu'elle puisse chanter: la voix des soupirs, des rancunes, des douleurs de toutes celles qu'ils ont enmurées... La voix qui cherche dans les tombeaux ouverts! (Djébar, 1980: 68)

Otro dato es que estas mujeres, a través de su desnudez, permiten un reencuentro con su cuerpo. Aceptar su cuerpo es aceptarse a sí mismas, descubrir la sensualidad entre mujeres, en el baño es aceptar una sensualidad narcisista, no dependiente del deseo masculino.

Assia Djebar con su libro *Femmes d'Alger dans leur appartement* pretende desvelar la voz de sus antepasadas largo tiempo acalladas con el fin de devolverles la perennidad. Haciendo un claro ejercicio de intertextualidad, Assia Djebar se apoya en el cuadro de Delacroix como fondo para su narración. Pero, ¿qué le aporta el cuadro al texto literario? Ante todo una pluralidad de voces y la visión de la solidaridad femenina, de la misma manera que el cuadro muestra a dos mujeres sorprendidas conversando y compartiendo confidencias. El fijar una mirada femenina en estas mujeres semi-desnudas revela la intención de mostrar a la mujer sin velos. El hecho además de volver la mirada hacia un cuadro del siglo XIX demuestra a su vez el deseo de rememorar el silencio de sus antepasadas, de recobrar una memoria. En el relato de Assia Djebar titulado como el cuadro, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Anne, francesa, y Sarah, argelina, se encuentran tras varios años de ausencia. Las dos han sufrido a lo largo de sus vidas y Anne vuelve a Argelia para morir. Su amistad con Sarah la va a salvar del abismo en el que ha caído.

Aunque el relato se enmarca en una época contemporánea, la protagonista Sarah estudia los “*haoufis*” de Tlemcen, que son cantos de las mujeres de antaño. El canto representa el saber milenario de las mujeres pero como la escritura les ha sido prohibida, sólo queda el recurso de la memoria; memoria que está materializada en los cuerpos de las mujeres del cuadro. Pero si el cuadro representa unas figuras inertes, exentas de vida y voz, esta vida y voz es la que van a recobrar por medio de la escritura. Assia Djebar sustituye la mirada del otro “occidental” por la mirada de una mujer argelina pero, sin embargo, la presencia del occidental está representada en el relato por Anne, la amiga francesa que vuelve a Argel, su ciudad natal. La mirada que presta Anne sobre las demás mujeres árabes está lejos de ser una mirada reivindicadora y feminista sobre lo que representa la mujer occidental. Gracias a Sarah, Anne va a entrar en el baño y allí conocerá a Fatma, la anciana masajista. Allí se produce el encuentro entre dos mujeres emancipadas, una francesa y la otra argelina, y la anciana que simboliza la mujer-tipo moldeada por la tradición islámica.

El otro ejemplo, el de Leïla Sebbar, es un poco diferente. El libro titulado *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* es el primero de su famosa trilogía⁴. Se trata de un texto con claras referencias intertextuales a través de los diferentes paratextos. Shérazade, hija de inmigrantes argelinos, es una adolescente que va a representar una heroína mítica. Ella se considera una “mestiza” y la prueba de ese mestizaje está implícita tanto en su nombre como en su descripción. Jugando con el significante afrancesado (Shérazade) y el significado (Shéhérazade, nombre de la protagonista de las *Mil y Una Noches*), va a crear una heroína mítica vestida con vaqueros y cazadora de cuero, que se va a convertir en la salvadora de su grupo (los hijos de inmigrantes argelinos residentes en Francia) a través de una película que va a rodar⁵.

⁴ Ver bibliografía.

⁵ Sobre este aspecto ver mi comunicación “Leïla Sebbar: croisements textuels et culturels” presentada en el VI Congreso de la APFFUE, “Les Chemins du texte”, Universidad de Santiago de Compostela, febrero 1997.

Shérazade goza de la biculturalidad de su origen; es una mestiza y su mestizaje se deja entrever a través de su nombre y de su descripción física. Por un lado, su nombre, aunque afrancesado al perder la vocal más oriental, remite a la protagonista del libro sin duda más importante de la literatura árabe, *Las Mil y Una Noches*, y por otro lado, tiene los ojos verdes como las odaliscas. Su biculturalidad es palpable desde su presentación al comienzo del libro:

- *Vous vous appelez vraiment Shérazade ?*
- *Oui.*
- *Vraiment ? C'est tellement... Comment dire ? Vous savez qui était Shérazade ?*
- *Oui.*
- *Et ça ne vous fait rien ?*
- *Non.*
- *Vous croyez qu'on peut s'appeler Shérazade, comme ça ? ...*
- *Je ne sais pas.*
- Il la regardait, stupéfait, debout de l'autre côté de la table haute et ronde du fast-food.*
- *Et pourquoi pas Aziyadé ?*
- *C'est qui ?*
- *Une très belle turque de Stamboul que Pierre Loti a aimée, il y a un siècle.*
- *Pierre Loti je connais. Mais pas Aziyadé (Sebbar, 1982: 7)*

Shérazade en su recorrer cotidiano va en busca de algo; ese algo se materializa en Argelia, pero también intenta descubrir sus orígenes y el pasado de su pueblo y su cultura a través de la literatura (lee libros de literatura árabe clásica, pero también lee libros de literatura magrebí de expresión francesa y de literatura oriental francesa), y a través de la pintura (va constantemente a los museos para contemplar diferentes odaliscas pintadas por pintores franceses: Manet, Matisse... y el cuadro de Delacroix *Femmes d'Alger dans leur appartement*). Allí en el museo descubre por primera vez quienes son y qué representan las odaliscas y se siente incomprensiblemente atraída por ellas:

C'est toujours des femmes nues ? demanda Shérazade qui entendait odalisque pour la première fois.

- *Elles sont plutôt dénudées; à part celle d'Ingres qui porte juste le turban, celles que j'ai pu voir sont souvent habillées d'une sorte de culotte bouffante qui s'arrête au-dessous de la taille et parfois d'une chemise transparente qui laisse deviner les seins ou assez échancrée pour qu'ils apparaissent. Elles sont toujours allongées, alanguies, le regard vague, presque endormies... Elles évoquent pour les peintres de l'Occident la nonchalance, la lascivité, la séduction perverse des femmes orientales (Sebbar, 1982: 189-190).*

Su atracción y curiosidad por aquellas mujeres es la prueba de su orientalismo o más bien de su neo-orientalismo. A través de la descripción de la protagonista y de sus semejanzas con las mujeres de los cuadros, Shérazade evoca el neo-orientalismo en la representación de la “odalisca del siglo XX”. Su identidad mestiza se corresponde también con su vestimenta puesto que aún a ropa occidental, vaqueros con elementos de la vestimenta oriental:

D'ailleurs la keffia, l'écharpe palestinienne en coton à damiers noirs et blancs dont elle ne se séparait pas depuis des semaines, la désignait aussi à la perspicacité policière (Sebbar, 1982: 9).

Ya hemos comentado que la mención de las obras plásticas en el interior del texto literario se puede ver como una forma de intertextualidad. Ésta, además de tener una función ornamental, decoradora -el cuadro aparece a modo de descripción-, cumple también una función simbólica. En efecto, nuestra protagonista, una joven adolescente de 16 años, se presenta con una función simbólica al igual que lo hicieron las protagonistas de los cuadros. Shérazade encuentra en los libros y en los cuadros que contempla en los museos todo cuanto desconoce y todo cuanto desea saber sobre la cultura de sus padres. Junto con el famoso cuadro de Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, al que va sucesivamente a contemplar al museo del Louvre, también se siente inexplicablemente atraída por la *odalisca con pantalones rojos* de Matisse:

Elle a écrit la description de l'odalisque sur son carnet sans rien préciser, sans noter qu'elle la trouve plutôt laide et que pourtant cette femme la touche. Elle ne cherche pas à savoir pourquoi (Sebbar, 1982: 245).

Al salir del Museo, compra todas las postales de la odalisca y decide marcharse a Argelia. Si Shérazade se ve reflejada en la figura de la odalisca, se siente inexplicablemente atraída por ella no es sólo, como afirma Denise Brahimi, porque representa todo cuanto no quiere ser (abandono, languidez, pasividad...), sino porque las odaliscas son la prueba de que el mundo de las mujeres nunca ha decaído, sino que al contrario fue sentido con prestigio por los grandes artistas y que este mundo les hizo soñar y les inspiró en su creatividad (Brahimi, 1995: 174).

De la misma manera que este texto, a través de la lengua, conduciría a una reformulación del discurso orientalista, a través de la imagen de Shérazade se produce de igual manera una reformulación de Oriente. Si la odalisca es la mujer oriental representada por el artista occidental, aquí tenemos la imagen de la “oriental” deformada puesto que el que la representa es el artista oriental en una posición interna a Occidente. Ésta es la impresión que le produce a Julien el ver a Shérazade contemplando a la odalisca y las semejanzas que él observa entre las dos mujeres:

Ce foulard d'un Orient dégradé, trop jaune et trop rouge, dont on sentait au regard la triste fibre synthétique, parce que cette fille le nouait devant lui à la manière des femmes arabes qu'il avait vues chez lui, dans ce petit village d'Oranie, dans la cour et la maison d'école où son père était instituteur, dans les mechtas où sa mère l'emmenait pour soigner les femmes et les enfants, les mains de Shérazade, les doigts qui tiraient les bouts du foulard pour un noeud qui ne se déferait pas aussitôt et après réflexion pour un noeud double, ces gestes émurent Julien au point qu'il eut à se retenir au bord de la table (Sebbar, 1982: 12).

La introducción de la obra plástica en los relatos representa una forma de intertextualidad. Ésta no funciona sólo con otros textos literarios, puede extenderse a otros dominios de la cultura, puede ligarse a otro lenguaje en el interior del lenguaje literario. La intertextualidad en los textos de estas escritoras tiene una función transformadora y semántica. No se trata de reproducir el material prestado en su estado bruto, sino que es necesario metamorfosearlo, transformarlo, “trans-ponerlo” para otorgarle una nueva significación. Así, un simple pañuelo compartido por la protagonista actual y la odalisca del cuadro es el único elemento que ambas mujeres tienen en común; sin embargo, si la odalisca se enmarca en un halo místico, la protagonista actual destruye el mito de la mujer oriental y le da un nuevo estatus a la mujer árabe asentada en Occidente.

3. Hemos visto cómo las escritoras han recurrido a toda una tradición cultural franco-árabe ya existente que recrea sus relatos en un marco simbólico. Evidentemente, en este

discurso la referencia al cuerpo es también mítica y simbólica y pocas veces física. Lo importante es dar una nueva visión de la que dio el artista occidental. La belleza femenina aparece muy pocas veces y casi nunca como belleza estereotipada. El cuerpo, por lo tanto, no pretende aparecer bajo su forma física puesto que fue ésta fundamentalmente la que mejor supieron plasmar los escritores y pintores del siglo XIX. Se trata de mirar el cuerpo, escribir el cuerpo pero como acto de rebeldía y de autoafirmación. El cuerpo es ante todo fuente de memoria, la mirada a esas mujeres semidesnudas de los cuadros es lo que permite recordarlas pero también el cuerpo de la mujer es espejo en el que quedan reflejadas todas las desgracias: la infancia, la maternidad o las heridas.

A modo de conclusión podríamos resumir las principales modificaciones y transformaciones que estas escritoras han operado a partir de las heroínas de los cuadros. Para Assia Djébar lo importante ha sido cambiar la visión del artista occidental por la visión de la mujer árabe contemporánea. Ha querido también dar a conocer que esa visión a menudo exagerada y recreada de la tradición oriental francesa se sigue dando en la sociedad argelina contemporánea. Y, por último, si esas mujeres eran admiradas como objeto de deseo, el cuerpo objeto se convierte en voz denunciadora.

Para Leïla Sebbar, la mirada hacia los cuadros de los pintores franceses del siglo XIX se enmarca dentro de un fenómeno más amplio que algunos estudiosos llaman neo-orientalismo. Leïla Sebbar encarna a un nuevo tipo de escritor con raíces extranjeras y asentado en un país occidental. Se trata por lo tanto de reivindicar una nueva identidad “cruzada”, bicultural, a caballo entre las dos orillas del Mediterráneo. Los retratos de las mujeres orientales, junto con algunas lecturas son el único acervo cultural que tiene una joven argelina hija de inmigrantes para conocer la cultura de sus padres. La odalisca simboliza no sólo cómo vieron los occidentales a la mujer árabe en el siglo pasado, es también cómo se la sigue viendo desde un punto de vista occidental. Nuestra Shérazade contemporánea lanza una mirada retrospectiva a sus antepasadas con el deseo de que se las reconozca tanto en uno como en otro país, y sobre todo que se reconozca que esta joven es descendiente de aquellas mujeres y que su origen magrebí, lejos de representar un handicap en un país occidental, es muestra de un enriquecimiento cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1990). *PLURIAL* “La femme dans la société francophone traditionnelle”. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- AA.VV. (1995). *Mises en scènes d'écrivains: Assia Djébar, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*. Québec: Le Griffon d'argile.
- BRAHIMI, Denise (1995). *Maghrébines. Portraits littéraires*. París: L'Harmattan.
- BUISINE, Alain (1993). *L'Orient voilé*. París: Zulma.
- DJEBAR, Assia (1980). *Femmes d'Alger dans leur appartement*. París: Des Femmes. (19962)
- DJEBAR, Assia (1985). *L'amour, la fantasia*. París: Albin Michel.
- JULLIARD BEAUDAN, Colette (1994-95). “Réclusion et exclusion: l'ambigüité du désir dans la représentation de la femme islamique”, *Nineteenth-Century French Studies*, 23, 1-2, Fall-winter: 35-41.
- SEBBAR, Leïla (1982). *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. París: Stock.
- SEBBAR, Leïla (1985). *Les carnets de Shérazade*. París: Stock.

SEBBAR, Leïla (1991). *Le fou de Shérazade*. Paris: Stock.

WILSON, Suzanne (1990). "Auto-bio-graphie: vers une théorie de l'écriture féminine", *The French Review*, 63, 4: 617-622.

YAGUELLO, Marina (1978). *Les mots et les femmes: essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*. Paris: Payot.