



FHCE (www.fhuuce.edu.uy) Montevideo, Uruguay, noviembre de 2010

ISSN 1688-7476

RICHARD DUTRA

EL VERDUGO Y LA RAMERA:
SOBRE LA PRIMERA PARTE
DE LA NOVELA EL VERDUGO
DE PÄR LAGERKVIST



Universidad de la República
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Departamento de Publicaciones - publikfhce@gmail.com
versión electrónica disponible en el sitio <http://www.fhuuce.edu.uy>



**El verdugo y la ramera en el medioevo:
Sobre la primera parte de la novela *El verdugo*, de Pär Lagerkvist**

© Richard Dutra

ri8dutra@yahooo.com

© Departamento de Publicaciones FHCE

publikfhce@gmail.com

Corrección de estilo: Cecilia Bértola

Impresión: Delia Correa y Oscar Río

**Diseño de portada
e interiores:** Wilson Javier Cardozo



ISSN 1688-7476
Depósito Legal 354034





Hilvanando las primeras palabras

El siguiente trabajo intenta explorar las representaciones de la mujer en particular y de lo femenino en general en relación a ciertas mujeres, las prostitutas, según aparecen en torno a la figura del verdugo en el libro homónimo de Pär Lagerkvist.

Es conveniente tomar el hilo por la punta para comenzar y situar este trabajo, así como la propia historia, en el eje del tiempo. *El verdugo* puede dividirse temporalmente en tres etapas. La primera transcurre en la Edad Media (más posiblemente en la Baja Edad Media, como argumentaremos enseguida); la segunda se sitúa alrededor de 1930 y una tercera etapa, atemporal. Si bien la temporalidad es extensa y variada, como se ve, centraremos nuestra atención en la primera etapa de la novela.

La Edad Media, que grosso modo puede tomarse en los diez siglos que van del siglo v al xv, se ha dividido, a su vez, en tres períodos: la Edad Media Temprana, aquella que va del siglo v al x; la Alta Edad Media, que comprende los siglos xi, xii y xiii, y la Baja Edad Media, que abarca los siglos xiv y xv, aproximadamente. Es en este último período en el que creemos que se sitúa la acción de la primera parte de la novela: «El espectáculo del calvario, las cruces, los cuerpos de los ejecutados, reina aplastantemente sobre el arte del siglo xiv.» (Duby, 2007: 195.)

Sobre nuestras limitaciones

Digamos ahora que nuestras limitaciones en el dominio del idioma original, léase sueco, nos obligan a trabajar con la traducción de Fausto de Tezanos Pinto. Toda traducción, cuando busca mantener el espíritu del texto y no solo la equivalencia de palabras, es en defini-



tiva una reescritura, una reelaboración, un nuevo trabajo, en cierta forma una nueva creación literaria que toma como pretexto la obra original. El propio Borges sale en defensa del traductor, aun de aquellas traducciones un tanto sospechosas que provienen de las lenguas escandinavas, germánicas o nórdicas, diciendo que «antes de condenarlas, conviene recordar que la transposición a un idioma que ignora las palabras compuestas tiene que agravar su inhabilidad» (Borges, 1975: 208). Posteriormente, incluso declararía para la revista *Sur* refiriéndose al mismo tema: «La prueba de que la prosa sí puede traducirse está en el hecho de que todo el mundo está de acuerdo en que *El Quijote [de la Mancha]* es una gran novela y, sin embargo, como lo hizo notar Groussac, los mayores elogios han sido hechos por personas que leyeron esta obra traducida» (*Sur*; 1976: 118). De todas maneras, nosotros nos limitamos a decir que este trabajo se basa no en *El verdugo* de Pär Lagerkvist a secas, sino en *El verdugo* de Pär Lagerkvist traducido por Fausto de Tezanos Pinto, y punto. Vale decir que las afirmaciones que aquí se hagan no tienen por qué ser válidas necesariamente en el texto original.

Además, hemos de decir en favor de la traducción que si «cada lengua es una visión del mundo» (Paz, 1971: 8), no necesariamente esta nueva visión tiene que ser un desmérito de la otra. Podría darse el caso de que la complementa y aun que la enriquezca con nuevos matices.

«Verde que te quiero verde» (Lorca)

Cuando buscamos en el *Diccionario Etimológico Castellano e Hispánico* de G Reale y D Antiseri la palabra *verdugo*, nos salta a los ojos la raíz que refiere al color verde del vocablo, que, en principio, podría desconcertarnos. ¿Qué relación puede ocultar ese oscuro personaje, amo y señor del patíbulo, con el claro color de las praderas en primavera? Para reconstruir el intrincado camino que debió seguir este vocablo para llegar a devenir en el significado del otro, debemos



comenzar por considerar que verde no hace referencia aquí al color sino a la propiedad de inmadurez del fruto de un árbol. Más precisamente a lo que se conoce comúnmente con el nombre de *retoño*. Aquel gajo del árbol que no ha alcanzado aún su desarrollo pleno. De hecho, esta es la primera acepción que nos da el *Diccionario de la Lengua Española* (Real Academia Española, RAE) de la palabra *verdugo*: «Renuevo o vástago del árbol». Aparentemente, estas finas ramas sin brotes eran ideales para los azotes que se daba como castigo, a diestra y siniestra, desde mucho antes de la Edad Media. Así, la palabra *verdugo* extendió su significado de la joven rama del árbol al instrumento con que se azotaba, ya sea este una flexible rama de un árbol, una fina tira de cuero, una cuerda anudada en un extremo o lo que fuere. El vocablo continuó expandiendo su significado a uno y otro extremo. Por un lado, significó el o los moretones que dejaban dichos suplicios: «4. Roncha larga o señal que levanta el golpe del azote» (RAE) y, por otro, significó también el individuo que los daba. Es decir, a partir de la rama, tanto se identificó al verdugo con el sujeto castigado como con el sujeto castigador. Es justamente este último el significado que tiene la palabra en la obra de Lär Pagerkvist. Sin embargo, toda palabra lleva, de alguna manera, su historia a cuestas. Aunque se cubra con nuevas vestiduras arrastra por debajo sus viejas hilachas. Y nosotros, que no tenemos más alternativa que hablar, en cierto modo, con palabras ajenas, usadas (gastadas, algunas veces), sentimos la «inquietud de sentir bajo esta actividad, no obstante cotidiana y gris, poderes y peligros difíciles de imaginar; inquietud al sospechar la existencia de luchas, victorias, heridas, dominaciones, servidumbres, a través de tantas palabras de las que el uso, desde hace tanto tiempo, ha reducido las asperezas». (Foucault, 2002: 13)

Esta aparente digresión que hemos hecho aquí tiene un claro propósito: vincular etimológicamente la figura del verdugo con la de un tipo de mujer que era (¿debo conjugar aquí el verbo solo en pretérito?) considerada igualmente de la más baja ralea en la Edad Media, y que, al igual que él, era una figura llena de tensiones, a la que a la vez se le temía y se la deseaba: la ramera.



La ramera

En la antigua Grecia, *hieródulo* era el nombre que en general se les daba a los esclavos dedicados al servicio de alguna divinidad. Si bien esto era así en general, las hieródulas eran como se conocía comúnmente a las esclavas al servicio de la diosa Venus (Afrodita para los romanos), la diosa del amor. Estas hieródulas o «jóvenes santas», como también se les decía, eran consideradas una especie de sacerdotisas del mundo grecorromano antiguo, que, llegadas las fechas sagradas, mantenían relaciones sexuales con los hombres que acudían a ellas, adeptos a esta celebración: *hieros gamos*. Tales festividades tendían a ser decoradas con ramos de flores: símbolos de la fertilidad.

Fue mucho tiempo después, ya entrada la Edad Media, que las prostitutas, imitando esta tradición grecorromana, comenzaron a identificar sus establecimientos con ramos de flores que colgaban sobre la puerta. Más tarde, incluso tomaron esta costumbre las tabernas y hostales. De esa manera, en la Edad Media las ramas simbolizaban ciertas casas particulares que debían distinguirse de las ordinarias. Pero particularmente simbolizaban la casa de las prostitutas, de allí, el apelativo *rameras*.

De esta manera, tanto el hombre marcado para expurgar lo peor de la sociedad, como la sucia mujer encargada de extraer sus fluidos, que tanto detestaba la Edad Media, compartían una misma raíz etimológica: *rama*. Además de compartir otras «suertes» parecidas.

Dos caras de la misma moneda

Mientras bebían entró un joven acompañado de dos mujeres.

—¡Miren, ahí llegan las busconas!

—Es la familia del Maestro que se reúne donde él está.

—¡Enciende la luz, muchacho, para que te veamos la compañía!

—Lindas caras... ¿Son del prostíbulo?



—*Bien puedes verlo.*
—*¿No se sientan al lado del Maestro? ¿No se animan?*
—*No... Quizás lo conocen demasiado.*
—*Oigan, vírgenes, ¿han pasado frente al patíbulo? Allí está colgado un hombre al que anoche le robaron la ropa y no le han dejado ni un hilo en el cuerpo, de modo que muestra toda la obra de la Creación... ¿Qué...? ¿No les interesa...? Sin embargo todas las mujeres van allá desde la madrugada porque dicen que no hay nada más hermoso que un ahorcado... ¿De qué ríen...? ¡Cuidado con el Maestro!*
—*¿No les ha pegado nunca?*
—*Oh, eso suele suceder. ¡Y en el cepo están como en un guante!*
—*Un buen día las encuentra fuera de la ciudad y les da unos varillazos. ¡Y van a tener que correr bastante si quieren defender el trasero!*
—*¡Tápate la boca, Skinnar-Jockum, que tu mujer es tan ramera como nosotras!*

(Lagerkvist, 1972: 26.)

En el apartado anterior hemos mostrado cierta raíz semántica común a los términos *ramera* y *verdugo*. Nótese ahora, a partir de la cita transpuesta, otro vínculo que los ligaba: el menosprecio social. Indaguemos brevemente sobre este punto.

Antes que nada, digamos que el desprecio del que ambos eran objeto no tenía por qué llegar a ser necesariamente un nexo de afinidad entre la prostituta y el verdugo. «Pero a los ciegos no les gustan los sordos», dice la letra de «La hija del Fletero», de Los Redonditos de Ricota. De hecho, el propio Lagerkvist no es ajeno a esta idea: «—Al Maestro, al menos, [las mujeres condenadas por el pueblo] no le inspiran ninguna compasión. —Claro que no. —Hay verdugos que las prefieren a los hombres. —Así dicen...». (Ibíd.: 27.)

Más que el dejo misógino que se percibe en el pasaje citado, lo que debería sorprendernos es la agudeza histórica con la que el autor logra mostrar el perfil de sus personajes. Para ilustrar esta afirmación bástenos aquí citar un texto medieval que podría haber sido escrito



por ese mismo hombre que Pär Lagerkvist se imaginó sentado en la taberna hablando de *El verdugo* y de otros menesteres.

Muerte del verdugo Capeluche

El lunes 22 de agosto algunas mujeres fueron llevadas a juicio y ejecutadas en las calles, teniendo por todo vestido su camisa. En esta faena el verdugo estuvo más encarnizado que cualquiera; pero en el número que ejecutó, también a una mujer encinta que de ningún modo era culpable; también él fue arrestado, apisionado en el Châtelier con otros dos cómplices y tres días después los tres fueron ejecutados. Y antes de morir, enseñó a su sucesor la manera de cortar cabezas; se le desató y él mismo dispuso la cuchilla sobre su cuello y su cara, sacó su azuela y su cuchillo como si fuese a ejecutar a cualquier otro, lo que asombró a todo el mundo; luego pidió misericordia a Dios y su ayudante le decapitó. Hacia fines de agosto hacía tanto calor noche y día que nadie podía dormir, hubo además una epidemia de bubas que afectó sobre todo a los jóvenes y a los niños y causó gran mortalidad.

Diario de un burgués de París,
durante la Guerra de Cien Años.
(cit. en Duby, 2007: 209.)

Ahora bien, si pretendemos entender un poco más las raíces en las que se nutría ese profundo desprecio que encarcelaba (aunque en celdas distintas, pero encarcelados al fin) tanto al verdugo como a la ramera, no tenemos más alternativa que historiar. Es que, sencillamente, el contexto en las obras de Pär Lagerkvist se da de hecho sin preámbulos ni largas digresiones. Es así que se deja por cuenta del lector interesado el escribir el contexto en el que se inscribe el texto. Justamente a lo que nos abocamos ahora.

Si bien es cierto que toda época está cruzada de contradicciones, es aun más cierto que en la Edad Media esta característica fue todavía



más determinante. El cuerpo, como abstracción del discurso, no escapaba a estas tensiones. La cristiandad lo tenía sujeto en ambas direcciones: por un lado era el abominable vestido del alma (*ergastulum*, prisión para los esclavos); por otro, el sagrado tabernáculo del Espíritu Santo (Duby, 2007: 33). Por eso no era sorprendente que también asociaran la belleza y la putrefacción juntas. Es decir, la belleza exterior del cuerpo femenino a la vez que la ponzoña interior que sin duda debía contener en de su contorneado cuerpo de ofidio.



Tentación de Eva en la Catedral de San Lázaro de Autun

Hemos ilustrado aquí nuestras ideas con una escultura en piedra de la época no por azar. La Edad Media está escrita en piedra (Victor Hugo). Es que en esta época es más conveniente mirar los dinteles, los tímpanos historiados de las catedrales que los escasos códices que pocos entendían. O como también dijo Victor Hugo: «La catedral es un libro de piedra para los ignorantes, que ha hecho cada día más inútil el libro impreso» (cit. en Male, 1966: 82). Nótese en la Tentación de Eva que hasta la posición de Eva hace alusión a la serpiente. Como si ella misma se transformara en reptil. Como si su grácil cuerpo se arrastrara entre las ramas (¿podría decir ramera, también?) poseído por el Diablo. Es que la Iglesia trataba de promover la idea de que el Diablo estaba siempre al asecho, detrás de todas las cosas. Y el cuerpo



femenino era una de sus vestimentas predilectas. Había que proteger la mirada para no sucumbir frente al maligno. Había que cuidar los ojos, que eran las «ventanas del alma por las que entran las tentaciones al pecado» (Fumagalli, 1995: 50).

En el propio relato de Lagerkvist se dice que la ramera, mujer de Skinnar-Jockum, «sí que se va sentir feliz, porque irá a acostarse con el Diablo» (Lagerkvist, 1972: 26). Téngase presente también que en la Edad Media «hablar de Satán era tal vez una manera de nombrar un malestar que se sitúa ‘en otra parte’, en un lugar distinto de la conciencia o la sociedad, y en primer lugar en el cuerpo» (cit. en Le Goff, 2006: 18). Justamente ese cuerpo cuyas fronteras no respetará el verdugo a la hora de cumplir su oficio y de hacer estallar lo ominoso, un *heimlich* (Freud), lo que debiendo estar oculto sale a la luz: la sangre.

No podemos dejar de marcar aquí la contradicción que existía detrás de esa «abyecta» sangre. Por un lado, se la despreciaba como a todo lo interior al cuerpo humano en general. Recuérdese que a consecuencia de la sangre inestable: la lepra, la peste negra, se había flagelado gran parte de la población medieval. Pero, por otro, era también fuente de curación y hasta de milagros. Los eclesiásticos adoraban y bebían, con marcado placer, la divina sangre de Cristo durante sus principales liturgias, esto es, en la misa y en la eucaristía.

[...] el hijo de Ana, que se cayó al suelo y empezó a babear espuma porque estaba poseído. Yo mismo estaba presente y ayudé a sujetarlo y a abrirle la boca varias veces, porque era terrible el estado en que se hallaba; peor que el de cualquier otro que yo haya visto. Y, sin embargo, se curó cuando su madre le hizo tomar la sangre de Jerker, el herrero, cuando Jerker perdió su vida.

[...] Y cuando un chiquito está enfermo con fiebre intermitente, la mejor manera de curarlo es darle sangre raspada de la estada del verdugo.

(Lagerkvist, 1972: 10-11.)



Claro que esta no era la regla. La Edad Media sentía gran repugnancia por todos los líquidos corporales en general. Y como la extracción de dos de ellos se debía particularmente al verdugo y a la ramera (es claro que estamos hablando aquí de la sangre y el esperma), era lógico que se los despreciara también por contigüidad. Entonces, ya que el esperma era también un líquido odioso, el hombre se liberaba de ese odio en el coito, mientras que la mujer era su receptáculo. La mujer se apoderaba de él en sus conductos internos y aun no siempre por la vía más esperada. Así, la canonista Rufino, allá por el 1157, amenazó a la vez que sentenció a las mujeres en su *Summa decretorum*, en el que se prohibía so pena de siete años de penitencia «beber el esperma de tu marido para que te quiera más gracias a tus prácticas diabólicas» (cit. en Le Goff, 2006: 40).

Hemos de notar aquí que a pesar de todos los obstáculos que podía poner la Iglesia, no por ello parecían mermar las relaciones sexuales. Hay quienes piensan incluso que todas las prohibiciones no hacían más que alimentar el fuego de la pasión sexual en los hombres. En *La prostitución medieval*, Jacques Rossiaud dice que «el hombre va a la mujer como quien va al retrete» (Ibídem: 49).

Materializando el oscuro halo del verdugo. Develando la bestia detrás de la bella

Hemos dicho que ese hombre común del medioevo, ese hombre que se metía a la taberna o al prostíbulo, ambos quizás identificados con las mismas ramas, ese hombre no buscaba clarificar su entendimiento en los libros, sino en las paredes, en las bóvedas, en los tímpanos, en los capiteles, en las puertas de las iglesias. Incluso cuando se divulgaban algunos libros, como las *Artes del buen morir*, las biblias, «biblias de los pobres», como se decía, estos no hacían más que reproducir lo que ellos podían «leer» en su trayecto por la Iglesia. Eran libros que no tenían casi nada de texto. Algunas leyendas muy cortas, pues a la Iglesia le repugnaba poner el texto de la escritura al



alcance de aquellos cuyo espíritu no había formado y vigilado en sus escuelas...

[...] Junto a los libros, las dispersas hojas volantes reproducían simplificados y esquematizados los temas principales de la iconografía dominante, la de la gran pintura y la gran escultura de la corte. Estas imágenes menos costosas, puestas sobre las esculturas maestras de la imaginería de la devoción, exagerando y caricaturizando los temas, muestran [...] sobre todo el gusto profundo por la representación del suplicio. ¡Cuántos cuerpos desgarrados y maltrechos! La carne de los mártires traspasada de heridas...

Con tantos frescos y estatuas, el espíritu del hombre ordinario entre el 1400 y 1430 fue invadido por visiones muy claras, pues para él lo invisible no era menos presente que lo visible. (Duby, 2007: 201-203.)

Quizás ahora sí, a la luz de esta última cita, podamos visualizar con mayor claridad el aura oscura que el hombre medieval veía resplandecer alrededor del verdugo. Quizás ahora podamos ver al verdugo con los ojos de ese hombre ordinario del que habla Duby. Ese hombre ordinario que entra a una taberna con sus miedos y visiones a cuestas, que se sienta a sus anchas y pide una cerveza donde se imagina que puede estar el dedo, arrancado de algún muerto en el patíbulo, flotando en el interior del barril. Ese hombre ordinario que se sorprende de ver al verdugo allí, y que no puede dejar de comentar, porque para él lo invisible no está menos presente que lo visible:

—Sí, es natural que el verdugo, estando tan cerca del mal, tenga un poder que solo a él le pertenezca. Y que el hacha y todas esas cosas tienen poderes propios, es seguro. Por eso nadie se atreve a poner a sus manos en nada que hayan tocado antes los verdugos.
—Es verdad.

(Lagerkvist, 1972: 13.)

Y es que esta «propensión imaginaria», por llamarla de alguna manera, de la que adolecía el hombre medieval no solo le llevaba a



ver el aura oscura alrededor de todo lo que tocaba el verdugo, sino que también le hacía ver la bestia abominable que se escondía tras la bella mujer. Así son las innumerables pinturas y esculturas medievales que muestran al hombre embelezado (muchas veces un clérigo), siendo conducido de la mano por espantosas gárgolas. El Odon de Cluny, en el siglo x fue incluso mucho menos simbólico cuando inspiraba a los monjes con sus «saludables» terrores diciendo: «La belleza del cuerpo solo reside en la piel. En efecto, si los hombres vieran lo que hay debajo de la piel, la visión de las mujeres les daría náuseas...» (cit. en Duby-Perrot 1992: 35).

Últimas palabras

No quisiéramos terminar con este gusto agrio en la boca. Primero que nada, porque el propio Pär Lagerkvist plantea algunas dulces soluciones de continuidad en su obra. Y segundo, porque esa visión misógina y patriarcal era la visión oficial y hegemónica y por eso quedó documentada y también por eso perduró el documento hasta nuestros días, pero de ninguna manera podemos pensar que era la única ¿No es acaso el hecho de que se preocuparan tanto por difundir sus ideas la prueba fehaciente de que existían otros puntos de vista?

—*Sin embargo, yo vi un verdugo que no pudo matar a una mujer.*

—*¿Sí...?*

—*Se enamoró de ella.*

—*¡No puede ser!*

—*Sí, todos vieron cómo se enamoró cuando le llegó la hora de ejercer su oficio. Se quedó absorto, contemplándola, y ni siquiera pudo levantar el hacha. [...] Estaba lívido y le temblaba la mano. La gente que estaba cerca le oyó exclamar: «¡no puedo!».*

—*¡Qué extraordinario!*

(Lagerkvist, 1972: 27.)



El amor como un posible camino de redención en la obra de Pär Lagerkvist es también una constante. Podrá acusárselo por esto de un cierto grado de ingenuidad y, quizás, hasta de romanticismo. Podrá exclamarse, al unísono con el otro parroquiano de la taberna «¡qué extraordinario!». Sin embargo, nosotros no lo creemos así. No creemos, desde lo estrictamente literario, que rompa con la verosimilitud (Aristóteles). La creemos una opción probable desde el punto de vista fáctico («real») estrictamente, plausible desde el estético. O, como canta Joaquín Sabina, «más raro fue aquel verano, que no paró de nevar».



Bibliografía

- BORGES, Jorge L.: *Prosa*. Barcelona, Círculo de lectores, 1975.
- «Problemas de la traducción», en *Sur*. Buenos Aires, enero-diciembre 1976.
- DUBY, Georges: *El amor en la Edad Media* y otros ensayos. Madrid, Alianza, 1992.
- *El caballero, la mujer y el cura*. Madrid, Taurus, 1984 [1981].
- *Europa en la Edad Media*. Barcelona, Ediciones Piados Ibérica, 2007 [1979].
- y Philipe ARIÈS: *Historia de la vida privada*. Vol. 2. *La alta Edad Media*. Madrid, Taurus, 1987.
- y Michelle PERROT: *Historia de las mujeres en Occidente*. Madrid, Taurus, 1992.
- FOUCAULT, Michael: *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 2002. [1970].
- FUMAGALLI, V.: *Solitud Carnis: el cuerpo en el medievo*. San Sebastián, Nereda, 1995.
- LAGERKVIST, Pär: *El verdugo*. El enano. Buenos Aires, Alianza Emence, 1972.
- La Biblia. Dios habla hoy*. Trad. directa de los textos originales: hebreo, arameo y griego. Colombia, Sociedades Bíblicas Unidas, 1983.
- LE GOFF, J. : *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós, 2006 [2003].
- MALE, Èmile: *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México, Fondo de cultura económica, 1966 [1945].
- NIETZSCHE, Friedrich: *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1997.
- PAZ, Octavio: *Traducción: Literatura y Literalidad*. México, Tusquets, 1971.
- REALE, Giovanni y Darío ANTISERI: *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid, Gredos.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Espasa Calpe, 2001. Vigésima Segunda Edición.



El objetivo de la colección *Avances de Investigación* es fortalecer la difusión del rico y valioso trabajo de investigación realizado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE). Asimismo, estimular la discusión y el intercambio a partir de estos *pre-prints*, preservando la posibilidad de su publicación posterior, en revistas especializadas o en otros formatos y soportes.

La colección incluirá no sólo versiones finales e informes completos sino –como lo sugiere su propia denominación– avances parciales de procesos de investigación, incipientes o no.

Las versiones de *Avances de Investigación* estarán disponibles simultáneamente en soportes impreso y digital, pudiendo accederse a las versiones digitales de cada uno de los trabajos en el sitio web de FHCE.

La colección, continuadora de las ediciones de *Papeles de trabajo* y *Colección de estudiantes*, consiste en una serie de pre-publicaciones que integra (ahora en una única serie) trabajos seleccionados a partir de llamados específicos abiertos a estudiantes, egresados y docentes de la FHCE.

Departamento de Publicaciones
Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación

