

# *Asparkia*

*INVESTIGACIÓ FEMINISTA* Número 27









# ASPARKÍA

## Investigació Feminista

*Imágenes y artificios. Siglos XX y XXI*

Número 27. 2015

**Asparkia. Investigació feminista** es una publicación anual que aparece en forma de monográfico.

*Nota: Adjuntamos al final de cada número las normas de redacción para el envío de trabajos y obras originales.*

#### **Edición a cargo de:**

Dori Valero Valero (Universitat Jaume I)

Joaquín Izan Vergara Molés (Universitat Jaume I)

#### **Coordina**

Joaquín Izan Vergara Molés

#### **Imágenes**

Mercé Galán

#### **Directora**

Juncal Caballero Guiral (Universitat Jaume I)

#### **Secretaria**

Begoña García Pastor (Universitat Jaume I)

#### **Comité de Redacción**

Mercedes Alcañiz Moscardó (*Universitat Jaume I*); Rosa María Cid López (*Universidad de Oviedo*); María José Gámez Fuentes (*Universitat Jaume I*); Pascuala García Martínez (*Universitat de València*); Pilar Godayol i Nogué (*Universitat de Vic*); Jordi Luengo López (*Universidad Pablo Olavide de Sevilla*); Shirley Mangini (*California State University –Long Beach– Estados Unidos*); Alicia H. Puleo García (*Universidad de Valladolid*); Sonia Reverter Bañón (*Universitat Jaume I*); Patricia Soley Beltrán (*Universitat Ramon Llull de Barcelona*); Alba Varela Laceras (*Llibrería de Mujeres. Madrid*); Lydia Vázquez Jiménez (*Euskal Herriko Unibertsitatea*); Asunción Ventura Franch (*Universitat Jaume I*).

#### **Consejo Asesor**

Judith Astelarra Bonomí (*Universitat Autònoma de Barcelona*); Neus Campillo Iborra (*Universitat de València*); M<sup>a</sup> Ángeles Durán Heras (CSIC); Liliana Herrera Alzate (*Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia*); M<sup>a</sup> Jesús Izquierdo Benito (*Universitat Autònoma de Barcelona*); Rosa Luna García (*Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú*); Carmen Senabre Llabata (*Universitat de València*); Gloria Young (*Centro de Estudios y Competencias en Género, Panamá*).

#### **Redacción**

*Asparkia. Investigació Feminista.* Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escribano. Universitat Jaume I de Castelló. Facultat de Ciències Humanes i Socials. Despatx: HC2S29DL. Avgda. Sos Baynat, s/n. 12071 – Castelló de la Plana. Telèfon: +34 964 729 971. E-mail: if@uji.es. Pàgina Web: www.if.uji.es.

#### **Administración, distribución y suscripciones**

Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions. Universitat Jaume I. Edifici de Rectorat i Serveis Centrals. Planta 0. Campus del Riu Sec. 12071 – Castelló de la Plana.

*NOTA: Adjuntamos al final de cada número la hoja de suscripción de la revista con sus respectivos precios y demás particularidades.*

#### **Asparkia**

Investigació Feminista N<sup>o</sup> 27 (2015)

**Asparkia** no se identifica necesariamente con los contenidos de los artículos firmados.

Prohibida la reproducción total o parcial de los artículos sin autorización previa.

**Asparkia** se encuentra indexada en la base de datos del ISOC del CINDOC y en el LATINDEX y ERIH-PLUS.

#### **Publicacions de la Universitat Jaume I**

*Maquetació:* Drip studios S.L.

*Imprimeix:* Algràfic S.L.

*Dip. Legal:* CS-55-2011

ISSN: 1132-8231

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I Dades catalogàfiques

**ASPARKIA:** Investigació feminista. - n<sup>o</sup> 1 (1992) - [Castelló] :  
Publicacions de la Universitat Jaume I, 1992- II, ; cm

Annual

ISSN 1132-8231

1, Dones, I, Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la  
Universitat Jaume I, ed.  
396(05)

# ÍNDIX/CONTENTS

IL·LUSTRACIONS	
<b>Mercé Galán</b> .....	7
PRESENTACIÓ:	
<b>Izan Vergara Molés</b> .....	11
ARTICLES	
<b>Alba Páez Rodríguez</b> <i>Poderes de la abyección en la construcción de (las) re-presentaciones     actuales de la mujer en la cultura popular</i> <i>Powers of abjection in the constructions of (the) contemporary     re-presentations of women in popular culture</i> .....	15
<b>Mercé Galán Huertas</b> <i>El posicionamiento subjetivo del #selfie</i> <i>Subjectivepositioning #selfie</i> .....	31
<b>Irene Rodríguez Arcos</b> Publicidad y estereotipos: el potencial del traductor contra la violencia simbólica de Bourdieu <i>Advertising and feminine stereotypes: the translator's potential against     Bourdieu's symbolic violence</i> .....	51
<b>María Laura Gutiérrez</b> Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivadas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos <i>Women's art or feminist artistic interventions? Contemporary     intersections between art and feminism</i> .....	65
<b>Caterina Riba Sanmartí</b> La carta d'amor d'Hélène Cixous a Clarice Lispector <i>The love letter from Hélène Cixous a Clarice Lispector</i> .....	79
<b>Francisco José Cortés Vieco</b> Convergencias y divergencias entre los lenguajes narrativos, cinematográficos, pictóricos y clínicos en <i>Girl, Interrupted</i> de Susanna Kaysen y James Mangold <i>Convergences and divergences between the narrative,     cinematographic, pictorial and clinical languages in Girl, Interrupted     by Susanna Kaysen and James Mangold</i> .....	93
<b>Silvia Guillamón Carrasco</b> La sexualidad de la heroína histórica en el cine español: de <i>Locura de amor</i> a <i>Juana la Loca</i> <i>The Sexualization of the Historical Heroine in Spanish Cinema:     from Locura de amor to Juana la Loca</i> .....	113

**Teresa Julio**

Maria Carratalà y Elvira Augusta Lewi. El periodismo republicano en manos de mujeres

*Maria Carratalà and Elvira Augusta Lewi. The republican journalism in hands of women* ..... 131

**Almudena Orellana Palomares**

María Bernaldo de Quirós: Primera aviadora española

*María Bernaldo de Quirós: Spanish first aviatrix* ..... 147

**Soraya Gahete Muñoz**

Dora Maqueda. Su militancia en Falange Española

*Dora Maqueda. Her membership in Spanish Falange* ..... 163

**Lorena García Saiz**

Género y Foro Social Mundial (FSM):

Análisis de los Feminismos en el Altermundismo

*Gender and World Social Forum (WSF):*

*Feminisms analysis into the Alterglobalism* ..... 181

RETRAT

**David Luis López**

Gerrilla Girls

*Gerrilla Girls* ..... 201

TEXTOS

**María José Gámez**

*Cinematografía* ..... 207

**M<sup>a</sup> Carmen África**

*La magia de lo efímero* ..... 211

CREACIÓ LITERARIA

**Cecilia Caicedo J.**

*La hermana. Crónica de un instante 0* ..... 219

LLIBRES

..... 233

# ÍNDIX D'IL·LUSTRACIONS

## SUMMARY OF THE PICTURES



..... Portada



..... 1



..... 13



..... 199



..... 207



..... 217



..... 231

\* *Silencio* (2014). Fotografía de la video-instalación. *Performer*: Lorena Navarro.

## SILENCIO

La obra fotográfica que se presenta, titulada *Silencio*, es parte de una videoinstalación, en la que a través de las ventanas de la casa en miniatura, se puede ver y oír un audiovisual que denuncia la violencia de género que ocurre dentro de las cuatro paredes de la casa. Precisamente al hogar se le presupone un lugar de intimidad, de calor, de amor y de sosiego y, sin embargo, en más ocasiones de las que conocemos, ocurren maltrato físico y psicológico, así como violaciones por parte de la figura masculina de la casa.

La denuncia de la violencia de género está presente en mi obra, con piezas como *La Paraula Captiva* (2001) videoinstalación, *Queer Space* (2002) videoinstalación, *Interactúa* (2005) audiovisuales online, *Equilibrios Inestables* (2006), *Bajo la Cúpula* (2009) fotografías, Serie de casas *Cautivas del Silencio* (2010-2016), *Saturación y Pérdida* (2013) audiovisual, *Obra en dos actos* (2013) audiovisual, *La Maleta Vacía* (2014) fotografías, *Céfiro* (2014) audiovisual, entre otros.

Lejos de estar decreciendo en las bases de datos estadísticas, la violencia de género se retroalimenta a través de los comportamientos sociales, televisivos o lúdicos entre otros, que tienen su raíz en la cultura patriarcal. Visibilizar los distintos tipos de violencia en el espacio del hogar, es fundamental para proteger a las personas que la sufren en soledad y en silencio, en un contexto íntimo que en lugar de ser de protección, solo lo es para el maltratador y violador.

Mercè Galán es artista intermedia. Doctora por la Universidad Politécnica de Valencia, su investigación se ha centrado principalmente en torno a las prácticas artísticas contemporáneas que se imbrican con la violencia y el género desde una perspectiva feminista. Seleccionada para cursar un año en el Centro de Arte y Tecnología de la National University of Australia con la Beca Promoe, colaboró en varios grupos activistas feministas y *queer* en la reivindicación de sus derechos. En Valencia participó en el nacimiento del grupo *Zona de Intensidad* del Colectivo Lambda, así como del grupo artístico CVG (Contra la Violencia de Género). Es cofundadora del portal de arte Submergentes.org, y colabora con artículos en el portal Feminicio.net. Como docente invitada ha impartido talleres y seminarios, tanto a nivel tecnológico con el uso de cámaras y edición, como a nivel teórico. Su obra fotográfica y videográfica ha sido seleccionada en distintos certámenes nacional e internacionalmente. Socia de AVVAC y MAV.



## PRESENTACIÓ

La lucha feminista del XIX y los logros del XX permitieron que las mujeres, por primera vez en la historia occidental, pudieran compartir el poder con el hombre. Poder para independizarse, para ser igual, para decidir por sí misma, para representar a unos y a otras. En la actualidad, en los inicios del siglo, las reivindicaciones y aspiraciones de las mujeres continúan de plena actualidad. El empoderamiento es un proceso que ya no puede detenerse. A pesar de no haberse conseguido aún la igualdad real, la igualdad legal y formal, es un hecho en la mayoría de países desarrollados y comprometidos con la equidad. En este proceso emancipatorio resulta destacable que sea en el plano de lo simbólico, de las ideas y del inconsciente, donde de forma arraigada pervivan las arcaicas leyes del sistema patriarcal.

El símbolo, una de las armas más poderosas y seductoras de todos los fascismos y totalitarismos, el mecanismo publicitario por excelencia, se introduce en nosotros con calculada sutileza. Precisamente por ello, en la era de la comunicación digital y de la globalización hay que prestar especial atención a todas aquellas representaciones simbólicas estandarizadas que nos llegan a través de los diversos canales de distribución tecnológica avanzada y que frenan el proceso de empoderamiento citado. Un ejemplo de ello son las representaciones estéticas patriarcales referidas a una belleza femenina de atributos idealizados e imposibles. Hoy, fruto del rediseño gráfico de las líneas y los volúmenes, la mujer idealizada se convierte en una marca publicitaria que incita al consumismo de productos de belleza y que, al no ser algo real ni natural, provoca la frustración consecuente. Estos símbolos algunos de fácil detección, han creado nuevas referencias e identidades patriarcales no muy alejadas de las antiguas en las que la mujer se comprendía como un objeto, sin valor por sí misma y sin capacidad de ser sujeto de autorrealización.

Esta forma sutil de violencia que Bourdieu denominó «violencia simbólica» pasa desapercibida, bien por su futilidad, bien porque a fuerza de repetición queda normalizada y es asumida como algo «habitual». En este contexto la tarea del pensamiento es detectar y explicar qué está ocurriendo y qué puede hacerse para cambiar o revertir esta alarmante situación. Se trata de la deconstrucción de estos símbolos y sustituirlos por otros que no repitan las inercias sexistas patriarcales. Esta noble tarea no opera únicamente en un campo determinado; sino que es interdisciplinar y, por este motivo, el presente número de *Asparkía* tiene ese carácter y su objetivo es lanzar una mirada responsable, abierta y holística del meollo de la cuestión. Con la intención de hacerlo más legible y dar mayor cohesión a los diferentes temas disciplinares de los artículos, se han establecido tres bloques. En el primero se analiza la violencia simbólica en los medios audiovisuales, en el segundo se concentran diferentes artículos sobre arte, especialmente estudios comparativos (tanto estudios film-film o novela-film como estudios de teoría literaria), y por último, el tercer bloque contiene varios artículos que visibilizan la relevancia de aquellas personas que han sido ignoradas en los libros oficiales de historia. En definitiva, se trata de un número dedicado a combatir la violencia simbólica que, por no llegar al umbral mínimo de la consciencia, sigue conformando mentalidades sexistas que obstaculizan la lucha por igualdad.

Joaquín Izan Vergara Molés







# Articles

ALBA PÁEZ RODRÍGUEZ<sup>1</sup>

---

## *Poderes de la abyección en la construcción de (las) re-presentaciones actuales de la mujer en la cultura popular*

### *Powers of abjection in the construction of (the) contemporary re-presentations of women in popular culture*

#### RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo analizar las re-presentaciones de la mujer que elaboran en la actualidad determinados dispositivos de la cultura popular con el fin de denunciar la «violencia simbólica» (Bourdieu, 1999) que ejercen al crear y difundir re-presentaciones del cuerpo femenino aparentemente isomórficas y que, no obstante, se encuentran fuertemente ideologizadas. Para ello, revisaremos dichas re-construcciones aplicando la noción de «lo abyecto» de Julia Kristeva (1988), un concepto que se revela inmensamente útil para desnaturalizar y desmitificar en el sentido barthiano (1957) un concepto de feminidad que, aun carente de referentes verdaderos, goza de una existencia muy real en el imaginario colectivo, desde donde condiciona la vida y la imagen que millones de mujeres se forman de ellas mismas y de las demás. **Palabras clave:** mujer, re-presentación, abyección, ideología, poder.

#### ABSTRACT

This paper aims to analyze the contemporary re-presentations of woman depicted in various popular culture fields in order to reveal the «symbolic violence» (Bourdieu, 1999) they exert against women by creating and disseminating seemingly isomorphic re-presentations of the female body which are nonetheless ideological in nature. For this purpose, this article examines such re-presentations through Julia Kristeva's concept of «the abject» (1988). This notion shows itself to be of great help for denaturalizing, to put it with Barthes (1957), a concept of femininity which lacks a real referent but enjoys existence in collective imagination, from where it determines the lives of millions of women and the images they create of themselves and other women. **Keywords:** woman, re-presentation, abjection, ideology, power.

#### SUMARIO

1. Introducción. 2. El poder de las re-presentaciones mediáticas en la hiperrealidad. 3. La mujer hiperreal: muerte del referente, orgía del significante. 4. Poderes de la abyección en la re-presentación de la mujer hiperreal. 5. Conclusión. 6. Bibliografía.

1 Universidad de Salamanca, email: albapaez@usal.es.

Hablar nunca es neutro.

*Luce Irigaray (1985)*

Pero quizás esta institución y este deseo no son otra cosa que dos réplicas opuestas a una misma inquietud: inquietud con respecto a lo que es el discurso [...] inquietud al 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 en las que el uso, desde hace tanto tiempo, ha reducido las asperezas.

*Michel Foucault (1970: 10-11)*

## 1. Introducción

No hay instrumento más poderoso que el discurso. Y tampoco arma. De Foucault (1970, 1979), a Barthes (1974/1982, 1993) y a Baudrillard (1978, 1991), de la semiología, a la filosofía y a un largo etcétera, una auténtica miríada de autores procedentes de los más diversos campos epistemológicos que ha hecho y continúa haciendo de este su objeto privilegiado de investigación, nos ha demostrado que no existe realidad al margen de la representación. Es esta una cuestión que deviene especialmente importante en la era de la comunicación, en esa «sociedad red» (Castells, 1996) en la que los discursos han aprendido a multiplicarse y a viajar a velocidades hasta hace poco insospechadas y se han convertido tanto en bienes de consumo como en herramientas y lugares de lucha, dominación y resistencia fundamentales. No obstante, y de forma paradójica, mientras que Occidente va hundiendo sus raíces más y más profundamente en las arenas movedizas del espectáculo, en el sentido que le confiere Debord (1967), y la batalla por dominar los distintos sistemas de representación se recrudece, la mayor parte de la población continúa sumergida en el sueño de una concepción isomórfica y representativa del lenguaje. Y es que, si bien las teorías posestructuralistas al respecto dominan el ámbito académico, lo cierto es que, en general, en el seno de la sociedad prevalece la idea de que una imagen es solo eso, una imagen, inocua y manejable, y que las palabras, incorpóreas, etéreas y dominables, cumplen una función puramente referencial.

Quizá sea esta la razón por la que nuestras vehementes críticas acerca de la reciente publicación de un *spot* publicitario<sup>2</sup> en el que la supermodelo israelí Bar Refaeli realiza la más perfecta interpretación de la mujer-objeto al tiempo que participa de una (otra)

2 Se trata de una cuña publicitaria estrenada en septiembre de 2014 en Israel y perteneciente a una campaña de la colección para 2015 de la firma de gafas de Carolina Lemke. En ella, un atractivo joven que viaja en metro observa cómo la modelo baila de forma sensual, con la melena suelta y ropa ajustada, agarrada al asidero del vagón como si fuera la barra de un local de *striptease*. Para verla mejor, el chico se pone unas gafas y descubre que, en realidad, la mujer de medidas perfectas y curvas imposibles no es tal, sino una chica gorda que le guiña un ojo. El *spot* puede visualizarse en la siguiente dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=hY2Y9botzNg>. Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2014.

burda burla de la obesidad se estrellen con más frecuencia que no contra el manido argumento «es solo un anuncio» que esgrimen la mayoría de nuestros interlocutores. Una expresión que, por la asiduidad con la que se la profiere en este y otros contextos referida a todo tipo de re-presentación mediática de la mujer (publicitaria, televisiva, cinematográfica, etcétera), nos hace apercibirnos de la imperante necesidad que existe de demostrar que los textos —y por ellos entendemos también las imágenes— son objetos políticos e históricos que, ante todo, hacen (Vidal, 2002, 2003) y que, en el caso concreto que nos ocupa, contribuyen activa y determinadamente a la construcción social de la mujer.

La voluntad de comenzar a paliar dicha necesidad constituye el germen de estas páginas. El objetivo principal que nos ciframos consiste en denunciar que la mujer, especialmente en las sociedades desarrolladas, sufre hoy en día un tipo de violencia que se ejerce contra ella de forma continua y desde múltiples focos y que, no obstante, en la inmensa mayoría de los casos ni siquiera percibe. Nos referimos a la «violencia simbólica», para decirlo con Bourdieu (1999), que diversos dispositivos de la cultura popular, en especial los medios de comunicación, la publicidad y la moda, practican contra todas las mujeres al crear y difundir re-presentaciones del cuerpo femenino aparentemente isomórficas y neutrales y que, no obstante, se encuentran fuertemente ideologizadas. A lo largo del presente artículo, revisaremos dichas re-construcciones a través de ejemplos reales extraídos del cine, la publicidad y las revistas femeninas de alta gama, para lo que recurriremos a la noción de «lo abyecto» desarrollada por Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* (1988). Es el nuestro un enfoque completamente novedoso que, como trataremos de demostrar a lo largo de estas páginas, se revela inmensamente útil para desnaturalizar y desmitificar en el sentido barthiano (1957) un concepto de feminidad que, aun carente de referentes verdaderos, goza de una existencia muy real en el imaginario colectivo, desde donde guía y condiciona la vida y la imagen que millones de mujeres se forman de ellas mismas y de las demás.

## 2. El poder de las re-presentaciones mediáticas en la hiperrealidad

*Esse est percipi*. Ser es ser percibido. En pleno siglo XXI, trescientos años después de que fuera enunciada, esta máxima del idealismo filosófico se nos antoja hoy la más apropiada para dar cuenta de la naturaleza de la «era de la información», para decirlo con Castells (1996), de la «sociedad de la comunicación generalizada», para expresarlo con Vattimo (1989), en la que habitamos. De ahí que fuera la sentencia berkeleyana la elegida para dar nombre a uno de los relatos más deliciosamente irónicos de Borges, en el que se nos muestra con meridiana claridad la naturaleza hiperreal, para decirlo con Baudrillard (1978, 1991), de la realidad de la aldea McLuhiana. A lo largo de sus páginas, el literato argentino y su coterráneo y compañero de profesión Adolfo Bioy Casares dibujan un universo en el que nada existe fuera de los estudios de grabación y las redacciones de los periódicos y donde el fútbol se convierte en un «género dramático, a cargo de un solo hombre en una cabina o de actores con camiseta ante el cameraman» y la conquista del espacio deviene «una coproducción yanqui-soviética» (Borges y Bioy Casares, 1967). Un mundo en el que el trono del

demiurgo ha sido usurpado por los medios de comunicación y que lejos de constituir una ficción literaria es aquel sobre el que hoy caminamos.

El axioma enunciado por el padre del idealismo subjetivo encuentra, pues, su paroxismo en la posmodernidad, donde tal y como expresa Baudrillard, lo real ya no es aquello que se puede reproducir, sino lo reproducido. Hoy más que nunca, discurso y realidad se vinculan para formar un todo indisoluble que constituye una de las herramientas —o armas— más poderosas que existen, pues quien tenga acceso a él sujetará en sus manos las pinturas con las que dibujar la realidad según sus intereses y conveniencias. No en vano (se) formulaba Foucault la siguiente pregunta ante el nutrido auditorio que se congregó el 2 de diciembre de 1970 para asistir a la lección inaugural que impartió en el *Collège de France*: «¿qué hay de peligroso en el hecho de que las gentes hablen y de que sus discursos proliferen indefinidamente?» (1970: 11). Hoy, casi medio siglo después de que el filósofo del poder pronunciara estas palabras, los peligros a los que este aludía se han multiplicado con la expansión y consolidación de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC), que han hecho posible que los mensajes viajen a velocidades hasta hace poco insospechadas y alcancen los rincones más recónditos del planeta.

De este modo, conforme Occidente avanza inexorablemente hacia la mediatización de sus sociedades, se hunde paulatina e inadvertidamente bajo las arenas de lo que Baudrillard denomina el «desierto de lo real» (1978: 6). Hoy son los simulacros los que preceden a la realidad y la engendran (1978: 6), de manera que aquello que se encuentra ausente del discurso, y en especial del de los medios de comunicación, simplemente *no existe*.<sup>3</sup> Asimismo, el discurso mediático posee en nuestros días la capacidad de insuflar vida a construcciones y re-presentaciones que, careciendo de un referente verdadero, se erigen en elementos de la realidad para el público al que van dirigidos. Pensemos, por ejemplo, en los falsos documentales «Operación Luna» y «Operación Palace»<sup>4</sup> mediante los cuales la cadena francesa ARTE France y la española La Sexta, respectivamente, presentaron a sus audiencias una versión falsa de

3 No pretendemos negar la existencia de la realidad en el sentido ontológico del término, sino insistir en que esta no existe *para* los seres humanos fuera de la re-presentación.

4 El falso documental «Operación Palace», dirigido por el periodista Jordi Évole, causó un verdadero revuelo en todo el país cuando fue emitido, la noche del 23 de febrero de 2014, coincidiendo con el aniversario del golpe de Estado de 1981. Recurriendo a imágenes de archivo y a testimonios de personalidades importantes de la política de la época como Joaquín Leguina, Iñaki Anasagasti, Felipe Alcaraz y Federico Mayor Zaragoza, el historiador Andreu Mayayo y periodistas entre los que se encontraban Iñaki Gabilondo, Luis María Anson y Fernando Ónega, Évole y su equipo realizaron una re-construcción del acontecimiento como si todo hubiera sido un complot político planeado por el Gobierno de Adolfo Suárez y las imágenes del asalto al hemiciclo hubieran sido orquestadas y grabadas por José Luis Garci. La cantidad de telespectadores que mordieron el anzuelo fue tal que, a pocos minutos de comenzar, la emisión ya era *trending topic* a nivel mundial y se convirtió en la más vista de la historia de la cadena. Al día siguiente las reacciones ocuparon las páginas de una miríada de publicaciones y toda la plana mayor de la política y el mundo de la comunicación españoles se pronunció al respecto. El falso documental, que puso en evidencia la facilidad con la que los medios de comunicación pueden manipular la realidad a su antojo, se puede visualizar en su integridad en la siguiente dirección: [http://www.atresplayer.com/television/noticias/lasexta-noticias/especiales/temporada1/capitulo-1-operacin-palace\\_2014022100224.html](http://www.atresplayer.com/television/noticias/lasexta-noticias/especiales/temporada1/capitulo-1-operacin-palace_2014022100224.html). Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2014.

dos acontecimientos de relevancia histórica: la llegada del hombre a la luna, por un lado, y el intento de golpe de Estado ocurrido en España el 23 de febrero de 1981, también conocido como 23F, por el otro. En ambos casos, el engaño no se reveló abiertamente hasta el final y no fue hasta entonces cuando la mayor parte de los telespectadores advirtió que no se encontraba ante un hecho auténtico, sino ante una perfecta re-construcción discursiva que, no por ello, era menos real que la versión oficial y oficiosa vigente hasta la fecha. Para lo que aquí nos concierne, estos ejemplos resultan especialmente significativos, pues demuestran de manera manifiesta que «la verdad se puede tratar como una mercancía que se elabora» (Potter, 1996: 18) y que hoy «lo real se construye mediante la producción de imágenes y por la manipulación de símbolos» (Vidal, 2003: 29).

Desde esta óptica, las re-presentaciones de la mujer que cada día elaboran los medios de comunicación se revelan objetos políticos, culturales e históricos investidos de un poder tan inconmensurable como real. Y es que, tal y como intentaremos demostrar a lo largo de estas páginas, en la «era de la seducción», para decirlo con Lipovetsky (1999a), lejos de constituir un reflejo de la concepción imperante de feminidad —que, como veremos, se erige, para expresarlo con las palabras de Baudrillard (1978: 5), sobre el modelo «de algo real sin origen ni realidad»—, las re-presentaciones mediáticas del cuerpo femenino contribuyen activamente a re-producir dicha noción artificial, reductora y ansiógena de lo que *debe ser* una mujer.

### 3. La mujer hiperreal: muerte del referente, orgía del significante

There *is* a Fountain of Youth: it is your mind, your talents, the creativity you bring to your life and the lives of the people you love. When you learn to tap this source, you will truly have defeated age.

*Sophia Loren*

Quizá sean estas las palabras más emblemáticas de uno de los iconos del cine y la belleza de nuestros tiempos. Citado y parafraseado hasta la saciedad, este mensaje de naturaleza inspiradora, que parece un canto al poder del trabajo, los deseos y la fuerza interior de cada mujer, ejemplifica a la perfección uno de los rasgos definitorios de las sociedades occidentales actuales: la práctica de lo que Vidal denomina una «moralidad del simulacro» (2003: 25). Y es que Sophia Loren, paradigma de la eterna juventud por excelencia, si bien sí que ha encontrado la mítica fuente que devuelve a quien se bañe en sus aguas tan ansiada propiedad, con sus palabras nos proporciona las señas equivocadas sobre su ubicación, tal y como atestiguan las informaciones sobre su sometimiento a no pocas intervenciones estéticas.<sup>5</sup> La actriz napolitana se nos revela de este modo como el símbolo

5 Si bien la artista italiana nunca ha admitido haberse sometido a ningún tipo de intervención estética, numerosos medios se han hecho eco en distintas ocasiones de lo contrario. Incluso el actual gurú de la cirugía plástica, Ivo Pitanguy, reconoció en 2002 que la nariz de la actriz era una de sus mejores creaciones.

—aunque hubiéramos podido elegir entre una plétora de candidatos y candidatas— de que la nuestra es, sobre todo y ante todo, la «era de la superficie», un tiempo donde no existen más que imágenes que se caracterizan por presentar, para decirlo con Baudrillard, una «orgullosa indiferencia hacia la realidad» (1991: 45) y donde esta se construye, como veremos en el caso de las re-presentaciones de la mujer que analizaremos, a través de signos que carecen de referente real.

Lo expresado hasta el momento se percibe con meridiana claridad en uno de los acontecimientos que hace escasos meses incendiaron la red y cuyas consecuencias saltaron incluso a las páginas de diarios de todo el orbe. Nos referimos a la filtración de varios fotogramas pertenecientes a la película *Under the Skin* (Jonathan Glazer, 2014) protagonizada por Scarlett Johansson, en las que la actriz realiza un desnudo integral y que a los pocos segundos de ver la luz hicieron correr ríos de tinta en una plétora de idiomas. Desde Twitter, Facebook y otras plataformas que hoy permiten que se oiga la voz de una inmensa masa de la población antes silenciada, miles de personas arremetieron contra la que se considera(ba) un mito erótico de la factoría hollywoodense al sentirse decepcionados, e incluso engañados, después de que dichas imágenes revelasen un cuerpo que nada tiene que ver con el que hasta el momento se había mostrado en las producciones cinematográficas y publicitarias en las que la Marilyn Monroe del siglo *xxi* había participado. Calificado por muchos como «feo», «gordo» o «normalísimo»<sup>6</sup> —con lo significativo que resulta ya que se haga un uso peyorativo de este último adjetivo en dicho contexto— el cuerpo desnudo de Scarlett Johansson *al natural* nos despierta durante unos segundos de ese coma inducido en el que se ha sumido la sociedad de la comunicación al hacer que nos apercibamos de que Scarlett no existe, que aquello que las re-presentaciones a las que durante años hemos estado expuestos nos dijeron que era Scarlett carece de referente real. La actriz se revela así como un signo hueco, vacío, mero simulacro.

Además del cine, otra esfera de la cultura popular en la que la mujer se construye con signos que carecen de referente real son las revistas femeninas de alta gama, también conocidas como revistas de moda y belleza (Hinojosa, 2007; Torres, 2007) o con el término anglosajón *glossies* (Hermes, 1995), entre las que se encuentran cabeceras como *Vogue*, *Marie Claire*, *Cosmopolitan*, *Elle*, *Glamour*, *Telva*, y un largo etcétera. Este tipo de prensa constituye un subtipo de lo que tradicionalmente se engloba bajo el término paraguas «revistas femeninas» y está compuesto por «publicaciones periódicas centradas sobre todo en moda y belleza [...] escrit[as] por, para y sobre mujeres, [que] abarca[n] temas definidos culturalmente como femeninos y propaga[n] ideales de feminidad y de belleza» (Torres, 2007: 213). Asimismo, se caracterizan por presentar una elevada calidad en sus contenidos y, sobre todo, en su aspecto (Ganzabal, 2007), lo que provoca que sus ventas sean insuficientes para costear su producción y dependan económicamente de la publicidad que ocupa en torno a un 27% (Torres, 2007: 219) de su superficie.

6 Para más información acerca de esta cuestión, consúltese la siguiente dirección: <http://www.lavanguardia.com/gente/curiosidades/20140422/54406037371/scarlett-johansson-desnudo-twitter.html>. Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2014.

Con frecuencia denostado por la investigación académica,<sup>7</sup> este tipo de publicaciones constituye no obstante uno de los principales creadores y difusores del concepto de feminidad que nos ocupa, tal y como indica el ingente número de cabeceras que existen, su presencia en países de todo el globo y sus elevadas cifras de difusión. Sus páginas se encuentran pobladas por modelos y actrices que se nos presentan como el ejemplo de perfección al que la mujer del siglo XXI *naturalmente quiere* aspirar y cuyas re-presentaciones se construyen a través de imágenes manipuladas y de un discurso dirigido a maquillar una realidad que no brilla tanto como el papel satinado en el que se encuentra impreso y los colores que inundan cada sección. Y es que detrás de estas mujeres invariablemente delgadas, atractivas, felices, realizadas, libres e independientes — términos estos que permean las páginas de todas las revistas de alta gama, con independencia de las diferentes ideologías que suscriban— que proclaman que la verdadera belleza se encuentra en el interior y que la exterior puede lograrse por medio de una vida sana y el empleo de los cosméticos y las prendas adecuadas, se esconde la patética realidad que desvelan Kirstie Clements (2013), exeditora de *Vogue Australia* o Liz Jones (2001a; 2001b), que ocupaba idéntico cargo en *Marie Claire UK*. La primera da cuenta de los hábitos de vida insanos y extremos que se esconden detrás de los cuerpos «naturales» de las chicas de portada y nos relata sus experiencias con modelos que presentaban heridas y cicatrices en las rodillas que explicaban con un indiferente: «Oh yes. Because I'm always so hungry, I faint a lot» (Clements, 2013), y con otras cuya rutina habitual consistía en entrar y salir continuamente del hospital (Clements, 2013) por inanición. Por su parte, Jones complementa este testimonio con el relato de por qué decidió abandonar el cargo que ocupaba en *Marie Claire* al aperebirse de «the sheer terrorism of the fashion industry» (Jones, 2001a), un negocio que «pretends to support women while it bombards them with imposible images of perfection day after day, undermining their self-confidence, their health and hard-earned cash» (Jones, 2001a).

Los ejemplos aquí referidos pretenden ilustrar que hoy la mayor parte de las re-presentaciones de la mujer que encontramos en los distintos dispositivos de la cultura popular — a los que podríamos añadir otros como la música, la televisión, etcétera— están elaboradas a partir de signos huecos, vacíos, sin referente, pero no por ello se tornan estas débiles. Bien al contrario, se revelan tan reales y poderosas como una mujer de carne y hueso, pues desde el lugar en el que están incardinadas en el inconsciente colectivo influyen de manera determinante en la imagen que las mujeres nos construimos de nosotras mismas y de las demás, en nuestro proceso de creación de identidad que, como Hall indica, se forma dentro de la re-presentación (1997) y en nuestra elaboración de narrativas ontológicas (Somers 1992, 1997; Somers y Gibson 1994) con las que nos explicamos a nosotros y a los demás nuestro

7 Existe, no obstante, un limitado pero inmensamente revelador cuerpo de investigaciones que pone de manifiesto la ingente necesidad que existe de analizar este tipo de prensa dirigida a mujeres, incluida aquella destinada a adolescentes (Cf. Byerly & Ross, 2006; Currie, 1999; Friedan, 1963; Frazer, 1987; Gallego Ayala, 1990; Gauntlett, 2008; Hermes, 1995; Hinojosa, 2007; McCracken, 1993; Winship 1987, entre otros).

sitio en el mundo. Para decirlo de otro modo: no siendo más que fantasmas, ejercen un insoportable peso real sobre la mujer occidental.

Lo expuesto hasta el momento resulta sintomático de aquello a lo que Baudrillard aludía cuando afirmaba que «todo indica que estamos entrando en un mundo de decepción, donde toda una cultura se dedica alegremente a la fabricación de su falsificación. Cosa que también significa que ya no se hace demasiadas ilusiones respecto a sí misma» (1991: 39-40). Es, pues, la nuestra una sociedad en extremo paradójica, que obsesionada por lo «auténtico» y «lo natural», se contenta sin embargo con «una realidad virtualizada que da lugar», como comprobaremos en el siguiente apartado, «a conductas de evitación de lo real» (Vidal, 2003: 29).

#### 4. Poderes de la abyección en la re-presentación de la mujer hiperreal

La expresión «era de la superficie» que empleamos en el apartado anterior para describir un tiempo en el que los signos se han quedado sin referentes, en el que el significante ha triunfado frente al significado (Vidal, 2003: 43), nos sirve asimismo para dar cuenta de otro rasgo característico de nuestras sociedades: el ingente valor que se concede a la apariencia física en general y a la belleza femenina en particular. En este sentido, convenimos con Lipovetsky que vivimos la «apoteosis histórica de la cultura del bello sexo» (1999b: 120) —que, por supuesto, es el femenino. De ahí que las re-presentaciones de la mujer en la cultura popular que constituyen nuestro objeto de estudio confieran protagonismo a la superficie, es decir, al cuerpo, que establecen como piedra angular del concepto de feminidad al que responden y que contribuyen a re-producir.

Una vez demostrado que las re-presentaciones «nunca son inocentes, sino que tienen que ver con el Poder, con quién tiene autoridad para construirlas» (Vidal, 2002: 105) y que, en consecuencia, son políticas, producto de una ideología y no de la naturaleza, nos interesamos por examinar cuál es la-representación del cuerpo femenino que se elabora en los dispositivos de la cultura popular mencionados y cómo se construye. A este respecto, la hipótesis que sostenemos y que trataremos de demostrar a continuación es que, en los ámbitos analizados, el concepto de feminidad se erige mediante la conceptualización explícita e implícita de dos propiedades como abyectas: la vejez y el sobrepeso. Es esta una noción, la de la «abyección», que adoptamos de las teorías psicoanalíticas desarrolladas por Julia Kristeva en su obra *Poderes de la perversión* (1988) y que nunca hasta la fecha ha sido aplicada a este tipo de estudios. No obstante, tal y como comprobaremos, se revela inmensamente útil para desnaturalizar y desmitificar en el sentido barthiano (1957) un concepto de feminidad que, aun carente de referentes verdaderos, tal y como evidenciamos en la sección precedente, goza de una existencia muy real.

El concepto de «lo abyecto» constituye una noción semánticamente inestable empleada por diferentes autores en diversos campos epistemológicos, con un significado propio en cada contexto. El que aquí suscribimos, como ya hemos indicado, es el elaborado por Julia Kristeva, quién lo define como aquello que, siendo propio, natural, innato, íntimamente relacionado con el sujeto y su organismo

es, no obstante, censurado por la sociedad y, en consecuencia, constituye algo de lo que este debe desprenderse. Las palabras de la semióloga y psicoanalítica resultan especialmente claras al respecto: «Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura» (Kristeva, 1988: 9). Desde esta óptica es abyecto, pues, «aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas» (Kristeva, 1988: 11). En este sentido, Kristeva establece tres esferas tradicionalmente consideradas abyectas en nuestras sociedades, a saber: la comida, los residuos corporales y los signos de la diferencia sexual. No obstante, tal y como podremos comprobar a lo largo de estas páginas, la abyección permea asimismo otros ámbitos, donde se revela como un mecanismo esencial para el control y el mantenimiento del orden simbólico.

Decíamos al comienzo de esta sección que el concepto de feminidad del que aquí nos ocupamos y que los distintos dispositivos de la cultura popular contribuyen a crear y difundir se basa en configurar como abyectos la vejez y el sobrepeso. A través de esta operación, ciertas características propias del ser humano se establecen como algo que debe ser necesariamente rechazado para poder vivir en el orden simbólico. Comencemos, por ejemplo, por el envejecimiento, por constituir, a nuestros ojos, el caso más paradójico. Y es que resulta extremadamente curioso cómo las sociedades occidentales contemporáneas perciben como *natural* que la mujer —pero no el hombre—<sup>8</sup> deba nadar a contracorriente y luchar constantemente una fragorosa batalla contra el tiempo que ha perdido antes incluso de comenzar.

A través de nuestros análisis, hemos podido constatar que el envejecimiento en la mujer se configura como abyecto a través de las re-presentaciones que nos ocupan tanto de manera implícita como explícita. Lo primero que comprobamos al sumergirnos en nuestro objeto de estudio es que la vejez se encuentra hiporrepresentada. Salvo escasas excepciones,<sup>9</sup> la inmensa mayoría de las mujeres que encontramos en los medios de comunicación, la publicidad, la gran pantalla y las pasarelas son jóvenes o de mediana edad, y en este último caso, el físico que exhiben se corresponde con el de las primeras. Los signos de la vejez están, pues, ausentes de la re-presentación, y cuando no es así su presencia tiene como objetivo contribuir a conceptualizarlos como abyectos, indeseables, fuera del orden establecido, como algo de lo que la mujer ha de librarse para encajar dentro de lo que la sociedad establece como los límites de la feminidad. Los ejemplos abundan, por ejemplo, en las revistas femeninas de alta gama y en la publicidad dirigida a mujeres que en ella

8 A este respecto, resulta curiosa la naturalidad con la que percibimos que en los hombres el paso del tiempo se juzgue como algo positivo que los torna «interesantes» —de lo que George Clooney constituye el máximo exponente— y que en las mujeres esta se presente como una característica indeseable. Para seguir con el ejemplo de George Clooney, no hay más que evocar cualquiera de los anuncios que el actor protagoniza para Nespresso, donde siempre aparece rodeado de mujeres que a los treinta y los cuarenta presentan un aspecto que cualquier chica de veinte envidiaría.

9 En ocasiones esporádicas la vejez entra en el mundo de la moda de la mano de modelos como Daphne Selfe, cuya carrera en las pasarelas comenzó a los 70 años y hoy ha posado ya para Mario Testino y Nick Knight y ha participado en multitud de campañas publicitarias para diversos diseñadores y marcas de cosmética. Otros nombres que podríamos añadir a la lista son Jacky O'Shaughnessy, Leslie Winer o Catherine Deneuve. No obstante, continúan siendo la excepción, y su presencia en este y otros campos sigue siendo marginal.

se inserta, donde se presentan la «pérdida de colágeno» y la «pérdida de resistencia y turgencia» como procesos que hay que «combatir» (publi-información de Olay en *Elle*, diciembre 2013: 203), las «arrugas y las líneas» como objetos que debemos «rellenar» (anuncio de Estée Lauder en *Vogue*, octubre 2012), los «signos de la edad» como indeseables también cuando afectan cabello (publi-información de Pantene en *Elle*, diciembre 2013: 181), y un largo etcétera.

Los ejemplos son legión. Lo que aquí nos interesa es que todas estas re-presentaciones de la vejez como abyecto se encuentran naturalizadas a ojos de la población, hasta el punto que percibimos como *normal* y *natural* que la mujer luche desde edades cada vez más tempranas con todo un arsenal de armas quirúrgicas y cosméticas que no deja de aumentar día a día hasta caer derrotada por una de las pocas certezas absolutas que tenemos en la vida: que el tiempo pasa, y con él nuestros cuerpos cambian. Contribuir a conceptualizar el envejecimiento y sus signos como algo perjudicial de lo que la mujer debe librarse significa contribuir a que esta odie su propia naturaleza.

Y lo mismo ocurre con la cuestión del peso. Paradójicamente, en la sociedad de la abundancia lo único que nos parece demasiado son los kilos. Es la nuestra, para decirlo con Lipovetsky, una «cultura lipófoba» (1999b), en la que la grasa se revela el culmen de lo abyecto, aquello contra lo que necesariamente debemos luchar si queremos estar bien considerados socialmente. Al igual que en el caso de la vejez, la práctica ausencia<sup>10</sup> de re-presentación en la cultura popular de mujeres con una talla superior a la 36 y la hiper-representación de aquellas que encarnan la polémica talla cero contribuye a la conceptualización de los cuerpos que superan dichas dimensiones como abyectos. Si tomamos, por ejemplo, el ámbito de las revistas femeninas de alta gama, observamos que bajo la aparente heterogeneidad que muestran las re-presentaciones, esta no afecta más que al corte y color de pelo, los ojos y el tono de la piel.<sup>11</sup> Los kilos no son aquí una opción.

Estas re-presentaciones se fortalecen asimismo con la producción de discursos que dan cuenta y al mismo tiempo contribuyen a reforzar esa obsesión con el cuerpo femenino que caracteriza a nuestras sociedades.<sup>12</sup> Discursos que tienen

10 En los últimos años, hemos asistido a la creación de ciertas campañas publicitarias que, como la *Campaña de Dove por la Belleza Real*, muestran mujeres cuyos cuerpos presentan medidas y pesos saludables. No obstante su éxito, no han provocado ningún cambio profundo en la imagen de las mujeres que aparece con frecuencia en la publicidad. Asimismo, en ciertas ocasiones hemos podido observar a modelos con tallas grandes como Tara Lynn en la portada de revistas como *Elle*. Sin embargo, cuando esto sucede no deja de ser una excepción, pues este tipo de mujeres nunca se incorpora de manera natural a las páginas de dicho tipo de prensa.

11 A este respecto, cabe realizar una matización, pues si bien desde hace algunos años se percibe en este tipo de prensa una mayor presencia de mujeres de distintas razas y procedencias, la inmensa mayoría continúa siendo blanca y de procedencia occidental.

12 Un ejemplo especialmente representativo de esta obsesión la encontramos en lo que ha sido denominado el «Celebgate», un robo masivo de imágenes íntimas del que han sido víctimas más de 100 mujeres, la mayoría actrices hollywoodenses, modelos y deportistas, y que fueron publicadas sin su consentimiento en la red. Llama la atención, en este sentido, que ningún hombre se encontró entre los afectados.

como objeto la consecución de un cuerpo «libre de grasa» que nos permita así estar bellas. Porque en el siglo XXI, aunque se manifieste lo contrario, el deber de una mujer sigue siendo estar guapa bajo cualquier circunstancia. Un caso muy representativo lo encontramos en el número de diciembre de 2013 de la revista *Elle*, donde la directora abre la edición con estas palabras: «Así es la gente de verdad. Real, descomplicada, fiel a sí misma. Coherente con lo que piensa, dice y hace. Porque hoy lo que importa no es tener, ni parecer, sino ser. Triunfa lo auténtico» (*Elle*, diciembre de 2013: 36) y, varias páginas más adelante, publica el siguiente fragmento en el marco de una entrevista realizada a la modelo Miranda Kerr

Dos meses antes de dar a luz, [mi abuela] vino a los Ángeles para cuidarme y todas las mañanas me decía: «Miranda, sé que estás casada, pero, nos guste o no, los hombres son visuales y, aunque estés en la recta final del embarazo, aún tienes que hacer un esfuerzo por Orlando [...] Así que ponte un poco de color en los labios y un vestido bonito. Sigue mostrando lo mejor de ti». Y, como si fuera un mantra de vida, Kerr continúa haciéndolo hasta la fecha (*Elle*, diciembre de 2013: 64).

Las palabras de África Vidal constituyen el broche perfecto al análisis que acabamos de exponer, pues expresan con absoluta claridad cuál es la situación actual de la mujer en el terreno que nos ocupa, de la que afirma que «es tanto más femenina, es tanto más lo que se espera de ella, cuanto menos ella es, cuanto más se acerca a una re-presentación, a la re-construcción de un *yo* real que le han enseñado a no aceptar» (2003: 58; cursiva del original). Dichas re-presentaciones esconden, pues, más sombras que luces, más peligros que inocuidades, ya que actúan como cárceles, o más bien moldes, que responden a una determinada visión interesada del mundo y al mismo tiempo consiguen que más personas observen la realidad desde dicha perspectiva. Es decir, que se convierten en lo que Bourdieu denomina «habitus» y que define como

[...] sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente «reguladas» y «regulares» sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu, 2007: 86; cursiva del original)

Estas re-presentaciones son poderosas, pues, porque crean principios de visión del mundo, porque se convierten en un componente de las lentes con las que observamos la realidad. De ahí que las percibamos como naturales y se pueda

ejercer contra nosotros esa violencia simbólica de la que hablábamos al principio, «esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales», dado que se apoya «en unas “expectativas colectivas”, en unas creencias socialmente inculcadas» (Bourdieu, 1999: 173).

## 5. Conclusión

A lo largo del presente ensayo, hemos tratado de demostrar que no se puede hablar de liberación de la mujer en un momento en el que la mayor parte de las re-presentaciones que muestran al mundo los omnipresentes y poderosos dispositivos de la cultura popular —como el cine, la publicidad, la moda o las revistas femeninas de alta gama— se encuentran más controladas que nunca y cuando estas además contribuyen a crear y difundir un concepto de feminidad antinatural que ahoga a las mujeres al obligarlas a abyectar de algunas de sus características innatas. Un concepto, este, que se encuentra fuertemente incardinado en el subconsciente colectivo y da lugar a que en pleno siglo XXI tengamos que asistir a situaciones tan dantescas como la que tuvo a Tania Llasera como involuntaria protagonista en el tiempo en el que se escribían estas páginas, cuando su aumento de peso inundó las revistas, telemagazines y cuentas de Twitter españoles, desde donde «gorda» fue el calificativo más respetuoso que le dedicaron.<sup>13</sup>

Que una profesional como la mencionada presentadora se vea obligada a publicar una carta<sup>14</sup> explicando las causas de su aumento de talla resulta, además de desalentador y profundamente preocupante, indicativo del peso y el alcance del antinatural y ansiógeno concepto de feminidad del que aquí nos hemos ocupado. Que este sea, además, un caso de tantos, solo empeora nuestras expectativas. Y es que a él podríamos añadir una larga lista de mujeres que, aun habiendo llegado a la cúspide de sus carreras profesionales, han sido y continúan siendo degradadas y vituperadas por los medios de comunicación y una parte importante de la población, que ahora se manifiesta a través de las redes sociales de las que disponen, por permitir que sus cuerpos se tornaran abyectos con el aumento de talla y el paso del tiempo. Entre otras, podemos mencionar a Paulina Rubio, criticada hasta la saciedad por no haber perdido los kilos ganados durante su embarazo;<sup>15</sup> Christina Aguilera, quien fue atacada por representantes de la industria musical por su aumento de talla; Mischa Barton, a la que se le recriminaron los kilos adquiridos cuando padecía bulimia; la cantante Adele, a

13 Para más información al respecto, el lector puede acudir a: [http://www.vanitatis.elconfidencial.com/noticias/2014-09-18/tania-llasera-estalla-en-twitter-y-defiende-su-aumento-de-peso-me-siento-sexy\\_201280/](http://www.vanitatis.elconfidencial.com/noticias/2014-09-18/tania-llasera-estalla-en-twitter-y-defiende-su-aumento-de-peso-me-siento-sexy_201280/). Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2014.

14 Dicha carta aparece publicada en la web personal de la presentadora con el título «Noticias de peso» y puede consultarse en: <http://www.taniallasera.com/category/blog/>. Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2014.

15 Cf. «Madre de Paulina Rubio, furiosa por burlas sobre el peso de su hija». Disponible en: <http://www.elespectador.com/entretenimiento/arteygente/vidamoderna/madre-de-paulina-rubio-furiosa-burlas-sobre-el-peso-de-articulo-438339>. Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2014.

quien el diseñador Karl Lagerfeld calificó de «gorda» en sus declaraciones a la revista *Metro*, y un interminable etcétera.<sup>16</sup>

Como podemos observar a la luz de estos ejemplos, queda todavía mucho camino por recorrer en el ámbito de la re-presentación mediática de la mujer. En este sentido, convenimos con Byerly y Ross en que existe una urgente necesidad de que las mujeres obtengan «[a] greater control over the representations of their and our lives, so that the wonderful diversity of all our experiences becomes incorporated in the popular media landscape» (2006: 8). Y es que, previa a una liberación real de la mujer es preciso que se produzca una liberación simbólica. La una no podrá existir jamás sin la otra.

## 6. Bibliografía

- APPIAH, Kwame Anthony (2006) *Cosmopolitismo: la ética en un mundo de extraños*, Buenos Aires, Katz, 2007 (traducción de Lilia Mosconi).
- AUGÉ, Marc (1992) *Los «no lugares». Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- BARTHES, Roland (1957) *Mitologías*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 2012 (traducción de Héctor Schmucler).
- BARTHES, Roland (1974/1982) *El placer del texto seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*, México DF, Siglo Veintiuno Editores, 1993 (traducción de Nicolás Rosa y Oscar Terán).
- BARTHES, Roland (1993) *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 2009 (traducción de C. Fernández Medrano).
- BAUDRILLARD, Jean (1978) *Cultura y simulacro*, Barcelona, Editorial Kairós (traducción de Pedro Rovira).
- BAUDRILLARD, Jean (1991) *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Barcelona, Editorial Anagrama (traducción de Thomas Kauf).
- BAUMAN, Zygmunt (2000) *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press.
- BECK, Ulrich (1999) *La sociedad del riesgo global*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2002 (traducción de Jesús Alborés Rey).
- BORGES, Jorge Luis & BIOY CASARES, Adolfo (1967) *Crónicas de Bustos Domecq*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- BOURDIEU, Pierre (1999) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, Barcelona (traducción de Thomas Kauf).
- BOURDIEU, Pierre (2007) *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores (traducción de Ariel Dillon).
- BYERLY, Caroyrn M. & ROSS, Karen (2006) *Women & Media. A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell Publishing.

16 Cf. «Karl Lagerfeld dice que Adele está “demasiado gorda”». Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/gente/20120207/54249646697/karl-lagerfeld-dice-adele-gorda.html>. Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2014.

- CASTELLS, Manuel (1996) *The Rise of the Network Society. The Information Age: Economy, Society and Culture Vol. I*, Cambridge (EEUU) y Oxford (RU), Blackwell Publishing, 2000.
- CLEMENTS, Kirstie (2013) «Former Vogue editor: The truth about size zero», *The Guardian*, 5 julio 2013. Disponible en: <http://www.theguardian.com/fashion/2013/jul/05/vogue-truth-size-zero-kirstie-clements>. Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2014.
- CURRIE, Dawn H. (1999) *Girl Talk: Adolescent Magazines and Their Readers*, Toronto, University of Toronto Press.
- DEBORD, Guy (1967) *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Pre-Textos, 2002 (traducción de José Luis Pardo).
- FOUCAULT, Michel (1970) *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets Editores, 1992 (traducción de Alberto González Troyano).
- \_\_\_\_\_ (1979) *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1992 (traducción y edición de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría).
- FRAZER, Elizabeth (1987) «Teenage Girls Reading *Jackie*», *Media, Culture and Society*, nº 9, pp. 407-425.
- FRIEDAN, Betty (1963) *The Feminine Mystique*, London, Penguin.
- GALLEGO AYALA, Juana (1990) *Mujeres de papel. De ¡Hola! a Vogue*, Barcelona, Icaria.
- GANZABAL LEARRETA, María (2007) «La popularización versus la democratización de las revistas femeninas de alta gama», *Question*, nº 18. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/457/381>. Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2014.
- GAUNTLETT, David (2008) *Media, gender and Identity. An Introduction*, London/New York, Routledge.
- HALL, Stuart (1997) «Cultural Identity and Diaspora», en Kathryn Woodward (Ed.): *Identity and Difference*, London, Sage.
- HERMES, Joke (1995) *Reading Women's Magazines. An Analysis of Everyday Media Use*, Cambridge, Polity Press.
- HINOJOSA MELLADO, M<sup>a</sup> Paz (2007) *La persuasión en la prensa femenina*, Madrid, Visión.
- IRIGARAY, Luce (1985) *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Éditions de Minuit.
- JONES, Liz (2001a) «What I Think About the Fashion World», *Mail Online*, (s/f.). Disponible en: <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-38390/What-I-think-fashion-world.html>. Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2014.
- JONES, Liz (2001b) «I Expose the Guilty Fashion Editors Who Drive Young Women to Starve Themselves», *The Mail on Sunday*, 15 abril 2001, pp. 32-33.
- KRISTEVA, Julia (1988) *Poderes de la perversión*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1989 (traducción de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman).
- LIPOVETSKY, Gilles (1983) *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1992 (traducción de Joan Vinyoli y Michèle Pendants).
- \_\_\_\_\_ (1999a) «En torno a la seducción», *Asparkia. Investigació feminista*, nº 10, Castellón de la Plana, Seminari d'Investigació feminista, pp. 87-106.

- \_\_\_\_\_ (1999b) *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, Barcelona, Anagrama (traducción de Rosa Alapont).
- \_\_\_\_\_ (2004) *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006 (traducción de Antonio-Prometeo Moya).
- McCRACKEN, Ellen (1993): *Decoding Women's Magazines*, Basingstoke, Macmillan.
- POTTER, Jonathan (1996) *La representación de la realidad. Discurso, retórica y construcción social*, Barcelona, Paidós, 1998 (traducción de Genís Sánchez Barberán).
- SOMERS, Margaret (1992) «Narrativity, Narrative Identity, and Social Action: Rethinking English Working-Class Formation», *Social Science History*, nº 16 (4), pp. 591-630.
- \_\_\_\_\_ (1997) «Deconstructing and Reconstructing Class Formation Theory: Narrativity, Relational Analysis, and Social Theory», en John Hall (Ed.): *Reworking Class*, Ithaca NY & London, Cornell University Press, pp. 73-105.
- SOMERS, Margaret & GIBSON, Gloria (1994) «Reclaiming the Epistemological 'Other': Narrative and the Social Construction of Identity», en Craig Calhoun (Ed.): *Social Theory and the Politics of Identity*, Oxford & Cambridge MA, Blackwell, pp. 37-99.
- TORRES, Rosario (2007) «Revistas de moda y belleza: el contenido al servicio de la forma *bella*», *Ámbitos*, nº 16, pp. 213-225.
- VATTIMO, Gianni (1989) *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990 (traducción de Teresa Oñate).
- VIDAL CLARAMONTE, M<sup>a</sup> del Carmen África (2002) «El cuerpo colonizado», *Asparkía. Investigació feminista*, nº 13, Castellón de la Plana, Seminari d'Investigació Feminista, pp. 103-114.
- \_\_\_\_\_ (2003) *La magia de lo efímero: representaciones de la mujer en el arte y literatura actuales*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- WINSHIP, Janice (1987) *Inside Women's Magazines*, London, Pandora.

Recibido el 30 de septiembre de 2014

Aceptado el 22 de octubre de 2014

BIBLID [1132-8231 (2015) 27: 15-29]



## El posicionamiento subjetivo del #selfie

### *Subjective Positioning #selfie*

#### **RESUMEN**

Este artículo estudia uno de los aspectos del emergente fenómeno llamado *selfie*, desde una perspectiva de género que fomenta el empoderamiento a grupos constreñidos o excluidos por el patriarcado. Los *selfies* fotográficos o audiovisuales se encuentran en plena efervescencia y tienen la capacidad de ir más allá de la simple epidermis. Las implicaciones que pueden tener en nuestras vidas son diversas dependiendo de la edad de las personas que los toman, los roles que adoptan y los vínculos sociales. Las artistas que se han identificado con la toma del *selfie* y las redes sociales donde circulan, experimentan con las problemáticas que surgen como son las respuestas de odio, para pasar a acciones en la calle y la creación de talleres.

**Palabras clave:** empoderamiento, comunidades, dispositivos móviles, imagen corporal, redes sociales, injurias

#### **ABSTRACT**

This article examines an aspect of the emerging phenomenon called selfie, from a gender perspective that encourages empowerment to constrained groups or those excluded by patriarchy. Photographic or audiovisual selfies are in full swing and have the ability to go beyond the simple epidermis. The implications that can have on our lives are different depending on the age of people, the roles they adopt and their social ties. The female artists who have been identified with the seizure of selfie and social networks where they circulate, experience with the problems that arise as the answers are hateful, moving to street actions and creating workshops.

**Keywords:** empowerment, communities, mobile devices, body image, social networks, injuries.

#### **SUMARIO**

1. Introducción. 2. #selfie de amor propio. 3. Am I pretty or Ugly? 4. Artistas: Louise Orwin, Alicia Murillo y Erica Scourti. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía y webgrafía.

1 Universitat Politècnica de València, email: merce.galan@gmail.com.

Whatever it is called, and wherever it is used, this simple, accessible technology alters the way in which individuals conduct their everyday lives. It has extensive implications for the cultures and societies in which it is used; it changes the nature of communication, and affects identities and relationships. It affects the development of social structures and economic activities, and has considerable bearing on its users' perceptions of themselves and their world.

*Sadie Plant, On the mobile*

## 1. Introducción

Las redes sociales se han poblado de una variante del autorretrato, que goza de unas características propias y se define con el término anglosajón: *selfie*. De manera sucinta podemos convenir que los *selfies* son la suma de un autorretrato tomado con un dispositivo móvil+software+una red social conectada a Internet. Los *selfies* son subidos a diario a la red y significan distintas cosas, teniendo en cuenta el contexto y las amistades a las que se dirigen. Lejos de la seriedad que imponía el autorretrato a principios de la fotografía, constituyen la manera actual de decir hola, o de mostrarse al mundo en las redes sociales, a diferencia de cuando las fotografías dormían en álbumes o cajas de zapatos. La diferencia la marca un tiempo contraído en el aquí y ahora, donde la foto se toma y se publica en tiempo real. Actualmente estamos saturados de fotografías de todo tipo, la ubicuidad es su principal característica, y aun así no dudamos en seguir haciendo más, desde lo cotidiano a lo creativo.

La práctica del *selfie* tiene tres aspectos interesantes: «presentación (del cuerpo y del yo), representación (para uno mismo y para los demás) y corporealización o encarnación (*embodiment*), esto es configuración e inscripción de los cuerpos» (Lasen 2012: 9).

Antes de continuar con la práctica *selfie*, acentuar un aspecto importante que ya destacó el filósofo Paulo Freire (1970) defensor de que fueran las personas oprimidas las que se apropiaran de las herramientas necesarias para conseguir su propio cambio. Tanto desde la creación de textos, como en la utilización de los medios audiovisuales. Etnógrafos y antropólogos también lo han entendido así en muchas de sus investigaciones, con el fin de no mostrar el punto de vista academicista sobre el individuo o grupo social con el que se trabaja y para que la investigación no tenga un sesgo limitado o cerrado. Los artistas por su parte, ven el autorretrato como un modo de autoconocimiento directo y por ello como fotógrafos o vídeo-artistas que también trabajan con grupos de personas, se eliminan como intermediarios y proporcionan las distintas herramientas.

A fecha 24 de julio 2013 había 90 millones de fotos en Instagram etiquetadas como #me.<sup>2</sup> Aunque es una gran cifra, representa un pequeño porcentaje respecto al conjunto de imágenes en general que hay en las redes sociales, pero

2 Disponible en: [http://www.esquire.com/blogs/culture/selfies-arent-art?click=main\\_sr](http://www.esquire.com/blogs/culture/selfies-arent-art?click=main_sr).

debemos tener presente que esos son los *selfies* publicados en la red, es decir, una selección de muchos más que toma el usuario y guarda en su ordenador (Gómez Cruz, 2012).

Nada equivocado o enfermizo hay en el gesto de estirar un brazo, disparar el móvil hacia sí mismo directamente, o hacerlo frente a un espejo o a la webcam y subir nuestra imagen a la red. Estamos más conectados socialmente que nunca y la fotografía o vídeo es parte de la comunicación que traspasa las fronteras de nuestro entorno cercano. Algunos de estos *selfies* son positivos en el sentido en que ayudan al empoderamiento (Ardévol y Gómez Cruz, 2012: 192) como veremos más adelante. Otros, por el contrario, nos exponen a la opinión de los demás, por lo general creando un problema en la autoestima y pudiendo dejar afectada de por vida a ciertas personas, como el caso de los *selfies* que se toman algunas niñas.

El *selfie*, es una de esas palabras que corren como la pólvora y se ponen en boca de todo el mundo en muy breve tiempo, y seguramente el éxito de ello, la tiene que el Diccionario Oxford<sup>3</sup> la incluyera en 2013, y cuya definición es: «Una fotografía que una persona se hace a sí misma, por lo general con un teléfono inteligente o una webcam, y luego lo publica en uno de los medios de comunicación social». La palabra nace del *hashtag* #selfie, en la red social Instagram y es por las redes donde habitan las imágenes. Imprimirlas en papel no es la finalidad que se busca. Lo verdaderamente atractivo de este fenómeno y la clave que le da sentido es: «El *selfie* ya no es una representación de algo, sino pasa a ser una práctica para algo» (Ardévol y Gómez Cruz, 2011: 91).

Cuando hablamos de *selfies*, los medios de comunicación nos remiten al narcisismo, de hecho se están cebando en potenciar este aspecto superficial y negativo con noticias intrascendentes y provocativas en tono paternalista, pero también es más que eso, son procesos de encarnación contemporáneos en donde de nuevo se perpetúan las asignaciones identitarias y es en lo que intentaremos profundizar.

En una sociedad conectada, el cuarto propio opera como un lugar de emancipación para las mujeres escritoras, como una isla potencialmente subversiva dentro del hogar desde donde pensar y modificar el hogar-mundo-patriarcal, donde la alteridad está paralelamente en un lugar de sometimiento y en un lugar de liberación, es decir, un lugar liminar (Zafra, 2014).<sup>4</sup>

Pensemos en el breve espacio de tiempo que ha devenido, en donde la mujer y su representación en los museos era desnuda en pintura y escultura (Guerrilla

3 Disponible en: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/selfie>.

4 ZAFRA, Rermedios (2014) Conferencia en la Biblioteca Nacional de España. Ciclo Libros, mujeres feminismo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wAGPAAO5Qc0>. Fecha de consulta: 30 de abril de 2014.

Girls, 1989),<sup>5</sup> y dónde nos encontramos en este momento, con mujeres de todas las edades tomándose fotos de sí mismas y realizando una curaduría en la que seleccionan las imágenes que mejor las representan y las comparten con el público que quieren. Es el paso de ser sujetos pasivos a ser proactivos.

El *selfie* y la tecnología que lo genera, es una herramienta de comunicación a través de la imagen hasta ahora con una influencia nunca vista, gracias a la democratización y facilidad de su uso. Parafraseando a Joan Fontcuberta, «hacer fotografía es una forma de contribuir a construir realidad y aparecer en la imagen es dejar una marca auto-etnográfica de que estamos ahí cuando las cosas están sucediendo. Hacer que tu causa tenga una imagen es una batalla fundamental, un elemento de lucha, de contestación y de resistencia». Él lo atribuye a las imágenes de manifestaciones ciudadanas en la calle, pero esto mismo podríamos derivarlo a los *selfies* de personas cuya figuración identitaria no es lo que se espera que sea. El *selfie* es una negociación activa entre la tecnología, el patriarcado, el capitalismo, los medios de comunicación, los pares y la agencia personal (Warfield, 2013: 1).

El *selfie* es una historia en curso, en breve tiempo ha sido asimilado de muchas maneras, como una forma superficial para la autoglorificación del sujeto, a comercializarse en los Oscar, como un agravio en funerales, a ser ignominioso en Abu Ghraib, como una desvergüenza con personas *homeless*, como una insensibilidad con enfermos, o una ordinariez después de practicar sexo y por último una oportunidad de obtener votos en campañas políticas. Uno de los *selfies* más criticados fue el de Barack Obama junto a David Cameron y Helle Thorning-Schmidt, durante el funeral de Nelson Mandela, como un acto de obsesión al culto a la personalidad (Losh, 2014: 11). Aunque la foto que ha circulado por las redes no es el propio *selfie* de estos tres personajes, sino la del periodista Roberto Schmidt de la Agence France Press, que captaba el momento de la toma.<sup>6</sup> Otro *selfie* de vanidad escandaloso es el de Geraldo Rivera,<sup>7</sup> un periodista norteamericano de setenta años que se lo tomó casi desnudo frente al espejo del lavabo, excusándose más tarde con que había bebido más tequila de la cuenta. Este comportamiento de tomarse fotos, es más habitual de lo que pensamos y rompe el tópico de que el *selfie* es propio de chicas o jóvenes adolescentes. Las estrellas de cine, cantantes, deportistas, etcétera, alimentan las redes sociales con imágenes cotidianas de su vida privada, que los acercan al gran público, en unas campañas de marketing baratas y de gran viralidad, que serán imitadas en sus poses y estética por los fans.

5 En 1971 fue la historiadora Linda Nochlin la que lanzó la pregunta «Why Have There Been No Great Women Artists?» y en 1989 el colectivo feminista Guerrilla Girls quienes siguen cuestionando las políticas de instituciones tan relevantes como el Metropolitan Museum. «¿Tienen que estar las mujeres desnudas para entrar en el Metropolitan?». El 3% de los artistas de la sección de arte moderno del museo eran mujeres, mientras que el 83% de los desnudos eran femeninos.

6 SCHMIDT, Roberto *The story behind «that selfie»*. Artículo periodístico. Disponible en: [http://blogs.afp.com/correspondent/?post/selfie#.U0brU\\_1\\_tBk](http://blogs.afp.com/correspondent/?post/selfie#.U0brU_1_tBk).

7 Disponible en: [http://www.huffingtonpost.com/2013/09/03/geraldo-rivera-selfie-college-canceled\\_n\\_3859514.html](http://www.huffingtonpost.com/2013/09/03/geraldo-rivera-selfie-college-canceled_n_3859514.html). Fecha de consulta: 7 de noviembre de 2013.

## 2. #selfies de amor propio

En el lado opuesto de los *selfies* de gente famosa y vanidosa, hay *selfies* cuya práctica puede «crear un escenario biopolítico para la subjetividad online desde un cuarto propio conectado» (Zafra, 2010: 16). El blog *The Feminist Griot* se creó en 2010 para cubrir un vacío en la cultura pop desde una mirada feminista.<sup>8</sup> El 21 de noviembre de 2013, la autora escribió un artículo titulado *La Política Radical del #selfie*. Su usuaria @FeministGriote, al principio criticaba los *selfies* como lo hacía la mayor parte de la gente, hasta que comprendió la política radical que había tras ellos.



Figura 1. Web FeministGriot (Captura de pantalla, 2014).

«Considerar las tendencias como prácticas que nos atraviesan y dan forma, implica considerarlas como procesos de aprendizaje y procesos de subjetivación, que resultan de la agencia compartida, colaboración, conflicto y constreñimiento, entre diversos participantes» (Lasen. 2012: 4). En Twitter y con la etiqueta #feministselfies, una chica @thewayoftheid salió al paso de los comentarios que hizo otra tuitera de raza blanca, que decía estar harta de ver *selfies* de mujeres blancas preocupadas únicamente por su belleza. El artículo solo criticaba estos *selfies* como los únicos posibles, no contemplaba otro tipo de *selfies* que son necesarios y crean sujeciones y apegos para otras mujeres sin cohesión con la norma. Los retratos de este tipo de mujeres no abunda, por lo que los *selfies* configuran la argamasa que une en pequeñas comunidades afines e identitarias a mujeres muy dispersas en el espacio geográfico, pero cercanas en la red, cubriendo el vacío referencial que existe

8 Disponible en: <http://thefeministgriote.com/the-radical-politics-of-selfies/>. Fecha de consulta: 7 de enero de 2014.

en redes mayoritarias. Personas de color, *queer*, *trans*, gruesas, discapacitadas, experimentan en estos espacios el auto-conocimiento y el reconocimiento que ayudará a la formación del yo corporal entendido dentro de un amplio espectro. «Y esto como saben es político porque es coercitivo de determinadas identidades que terminan viviendo «al lado de sí mismas» como imposibilidad de vivir en la mirada del otro» (Zafra, 2010).

Aquí el *selfie* se hace práctica y cobra sentido, articulado a través de los dispositivos tecnológicos. Son historias que conectan con otras, con las experiencias sentidas que nos dicen quiénes somos y quiénes queremos ser.

Este acto es profundamente social y una forma de abrirse hacia los demás. La investigadora Lois Scheidt, lo define del siguiente modo:

En primer lugar, el *selfie* debe ser visto como un producto de nuestros tiempos tecnológicos, ya que requiere una combinación específica de las nuevas tecnologías: la cámara de frente en un teléfono móvil, *software* de foto-manipulación y las redes sociales en Internet. En segundo lugar, *selfies* y la crítica social de *selfies*, deben ser analizados a través de la trayectoria histórica patriarcal de autorretrato y el arraigo de la mirada masculina. En tercer lugar, las bases capitalistas de las imágenes de masas de medios de comunicación omnipresentes del cuerpo femenino también deben figurar en este análisis. En lugar de narcisismo, el proceso de tomar, analizar, editar y publicar *selfies* es una negociación activa de la propia imagen de una chica hecha en medio de las fuerzas tormentosas de la tecnología, el patriarcado, el capitalismo, los medios de comunicación, los compañeros y la agencia personal.<sup>9</sup>

La inmediatez, la frescura y la facilidad que nos brindan los nuevos dispositivos, permiten que personas que no se tomarían un autorretrato hace unos años, lo hagan no una sola vez, sino varias y a menudo. Las posibilidades descorporalizadas y emancipatorias que veía Haraway, se han evaporado ya que actualmente la economía territorializa el espacio de Internet haciendo que el yo sea más real que nunca, proporcionando dispositivos, *software* y facilidades para que la imagen real fluya haciéndola identificable (Zafra, 2010: 73).

El lenguaje formal de la imagen se ha transformado. Estas imágenes inmediatas, se cuelgan dentro de un contexto con significados sociales, culturales, económicos y políticos. Por tanto, para analizarlas no se pueden descontextualizar y tratarse como imágenes separadas y agrupadas de otros modos sin que pierdan parte de su sentido. Porque un tipo de imagen tiene un significado en una plataforma que es distinto si se cuelga en otro espacio con diferentes características. En este sentido el investigador Lev Manovich<sup>10</sup> ha realizado junto a su equipo el proyecto *selfiecity*, con una recolección de 140.000 imágenes que quedaron en una selección final de 3.200 *selfies* de cinco diferentes ciudades lejanas entre sí. Han agrupado

9 Website dedicado a estudiar el fenómeno *selfie*. Disponible en <http://www.makingselfiesmakingself.com/>. Fecha de consulta: febrero de 2014.

10 Disponible en: <http://www.selfiecity.net>.

los *selfies* por poses y expresiones, pero no por contextos. El proyecto permite mediante un *software* creado para el caso, mover varios parámetros con el fin de estudiar los diferentes patrones que proporcionan. Siempre teniendo en cuenta que las distintas lecturas y resultados que ofrece están limitados a los parámetros programados en el *software*. La selección taxonómica realizada por los algoritmos en *selfiecity* analiza posición de nariz, ojos, boca abierta o cerrada, expresiones emocionales. Una de las muestras da como resultado que las mujeres de Sao Paulo muestran una actitud más expresiva con una inclinación de cabeza 50% mayor que los hombres, o que las mujeres de Bangkok sonríen más que las de Moscú.

Algunos investigadores han aportado críticas interesantes a este estudio taxonómico de poses y rostros. Por ejemplo, en *selfiecity* el género se presenta binario y no recoge otras categorías como las personas transgénero o *queer*. Otro ejemplo es haber dispuesto de la ayuda de trabajadores de Amazon cuyos contratos laborales son deplorables y chocan con lo que deberían ser los valores académicos (Losh, 2014: 6). Descontextualizar las imágenes de su red social (Gómez Cruz 2012: 11) o la falta de ética al utilizar las imágenes sin permiso de sus propietarios aunque la finalidad sea un estudio de investigación, es un tema crítico, por lo que ello tiene que ver con las técnicas utilizadas en la sociedad de la vídeo-vigilancia (Gómez Cruz y Ardévol, 2011: 2). Porque no es lo mismo mirar y exponerse al mismo tiempo, que observar vigilando desde la distancia.

Normalmente el *selfie* está acompañado de un pequeño texto (no siempre), que lo introduce en la red narrándose a sí mismo. Este texto es como el pie de foto que cumplía una función y no podemos obviarlo porque es parte del sentido de la imagen, tal como viene a decir Sontag (2003:17) sobre Sebastiao Salgado, que en este caso no pone el nombre del sujeto al pie de la foto, y por tanto para ella es degradar al fotografiado. Por otra parte, esta falta de texto es dar por hecho que el *selfie* es independiente y puede hablar por sí mismo.

Vayamos a un espacio distinto. Observemos un canal social como por ejemplo uno cuyas usuarias pueden mostrar distintas maneras de peinar su pelo. Mujeres cuyo pelo las ha estigmatizado históricamente al no ser liso como el de la mujer blanca. El rizado afro natural o por el contrario mostrar la cabeza afeitada se comparten en redes centradas en la afinidad de gustos. Dejarse el pelo rizado natural tuvo mucha importancia en la emancipación de las mujeres negras, que las liberaba de estirarlo con tenazas calientes dando un resultado artificial pero como un paso obligado para su integración. Son lazos ligeros y temporales, que carecen de otros vínculos más potentes como el de la política (Zafra, 2010: 74), pero también son válidos.

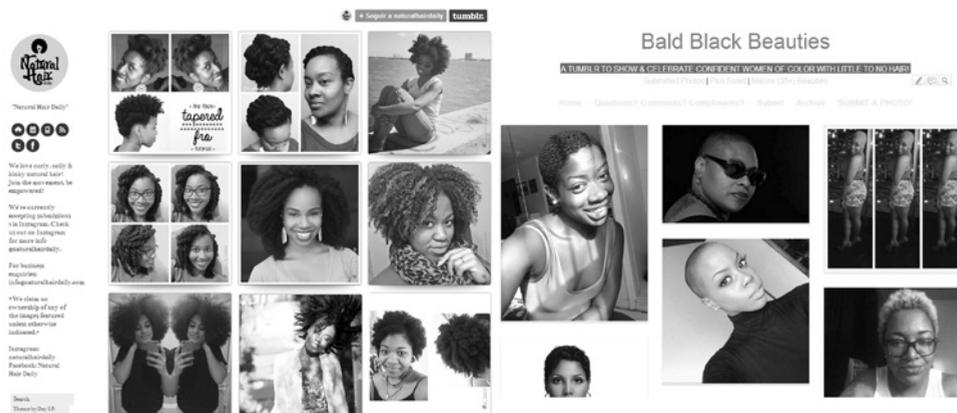


Figura 2. Grupo Natural Hair<sup>11</sup> y Grupo en Tumblr *Bald Black Beauties* (Bellezas calvas negras). (Captura de pantalla, 2014).

Este tipo de ejemplos evocan a Angela Davis y a Claude Cahun respectivamente, cada una en su propio tiempo, clase y raza, pero han coincidido en ser paradigma de honestidad y valentía con un aspecto tan cotidiano, tan poderoso y reivindicativo como es el pelo en todas las épocas.

Los *selfies Trans* también se reúnen en espacios como en un Sitio IG, y mediante un *hashtag* adecuado, se encuentra todo tipo de gente con la que encajar. Para las personas que se salen de la norma estética y heteronormativa, los *selfies* son una prueba de amor propio y de aceptación a sí mismos/as. Entre los usuarios y la comunidad receptora existe un espacio textual donde expresarse y reconocerse, «I reflect on ways in which online spaces provide an arena where collaboration over meanings can be transformative, impacting on how individuals locate themselves within local and global contexts» (Davies, 2007: 3).

Espacios en los que se pueden obtener elogios que son genuinos, un aspecto que se destaca entre todas las demás ventajas, y no los insultos típicos que reciben en otros foros. Todos estos espacios, tal vez lugares de paso, que se comparten y se comentan, los sujetos se van creando y creciendo discursivamente, que los hará más fuertes para intervenir y volar hacia otros espacios. «Cuerpos reales que se interponen entre la visión estereotipada y la realidad, crean quiebra, son subversivos, hacen política en la red cuando interfieren en este tipo de plataformas para reivindicar que existe algo diferente» (Salanova, 2014).<sup>12</sup>

No son *selfies* de orgullo, sino más bien de afirmación tal como ellos/as lo definen. «Atacar *selfies* y a los que se los toman no debería ser un tema de la agencia feminista». <sup>13</sup> Es la aceptación de uno mismo en tiempo real. Es un acto personal muy arraigado en la política radical del amor propio.

11 Disponible en: <http://naturalhairdaily.tumblr.com/>.

12 SALANOVA, Marisol (2014) Conferencia audiovisual en el Congreso X0y1. Sevilla. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AsBJZOTuOdg>. Fecha de consulta: 1 de mayo de 2014.

13 Disponible en: <http://fuckyeahcutetranschicks.tumblr.com/>. Fecha de consulta: 11 de enero de 2014.

Tienes toda la razón acerca de lo difícil que puede ser aceptar un cumplido. Cuando te dicen toda la vida, en general y en concreto, que no eres hermosa, se necesita mucho trabajo para poder creer y aceptarte a ti misma como hermosa, y mucho más creer y aceptar cuando alguien te llama hermosa. *Selfies* pueden ser una herramienta muy poderosa en ese trabajo.<sup>14</sup>

Para dar paso de este apartado al siguiente, estará bien recordar que la tecnología no es neutral y tampoco lo es el *software* propietario. Dentro del creciente mundo de las aplicaciones, se ha creado una mercadotecnia de Apps, que promueven y están dirigidas para un público muy concreto: chicas, blancas, delgadas, jóvenes..., con comandos y ajustes limitados que sirven para resaltar un tipo de belleza estereotipada, poco realista y repetitiva. Son Apps que constriñen los cuerpos y los ajustan al gusto masculino imperante. Cualquier chica que no encaje con esa programación se convierte en marginal y posiblemente en insegura.

Así nos encontramos con una configuración cultural, social y personal de las tecnologías, pero también, recíprocamente, las personas, sus cuerpos y sus relaciones se ven transfiguradas por los usos y mediaciones tecnológicos, a través de esta agencia compartida entre personas y máquinas, donde no solo están implicados usuarios y artefactos, sino también las condiciones de comercialización marcadas por operadores, servidores y propietarios de las plataformas, y las distintas regulaciones institucionales e informales de dichos usos y prácticas. Así por ejemplo, la actualización de un perfil en una red social moviliza una pluralidad de actividades y formas de conocimiento social: como relaciones de género, encarnación y formas de hacer y habitar el cuerpo (*embodiment*), pericias tecnológicas, reglas de etiqueta, habilidades lingüísticas, creatividad personal y colectiva, o gestión emocional. Estas tecnologías facilitan compartir las experiencias vividas al tiempo que contribuyen a crear y dar forma a estas experiencias (Lasen, 2012: 5).

### 3. Ugly or pretty?

Lo real y lo virtual no son territorios opuestos, por el contrario cada vez tienen más zonas de solapamiento, donde lo público y lo privado se acoplan, se comparten en una intimidad semipública que forma parte de la vida cotidiana, donde las relaciones sociales ejercen un discurso normativo de represión y disciplina sobre los cuerpos.

La socióloga Francesca Morosi,<sup>15</sup> encontró en Youtube más de medio millón de vídeos subidos por niñas de entre cinco a diez años, que se habían grabado a sí

14 Disponible en: <http://fuckyeahcutetranschicks.tumblr.com/>. Fecha de consulta: 11 de enero de 2014.

15 Francesca Morosi es una investigadora de doctorado en la Universidad de Nottingham Trent. Su orientación está dirigida a métodos mixtos, experimentando con formas innovadoras para investigar con los niños abogando por un enfoque feminista. Disponible en: <http://mediasavvygirls.com/author/miragemyangelyahoo-co-uk/>. Fecha de consulta: 5 de febrero de 2014.

mismas con la webcam, en donde básicamente preguntan a extraños, es decir, a la red de millones de usuarios de Youtube: «Am I pretty or Ugly? (¿Soy guapa o fea?)».

Las niñas, «nativas de la Red» comparten la intimidad de su «cuarto propio conectado», con los dispositivos de grabación, donde performan la temida pregunta para ellas y con un destino existencial para nada «emancipatorio». Esos cuerpos aparecen inscritos y sus imágenes que se abren al mundo serán observadas y comentadas por desconocidos que se cuelan en su cuarto conectado sin necesidad de echar una puerta abajo, con una ideología hegemónica.

Morosi nos cuenta que ante los vídeos subidos a Youtube por las niñas, la respuesta del público o *voyeur*, son una ristra de comentarios insultantes tanto de hombres jóvenes como adultos, que lejos de reconfortarlas o adularlas se desahogan sin complejos hacia ellas: «muérete fea, eres horrible, suicídate...».

Que niñas menores de edad, hayan publicado en la red 570.000 vídeos (Morosi) realizando todas ellas la misma pregunta: ¿soy guapa o fea? Muestra un dato preocupante sobre la ansiedad y necesidad de reconciliación con el propio cuerpo y reconocimiento público acerca de su apariencia para entrar dentro de los cánones de belleza aceptados socialmente.

Cuanto más visitados sean los vídeos y más conflicto generen, más negocio consigue el portal a través de las marcas publicitarias. Este tipo de conflictos basados en el odio resultan muy rentables a portales que a cambio nos permiten subir los vídeos gratuitamente.

El insaciable mercado neoliberal impulsa y modifica estos comportamientos: la feminidad, la actitud ante la belleza, la in/satisfacción con el cuerpo, la moda, el consumo de marcas y lo que supone para la construcción de identidad, el rol de las modelos y celebridades, las aspiraciones en la vida, actividades en tiempo libre aceptables y denostadas, etcétera.

Las reglas del juego no son iguales para todos, no siempre se respetan. Morosi, ha escrito a la dirección de Youtube para que revisen los vídeos que suben menores de edad, que en principio no serían legales, para que los retiren o eliminen los comentarios insultantes, cuyo daño psicológico puede dejarlas marcadas para siempre. Youtube no ha retirado los vídeos ni los comentarios, por lo que Morosi, mediante la organización *Media Savvy Girls*, organizó una recogida de firmas en *Change.org*.<sup>16</sup> Revisando a fecha 17 de abril de 2014 solo ha recogido 86 firmas de las mil que necesita. El problema parece no recogerse ni en grandes ni en pequeñas agendas políticas. La edad mínima para subir vídeos en Youtube no se toma en serio. Youtube es más rápido en retirar vídeos en los que se infringen los derechos de autor por la música.

Por otra parte, en contradicción y con reparos, Morosi capturó algunos de estos vídeos y los editó uno tras otro, con el fin de mostrarlos para concienciar a los padres y a la sociedad acerca de este preocupante tema. Su edición puede verse en Vimeo, donde lo sube, lo deja un tiempo y lo retira, para después volverlo a

16 Firma de la petición en Change.org. Disponible en: <https://www.change.org/en-GB/petitions/youtube-stop-abuse-of-young-girls-by-disabling-comments-on-their-am-i-pretty-or-ugly-videos>. Fecha de consulta: 8 de diciembre de 2013.

subir. Tiene un conflicto ético y personal sobre la publicación de este vídeo donde muestra el problema y al tiempo lo reitera.

No obstante, la finalidad que busca Francesca Morosi<sup>17</sup> es la de cambiar la percepción de las niñas, mediante talleres, para que comprendan que las industrias digitales a través de los medios de comunicación, mandan mensajes sobre un canon de feminidad construida y poco realista.

#### 4. Artistas

Ahora pasaremos a ver los proyectos de tres artistas que están explorando con dispositivos móviles desde una perspectiva de género, es decir desde una conciencia política sobre la desigualdad femenina existente, e involucrándose en algunas de las problemáticas que surgen ante la violencia que despierta el fenómeno en sectores patriarcales y publicitarios. El proyecto de Louise Orwin (Londres) experimenta performativamente en sus propias carnes el *selfie: Pretty Ugly*. Alicia Murillo, (Sevilla, 1975) se empodera con el dispositivo móvil como una práctica eficaz contra el machismo y la webcam para reflexionar sobre el género y el feminismo. Ambas concluyen con la realización de talleres para empoderar a otras mujeres, y como una consecuencia lógica tras el proyecto artístico. Erica Scourti (Grecia, 1980. Vive en Londres) se documenta a sí misma en la experiencia autobiográfica cotidiana, grabada con la webcam o el iPhone donde explora la intimidad digital mediada por algoritmos.



Figura 3. Cartel del Taller *El Cazador Cazado* de Alicia Murillo. (Cortesía de la artista).

17 Blog The Girls Project. Research about Girls Femininity Media & Advertising. Disponible en: <http://thegirlsproject.webs.com/>

LOUISE ORWIN. *Pretty Ugly* (2013)

La artista Louise Orwin,<sup>18</sup> desde la vulnerabilidad, la honestidad y una mirada feminista está explorando el fenómeno *Pretty Ugly*. Orwin apunta que algunos de los vídeos que han subido las niñas, son de niñas guapas y cuyos amigos y familiares se lo confirman, pero aun así, la inseguridad en sí mismas las impele a preguntarlo a desconocidos, porque creen que serán más imparciales que su círculo cercano. Los insultos se multiplican como respuestas y no se hacen esperar:

«Bitch» and «You have an ugly personality and you're making this shit up. You're ugly» rank the highest. «You look like a bug!»; «You're ugly as fuck [...] You might want to cover up that third eye you twig. And you're ears are fucking tiny. Like seriously, stick them up your ass. And stop telling lies»; «stupid slut»; «attention seeker»; «a pretty face destroyed by an ugly personality».<sup>19</sup>

Algún vídeo puede alcanzar más de cien mil visitas, más de cinco mil comentarios la mayoría de ellos negativos y llenos de odio. Cuando la artista subió los vídeos con la creación de tres *alter ego* propios a la red, un torrente de comentarios negativos le llovieron de repente, y para su sorpresa se sintió muy mal leyéndolos, le revolvió las tripas, y pensó que si ella era una adulta y le afectaba, qué efecto pernicioso les puede causar en un futuro cercano a estas niñas. Orwin rememoró como fue la relación en su niñez y adolescencia y le sorprendió el valor que hace falta para grabarse, subirlo a la red y exponerse de ese modo a las críticas. Al mismo tiempo recibió muchos mensajes privados de hombres solicitando vídeos íntimos de ella. Al analizar los comentarios se encontró con que el 70% era de hombres mayores de 18 años, y sin embargo las chicas que hicieron comentarios eran menores de 18 años. Cuando se presentó como ella misma, no obtuvo tanta atención como cuando se presentó como adolescente (performativamente), por lo que extrae la conclusión que la comunidad de hombres que injuria está interesada principalmente en adolescentes. «Orwin está impresionada por la forma en que los medios digitales están cambiando la forma en que nos percibimos a nosotros mismos y a los demás».<sup>20</sup>

18 Disponible en: <http://mediasavvygirls.com/category/resourcesandusefullinks/>. Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2013. Disponible en: <http://www.wired.co.uk/news/archive/2013-10/11/pretty-ugly>. Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2013.

19 Web site de Louise Orwin. Disponible en: <http://www.louiseorwin.com/>. El vídeo se puede ver en <http://louiseorwin.tumblr.com/>. Fecha de consulta: 1 de mayo de 2014.

20 Olivia Solon para Wired. UK. Disponible en: <http://www.wired.co.uk/news/archive/2013-10/11/pretty-ugly>. Fecha de consulta: 210 de diciembre de 2013.



Figura 4. Louise Orwin realizando la performance *Pretty Ugly*. (Cortesía de la artista, 2013).

Después de experimentar con *Pretty Ugly* en Youtube, Orwin salió a la calle<sup>21</sup> a grabar a jóvenes adolescentes sobre qué pensaban de esta tendencia, cambiando la pregunta pretty-ugly por un «soy...» con una idea más positiva, en el que la apariencia externa no fuera lo fundamental. En el vídeo se aprecia que el resultado no tiene la ansiedad ni la angustia por la representación de la imagen en la línea de los otros vídeos. Luego su proyecto se estrenó como una instalación de video-performance en Londres, Cambridge y otras ciudades, y por último, se ha convertido en una muestra teatral, donde ella realiza una *performance* mientras se graba con dispositivos móviles.<sup>22</sup>

ALICIA MURILLO. *El Cazador Cazado y A través del espejo de Alicia*

Una interesante artista reivindicativa que se empodera de los dispositivos móviles y de la calle es Alicia Murillo.<sup>23</sup> Se define a sí misma como activista, feminista, ama de casa y artista multi-INDisciplinADA. Ella conecta lo público y lo privado eliminando las barreras público-privadas a través de la performance y los dispositivos tecnológicos. Como modo de subversión utiliza el humor y la ironía grabándose en vídeos y reflexionando sobre algunos de los mitos del feminismo, en un proyecto que llama *A través del espejo de Alicia*<sup>24</sup> y que vídeo-publica en Pikara Magazine.<sup>25</sup>

Pero además nos muestra otro modo de sacarle provecho al teléfono móvil, con

21 Vídeo con las grabaciones de la calle e invitó a adolescentes a que escribieran en un papel como se definían disponible en: <http://prettyorugly.wordpress.com/i-am/> y en <https://vimeo.com/68207261>.

22 Aquí centra toda la idea del proyecto <http://louiseorwin.com/site/project/id/15>.

23 Alicia Murillo. Disponible en: <http://www.aliciamurillo.com/>

24 Proyecto disponible en: <http://atravesespejoalicia.blogspot.com.es/>.

25 Revista Pikara Magazine. Disponible en: <http://www.pikaramagazine.com/category/el-conejo-de-alicia/>

el fin de combatir y hacer visible la agresión verbal que como la artista afirma «no es piropo, es acoso».<sup>26</sup> Se trata de *El cazador cazado*, Murillo graba al acosador/es en plena acción cuando la acosan a ella e inmediatamente publica las imágenes en la red. La tecnología móvil ha facilitado esta oportunidad probatoria y de defensa, cambiando las tornas, pues si con los comentarios groseros nos intimidaban, ahora son ellos los que huyen amedrentados cuando ven que se les graba. Estas piezas audiovisuales las comienza en mayo de 2012.

Desde la educación patriarcal es el hombre el que ocupa el espacio entre otros con la voz. En voz alta puede comentar y valorar nuestro estado físico, nuestra ropa, sin que nadie se lo pida ni impida, dando o restando su aprobación a nuestro aspecto, cuando andamos por las calles solas o sin estar acompañadas por un hombre.

EL CAZADOR CAZADO Nº 2, ACOSADORES EN UN BAR



Figura 5. Extracto de vídeo de «El cazador cazado» sacado del periódico. (Cortesía de la artista, 2012).

Los vídeos que subió a la red fueron censurados y retirados primero de Youtube y después de Vimeo, a causa de la presión de un grupo de cibernachistas de un conocido foro español. Tal como se puede leer en la imagen.

«Ese día pasé a tener 2.600 visitas cuando yo no llegaba a 50 diarias. A partir de ahí, fueron tantas las denuncias que YouTube me retiró y penalizó mi canal» explica Murillo. «El ataque de “machirulos” me ha beneficiado más que perjudicarme porque me ha dado una publicidad tremenda. Tanto es así que el propio YouTube me mandó otro mail dándome la enhorabuena por el éxito de mis vídeos e invitándome a poner publicidad. Una incoherencia abrumadora».

26 Proyecto El Cazador Cazado. Disponible en: [http://www.eldiario.es/turing/Acoso-callejero-punto-mira\\_0\\_156784546.html](http://www.eldiario.es/turing/Acoso-callejero-punto-mira_0_156784546.html).



Figura 6. En mayo de 2012 comenzó el proyecto y lo subió a Youtube y al poco lo censuraron por la presión de individuos machistas. (Cortesía de la artista).

El proyecto artístico ha ido más allá y se ha extendido a talleres para mujeres que quieren perder el miedo y aprender a ser asertivas ante estas denigrantes conductas machistas. Esta práctica está extendida en otros países con un proyecto llamado *Hollaback* (Atrévete),<sup>27</sup> que denuncia el acoso también con dispositivos móviles.

#### ERICA SCOURTI. *A Life in AdWords*

Erica Scourti es una artista que ha realizado interesantes proyectos del que vamos a destacar uno reciente, llevado a cabo durante un periodo cercano al año (2012- 2013). Todos los días escribía y enviaba su diario a la cuenta de Gmail, que le devolvía una lista de palabras de publicidad relevante que Scourti<sup>28</sup> grababa recitándolas, a modo de confesionario, frente a la webcam. Los algoritmos que trabajan analizando el contenido del texto le sugiere productos de las empresas que pagan por tener acceso a sus datos. Facebook, Amazon, Instagram, etcétera, leen y forman nuestros hábitos de consumo en nuevas estrategias económicas.<sup>29</sup>

27 Hay web Hollaback en distintos países del mundo, en EEUU (2011) disponible en: <http://www.ihollaback.org/>. En India, Sudáfrica, Turquía, Buenos Aires disponible en: <http://buenosaires.ihollaback.org/>.

28 Web del proyecto disponible en: [http://ericascourti.com/art\\_pages/life\\_in\\_adwords.html](http://ericascourti.com/art_pages/life_in_adwords.html).

29 Entrevista de Daniel Rourke a Erica Scourti (8/10/2013). Disponible en: <http://rhizome.org/editorial/2013/oct/8/artist-profile-erica-scourti/>. Fecha consulta: febrero de 2014.

Yo quería hacer visible de manera literal y banal cómo los algoritmos están siendo desplegados por Google para traducir nuestra información personal —en este caso, la correspondencia privada de los contenidos de correo electrónico— en perfiles de consumo, que los anunciantes pagan para tener acceso. Es de conocimiento bastante generalizado ya que estos datos terminan el perfeccionamiento que los vendedores del perfil tienen de nosotros, para ser capaz de orientar con mayor eficacia y eficiencia.<sup>30</sup>

Nuestros movimientos son rastreados en la red a través de programas de *data mining* (minería de datos) y otros algoritmos programados para influir y dirigir nuestros gustos y comportamientos. Parece que somos libres de tomar decisiones acerca de consumir unas marcas y no otras. Pero lo cierto es que los portales son mantenidos por ellos, y nos invitan a que entremos y narremos nuestra vida cada día con el fin de saber más sobre nosotros. Si escribimos sobre la ruta senderista que hemos realizado el fin de semana, nos aparece un anuncio de calzado de botas de montaña, o un balneario, o casas rurales entre otros. Como dice Scourti, la autobiografía, la narrativa que producimos no es la de un sujeto autónomo: «[...] that autobiography, which my work clearly references, can no longer be seen as a narrative produced by some sort of autonomous subject, inseparable from the technology it interacts with».<sup>31</sup>

Su puesta en escena ante la cámara no responde a la moda, ni a la publicidad que intentan venderle. No existe la pose estudiada de como aparecer más favorecida o de búsqueda de entornos, luces, vestuario, etcétera, con un fin estético artístico-comercial. La *performance* la lleva a cabo en su habitación, en su *cuarto propio conectado* desde el que levanta la colcha del *software* para ver que oculta o que esconden los algoritmos en la creación de nuestras subjetividades.

Claro que es inevitable preguntarse por este potencial uso comercial o político de la información por parte de las empresas gestoras de datos online, en especial: navegadores y buscadores. Y es que esta información es tan valiosa porque es parte de nuestro yo, es por tanto información inscrita con frecuencia inconscientemente y casi siempre en unas condiciones de intimidad y anonimato propias del cuarto propio conectado. Suele por tanto ser auténtica e íntima, efecto de nuestra vida online bajo la sensación de que «nadie nos ve» (Zafra, 2010 42-43).

30 Traducción propia. Entrevista de Marc Garret a Erica Scourti (13/05/2013). Disponible en: <http://www.furtherfield.org/features/interviews/life-adwords-algorithms-data-exhaust-interview-erica-scourti>. Fecha de consulta: febrero de 2014.

31 Disponible en: <http://rhizome.org/editorial/2013/oct/8/artist-profile-erica-scourti/>.



Figura 7. *Life in AdWords* 2012-2013, Erica Scourti. (Cortesía de la artista).

Dio fin al trabajo de *La vida en AdWords*, cuando Gmail modificó la preferencia de anuncios y la ley de las cookies. Para ello organizó como despedida un evento en su *cuarto propio conectado*, donde proyectó y leyó los comentarios que la gente había hecho en Facebook sobre este proyecto.

## 5. Conclusiones

Los valores y diferenciaciones de género se han instalado con la misma intensidad en las redes sociales y continúan enmarcando a los sujetos en representaciones de cuerpos convencionales. Consciente o inconscientemente tomar un *selfie* puede ser un acto creativo, pero también puede ser una pose repetida, observada, estudiada, enmarcada en unos parámetros bien vistos socialmente. «El rol de las mujeres no ha sido creativo, de emancipación, ahora sí tienen acceso a todos los ámbitos tecnológicos y son productoras de conocimiento y de mundo» (Zafra 2010: 50). Esto es lo deseable y que cabe esperar, sin embargo, la velocidad con la que se interactúa en las redes sociales no deja espacio a la reflexión. Las niñas que se exponen en la red, no han reflexionado sobre cómo están construyendo su identidad, su subjetividad, porque son demasiado niñas. Para ellas, aun siendo nativas de la red, el uso de la tecnología no es emancipador, lo que ha hecho es mostrar su problema amplificado en circuitos de distribución a nivel global. Otros grupos realizan esta práctica social (Bourdieu 2003: 23) unidos por afinidades puntuales y están experimentando con el *selfie*. La acción política, el activismo no puede quedarse solo en imágenes, pero las imágenes con sus narrativas son una parte importante de contestación y resistencia

(Fontcuberta, 2014).<sup>32</sup> Las tácticas del poder para intentar acallar cualquier imagen molesta, es ahogarla en aludes de imágenes insustanciales: como son las imágenes sexistas, estereotipadas, feminizadas y masculinizadas, ensalzando las identidades que no dejan duda, que son tranquilizadoras. Como dice Remedios Zafra:

(k)\_// De todos los cuartos propios de mi vida, es en los cuartos conectados donde lo privado se funde literalmente con lo público, y entonces lo político se incrementa. Mantengo aún la esperanza de que el cuarto conectado amplificará la potencia de un cuarto propio y de una existencia emancipada. Pero no guardo la esperanza estúpida de que esto pasará por defecto (2010: 25).

Desde el ámbito artístico y partiendo de una expectativa modesta y a nivel local, los talleres con dispositivos móviles, se llevan a cabo como una práctica social y de empoderamiento bajo una mirada crítica y feminista. Como el desarrollo tecnológico de estos dispositivos digitales, el *software* y las plataformas de redes sociales son un mercado en alza, su transformación se evidencia en el día a día con nuevos cambios, en los que debemos participar y adoptar actitudes proactivas para apropiarnos al menos de parte de su potencial con el fin de mostrar imágenes positivas que nos empoderen, y apropiarnos de igual modo de los dispositivos y de las redes sociales para desvelar la falta de ética más que cuestionable con el uso de estos medios.

## 6. Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre (2003) *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Fontcuberta, Joan (2013) *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- HARAWAY, Dona (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra (Traducción Manuel Talens).
- SONTAG, Susan (2003) *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2004 (Traducción Aurelio Major).
- ZAFRA, Remedios (2010) *Un cuarto propio conectado. (Ciber) espacio y (auto) gestión del yo*, Madrid, Editorial Fórcola.
- ZAFRA, Remedios (2013) *(H)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*. Premio Málaga de ensayo 2012, Madrid, Editorial Páginas de Espuma.

## Webgrafía

- ARDÉVOL PIERA, Elisenda, GÓMEZ CRUZ, Edgard (2012) *Cuerpo Privado, imagen pública: El autorretrato en la práctica fotográfica digital*, Revista de Dialectología y

32 Programa del canal 33 «Retrats» sobre Joan Fontcuberta, *La mirada intencionada*, entrevistado por Jaume Barberà. Disponible en: <http://www.tv3.cat/videos/5038011/Joan-Fontcuberta-La-mirada-intencionada>. Fecha de consulta: 23 de abril de 2014.

- Tradiciones Populares. Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, vol. LXVII, n.o 1, enero-junio 2012, pp. 181-208. ISSN: 0034-7981, eISSN: 1988-8457, doi: 10.3989/rdtp.2012.07. Disponible en: <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/download/270/270>.
- ARDÉVOL PIERA, Elisenda, GÓMEZ CRUZ, Edgard (2011) *Imágenes revueltas: los contextos de la fotografía digital*, Quadrens-e, Institut Català d'Antropologia, número 16 (1-2) pp. 89-102. ISSN: 1696-8298. Disponible en: <http://www.antropologia.cat> y <http://networkedblogs.com/U5LQL>.
- BONINI, Tiziano (s/f) *Del Auto al selfie. Una breve historia de mirarse en el espejo*. Disponible en: <http://www.doppiozero.com/materiali/web-analysis/dallautoritratto-al-selfie>. Fecha de consulta: 3 de febrero de 2014.
- DAVIES, Julia (2007) *Display, Identity and the Everyday: Self-presentation through online image sharing*. Discourse: studies in the cultural politics of education Vol. 28, No. 4, University of Sheffield, UK, pp. 549-564. Disponible en: [http://globalconversationsinliteracy.files.wordpress.com/2012/05/daviesj\\_displayidentityeveryday.pdf](http://globalconversationsinliteracy.files.wordpress.com/2012/05/daviesj_displayidentityeveryday.pdf).
- GÓMEZ CRUZ, Edgar (2012) *La fotografía digital como una estética sociotécnica: el caso de la Iphoneografía*, AISTHESIS, n.º 52, pp. 393-406, ISSN 0568-3939. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponible en: [https://www.academia.edu/3260946/La\\_fotografia\\_digital\\_como\\_una\\_estetica\\_sociotecnica\\_el\\_caso\\_de\\_la Iphoneografia](https://www.academia.edu/3260946/La_fotografia_digital_como_una_estetica_sociotecnica_el_caso_de_la Iphoneografia).
- LASÉN, Amparo (2012) *Autofotos. Subjetividades y Medios Sociales*. En N. García-Canclini, y F. Cruces (Eds.) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, el campo editorial y la música*, Madrid, Ariel, pp. 243-262. Disponible en: [https://www.academia.edu/1614759/Autofotos\\_Subjetividades\\_y\\_Medios\\_Sociales](https://www.academia.edu/1614759/Autofotos_Subjetividades_y_Medios_Sociales).
- LOSH, Elizabeth (2013) *Beyond Biometrics: Feminist Media Theory Looks at selfcity*. University of California, San Diego. Disponible en: <http://www.selfcity.net> [http://d25rsf93iwlmg.cloudfront.net/downloads/Liz\\_Losh\\_BeyondBiometrics.pdf](http://d25rsf93iwlmg.cloudfront.net/downloads/Liz_Losh_BeyondBiometrics.pdf).
- RETTBERG, Jill Walker (2009) *Freshly Generated for You, and Barack Obama: How Social Media Represent Your Life*. *European Journal of Communication* 24(4), pp 451-466. Disponible en: <http://ejc.sagepub.com/content/24/4/451.full.pdf>.
- MANOVICH, Lev (2014) *Proyecto Selfcity*. Disponible en: <http://www.selfieCity.net>.
- PLANT, Sadie (2014) *On the mobile. The effects of mobile telephones on social and individual life*, Publica Motorola. Disponible en: <http://classes.dma.ucla.edu/Winter03/104/docs/splant.pdf>.
- SCOTT, D. (2011) *Travers From Identity Politics to Identification Studies*. *International Journal of Communication* 5 (2011), Book Review 915–920 1932–8036/2011BKR0915. Disponible en: <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/viewFile/1278/570>.
- WARFIELD, Katie (2013) *Making selfies/Making Self: exploring the rise of online self-portraiture by young Canadian women*, Kwantlen Polytechnic University. Disponible en: <http://www.makingselfiesmakingself.com/parental-consent.html>.

Recibido el 08 de mayo de 2014  
 Aceptado el 11 de noviembre de 2014  
 BIBLID [1132-8231 (2015) 27: 31-49]



## Publicidad y estereotipos femeninos: el potencial del traductor contra la violencia simbólica de Bourdieu

### *Advertising and feminine stereotypes: the translator's potential against Bourdieu's symbolic violence*

#### RESUMEN

Desde hace unas décadas, la globalización ha influido en la forma de estudiar varias disciplinas, como los Estudios de Género y la Traducción. Los medios de comunicación, que han acercado culturas e identidades, funcionan como agentes globalizadores imponiendo subrepticamente determinadas ideologías que nos parecen naturales en el sentido de Barthes. A pesar de su relevancia, poco se ha profundizado en el estudio de la traducción y los medios de comunicación, y menos aún en cómo se traducen (intersemióticamente) los estereotipos femeninos en los medios, que son un reflejo más de la violencia simbólica anunciada por Bourdieu. El objetivo de este artículo es analizar la ideología presente en el ámbito de las narrativas construidas en torno a la mujer, concretamente en el ámbito de la publicidad aparecida en revistas femeninas.

**Palabras clave:** traducción, medios de comunicación, estereotipos femeninos, publicidad, violencia simbólica

#### ABSTRACT

Over the last few decades, globalization has influenced the study of various fields, like Gender Studies and Translation. Medias, which have brought cultures and identities together, work as globalizing agents imposing surreptitiously certain ideologies which seem 'natural' to us in Barthes's sense. Despite its relevance, not much has been furthered studied about translation and media, and even less about the (intersemiotic) translation of feminine stereotypes in the media, which are one more reflection of Bourdieu's symbolic violence. The objective of this article is to analyse the ideology in narratives built around women; in particular, the ones in the adverts published in feminine magazines.

**Keywords:** translation, media, feminine stereotypes, advertising, symbolic violence

#### SUMARIO

1. Introducción. 2. La representación de la figura femenina en los medios de comunicación. 3. Traducción y publicidad. 4. Conclusiones. 5. Bibliografía.

### 1. Introducción

Desde hace unas décadas, la globalización y las nuevas tecnologías han modificado el mundo en el que vivimos de forma radical. Este cambio ha supuesto que las fronteras se difuminen, lo que supone el acercamiento de culturas y la hibridación de identidades. Aparte de personas, también se produce un gran movimiento de información que conecta muchos puntos del globo en cuestión de

1 Universidad de Salamanca, email: ireneroa@usal.es.

segundos, del cual son responsables los medios de comunicación. Estos medios, que nos cuentan lo que sucede en todo el mundo, funcionan como agentes globalizadores que moldean la opinión pública e imponen determinadas corrientes ideológicas. No hemos encontrado suficientes trabajos que analicen la importancia y el potencial que tienen la traducción y los medios de comunicación, un proceso en el que tiene lugar un reposicionamiento, la reafirmación de identidades, cuestiones de adaptación y mediación cultural; una labor mediante la cual se pueden eliminar o acentuar ciertas ideologías, mantener buenas relaciones entre culturas o dar lugar a situaciones de conflicto.

Uno de los nuevos retos a los que se enfrenta este gremio es la traducción de publicidad, una poderosísima herramienta utilizada por los medios de comunicación para imponer ciertas ideologías subrepticamente. Más concretamente, lo que ocupará nuestra atención serán las representaciones del cuerpo femenino en la publicidad aparecida en las revistas femeninas (tanto de izquierdas como de derechas; no ha de olvidarse que cada línea editorial refleja muy bien hacia dónde quiere ir por medio de artículos de opinión, consejos y trucos de belleza, forma de apelar a la receptora, etcétera). Nuestra hipótesis es que el cuerpo femenino se puede entender como un espacio de reescrituras, de representación del poder y confluencia de ideologías. Como muestra de esta hipótesis, se ofrece el análisis de un anuncio protagonizado por la figura femenina. El objetivo reside en dilucidar cuáles son las ideologías que aparecen camufladas en este tipo de anuncios, así como destapar si ocultan violencia simbólica de alguna manera (entendida en el sentido de Bourdieu).

La metodología empleada es de tipo interdisciplinar. Partimos de las metodologías descriptivas y posestructuralistas de la traducción, así como de los planteamientos teórico-metodológicos de Roland Barthes (para el concepto de *mito* y otros empleados en este trabajo se remite a sus obras *Mitologías* y *El sistema de la moda*), Michel Foucault (microfísica del poder), Jonathan Potter (el lenguaje como representación de la realidad) y Mona Baker (teoría de las narrativas). Será de vital importancia para este análisis el concepto de traducción intersemiótica, ya acuñado por Jakobson en *Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción*, donde establece tres tipos de traducción: dentro de la propia lengua (traducción intralingüística), entre lenguas diferentes o traducción interlingüística y traducción intersemiótica o transmutación, que es la que cobra importancia en este campo: entre signos verbales y no verbales (texto que aparece traducido en la imagen, repeticiones de signos o la significación de ciertos colores).

Como se verá más adelante, el mundo que percibimos está condicionado por el lenguaje (tanto verbal como no verbal) y las narrativas (entendidas en el sentido de Baker) a las que estamos expuestos diariamente. Las revistas femeninas no son una excepción y no son pocas las veces que ejercen violencia simbólica contra la mujer; por desgracia aún siguen existiendo prácticas y comportamientos tan arraigados en nuestra sociedad que nos parecen tan naturales y universales que nunca podríamos plantearnos que constituyen una forma de dicha violencia.

Existe pues una acuciante necesidad de profundizar en un terreno que gana cada vez más importancia en la actualidad: vivimos en un mundo globalizado en el que los medios de comunicación moldean la opinión pública, a menudo sin que la población sea consciente de ello. Esto mismo sucede con el cuerpo femenino y, dada la importancia que se le da en los medios a desigualdades como puede ser el maltrato, hecho muy institucionalizado, puede ser de gran interés social analizar dichas reescrituras que se extienden sobre la figura femenina.

## 2. La representación de la figura femenina en los medios de comunicación

En las últimas décadas, los medios han representado a la mujer de muchas maneras, creando así diferentes narrativas que van calando en la sociedad actual. En el ámbito de los medios de comunicación, este capítulo se centrará sobre todo en la manera especial de representar a la mujer en las revistas femeninas que, como se verá más adelante, crean narrativas contradictorias.

El uso que se hace en la publicidad de estas revistas del cuerpo de la mujer como sistema semiótico es complejo, pues se trata «de un lugar de presiones sociales, de voluntades de poder, de docilidad, de transformaciones» (Vidal, 2003: 44). Es un espacio que permite la reescritura y la representación; estudiar el cuerpo es también el estudio de la representación del Poder y de quién puede hacerlo. Este hecho puede sorprender en la época actual pero, «paradójicamente, en un siglo en el que la mujer parece haber conseguido la libertad sexual y el control de su propio cuerpo, nos percatamos de que en realidad los cuerpos de las mujeres nunca han sido considerados de su propiedad» (Vidal, 2003: 53).

Ante la percepción del cuerpo femenino como algo «imperfecto, frágil, poco fiable, incontrolado, sometido a irregularidades hormonales, impredecible, abyecto» (Vidal, 2003: 44-45), se han producido diferentes respuestas por parte de colectivos feministas (desde la aceptación de la desventaja con respecto al cuerpo masculino hasta la celebración de lo particular del cuerpo femenino, pasando por la consideración de que se trata de un sistema de representación de ciertos valores sociales). Nuestro punto de partida es la visión que tienen autoras como Irigaray, Spivak o Cixous, que consideran el cuerpo

[...] un constructo histórico y cultural, por lo que se interesan especialmente por ese cuerpo tal y como está representado y usado en las distintas culturas, íntimamente relacionado con los diferentes sistemas de significación y representación, y como *locus* de luchas económicas, políticas, intelectuales y sexuales (Vidal, 2003: 45).

### 2.1 Narrativas sobre la mujer en los medios de comunicación

Dicen Byerly y Ross (2006) que la representación que se ha hecho de la mujer en los medios de comunicación a principios del siglo XXI refleja una imagen compleja de ella como agente social: aún se la sigue representando de forma distorsionada y, en ocasiones, tan solo como una suma de ciertas partes del cuerpo. Si bien

es cierto que resulta complicado determinar hasta qué punto determinadas representaciones de la mujer en material audiovisual como películas o series televisivas constituyen un intento de estereotipar a la mujer,<sup>2</sup> esta incertidumbre no tiene cabida cuando se trata del discurso periodístico, que tiene como fin re-presentar una versión «verídica» de la realidad. Los medios tergiversan, manipulan y seleccionan cuidadosamente qué imagen quieren proyectar al mundo de los acontecimientos que consideran noticia (Bielsa y Bassnett, 2009), y lo mismo sucede cuando se trata de la mujer. También hay que tener en cuenta el poder de las narrativas de los medios de comunicación para influir en la opinión pública acerca del papel de la mujer en la sociedad (Byerly y Ross, 2006). A continuación veremos dos narrativas muy recurrentes en el discurso periodístico actual: la de la mujer como víctima y la de la mujer en la esfera política.

La narrativa que presenta a la mujer como víctima es la que proyectan los medios cuando recogen casos de acoso sexual, por ejemplo. La figura femenina aparece como pasiva y vulnerable a este tipo de ataques que, por otro lado, constituyen casos aislados cuyos protagonistas son «animales» o, dicho de otro modo, hombres que no responden a la norma. Sin embargo, en muchas ocasiones, los agresores son personas conocidas para la víctima (cuando no son sus compañeros sentimentales) y, siendo así, la narrativa del hombre como animal deja de funcionar. Byerly y Ross afirman sin tapujos que el mensaje de los medios es más que claro:

[...] men just can't help their biological urges and women must dress modestly if they are to avoid provoking a sexual assault. It is thus women who have to bear the burden, in every sense of the word, on men's inadequacies, women who must modify and change their behaviours, women who are the guilty ones (2006: 43).

El resultado del empleo simultáneo de narrativas contradictorias por parte de diferentes medios es también una opinión pública bastante diversa. Byerly y Ross plantean un caso de acoso recogido por varios medios: ciertos periódicos reflejan a la mujer como una mentirosa que alega una falsa agresión para recibir atención mediática mientras que otras revistas feministas la re-presentan como una heroína:

The contradictory approaches that journalists use to report on sex crimes continue to inform the tense debate over the precise role that the media plays in, on the one hand, trivializing sexual violence against women and routinely discrediting women's testimony and, on the other hand, helping to highlight what has become an almost endemic problem and thus encouraging more women to report such crimes to the police (2006: 44).

2 Los creadores cinematográficos se escudan en que no deja de ser un trabajo creativo de producción de una historia que vende (Byerly y Ross, 2006).

Por otro lado, están las narrativas que rodean a la mujer cuando ocupa un alto cargo en la esfera política. En este caso se observa cómo los medios dirigen la atención de la audiencia a temas como la vida privada (muchas veces se ofrece información acerca de los compañeros sentimentales o del estado civil, lo que no es común para los hombres o, en cualquier caso, en mucha menor medida) o el atuendo y los gustos acerca de la moda. Byerly y Ross también incluyen dos fragmentos de medios en los que los protagonistas son un hombre y una mujer, respectivamente. En el caso de los varones la información va dirigida hacia la carrera política, pertenencia a un partido y la innovación de sus ideas; cuando se trata de las mujeres, se hace referencia a las parejas, cómo se conocieron, y a si la forma de vestir sigue las tendencias de moda del momento. Esto, sin duda, supone desacreditar a la mujer profesionalmente mediante la apropiación selectiva de ciertos elementos de su imagen, permitiendo a los medios proyectar así narrativas mucho más triviales acerca del lugar que ocupa en la sociedad.

Estas narrativas, que lejos quedan de la libertad que parecía haberse conseguido después de una larga lucha, son solo dos ejemplos de todos a los que se ve expuesta diariamente la mujer. Merece especial atención la estrategia de las revistas femeninas que, por supuesto, están disponibles en todos los quioscos para las clientas habituales o en cualquier sala de espera para ser leídas varias veces al día.

### *2.1.1 Las revistas femeninas: un caso especial de narrativas contradictorias*

En este tipo de revistas la selección de lenguajes (colores, imágenes, palabras, tipografía) está muy bien pensada porque «todo significa». Los signos están dispuestos de forma estratégica para imponer una ideología determinada (desde ideales de belleza hasta la persuasión de comprar cualquier producto de cosmética) (Vidal, 2012). Partimos de que las imágenes que encontramos en la publicidad dirigida a mujeres no son en absoluto inocentes y nuestro objetivo será analizar qué es lo que transmiten más allá de lo que se percibe a simple vista. Sin embargo, antes es necesario abordar qué tipo de ideologías rodean a estas imágenes y entender por qué las mujeres se sienten atraídas por este tipo de productos.

Entre las narrativas que podemos encontrar, Gauntlett (2002) destaca la del hombre como objeto sexual (en respuesta de alguna manera a la tendencia tradicional de considerar así a la mujer), la heteronormatividad y el tener pareja como sinónimo de éxito y felicidad. Aunque todo esto se intenta camuflar bajo el velo de presentar a una mujer independiente con éxito profesional, en las siguientes páginas de la revista se vuelve a hacer hincapié en la importancia del aspecto físico y la belleza.

Otro de los temas que preocupa a Gauntlett es cómo afectan estas narrativas a la opinión que tienen las mujeres acerca de su cuerpo. Recoge una afirmación de Liz Jones, exeditora de *Marie Claire*: «I had simply enough of working in an industry that pretends to support women while it bombards them with impossible images of perfection day after day, undermining their self-confidence, their health and hard-earned cash». Y es que es precisamente eso lo que consiguen, que a la mujer no le guste su propio cuerpo. Vidal tiene la misma opinión del asunto:

[...] la sociedad lanza mensajes de lo más contradictorios a la mujer: por un lado, se le habla de la consecución de su libertad sexual, de que por fin es dueña de su cuerpo, y, por otro, se equipara belleza con amor y felicidad. En el tercer milenio, y a pesar de logros evidentes, la mujer sigue obsesionada, acaso más que nunca, con su imagen (2003: 56).

Más concretamente, Gauntlett (2002) se preocupa por los trastornos alimentarios que estas narrativas puedan causar, como por ejemplo la anorexia y la bulimia. Matiza que no se trata exactamente de que los medios sean los causantes directos de estos trastornos, pero sí admite que pueden ser facilitadores en el caso de personas que tengan predisposición a sufrirlos. Recoge resultados de trabajos especializados en el tema, como por ejemplo *Body Image* de Sarah Grogan (1999), que revelan como factores condicionantes la experiencia social, la autoestima y el control que tenga uno mismo sobre su cuerpo. Sin embargo, no debemos restarle importancia al peso que tiene en la sociedad la narrativa de delgadez como sinónimo de ideal de belleza y éxito<sup>3</sup>. Es muy importante que las mujeres reales sean conscientes de que las de los anuncios no lo son:

Las deseadas medidas 90-60-90 son un imperativo que muchas mujeres, aun conscientes de que son imposibles, quisieran cumplir para construirse un *yo*, re-producir un *yo* a imagen y semejanza de algo que no es sino un espejismo: las propias fotografías de las modelos están en muchas ocasiones manipuladas, las mujeres que anuncian cremas antiarrugas para la madurez apenas tienen veinte años y muchas de ellas afirman no hacer dieta cuando en realidad pasan el día con apenas un café y tienen una relación con la comida por lo menos problemática (Vidal, 2003: 57).

Sin embargo, también se desprende de los estudios que las lectoras no emplean el mismo nivel de atención en toda la revista, sino que saltan páginas para luego volver. Asimismo, tampoco se toman al pie de la letra todo lo que se dice: algunas entrevistadas afirman seguir algunos trucos de moda y belleza, pero las secciones de ayuda psicológica o consejos sexuales se las saltan o las leen desde la actitud del entretenimiento (e incluso el humor). No obstante, sería también un poco ingenuo pensar que no influyen en absoluto (Byerly y Ross, 2006). A fin de cuentas, se trata de un bombardeo continuo de narrativas que están presentes en la vida cotidiana, que es lo mismo que decir que nos exponemos a ellas cada vez que vemos un anuncio dirigido al público femenino, ya sea solo una imagen o material audiovisual.

3 Cabe mencionar la paradoja que plantea Vidal acerca de cómo se supone que debemos comportarnos las mujeres, que estamos expuestas a tantas narrativas contradictorias: «Comer llega a ser un reflejo de las contradicciones de una sociedad, sobre todo en lo que respecta a las mujeres, que dan vida y alimento a quienes las rodean pero que al mismo tiempo tienen que pasar hambre para acomodarse a los designios de la cultura, que preparan los alimentos pero no los comen, o que deben ser al mismo tiempo buenas amas de casa y consumidoras, liberarse y someter su cuerpo a dictados externos, ser sexy y al mismo tiempo rozar la anorexia» (2003: 66).

## 2.2 *El consumismo como proceso liberador*

Como ya hemos ido apuntando, lo que consiguen estas narrativas contradictorias es que la mujer se vea imperfecta al compararse con una imagen que no es real: «la nueva obscenidad es la fealdad, la gordura; ser diferente, no ceñirse a las normas estéticas imperantes, es una verdadera tragedia» (Vidal, 2003: 78). Y es que la publicidad nos engaña, nos seduce y nos promete conseguir cambiar eso que supone un quebradero diario de cabeza: «en un mundo en el que se nos juzga por nuestra apariencia, pensar que podemos cambiarla es liberador» (Vidal, 2003: 75).

A pesar de que muchas mujeres sean conscientes de que las modelos que aparecen en los anuncios no son reales, quieren parecerse a ellas y estar dentro de unos cánones de belleza impuestos por una sociedad patriarcal. Y aunque ha habido momentos de la historia en los que parecía que se había conseguido cierta libertad, no dejaba de ser un truco más de poderosos intereses económicos e ideológicos:

Durante los ochenta, se lanzó la idea de que las mujeres debían vestirse, maquillarse o adelgazar para sí mismas, para gustarse más, y no para gustar a los hombres. Fue una manera muy sutil de mezclarlo todo, la libertad y la esclavitud y dependencia de unos cánones que al fin y al cabo habían dictado los varones, el capitalismo de consumo, los intereses económicos de las grandes casas de estética o el mercado del sistema de la moda (Vidal, 2003: 60).

Y así hasta la fecha: seguimos consumiendo porque la cosmética nos ayudará a cambiar lo que no nos gusta, a estar dentro del ideal de belleza impuesto.<sup>4</sup> Pero no nos confundamos: «esa aparente libertad de la mujer de gustarse a sí misma no hace sino reforzar la dependencia femenina respecto de la aprobación masculina» (Vidal, 2003: 61). Por último, cabe mencionar la pervivencia de la «paradoja de la doxa» de Bourdieu y cómo le sorprende el hecho de que la mujer no se haya rebelado contra la dominación masculina:

Y siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo la violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento (Bourdieu, 2000: 11-12).

Esta violencia simbólica de la que habla Bourdieu tiene su origen en una «división sexual del trabajo de producción y de reproducción biológico y social

4 Quizá haya que tener en cuenta que «tal vez la consecución de un cuerpo perfecto solo aporte felicidad de manera aparente; quizá la verdadera felicidad surge cuando no dejamos que las normas y los cánones impuestos nos dominen» (Vidal, 2003: 59).

que confiere al hombre la mejor parte» (Bourdieu, 2000: 49). Estos esquemas previamente establecidos se perciben como universales en una sociedad y, «en consecuencia, la representación androcéntrica de la reproducción biológica y la reproducción sexual se ve investida por la objetividad de un sentido común» (Bourdieu, 2000). Las mujeres, atrapadas en relaciones de poder, aplican esquemas mentales que no son sino el producto de la asimilación de ese poder. Creamos la violencia simbólica que sufrimos. Volvemos al concepto de *mito* barthiano acerca de la aparente naturalidad o sentido común que une dos sistemas. La moda también responde a esto. En su *Sistema de la moda*, Barthes concluye que la moda funciona como un sistema de representaciones

[...] dando la impresión de individualidad y soberanía, en realidad cumple la función inconsciente de clasificación y jerarquización social; el código habla a los individuos por medio de los ropajes, que más que ser utilizados por los individuos, son ellos los que utilizan a los individuos para representar un sistema de similitudes y diferencias que reproducen el lenguaje de las apariencias más allá de la historia (Alonso y Fernández, 2006: 16).

El mito une la palabra a un sentido ideológico que representa un sistema dual: por un lado es un sistema denotado, es decir, el signo hace referencia a un objeto y, por otro, es un sistema connotado, que sugiere un valor secundario, se relaciona con otro significado (de segundo orden, las proposiciones ideológicas) (Alonso y Fernández, 2006: 24).

### 3. Traducción y publicidad

En esta era de la comunicación de masas, del acercamiento de culturas y de personas que viajan sin cesar, el mundo necesita cada vez más de traductores, que experimentan una compleja transformación de su labor. La forma de proceder del traductor nunca es neutra; tiene el poder de manipular y por lo tanto ha de ser consciente de sus elecciones. Así lo afirman autores como Bielsa y Bassnett (2009), Tymoczko (2003) o Gentzler (2008). Del traductor depende dónde situarse, sabiendo siempre que su intervención tendrá consecuencias y que dejará su impronta de alguna manera. Lo importante entonces es valorar qué tipo de consecuencias tendrá esa manipulación, pues la traducción puede ser un instrumento para el (ab)uso de poder.

En la actualidad, los medios de comunicación son los que tienen el poder de hacernos mirar el mundo a través del filtro ideológico que nos imponen. Como decíamos, partimos de la base de que el uso de los signos en la publicidad de las revistas femeninas no es neutral ni inocente, y así lo demuestran autoras como Anne M. Cronin (2000) o Vidal (2012) con el análisis de anuncios de perfumes. Para Munday (2004), los anuncios son ejemplos muy complejos de la interacción de varios sistemas semióticos. Insiste en la idea de que no tienen por qué estar vendiendo algo directamente, sino que también tienen la labor de reforzar o construir una

imagen determinada con el fin de alterar de alguna manera el comportamiento del público, lo que recuerda al concepto de narrativa de Baker: relatos que nos hacen percibir el mundo de una determinada manera y actuar en consecuencia.

Todo lo que sugieren, la ideología que se cuele subrepticamente, plantea retos para el traductor, que antes de trasladarlo a otra cultura y convencerla, tendrá que destapar las ideologías que se camuflan dentro de ese sistema semiótico y considerar de qué forma las traslada, pues independientemente de la ética que se pueda tener como profesional, también debemos responder ante los responsables que financian estas traducciones.

### 3.1. *Pure Color Envy (Estée Lauder)*

La imagen analizada pertenece a la campaña *Pure Color Envy*, de pintalabios de Estée Lauder.<sup>5</sup> Es muy interesante el hecho de que este anuncio aparezca en publicaciones tanto de izquierdas como de derechas,<sup>6</sup> exactamente igual y en la misma posición de la revista: ocupa las dos primeras páginas justo a continuación de la portada. Es un lugar importante en la publicación, pues va a recibir atención de las lectoras sin lugar a dudas, lo que supone que la marca paga una cantidad importante para que su campaña esté ahí y no en otro lugar. ¿Qué significa esto? Que las revistas tienen que mantenerse económicamente, y en lo que a ideología se refiere, no les importa incluir este tipo de anuncios.

Este anuncio ocupa dos páginas en las que aparece una mujer blanca, rubia y de ojos azules que conduce un coche. Se intuye un alto nivel adquisitivo a partir de elementos como el colgante dorado opulento que le cuelga del cuello, lo que parece ser una cazadora de cuero oscura y grandes anillos dorados en las manos. Lleva las uñas pintadas de rojo. El fondo de la imagen es de color azul oscuro. En la parte derecha aparece el texto en letras blancas mayúsculas «Objeto de deseo» y más abajo «Nuevo. Pure Color Envy», con la segunda parte sin traducir. Por último, se puede leer en minúsculas «labios esculturales». Al borde de la fotografía aparece una imagen ampliada de los pintalabios, con uno de ellos destapado.

Empecemos por el aspecto físico de la mujer. Lleva los labios maquillados de un rojo muy vivo, lo que constituye una repetición o traducción intersemiótica del texto «objeto de deseo» (con claras connotaciones hacia la sensualidad y el erotismo) y del color del pintalabios, pero también establecemos otra asociación

5 Por motivos relacionados con los derechos de imagen, no se facilita directamente el anuncio al que hacemos referencia. En su lugar, remitimos a un blog de belleza donde aparece publicado (con la única diferencia de que en la revista sí aparece traducido «Sculpting Lipstick» por «labios esculturales»). Disponible en: <http://alavanguardia.com/belleza/estee-lauder-revela-el-maximo-objeto-de-deseo-de-una-mujer/>. Fecha de consulta: 26 de septiembre de 2014.

6 Concretamente, se trata de los números de junio de 2014 estas publicaciones: *Telva* (nº 902), *Marie Claire* (nº 321) y *Cosmopolitan* (nº 285). Se escogieron estas tres publicaciones debido a la variedad de ideologías que ofrecen: *Telva* tiende a la derecha, mientras que *Marie Claire* es de izquierdas. *Cosmopolitan* constituye una muestra clara de narrativas explícitas sobre sexualidad, dirigidas quizá a un público más joven (aunque ya pasada la adolescencia) que las que podemos encontrar en las otras dos publicaciones.

de forma *natural* y *lógica* entendida en el sentido barthiano: el rojo en la mujer con la sensualidad. Y no solo está presente en los labios, sino también se traduce en las uñas y, de forma muy sutil, en el colgante.

Por otro lado tenemos el texto «Pure Color Envy» sin traducir lingüísticamente; signifique lo que signifique «pure» en este contexto. La lectora no tiene por qué saber inglés necesariamente, pero lo va a relacionar con sofisticación y modernidad (primero, por el uso del idioma en la publicidad, que suele estar presente en informática y cosmética como decía Munday y, segundo, por las narrativas que la imagen evoca de forma obvia) y va reconocer ruidos aunque solo sea, como ya hemos apuntado, por similitud entre las palabras en inglés y español. La carga semántica la lleva «envy» de forma clara, y hay que tener en cuenta que se refieren a la envidia entre mujeres:<sup>7</sup> bien por la belleza, bien por la riqueza (o una mezcla de ambas, probablemente). De hecho, no es difícil llegar a la colocación de «envidia pura», levemente entorpecida por la palabra «color» en medio de las otras dos.

El hecho de que vaya en un coche de noche y tan recargada de accesorios y maquillaje lleva a la narrativa del ocio nocturno, que tiene unos objetivos y que piensa cumplirlos (basta con ver la expresión fija con la vista al frente de la modelo). La asociación que establecemos es que se ha pintado así los labios para atraer a varones (y que la envidien otras mujeres porque ella tendrá éxito), despertar instintos y ser «objeto de deseo»: es una *femme fatale*.

Existen otras versiones disponibles de este anuncio en línea con más texto, en los que llama la atención especialmente su versión en inglés del eslogan *Driven by desire*, con la referencia clara al coche que conduce la modelo, que se pierde en la traducción (aunque es importante saber que *desire* sí se entiende en español por similitud entre lenguas). Es muy significativa también la traducción de «20 shades of envy» por «20 tonos de deseo». Obviamente, la ideología cambia por completo, y tan solo por medio de la labor traductora, de una selección léxica muy pensada. No es lo mismo decirle a la lectora que dispone de 20 tonos distintos para ser la envidia del grupo, que el hecho de que existan 20 tonos distintos para ser un «objeto de deseo». En español es más sexista que en inglés: la mujer es el objeto de deseo de un hombre y, en inglés, es la que provoca envidias (aparte de que la tipografía es distinta: en inglés ese sintagma aparece en negrita y en la versión española no). También tiene un ligero matiz distinto «sculpting» que «escultural»: el sufijo en inglés indica dinamismo, mientras que el adjetivo en español es estático. En inglés se hace más hincapié en el hecho de que el pintalabios hace que los labios sean una obra de arte, mientras que en español se centra la atención hacia el resultado de esa acción. El color del otro tono que ofrecen aparece sin traducir del inglés, algo cada vez más normal en el mundo de la publicidad debido al fenómeno globalizador. Y lo más relevante es que la audiencia ya ha interiorizado ciertas expectativas en lo que a la presencia en inglés en la publicidad de cosméticos y moda se refiere (Vidal, 2012), ya tampoco resulta aceptable la traducción al español.

7 Esta referencia a la envidia entre las mujeres es un estereotipo entendido en el sentido de Homi Bhabha (1994: 107): es una representación distorsionada de la realidad, que la simplifica, la hace estática y generaliza, negando así la posibilidad de que exista diferencia dentro del grupo.

Por último, merece la pena detenerse en el contexto situacional en el que aparece la imagen. El hecho de que este anuncio aparezca en la revista *Cosmopolitan* no perturba, ya que parece estar de acuerdo con su línea editorial (aunque quizás apele a una mujer más madura); pero, como hemos señalado, también aparece en *Marie Claire* y *Telva* que, si bien son más acordes con la edad, no parece tan propio (van dirigidas a una mujer a la que le gustan las tendencias de moda y belleza, sofisticada, más intelectual quizás, pero muy lejos de ese estereotipo), sobre todo en el caso de la última. Como decíamos, se trata de intereses económicos que van más allá de la línea editorial de cada revista.

#### 4. Conclusiones

Empezábamos este trabajo hablando de la globalización, un fenómeno que ha cambiado radicalmente el mundo en el que vivimos, que acerca culturas y difumina fronteras. También decíamos que trae consigo el movimiento de personas y bienes, estos últimos a cargo de las empresas que exportan sus productos a muchos rincones del mundo, por no mencionar los casos en los que se instalan en otras localizaciones no occidentales para abaratar costes. A las multinacionales se les presenta así el reto de tener que adaptar sus campañas publicitarias a las diferentes culturas en las que venden, y ahí entra en juego la traducción, que tanto puede servir como para reforzar una ideología determinada como para restar adeptos.

El anuncio analizado apenas contiene texto; en realidad es un conjunto complejísimo de elementos semióticos que necesitan ser traducidos a otra cultura, y en ese caso también hablamos de traducción, intersemiótica (en términos de Jakobson). Como hemos ido apuntando, este tipo de sistemas semióticos está muy bien pensado de antemano y tiene como fin imponer cierta ideología (que va mucho más allá del propósito de incitar al consumo de un producto en concreto). El poco texto que aparece está seleccionado cuidadosamente porque el lenguaje construye realidades, nos hace mirar el mundo de una manera determinada. La selección de unos términos sobre otros desvela quiénes somos, qué intenciones tenemos. Y así sucede en la traducción del sintagma «20 shades of envy» del anuncio de Estée Lauder; el reposicionamiento ideológico que se produce en la adaptación al español por «20 tonos de deseo» pone de manifiesto la importancia y el potencial que tiene el traductor. No es menos significativo el sintagma «objeto de deseo», que también constituye una muestra clara de la construcción de la realidad mediante el lenguaje: la mujer queda reducida a un objeto utilizable por los varones, y la representación de su cuerpo es reflejo de una violencia simbólica muy bien disimulada. Y todo esto se hace por medio de meros actos lingüísticos.

También aparece el color rojo como símbolo de sensualidad en la mujer. Se trata de un ejemplo del concepto del *mito* de Barthes, que nos hablaba de asociaciones *naturales* y *lógicas*, tanto que ni nos planteamos que esa relación no sea más que una mera equivalencia preestablecida, que no responda a una relación causal, sino a una entre sistemas de valores. Y no es que las intenciones estén escondidas, porque si lo estuvieran, el discurso no cumpliría su objetivo. A ese mismo tipo de relación

percibida como *natural* y *lógica* responde el hecho de haber utilizado a modelos delgadas en todos los anuncios, pues constituyen una asociación con el ideal de belleza. Por otro lado, existen asociaciones establecidas a partir de ciertos colores: el rojo del anuncio del pintalabios es la sensualidad en la mujer, lo oscuro con la noche, el dorado con la opulencia. En general, es sabido que en los anuncios se representa el elemento sexual por medio de colores (rojo), la edad de las modelos, el maquillaje, etc. En este caso, la sexualidad queda manifiesta con la presencia del rojo y del sintagma «objeto de deseo», si bien es cierto que en otras ocasiones se recurre a la desnudez o la insinuación de forma mucho más explícita. Todos los elementos de la imagen tienen un significado, más o menos obvio, y cumplen una función determinada dentro del sistema semiótico que ayuda a la construcción de la realidad que interesa a las élites económicas. Es importante recordar que absolutamente todo significa y la presencia de unos elementos sobre otros está lejos de ser inocente y neutra.

Destapar la ideología que imponen los que ostentan el poder es de gran importancia en este tipo de anuncios pues, como hemos visto, pueden constituir muestras de la violencia simbólica (entendida en el sentido de Bourdieu) que sufre la mujer de la sociedad actual. Es una realidad contra la que hay que seguir luchando sin duda, pues aún queda mucho por hacer. Y mirando un poco más allá de la ideología del medio, el mismo anuncio puede aparecer repetido en revistas de distinta ideología. Al fin y al cabo, la financiación económica en la que se apoyan estas publicaciones viene de las marcas, que pagan en función de la situación de su anuncio. En los tres casos está situado en la zona más cara de la revista, y por lo tanto se ofrece una mayor cantidad. Cuando de intereses económicos se trata, a los medios no les importa dejar de lado su ideología, pues necesitan mantenerse de alguna manera. Podemos concluir que nuestra hipótesis se confirma: los medios utilizan la figura femenina como un espacio de representación de ideologías y poder que refleja la sociedad de una cultura en concreto, dentro de un mundo globalizado en el que los medios de comunicación tienen ese poder y manipulan e imponen solo lo que interesa. La publicidad tiene un fin muy concreto, el de engatusar y persuadir. La labor del traductor consistirá entonces en llegar a ese segundo orden de significado del que hablaba Barthes, entender cómo funciona el sistema semiótico que tiene ante él y ser capaz de traducirlo, teniendo en cuenta que no todo es deseable o aceptable en otras culturas (si no prohibido). Volvemos a la necesidad de expandir los límites de la definición tradicional de traducción, ya que en mercados como el de la traducción publicitaria no solo es necesaria la traducción interlingüística, sino que la intersemiótica es incluso más importante. Recordamos una vez más las presiones a las que se ve sometido el traductor, que tiene que producir un texto, un discurso o una imagen con fines muy concretos, y de él depende cómo posicionarse, sabiendo que está en sus manos dejar paso a los rasgos del Otro o estereotiparlos, entablar diálogo o llevar al conflicto. Estos son los peligros del lenguaje (tanto verbal como no verbal) y el poder y el potencial de la traducción publicitaria, que moldea la sociedad y puede contribuir a la erradicación (o a la pervivencia) de problemas como la violencia simbólica que se ejerce contra las mujeres en la actualidad.

## 5. Bibliografía

- ALONSO, Luis Enrique y FERNÁNDEZ, Carlos Jesús (2006) «Roland Barthes y el análisis del discurso», *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, nº 12, julio-diciembre, pp. 205-221.
- BARTHES, Roland (2003 [1967]) *El sistema de la moda y otros escritos*, Barcelona, Paidós (traducción de Carles Roche).
- BHABHA, Homi (2005 [1994]) *The Location of Culture*, Nueva York, Routledge.
- BIELSA, Esperança y BASSNETT, Susan (2009) *Translation in Global News*, Nueva York, Routledge.
- BOURDIEU, Pierre (2000) *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- BYERLY, Carloyn M. y ROSS, Karen (2006) *Women & Media. A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell Publishing.
- CRONIN, Anne M. (2000) *Advertising and Consumer Citizenship. Gender, Images and Rights*, Londres/Nueva York, Routledge.
- GAUNTLETT, David (2008 [2002]) *Media, Gender and Identity. An Introduction*, Londres/Nueva York, Routledge.
- Edwin, Gentzler (2008) *Translation and Identity in the Americas: New Directions in Translation Theory*, Londres y Nueva York, Routledge.
- MUNDAY, Jeremy (2004) «Advertising: Some Challenges to Translation Theory», *The Translator*, v. 10 (2), 199-219.
- VIDAL CLARAMONTE, M<sup>a</sup> Carmen África (2003) *La magia de lo efímero: representaciones de la mujer en el arte y literatura actuales*, Castellón de la Plana, Universidad Jaume I, Servicio de comunicación y publicaciones.
- VIDAL CLARAMONTE, M<sup>a</sup> Carmen África (2012) «El lenguaje de las revistas femeninas españolas: la (no) traducción como ideología», en Roberto A. Valdeón (Ed.), *Journalisme et Traduction/Journalism and Translation, Meta*, v. 57 (4), 1029-1045.

Recibido el 28 de septiembre de 2014

Aceptado el 11 de diciembre de 2014

BIBLID [1132-8231 (2015) 27: 51-63]



## **Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos**

### *Women's art or feminist artistic interventions. Contemporary intersections between art and feminism*

#### **RESUMEN**

El presente ensayo indaga los cruces, aportes y derivas de las intervenciones artísticas feministas en el arte contemporáneo. Se organiza a partir de una cronología de sus debates iniciales y se pregunta sobre los modos en que se cristalizó en la actualidad, como si de sinónimos se tratara, la idea del arte feminista y arte de mujeres o de género en los diferentes acercamientos a las teorías y metodologías artístico-visuales actuales. En sus preguntas finales, busca indagar en los aportes que desde la geopolítica del sur pueden hacerse a estas intervenciones del archivo feminista artístico para recuperar la politicidad que toda intervención feminista en el arte tiene.

**Palabras clave:** Historia del Arte, intervenciones feministas en el arte, arte de mujeres, archivos feministas

#### **ABSTRACT**

This paper explores the complex issue of feminist artistic interventions in contemporary art. It traces a genealogy of the debates and main questions around feminist artistic interventions and tries to tackle down the ways in which the notions of feminist art and women's art have been crystallized as synonyms both by gender theories as well as by visual art's methodological approaches. Finally, this work highlights the contributions Latin American feminist interventions have made to the art and political fields from a southern geo-political location.

**Keywords:** History of Art, Feminist interventions in art's histories, Women's Art, Feminist Archives

#### **SUMARIO**

1. Palabras preliminares. 2. Cuarenta años de aportes, rupturas y derivas de la teoría del arte femenino. 3. Derivas entre arte feminista y arte de mujeres o de género. 4. Palabras finales. Reabriendo los archivos feministas. 5. Bibliografía.

### **1. Palabras preliminares: «el arte no es un lujo»**

El presente ensayo plantea una reflexión histórica acerca de las investigaciones interdisciplinarias entre arte y feminismos. En un intento de pensar y dar cuenta de las vinculaciones, relaciones e indagaciones comunes que se produjeron en este campo, se toman como eje los aportes que la crítica feminista ha producido a la crítica de la historia del arte y de sus propias derivas, así como ciertas reificaciones

1 Conicet-IIGG-Universidad de Buenos Aires, email: mlgutierrezpica@gmail.com.

actuales sobre los conceptos arte y feminismos, eclipsados bajo los rótulos «arte de mujeres o de género». Si bien, tomamos como punto de apoyo lo que podríamos considerar ciertas «teorías hegemónicas de la crítica estética feminista» (a saber, Cf. Pollock 1999; 2003; 2010; Parker y Pollock; 1981; 1987; Rich, [1979] 2010, Preciado 2002; 2008), su interés se coloca más acá de estas, llevando a cabo una reflexión acerca del contexto de los debates locales contemporáneos, particularmente los que han tenido lugar en la Argentina.

Es también, en cierto sentido, una suerte de defensa de lo vital y lo político en y desde la teoría y crítica del arte, en un contexto que podemos considerar de doble filo: por un lado, parece haber necesidades y problemas más urgentes para los feminismos que el ocuparse reflexivamente de las prácticas artísticas, de su constitución y de los modos en que se narra y participa, la propia historia del arte, en la construcción de nuestra subjetividad. Por otro, pareciera que la historia androcéntrica del arte sigue sin prestar demasiada atención a los debates del arte feminista, ni a las incidencias políticas que estas indagaciones y representaciones han tenido sobre la propia disciplina, caratulándolos eufemísticamente como «arte de mujeres» o «mujeres en el arte», como un epílogo a su propia narrativa y no como un misil que apunta a deconstruir sus propias lógicas.

En este contexto, en determinadas ocasiones, todavía debemos justificar, en un continuo proceso de legitimación, las razones que nos llevan a seguir pensando y resistiendo desde los discursos del arte y la cultura, como modo de intervenir crítica y políticamente desde los feminismos (intervenciones que asimismo sean deudoras y críticas de nuestras propias historias).

Si reclamamos este lugar, hacia y desde los análisis críticos y teóricos feministas, de la historia del arte, es porque sostenemos que estos discursos, así como sus prácticas artísticas, han sido históricamente un lugar de construcción de subjetividades, cuerpos y vidas posibles y vivibles, obviando y silenciando el ocultamiento violento de aquella infinidad de vidas que no se ajustan a las normas impuestas, que vienen de la mano de la asunción explícita, por parte de la historia del arte oficial, del heteropatriarcado. Es por ello que perseveramos en trazar palabras que insisten en pensar la práctica artística como un lugar desde donde discutir y subvertir los sentidos asignados desde el androcentrismo y la heterosexualidad obligatoria.

De allí que partimos de esta cita de la activista y teórica negra y lesbiana Audre Lorde: «para las mujeres, la poesía no es un lujo. Es una necesidad vital. Ella define la calidad de la luz bajo la cual formulamos nuestras esperanzas y sueños de supervivencia y cambio» (Lorde, 1984: 15). Lorde reclamaba, ya en los 70, el lugar político acerca de la poesía, y nosotras extendemos estas palabras al ámbito del arte en general.

Así, este ensayo insiste en mantener viva la utopía de que el arte no es (o no debería ser) un lujo, una temática menor, menos urgente o importante que las actividades de la política macro-estatal, ni menos apremiante que las propias urgencias de la vida, a pesar de sus imperiosas materialidades violentas. Es esa necesidad vital la que nos conduce a imaginar otros mundos posibles en y desde el arte, no como una vitrina silenciosa, sino como una constante línea de acción e intervención política.

## 2. Cuarenta años de aportes, rupturas y derivas de la teoría del arte feminista

Podemos enunciar, brevemente, algunos recorridos históricos en relación a los modos en que se ha intervenido en la historia del arte y las prácticas artísticas para fisurar la hegemonía heteropatriarcal de su relato. Se trata, más bien, de preguntarnos por los modos en que podemos analizar las diferentes acciones y manifestaciones artísticas desde una mirada feminista y las implicancias que estos han tenido a lo largo de las últimas décadas dentro del marco de la cultura, como prácticas desafiantes al orden constituido. Tal como dice Craig Owens, «el feminismo, como crítica radical de los discursos dominantes del hombre moderno, es un acontecimiento político y epistemológico. Político porque desafía el orden de la sociedad patriarcal, epistemológico porque pone en tela de juicio la estructura de sus representaciones» (citado en Foster, 1985: 14).

En líneas generales, sostenemos que, visibilizando el sesgo androcéntrico de las teorías estéticas, los análisis feministas han llevado a cabo un debate vital para los estudios culturales y la crítica artística y estética que se dispersó, desde sus inicios, en diversos aspectos. Es casi de sentido común a estas alturas afirmar que tanto los análisis teóricos feministas en el arte como las diferentes prácticas de intervenciones artísticas han ganado terreno en los últimos cuarenta años en el mundo cultural occidental a partir del ya canónico texto de Linda Nochlin, «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», de 1971. Un ensayo donde indagaba en torno a las condiciones sociales e históricas de la constitución del campo del arte y de las posibilidades de acceso a las prácticas artísticas que limitaron el desarrollo y la producción de artistas mujeres, no por su «esencialidad» femenina sino por su educación histórica y social.

La deconstrucción de la mujer como objeto inspirador del genio masculino y la búsqueda de una afirmación de otras representaciones en torno de lo femenino, fueron algunos de los primeros abordajes del movimiento artístico feminista durante los años 70, aunque continúa siendo una de sus líneas de intervención también en la actualidad.

Sin embargo, rápidamente, los análisis y reflexiones se dispersaron en infinidad de investigaciones, debates y producciones que exceden ampliamente los análisis de este ensayo pero entre los que podemos destacar las siguientes líneas:<sup>2</sup>

- 2 Existe una infinidad de investigaciones sobre las pioneras en analizar el entramado social, histórico, cultural y simbólico a través del cual se construyó la narrativa de la historia del arte como una prerrogativa masculina, asociando lo masculino a la razón, la creatividad y el gran arte y contraponiendo lo femenino como lo sensible, la naturaleza y las artes menores a las que podríamos remitir. Los siguientes son algunos de los trabajos fundamentales que nos han permitido enunciar los puntos que desarrollamos: NOCHLIN, Linda (1988) *Women, Art and Power and other essays*, New York, Harper y Row. PARKER, Rozsika y POLLOCK, Griselda (1981) *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, London, Pandora y (1987) *Framing Feminism. Art and Women's Movement 1970-85*, London, Pandora. CHADWICK, Whitney (1990) *Mujer, Arte y Sociedad*, Barcelona, Destino. Y LIPPARD, Lucy (1976) *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, Ney York, Dutton y BROUDE, Norma; GARRARD, Mary (Ed.) (1994) *The power of Feminist Art. Emergence, Impact and Triumph of the American Feminist Art Movement*, New York, Harry Abrams publisher.

a) *Investigaciones históricas específicas sobre, en un primer momento, «mujeres artistas»*<sup>3</sup>

Las primeras indagaciones se caracterizaron por recuperar y reescribir el propio modelo historiográfico de mujeres artistas: quiénes eran, qué habían hecho, cuándo habían realizado sus trabajos, qué habían aportado a las líneas pictóricas y movimientos donde habían participado, cómo se habían relacionado con sus contemporáneos, etcétera. A partir de esta práctica historiográfica se buscaba explicar el marco ideológico y contextual social en que se constituyó y consolidó la esfera del campo del arte occidental moderno.

Es decir, los modos en que la crítica a los discursos dominantes en torno al lugar de las mujeres en el arte (como musa y objeto de deseo y representación, pero nunca como realizadora)<sup>4</sup> puso en discusión aquello que había sido silenciado. Se destacaba no solo la falta cuantitativa de exposiciones sino la propia lógica androcéntrica que asociaba la noción de genio creador con lo masculino y la de la mujer con el arte menor o artesanía, entendidos como degradado o mal arte.

b) *La búsqueda de modos de expresividad diferente de las mujeres y del «ser mujer» (o de «una identidad sexual femenina»)*

Fundamentalmente en el arte feminista de los Estados Unidos se produjo un movimiento de intervenciones que rescataba cierta particularidad del quehacer artístico «femenino», constituyéndose la conocida obra *The Dinner Party* en una de sus piezas fundamentales clave para los análisis feministas del arte posteriores, así como de ciertas genealogías con este tipo de quehacer artístico que utilizaba las producciones de las artesanías y las denominadas *Iconografías Vaginales*, junto con una exhaustivo rescate de las actividades de diversas mujeres en la historia occidental.<sup>5</sup>

c) *La crítica a la universalización de las experiencias y representaciones del sujeto mujer*

Rápidamente, al igual que en el propio movimiento feminista en general, las críticas a la universalidad del sujeto mujer fueron, a su vez, blanco de críticas desde los feminismos negros y lesbianos, poniendo en crisis la noción de universalidad

3 Cabe señalar que, al igual que como ha sucedido con el propio planteo teórico y político de la teoría feminista en general, en el arte también se han producido infinidad de debates sobre «qué significa ser mujer» o quiénes y cómo representan al sujeto «mujeres».

4 Dice Teresa de Lauretis: «se niega a las mujeres el estatuto de sujetos y de productores de cultura y se sitúa a la mujer como objeto y fundamento de la representación, a la vez fin y origen del deseo del hombre y de su impulso de representarlo, a la vez objeto y signo de (su) cultura y creatividad. [...] La subjetividad, o los procesos subjetivos, están inevitablemente definidos en relación con un sujeto masculino, con el hombre como único termino de referencia» (de Lauretis, 1984: 17).

5 En contraposición a la palabra en inglés *His-story*, durante la segunda mitad de los años 70 se consolidó una tradición de investigación feminista denominada *Her-story* que hace consonancia con varios de los planteos de *The Dinner Party*, así como de otras intervenciones de la época. Si la historia había sido escrita por varones y sobre varones, la *Her-story*, como disciplina particular de la historia, se proponía realizar investigaciones que debían ser hechas sobre, por y para mujeres. En *Herstory* (1976), uno de los artículos pioneros, Sheyla Johansson sostenía que «las mujeres no podían permitirse carecer de una conciencia compartida del pasado». También Carolyn Rosemberg afirmaba que «la historia de las mujeres estaba llamada a obligar a los investigadores a reevaluar los cánones de la historiografía tradicional» (Rosemberg citada en Tubert, 2003: 163-173).

de la identidad y experiencia de las mujeres al hacer énfasis en la heterosexualidad dada por supuesta, así como en el racismo y la ausencia de los análisis de clase del feminismo blanco y liberal. Nuevamente, el campo de las prácticas artísticas se transformó en un marco de disputa en torno a estos debates. Podemos mencionar las intervenciones, en los tempranos 70, de la artista negra Faith Ringgold, de la cubana Ana Mendieta o los propios frotomontajes de Barbara Kruger, que pusieron rápidamente en cuestión la estabilidad del concepto *mujer* desde sus propios marcos de representación.

*d) La exploración de nuevas formas estéticas de producción y recepción y las críticas a los modos de distribución y circulación de las obras y de constitución de las instituciones artísticas*

Haciendo una rápida mirada histórica, podríamos decir que las prácticas que cruzaron arte y feminismo nacieron como una necesidad de reconocimiento y «visibilización» del trabajo de artistas *mujeres*, pero se transformó en el mismo movimiento en una rotunda crítica no solo a la Institución Arte (cf. Burger, 1997) —es decir, los modos de producción, circulación y recepción de la propia producción artística—, sino además a los modos de escritura y análisis de la propia práctica artística. Un eje clave y constante de las intervenciones feministas fueron la crítica a las propias estructuras que sostienen la Institución Arte, sus modos de circulación y producción así como sus lógicas de sostenimiento e interacción silente con el público.

Como vimos el trabajo con los elementos considerados menores o mal arte, así como la puesta en escena del cuerpo propio, la reivindicación de lo femenino y la politización de la representación de «lo privado» fueron algunos de los aportes en esas primeras décadas.

### **3. Derivas presentes, vueltas pasadas. El traspaso de las intervenciones feministas al arte de género o de mujeres**

Permitiéndonos un salto histórico, sin embargo, podemos sostener que en los últimos años hemos visto proliferar —sin que parezca problemático para cierto sector hegemónico de la teoría oficial de la historia y la circulación del arte— un sinfín de producciones relacionadas al arte y las teorías de género, más aún, del «arte y las mujeres» que intentan venir a saldar el silencio previo en estos cruces. Podemos decir que, «al fin», se hacen muestras sobre *mujeres* artistas, se incluyen *mujeres* en muestras colectivas, en libros específicos, en programas de universidades y en catálogos revisados sobre movimientos de la historia del arte, se organizan congresos y se llenan mesas específicas.

Como punto de partida, cabe aclarar que no negamos que se hayan realizado acciones, reconocimientos y difusiones específicas e importantes a través de este tipo de trabajos que, como es sabido, fue y es una parte fundamental del reconocimiento y del desmantelamiento de la historia del arte androcéntrica. Sin embargo, el devenir histórico parece anclar el arte feminista, y gran parte de la crítica político-sexual que estos cuerpos y prácticas artísticas inauguraron y contienen, en cierta cristalización del «arte hecho por mujeres» que no da cuenta ni de sus postulados

iniciales ni de sus luchas y litigios contra la propia lógica de la institución arte. Por el contrario, parece conformarse con un pedacito de galería, allí, al final de la sala. Como explicita Patricia Mayayo,

[...] subrayar las aportaciones de las mujeres artistas para incluirlas, sin más, en el canon dominante no contribuye a poner en entredicho la jerarquía de valores en la que se basa el discurso histórico-artístico: lo que se impone es una deconstrucción radical de las bases teóricas y metodológicas sobre las que se asienta la disciplina o [...] un cambio absoluto de paradigma. [...] La recuperación histórica por sí sola es insuficiente si no va acompañada, al mismo tiempo, de una desarticulación de los discursos y prácticas de la propia historia del arte (Mayayo, 2010: 50).

Así, oscilamos, por un lado, entre la necesidad de reconocimiento y la «visibilización» del trabajo de artistas *mujeres*, y, por otro, sobre la anulación de gran parte de la crítica político-sexual que estos cuerpos y prácticas artísticas se empeñaron en poner en debate. Al cristalizarse acriticamente el sinónimo de feminista=mujer (es decir, biopolíticamente mujer sin importar qué quiere decir esto) consideramos que, en primer lugar, se desarticula el componente político que el arte feminista contiene para hacer estallar el dispositivo sexo-genérico-heterosexual de la representación sexual de la mirada, para ablandarlo en una idea un poco más naíf del «arte hecho por mujeres o arte femenino» (sin saber, en muchos casos, a qué cosa haríamos referencia con el adjetivo *femenino*).

Este «matiz» entre femenino y feminista resulta clave en los procesos que indagamos. ¿Qué sentido común es el que se cristalizó en este corrimiento? ¿Qué sentido es el que se juega en esa «diferencia»? Este proceso nos resulta clave no porque no haya existido, como dijimos, toda una rama de los estudios y prácticas feministas que organizaran sus prácticas y devenires en torno a ese potencial femenino como línea disruptiva de las prácticas heteropatriarcales. Ni tampoco porque haya que declararse explícitamente artista feminista para realizar intervenciones críticas en el campo del arte. Lo que nos interesa problematizar aquí es la apropiación acítica y lavada de sentido que la propia institución hegemónica del arte realiza y fagocita sobre el trabajo y la crítica feminista en el arte, es decir, sustrayendo la politicidad que, como sistema crítico de la constitución subjetiva de sexo-género, aportaron las prácticas artísticas feministas en su derrotero histórico.

Que este ha sido un problema del devenir histórico de los procesos y prácticas artísticas del denominado arte feminista no podemos negarlo. Que este sea el lugar desde el cual enunciarnos sí puede ser puesto a debate. Y es esta recuperación de la tradición política del arte feminista la que nos interesa recuperar, armar, para volver a desarmar. Ante esto, enfatizamos en las posibilidades que la propia investigación (contra)narrativa de la historia del arte puede aportar no como un mero «enunciador de hechos» sino como una crítica productiva más de posibilidades de pensar acerca de las subjetividades disidentes.

Ahora bien, ¿cómo escribir esta genealogía intentando evitar constantemente que se transforme en un apéndice más de la historia que estamos criticando, esa

que nos cristalizan en sus letras de molde muertas, construyendo un feminismo aditivo y poco amenazante para sus propias lógicas de representación?

Aunque parezca una pregunta de perogrullo en muchos contextos académicos a estas alturas, uno de los puntos clave de este artículo está puesto en discusión —en términos casi epistemológicos, si se quiere— aquello que, en general, parece que damos por supuesto en los diferentes modos de acercamientos a las teorías y metodologías artístico-visuales actuales: ¿existe algo que podamos llamar *arte feminista*?<sup>6</sup> ¿Qué dicen los silencios acerca de esta interpelación?

Las premisas iniciales de estas reflexiones surgen de la percepción de que la idea de discutir qué es el arte feminista (y aquí el énfasis está puesto tanto en qué es arte como en qué es feminista) no está siendo puesto en cuestión en mucho de los trabajos curatoriales y críticos actuales donde se aborda el trabajo de arte y «mujeres». Al menos, en el contexto argentino actual, muchas de estas premisas parecen haber quedado relegadas, dando por supuesto aquello a lo que nos referimos y quizá, de allí, su extraña acomodación a ciertas, peligrosas, institucionalizaciones.

Como si el supuesto de qué entendemos por arte feminista, o por crítica feminista desde el arte, estaría dado de antemano y no fuera, una y otra vez, y constantemente, un lugar de debate y apropiación artístico, académico y político. Como señala la investigadora argentina María Laura Rosa, a partir de los años 90

[...] comienza a construirse la confusión entre términos arte de mujeres, arte femenino, feminismo y género, empleados de forma absurda por los críticos del período. Surgirán discusiones sobre la existencia de una mirada femenina o de un arte femenino, que asociados a la polémica de si el arte tiene o no sexo, no solo torcerán el eje de los planteamientos feministas sino que despolitizarán al campo artístico (Rosa, 2011: 33).

Si, a pesar de ello, respondiéramos que existe algo que podemos llamar arte feminista, nos preguntamos entonces qué sería aquello que adjudicamos como feminista de/en/hacia el arte: ¿un modo específico de las intervenciones artísticas? ¿Una identidad sexo-genérica específica de quien la realiza o de quien la estudia? ¿Se trata, acaso, de representaciones diversas de experiencias de la identidad genérico-sexual? ¿De un modo de intervención político artístico? ¿De un anclaje diverso desde la crítica que analiza esos discursos? ¿De qué manera el debate sobre los dispositivos reguladores de la sexualidad y el género se transforman en políticos desde una crítica artística? ¿Bajo qué lógicas del debate de «lo político» en el arte subsumimos las intervenciones feministas? Consideramos que estas siguen siendo preguntas claves del análisis feminista en las historias del arte que nos remiten a cómo conceptualizar de forma diferente aquello que estudiamos, reclamando, una y otra vez, la posibilidad de redefinición de las propias reglas de juego del propio campo.

6 De más está decir que parte de esta respuesta estará sujeta a una definición previa sobre lo que entendemos por *feminista*.

Antes de continuar, resulta necesario señalar que nos interesa perturbar el orden de la propia definición de arte feminista que venimos enunciando y articularla a partir de sus posibles cruces de unión entre ambos términos: arte Y feminismos. No porque la Y establezca una mera distinción semántica, sino porque nos permite establecer este cruce como un nexo, y no como una identidad específica que, justamente, de por sentado aquello a lo que nos referimos.

De allí que el problema acerca de los modos de intervenir teóricos y epistemológicos que utilizamos para realizar un análisis feminista en la historia del arte sea a su vez parte de los propios modos de deconstrucción de la narrativa hegemónica de la misma. No se trataría solamente, en este caso, de un par de pasos aplicables a seguir sobre una intervención artística sino que se relaciona de modo inextricable con el análisis teórico, social y sexo-político de su contexto, redefiniendo asimismo los propios límites del arte.

Parafraseando a Griselda Pollock, sabemos que analizar el lugar de las mujeres en la cultura exige una deconstrucción<sup>7</sup> radical del discurso de la historia del arte, así como los propios límites de la lógica de los cuerpos<sup>8</sup> sexopolíticos que inaugura como ficciones posibles de ser representadas, imaginadas (Cf. Pollock, 1993; Danto, 1997; Foster, 1985, 2001).

A partir de lo dicho, enfatizamos en la distinción que muchas autoras establecen al insistir y reclamar un lugar para los feminismos en las teorías del arte no como mero apéndice o suplemento a una historia más general de «La» historia del arte<sup>9</sup> sino como una metodología y un cambio de perspectiva que produce un cambio radical de lo que entendemos por historia del arte y por práctica artística.

Para ello, nos guiamos por un concepto clave que propone la historiadora del arte británica Griselda Pollock, las *intervenciones feministas*, es decir, aquello que

[...] confronta los discursos dominantes acerca del arte, las nociones aceptadas de arte y artista [...] donde las intervenciones feministas demandan un reconocimiento de las relaciones de poder-género, haciendo visibles los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el rol de las representaciones culturales en esta construcción. [...] Son una

7 «El término *deconstrucción* significa deposición o descomposición de una estructura. En su definición derridiana remite a un trabajo del pensamiento que consiste en deshacer, sin destruirlo jamás, un sistema de pensamiento hegemónico o dominante» (Derrida y Roudinesco, 2001: 9). Además, también afirma Derrida que no existe la deconstrucción en sí misma sino que hay procedimientos deconstructivos diversos y heterogéneos según las situaciones o los contextos.

8 Cuando hablamos de cuerpos, hacemos énfasis en los cuerpos como el lugar de materialidad vital. La historia del arte moderna, habiéndose erigido como el lugar por excelencia del discurso de la «representación» de los cuerpos deseables (ya sea de su belleza, su fealdad o su silencio sobre aquello que no merece siquiera ser representado), nos resulta un lugar fundamental del análisis contemporáneo.

9 Al menos en el caso argentino, estamos comenzando a ver muestras, programas y debates que hacen énfasis en esta idea de las mujeres en la historia del arte, obviando estos debates que ya llevan cuarenta años en la historia y práctica del arte. La ausencia del análisis feminista nos resulta, cuanto menos, sospechoso debido a la actual disputa que estas prácticas y sentidos tienen al interior de la crítica e historia del arte.

redefinición de los objetos que estudiamos y de las teorías y métodos con los que lo hacemos (Pollock, 2010: 18).

Esta distinción nos resulta crucial para evitar los falsos mitos de una feminidad que quede dada por supuesto, y que reemplazaría aquello que los varones han dicho y hecho a las mujeres por «lo que las mujeres realmente son». Por el contrario, la insistencia en las intervenciones feministas evita pensarse por fuera de los riesgos de esencialismos que diga aquello que «las mujeres» fueron, son o deberían ser en el arte (sus modos de subjetivación, de representación, etcétera) aunque este marco siempre sea frágil y peligroso. En este sentido, la misma autora afirma que

[...] no estamos buscando un nuevo significado para la mujer, sino, más bien, una disolución total del sistema a través del cual se organiza el sistema sexo/género para hacerlo funcionar como el criterio por el cual se asigna y se naturaliza un trato diferencial (Pollock, 1988: 312).

Intentamos evitar así cualquier esencialidad que asuma, per se, mujer=feminismo<sup>10</sup> en el arte, como si de una esencialidad en sí se tratara y no como una estrategia política y artística para pensar la sensibilidad y las propias intervenciones como una crítica política dentro del sistema del arte y del sistema sexo-género.

Si no partimos de comprender la historia del arte como un discurso/práctica que produce, en sí mismo, representaciones sexopolíticas de manera activa, así como subjetivaciones diferenciales y normativas de política sexual, corremos el riesgo de únicamente introducir a las mujeres en el arte, causando «una revolución en la disciplina del arte pero dejando intactos los límites disciplinarios» (Pollock, 1988: 33).

El concepto de arte feminista, entonces, no debería enmarcarse (ni detenerse) en una esencialidad acerca del «arte de/sobre mujeres» sino, más bien, en indagar estrategias político culturales para pensar la sensibilidad y las propias prácticas artísticas como intervenciones políticas en el ámbito del sistema sexo-género. Como lo afirma la teórica chilena Nelly Richard,

[...] ni lo femenino ni lo feminista son concebidos como contenidos predeterminados, sino como estrategias de enunciación y puntos de vista que usan la diferencia genérica-sexual para deconstruir valores y reconstruir significados en torno a las constelaciones fluctuantes de la identidad, la diferencia y la alteridad (Richard, 2008: 8).

Así, la crítica de arte feminista puede ser entendida como una provocación perpetua, una resistencia a cualquier teoría o conocimiento que emerja como ideal

10 Lo cual no quiere decir que no hayan sido históricamente muchas (bio)mujeres sus sujetos más activos, justamente redefiniendo constantemente «qué es ser mujer», y es este, entendemos, uno de los puntos clave del debate.

regulador o estabilizador de las teorías, las representaciones y el conocimiento, un lugar (que debería ser) de difícil asimilación para el poder local estatal o regulatorio de las subjetividades, los cuerpos y los deseos, aun de los propios movimientos y teorías feministas.

Dicho esto, debemos remontar la piedra de Sísifo: ¿cómo analizar las diferentes acciones y manifestaciones artísticas desde una mirada feminista que aporte a los debates que hemos descrito desde el contexto de América Latina, más particularmente desde la Argentina?<sup>11</sup> ¿Qué implicancias tiene esto tanto a nivel crítico como político dentro de las lecturas canónicas de las interpretaciones artísticas? Si coincidimos en pensar que la historia feminista del arte debe necesariamente involucrarse en una política del conocimiento y del cuerpo, sin lugar a dudas esto marcará gran parte de nuestro devenir teórico y político.

#### 4. Palabras finales. (Re)abriendo fisuras al archivo feminista (desde el sur)

En 2009, en un encuentro/seminario<sup>12</sup> en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y con motivo de intentar una relectura de la historia del arte feminista en el estado español las organizadoras se preguntaban:

¿Cómo repensar la relación entre historia, visualidad y feminismo desde presupuestos que tomen en consideración las construcciones interseccionales de raza, clase, sexualidad o corporalidad? ¿Cuáles son las relaciones entre visualidad, representación pública, identidad, poder y subjetivación que dibujan estas historiografías subalternas?

En algunas líneas similares podríamos preguntarnos por los modos de hacer una genealogía en clave local, más allá de algunas marcaciones que actualmente poseemos, como hemos ido delineando, por los modos en que se ha narrado la genealogía feminista del arte «hegemónica» vía los Estados Unidos y España en los últimos años para estas regiones del cono sur.

No quisiéramos, en estas breves líneas, caer en generalizaciones rápidas ni en respuestas que nos digan lo que hay que hacer (o no) para llevar a cabo un supuesto análisis feminista de las acciones artísticas. Nos interesa, más bien, abordar los intersticios de lo NO dicho en el arte y los feminismos que supimos conseguir. Indagar los modos en que una contralectura disidente de la narrativa hegemónica actual del propio «arte de género o de mujeres» puede transformarse en un lugar de resistencia. Y para ello nos resulta fundamental volver, una y otra vez, a nuestro propio archivo de prácticas activistas y artísticas feministas.

En cualquier caso, cómo narramos, qué dejamos fuera o dentro de esa narrativa, y cómo le preguntamos, construimos, narramos el archivo con el que decidimos

11 Y, más particularmente, desde la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Sabemos que las construcciones hegemónicas de los recorridos del saber no son unívocas en los propios límites de cada país.

12 El seminario se llamó: «Sujetos visibles/ historias visuales. Los relatos feministas, *queer* y *trans* frente a la historiografía del arte».

trabajar, siguen siendo problemas clave. Deberíamos arriesgarnos a trabajar con esa masa informe, que Derrida describió muy bien como instituyente y a la vez conservadora, revolucionaria y tradicional (proceso que bien podemos ver a lo largo de estos últimos cuarenta años con el propio arte feminista).

Si el archivo trabaja todo el tiempo contra sí mismo, entonces no nos queda más que trabajar, también, todo el tiempo contra nosotras mismas. Una y otra vez, para preguntarnos sobre sus límites, sus adentros y afueras, su por-venir que, entendemos, es el desafío más hermoso de cualquier trabajo con el pasado, las herencias y las tradiciones. Como afirma Derrida,

[...] el archivo debería poner en tela de juicio la venida del porvenir. [...] Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir. Quizá. No mañana sino en el tiempo por venir, pronto o quizá nunca (Derrida, 1995: 41-45).

Consideramos que esta vuelta sobre nuestras propias intervenciones podría ser uno de los modos en que la política y la práctica artística se crucen, una y otra vez desde el arte y los feminismos, abriendo fisuras, contranarrativas visuales y sexopolíticas que nos ayuden a construir algunas efímeras respuestas sobre los modos de imaginar y elaborar nuestras propias existencias, un poco más libres.

Partimos de la base de que el análisis de las relaciones entre los movimientos sociales y políticos argentinos y los movimientos feministas y LGTTBQI no ha sido fácil. Podríamos imaginar una articulación que profundice la crítica local en la emergencia y consolidación del arte y prácticas feministas en la Argentina, prestando especial atención a las divisiones entre arte, cultura de masas y cultura popular. Y arte, política y contextos de desobediencia sexual que tomaron relevancia en los movimientos artísticos feministas y LGTTBQI en los tempranos años 70 y 80 del país y que reconfiguran los propios modos de subjetivación de género y de las sexualidades.<sup>13</sup>

13 Los escritos, los análisis y las investigaciones sobre los cruces de feminismos y arte siguen siendo, todavía, incipientes. Debemos destacar el último libro de ROSA, María Laura (2014) *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, Buenos Aires, Biblos y los artículos de BADAWI, Halim y DAVIS, Fernando (2012) «Desobediencia sexual», VV. AA., *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, MNCARS y Red Conceptualismos del Sur. Y DAVIS, Fernando (2012) «Loca, devenir loca», VV. AA. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, MNCARS y Red Conceptualismos del Sur. En el marco de feminismos y movimientos sociales marcaron y marcan la época de los 70 en el movimiento feminista argentino. Remitimos para mayor profundidad a ANDÚJAR, Andrea et al. (Comp.) (s/f) «Historia, género y política en los 70», *Feminaria virtual*. Disponible en <http://www.feminaria.com>. ar. ANDÚJAR, Andrea, D'ANTONIO, Débora, GIL LOZANO, Fernanda, GRAMMÁTICO Karin y ROSA, María Laura (Comp.) (2009) *De minifaldas, militancias y revoluciones, Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*, Buenos Aires, Luxemburg. ANDÚJAR, Andrea, D'ANTONIO, Débora, GRAMMÁTICO, Karin, y ROSA, María Laura (2010) *Hilvanando historias mujeres y política en el pasado reciente latinoamericano*, Buenos Aires, Luxemburg. Y TREBISACCE, Catalina, TORELLI, María Luz (2011) «Memorias feministas, ni escritas ni contadas: guardadas. Metiendo las narices en el archivo personal de una feminista argentina de los años setenta», *Kula*, nº 4.

Sin embargo, consideramos que una relectura en clave feminista *queer/cuir*<sup>14</sup> de las prácticas artísticas nos ayudará a profundizar y desplegar la idea del arte político, que ha sido clave en la genealogía artística contemporánea del país.

Si la mejor manera de serle fiel a una herencia es serle infiel, consideramos que es justamente aquí, en esta ambigüedad, en esta posibilidad de diálogo, donde la abyección del arte feminista (no reducible únicamente a los epítetos artístico, ni político, ni cultural, ni sociológico) puede funcionar como dinamizador de las lecturas ya cosificadas y de las posibilidades de narrativas sexopolíticas disidentes, creando una crítica política (o una micropolítica) de esos propios sistemas de representación. Quizá sea ese propio salto al abismo el que de apoco debemos ir dibujando, cartografiando, desviando para recuperar esa politicidad que toda intervención feminista contiene.

## 5. Bibliografía

- ANZALDÚA, Anzaldúa Gloria, HOOKS, Bell, BRAH, Avater, SANDOVAL, Chela (2004) *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- BARTRA, Eli (2003) *Mujer, ideología y arte*, Barcelona, Icaria.
- \_\_\_\_ (Comp.) (2004) *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-PUEG.
- BURGER, Peter (1974) *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997 (traducción de Jorge García).
- \_\_\_\_ (1983) *Crítica de la Estética Idealista*, Barcelona, Península, 1996 (traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina).
- DANTO, Arthur (1997) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 2002 (traducción de Elena Neerman).
- BADAWI, Halim y DAVIS, Fernando (2012) «Desobediencia sexual», *VV. AA., Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, MNCARS y Red Conceptualismos del Sur.
- DAVIS, Fernando (2012) «Loca, devenir loca», *VV. AA., Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, MNCARS y Red Conceptualismos del Sur.
- DE LAURENTIS, Teresa (1984) *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1992 (traducción de Silvia Iglesias Recuero).
- DERRIDA, Jacques (1995) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997 (traducción de Francisco Vidarte Fernández).

14 Algunos colectivos artísticos y de disidencia sexual como la CUDS (Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual, Chile) o el movimiento transmarikabollo de la asamblea 15-M (España), entre otros, se están reapropiando del vocablo *queer* para transformarlo en su adaptación fonética española: *cuir*. Afirma Felipe Rivas al respecto de los debates de las apropiaciones *cuir* de la *Queer Theory*: «La multiplicidad de referentes denota la ambivalencia con que la Disidencia Sexual ha manejado su propia relación con “lo queer” norteamericano. Por un lado, las discusiones han recepcionado de forma local específicos tópicos de debate, al tiempo que otros quedan fuera, entendiendo esa ambivalencia como una necesidad crítica de localización estratégica frente al peligro de una inclusión demasiado sencilla y rápida dentro de “lo queer en América Latina”» (Rivas San Martín, 2011: 75).

- DERRIDA, Jacques, ROUDINESCO, Elisabeth (2001) *Y mañana que...*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003 (traducción de Víctor Goldstein).
- ECKER, Gisela (Ed.) (1985) *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986 (traducción de Paloma Villegas).
- FOSTER, Hal (Comp.) (1983) *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985 (traducción de Jordi Fibla).
- \_\_\_\_\_ (1996): *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001 (traducción de Alfredo Brotons Muñoz).
- GUTIÉRREZ, Laura (2011) *Rupturas de la mirada. Discusiones sobre arte, feminismo y política en la Argentina contemporánea* (Inédito).
- LORDE, Audre (1984) *La hermana, la extranjera*, Madrid, Horas y Horas, 2003 (traducción de María Corniero).
- MAYAYO, Patricia (2010) *Historias de mujeres, historia del arte*, Madrid, Cátedra.
- NOCHLIN, Linda (1988) *Women, Art and Power and other essays*, New York, Harper y Row.
- PARKER, Rozsika, POLLOCK, Griselda (1981) *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, London, Pandora.
- \_\_\_\_\_ (1987) *Framing Feminism. Art and Women's Movement 1970-85*, Pandora.
- POLLOCK, Griselda (2010) *Encuentro en el museo feminista virtual*, Madrid, Cátedra (traducción de Laura Trafí-Prats).
- \_\_\_\_\_ (1988): *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo, 2013 (traducción de Azucena Galettini).
- \_\_\_\_\_ (1999) *Differencing the canon*, Routledge, Oxon.
- PRECIADO, Beatriz (2008) *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa.
- \_\_\_\_\_ (2002) *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*, Madrid, Opera Prima.
- RICH, Adrienne (1979) *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Madrid, Horas y horas, 2010 (traducción de Margarita Dalton).
- RICHARD, Nelly (1994) *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- \_\_\_\_\_ (2007) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- \_\_\_\_\_ (2008) *Feminismo, género y diferencia(s)*, Santiago de Chile, Palinodia.
- RIVAS SAN MARTÍN, Felipe (2011) «Diga queer con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano», en *Por un feminismo sin mujeres*, Santiago de Chile, Territorio Sexuales Ediciones, pp.59-75.
- ROSA, María Laura (2014) *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, Buenos Aires, Biblos.
- \_\_\_\_\_ (2009) *Fuera del discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*. [Tesis doctoral]. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/tesisuned:GeoHis-Mlrosa/Documento.pdf>. Fecha de consulta: septiembre de 2013.
- \_\_\_\_\_ (2000) «Transitando por los pliegues y las sombras», *La batalla de los géneros*, Galicia, Xunta de Galicia, pp.67-82.

- \_\_\_\_\_ (s/f.) «El encierro que va desde el sótano a la buhardilla. El ideal de domesticidad en el arte feminista de los 80 a través del ama de casa y la locura».
- RR.VV. RAMONA (2010) «Micropolíticas cuir: transmariconizando el sur», *Ramona*, nº 99. Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/ramona99>.
- TUBERT, Silvia (Ed.) (2003) *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Madrid, Cátedra.
- WITTIG, Monique (1980) *La heterosexualidad obligatoria*, Egales, Madrid, 2010 (traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte).

Recibido el 26 de septiembre de 2014  
Aceptado el 15 de noviembre de 2014  
BIBLID [1132-8231 (2015) 27: 65-78]

## La carta d'amor d'Hélène Cixous a Clarice Lispector

### *The love letter from Hélène Cixous to Clarice Lispector*

#### RESUM

Hélène Cixous troba en l'escriptora brasilera Clarice Lispector la practicant ideal de l'*écriture féminine* i la revelació i enamorament que experimenta quan entra en contacte amb la seva obra li provoquen un efecte fertilitzador: li dedica diversos escrits i li consagra múltiples seminaris. El fet que la interpretació que en fa Hélène Cixous validi el seu propi projecte, ens portarà a preguntar-nos si Cixous exerceix violència textual sobre Lispector.

**Paraules clau:** Hélène Cixous, Clarice Lispector, *écriture féminine*, fal·logocentrisme

#### ABSTRACT

Hélène Cixous finds in the Brazilian writer Clarice Lispector the ideal practitioner of *écriture féminine*. The revelation and attraction that Cixous experiences through Lispector's work have a fertilizing effect: Cixous devotes several articles and seminars to the Brazilian writer. The fact that Hélène Cixous's interpretation of Lispector legitimizes her own project causes us to question whether Cixous is in fact inflicting textual violence on Lispector.

**Keywords:** Hélène Cixous, Clarice Lispector, *écriture féminine*, phallogocentrism

#### SUMARI

1. Introducció. 2. L'*écriture féminine* d'Hélène Cixous. 3. La descoberta de Clarice Lispector. 4. L'hora de l'estrella. 5. La passió segons G.H. 6. La veu de Lispector en l'obra de Cixous. 7. Crítiques a la recepció de Lispector via Cixous. 8. Conclusions. 9. Bibliografia.

### 1. Introducció

La recepció de la brasilera Clarice Lispector a Europa ha estat canalitzada en gran mesura per la lectura que n'ha fet Hélène Cixous. La gran influència de l'anomenat «feminisme francès» durant els anys setanta i vuitanta marcà, a més d'una determinada escola de pensament, certes tendències literàries. La reivindicació que Cixous féu de Clarice Lispector, desconeguda fins llavors, la situà al panorama literari europeu. La singularitat de l'escriptura de la brasilera, escàpola i desconcertant, dificultava la tasca de trobar un marc teòric que permetés abordar-la, i Cixous decidí fer-ho des d'un dels conceptes amb els quals treballava, el d'*écriture féminine*. Així, Cixous assenyalà Lispector com a practicant ideal d'aquest tipus d'escriptura,

1 Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya, caterina.riba@gmail.com.

una interpretació que n'impregnà la recepció i que té encara avui una àmplia acceptació.

Val la pena apuntar que malgrat el reconeixement unànime amb què compten totes dues autores, les seves obres no han estat traduïdes al català fins fa molt poc. De Lispector comptem amb traduccions de *La passió segons G.H.* (2006), *Aigua Viva/L'hora d'estrella* (Pagès editors, 2006), *La dona que va matar els peixos* (Cruïlla, 2007) i *El misteri del conill que pensava* (Cruïlla, 2008). L'única obra de Cixous que s'ha traduït al nostre idioma és *La llengua més l'únic refugi* (Leonard Muntaner, 2009), una compilació d'escrits. Les aportacions d'aquestes escriptores, doncs, ens van arribar en un inici a través, bàsicament, de les traduccions al castellà —Lispector fou descoberta per Alfaguara i ha estat traduïda de forma intermitent des de 1977 i Cixous es troba a partir de 1994 parcialment traduïda al castellà.

La recepció d'aquestes escriptores també s'ha conduït a partir dels estudis que se n'han realitzat, dels quals destaquen, en el cas de Lispector, els monogràfics que se li han dedicat a *Anthropos Extra 2* (1997) i *Espéculo* (2013). També comptem amb nombrosos articles sobre l'obra de Cixous, especialment d'especialistes en estudis de gènere, i és d'especial rellevància la tasca de Marta Segarra en la difusió de l'obra de l'algeriana a Catalunya. La freqüència amb què en les anàlisis de l'obra de Lispector trobem referències a Cixous i viceversa justifiquen la revisió de la interpretació de Cixous i la redacció d'un estat de la qüestió.

Tal com Joana Masó escriu en el pròleg de *La llengua més l'únic refugi*, les veus dels autors que Cixous acull en la seva obra «despertem en la seva escriptura una reflexió constant sobre la literatura i l'empremta autobiogràfica, les múltiples inscripcions de la diferència sexual i la noció d'alteritat» (2009: 7). El vincle que Cixous estableix amb Lispector és un observatori privilegiat per analitzar precisament l'aproximació/apropiació que una autora fa d'una altra, i com es resol (o no) la qüestió de l'alteritat quan dos projectes literaris en troben en contacte. En aquest article em proposo analitzar la controvertida lectura que Cixous fa de l'obra de Lispector a partir del concepte d'*écriture féminine*, i que ha condicionat la recepció de la brasilera, sobretot entre les files de la crítica literària feminista. Em centraré especialment en els escrits de Cixous «Vivre l'Orange», «L'approche de Clarice Lispector», «À la lumière d'une pomme» i «L'auteur en vérité», i en la interpretació que l'algeriana fa de dues obres de Lispector (totes dues traduïdes al català), *L'hora de l'estrella* i *La passió segons G.H.*

## 2. *L'écriture féminine* d'Hélène Cixous

El debat sobre la possibilitat d'una escriptura femenina va desfermar-se a París després de l'onada iconoclasta del 68, que coincidí també amb l'eclosió de la psicoanàlisi, el postestructuralisme i la deconstrucció. Les representants de l'anomenat feminisme francès de la diferència es proposaren desemmascarar el discurs hegemònic i mostrar que és a través del llenguatge que s'ha assentat la societat patriarcal. Denunciaren el segrest subreptic del llenguatge al·legant que, sota una aparent neutralitat, relega les dones fora del discurs, i es preguntaren

per la viabilitat d'un altre llenguatge, que batejaren amb el terme *écriture féminine*. La discussió fou atida per la publicació de *Parole de Femme* (1974) d'Annie Leclerc, *La jeune née* (1975) d'Hélène Cixous i Catherine Clément, i per *Le rire de la méduse* (1975) i *La venue à l'écriture* (1977) d'Hélène Cixous. A més, les revistes *Sorcières* i *Revue des Sciences humaines* també es feren ressò de la discussió a la qual dedicaren un monogràfic. Les propostes que en sorgiren foren molt diverses: entre elles destaca el *parler-femme* de Luce Irigaray o la *chora pre-edípica* de Julia Kristeva.

En el cas d'Hélène Cixous, la noció d'*écriture féminine* és una resposta al fal·locentrisme, terme encunyat per Derrida, que al·ludeix al discurs que privilegia allò masculí (fal·lus) i racional (logos), organitzat mitjançant oposicions binàries jerarquitzades (raó/sentiment, intel·ligible/sensible, cultura/naturalesa, etc.) sota les quals trobem subjacent la divisió masculí/femení. En paraules de Cixous: «Se jerarquiza. La jerarquización somete toda la organización conceptual al hombre. Privilegio masculino, que se distingue en la oposición que sostiene, entre la actividad y la pasividad. Tradicionalmente, se habla de la cuestión de la diferencia sexual acoplándola a la oposición: actividad/pasividad» (1995: 14).

Per Hélène Cixous, l'organització dual del fal·logocentrisme condemna allò femení a la posició d'*altre*. A més, segons la teòrica, es tracta d'un *altre* fal·laciós perquè és consubstancial al propi subjecte de l'enunciació, que el fagocita, l'assimila i l'anul·la en fer-lo seu. Cixous es pregunta: «¿Qué es el «Otro»? Si realmente fuera «el otro» no hay nada que decir, no es teorizable. Está en otra parte, fuera, otro absolutamente» (1995: 25). Així doncs, el que planteja el fal·logocentrisme és una falsa alteritat, un *altre* ofegat, silenciats, assassinat en tant que *altre*. Francesa d'origen algerià, Cixous il·lustra la relació de dominació home/dona establint un paral·lelisme amb la situació política a Algèria, lligada a França per una relació de dependència sense que aquesta l'assimilés com a part integrant del país: «El otro está ahí solo para ser reapropiado, retomado, destruido en cuanto otro. Ni siquiera la exclusión es una exclusión. Argelia no era Francia, pero era "francesa"» (1995: 25).

En oposició al fal·logocentrisme, Cixous concep l'*écriture féminine* com un discurs construït a partir del respecte a la diferència que pretén aprehendre l'*altre* sense fer-li violència. És qualificat per Cixous de «femení» ja que l'autora assimila el sexe de la dona a l'obertura necessària per sortir d'un mateix i experimentar l'*altre*, allò que no s'és. Per Cixous, l'*écriture féminine* és un viatge fora d'un mateix que permet arribar a l'inexplorat i eixamplar horitzons. Es tracta d'un acte suprem d'amor: «Por su abertura, una mujer es susceptible de ser "poseída", es decir, desposeída de sí misma. Pero estoy hablando de la feminidad como conservante en vida del otro que se confía a ella, que la visita, al que ella puede amar en calidad de otro. Amarle por ser otro, otro, sin que eso suponga necesariamente la sumisión del mismo, de ella misma» (1995: 46).

No obstant, malgrat el terme que utilitza, escriptura femenina, i el fet que la presenti com a alternativa al discurs patriarcal, es tracta d'una noció no marcada biològicament. «¿Es esto específicamente femenino?» (1995: 47) es pregunta Cixous. I en la resposta que ofereix a continuació afirma que tot i que és inusual, també els homes poden practicar l'*écriture féminine* a causa de la bisexualitat, que

ella considera latent en tot subjecte: «Raros son los hombres que pueden aventurarse al extremo en que la escritura liberada de la ley, despojada de la medida, excede a la instancia fálica, donde la subjetividad que inscribe sus efectos se feminiza» (1995: 47).

Tot i que Cixous sosté que, per raons històriques, a les dones els és més fàcil deixar-se travessar per *l'altre* que als homes, assenyala com a exemples d'aquest tipus d'escriptura James Joyce, Heinrich von Kleist, Franz Kafka o Jean Genet. En una entrevista amb Henri Quéré l'any 1984, Cixous intenta esclarir aquest punt:

No digo 'escritura femenina'. Hablo de feminidad en la escritura, o bien empleo muchas comillas, y hablo de escritura 'denominada femenina'. De todas formas, de feminidad (que queda por definir) también hay en los hombres, no obligatoriamente en las mujeres, y por tanto eso no debe llevar a encerrarse en el asunto de la diferencia anatómica (Segarra, 2010: 103).

El sexe femení és doncs per Cixous una metàfora per parlar de clivelles en el discurs hegemònic. L'ús simbòlic de l'anatomia li permet associar allò femení a un determinat lloc d'enunciació perifèric. *L'écriture féminine* no és una escriptura de dones sinó de qualsevol subjecte enunciadador que se situï en els intersticis des dels quals es pot qüestionar la validesa del discurs imperant a partir del qual s'ha assentat la societat patriarcal. Com que parteix del pressupòsit que no hi ha possibilitat de representació fora del llenguatge, —«Il n'y a pas de hors-texte», afirma Jacques Derrida (1967: 227), amic personal de Cixous amb qui havia treballat conjuntament—, l'autora creu que caldrà batzegar, estiregassar i esllenegar el llenguatge per aconseguir una escriptura no fal·logocèntrica.

Una de les estratègies d'anul·lació de *l'altre* del discurs hegemònic és la identificació entre objectivitat i veritat. Un dels problemes és que, segons l'algeriana, amb el pretext que el discurs objectiu és vertader, es considera també universal i autoritzat a parlar per qualsevol persona en qualsevol circumstància, és a dir, a parlar per *l'altre*, que és precisament el contrari del que *l'écriture féminine* de Cixous propugna. És per aquest motiu que l'autora recorre diverses formes de subjectivitat i trenca deliberadament la univocitat del llenguatge obrint-se a múltiples significats. Així, l'autora fa esclatar el binomi significant/significat des de l'interior de la paraula mitjançant una prosa molt poètica en què es desplega tota una xarxa d'evocacions.

Declaradament antiracional i antiteòrica, *l'écriture féminine* no es deixa subsumir per cap definició, mecanisme propi del discurs fal·logocèntric, perquè suposaria acotar una pràctica que es caracteritza precisament per la seva natura oberta i esmunyedissa. Tal i com explica Hélène Cixous:

Imposible, actualmente, definir una práctica femenina de la escritura, se trata de una imposibilidad que perdurará, pues esa práctica nunca se podrá teorizar, cerrar, codificar, lo que no significa que no exista. Pero siempre excederá al discurso regido por el fallogocentrismo; tiene y tendrá lugar en ámbitos ajenos a los territorios subordinados al dominio filosófico-teórico (Cixous, 1995: 54).

*L'écriture féminine* es resisteix a qualsevol discurs justificatiu més enllà de la pròpia execució, l'única capacitat d'acostar-nos a la seva natura. Els textos en què Hélène Cixous introdueix el concepte d'*écriture féminine* són atípics i difícilment catalogables. Es tracta d'escrits molt poètics, farcits de referències autobiogràfiques, de jocs de paraules i de tot tipus d'imatges: Cixous ens ofereix a través de la seva obra una temptativa de *l'écriture féminine* que preconitza.

### 3. La descoberta de Clarice Lispector

La recerca d'Hélène Cixous al voltant de *l'écriture féminine* fa un gir quan aquesta entra en contacte per primera vegada amb l'obra de l'escriptora brasilera Clarice Lispector, que respon a tot el que ella demana a aquest tipus d'escriptura: n'és la practicant ideal. La troballa inesperada provoca en Cixous una espècie d'epifania i d'enamorament, i li suposa una font inesgotable d'inspiració. Cixous li dedica diversos escrits entre els quals «Vivre l'Orange» i «L'approche de Clarice Lispector» publicats l'any 1979,<sup>2</sup> dos anys després de la mort de Lispector, i li consagra alguns seminaris a la Universitat París VIII-Vincennes i al Collège International de Philosophie.

Segons explica Cixous a «L'Approche de Clarice Lispector», l'excelsion de l'obra de la brasilera rau en el fet que permet que *l'altre* respiri en els seus escrits sense apropiar-se'l, deixant que aflori, sojorni i travessi el text. Per l'algeriana, l'escriptura de Lispector no asseca i embalsama les paraules, tal i com passa quan se suprimeix *l'altre*, sinó que els dona vida: «Il y a une façon de dire tulipe qui tue toute tulipe. Il y a une façon clarice de faire-tulipe. Et de la tige jusqu'aux prunelles je vois comme la tulipe est vraie» (1986: 131).

Cixous considera que Lispector evita la transformació reductora a què se sotmeten les coses en traduir-les en paraules per fer-les intel·ligibles, i sap mantenir l'estranyesa i la singularitat d'allò radicalment *altre*. És el que l'algeriana anomena «faire venir claricement» (1986: 121). De fet, l'escriptura de Lispector es correspon tan bé amb l'aproximació respectuosa a *l'altre* per la qual advoca Cixous en la seva defensa de *l'écriture féminine*, que és convertida en model a seguir: «À l'école de Clarice Lispector nous apprenons l'approche» (1986: 117).

A més de considerar-la l'exemple de text obert, d'escriptura-finestra per on transiten el «jo» i el «tu» entremesclats de forma indissoluble, Hélène Cixous estima que la reflexió que vertebrava la totalitat de l'obra de la brasilera és la relació amb l'alteritat: «¡El otro! Ah, el otro, he aquí el nombre del misterio, he aquí el nombre de Tú, el deseado para quien Clarice Lispector escribió todos sus libros. El otro que pone el amor a prueba: ¿cómo amar al otro, al extraño, al desconocido, al en-absoluto-yo?» (Cixous, 1995: 164).

Hélène Cixous ofereix a través de textos i seminaris la seva lectura de Lispector en clau d'*écriture féminine*, centrant-se en la relació respectuosa amb *l'altre*. Cixous

2 El primer text és reeditat a *L'heure de Clarice Lispector* l'any 1989 per l'editorial Des femmes juntament amb «À la lumière d'une pomme» i «L'auteur en vérité» i el segon és inclòs a *Entre l'écriture*, publicat igualment a Des femmes l'any 1986.

s'erigeix com a garant i valedora de «la bona interpretació» de Lispector i se sent amb l'obligació de continuar impartint els seminaris que li dedica fins i tot després que les múltiples traduccions hagin fet accessible l'obra de la brasilera, ja que considera que els altres crítics no li fan justícia:

A few years ago when her texts began to circulate here, I said to myself, I am no longer going to give a seminar, all that is left to do is to read her, everything is said, it is perfect. But as usual everything has been repressed, she has been transformed in the most extraordinary way, they have embalmed her, had her stuffed as a Brazilian bourgeoisie with varnished fingernails. So I carry on my vigil, accompanying her through my reading (Cixous 1988: 20).

Les coincidències que l'algeriana atribueix a la concepció d'escriptura entre totes dues són tan convenients per als propòsits de Cixous, que caldrà posar-les sota sospita. El fet que Cixous vulgui defensar la seva interpretació a capa i espasa davant d'altres possibles enfocaments podria ser, finalment, una vindicació del seu propi projecte. Vegem-ne un parell d'exemples analitzant la lectura de Cixous de les obres *L'hora de l'estrella* i *La passió segons G.H.*

#### 4. L'hora de l'estrella

A l'última novel·la que va escriure, *L'hora de l'estrella*, Lispector relata una existència anònima, la d'una noia que passa de puntetes per la vida i mor atropellada en el moment en què semblava voler agafar-se tímidament al fil de l'existència. La protagonista és una mecanògrafa procedent del nord del país que es diu Macabéa, òrfena de pare i mare, que respon amb aquiescència a la crueltat amb què la tracten els personatges amb qui es relaciona. La tia que l'havia criat de petita «li ventava [calbots] sempre amb els artells dels dits al cap d'ossos febles per manca de calci» (2006: 109), el seu pretendent li etziba en el moment d'abandonar-la «Tu, Macabéa, ets un cabell a la sopa» (2006: 142) i la seva companya de feina, que acabarà prenent-li el xicot, li diu «Perdona'm per preguntar-ho: ser lletja fa mal?» (2006: 143).

La història és relatada per Rodrigo S.M., un narrador-personatge que inserta comentaris sobre l'acció de narrar a mesura que avança la història. Rodrigo S.M. afirma ser l'autor de l'obra, una història que per les seves característiques només pot ser escrita per un home, ja que segons ell «una escriptora pot llagrimenjar sentimentaloides» (2006: 95). La visió que el narrador ofereix de la protagonista és freda i despietada. La descriu com una noia entre tantes, sense res d'especial, i n'apunta irònicament com a trets rellevants que sigui mecanògrafa, verge i li agradi la coca-cola. Les al·lusions a la seva feminitat són feridores: «tenia els ovaris mustius com un bolet cuit» (2006: 140) i la seva mala predisposició a dedicar esforços a una vida que considera insignificant, manifesta: «Ah quina història banal, amb prou feines aguanto escriure-la» (2006: 147). Si Macabéa és ignorada i menyspreada tant pels personatges com pel narrador, On trobem a *L'hora de l'estrella* l'aproximació

respectuosa a *l'altre* que Cixous considera l'eix vertebrador de tota l'obra de Lispector?

D'acord amb la interpretació que en fa Cixous, el llibre és una temptativa d'acostar-se a Macabéa per part de Lispector que s'adequa perfectament a *l'écriture féminine*. Com que, segons Cixous, la proximitat entre Lispector i Macabéa és excessiva, l'autora brasilera es veu forçada a utilitzar l'argúcia d'un narrador que l'ajuda a aconseguir certa distància:

Puede suceder que un autor, una mujer, esté demasiado cerca de una mujer para conocerla, es decir, para descubrirla desconocida. Y que, por familiaridad, fracase. ¿Qué hacer? La vuelta al mundo para volver a entrar por el otro lado en calidad de extranjero.

Vuelve a entrar Rodrigo S.M. para mejor poder no conocer y luego reconocer a Macabea (Cixous 1995: 194).

Cixous sosté que Macabéa és una noia que prové d'una zona de desheretats en què la pobresa és tan extrema que li ha afectat la sang, el llenguatge i la memòria fins al punt de deixar-la a un nivell d'existència arran de terra. Es tracta tan sols d'una quasi-dona a qui Lispector no es pot acostar des de la pietat perquè la llàstima mai és respectuosa. Cixous creu que és per aquest motiu que l'autora es vesteix de narrador masculí, una transformació en la figura de Rodrigo S.M. que li permet separar-se de Macabéa i poder així acostar-s'hi respectuosament, escoltar-la i estimar-la:

Por amor, Clarice se retira y manda a Rodrigo S.M. junto a Macabea. ¡Por amor de Mujer! [...]

¿No es justo que los personajes tengan derecho al autor mejor situado para comprenderles y darles vida?

Evidentemente, esta observación solo es válida para los libros que traten de amor, de respeto (Cixous 1995: 198).

## 5. La passió segons G.H.

La relació amb l'alteritat també és, segons la lectura que en fa Cixous, la principal qüestió que aflora a *La passió segons G.H.* En aquesta obra, Clarice Lispector relata l'experiència d'una dona que respon a les sigles G.H. i que viu un pertorbador viatge interior davant la visió d'un escarabat. La història comença quan G.H. es disposa a endreçar la cambra de la criada mulata que ha deixat la feina el dia abans i veu l'insecte en entrar a l'habitació: «Vaig fer un crit tan ofegat que només pel silenci que contrastava vaig reparar que no havia cridat. El crit se'm va quedar bategant al pit» (2006: 43). Presa d'espant, tanca violentament la porta de l'armari i l'escarabat hi queda atrapat. Llavors comença a supurar una substància blanca de l'insecte ferit, la visió de la qual altera radicalment l'equilibri vital de la protagonista, i s'inicia un *via crucis* en què G.H. és confrontada a la pròpia identitat i al sentit de l'existència:

tenallada entre la repulsió i l'atracció cap a l'animal, G.H. n'acaba engolint el líquid blanc que perboca just després: «m'escopia a mi mateixa, sense arribar al punt de sentir que finalment havia escopit tota la meva ànima» (2006: 145).

Segons Hélène Cixous, aquest text defensa ferventment els pressupòsits de *l'écriture féminine*, ja que la moralina que se'n desprèn és que aproximar-se respectuosament a *l'altre* passa per no pertorbar-lo, i sobretot, no consumir-lo: «Lo más difícil de conseguir, nos enseña el texto, es llegar hasta la proximidad más extrema evitando caer en la trampa de la proyección, de la identificación. Es preciso que el otro siga siendo ajenísimos dentro de la máxima proximidad» (Cixous, 1995: 190).

Per justificar aquesta interpretació, Cixous emfatitza en els remordiments que experimenta G.H. després d'haver-se empassat el líquid blanc: «Enseguida comprende, en cuanto cruza el umbral del error, que se ha equivocado: el error consiste en que no ha dejado sitio al otro y que, en la desmesura del amor, se dijo a sí misma: voy a dominar mi asco, llegaré hasta el gesto de la comunión suprema. Besaré al leproso. Pero el beso al leproso transformado en metáfora pierde su verdad» (Cixous, 1995: 190).

Cixous contraposa l'actitud de G.H. a l'amor desinteressat del Creador, que estima totes les espècies per igual, respectant la diferència. La posició que requereix *l'écriture féminine* és doncs inassimilable per als mortals i arrossega el projecte de l'algeriana cap al costat de la utopia. I si el gest que demana *l'écriture féminine* està abocat al fracàs, si només des d'una posició divina podem acostarnos a *l'altre*, haurem de qüestionar-nos també sobre l'aproximació que Cixous fa de Lispector: Aconsegueix un acostament respectuós o bé s'hi identifica i s'hi projecta, suprimint Lispector com a *altre*? Malgrat les bones intencions, acaba Cixous engolint Lispector en la desmesura de l'amor tal i com fa G.H. amb el líquid blanc de l'escarabat?

## 6. La veu de Lispector en l'obra de Cixous

Una de les qüestions que crida l'atenció en els textos que Cixous dedica a Lispector és la quantitat de referències a si mateixa, als seus orígens, a les seves circumstàncies vitals i a la seva experiència de lectura que hi apareixen. A «Vivre l'orange» (Vivir la naranja), Cixous relata i explica que la veu de la brasilera la interpel·là en un moment d'aflicció i soledat, després d'haver realitzat una travessia de deu anys pel desert dels llibres sense trobar-hi resposta, i que Lispector li proporcionà una font on abeurar-se per continuar explorant noves formes de subjectivitat: «Una voz de mujer llegó a mí desde muy lejos, como una voz de ciudad natal, me brindó conocimientos que antaño tuve, conocimientos íntimos, ingenuos, y sabios, antiguos y nuevos como el color amarillo y violeta de freshias reencontrados» (Cixous, 1995: 110).

«Vivre l'orange» és probablement el text més abrandat, i el més controvertit, dels que Cixous consagra a Lispector. L'algeriana data la seva descoberta l'any 1978, concretament el 12 d'octubre, dia en què Cristòfor Colom va posar els peus al

continent americà: «[...] esta voz me resultaba desconocida, llegó a mi el doce de octubre de 1978, esta voz no me buscaba, escribía a nadie, a todas, a la escritura, en una lengua extranjera, no la hablo, pero mi corazón la comprende, y sus palabras silenciosas en todas las venas de mi vida se han traducido en sangre demente, en sangre-alegría» (Cixous, 1995: 110).

Com ha reconegut a posteriori en una entrevista amb Frédéric Regard (Segarra, 2010: 88), es tracta d'una data fictícia. Cixous no pretén fer un assaig acadèmic seguint els codis del discurs hegemònic, i l'ús simbòlic d'una dada «històrica» evidència des de bon principi un concepte diferent d'allò vertader. La utilització de nombres, ideal de precisió i garant d'objectivitat, sol imbuir el text d'autoritat, però Cixous se serveix poèticament de l'aritmètica per enfondir-se encara més en la pròpia subjectivitat.<sup>3</sup>

A diferència dels assajos convencionals en què un escriptor o escriptora dialoga amb l'obra d'algú altre, no hi ha cites directes de Lispector sinó referències a les seves imatges i idees disseminades dins el discurs de Cixous. A «Vivre l'orange» assistim a una espècie de resurrecció de Lispector a través de la paraula poètica, emulant l'operació de «fer-tulipes» que Cixous atribueix a la brasilera, fins al punt que la veu de Lispector se sent enmig del desert: «Pregunté: "Qué tengo en común con las mujeres?" Una voz llegó desde Brasil para devolverme la naranja perdida. "La necesidad de ir a las Fuentes. La facilidad para olvidar la Fuente. La posibilidad de ser salvada por una voz húmeda que acudió a las Fuentes. La necesidad de avanzar en la voz natal"» (Cixous, 1995: 113).

Les coincidències biogràfiques entre Cixous i Lispector són integrades en la gran tela en què s'entretreixen les dues escriptores. Hélène Cixous evoca sovint la seva infantesa i la seva ciutat natal, Orà. Cixous cresqué com a jueva en país àrab, fet que la marcà profundament i la situà en un espai de continu desplaçament. En una entrevista explica algunes de les experiències que la situaren en un territori inconstant i movedís ja que, des dels inicis, se sentí en fals a tots nivells i es veié obligada a replantejar-s'ho tot contínuament: «Me pusieron en la lista negra y me excluyeron interiormente, cuando los otros niños, los otros, me juzgaron y me condenaron. Sin que yo entendiera nada, porque tenía tres años, y lo único que comprendí fue que era culpable, y esta culpabilidad se llamaba: ser judío» (Segarra, 2010: 162).

Tot i que els orígens de Clarice Lispector són opacs, sembla que la seva família es veié forçada a fugir d'Ucraïna a causa dels pogroms contra els jueus i s'acabà instal·lant a Brasil. A més, Clarice es casà amb un diplomàtic i visqué llargues temporades en diversos països arreu del món, una condició d'exiliada permanent que Cixous considera el moviment propi de l'escriptura. A «Vivre l'orange», text que relata la revelació que visqué Cixous quan entrà en contracte amb l'obra de Lispector, la identitat femenina i la condició de jueva semblen fondre's en el llenguatge: «¿Soy judía o *muñi mulher*? Juis-je juive o fuis-je femme? Joy I donna? o fruo en filha? Fui mujer o me re-judí?» (1995: 120). Es tracta d'un espai militantment

3 Altres exemples l'ús poètic de l'aritmètica són «se necesitan al menos tres tiempos para empezar a comprender la infinita inmensidad del instante» (1995: 114) o «calculaba setenta y dos horas entre el instante y la salida» (1995: 115).

subjectiu com es fa evident des del títol, que combina el lloc d'origen de l'autora, «Oran» i el pronom personal «je», «oran-je» (Shiac, 1991: 63). De fet, aquest és un joc de paraules recuperat d'un llibre anterior *Portait du soleil* de l'any 1973:<sup>4</sup> «L'orange est mon fruit de naissance et ma fleur prophétique. La première fois que j'ai coupé un mot c'était elle. Je l'ai coupé en deux morceau inégaux, un plus long, un plus court. [...] De l'autre côté de l'orange, le sang parle. C'est mon sang, qui n'est pas celui de Jeor ; mais un sang vieux comme la Méditerranée» (Cixous, 1973 : 5-6).

En aquesta obra, la taronja-oranje és relacionada amb la sang i la llum. El fet de reutilitzar-la a «Vivre l'orange» és una forma de vincular el text amb la resta de la seva obra, de fer arribar la sang de Clarice arreu de l'obra de Cixous a través dels capil·lars de l'escriptura. Cixous s'identifica amb la taronja-oranje i vincula Lispector, autora de *Manzana en la oscuridad*, amb la poma. Si la taronja-oranje incorpora el seu lloc de naixement, la poma és associada a una altra escena primitiva, als orígens, a la Gènesi, als principis de la feminitat. Es tracta de fruites semblants però diferents, unides en el desastre de l'holocaust: «Hay tanta aridez, tanta calcinación, de holocausto en holocausto, que ¿quién, en esta tierra, podría llegar al milagroso instante en que se produzca un Encuentro? ¿Quién, si hubiera una manzana de naranja para hacernos una señal en nuestro desastre, le respondería?» (Cixous, 1995: 144).

Cixous al·ludeix a la seva condició d' «oranjuive», mot que fusiona «Oran», Orà, i «juive», jueva, i també fa referència repetidament, en plural, a les «juifemmes» (judimujeres en la traducció al castellà d'Ana María Moix). El caràcter subjectiu requereix per *l'écriture féminine* ens col·loca paradoxalment en un espai en què difícilment es pot evitar la projecció, especialment si les escriptores han viscut circumstàncies personals i històriques similars. Malgrat l'admiració que Cixous li professa, l'obra de Lispector queda supeditada als textos de l'algeriana. Tal i com apunta Carol Armbruster, la funció dels textos de la brasilera esdevé «an indication of the further development of Cixous's own texts» (Armbruster, 1983: 155), una relació de dominació irreconciliable amb el respecte que exigeix el projecte de Cixous.

## 7. Crítiques a la recepció de Lispector via Cixous

Fins que conegué l'obra de Lispector, Cixous havia abordat l'obra d'autors canònics com Kafka, Kleist o Joyce en què no existia el risc «d'apropiació», ja que eren coneguts pel públic general i comptaven amb nombrosos estudis, una perspectiva que canvia quan intenta recuperar una escriptora desconeguda procedent de Brasil. Lispector, que havia mort l'any 1977, no s'havia beneficiat de la projecció internacional del boom llatinoamericà i era una escriptora poc coneguda fora de l'àmbit nacional. La mediació d'Hélène Cixous fou clau en la recepció de la brasilera dins l'acadèmia<sup>5</sup> i entre els lectors francòfons i més

4 El fet d'ecriure «oranje» amb «j» i no amb «g» evidencia el joc.

5 La interpretació de Cixous ha despertat tota mena de reaccions tant de simpatitzants (Conley, Sellers) com de detractors detractors (Pirott-Quintero, Carrera).

tard anglòfons.<sup>6</sup> Morag Shiac sosté que l'elecció de Clarice Lispector li oferí la possibilitat d'una interpretació molt personal: «Suddenly she discovered a writer who was largely unknown in France, who was a Jewish, who was a woman, and who seemed to share many of her own philosophical and stylistic preoccupations. The opportunities for a highly personal, and very committed, engagement with this writer seemed immense» (Shiac, 1991: 66-67).

De fet, segons determinats estudiosos, com Elena Carrera, Anna Klobucka o Laura Pirott-Quintero, Cixous en fa una interpretació tan personal, que Lispector queda relegada a la posició de motiu que l'algeriana elabora poèticament per tal de recolzar les seves teories. Davant de posicions entusiastes amb l'actitud de Cixous, com les expressades per Verena A. Conley o Susan Sellers, hi ha una línia més crítica, que considera que Cixous fa un ús interessat de la veu de Lispector.

Laura Pirott-Quintero, sosté que Hélène Cixous exerceix una gran violència textual que arriba al seu paroxisme en el moment que, directament, fa de ventríloqua i usurpa la veu de la brasilera. Cixous, qui instava a «Le rire de la Méduse» (1975) a escriure des del cos i a ser respectuós amb l'*altre*, presenta a «Vivre l'orange» la veu desencarnada d'una escriptora morta des de feia un parell d'anys i s'atorga la llicència de parlar per ella, estratègia que Pirott-Quintero estima una manera d'ofegar-ne la veu: «the 'voice' that Cixous heard from afar (*Vivre l'orange*) was never Lispector's own-- hers was silenced from the start.» (2005: 3). En estrafer la veu de Lispector, Cixous repeteix els mecanismes que *l'écriture féminine* pretenia desarticlar: «What Cixous writes about what feminine writing should do, and what her own writing actually does *vis à vis* Lispector's work is often at odds with, and contradictory to her agenda» (2005: 2). Laura Pirott-Quintero afirma taxativament que l'algeriana instrumentalitza l'obra de Lispector i la converteix en part del seu projecte personal.

Anna Klobucka considera que l'algeriana manté una actitud narcisista i que només se serveix de Lispector per parlar d'ella mateixa: «Instead of looking out to her through the *écriture-fenêtre* of their writings, more often than not turns the window into a mirror filled with the French writer's own reflection» (Klobucka, 1994: 59), una afirmació secundada per Elena Carrera: «Cixous is so preoccupied with herself that she can only speak in the first person and project her own subjectivity on to her reading» (Carrera, 1999: 90). Carrera també retrau a Cixous la manca d'interès en altres punts de vista sobre l'obra de Lispector i l'intent de monopolitzar-ne la recepció. Segons aquesta crítica, Cixous no tractaria amb respecte ni el text original ni els lectors i lectores, als quals coartaria imposant-los una determinada lectura de la brasilera: «She might well succeed in encouraging her readers to read and be read by Lispector's texts, but her own text does not really have much space for her reader's own subjectivities » (Carrera, 1999: 92).

En la seva aproximació a l'obra de Lispector, doncs, Hélène Cixous cau en el parany que ella mateixa denuncia i suprimeix l'*altre* en profit propi. L'ús poètic de la data en què Colom arribà al nou món, no és solament la metàfora il·luminadora

6 *L'heure de Clarice Lispector* fou publicada per Des femmes l'any 1986 en una edició bilingüe Francès-Anglès. La traducció d'Ann Liddle i Sarah Cornell fou revisada per la propia Hélène Cixous.

de la descoberta de *l'altre* sinó que prefigura la conquesta d'un territori verge i la colonització de Lispector per part d'Hélène Cixous, qui clavarà al bell mig del cor de la brasilera la bandera de *l'écriture féminine*.

## 8. Conclusions

La interpretació que Hélène Cixous fa de l'obra de Clarice Lispector no només ens fa plantejar seriosos dubtes sobre l'actitud respectuosa de l'algeriana vers la brasilera sinó sobre la viabilitat de *l'écriture féminine* en si. ¿És possible escapar de la lògica hegeliana i arribar a *l'altre* sense violentar-lo, especialment en el cas d'una escriptora que s'aproxima a una altra i que vol fer-la tornar a la vida a través d'ella? Curiosament, Cixous afirma en una entrevista que l'escriptura representa sempre una agressió de la qual no podem escapar: «La escritura es una extraordinaria violencia de la que soy muy consciente. No escribo novelas, escribo lo que denomino ficciones, transpongo, transfiguro lo vivo, me alimento de la carne y la sangre de mi entorno: siempre lo digo, soy una «carnívora de almas», lo que para mí es un drama inevitable» (Segarra, 2010: 20).

Per tant, el que proposa *l'écriture féminine* és sortir del llenguatge emprant el llenguatge i emular l'amor diví malgrat la nostra condició de simples mortals. A més del caràcter utòpic del punt de partida, Hélène Cixous cau en els seus escrits sobre Lispector en algunes de les trampes que ella mateixa denuncia. A la seva interpretació de *La passió segons G.H.*, adverteix que un dels perills de la interacció amb *l'altre* és la identificació, quan precisament es donen certes coincidències biogràfiques que propicien que Cixous es reconegui en Lispector. I si en la lectura de *L'hora de l'estrella* Cixous afirma que la familiaritat excessiva impedeix que Lispector es pugui apropar-se a Macabea, el fet que les vides i obres de totes dues s'entretreixin en els textos de Cixous no afavoreix la distància necessària que l'aproximació respectuosa requereix. Cixous no escolta Lispector desinteressadament, sense demanar res a canvi. Li escriu una bellíssima carta d'amor apassionat que exigeix reciprocitat i no està exempt de gelosia: un amor desmesurat que no té res de diví sinó que desborda humanitat.

A Espanya, la recepció de Lispector s'ha dut a terme a través del vidre entelat de la interpretació de Cixous. Les aportacions de l'algeriana són certament estimulants i ofereix una lectura perspicaç i clarivident de l'obra de Lispector, però el fet que presenti la seva aproximació a l'obra com l'única legítima es contradiu amb el caràcter obert i la capacitat de suggerir inherents a la literatura. El significat d'una obra no es troba incrustat en el text sinó que es construeix conjuntament amb el lector, i un bon text literari pot fer germinar una gran multiplicitat de lectures que coexisteixen de forma harmònica. I si els textos de Lispector possibiliten la superposició de nombroses lectures és precisament per la seva excepcional capacitat de tocar *l'altre* de diverses maneres. El fet que les obres de les dues escriptores hagin començat a traduir-se al català i que, actualment, disposem de nombrosos especialistes en Lispector que no necessàriament coincideixen amb Cixous ens permetrà prendre distància a l'hora d'abordar l'obra tant de l'una com

de l'altra, totes dues mereixedores de ser revisitades, ateses les noves possibilitats interpretatives que se'ns obren a cada lectura.

## 9. Bibliografia

- ARMBRUSTER, Carol (1983) «Hélène-Clarice: nouvelle voix», *Contemporary Literature*, 2, Vol. 24, pp. 145-157.
- CARRERA, Elena (1999) «The Reception of Clarice Lispector via Helene Cixous: Reading from the Whale's Belly», *Brazilian Feminisms*, Solange Ribeiro de Oliveira i Judith Still (eds.), Nottingham, University of Nottingham, pp. 85-100.
- CIXOUS, Hélène (2009) *La llengua m'és l'únic refugi*, Palma de Mallorca, Leonard Muntaner (edició, traducció i pròleg de Joana Masó, amb la col·laboració de María Oliver, Arnau Pons i Marta Segarra).
- \_\_\_\_\_ (2004) *Deseo de escritura*, Barcelona, Reverso (traducció de Luis Trigerero i edició de Marta Segarra).
- \_\_\_\_\_ (1995) *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos (traducció i pròleg d'Anna María Moix).
- \_\_\_\_\_ (1989) *L'heure de Clarice Lispector*, París, Des femmes.
- \_\_\_\_\_ (1988) «Extreme Fidelity» *Writing Differences, Readings from the seminar of Hélène Cixous*, Susan Sellers (ed.), Oxford, Open University Press, pp. 9-37.
- \_\_\_\_\_ (1986) *Entre l'écriture*, París, Des femmes.
- \_\_\_\_\_ (1973) *Portrait du soleil*, París, Denoël.
- DERRIDA, Jacques (1967) *De la Grammatologie*, París, Minuit.
- LISPECTOR, Clarice (2008) *El misteri del conill que pensava*, Barcelona, Editorial Cruïlla (traducció d'Enric Tudó).
- \_\_\_\_\_ (2007) *La dona que va matar els peixos*, Barcelona, Editorial Cruïlla (traducció de Natàlia Tomàs).
- \_\_\_\_\_ (2006) *La passió segons G.H.*, Barcelona, Empúries (traducció de Núria Prats).
- \_\_\_\_\_ (2001) *Aigua Viva. L'hora de l'estrella*, Lleida, Pagès editors (traducció de Josep Domènech).
- PIROT QUINTERO, Laura (2005) «Textual Violence in Feminist Criticism: The Case of Hélène Cixous and Clarice Lispector», *InterCulture. An Interdisciplinary Journal*, 3, Vol. 2. Disponible: [http://interculture.fsu.edu/pdfs/pirott-quintero%20lispector\\_and\\_cixous.pdf](http://interculture.fsu.edu/pdfs/pirott-quintero%20lispector_and_cixous.pdf). Data de consulta: 21 de gener de 2013.
- SEGARRA, Marta (ed.) (2010) *Entrevistas a Hélène Cixous*, Barcelona, Icaria (traducció de Luis Tigrero i Joana Masó).
- SHIAC, Morag (1991) *Hélène Cixous. A Politics of Writing*, Londres, Routledge.
- KLOBUCKA, Anna (1994) «Hélène Cixous and the Hour of Clarice Lispector», *SubStance*, 1, Vol. 23, pp. 41-62.

Recibido el 18 de septiembre de 2014

Aceptado el 29 de octubre de 2014

BIBLID [1132-8231 (2015) 27: 79-91]



**Convergencias y divergencias entre los lenguajes narrativos, cinematográficos, pictóricos y clínicos en *Girl, Interrupted* de Susanna Kaysen y James Mangold**

*Convergences and divergences between the narrative, cinematographic, pictorial and clinical languages in *Girl, Interrupted* by Susanna Kaysen and James Mangold*

**RESUMEN**

Las memorias de Susanna Kaysen y la película de James Mangold, *Girl, Interrupted*, dialogan y discrepan entre sí en el uso de lenguajes narrativos, pictóricos, clínicos y cinematográficos, que dibujan desde la intimidad psíquica de una joven hasta la universalidad del colectivo femenino en el marco estadounidense de los míticos años sesenta bajo la mirada retrospectiva de los noventa. Mediante la experiencia coral y sororal de la mujer como texto escrito y audiovisual, capturarán el daguerrotipo de una chica burguesa, pero marginada, cuyo desarrollo es interrumpido por la psiquiatría y la familia: instituciones patriarcales que le diagnostican un trastorno nervioso y encierran en un sanatorio para corregir conductas contraculturales: pulsiones suicidas y sexuales.

**Palabras clave:** autobiografía, adolescencia, los sesenta, locura, sexualidad, psiquiatría.

**ABSTRACT**

Susanna Kaysen's memoirs and James Mangold's film, *Girl, Interrupted*, converge and diverge from each other, due to their different use of narrative, pictorial, clinical and cinematographic languages to retrospectively depict from the intimacy of a girl's psyche to the universality of women's situation in the United States during the mythical 1960's. Understanding the female experience as a polyphonic, sororal text —both written and audiovisual, they capture the daguerreotype of a bourgeois girl, yet an outcast, whose physical and psychological development is interrupted by patriarchal institutions: family and psychiatry, which (mis)diagnose her insanity, and lock her up in an asylum, in order to correct countercultural behaviors: her suicidal and sexual pulses.

**Keywords:** autobiography, adolescence, the 1960s, madness, sexuality, psychiatry.

**SUMARIO**

1. Introducción: perfilando el marco estadounidense de los sesenta. 2. La adolescencia de la mujer: iconografía y escena. 3. Claroscuros: sexualidad y suicidio. 4. El sanatorio psiquiátrico: hieratismo y movimiento. 5. Conclusión: la pincelada que remata el lienzo de Kaysen. 6. Bibliografía.

1 Universidad Complutense de Madrid, email: francort@filol.ucm.es.

## 1. Introducción: perfilando el marco estadounidense de los sesenta

La década de los sesenta goza de buena salud estética al cumplir medio siglo de historia y reproducción fidedigna o idealizada en las artes. Edad dorada en promesas y mitos es, no obstante, equívoca en cuanto al progreso en la ideología y la sociedad del país más influyente en aquel momento: Estados Unidos. Entonces, la literatura y el cine entraron en erupción para participar en corrientes contraculturales y, ahora de nuevo, para lanzar una mirada retrospectiva, nostálgica o desmitificadora, a este periodo lleno de luces y sombras. Guerras y pacifismo, protestas ciudadanas por los derechos civiles, la revolución sexual, el activismo feminista y de minorías étnicas, la descolonización, la conquista del espacio, avances científicos y tecnológicos, el *rock & roll*, los hippies o las drogas — estas y otras variables configuran un convulso panorama sociopolítico y cultural de cambios y valores en transición, que fue y es aún germen de inspiración para autores y cineastas. Sin embargo, los sesenta igualmente se ilustran con las experiencias íntimas de protagonistas anónimos o marginados, no solo con personajes sobresalientes en esferas públicas. La literatura femenina de esta época mostraría la confrontación de sus creadoras con sus traumas personales, y (des)velaría potentes dosis autobiográficas en retroalimentación con su contexto histórico y la hegemónica ideología patriarcal. Al definir la escritoterapia, Henke señala el potencial curativo de narrar nuestra propia vida (2000: xv). De hecho, estas autoras ejercerían, a la vez, como paciente y facultativo en sus obras para lograr efectos analgésicos y cicatrizantes hacia el autoconocimiento, la superación de traumas y sus réplicas, y la (re)construcción de su propia identidad.

*Girl, Interrupted* (1993) son las memorias de la escritora norteamericana Susanna Kaysen (1948-). Cercana al siglo XXI y con más de cuarenta años, recordará su juventud en los sesenta. Estudiante incomprendida, emancipada sexualmente, sin planes de futuro y hastiada de su hábitat privilegiado de clase acomodada, deseará interrumpir su crecimiento físico mediante una tentativa fallida de suicidio, y es forzada por fuerzas externas a contener su libre desarrollo psíquico y sexual en un sanatorio psiquiátrico. Su *best seller* se convertirá en una adaptación cinematográfica de James Mangold en 1999. Esta temprana reconversión fílmica obedece indirectamente a dos efemérides que, según Jon Lewis, afectan a esta industria en los noventa: la celebración de su centenario y la reflexión sobre el pasado reciente antes de enfrentarse a un nuevo milenio (2001: 1-2). A continuación, analizaré las benéficas y perniciosas convergencias y divergencias entre los lenguajes narrativos, cinematográficos, clínicos y pictóricos de la autobiografía de Susanna Kaysen para proyectar, adulterar o mimetizar experiencias pretéritas de una mujer en su tránsito hacia la edad adulta y la modernidad desde los sesenta: década magnética en su (des)mitificación en la memoria colectiva y con potencial audiovisual. Respecto a la pugna nutrida por el *Establishment* entre el texto escrito y el fílmico, este estudio secunda la postura de Barbara Zecchi que insiste en alejarse de la jerarquización de estos dos productos culturales, que hallan que el segundo es inferior y secundario, y prefiere contemplar la adaptación cinematográfica como

tejido de intertextualidades y dialogismos, más allá de la búsqueda obstinada de sus correspondencias con el original literario (2012: 20-21). Por lo tanto, este artículo no pretende deslegitimar la calidad del filme, pero sí indagar en implicaciones de género: la versión de Mangold, que sería un ejemplo del enfoque masculino que aún impera en el cine, desnuda y/o se nutre de la primigenia fuente femenina: la escritura de Kaysen que, a su vez, cuestiona, ataca o abraza otros textos androcéntricos: pictóricos y clínicos. De hecho, la relevancia de este análisis reside en el hecho de que esta metamorfosis sufrida desde el manuscrito de una mujer a la copia audiovisual de un hombre, nada a contracorriente respecto a la tónica generalizada del arte del ayer —suprimir o cosificar la voz y el cuerpo femenino—, y el de hoy: describir, problematizar o reevaluar misóginas narrativas e imágenes patriarcales.<sup>2</sup> Exploraré, pues, las conversaciones áfonas, armónicas y disonantes entre todos estos lenguajes de apropiación masculina y femenina, para desenmarañar las motivaciones de sus dos creadores: sociológicas, ideológicas, comerciales, activistas o introspectivas.

## 2. La adolescencia de la mujer: iconografía y escena

El individualismo y el emprendimiento para alcanzar el éxito social y económico han prevalecido como paradigma cultural, o *mito del sueño americano*, con soberanía masculina. Ejercerá una fuerte presión sobre las mujeres norteamericanas de posguerra y secuelas psicosomáticas derivadas de su históricamente persistente dependencia del hombre: soledad, desasosiego, desórdenes nerviosos, pulsiones autodestructivas o, tan solo, su inadaptación al conservadurismo, la desigualdad de género y la homogeneidad ideológica por mandato institucional durante este periodo anterior y concomitante con la revolución sexual y las reivindicaciones feministas. La recta final de la adolescencia de Susanna Kaysen transcurrirá en paralelo a este clima intempestivo y al movimiento de la antipsiquiatría del Dr. Laing, quien diagnostica que la esquizofrenia es una respuesta coherente y balsámica a los complejos imperativos de la vida moderna (Showalter, 1985: 238). Por otro, dialogará con la denuncia social de Betty Friedan quien, en su ensayo *The Feminine Mystique* (1963), asedia al reinante mito de domesticidad de la *feliz* ama de casa desde la década de los cincuenta, que vive en los suburbios de urbes norteamericanas y es heredera del ángel del *hogar*<sup>3</sup> victoriano, que renace tras la Segunda Guerra Mundial. Bajo esta atmósfera autocomplaciente de aparente bienestar, no solo las mujeres casadas son víctimas de una angustia innominada que desestabiliza su soma y psique, sino que la irrupción de la edad adulta

2 Una buena ilustración es Pilar Miró y su ópera prima *La Petición* (1976) que adapta el relato de Émile Zola *Pour une nuit d'amour* (1882). Silvia Guillamón-Carrasco explora la reorientación del séptimo arte al reflejar la sexualidad pernicioso y malignidad de una heroína, libre de apropiaciones misóginas y con un final abierto de impunidad para la infractora. En contraposición, el presente estudio conduce en sentido contrario: de Susanna Kaysen a la «escritura masculina» de Mangold, no necesariamente patriarcal.

3 Persistente paradigma literario y cultural heredado de la época victoriana que vincula a la mujer, devota hija, esposa y madre, con la domesticidad, así como con *virtudes* de obediencia y sumisión al hombre.

perturba con agudeza el ciclo biológico de la adolescente. La mayoría de los jóvenes ganarán la experiencia necesaria hacia el control cognitivo sobre sus impulsos, sentimientos e ideas; pero todos vivirán un período de vulnerabilidad con alto riesgo de trastornos psíquicos y muerte voluntaria (Wagner y Zimmerman, 2006: 291, 293). Simone de Beauvoir sostiene que, al dejar atrás la niñez, el malestar de la pubescente provoca que reaccione contra el régimen reinante de injusticia y privaciones que la distingue de los chicos de su edad (1949: 50). En sintonía, una cohorte significativa de chicas de entre 18 y 21 años será incapaz de enfrentarse con docilidad al abandono de la edénica niñez, serán diagnosticadas con patologías mentales de cuño patriarcal, e ingresadas en centros como McLean Hospital<sup>4</sup> de Boston, donde Susanna será reclusa año y medio. En su caso y en otros, un tejido ideológico dictatorial y masculino se trenzaría con otro psiquiátrico a su servicio.

Ambas, la obra escrita y la audiovisual arrancan con el consejo de reposo a la joven de un psiquiatra: «Don't you think you need a rest?» (*Girl, Interrupted*:<sup>5</sup> 8; *Girl, Interrupted*: Mangold, 1999). Este sería el eufemismo de la reclusión e inmovilización orquestadas por sus padres al ser una adolescente educativa y socialmente problemática. Quedará así bajo la tutela de esta institución de adoctrinamiento patriarcal para quebrar su sistema inmunológico. Foucault indica que el origen del psiquiátrico se remonta al final de la Edad Media cuando la lepra desaparece, pero perduran los procedimientos de exclusión y el estigma de sus enfermos, que son aplicados desde entonces a criminales, mendigos y lunáticos (1961: 6). Después, la «casa de los locos» reemplaza a los barcos donde estas personas eran antes hacinadas (1961: 34). Su reforzamiento tras la Segunda Guerra Mundial es coetáneo a la antipsiquiatría de Dr. Laing, quien sostendría que el trastorno nervioso no es una verdad absoluta ni un diagnóstico basado en evidencias científicas, sino una categoría cultural del pensamiento dominante en cada época. De hecho, Foucault lo define como «un símbolo del poder de encierro y castigo por parte de familia, Estado e Iglesia» (1961: 224), para distinguir al cuerdo del trastornado.

Las escritoras norteamericanas contemporáneas otorgan el protagonismo en sus obras a otros personajes femeninos, las «Otras», como pilar fundacional para definir su propio «Yo» (Durán, 1992: 36). De hecho, la excelencia de estas memorias reside, no en su didactismo que advertiría a otras jóvenes de amenazas sexuales y autodestructivas latentes durante la adolescencia, sino en su carácter coral como una orquesta de voces normativamente desafinadas que reflejarían la precaria coyuntura femenina. Susanna Kaysen procurará entenderse a sí misma y su presunta patología mental gracias a su amistad con una constelación de compañeras diagnosticadas con trastornos psíquicos de diversas etiologías y reclusas todas ellas en McLean: Georgina, esquizofrénica; Janet, anoréxica; Cynthia, depresiva; Lisa, sociópata y drogadicta; Torrey, promiscua y consu-

4 Prestigioso centro psiquiátrico y de investigación neurológica aún existente hoy, que acogió a célebres escritores como pacientes: Sylvia Plath, Anne Sexton, David Foster Wallace, Robert Lowell o Kaysen.

5 Las referencias literarias y clínicas a la obra *Girl, Interrupted* (1993) se realizarán con la abreviatura *GI*.

midora de anfetaminas; Daisy, adicta al pollo y los laxantes; Alice, con fijación escatológica y encerrada toda su vida en un sótano; Polly, desfigurada al quemarse intencionadamente el rostro; y «la novia del marciano», lesbiana.<sup>6</sup> La cinta de Mangold también preserva la esencia confesional del libro y su género narrativo: la autobiografía femenina. Para algunos críticos su obra es sofisticada, aunque para otros más puristas, una deformación, ya que el protagonismo de Susanna, interpretada por la actriz Wynona Ryder, es eclipsado por el personaje secundario de su amiga Lisa, Angelina Jolie. La primacía polifónica del filme propiciaría el retrato genérico de la mujer en los años sesenta, en sintonía con la voluntad retrospectiva de esta industria al final del siglo xx y en detrimento de la introspección psicológica del individuo que emana del libro.

La escritora contrató un abogado veinticinco años después de ser dada de alta de este sanatorio para acceder a su expediente psiquiátrico. Con interés periodístico, *Girl, Interrupted* es un palimpsesto que aglutina informes y evaluaciones clínicas de su trastorno límite de la personalidad, o *borderline*, enfrentadas a sus propias anotaciones caligráficas en primera persona, y con la irrupción narrativa de diálogos que secundan, explican, detallan, corrigen o invalidan este diagnóstico oficial, no retroactivo y, por tanto, inapelable. Kaysen dedicará un capítulo a la semiología de la definición de este desorden mental procedente de una publicación médica,<sup>7</sup> taxonomizado formalmente como tal en los ochenta. El concepto de frontera es una metáfora darwiniana que define un territorio sin dueño, oscuro y peligroso entre la cordura y la locura (Showalter, 1985: 105). Esta condición sería menos severa que los trastornos de sus amigas o que la esquizofrenia, la cual sustituirá a la nomenclatura decimonónica de la histeria femenina; pero, en cualquier caso, se consideraría una desviación mental y sexual con respecto a la normalidad conminatoria de la coyuntura estadounidense en los sesenta. Sin recurrir a *flashforwards* que reflejen esta indagación académica a posteriori de una autora ya madura, la película tampoco prescindirá del diagnóstico y la prognosis clínica de las pacientes internadas en el psiquiátrico, pero apelará al efectismo sensacionalista y a la acción trepidante de episodios que escenifican las clandestinas escapadas nocturnas de Susanna y sus compañeras a las consultas de sus psiquiatras para leer sus propios dossiers médicos con el mismo ímpetu de la autora a posteriori: entender su enfermedad psiquiátrica que, para los especialistas, aúna personalidad *borderline* y promiscuidad.

6 Orientaciones sexuales, oficialmente minoritarias, se categorizaban como parafilias en aquella época y podían desembocar en reclusión psiquiátrica cuando eran públicamente conocidas.

7 Según el manual de la American Psychiatric Association consultado por Kaysen, es un trastorno de la personalidad caracterizado por el desequilibrio emocional, la inestabilidad de la propia imagen, la confusión de la identidad, un pensamiento polarizado, caóticas relaciones interpersonales; la inseguridad en la orientación sexual, los objetivos de vida a largo plazo, la elección de amigos, pareja o empleo; la propensión a sentirse vacío y aburrirse, o a la muerte prematura e, incluso, voluntaria (1987: 346-347).

### 3. Claroscuros: sexualidad y suicidio

A continuación, indagaré en los antecedentes entrelazados de conducta libidinosa y autodestructiva en Kaysen, como antesala de la doble terapia de choque contra su sexualidad e ideación suicida en el psiquiátrico: el *coitus interruptus* forzado por esta institución y la profilaxis sororal abrazada por la joven en defensa de su vacilante instinto de conservación. De hecho, el informe manuscrito de su ingreso hospitalario amalgama las dos causas de su cuadro clínico: «promiscua, suicida, puede matarse a sí misma o quedarse embarazada» (Gl.<sup>8</sup> 11), de presunta igualdad en severidad etiológica. Mientras que el libro analiza documentos procedentes de discursos oficiales médicos, la película ofrece instantáneas visuales desordenadas que propician esta misma conjunción entre sexualidad femenina y autodestrucción a priori, aunque incidirá más en aspectos socioculturales de los años sesenta que en la meditación narrativa de las memorias de Susanna. Para explorar su malestar adolescente, indagaré en estas dos variables de forma individualizada, pero convergentes en las heroínas de papel y de imagen. Sobre todo el filme filtrará el impacto de la revolución sexual en Norteamérica, la cual, dentro del activismo hacia la igualdad de género, abogará por la normalización en el disfrute de la libido femenina en contra de la ancestral extirpación *quirúrgica* del placer corporal. Foucault resalta la desaceleración en la represión de las relaciones pre- y extramatrimoniales, y la eliminación parcial de la condena a perversiones sexuales en el siglo xx (1976: 115). Pese a los métodos anticonceptivos, el acceso de la mujer al mundo laboral y a la educación universitaria; a la vez que la relajación de contracturas morales y religiosas que permiten la libre circulación de la sexualidad, *Girl, Interrupted*, como texto y filme, cuestiona la aún persistente doble moral de la sociedad, y detectará incurables tumores en su seno, que conectan el desorden psíquico con la biología femenina. Pero, mientras que la autobiografía de Kaysen omite la confrontación de su protagonista con controvertidas materias sexuales, la película se aleja de su fuente de inspiración al allanar el tabú del incesto, el sexo abocado a la satisfacción de la libido o el adulterio sin romanticismos. La literatura, los medios de comunicación y los estudios sociológicos de los sesenta no solo advierten de la presencia de escritos e imágenes sexuales en la sociedad estadounidense —incluso pornográficas o que alientan relaciones adúlteras y libertinas, sino también el incremento del apetito y la fantasía erótica de la mujer quien, agresivamente, persigue su plenitud orgásmica y se frustra si no la alcanza (Friedan, 1963: 212). El género femenino será así culpabilizado de provocar y propagar esta corriente promiscua que atenta contra la moralidad conservadora de esta época.

Al recapitular sus diecisiete años en 1966, Susanna estará educativa y socialmente excluida al ostentar *el honor* de ser la única alumna de su instituto que no accederá a la universidad. Será una deshonra para su padre, eminente figura de la universidad de Harvard y de la Casa Blanca bajo John F. Kennedy. Mangold

8 Opto por traducir al castellano las fuentes clínicas de la obra, no las literarias que permanecen en inglés.

recurrirá a *flashbacks* que explican los antecedentes del futuro cuadro clínico de la joven, y que escenifican fiestas en este hogar en las que se sentirá inadapta. Primero, sus progenitores brillarán con vitalidad como perfectos anfitriones, mientras que ella se esconde y se apaga en el aislamiento de su oscuro cuarto, como efecto metabólico de una depresión galopante. Allí, será visitada por un lascivo hombre maduro que la acosa y con quien pudo haber mantenido relaciones sexuales. Y segundo, deberá enfrentarse a la madre de una de sus compañeras de clase que alardea de los méritos académicos de su hija ante una derrotada Susanna, cuyo fracaso escolar incide en que no halle su lugar en el mundo. Frente al filme, la narrativa *in medias res* de la escritora demuestra que será su conducta tipificada como promiscua la principal amenaza a la reputación familiar por culpa del estigma social de convertirse potencialmente en adolescente madre-soltera, tan lesivo como decidir acabar con su vida. Asimismo, deslegitimaría los hitos feministas sobre el libre acceso de la mujer a los estudios superiores que, no obstante, aún no conllevaría su dedicación ulterior a profesiones prestigiosas.<sup>9</sup> Diversas investigaciones apuntan a que las chicas que comenzaban muy jóvenes a practicar el coito se casaban pronto y no iban a la universidad (Friedan, 1963: 224). El elitista entorno de Susanna le reprochará su nefasta curiosidad por el sexo masculino y la escritura: «Boyfriends and literature: How can you make a life out of those two things?» (*GI*: 155), que no augura su afiliación al modelo prescrito del ángel del hogar ni a la intelectualidad de una vocación, entendida solo como diversión. Si bien tiene un novio y mantiene relaciones con otro joven, su escapada a Nueva York con su profesor será uno de los dos detonantes que provoque su futuro internamiento en McLean. Con ellos, Susanna no viviría romances gratificantes, ni les mitificaría para huir de su entorno o reconciliarse consigo misma. Sin detectar su malestar, estas aventuras determinarán su deterioro nervioso de cara a la posterior injerencia social e institucional en su vida. Tradicionalmente, la demencia se asocia a la corrupción de la carne y a la incapacidad humana para controlar o moderar deseos y pasiones (Foucault, 167: 202, 83). Que esta joven no sea virgen o sí sufra alteraciones hormonales propias de su edad es la patogénesis de su trastorno psíquico dictaminado por la familia y la comunidad. Será certificado, después, por la psiquiatría. Mientras que en el libro este educador es solo expulsado por indecencia, la misoginia patriarcal pone en cuarentena las facultades mentales de Susanna, e implanta el *coitus interruptus* de la observación clínica y su reclusión en un correccional para chicas conflictivas con padres solventes. Aunque no esconda la sexualidad ilícita de la heroína y sí reproduzca su destino de internamiento, Mangold prescinde del episodio neoyorquino de naturaleza erótica para emitir el diagnóstico de la joven, y se descanta por el de la autodestrucción con *flashbacks* de su reanimación hospitalaria tras intentar quitarse la vida sin éxito.

9 *The Bell Jar* (1963) de Sylvia Plath, también autobiográfica, ilustra que la meta de su heroína Esther, la antítesis de Susanna, es lograr excelentes notas académicas y acumular actividades extracurriculares, pero sabe que, por imperativo patriarcal, sus sueños profesionales concluirán con el preceptivo matrimonio.

Durante el siglo xx, proliferan ideas renovadas sobre el suicidio. Pese a seguir conmocionando a la sociedad, este fenómeno es ahora respetable y objeto de estudio científico gracias a la suicidología (Álvarez, 1971: 99-100). Sería así una acción volitiva de gran sofisticación cultural e indicativa de un alto grado de desarrollo en nuestra civilización (1971: 74), de la cual literatos de este periodo no salieron indemnes: Ernest Hemingway, Jack London, Cesare Pavese, Virginia Woolf, Sylvia Plath o Anne Sexton. Aunque la muerte voluntaria suele ejercer una función de clausura en la narrativa y el cine, esta opción se invierte secuencialmente al presidir el inicio de la autobiografía de Kaysen y de su adaptación al cine. Mangold usará la tentativa frustrada de suicidio de su heroína para justificar su trastorno nervioso y hospitalización, pero acorta su recreación visual porque su desarrollo pormenorizado ralentizaría el ritmo de la cinta, privilegiaría el Yo en primera persona, frente a su deseo de retratar un *nosotras*, y contraindicaría su meta principal: el didactismo. La principal diferencia entre relato y filme es que este último, dirigido a un público joven, escenifica la pedagogía de los noventa en los que la adolescente debe aprender lecciones y superar pruebas para «volver al redil» (Marshall, 2006: 127). En contraposición, las memorias de Susanna son un ejercicio introspectivo con énfasis de la descripción cronológica y retrospectiva de sucesos, como intento ponderado de comprender su patología, si esta existiera, y sus factores desencadenantes.

La autora describe así su angustia existencial más allá del tedio, como obertura a su rapsodia autodestructiva: «Emptiness and boredom: what an understatement. What I feel was [...] desolation, despair, and depression» (GI: 157). El suicidio en adolescentes es, para la psiquiatría, impulsivo y no planificado; y está causado por su dificultad para regular sus estados anímicos, resolver problemas o esforzarse (Wagner y Zimmerman, 2006: 294, 296). Esta imprudencia temeraria y desaliento se sincronizan en el caso de Susanna con causas fortuitas, injustificadas y triviales a la hora de querer matarse: «An American-history paper I didn't want to write and the question I'd asked months earlier, Why not kill myself? Dead, I wouldn't have to write the paper. Nor would I have to keep debating the question» (GI: 36). Están regidas por reacciones aleatorias y volubles: «Missed the bus —better put an end to it all. [...] I liked that movie —maybe I shouldn't kill myself» (37), de quien es inmaduro y cree que la vida es un juego de azar sin daños colaterales. Pese a ello, subyace su reflexión abstracta sobre la planificación y semiótica de la muerte voluntaria, de quien ya coqueteó con ella y medita al respecto a posteriori:

Suicide is a form of murder —premeditated murder. It isn't something you do the first time you think of doing it. It takes getting used to. And you need the means, the opportunity, the motive. A successful suicide demands good organization and a cool head, both of which are... incompatible with the suicidal state of mind (36).

Su hipótesis pseudocientífica distingue la audacia analítica y fortaleza resolutoria necesarias para acometer ese auto-homicidio respecto a la comatosa condición patógena de caos, pasividad y fragilidad de quien piensa siempre, pero no se atreve nunca a acabar con su sufrimiento vital. El suicidio quedaría adscrito al territorio especulativo y fantástico del deleite mental de contemplarse muriendo o a su cadáver, como respuesta instintiva ante cotidianos estímulos visuales: «If there's a window, you must imagine your body falling out the window. If there's a knife, you must imagine the knife piercing your skin. If there's a train coming, you must imagine your torso flattened under its wheels» (36), que metaboliza una peligrosa disociación entre soma y psique.

Kaysen invierte la atávica relación causal entre sexualidad y suicidio, ya que este último ocurre con anterioridad al romance con su profesor, y concurre con su noviazgo con Johnny. Con frontalidad expositiva, reconstruye su intento autodestructivo por sobredosis de analgésicos, entendido como accionamiento robótico y epifanía: «I had an inspiration once. I woke up one morning and I knew that today I had to swallow fifty aspirin. It was my task: my job for the day. I lined them up on my desk and took them one by one, counting» (17). Avisará a su novio de su deseo de acabar con su vida: «I called him up, said I was going to kill myself, left the phone off the hook, took my fifty aspirin» (37), que corrobora la lejanía de su familia y su impulsividad pueril. Pero manifestará un arrepentimiento instantáneo, una ambivalencia común sobre el suicidio y masoquismo al llorar, *in extremis*, por su error de juicio antes de desvanecerse: «I'd made a mistake and I was going to die because of it. Perhaps I even deserved to die because of it. I began to cry about my death... I felt compassion for myself and all the unhappiness I contained» (37). Recordará los instantes más traumáticos de su frustrada tentativa mortal: la percepción de su gradual colapso físico —pérdida de la visión, pulso palpitante u oídos ensordecidos— y catatónicas sensaciones anatómicas de absorción, drenaje y extirpación —invasivas, vomitivas, aunque disuasorias— por la intervención médica para salvar su vida, que no corre peligro gracias a Johnny que alertó a la policía:

Having my stomach pumped brought me around. They took a long tube and put it slowly up my nose and down the back of my throat. That was like being choked to death. They began to pump. That was like having blood drawn on a massive scale —the suction, the sense of tissue collapsing and touching itself in a way it shouldn't, the nausea as all that was inside was pulled out. It was a good deterrent. Next time, I decided, I certainly wouldn't take aspirin (38).

Sus deseos de perecer no quedarán erradicados, pero sí descartará este método debido al brutal impacto ulterior de la reanimación gástrica. Prevalecerá su alegría por seguir viva y su percepción de liberación al haber conseguido matar una cara odiada de sí misma: «I wondered if there would be a next time. I felt good. I wasn't dead, yet something was dead. Perhaps I'd managed my peculiar objective of partial suicide. I was lighter, airier than I'd been in years» (38). Cuando intentó asesinarsé, Susanna confundió su potestad para modificar o borrar rasgos de su

personalidad y *modus vivendi* con la ideación autodestructiva, sin retorno, para aniquilar atributos propios o impuestos por agentes patriarcales: «It was only part of myself I wanted to kill» (37), que sublimaría ocultas pulsiones homicidas contra estos mismos opresores. De hecho, el psicoanálisis aboga por la conjunción de tres elementos en el acto suicida: el deseo de matar, morir y ser asesinado, que rara vez están separados (Álvarez, 1971: 128-129).

#### 4. El sanatorio psiquiátrico: hieratismo y movimiento

La medicina no solo es una ciencia de erudición y praxis para proteger y curar al paciente, sino también un arma en manos de doctores, instituciones y países (Pickstone, 1996: 304). La promiscuidad y las pulsiones suicidas conducirán a Susanna al sanatorio mental por orden de su psiquiatra, quien alegó haber tomado esta decisión durante tres horas. Libro y filme abandonan el convencional tratamiento *ambulatorio* del trastorno mental con origen erótico y víctima femenina para internarse en otro institucionalizado y medicado por el patriarcado. Al suponer alejarse del retrato de jóvenes conflictivas de los años sesenta, a Mangold no le interesa la exploración de una Susanna madura que, en sus memorias y desde los años noventa, sí contrastará su percepción de que esta cita médica solo duró treinta minutos, con la objetividad temporal de los formularios de ingreso en McLean —a los que tiene acceso, que contradicen que este especialista evaluara su caso clínico durante toda una mañana, y que corroboran que su prescripción de hospitalización ya había sido emitida ante su historial como adolescente *conflictiva* narrado por sus padres. Encerrarla supondrá, además, una medida cautelar para abortar su vocación literaria y no quebrantar el lavado de cerebro de la hegemonía ideológica estadounidense, que el cineasta insinuaría al visualizar movimientos contraculturales del momento: los hippies, las drogas psicodélicas, el pacifismo, y los moteros o *rebeldes sin causa* que, según la normativa vigente, inciden en el deterioro mental del individuo. Al mismo tiempo, mientras que un novio de la Susanna literaria quiere fugarse con ella a Europa, el cineasta sustituye a este chico —a su propia conveniencia y para reproducir los ecos antibélicos de entonces con afán sociológico, por un recluta para su heroína fílmica, quien quiere escaparse con ella a Canadá y evitar así ir a la Guerra de Vietnam.

La reclusión en psiquiátricos era un instrumento legislativo de denuncia social y uniformidad moral (Foucault, 1961: 258), que garantizaba la seguridad de toda la nación frente a la propagación de nuevas ideas y conductas subversivas. De hecho, la disciplina y las sanciones se empleaban en ellos para favorecer la cura (1961: 181). Pero en un extenso país marcado por la homogeneidad, persistiría la heterogeneidad en sus psiquiátricos habitados por una desproporcionada población femenina, que la película alcanza a caracterizar mejor que el libro debido a su ímpetu coral: perfilar los traumas de personajes femeninos secundarios. Frente a sanatorios reales que se asemejaban a cárceles, Kaysen y Mangold se sintonizan para describirlos como glamurosos colegios, o sucedáneos de universidades que estas chicas nunca pisarían, y que eran prescritos con afán de lucro a jóvenes mientras sus ricos

padres costearan su tratamiento. El filme muestra un entramado organizativo de aislamiento, vigilancia permanente, rutinas estandarizadas y premios-castigos según la conducta de las pacientes. En línea, Foucault indica que las terapias clínicas de estos centros trataban el cuerpo y el sistema nervioso del enfermo sin el propósito de sanar su mente (1961: 158). De igual modo, la autora y el cineasta reflejan el continuo suministro de tranquilizantes, barbitúricos, laxantes y otros fármacos para someter la voluntad femenina y anestesiar su rebeldía congénita.

Mangold ahonda en la coacción social al escenificar el ingreso hospitalario de su heroína: pese a ser mayor de edad, se ve forzada por familia y médicos a firmar estar de acuerdo. En cambio, Kaysen se centra en las primeras evaluaciones de su cuadro clínico que emulan el diagnóstico de su psiquiatra: «depresión severa, desesperación, ideación suicida e historial de intentos fallidos» (GI: 13), y que también son deducciones subjetivas y sesgadas al observarla: «contempla lanzarse al río» (43). Recogido textual y visualmente, la autora y el cineasta reflexionan sobre si la joven estuvo verdaderamente loca. Mientras que la película insinúa que el malestar de la joven —patógeno o no— fue consecuencia de su contexto social y familiar, la narrativa privilegia el lenguaje clínico y la idea de este estado mental como un mundo paralelo donde impresiones falsas se transforman en realidad. Al contrastar informes oficiales con su relato subjetivo, captura un episodio de encierro en el que ambas versiones coinciden en el diagnóstico: experimentó una alteración de su imagen física, que provocó que se infligiera dolor corporal y se mutilase a sí misma para destruir atributos indeseables o para averiguar si estaba aún viva, con vasos sanguíneos y huesos. Este amago de despersonalización, paradójicamente, alivia a Susanna al justificar que sí sufre un trastorno nervioso que impide que se enfrente al mundo exterior: «I was safe, now I was really crazy, and nobody could take me out of there» (104). Aunque la claustrofobia por la reclusión o la medicación ingerida a la fuerza pudieron haber causado este brote psicótico, buscará el bienestar *intrauterino* entre cuatro paredes que la protegen de los tumultos sociopolíticos de los años sesenta y de las obligaciones de la inminente edad adulta:

The hospital was as much a refuge as it was a prison [...] In a strange way we were free. We'd reached the end of the line. We had nothing more to lose. Our privacy, our liberty, our dignity: All of this was gone and we were stripped down to the bare bones of our selves. Naked, we needed protection, the hospital protected us (94).

Betty Friedan diagnostica que las mujeres que terminaban su formación superior eran las que más padecían las imposiciones ideológicas que se les avecinaban (1963: 9). El bienestar temporal de la Susanna literaria y audiovisual al no acceder a la universidad refleja que se aferra a la adolescencia en desobediencia con las expectativas familiares y las normativas patriarcales. En *rebeldía* con la prevalencia del lenguaje clínico en la narrativa de Kaysen, Mangold se focalizará en tramas tragicómicas de una pléyade de chicas con severas patologías mentales,

que encarnan arquetipos femeninos antitéticos y finalmente derrotados. Actuarán como contrapeso del único *happy end* de una cinta tan del gusto hollywoodiense: el de su única estrella, victoriosa en su lucha épica contra la adversidad, que demuestra haber sido víctima de una familia negligente y una sociedad totalitaria, a las que, en cambio, regresa. Giulia Colaizzi sostiene que este tipo de finales felices imitan el esquema básico de orden-desorden-vuelta al orden del texto clásico que promulga la pareja heterosexual y la reproducción del núcleo familiar (2001: ix). Frente a la postura fílmica del Mangold, poco liberadora en cuestiones de género, Kaysen se autorretrata como adolescente frágil con sentimientos de inferioridad y marginalidad, que es incapaz de afrontar obligaciones adultas y decidir su futuro: estudiar, trabajar o casarse. Convenientemente, la locura expresa su resistencia pasiva y ella misma acepta la confinación como estrategia de desacato (Wirth-Cauchon, 2001: 147). Subvertiría así la función del psiquiatra de corregir la insubordinación femenina por otra de *locus* de libertad y empoderamiento, o la única alternativa a la autodestrucción corporal que, en cambio, es un hecho en su dimensión pública por la exclusión social de los dementes.

Mangold dota a su obra de un tono jocoso que convertiría la estancia psiquiátrica de las pacientes en un campamento de recreo. Kaysen, igualmente, narrará episodios hilarantes. Mientras que Lisa tiene permiso para llevar cinturón porque su vida no corre peligro al ser sociópata, las cuchillas y utensilios afilados son confiscados para evitar tentativas de suicidio de otras pacientes. Con humor, la autora indicará que comen con cubiertos de plástico en un picnic perpetuo, o que son feministas al no poder afeitarse el vello corporal. En cambio, el ímpetu sociológico del cineasta le lleva a aprovechar las escenas de baño de su protagonista, en compañía de la supervisora Valerie, para verter los prejuicios racistas de la *pobre niña rica* blanca contra esta mujer afroamericana — adulta y de clase obrera— que dice a Kaysen que desperdicia su vida.<sup>10</sup> Pese a castigos e interdicciones, las pacientes del relato y la película gozarán de gran independencia y la tolerancia de sus cuidadoras respecto a sus caprichos, *vis a vis* sexuales y necesidades de autoexpresión,<sup>11</sup> que se permiten gracias a sus familias que pagan altas sumas de dinero para sufragar los elevados costes de mantenimiento del correccional. El filme mostrará cómo Susanna ata lazos de afecto y solidaridad con sus compañeras. De hecho, la personalidad y vivencias de estas *Otras* serán cruciales en la evolución de su propio Yo hacia la recuperación mental y la existencia autónoma fuera del sanatorio. Admirará la valentía de Polly cuando, de pequeña, intentó quitarse la vida quemándose el rostro:

Who had the courage to burn herself? Twenty aspirin, a little slit alongside the veins of the arm... a bad half hour standing on a roof: We've all had those. And somewhat more dangerous things, like putting a gun in your mouth. But you put it there, you taste it, it's cold and greasy, your finger is on the trigger, and you

10 En su autobiografía, Kaysen no insulta ni veja a la supervisora Valerie, que es de origen caucásico.

11 La lobotomía y las terapias electroconvulsivas se usaban contra la esquizofrenia o «mal femenino», y se justificaban en mujeres por «necesitar menos su cerebro» que el hombre (Showalter, 1985: 205, 201).

find that a whole world lies between this moment and the moment you've been planning, when you'll pull the trigger. That world defeats you. You put the gun back in the drawer. You'll have to find another way (GI: 17).

Kaysen se compara con ella y demuestra su tesis: la ideación suicida es cobarde, sintomática del debilitamiento mental y la parálisis contra la autodeterminación, frente a la consumación autodestructiva: única, triunfal y pluscuamperfecta en su heroísmo. Mientras que la autora desea explorar la muerte voluntaria hacia el autoconocimiento, Mangold se decanta por la caricia musical de Lisa y Susanna, que entonan melodías sesenteras para reconfortar a una frágil Polly, encerrada tras una crisis de llanto.<sup>12</sup> En relación con Daisy, quien proyecta una imagen provocativa, su rival Lisa insinuará que sería objeto del incesto perpetrado por su padre: «He can't believe he produced her. He wants to fuck her to make sure she's real» (32). Al ser dada de alta, se sabrá que adquirió un apartamento para su hija como *nido de amor* lejos del hogar conyugal. El error psiquiátrico se ratificará cuando las jóvenes son informadas de que Daisy se mató sin conocerse los motivos. El cineasta aprovechará esta elipsis narrativa para llenar su cinta con instantáneas emocionantes y dinámicas que dramatizan la fuga de Susanna y Lisa. Ambas se escapan del sanatorio y precisan cobijo en casa de Daisy. Esta dejará su puerta abierta a cambio de los laxantes que aún tiranizan a una paciente no rehabilitada. Mientras que en el relato de Kaysen no se forja la dicotomía entre la chica buena y la chica mala, Mangold necesita salvar a su heroína a costa de personajes utilitarios en plena rivalidad: Lisa induce a Daisy a ahorcarse tras decirle que aún es una drogadicta y que ansía los abusos sexuales de su padre. Su muerte voluntaria no solo propiciará la tradicional polaridad entre víctima y verdugo de efectismo dramático, sino que también ahonda en tercera persona en temas espinosos como el incesto o la autodestrucción.

En relación con el personal hospitalario, las enfermeras fijas rotan cada seis meses al quedar exhaustas del temperamento de sus pacientes, que crearán vínculos sororales con otras más condescendientes que están en prácticas, tienen su misma edad, y que no permanecerán mucho tiempo a su lado. Frente a la imagen de las internas, deformada por el aprisionamiento o la locura, estas jóvenes son sus *doppelgängers normales*, pero igualmente inseguras y frágiles, por lo que Susanna y sus amigas les dan consejos:

They'd tell us... that the boyfriend was insisting they 'do it' before the wedding, that the mother was a drinker, that the grades were bad and the scholarship wasn't going to be renewed. We gave them good advice. 'Use condom'; 'Call Alcoholics Anonymous'; 'Work hard for the rest of the semester and bring your grades up'. Later they'd report back to us: 'You were right. Thanks a lot' (GI: 91).

12 El sensacionalismo de Mangold rechazará el realismo de Kaysen al mostrar que Lisa y Susanna burlan la seguridad del centro; drogan a la enfermera de guardia para acceder a la celda de aislamiento de Polly.

Estos intercambios delatan que la recta final de la adolescencia es una etapa crítica en la maduración sexual de todas las mujeres, y cuestionan la sutil línea entre cordura y demencia, pues esta asesoría fomenta que las pacientes se sientan útiles y que cicatricen unas heridas que son más sociales que psíquicas, en sintonía con la antipsiquiatría. Los suicidólogos afirman que la conducta suicida retrocede cuando el individuo se siente útil, no una carga, y con un sólido sentimiento de pertenencia al grupo (Wingate et al., 2006: 272). Al abrirse a nuevas ideas, actos y hábitos, se crean emociones positivas que fabrican un sistema inmunológico para combatir futuros arrebatos autodestructivos (2006: 270). En cambio, las familias de las *enfermas* en estas obras no las visitan, creen que es suficiente pagar la hospitalización de sus hijas, y se muestran ajenas a lo que les sucede para evitar el *contagio*. Impotente, Susanna cree ser el chivo expiatorio de sus padres para purgar en solitario una posible herencia genética enajenada: «Lunatics are similar to designated hitters. Often an entire family is crazy, but since an entire family can't go into the hospital, one person is designated as crazy and goes inside» (GI: 95). Su madre en el filme protagonizará una crisis de histeria cuando el terapeuta de su hija sugiere su posible responsabilidad en la patología de la joven. Mientras, su padre insiste en que debe regresar a casa por Navidad al no saber cómo justificar su ausencia ante sus conocidos, sin importarle si su Susanna está ya rehabilitada o no, sino solo *el qué dirán*.

La mirada retrospectiva de Kaysen reflejará el antagonismo entre la psiquiatría de los sesenta y la psique femenina en materia sexual, frente al filme que se retrotrae a esta década pasada desde un contexto de mayor permisividad en los noventa, cuando la emancipación de la mujer era ya un hecho. Con rencor, Susanna recordará a Dr. Wick, la mujer responsable de su custodia, que emitió su diagnóstico de «promiscuidad compulsiva» (85). En virtud de su ecuación entre libido femenina y patología mental, interrogará a la joven sobre la relación sexual con su profesor para conocer detalles escabrosos. Aunque reticente, Susanna emplea el verbo *fuck* para desafiar la mojigatería lingüística de su médico, y omite el romanticismo de este *affaire* al saber que Dr. Wick solo desea ratificar su dictamen acusatorio. Partiendo de estadísticas hospitalarias, la autora denuncia que el discurso neurológico excarcela al hombre y enjaula a la mujer, a la vez que emite valoraciones clínicas arbitrarias, que el cineasta pondrá en boca de su heroína en un manifiesto feminista ante su psiquiatra. La parcialidad en el diagnóstico conduce a que pocas transgresiones sexuales femeninas sean patógenas, mientras que la promiscuidad masculina, sin cuantificación numérica, no requiera estigma, terapia ni reclusión. Con desobediencia indecorosa, la joven admite haber realizado una felación a Johnny, quien dejó de visitarla en McLean al ser interrumpido su orgasmo, egoísta y unilateral: «Although my boyfriend had calmed down about my being in the hospital and come to visit me, the person on checks caught me giving him a blow job, and we'd been put on supervised visits. He wasn't visiting anymore» (GI: 65). Mangold también brinda escenas de camaradería sororal en las que Lisa intenta evitar que las enfermeras descubran que Susanna está teniendo un *vis a vis* con un chico. Asimismo, las pacientes entablan charlas sinceras y atrevidas,

que delatan que las adolescentes norteamericanas sí hablan y practican el sexo en los sesenta. Debatirán si el coito es factible durante los quince minutos que duran las visitas masculinas y especulan sobre el sabor del esperma:

‘I like a blow job now and then’, said Lisa [...] ‘Too salty’. ‘I don’t mind that’, I said. ‘Did you ever get one that had a really bitter taste, puckery, like lemons, only worse?’ Lisa asked. ‘Some kind of dick infection’, said Georgina [...] ‘Nah, it’s not an infection’, said Lisa. ‘It’s just how some of them taste’ (GI: 67).

El viraje hacia la supuesta cordura y la libertad de la Susanna cinematográfica será el suicidio de Daisy, tras el cual se siente culpable, odia a Lisa, decide regresar al sanatorio y adaptarse a la terapia institucional. Adoptaría el rol de heroína literaria, del gusto hollywoodiense, que es consciente de haber cometido un error y emprende un arduo camino de catarsis hacia su meta: la redención con su encarcelación. En cambio, las memorias de Kaysen insinúan un juego metafórico como testimonio de su evolución psíquica y su empeño por abandonar el confort de su cautiverio al confesar que encarar su destino como adulta sería mejor para ella que seguir encerrada. Aunque su terapeuta le explica que el psiquiátrico es como el útero materno, ella es abducida por los oscuros pasadizos subterráneos del edificio, como conductos *vaginales* hacia la luz exterior: una existencia extrauterina autónoma. La primera opción para Susanna es trabajar, pero recordará los prejuicios misóginos del mundo laboral, o cómo las trabajadoras sociales descartan su *hobby* de la escritura como vía de reinserción y sugieren profesiones menos *agitadoras*. Friedan teoriza que la «mística femenina» del sexo y casarse joven permitía a las adolescentes evadir las dificultades de la emancipación de la mujer en solitario (1963: 226). En línea, la segunda y definitiva alternativa de Kaysen casarse con el chico que conoció durante un permiso. Esta transferencia desde la institución del psiquiátrico a la del matrimonio curaría oficialmente la *anomalía* de su promiscuidad. Con astucia y sin amor, Susanna instrumentaliza esta propuesta de boda como salvoconducto hacia la libertad sin luchar por su independencia económica y emocional. Pero su respuesta al contestar a la pregunta de qué hará después del enlace, delata sus inconsistentes planes futuros: «I don’t know... I haven’t thought about it [...] Nothing... It’s quiet. It’s like —I don’t know. It’s like falling off a cliff [...] I guess my life will just stop when I get married’» (GI: 136). Tras la suspensión espacio-temporal de 18 meses en McLean, la prognosis de Susanna emitida por el informe de salida que prescribe el matrimonio será:

Resolución del estado depresivo y suicida gracias a la hospitalización. Es difícil predecir el nivel de integración de la personalidad y de funcionamiento de los mecanismos del ego que serían alcanzables [...] La paciente debe aprender a vivir y a decidir de forma juiciosa para establecer una relación de dependencia satisfactoria a largo plazo (GI: 145).

Los éxitos de taquilla estadounidenses conectan pasado y presente, y se centran en la problemática adolescencia como etapa formativa que modela nuestra conducta adulta, asociada a la idea de volver a casa (Elsaesser, 2001: 21). Frente a la equívoca resolución de Kaysen, el cineasta opta por un *happy end* en el que Susanna, o hija pródiga, regresa al hogar familiar sin recordar su influjo inhibitor evocado al inicio de la cinta. Si bien esta conclusión sugiere su conformidad con la normativa patriarcal, incide en el *tour de force* de superación del individuo, que se ve tentado por el error —el suicidio— y el mal —el embrujo lesivo de Lisa, pero al final no sucumbe, sino que sale reforzado como héroe para retornar hacia la salud mental tras un arduo aprendizaje. Mangold recurre al *thriller* hollywoodiense durante su última noche en el sanatorio y a modelos femeninos patógenos y antitéticos — la suicida y la villana, para que, entre ambas, su estrella emerja de las tinieblas de la locura. Desde sus pasadizos subterráneos, Lisa lee el diario de Susanna en el que se autoproclama como *diferente* respecto a la enajenación reinante en el centro. El cineasta será cómplice de su heroína al transfigurar a esta antigua amiga en agresora. Las palabras de Kaysen, con el *juicio* ya recuperado, logran neutralizarla: «you're dead, your heart is cold» (Mangold, 1999), en virtud de su nuevo rol de embajadora de la cordura en medio de la demencia de sus compañeras que siempre serán cautivas. Por tanto, acepta el adoctrinamiento psiquiátrico y planea una existencia dudosamente autónoma gracias al trabajo que su padre encontrará para ella. En cambio, el relato de Kaysen destruye toda resolución feliz o romántica al definir el matrimonio como billete utilitario hacia la excarcelación. Rechaza la domesticidad al no quedarse como ángel del hogar junto a su marido, a quien pronto abandonará en busca de su aprendizaje en solitario. Comprenderá que la conspiración entre familia y psiquiatría fue ineficaz para erradicar su diferencia respecto a la uniformidad ideológica, pero no sabrá interpretar el diagnóstico oficial de cura de su trastorno mental, ni cuándo o cómo cruzó la línea hacia la cordura: «Recovered. Had my personality crossed over that border, whatever and wherever it was, to resume life within the confines of the normal?» (*GI*: 154). Frente a la Susanna audiovisual que muta en *chica buena* para salvarse sin mayor reflexión sobre su caso clínico, su antecedente narrativo minimiza los efectos terapéuticos de su internamiento y deduce que tan solo maduró tras cruzar en McLean la crucial *bordeline* entre la adolescencia y la edad adulta. Su ciclo biológico no será interrumpido de nuevo sin su deseo ni por orden patriarcal. Sin discernir la disparidad entre su caso y el de Daisy, confiesa la virtud cicatrizante de la tentativa suicida en su vida, aunque nunca expulse su ideación de su mente. Usa su flirteo con los hombres, o promiscuidad para otros, como tropo de su coqueteo pasajero con la locura y la muerte:

Luckily, I avoided it, but I thought about suicide a lot. I'd... make myself sad over my premature death, and then I'd feel better. The idea of suicide worked on me like a purgative or a cathartic. For some people it's different [...] I got better and Daisy didn't and I can't explain why. Maybe I was just flirting with madness the way I flirted with my teachers and my classmates (*GI*: 158).

## 5. Conclusión: la pincelada que remata el lienzo de Kaysen

Kaysen se despedirá del lector al exponer las secuelas de su internamiento durante un proceso de reinserción social nunca acabado. Haber sido declarada loca y recluida serán dos estigmas perpetuos que despertarán rechazo en el prójimo, el prejuicio de ser una infección contagiosa, o la autocomplacencia de los demás al compararse con ella para certificar su propia cordura. No sabrá si sufrió un trastorno psíquico o no, pero sí evitará traspasar de nuevo las fronteras discursivas hacia la enajenación mental o interactuar con otros pacientes. En todo caso, su autobiografía también concluye con la convergencia entre el lenguaje narrativo y el clínico, aunque añade otro de naturaleza pictórica, que no será relevante para el filme por su fuerte componente introspectivo. Quince años después de su rehabilitación, la escritora contemplará de nuevo el lienzo *Girl Interrupted in her Music* (Figura 1) de Vermeer, que visitó en The Frick Museum durante su furtiva escapada adolescente a Nueva York con su profesor de inglés. Se identificará con la doncella del cuadro, detenida por su maestro o pretendiente mientras toca la cítara: «Interrupted at her music: as my life had been, interrupted in the music of being seventeen» (*GI*: 167). Aunque no asocie su *affaire* con este adulto al arranque de su trastorno mental, la alusión a esta obra sí refleja su impacto en Kaysen (Marshall, 2006: 124). En el siglo XVII, la vinculación entre música y amor en las artes transforma el dueto melódico en tropo del romance entre un hombre y una mujer, ya que era una de las escasas ocasiones de decoroso acercamiento físico entre ambos sexos (Bailey, 2009). Este lienzo refleja una escena de cortejo en la que un adulto de la alta burguesía pasaría desapercibido al rozar con sus dedos a una joven mientras cogen juntos una partitura. La música, como símbolo del sexo, aún no ha sido entonada debido a la desconocida causa de la interrupción súbita del acto en el instante de la captura pictórica. La ambigüedad de esta secuencia provocaría la telepatía entre la heroína pictórica y una Susanna en los preliminares del coito con su profesor. En clara epifanía, percibirá que la doncella de Vermeer, asediada sexualmente por un hombre mayor, le advirtió, con su silencio y mirada de alerta en el pasado, que no se acostara con su profesor. Pero ella desoyó este consejo mudo que disuadiría del sexo y alertaría de los daños colaterales de la caída erótica: la concatenación de sucesos que desembocarán en su encerramiento. El cuadro dentro del cuadro con Cupido sosteniendo el mensaje: «*perfectus amor non est nisi ad unum*»,<sup>13</sup> reforzaría este mensaje didáctico que la autora sí transmitiría a otras jóvenes lectoras. Sin inercia mecánica, ambas quedan atrapadas en una rígida y estática representación humana y estética que detiene tanto su libertad como su movimiento.

13 Esta cita procedente del latín se traduce como: «el amor solo es perfecto para uno de los dos amantes».



Figura 1. *Girl Interrupted in her Music*, Johannes Vermeer.

Centrado en una etapa formativa de la mujer, la pedagogía de Mangold aborda con humor las relaciones prematrimoniales y el adulterio, despenalizados en los noventa y sin contenido educativo para su público adolescente. No recogerá esta advertencia pictórica de una Susanna, quien es fiel a la mimesis narrativa de la mentalidad femenina en un pasado regido por el puritanismo, aunque ya en el umbral de la revolución sexual. Con la tesis de que las enfermedades son relatos, el psiquiatra J. Wesley Boyd sostiene que su autoridad de autora no puede ser contradicha por la imposibilidad de confrontarla con el diagnóstico de los sesenta, pero le otorga mayor credibilidad a ella que a la praxis clínica de aquella época (1997: 354). Esta autobiografía conjuga la versión teóricamente objetiva de la psiquiatría con la exégesis de la paciente, cuya percepción subjetiva y conflictiva denuncia mandatos sociales que violentan a la mujer para que somatice en autodestrucción el odio que debe reprimir ante su forzoso sometimiento al hombre, con la connivencia de *verdades* médicas que traumatizan a las adolescentes supervivientes. Asimismo, desnaturaliza la relación axiomática entre feminidad y locura, sexualidad y suicidio, promiscuidad y encarcelamiento. Con su cuerpo bajo arresto, localiza el origen de su mal: la inadaptación a su hábitat social y la carga ideológica del crecimiento físico que cuestiona el examen oficial de *sus* patologías mentales y desemboca en insurrección contracultural. La dura tarea de autoconocimiento de Kaysen culmina al redactar sus memorias, o autopatografía, bajo el bálsamo de la escritoterapia. Yuxtapone dos relatos para demostrar su antagonismo con respecto a instituciones patriarcales y para construir su propio Yo sin interferencias despersonalizadas y sesgadas de credos sociales y textos científicos. Pero también busca exorcizar áreas grises de su historial clínico, que serían aún dolorosos e inasimilables, y que logra gracias a la confrontación a posteriori con un instante crucial: la contemplación del lienzo de Vermeer. La analogía simbólica entre estas dos obras contrasta con el escándalo social creado por Mangold: la disputa entre la protagonista adolescente y la

esposa de su amante para ridiculizar a esta mujer adulta y rival. Si bien la temática sexual se resuelve en la película con el liberalismo propio de finales del siglo xx, el suicidio seguirá siendo un tabú antes y entonces. La Susanna confesional admite haber intentado quitarse la vida y barajar aún la muerte voluntaria como opción, mientras que su gemela cinematográfica se obstina por negar la evidencia de sus pulsiones autodestructivas, impropias de una heroína que vence al estigma social. *Girl, Interrupted*, tanto prosa como filme, adquirirá una dimensión pedagógica que sustituiría a *The Bell Jar* de Sylvia Plath como obra de culto para una pléyade femenina estadounidense —adolescente, blanca y acomodada, que se incluiría en el género narrativo de *Women's coming-to-age Memoirs*. De hecho, Susanna Kaysen fue abordada por jóvenes con vendas en sus muñecas para conversar con ella sobre sus tentativas de suicidio durante la *tournée* promocional de su libro (Marshall, 2006: 128), y la película tuvo éxito con una audiencia femenina. Autora que no perseguirá la fama, Kaysen evitará prodigarse tras este éxito, revelar otros posibles traumas en su vida, o ser portavoz de la recuperación mental tras este episodio de interrupción física y psíquica.

## 6. Bibliografía

- ÁLVAREZ, Al (1971) *The Savage God: a Study of Suicide*, London, Bloomsbury.
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (1987) *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-III)*, Washington, American Psychiatric Association.
- BAILEY, Martin (2009) *Essential Vermeer*, Seattle, Jonathan Janson. Disponible en: [http://www.essentialvermeer.com/catalogue/girl\\_interrupted\\_in\\_her\\_music.html](http://www.essentialvermeer.com/catalogue/girl_interrupted_in_her_music.html). Fecha de consulta: 23 de septiembre de 2013.
- BEAUVOIR, Simone de (1949) *Le Deuxième Sexe: L'Experience Vécue*, Paris, Gallimard.
- BOYD, J. Wesley (1997) «Stories of Illness: Authorship in Medicine», *Psychiatry*, nº 60, 4, pp. 347-359.
- COLAIZZI, Guilia (2001) «El acto cinematográfico: género y texto fílmico», *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, nº 7, pp. v-xiii.
- DURÁN GIMÉNEZ-RICO, Isabel (1992) «La estrategia del 'Otro' en la autobiografía femenina americana del siglo xx», *Revista Española de Estudios Norteamericanos*, nº 14, 5, pp. 36-47.
- ELSAESSER, Thomas (2001) «The Blockbuster: Everything Connects, but not Everything Connects», en Jon Lewis (Ed.), *The End of Cinema as We Know It*, New York, New York UP, pp. 11-22.
- FOUCAULT, Michel (1961) *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, London & New York, Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1976) *The History of Sexuality*, vol. I: *An Introduction*, New York, Pantheon.
- FRIEDAN, Betty (1963) *The Feminine Mystique*, London, Penguin.
- GUILLAMÓN-CARRASCO, Silvia (2012) «De Émile Zola a Pilar Miró: la adaptación cinematográfica como "escritura femenina"», en Barbara Zecchi (Ed.), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 285-304.

- HENKE, Suzette A. (2000) *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, New York, St. Martin's Press.
- LEWIS, Jon (2001) «Introduction», en Jon Lewis (Ed.), *The End of Cinema as We Know It*, New York, New York UP, pp. 1-10.
- MANGOLD, James (Dir.) (1999) *Girl, Interrupted/Inocencia Interrumpida*, Columbia Pictures.
- MARSHALL, Elizabeth (2006) «Borderline Girlhoods: Mental Illness, Adolescence, and Femininity in *Girl, Interrupted*», *The Lion and the Unicorn*, nº 30, 1, pp. 117-133.
- PICKSTONE, John (1996) «Medicine, Society and the State», en Peter Roy (Ed.), *The Cambridge Illustrated History of Medicine*, Cambridge, Cambridge UP, pp. 304-341.
- SHOWALTER, Elaine (1985) *The Female Malady*, London, Virago.
- VERMEER, Johannes (1658-61) *Girl Interrupted in the Music*, New York, The Frick Museum. Disponible en: <http://www.essentialvermeer.com>. Fecha de consulta: 14 de septiembre 2013.
- WAGNER, Barry M. y ZIMMERMAN, Johanna H. (2006) «Developmental Influence on Suicidality among Adolescents: Cognitive, Emotional, and Neuroscience Aspects», en Thomas Ellis (Ed.), *Cognition and Suicide: Theory, Research, and Therapy*, Washington, American Psychological Association, pp. 287-308.
- WINGATE, Laricka R. et al. (2006) «Suicide and Positive Cognitions: Positive Psychology Applied to the Understanding and Treatment of Suicidal Behavior», en Thomas Ellis (Ed.), *Cognition and Suicide: Theory, Research, and Therapy*, Washington, American Psychological Association, pp. 261-283.
- WIRTH-CAUCHON, Janet (2001) *Women and Borderline Personality Disorder: Symptoms and Stories*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- ZECCHI, Barbara (2012) «La Adaptación Multiplicada», en Barbara Zecchi (Ed.), *Teoría y práctica de la adaptación filmica*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 20-61.

Recibido el 06 de mayo de 2014  
Aceptado el 21 de octubre de 2014  
BIBLID [1132-8231 (2015) 27: 93-112]

## La sexualización de la heroína histórica en el cine español: de *Locura de amor* a *Juana la Loca*

### *The Sexualization of the Historical Heroine in Spanish Cinema: from Locura de amor to Juana la Loca*

#### RESUMEN

El presente artículo se adentra en la representación fílmica de la heroína histórica en *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001), estableciendo un análisis comparativo con su antecedente cinematográfico, *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948). A lo largo del artículo se destacan las diferentes formas que reviste la figura política de Juana I de Castilla y la representación de su locura como síntoma de su feminidad. Paralelamente, el análisis plantea la problemática actualización de la noción de una identidad nacional unificada en la que la figura de Juana juega un papel controvertido, al representar una feminidad hispánica y conservadora que acaba situándose como un discurso que histeriza la sexualidad femenina y la maternidad.

**Palabras clave:** estudios de género, estereotipos femeninos, cine español, análisis fílmico, heroína, drama histórico

#### ABSTRACT

From the perspective of gender studies, this article provides a comparative film analysis of the representation of the historical heroine in *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001) and *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948). The article highlights the diverse representations of Juana as a political figure and the way in which her madness is understood as a symptom of her femininity in both movies. In parallel, the analysis raises the problematic updating of one specific notion of national identity where the figure of Juana as a feminine stereotype plays a controversial role, representing a Hispanic and conservative femininity which supports a discourse that hysterizes female sexuality and motherhood.

**Keywords:** gender studies, feminine stereotypes, spanish cinema, filmic analysis, heroine, historic drama

#### SUMARIO

1. Introducción. 2. La heroína histórica: un estereotipo de género controvertido. 3. De *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) a *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001). 3.1. La dimensión política de la heroína. 3.2. Feminidad e identidad nacional. 3.3. Locura, histeria y sexualidad femenina. 4. Conclusión. 5. Bibliografía.

1 Universitat de València, email: silvia.guillamon@uv.es.

## 1. Introducción

En el contexto de los debates sobre el proceso de legitimación socio-cultural de la democracia en España se ha planteado, desde hace algunas décadas, la necesidad de reconocer el influjo de lo audiovisual en los fenómenos discursivos postransicionales. Especialmente centrados en la preocupación acerca de la redefinición de una nueva identidad nacional, tanto los estudios pioneros (Marsha Kinder, 1993; Jo Labanyi, 2000) como otros algo más recientes (María José Gámez, 2004; Nuria Triana-Toribio, 2003) han destacado la imperiosa necesidad de mirar hacia los textos fílmicos para entrever las nuevas y diversas estrategias de interpelación ideológica que contribuyen a la generación de un determinado imaginario sobre la España democrática y que están ocasionando un constante diálogo con el pasado histórico. Estrechamente vinculada con este debate, la representación de género se revela como algo ineludible, tal como vienen demostrando con sus investigaciones autoras como Giulia Colaizzi (2001; 2007), Barbara Zecchi (2014a; 2014b) o María José Gámez (2004), entre otras. Enmarcado en este debate, que explicita la necesidad de subrayar aspectos que van más allá de una pura aproximación estética al cine para abordar el problema desde un punto de vista social, el presente artículo analiza *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001), un film que epitomiza esa conexión entre identidad nacional y género en el contexto de la España democrática y que, paralelamente, nos plantea ese diálogo con el pasado en su relación intertextual con *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1950), película basada, asimismo, en el drama de Manuel Tamayo y Baus, escrito en 1855. Para ello adoptamos una metodología de análisis cualitativo de contenido y análisis textual, que atiende tanto a la construcción del estereotipo de género de la heroína histórica como a los procesos de significación que se derivan formalmente del lenguaje audiovisual, teniendo presente en el análisis comparativo las diferencias discursivas que muestran cómo la noción de feminidad se ve afectada por las circunstancias históricas de las que emerge.

## 2. La heroína histórica: un estereotipo de género controvertido

Las dos películas que presentamos en el análisis, *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) y *Juana la Loca* (2001), narran la historia de la Reina Juana I de Castilla (1479-1555), que se volvió loca supuestamente a causa de su amor obsesivo por Felipe el Hermoso, su marido. Sin embargo, la diferencia fundamental entre ambas estriba en el distinto tratamiento de la heroína histórica pues mientras la primera se contextualiza en la época de la dictadura y, como señala José Enrique Monterde (1995), en pleno apogeo de un estereotipo femenino que simboliza la identidad nacional unificada, la segunda difícilmente tiene cabida en una sociedad democrática en la que surgen las identidades regionales. Especialmente controvertida es esta figura fílmica en la España contemporánea en la que asistimos a un cambio socio-cultural y político crucial debido a los movimientos migratorios.

A esto debemos añadir que la figura de la heroína histórica, tal como había sido concebida en la España predemocrática, plantea serias dificultades de articulación, probablemente debido a la estrecha vinculación entre el discurso del Régimen y el cine histórico de vocación propagandística. En este sentido, debemos recordar que la figura de la heroína histórica representó uno de los estereotipos femeninos más importantes y llamativos que se dieron en la escena cinematográfica bajo el franquismo. Aunque su emergencia en la gran pantalla no resultara casual, pues la recuperación de un pasado histórico imperial perdido llegó a convertirse en el caballo de batalla del primer franquismo, no deja de llamar nuestra atención el interés del Régimen por difundir masivamente las heroínas femeninas, habida cuenta de que esa popularización no iba acompañada de una política de género que favoreciera el acceso de las mujeres al poder. Isolina Ballesteros (2001) ha interpretado la propagación de la heroína histórica en el imaginario franquista como un ejemplo del papel que habitualmente cumple la mujer dentro del ideario nacionalista, apuntando que la creación de determinados estereotipos femeninos, modelos inamovibles y omnipresentes que se instalan en todos los niveles de la cultura, funcionan como una forma de hacer olvidar la ausencia de las mujeres reales en la construcción social y política de la historia.

Asimismo, en la tipología que establece José Enrique Monterde (1995) sobre el cine histórico de la autarquía se relaciona la aparición de las heroínas históricas con la asociación que el discurso franquista estableció entre la Mujer y la Patria. La mujer era considerada la guardiana de los valores nacionales, la defensora de la familia y del hogar (auténticos pilares del régimen). Como señala el autor, habitualmente la narración acababa conduciendo a las heroínas bien hacia el hogar (una vez había finalizado su misión) bien hacia la muerte (en los casos en los que se hubiera debido sacrificar por la causa), insistiendo en la idea de que la política no es un asunto propiamente femenino. En esta misma línea, Jo Labanyi (2000), en su análisis sobre la figura de la heroína en el contexto discursivo del primer franquismo, ha destacado la contradicción ideológica que se produce en el cine histórico al ensalzar las hazañas de las heroínas y después aludir a su incapacidad, debilidad o negligencia para asumir el mando político. Pero lo que llama nuestra atención es la gran popularidad que llegaron a tener estas figuras bajo el franquismo pues, como ha señalado José Luis Castro de Paz (2002), el atractivo popular de este tipo de cine residía, más que en una glosa de las hazañas de las heroínas, en la voluntad melodramática que caracteriza ese protagonismo de angustiadas y sufrientes figuras femeninas.

Este estereotipo fílmico desaparece casi por completo en la época de la transición y la democracia. Como ha señalado Manuel Redero (2004), el cine español posterior a la dictadura se interesaba especialmente por la representación del pasado reciente de la historia, alejándose del cine bajo el franquismo y su mirada hacia el pasado imperialista. De este modo, el cine de la transición y de las primeras décadas de la democracia trajo consigo un gran número de filmes en los que se tomaba como referencia el decenio de los años treinta y la etapa del franquismo con los objetivos prioritarios de cuestionar retrospectivamente los

fundamentos del régimen dictatorial, recuperar la memoria histórica y legitimar el proceso democrático que se estaba llevando a cabo.<sup>2</sup>

En este relativamente homogéneo horizonte cinematográfico, ¿cómo podemos entender el resurgimiento de una figura antidemocrática que nos remite al imaginario de exaltación imperialista? Ciertamente, es un modelo difícilmente encajable en el contexto de la democracia, pero su aparición es indicativa de la redefinición y adecuación del modelo a determinados parámetros actuales que acaban, pese a todo, posibilitando una identificación que funciona para los espectadores contemporáneos.<sup>3</sup>

### 3. De *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) a *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001)

#### 3.1. La dimensión política de la heroína

Anteriormente hemos señalado la forma que reviste el estereotipo de la heroína en el contexto del drama histórico de los cuarenta, pero cabe preguntarse el lugar que esta figura ocupa en el marco de la democracia española. En un contexto en el que la institucionalización del movimiento feminista (casi dos décadas antes del estreno del filme de Aranda) había significado el reconocimiento social de la necesidad de plantear políticas de igualdad efectivas como requisito para construir una sociedad democrática y en el que la incorporación de las mujeres a la vida pública era ya más que un hecho, surge un texto que sitúa la función política de la heroína histórica como subsidiaria de su feminidad, estableciendo un discurso fílmico que se focaliza en la función conyugal y maternal de Juana, anulando su representación como figura política.

Esta representación de la heroína histórica resulta bastante controvertida en el incipiente siglo XXI si tenemos presente que la versión de Aranda plantea una figura femenina mucho menos preocupada por las cuestiones de gobierno que la versión de Orduña y más pendiente de otros aspectos (como el amor, el matrimonio o la maternidad), tradicionalmente considerados más característicos de la feminidad. Además, la forma en que nos presenta a la heroína apunta a la incapacidad femenina para ejercer la política, una incapacidad que contrasta significativamente con las lecturas y las reevaluaciones que, tanto desde la historiografía como desde la ficción, se estaban realizando en esos mismos años acerca de la función de la mujer en la política del Siglo de Oro y, aún más específicamente, alrededor de la figura histórica de Juana, tal como ha mostrado María Elena Soliño (2005: 257):

2 Películas como *Furtivos* (José Luis Borau, 1975); *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975); *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1976); *Arriba Hazaña* (José M<sup>o</sup> Gutiérrez, 1978); *La escopeta nacional* (Berlanga, 1978); *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990); *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995) o *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), entre muchas otras, son buenos ejemplos de ello

3 De hecho, la película de Vicente Aranda fue un gran éxito de taquilla, con más de dos millones de espectadores y una recaudación de ocho millones ochocientos noventa y cinco mil euros.

En el campo de la historia, la biografía escrita por Manuel Fernández Álvarez *Juana la Loca, cautiva de Tordesillas*, ofrece una visión compleja de Juana [...] y Magdalena Sánchez en *The Empress, the Queen and the Nun* analiza el poder político que llegan a tener las mujeres en la corte de los Austrias. En el campo de la ficción, Aroní Yanko en *Los silencios de Juana la Loca* permite que Juana narre su propia versión de los hechos, cobrando subjetividad por medio del uso de la primera persona.

Relacionada estrechamente con la forma en que Juana es presentada como figura política se plantea otra cuestión que conecta con la elección de las dos actrices principales y su diferente interpretación del personaje de Juana. Tal como han señalado algunos autores (Smith, 2004; Martín Pérez, 2004), la función interpretativa que juegan las actrices protagonistas diverge, mientras que parece converger el éxito de sus respectivas carreras como resultado de su participación en ambos filmes. En la versión de Orduña, la actriz que interpretó a Juana fue Aurora Bautista, una actriz de teatro que saltó a la fama con su aparición en el film (posteriormente, además, desarrolló gran parte de su carrera en la gran pantalla y participó en otras películas del ciclo histórico de Cifesa, como *Agustina de Aragón*, dirigida también por Orduña en 1950). Por su parte, Pilar López de Ayala, la actriz protagonista en la versión de Aranda, aunque había participado anteriormente en dos películas (*Báilame el agua*, dirigida por Josecho San Mateo y *Besos para todos*, de Jaime Chávarri, ambas estrenadas en el año 2000), provenía del ámbito de la televisión. Se trataba, por tanto, de una joven actriz de fácil reconocimiento por el público adolescente y juvenil, debido a su *background* en la serie televisiva de máxima audiencia *Al salir de clase*, de Telecinco.<sup>4</sup> Celia Martín (2004) apunta al paralelismo entre estas dos actrices en tanto sus carreras se vieron beneficiadas a causa de su participación en ambas películas,<sup>5</sup> pero lo que nos interesa subrayar es la función que ambas cumplen, cada una en sus respectivos contextos y atendiendo a diferentes tradiciones interpretativas, para capturar la atención del público y promover la identificación espectral con el personaje de Juana. Así, mientras la interpretación de Bautista resulta histriónica y melodramática (conectando con la tradición teatral de la época), López de Ayala ofrece una interpretación algo más contenida. El exceso en la interpretación de Bautista, acentuado por una puesta en escena que subraya su estatus como reina, acaba dotando al personaje que interpreta de un empoderamiento del que carece la protagonista de Aranda quien, como veremos a continuación, asume su posición marginal en la Historia, resignándose a la reclusión y la soledad (aunque evitando la locura).

4 Esta serie de ficción, cuya explosión mediática sirvió de plataforma para el impulso de la carrera cinematográfica de conocidas actrices y actores españoles (Elsa Pataky o Sergio Peris-Mencheta, entre otros), se ha convertido en un referente fundamental de la cultura televisiva española de los noventa en tanto ha sido la primera serie televisiva (de producción nacional) en ofrecer una representación de la juventud contemporánea de nuestro país.

5 Aurora Bautista ganó el premio a la mejor actriz en el primer festival de cine latinoamericano y se convirtió en una indudable estrella del cine; Pilar López de Ayala fue galardonada por su interpretación con la Concha de Plata a la mejor actriz en el Festival de San Sebastián y con el Goya a la mejor interpretación femenina protagonista.

Veamos a continuación de qué forma el distinto tratamiento de Juana como figura política se marca desde el principio de ambos films. Las dos películas parten del presente, mostrándonos el final de la vida de Juana encerrada en el Castillo de la Mota, para narrarnos en *flashback* la peripecia amorosa y política de la protagonista. En el caso de *Locura de amor* se hace evidente desde los primeros minutos del film la inscripción de la figura política de Juana, cuyo estatus real se subraya en todo momento. En la primera secuencia, en la que el emperador Carlos I (su hijo) llega a la Corte para visitarla, asistimos a la presentación de la Reina sentada en el trono y rodeada por sus cortesanos. La historia de Juana es narrada por el capitán Alvar al Emperador, quien se sorprende de las reacciones de su madre y desconoce la historia de su vida y su locura. La narración empieza con la muerte de Isabel la Católica (la madre de Juana), presentada en la narración como la reina española por excelencia. A través de una recreación, a modo de *tableau vivant*, del cuadro de Eduardo Rosales, *El testamento de Isabel la Católica* (1864), se vincula a Juana con una herencia familiar y política que la legitima como reina. El cuadro de Rosales vuelve a aparecer nuevamente en el film de Aranda, así como la referencia, hacia la mitad del film, al cuadro de Francisco Padilla y Ortiz, *Juana la Loca* (1878), que también encontramos en *Locura de amor*. Sin embargo, la función ideológica de ambas referencias pictóricas en el film de Orduña no puede ser interpretada de la misma forma que en el caso de la película de Aranda, si tenemos presente las enormes diferencias de los contextos en que surgen (y, por tanto, los distintos públicos a que se dirigen). De hecho, la alabanza de Isabel la Católica en la narración de Alvar, presentada como una verdadera heroína nacional, elevada a la categoría de mito, no aparece en el film de Aranda, que es mostrada más bien como una mujer abnegada y entregada a sus deberes primero de esposa y después de reina.

En contraste con la presentación de Juana en *Locura de amor*, el inicio de la película de Aranda nos ofrece una imagen bastante distinta. La secuencia comienza con un plano general del Castillo de Tordesillas. Mediante un fundido encadenado, la imagen nos adentra en una estancia oscura y lóbrega, donde se encuentra Juana, de espaldas a la cámara, atizando el fuego de la chimenea. La soledad de la reina contrasta con la solemnidad con que había sido presentada, como hemos visto, en la película anterior, en la que aparecía rodeada de su corte. Una voz en *off* nos informa acerca de quién es esa mujer:

Tordesillas. Año de gracia de 1554. Tiene 74 años y lleva encerrada casi medio siglo en este castillo. Ha sido traicionada sucesivamente por su padre, por su marido y por su hijo. *Hija* de los Reyes Católicos, *esposa* de Felipe de Hasburgo, *madre* del Emperador Carlos V, *reina* propietaria de las Coronas de Castilla y Aragón. La llaman Juana la Loca (la cursiva es mía).

Como vemos, el narrador introduce a la protagonista, en primer lugar, como hija, esposa y madre, y, después, como reina, señalando finalmente el lugar marginal («la llaman Juana la Loca») que ocupa en la sociedad del siglo XVI. La cámara se acerca lentamente al rostro de Juana, que se sienta frente al escritorio.

Mientras, escuchamos en *off* sus pensamientos, que la inscriben como una mujer deseante en la narración: «Se acerca él, siento su piel en la yema de mis dedos, vierte su voz en mis oídos, percibo el olor de sus axilas. Levanta mi deseo. No temo a la muerte. Sea lo que sea, me conducirá junto a Felipe». Seguidamente, la cámara nos muestra cómo Juana dirige su mirada hacia el retrato de su marido y aparece sobrepreso el título del film *Juana la Loca*. Este inicio marca todo el discurso del film sobre la protagonista, un discurso que nos está indicando que la pasión sexual es lo que condujo a Juana hacia la locura. En el film de Orduña, sin embargo, se subraya más claramente desde la primera secuencia que la locura de la reina viene originada, en gran medida, por la traición de sus enemigos y de su marido, traición que es, en este último caso, amorosa y política.<sup>6</sup>

Mediante un *flashback* el film de Aranda nos muestra a una jovencísima Juana que inicia su camino hacia la Corte de Flandes para casarse con Felipe. El plano muestra, en primer lugar, el mismo retrato de su amado que, en la secuencia anterior, admiraba fascinada y que contempla de la misma forma aquí, vinculando, de este modo, pasado y presente. Juana hace girar una peonza de oro al lado del retrato, un regalo de su fiel amigo Alvar. Este juguete hace referencia a la inocencia de un amor infantil, un amor que Juana vive como transitorio, frente a la pasión amorosa y la fidelidad que profesa a su marido y que se ven simbolizadas por el retrato que conserva durante toda su vida.

En la siguiente secuencia surge la primera aparición de Isabel, que está relacionada con la partida de su hija hacia Flandes. La separación materno-filial es algo traumática, puesto que significa la revelación de un secreto a Juana: la separación entre el deseo femenino y el deber (deber de esposa y de reina). Ante las preguntas de su hija sobre el amor y el matrimonio, Isabel le responde que debe aceptar resignada y sacrificadamente su destino, tal como ha hecho ella misma. En el discurso de la reina, la defensa de la patria se propone como una cuestión de orden más político (en el sentido literal de gobierno del reino) que identitario (con las connotaciones subjetivas y sentimentales que ello conlleva). A diferencia de la percepción de Juana en cuanto a la relación conyugal, su madre señala el matrimonio como una cuestión de orden público que viene determinada por la clase social aristocrática a la que ambas pertenecen. En este sentido, destaca que el deber de una reina está por encima de cualquier otra cuestión relacionada con la propia subjetividad, estableciendo una clara separación entre los sentimientos (pertenecientes al mundo privado) y el deber matrimonial (de índole pública). Se pone en evidencia en esta secuencia el distanciamiento materno-filial en sus inquietudes vitales, en tanto Juana muestra una preocupación exclusivamente por sus sentimientos. Esta separación entre madre e hija viene destacada en la planificación del campo/contracampo, cerrando especialmente el encuadre en

6 En la película de Orduña, la reina reacciona de forma delirante al ver el toisón de oro (símbolo de la Corte de Flandes) que lleva uno de los cortesanos que acompañan a su hijo y que, como relata el capitán Alvar, relaciona con la traición perpetuada por Don Filberto de Vere, el mejor amigo y consejero de Felipe de Hasburgo.

los primeros planos de Juana y buscando, de esta manera, una identificación espectacular con la protagonista.

Este alejamiento es acusado por Juana, que se siente apartada del nido materno y se queja ante la negativa de su madre a viajar a través de los mares para visitarla. Isabel alega el cansancio de la vejez y el desconocimiento femenino de los secretos del mar para evitar navegar. Frente al arrojo, valentía y necesidad varonil de buscar nuevos horizontes, enfrentándose al nuevo mundo, Isabel señala que ella únicamente financió el proyecto. La resistencia de Aranda por representar la figura política de Isabel se revela en el film, asimismo, cuando los enemigos de Juana denuncian que su locura es fruto de una herencia familiar que, por parte materna, deriva del fanatismo patriótico y religioso tanto de la abuela (Isabel de Portugal) como de la madre (Isabel la Católica). En el film de Orduña, sin embargo, únicamente se hace mención de la locura de la abuela de Juana.

Por otra parte, el paralelismo que la reina católica establece entre su vida entregada a la Corte de Castilla y la de su hija iguala dos mundos que aparecen claramente separados en el film de Orduña. De hecho, en *Locura de amor* se plantea una dicotomía entre la sobriedad y el casticismo que Juana y los nobles castellanos representan frente a los ataques orquestados por los extranjeros: el archiduque de Austria y sus secuaces. La locura de Juana, en este caso, está directamente asociada con el mundo de la política, presentándose como una cuestión de estado que divide a la corte. Los detractores de Juana son liderados por Don Filberto de Vere, que defiende que la reina no está en sus cabales y que, por ese motivo, debe ser inhabilitada para gobernar. Por el contrario, el grupo de castellanos defensores de Juana, ante el recelo que despierta en ellos el interés político de los extranjeros por defender la locura de la reina, apunta que la desconfianza de Juana hacia su marido no es un signo de locura, sino de sensatez ante las evidentes infidelidades de Felipe.

El discurso fílmico parece decantarse por la corte castellana, identificada con la figura de Juana y representada como más virtuosa, digna y honesta. En este sentido, el origen de la locura real sería fruto de una maquiavélica estrategia política ideada por Filiberto de Vere, tal como insinúa hacia el principio del film el capitán Alvar. Esto aparece confirmado escenas más tarde en una secuencia en la que De Vere habla de la estrategia para separar emocionalmente al rey de su esposa, alentando sus infidelidades y facilitando que Juana se percate de ellas para «sofocarle con sus celos» y conseguir, de este modo, que él «la aborrezca». Asimismo, la hipótesis de que Juana es representada como una figura política y que su locura no es sino fruto de la maldad de sus enemigos, se ve corroborada hacia la mitad de la película cuando el rey conoce a una misteriosa y bella aldeana en un mesón. Esta aldeana, bajo el nombre de Beatriz, es en realidad Aldara, la hija del rey musulmán Zagal, que vive escondida y amparada por el tabernero tras la caída del reinado de su padre bajo el mandato de los reyes católicos. La joven culpa de la ruina de su familia a Isabel la Católica (que luchó contra el imperio morisco) y desea, ante todo, tomar venganza y reclamar su posición real. Desconocedor de su origen musulmán y real, Felipe comienza a asediarse para tomarla como amante. Cuando De Vere la conoce, aprovecha la ocasión y le propone un trato para acabar con la

reina: a cambio de seducir al rey y apartarlo de Juana, ella se convertirá en una de las damas reales, teniendo un acceso directo a la reina (a quien desea matar para cumplir su venganza). De este modo, maquinan escribirle una carta de amor al rey, carta que hacen llegar a la reina, una vez Aldara ha sido introducida en la corte. La cólera de Juana no se hace esperar ante el descubrimiento de que la fiel dama que dice llamarse Beatriz es la amante de su esposo. Pero cuando Aldara le cuenta toda la verdad, descubriendo su estatus real y proclamándose enemiga de la fe cristiana, todavía es más fuerte la reacción de Juana: «Y ha sido contigo, con una infiel enemiga de mi Dios (dirigiéndose al altar) con quien el rey me engañaba. ¡No pudo ser más ofendida la reina católica de España!». Al final de la secuencia, la dama intenta asesinarla, sacando un puñal que llevaba escondido en su vestido. La reina grita y todos acuden en su ayuda, pero Aldara arroja al suelo rápidamente el puñal, afirmando que Juana quería matarla y que se había vuelto loca.

### 3.2. *Feminidad e identidad nacional*

En la película de Orduña se explicita la dicotomía entre lo considerado propiamente nacional y el elemento extranjero a partir de la confrontación directa entre las dos mujeres (planteada en términos de estirpe y religión más que en concepto de amor/desamor). El discurso en torno a la mujer nacional surge claramente en el personaje de Juana, que es representada como una mujer noble, honesta, casta y decente (valores que aparecen asociados en el film a los católicos), frente a la villanía, la indignidad e impureza de Aldara (características que se vinculan a lo extranjero y, en este caso concreto, al islamismo).

Juana representa esa feminidad nacional (cuyos atributos se identificarían con los valores nacional-católicos), encarna el concepto de verdad y su discurso aparece vinculado siempre a las nociones de lo genuino y legítimo: el amor conyugal que siente hacia su marido es definido como auténtico (frente al amor falso de Aldara); el dios cristiano es representado como el verdadero (frente al de la religión musulmana) y, finalmente, la legitimidad de Juana como reina castellana se contraponen a la doble impostura de nacionalidad y rango de Aldara, que primero se hace pasar por una mesonera y después por una dama de alta alcurnia para acceder a la cámara de la reina.

Aldara, con sus mentiras y ardides para acabar con la reina (ardides que se encuentran a la altura de los detractores flamencos de Juana), representa la noción de falsedad. Aparece vinculada con la figura de la *femme fatale*, una mujer capaz de fingir y destruir a quienes la rodean con tal de conseguir su propósito (en este caso, la venganza). Aldara personifica la figura de la malvada extranjera que viene a desestabilizar el matrimonio real y, lo que es más grave, el futuro de la corona castellana. En este sentido, la extranjera encarna la visión falangista del Otro (la Otra), que amenaza la identidad e integridad de la patria y de la religión católica. En numerosos momentos del film podemos observar cómo se representa esta oposición, tanto en la austeridad de trajes y actitudes de la reina Juana, frente a la exhuberancia y exotismo de Aldara, como en la bondad y generosidad de la

primera frente a la belleza y maldad de la segunda. Sin embargo, hacia el final de la película, la mujer que se había presentado como malvada, infiel y extranjera, se redime al salvar la vida de Alvar, el caballero castellano del que está enamorada, renunciando, asimismo, a la venganza contra la reina. Frente al discurso racista que se ha mantenido durante todo el film, en esta secuencia se establece un vínculo de reconciliación ente el islamismo y el cristianismo. Paradójicamente, se produce un cierto paralelismo entre el discurso de Aldara y el que había defendido la reina Juana escenas atrás ante las Cortes. En ambos casos, las protagonistas se definen como defensoras del honor de su nación y religión, respectivamente: la primera, luciendo el atuendo árabe; la segunda, con el hábito religioso y el crucifijo al cuello. Sin embargo, ninguna de las dos consigue la realización en el ámbito político o amoroso (la fidelidad del rey, en el caso de Juana; el amor de Alvar, en el caso de Aldara). Este paralelismo se establece también en la conversación que la princesa musulmana mantiene con el capitán castellano al que acaba de salvar:

Alvar: [...] Somos como dos viejos soldados, siempre riñendo y siempre dispuestos a velar el uno por el otro en cada batalla. Todas las mañanas recordaré este momento. Y cuando la luz penetre en mi cuarto y me despierte diré: Veo este día porque Aldara, la más hermosa hija del Islam, protegió mi pecho aquella noche.

Aldara: ¿Lo dirás siempre, estés donde estés?

Alvar: Si la luz no falta a mi cita, tampoco yo faltaré a mi palabra.

Aldara: Yo también diré en mis tierras de África: Veo este día porque Alvar, el mejor capitán de la cristiandad, mira hacia Oriente y piensa en mí. (*Se va*)

La contradicción discursiva que supone este paralelismo es neutralizada por el discurso patriótico que persiste en la dicotomización nacional/extranjero y en la sublimación de los valores castellanos y cristianos, identificados, asimismo, con la noción esencialista sobre la masculinidad y la feminidad defendida por el Régimen. Así, a pesar del tinte romántico que cobra la escena, el discurso ideológico del film mantiene el alejamiento sentimental del capitán respecto de Aldara. De esta manera, se evita el mestizaje racial y se reafirma la verdadera feminidad castellana, representada por Juana, la mujer a la que ama y con quien no puede competir la princesa musulmana. Paralelamente, la masculinidad castellana que encarna Alvar, con un sentido muy claro del honor y lealtad a la reina, se sitúa muy por encima del comportamiento inmoral de Felipe que, como extranjero, queda asimilado al de Aldara.

En *Juana la Loca*, el personaje que representara Aldara, ahora bajo el nuevo nombre de Aisha, es introducido como una prostituta cuyo único fin será el de ascender socialmente. La aparición del personaje en la narración se pone en escena a partir de su inscripción discursiva como objeto para la mirada. La secuencia en la que la vemos por primera vez se inicia con un plano general del prostíbulo en el que trabaja Aisha como bailarina. Frente a un público masculino que la admira, Aisha está danzando al son de una música de origen musulmán. Mientras que en la película de Orduña, el atuendo musulmán iba asociado a la nobleza del origen

de Aldara, en este caso, la insinuante y vaporosa vestimenta de baile que luce Aisha alude al deseo y a la exhibición del cuerpo femenino como fuente de placer visual. Cuando entra el rey se queda contemplando a la bailarina y la cámara, identificada con la mirada de Felipe, nos muestra un primer plano de su ondeante cintura. La erotización del cuerpo femenino y su inscripción como espectáculo para la mirada todavía se hace más patente en la siguiente escena. Tras la fascinación del rey ante la representación de Aisha, solicita los servicios de su proxeneta para poder acceder a ella, quien le indica que la joven está perseguida por ser mora y que, además, es hija de reyes. Seguidamente, el proxeneta conduce al rey hasta los aposentos de la joven. Tras una tupida cortina se esconde la puerta de su cuarto, que dispone de una ventanita que se abre para poder observar su cuerpo mientras se desnuda.

La minuciosidad con que está preparada la escena del desnudo nos da la clave del artificio. A modo de *mise en abyme*, los distintos espejos que encontramos en la escena funcionan para mantener al *voyeur* en un lugar seguro, un lugar resguardado de la mirada de quien está siendo observada. A través de la ventana, una ventana que es, a su vez, un falso espejo, observamos en el reflejo de un espejo el cuerpo de Aisha que se va despojando de su ropa hasta quedarse completamente desnuda. El espejo de la ventana sirve para recrear la escena *voyeurística* en la que el sujeto que mira disfruta de su placer silenciosamente al pensar que está accediendo a la intimidad del otro, un otro que, en este caso concreto, debe disimular su conocimiento de que está siendo observado. A su vez, el espejo frente al que se desnuda la joven, y al que nunca mira directamente, so pena de romper el necesario distanciamiento entre el objeto de la mirada (su propio cuerpo) y el sujeto que mira (el rey), se encuentra dispuesto de tal forma que su reflejo está perfectamente dirigido a ese otro espejo (la ventana) en el que está el rey. Todos estos elementos juegan el doble papel de mantener el cuerpo de la mujer dentro de los resortes de la mirada *voyeurística*, pero también de alertar al espectador del juego de artificios y engaños que llevan entre manos la prostituta y su proxeneta: el reflejo de Aisha en los espejos como una imagen falsa e ilusoria de su verdadera condición. Se impone, nuevamente, esta dicotomía entre la verdad (representada por Juana, la esposa legítima) y la mentira (encarnada por Aisha, la amante).

En el siguiente encuentro entre el rey y su amante se sientan las bases de la naturaleza de la *femme fatale*, esta vez más claramente relacionada con el Mal. Aisha no aparece aquí como una princesa musulmana que reivindica su religión y su estatus real, como sucediera en *Locura de amor*, sino que es representada como una especie de bruja hechicera que invoca al diablo con extraños sortilegios. Antes de recibir al rey, recoge un amuleto en el que aparece, rodeada por unas serpientes, la siguiente inscripción: «Asmodeo Satan». Un primer plano de sus labios, seguido de otro de sus penetrantes ojos negros, nos muestra cómo la joven pronuncia unas misteriosas palabras al amuleto: «Averno de Satán y Belcebú, fuego ardiente de los cadáveres, fuerzas del aire, de la tierra, del mar y del fuego. A vosotros hago esta llamada. Si es verdad que tenéis más poder que la humana gente, acudid en mi ayuda, aquí y ahora». Cuando el rey entra en la alcoba, la joven aparece postrada en la cama. Su cuerpo desnudo es mostrado a través de un sugerente velo negro

que cubre el camastro y que simboliza, asimismo, el peligro de muerte que viene claramente asociado en este film al personaje de Aisha.

El cuerpo femenino aparece embellecido con una estratégica iluminación y acicalado con pulseras, brazaletes y adornos que subrayan las curvas femeninas de Aisha. Comenzando con un fetichista primer plano de los pies de la joven, la cámara recorre su cuerpo de abajo a arriba, mientras se dispone a hacer el amor con el rey, en una actitud de entrega aparentemente pasiva. Aisha coge el amuleto satánico, que había depositado encima de un candelabro momentos antes, y recorre la espalda desnuda de Felipe con él. En el momento en que el rey declara su verdadera identidad y le confiesa que debe partir hacia Burgos, Aisha se muestra vulnerable y le solicita protección, pidiéndole convertirse en dama de la reina.

Más adelante, cuando Juana descubre que su dama de compañía Beatriz (Aisha) es la amante de su marido, se repite una escena similar a la que hemos analizado en el caso de *Locura de amor*, pero esta vez cobra tintes diferentes. El origen noble de Aisha no se explicita de forma tan tajante como sucede con el de la princesa Aldara, quien, como hemos visto, reivindicaba en todo momento su estatus real y su religión musulmana. El film de Aranda evade el tono patriótico y exaltado de la discusión entre los dos personajes, reduciéndolo a una disputa femenina por el amor del rey. Sin embargo, habida cuenta de las tretas y engaños con que Aisha ha logrado su entrada en la Corte, podemos suponer que su motivación no es amorosa (como ella reclama), sino más bien política (en tanto tuviera la opción de casarse con Felipe y llegar al trono de Castilla). A pesar de esto, cabría preguntarse cómo podemos leer la construcción de estos dos personajes femeninos (anclados en la eterna dicotomía de la esposa y madre frente a la *femme fatale*) en el contexto democrático, un panorama marcado por la influencia del feminismo en todos los ámbitos de la vida social (Larumbe, 2004). Esta dicotomía, como señalan diversos estudios (Ballesteros, 2001; Bugallo, 2002) reaparece en el cine de la transición y la democracia como una forma de neutralizar discursivamente la tensión social provocada por el feminismo, tensión que supone una verdadera subversión de la ideología normativa y un cuestionamiento del discurso de género que había primado durante la dictadura, enfocado al ensalzamiento de la figura del ángel del hogar (encarnada en la esposa y madre española, con una clara identidad nacional) frente a la mujer extranjera (independiente, liberada sexualmente y destructiva). No podemos dejar de ver que esta misma dicotomía se encuentra presente en los resortes narrativos y representacionales de los personajes de Juana y Aisha en tanto la película de Aranda actualiza un discurso que, lejos de ser cuestionador o emancipatorio, más bien conecta con patrones tradicionales y regresivos sobre el concepto de feminidad.

### 3.3. *Locura, histeria y sexualidad femenina*

En la película de Orduña, Juana va interiorizando paulatinamente el discurso masculino que califica su proceder como locura. El proceso por el que pasa la protagonista (desde la cordura hasta la pérdida de todo contacto con la realidad),

se va reflejando en su vestuario: de los trajes escotados y las joyas que lucía en la corte de Flandes pasa a vestir con tocas negras y con una austera cruz al cuello en la corte de Castilla hasta, finalmente, acabar tomando los hábitos de monja, una vez asume su locura y es recluida en el Castillo de la Mota. Sin embargo, como señala Isolina Ballesteros (2001), en este proceso podemos observar la reivindicación de la reina de sus derechos matrimoniales (como mujer) y políticos (como reina) y la constante desacreditación del comportamiento de Juana, tildado de reacción histérica, por parte de quienes la rodean. Así, cuando la reina está a punto de ser inhabilitada y, tras haber comprobado por ella misma la infidelidad de su esposo, los cortesanos castellanos la convencen para que se presente ante las cortes y detenga el juicio, arguyendo que su pasividad promovería la subida al trono de una sustituta. Ante tal argumento, Juana decide tomar cartas en el asunto, demostrando una actitud resuelta y activa que «contradice los abiertamente los principios religiosos de abnegación, resignación y sumisión al marido que el régimen franquista y la iglesia católica aconsejan para la mujer» (Ballesteros, 2001: 14).

Las diferentes estrategias utilizadas en los dos films resultan significativas no solo en cuanto a la concepción de la protagonista como figura política sino también en cuanto a la diferente noción de locura femenina que se manejan en los textos. En el primero de ellos, la llegada de Juana a la Catedral de Burgos (en la que se reúne la corte) es presentada de forma solemne. Tras una enumeración de los títulos reales de Felipe, una lista que resulta algo prosaica, la entrada de Juana es mucho más dramática y viene acompañada por un movimiento de cámara que subraya su autoridad, siguiéndola desde la entrada hasta el trono donde se aposenta. Una música ceremonial inunda la escena mientras escuchamos la retahíla de los títulos que avalan su estatus real (más extensa que la de su marido). Tras su parlamento y su reivindicación del trono, Juana muestra la carta probatoria de la traición de su marido. Pero, ante el asombro de sus defensores, no hay nada escrito en esa carta, que ha sido cambiada por los detractores de la reina para desautorizarla. El espectador, no obstante, sabe la verdad puesto que escenas atrás, Elvira (la más fiel dama de compañía de la reina) le había leído la carta. De esta manera se incide, una vez más, en que la traición política es, en realidad, el origen de los delirios de Juana.

En *Juana la Loca*, la entrada de la reina también viene acompañada de los títulos que ostenta. En este último caso, Juana aparece como la encarnación simbólica del reino, vistiendo con una indumentaria en la que vemos los escudos que representan la unificación de España y que acreditan simbólicamente su condición real. Sin embargo, en este caso, se subraya el estado materno de la protagonista. Hacia el final de la secuencia, la reina se dirige hacia la entrada y ordena abrir las puertas. Una gran muchedumbre la aclama como reina de Castilla y reconoce su estatus arrodillándose ante su presencia, mientras ella avanza colocándose en medio de la masa. A diferencia de la película de Orduña, en la que la ovación con que los cortesanos de Castilla reciben a la reina contrasta, indefectiblemente, con su desacreditación como política, en *Juana la Loca*, el procedimiento es el inverso. Así, se reserva para el final de la secuencia el punto álgido de la afirmación de su poder con la aclamación popular. Identificada con el pueblo castellano, la reina increpa a

su marido: «¿Qué queréis, Felipe? Mi pueblo ha perdido el juicio, como yo. Ya veis, los locos abundamos en Burgos».

En esta secuencia se plantea la hipótesis que Aranda quiere defender en el film en cuanto a la efectiva cordura de Juana. Si afirmamos que la noción de locura se define con relación a la razón, o con relación a una mayoría anónima que se encargaría de representarla como excepción, anomalía o irregularidad, podemos decir que la secuencia evidencia que esa supuesta generalidad no es sino una minoría de nobles, frente a la gran masa popular que, como señala irónicamente la reina, también debe de haber enloquecido. Sin embargo, el discurso sobre la clase se entrelaza en este argumento, en tanto la locura de Juana viene dada por sus modales poco apropiados a su estatus real, como veremos. En la secuencia, Juana se iguala con el pueblo, rechazando ese deber que le viene impuesto en su papel de reina y esposa de Felipe, y colocándose discursivamente en el lado del Otro, un Otro que aparece representado por la masa de campesinos que componen la población burgalesa.

El discurso sobre su propia locura, discurso conveniente a la lógica patriarcal que rige las estructuras sociales y familiares en las que se encuentra inmersa, nunca será interiorizado por la protagonista de una forma tan radical como acontece en la película de Orduña, en la que la asunción del discurso conlleva la efectiva pérdida del juicio de la reina. Tras la muerte de su marido, Juana accede al encierro y la consiguiente anulación discursiva que implica ser catalogada como una loca. No obstante, en el film de Aranda, la protagonista es consciente en todo momento de lo que está sucediendo y sus palabras al final de su vida no traslucen delirio como sucede, contrariamente, en el film de Orduña.

En *Juana la Loca*, la inadecuación y separación de la reina respecto de las estructuras sociales y culturales que deberían regir su vida (estructuras que se resiste a asumir), se ponen en evidencia en otros momentos del film en los que es catalogada de loca. Una de las situaciones más significativas en las que se produce esa intersección entre la catalogación de Juana como loca y la inadecuación social de su conducta coincide con una escena en la que la reina está dando de mamar a su primera hija. En ella, vemos a Juana disfrutando sexualmente del hecho de amamantar a su bebé. Cuando Felipe entra en escena le reprocha su comportamiento, por considerarse inadecuado en una princesa, y le advierte de que con su conducta escandaliza a todo el mundo. La justificación de Juana es que tanto ella como su hija disfrutaban de ello. El vínculo materno-filial (ese vínculo que se había roto escenas atrás con su propia madre) se retoma en forma de deseo hacia la hija, un deseo que se sitúa en los márgenes de la sociedad patriarcal. Podemos entender este aspecto tomando como referencia las reflexiones que desde el psicoanálisis aporta Christiane Olivier (1992) sobre la construcción de la maternidad en las sociedades occidentales patriarcales. La autora retoma los escritos de Freud acerca de la sexualidad femenina para preguntarse acerca del lugar que ocupa la mujer en el relato freudiano sobre el Edipo, un lugar que se encuentra marcado por la carencia de deseo sexual materno hacia la niña. Olivier considera que la niña, en su trayecto hacia el Edipo, permanece demasiado tiempo

anclada en un lugar ajeno al deseo materno (a diferencia de lo que sucederá con el varón). Según la autora, este hecho provocaría en la niña una fuerte frustración (puesto que se consideraría a sí misma *insatisfacedora* del deseo de la madre), pero también una necesidad de buscar, a lo largo de su vida, lo que en otro tiempo le fue negado: poder llegar a convertirse en objeto del deseo.<sup>7</sup> En este contexto, la posibilidad de establecer un vínculo deseante de la madre hacia la hija plantea una seria subversión a las lógicas patriarcales en las que se fundamentan nuestras sociedades.

En el film de Aranda el potencial subversivo de la relación madre-hija es reprimido por la integración de Juana en el discurso patriarcal. En esta línea, hemos visto cómo Juana se siente abandonada por una madre que la aparta de sí, recordándole su deber como esposa. Asimismo, en la secuencia concreta que estamos analizando, la aparición en escena de la figura del marido rompe el momento idílico del vínculo materno-filial, en tanto él le reprocha su comportamiento y ella, desviada de su objeto primigenio de deseo (la hija), ofrece sus senos a Felipe, que los rechaza afirmando taxativamente: «Estás loca».

La idea que se desprende en esta y otras secuencias a lo largo del film es que Juana, al evidenciar públicamente sus sentimientos y su deseo sexual, no se adecuaba la norma social de su clase, regida por el decoro femenino y el sacrificio. A pesar de la subversión que se plantea en cuanto a la representación del personaje principal, el deseo femenino aparece vinculado con la representación sexualizada de Juana, estableciendo una estrecha conexión entre feminidad y naturaleza. En este sentido, la protagonista aparece *animalizada* en distintos momentos en los que se pone en escena la demanda amorosa de Juana hacia su marido. Así, la primera vez que es consciente de que Felipe la engaña (momento que se hace coincidir con la fatídica noticia de la muerte de Isabel la Católica), Juana se dirige sin dilación hacia los aposentos de su marido y, descubriendo una cama revuelta, testigo mudo del adulterio, empieza a olfatearla como un animal, buscando alguna pista sobre la amante de su marido, quien únicamente le recuerda que está loca. A la salida de la habitación, la protagonista se dirige hacia el patio del castillo y grita desconsoladamente bajo la lluvia: «¡Mi madre ha muerto, mi marido me engaña, estoy loca!». Una vez más, cobra relevancia en este punto la hipótesis sobre la relación entre el abandono materno (expuesto anteriormente) y la búsqueda infructuosa de Juana de suplir ese vacío con el amor conyugal. En efecto, para la protagonista, la pérdida de la madre produce un efecto tan desgarrador como el descubrimiento de que su marido le es infiel y no la ama. A lo largo del film, el deseo de Juana aparece circunscrito exclusivamente a la lógica patriarcal que identifica el deseo femenino con la única aspiración de convertirse

7 Esta hipótesis debe ser leída en el contexto en que se ha generado, como reclama la autora, que reconoce el carácter histórico y potencialmente cambiante de sus argumentos. En efecto, Olivier se está refiriendo a la posibilidad de que, en el momento en que acontecieran cambios sociales significativos en las estructuras familiares (especialmente en lo que se refiere a la crianza y educación compartida de los hijos), podríamos ver cómo esos mismos cambios pueden influir en el camino femenino hacia el Edipo.

en objeto del deseo. Esa aspiración es llevada hasta sus últimas consecuencias en cuanto el deseo de la protagonista de ser el objeto de amor (de una madre que la aparta de sí; de un padre ausente; de un marido que la engaña) se presenta como profundamente insatisfecho.

Otro de los momentos en que se establece discursivamente esa relación entre feminidad y naturaleza queda referido en la representación de Juana como madre. Ya hemos visto cómo la relación con su primera hija se establece en términos carnales a través del vínculo corporal materno-filial. En una secuencia posterior, esta idea se lleva todavía más lejos en la *animalización* de Juana, que es definida por una de sus doncellas como una «vaca», refiriéndose a la gran fertilidad de la reina. En dicha secuencia vemos a Juana, que acaba de alumbrar al futuro emperador Carlos I en un retrete, totalmente manchada de sangre y cortando el cordón umbilical con sus propios dientes, ante la atónita mirada de las doncellas que la acompañan.<sup>8</sup> De esta manera, Juana es representada como madre en la faceta exclusivamente reproductora (es decir, como generadora de nuevos seres humanos), lo cual reduce enormemente la concepción de lo materno, así como las posibilidades subversivas de la relación entre madres e hijas, adecuándose finalmente al discurso tranquilizador de la ideología patriarcal.

#### 4. Conclusión

El análisis comparativo de las dos películas nos ha permitido adentrarnos en las similitudes y diferencias en la representación de la figura de Juana en *Locura de amor* y *Juana la Loca*, dos películas pertenecientes a contextos socio-históricos totalmente distintos. A tenor de lo expuesto a lo largo de estas páginas, podemos afirmar que en ambos films la heroína histórica es una figura que se debate entre las dos esferas que tradicionalmente han marcado los roles de género en la sociedad patriarcal: la esfera pública y la privada, convencionalmente asociadas a la masculinidad y la feminidad respectivamente. Estas dos esferas se entrecruzan en la representación de Juana y acaban hasta construyendo gradualmente su identidad como reina, esposa, madre y loca. A este respecto, las dos películas presentan notables diferencias. Si el lugar que en la sociedad predemocrática había ocupado la mujer estaba reservado al ámbito doméstico, su representación como figura enmarcada en el mundo de la política resulta bastante llamativa. En pleno siglo XXI esto mismo no debería sorprendernos, por ello llama la atención la diferente forma de plantear la figura política de Juana: mientras que la película de Orduña subraya su estatus como reina, centrándose más en su labor política (lo que contradice el ideal de mujer bajo el franquismo), la versión de Aranda destaca su faceta privada, focalizándose en su matrimonio y su faceta materna. Si bien la heroína del drama histórico del cine de los cuarenta, una figura connotada ideológicamente por su estrecha relación con el régimen franquista, resulta de difícil encaje en plena democracia, la solución que propone Aranda acaba cimentando la construcción del personaje de Juana en torno a

8 Asimismo, hacia el final de la película, cuando Felipe está muriendo, la vemos besando y chupando las heridas de su marido, un acto comúnmente asociado con el comportamiento animal.

la esfera privada, resaltando aquellos aspectos que la caracterizan más como esposa y madre que como reina y recuperando, en definitiva, los conceptos tradicionales de la feminidad (abnegación, pasividad y sacrificio femeninos). A esto debemos añadir el hecho de que la dimensión materna de la heroína es planteada de una forma esencialista y, en este sentido, acaba sofocando todo discurso alternativo sobre el deseo o la sexualidad de las mujeres, colocando a la protagonista del lado de la naturaleza y alejándola, una vez más, de lo social, lo político y lo histórico.

## 5. Bibliografía

- BALLESTEROS, Isolina (2001) *Cine insurgente. Textos filmicos y contextos culturales de la España posfranquista*, Madrid, Fundamentos.
- BUGALLO, Ana (2000) «Y la mirada se hizo carne: mujer, nación y modernidad en las comedias cinematográficas de los años setenta», en Raquel Medina y Barbara Zecchi (Eds.): *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, Barcelona, Anthropos, pp. 213-234.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2002) *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós.
- COLAIZZI, Giulia (2001) «El acto cinematográfico: género y texto fílmico», *Lectora* 7, pp. I-XIV.
- \_\_\_\_\_ (2007) *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GÁMEZ FUENTES, María José (2004) *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*, Castelló de la plana, Universitat Jaume I.
- KINDER, Marsha (1993) *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley, University of California Press.
- LABANYI, Jo (2000) «Feminizing the Nation: Women, Subordination and Subversion in Post-Civil War Spanish Cinema», en Ulrike Sieglöhr (Ed.): *Heroines without Heroes. Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51*, Londres, Cassell, pp. 163-182.
- LARUMBE, M<sup>a</sup> Ángeles (2004) *Las que dijeron no: palabra y acción del feminismo en la transición*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- MARTÍN PÉREZ, Celia (2004) «Madness, queenship and Womanhood in Orduña's *Locura de amor* (1948) and Aranda's *Juana la loca* (2001)», en Steven Marsh and Pavarti Nair (Eds.): *Gender and Spanish Cinema*, Oxford/UK, Berg, pp. 71-85.
- MONTERDE, José Enrique (1995) «El cine de la autarquía (1939-1950)», en: Román Gubern et al. (ed.): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, pp. 181-238.
- OLIVIER, Christiane (1980) *Los hijos de Yocasta. La huella de la madre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- REDERO SAN ROMÁN, Manuel (2004) «El cambio político posfranquista en el cine de su tiempo», en Rafael Ortega Ruzafa (Ed.): *La historia a través del cine. Transición y consolidación democrática en España*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 23-50.

- SMITH, Paul Julian (2004) «Patrimonio español, cine español. El extraño caso de *Juana la loca*», *Res publica* 13-14, pp. 297-308.
- SOLIÑO, María Elena (2005) «La iconografía de Juana la Loca: representaciones de la locura femenina en pintura, teatro y cine», en Carmen Becerra (Ed.): *Reescribir ficciones. Imágenes de la literatura en el cine y en la televisión*, Pontevedra, Mirabel, pp. 249-266.
- TRIANA-TORIBIO, Nuria (2003) *Spanish National Cinema*, London & New York, Routledge.
- ZECCHI, Barbara (2014a) *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*, Barcelona, Icaria.
- \_\_\_\_\_ (2014b) *La pantalla sexuada*, Madrid, Cátedra.

Recibido el 23 de septiembre de 2014  
Aceptado el 21 de enero de 2014  
BIBLID [1132-8231 (2015) 27: 113-130]

## El periodismo republicano en manos de mujeres: Maria Carratalà y Elvira Augusta Lewi<sup>2</sup>

### *María Carratalà and Elvira Augusta Lewi. The republican journalism in hands of women*

#### RESUMEN

Durante los años 20 y 30 del siglo xx las publicaciones periódicas dieron entrada a un gran número de mujeres por razones políticas, sociales y comerciales. El afán por elevar el nivel cultural del país llevó a la creación de numerosas revistas y periódicos, a veces de corta vida, en los que Maria Carratalà y Elvira Augusta Lewi ejercieron básicamente la crítica musical y artística, e incluso publicaron textos literarios de creación propia.

En el presente artículo se estudian las afinidades y divergencias de estas dos mujeres, que aportaron su grano de arena en el panorama periodístico de la primera mitad del siglo pasado, y se analiza el nuevo estilo que se fue forjando y que desaparece, al igual que ellas, tras la Guerra Civil.

**Palabras clave:** Maria Carratalà, Elvira Augusta Lewi, periodismo republicano, mujeres escritoras.

#### ABSTRACT

During the 1920s and 1930s, periodicals published works by many women for political, social and commercial reasons. The eagerness to raise national educational standards led to the establishment of numerous and sometimes short-lived magazines and newspapers, in which Maria Carratalà and Elvira Augusta Lewi were basically responsible for musical and artistic criticism, and even published their own literary texts.

This paper studies the similarities and differences between these two women who contributed to the journalistic landscape of the twentieth century, and analyzes the new style that was created and which like them, disappeared after the civil war.

**Keywords:** Maria Carratalà, Elvira Augusta Lewi, republican journalism, women writers.

#### SUMARIO

1. Las mujeres y la educación en Cataluña. 2. Las mujeres y la prensa. 3. Maria Carratalà Van den Wouver. 4. Elvira Augusta Lewi Salinas. 5. Carratalà y Lewi en la prensa catalana. 6. Bibliografía.

1 Universitat de Vic, email: tjulio@uvic.cat.

2 Este artículo forma parte de las actividades del Grupo de Estudios de Género: Traducción, Literatura, Historia y Comunicación (GETLIHC) (2014 SGR 62) de la Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya (UVic-UCC), C. de la Laura, 13, 08500, Vic, Spain, y del subproyecto I+D «Traductoras y traducciones en la Cataluña contemporánea (1939-2000)» (Ref.: FFI2010-19851-C02-02; 2011-2013), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Julio, Teresa. Código ORCID: 0000-0003-2966-9288.

## 1. Las mujeres y la educación en Cataluña

Maria Carratalà y Elvira Augusta Lewi forman parte de ese nutrido grupo de mujeres intelectuales que despuntaron en el primer tercio del siglo xx y que la Guerra Civil acalló hasta dejarlas en el olvido.

Mi propósito en este trabajo es recuperar a esas dos figuras que presentan unas vidas bastante paralelas pero que divergen considerablemente a la hora de ejercer el periodismo. Movidas, como estaban, por el afán de elevar el nivel cultural del país, dedicaron sus esfuerzos a divulgar la cultura y a hacerla accesible a las mujeres con el fin de que pudieran pensar por sí mismas y tomar sus propias decisiones. No se trataba de reivindicar la independencia del género femenino ni de defender presupuestos feministas (tal como hoy los entendemos) ni de proclamar la superioridad de la mujer sobre el hombre. Simplemente pretendían educar a las mujeres, en especial a las pertenecientes a la clase media y obrera.

En un artículo aparecido en la revista *Art Novell*, en agosto de 1925, a propósito de la educación femenina en Cataluña se decía:

És innegable que l'educació femenina especialment la de les noies perteneixents a aquesta barreja heterogènia que anomenem classe mitja, té molt que desitjar. I és més de lamentar «per tal com —diu l'articulista— a Catalunya són justament les que tenen un més alt sentit de la vida i un més noble concepte de la llar i la família».

No vol dir això que sigui molt excel·lent l'educació de les noies diguem-ne adinerades, puix al costat de quatre graus de cultura —una cultura, citem a dir, rutinària i carrincona— tenen una tristíssima noció de la societat i de la moral —filla dels col·legis anomenats aristocràtics. I no parlem de la noia obrera imbuïda de tota literatura d'importació, dolenta en tots els sentits, i de quatre fulletons cinematogràfics avui tan en boga (1925: 1).

Esa relación entre la falta de medios económicos y la deficiente educación femenina impulsó a Aurora Bertrana a fundar el Lyceum Club de Barcelona en 1931. La hija del escritor Prudenci Bertrana había advertido que en la universidad ya había mujeres que estudiaban Filosofía, Leyes, Química, Farmacia, Medicina, etcétera, pero todas eran señoritas que pertenecían a la burguesía y a la clase trabajadora. A ella le preocupaba especialmente la ausencia de formación de un importante sector de la población que, por carecer de recursos, no podía acceder a los estudios.

Bertrana conocía bien la labor realizada por algunas instituciones y entidades que desde principios de siglo se dedicaban a la instrucción de las mujeres, entre ellas, el Instituto de Cultura y Biblioteca Popular de la Mujer, creado años antes, en 1910, por Francesca Bonnemaison (Cortada Andreu, 2008), donde había impartido clases de lectura catalana, pero en su opinión en los últimos años la entidad se había aburguesado y había perdido parte de su prestigio.<sup>3</sup> Tampoco le era ajena otra organización, con fines

3 También es cierto, y eso no lo dice Bertrana en sus memorias, que el Instituto de Cultura profesaba un catolicismo militante y una inclinación hacia la Lliga Regionalista, poco afines a la ideología de la novelista.

similares, como el Club Femenino y de Deportes de Barcelona (1928), cuyo propósito era: «Incorporar la dona catalana a la vida esportiva per raons de salut, d'estètica i de millorament de la raça i proporcionar a les dones (especialment a les treballadores) un espai per a l'oci, amb un ambient adequat que propiciés la conversa i la pràctica de l'esport» (Real Mercadal, 1998: 22). Este Club aspiraba a acoger entre sus filas a la mujer catalana en general, de cualquier condición social, si bien únicamente se sintieron atraídas las de clase media. Las mujeres obreras solo se acercaron en contadas ocasiones, bien por desconocimiento, por falta de tiempo o por motivos ideológicos, ya que el movimiento feminista se consideraba de signo burgués (Real Mercadal, 1998: 24, n. 27).

Para paliar esa situación, Aurora Bertrana se propuso crear una Universidad Obrera Femenina con el fin de instruir a las trabajadoras y auxiliares domésticas (Bertrana, 1973: 752). Su propósito era que la cultura llegara a las clases más desfavorecidas. Por ese motivo se puso en contacto con un grupo de mujeres intelectuales capaces de realizar dicho cometido, pero tras la primera reunión — como relata en sus *Memòries*, se dio cuenta de que su proyecto había fracasado: «Cap d'aquelles dones, d'altra banda intel·ligents i més aviat d'idees avançades, encara que totalment burgueses per tradició i per educació, no semblaven haver comprès el que jo proposava» (1973: 755); pero continuó con el proyecto, ya que se había embarcado en él, reconociendo que el Lyceum se había convertido en un centro de burguesas intelectuales que exhibían sus cualidades.

Sería injusto para el Lyceum Club aducir únicamente el testimonio de Bertrana, sin matizarlo, ya que las amargas palabras que la novelista le dedica solo ponen de manifiesto su propio fracaso: el de la creación de una Universidad Obrera Femenina. El Lyceum Club realizó una labor importantísima desde el punto de vista cultural entre 1931 y 1936, momento en que desaparece, y organizó numerosos cursos y conferencias divulgativas en las que intervinieron, entre otras especialistas, Maria Carratalà y Elvira Augusta Lewi.<sup>4</sup>

Bajo el lema «Libertad y Cultura» nació el 14 junio de 1931 el Lyceum Club de Barcelona, una agrupación femenina —según reza en su manifiesto fundacional— que tenía por base los principios democráticos de libertad e igualdad junto con un afán intenso de cultura: «Desitgem la dona per fer-la un poc menys desvalguda, instruint-la i procurant-li coneixements sobre higiene, lleis, l'abast dels seus drets, moral, economia i política» (*Manifest*, 1931: 4). Este «Manifest a les dones» aparecía firmado por Aurora Bertrana, Maria Pi de Folch, Enriqueta Sèculi, Anna Miret, Carme Cortès d'Aiguader, Mercè Ros, Montserrat Graner de Bertran, Isolina Viladot, Leonor Serrano de Xandri, Maria Carratalà, Josefina Bayona de Cortès y Amanda Llobet.

Maria Carratalà no entró a formar parte de la primera junta directiva del Lyceum, encabezada por Aurora Bertrana (presidenta) y María Luz Morales (vicepresidenta), pero sí se le pidió que se hiciera cargo de la Sección Musical, para la cual preparó diversas conferencias y audiciones, y creó una sección de música

4 Acerca de la importancia del Lyceum Club, especialmente en lo que respecta a la actividad teatral que programó, debe consultarse Foguet i Bureu (1998).

para la biblioteca de la nueva sede situada en la calle Fontanella.<sup>5</sup> Después, cuando en 1933, se erige en presidenta del Club, además de la Sección de Música, dirige la Sección de Literatura y se encarga de organizar diversas representaciones teatrales de obras europeas contemporáneas que ella misma traduce.<sup>6</sup> Los objetivos de su mandato quedan recogidos en su artículo «Una bella tasca. Les directrius del Lyceum Club», publicado en *L'Opinió* (25/06/1933), donde insiste en que la entidad se había creado «perquè les dones aprenguessin a tenir idees pròpies; a formar-se un criteri propi sobre totes les coses i no acceptar idees imposades. I en aquestes qüestions, el criteri de la Junta de Lyceum Club serà tan respectable com el de cada una de les sòcies» (1933: 4).

Elvira Augusta Lewi, especialista en arte, se incorpora más tarde al Lyceum Club, en 1934, cuando la entidad es presidida por Maria Carratalà, para encargarse de la Sección de Decoración. Para el centro organiza diversos cursos: «Decoración del hogar. Decoración según las directrices modernas de una casa barcelonesa», «La casa modern style», «Los muebles», «Lencería y tejidos»,<sup>7</sup> etcétera.

## 2. Las mujeres y la prensa

La necesidad de elevar el nivel cultural de las mujeres — que se había convertido en una preocupación social durante las primeras décadas de siglo y había impulsado la creación de diversas instituciones y entidades, como he señalado, llevó a la aparición de numerosas revistas y periódicos, a veces de corta vida, en los que numerosas mujeres tomaron parte.<sup>8</sup> Son habituales entre sus páginas los nombres de Irene Polo (1909-1942), María Teresa Vernet (1907-1974), Mercè Rodoreda (1908-1983), Carme Montoriol (1893-1966), Anna Murià (1909-2002), María Luz Morales (1898-1980) y, de entre ellas, Maria Carratalà y Elvira Augusta Lewi, que ejercieron la crítica musical, artística, literaria e incluso publicaron textos de propia creación.

Las publicaciones periódicas pronto se percataron de la importancia de incorporar plumas femeninas entre sus filas. Por una parte, por el protagonismo político y social que iban cobrando (llegarían a votar en 1933), y, por otra, porque se convertían en un reclamo comercial importante:

Aquest estímulo [el de la participación de las mujeres en la prensa] amb la concessió de protagonisme que significava, no responia només a la convicció de la necessitat d'esperonar les dones; es pretenia, certament, impulsar-ne les inquietuds, la formació i la concienciació, però també captar-les com a mercat i anar-

5 En carta a Manuel de Blancafort, datada en diciembre de 1932, Carratalà pide a su querido amigo material para la nueva biblioteca que tenía intención de crear (Fons Manuel de Blancafort, Biblioteca de Catalunya, M. 4896).

6 A propósito de las traducciones de Maria Carratalà, véase Julio (en prensa [a]).

7 La información procede de la hemeroteca digital de *La Vanguardia*, periódico que se publicaba íntegramente en español. De ahí que los títulos estén en dicha lengua, si bien todas las actividades del Lyceum Club eran en catalán.

8 Sobre la participación de la mujer en la prensa, semanarios y revistas, es de inexcusable consulta el trabajo de Real Mercadal (2006b), especialmente las páginas 178-215.

les guanyant ideològicament; és a dir (i no resulta superflu emfatitzar-ho) contribuir a la normalitat i a la modernitat cultural del país. Comptar amb elles mateixes i amb figures significades de la vida cultural (en lletres, l'ensenyament, etcètera) constituïa una de les millors garanties d'aconseguir-ho (Real Mercadal, 2006b: 185).

Eran mujeres que se dirigían a otras mujeres, que empezaban a leer periódicos y revistas por primera vez, lo que implicaba ampliar considerablemente el mercado lector. La variada oferta de publicaciones, generalistas o especializadas, para un público amplio o marcadamente femenino, como *La Dona Catalana*, *Evolució* o *Claror*, son una buena muestra de ello. Tanto Carratalà como Lewi intuyeron que las publicaciones periódicas suponían una magnífica plataforma para la formación cultural en Cataluña. Lewi en «La solució del problema intel·lectual a Catalunya» lo abordaba en los siguientes términos:

Però perquè el públic s'acostumi a llegir, cal que tothom en general i sense distinció de categories, ni edad, ni sexe, vulgui entrar en un camp de cultura activa. Quan aquesta prengui una gran extensió i domini entre nosaltres, tots aniran a cercar els llibres. I aquests dòcilment aniran a ells. L'afany, però, de posseir una cultura, que faci imprescindible per a tots el desig de llegir, haurà de formar-se per un esperonament constant i a petites dosis, des dels diaris i revistes de tota mena. Perquè la cultura no ressucitarà en el públic com una albada imprevista ni d'aquí a tres segles, ni d'aquí vint (Lewis, 1930b: 235).

Carratalà también era consciente de la importancia de la lectura de los periódicos y revistas para la formación de un sector de la población que necesitaba cultivarse: «Escrivim de cara a les generacions que es formen», apuntaba en «La dramaturgia wagneriana» (1927: 16).

Carratalá y Lewi son dos mujeres de su tiempo que presentan numerosas similitudes: catalanas de origen centroeuropeo, sólida formación intelectual y artística, dedicación al periodismo, si bien desde un enfoque distinto, como veremos a continuación, y que, tras la derrota de la Guerra Civil, desaparecen en lo que se ha venido en llamar «la larga noche del franquismo».

### 3. Maria Carratalà Van den Wouwer

Nació en Barcelona el 19 de junio de 1889 y murió en la misma ciudad el 21 de marzo de 1984. Su último artículo, «Emocions. Tenebra», aparece publicado en el último número de la revista *Meridià: setmanari del front intel·lectual antifeixista*, con fecha de 14 de enero de 1939, y la única actividad de la que tenemos noticia durante el franquismo es la conferencia «Arte temporal y arte espacial: música y pintura», que pronuncia el 18 de febrero de 1950 en una de las veladas músico-literarias que organizaba su amiga y cantatriz Pilar Rufí (Samsó, 1994: 242).

Entró a los siete años en la Escuela Francesa Ferdinand de Lesseps y a los nueve ingresó en el Conservatorio del Liceo, donde cursó la carrera de piano.

Distinguida artista, actuó desde muy joven en las audiciones del Conservatorio del Liceo, la Sala Mozart y la Sala Aeolian de Barcelona, donde compartía cartel con Pilar Ruffi o Concepción Callao, entre otras. En la primavera de 1920 también actuó en un concierto en París.

Mujer comprometida políticamente, su nombre aparece entre el grupo de militantes femeninas de Acció Catalana, constituido en 1932,<sup>9</sup> y del Frente Único Femenino Izquierdista de Cataluña, del mismo año. También formó parte del Lyceum Club de Barcelona, como ya he señalado, del Club Femenino y de Deportes de Barcelona, y del Instituto de Cultura y Biblioteca Popular de la Mujer.

Es autora de una biografía sobre Pau Casals (en colaboración con Joan Llongueras y Josep Ramon),<sup>10</sup> dos ensayos: uno manuscrito —*La política i la música*—<sup>11</sup> y otro desaparecido —*Assaig sobre música*, cuatro piezas teatrales (de las que solo nos ha llegado una: *Florentina*),<sup>12</sup> seis traducciones teatrales (íntegramente solo disponemos de *Antonieta o la tornada del marqués* de Tristan Bernard)<sup>13</sup> y más de un centenar de artículos de creación, crítica literaria y musical, opinión política, filosófica, reseñas, etcétera en diferentes periódicos y revistas. Entre 1929 y 1938 destaca su papel como conferenciante y, a partir del estallido de la Guerra Civil, se intensifica su compromiso político y social con la izquierda y con las mujeres:

Les dones s'han sotmès a la disciplina de guerra. Elles espontàniament van prendre una arma quan la llibertat del poble estava en perill, i quan la tècnica de guerra va fer innecessària llur col·laboració al front de batalla, compregueren que la llibertat del poble es defensava igualment a la rera guarda.

La dona a la fàbrica, la dona al taller, la dona als hospitals de guerra, la dona en l'assistència social. I la dona anònima, la dona del poble, que suporta silenciosament heroica les dures penalitats imposades per la guerra i la revolució. Salutem en la dona l'heroïna de la victòria del poble! (Carratalà, 1937b: 11).

#### 4. Elvira Augusta Lewi Salinas

Nace en Barcelona el 6 de agosto de 1909 en el seno de una familia de origen judeogermánico.<sup>14</sup> Se desconoce dónde y cuándo murió, si bien en los trabajos de Real Mercadal (2006a) y Pessarrodona aparece la fecha de 1970 con un

9 Quizá convenga matizar esta fecha: Acció Catalana como partido político se formó en 1922 (Baras, 1984: 12), pero las mujeres no tuvieron acceso a él hasta diez años después.

10 *Pau Casals*, Barcelona, La Nova Revista, 1927.

11 Biblioteca de Cataluña, Ms. 3692.

12 *Florentina* fue editada por Foguet i Bureu (2006). Las otras obras de teatro que compuso la barcelonesa y que actualmente están desaparecidas son *El mantó de Manila*, *La mort al parapet* i *Joventut femenina*.

13 Barcelona, Llibreria Bonavia, 1935.

14 En los diccionarios biográficos suele afirmarse que nació en Barcelona en 1910, pero el dato no es correcto. La consulta al Archivo Municipal Contemporáneo nos proporciona la partida de nacimiento de la novelista, que indica que nació a mediados del año anterior. Por su parte, no nos ha sido posible obtener información acerca de su muerte, sobre la que únicamente podemos afirmar que no sucedió en la capital catalana.

interrogante: «No sabemos si fue al exilio, pero desapareció totalmente a partir de 1939» (Pessarrodona, 2010: 210-211).<sup>15</sup>

Estudió en el Colegio Alemán de la ciudad condal y amplió sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios, popularmente conocida como la Lonja de Barcelona. Su actividad literaria comienza en 1929 con la publicación de un cuento, «L'home de cristall», en la revista *D'Ací i d'Allà*,<sup>16</sup> al que seguirán dos reseñas en *Mirador*, sobre un par de libros de Xavier Benguerel y Maria Teresa Vernet, y un artículo sobre la Escuela de Bellas Artes en 1930.<sup>17</sup> Entra en el mundo de la escritura a través de la narrativa, pero pronto entronca con el arte y se convierte en 1931 en colaboradora asidua de *La Nau*, donde publica 37 artículos para la sección de arte («L'Art. Les crítiques de la setmana»). Cuando el periódico cierra sus puertas, en 1933, pasa a ser redactora de la revista *La Dona Catalana* y, entre 1933 y 1938, escribe 157 artículos para las secciones «L'ornament i la llar», «La dona en el món artístic», «La dona en l'art», «La dona de Catalunya i els seus oficis», etcétera, y numerosos reportajes sobre la moda y diversas entrevistas a personas relevantes. Destaco a continuación un fragmento de la entrevista que realizó a la pintora Carme Cortés (1892-1979), por su relación con el contenido de este artículo y para mostrar el estilo fresco de la entrevistadora, próximo al que caracterizará a la primera periodista moderna Irene Polo (1909-1942):

Altre motiu per donar a conèixer signatures joves? No cal dir l'interès que aquestes paraules poden desvetllar per al nostre medi artístic. Serà afegir un xic de llum, amb aquesta agrupació, al nostre art? Però deixem enlaire totes les esperances afalagadores; que surin, sempre així és millor.

— Què pensa de l'emancipació social de la dona catalana?

Carme Cortés sembla enutjar-se.

— Ja vol fer-me parlar de feminisme? Res sobre aquesta qüestió.

— I del nivell cultural de la dona catalana?

— Malíssim en tots els seus punts. A la dona catalana el que li manca és educació de medi, més encara que cultura. Perquè ella és ja de si prou intel·ligent.

— Fins on creu que podran assemblar-se les activitats de la dona catalana a les de l'anglosaxona en un futur pròxim?

— No s'assemblaran mai. Encara que la dona catalana sigui afí a la nordamericana perquè aquesta porta en ella més de llatina que de germànica. Aquí ensensem estar molt influenciats per Nord Amèrica. Però tot i això la dona catalana evolucionarà sempre diferentment de l'anglosaxona (Lewis, 1931: 457-458).

15 El mismo dato aporta Murià, que, a propósito de Lewi, afirma «publicà una novel·la, potser dues, i desaparegué absolutament sense deixar impacte» (Murrià, 1988: 50).

16 N. 143, noviembre, 1929, p. 360.

17 «Xavier Benguerel, *Pàgines d'un adolescent*», *Mirador*, n. 68, 15/05/1930, p. 4; «Maria Teresa Vernet: *El camí reprès, El perill*», *Mirador*, n. 80, 07/08/1930, p. 4; «L'actualitat artística. L'Escola de Belles Arts», *Mirador*, n. 91, 23/10/1930, p. 7.

En el campo literario, escribió una novela, *Un poeta i dues dones* (1935),<sup>18</sup> y una colección de relatos breves, *Els habitants del pis 200* (1936),<sup>19</sup> algunos de ellos ya aparecidos en publicaciones periódicas.<sup>20</sup> Su incursión en el mundo de la traducción es efímera: apenas dos cartas del epistolario de Hölderling y Rilke.<sup>21</sup>

No se le conoce militancia política, si bien suponemos que estuvo vinculada a la UGT, sindicato al cual debían afiliarse obligatoriamente los escritores catalanes con deseos de publicar.<sup>22</sup>

Su nombre aparece vinculado al Lyceum Club, al Club de los Novelistas — fundado por Xavier Benguerel— y a la Asociación de Escritores Catalanes, nacida por iniciativa de Francesc Trabal, entre otros.

## 5. Carratalà y Lewi en la prensa catalana

Estas dos mujeres, con un perfil muy semejante en el terreno personal, presentan un objetivo similar: ampliar la cultura de la mujer media catalana a través de las revistas y publicaciones periódicas, pero desde ópticas muy diferentes y ocupando unas parcelas del periodismo bien distintas. Es muy significativo el lugar en que publican su primer y último artículo.

Carratalà publica por primera vez el 15 de junio de 1917, «Mendelssohn (1809-1847)», en *Arte Musical*, revista madrileña dedicada al fomento y a la divulgación de la música, y el último, el 14 de enero de 1939, «Emocions. Tenebra», apenas 12 días antes de la entrada de las tropas franquistas en Barcelona, en *Meridià: setmanari del front intel·lectual antifeixista*. Por su parte, Lewi publica su primer escrito, «L'home de cristall», en noviembre de 1929 para *D'Ací d'Allà*, revista literaria con críticas, comentarios, análisis, relatos breves, descripciones poéticas, etcétera, y el último artículo, «La moda. Faldilles curtes per a la primavera», el 29 de abril de 1938 para *La Dona Catalana. Revista de modes i de la llar*. Estas revistas marcan los parámetros en que se van a mover básicamente estas dos mujeres a lo largo de su trayectoria: la música, la literatura, la política y la reflexión filosófica en el caso de Carratalà, durante 22 años, con mayor o menor regularidad, y la literatura, el hogar y la moda en el caso de Lewi, en los 9 años que estuvo en activo.

De entrada ocupan dos ámbitos distintos que no se solapan en ningún momento, como nos muestra el siguiente cuadro en que se indican las áreas temáticas a las que se dedicaron fundamentalmente y las revistas para las que escribieron:

18 Badalona, Edicions Proa, 1935.

19 Barcelona, Edicions de la Rosa dels Vents, 1936.

20 El volumen se compone de seis relatos: «Els habitants del pis 200», «Quan la mort s'enamora», «Les petites coses», «Una hora», «L'extraordinari Pau» i «L'home de cristall». Los cuatro últimos aparecieron en la revista *D'Ací i D'Allà*: n. 167 (noviembre, 1931), pp. 362 y 388; n. 164 (agosto, 1931), pp. 304-305; n. 148 (abril, 1930), pp. 120-121, y n. 143 (novembre, 1929), p. 360.

21 «De l'epistolari de Hölderlin. Tubingen (1788-1793)», *La Revista*, julio-diciembre, 1931, pp. 141-142 y «De l'epistolari de Rilke. Lletres a un jove poeta», *La Revista*, julio-diciembre, 1931, pp.143-144.

22 Así lo afirma Aurora Bertrana en sus *Memòries* (2013: 85) y lo ratifica Campillo (1994: 63-64), que habla sobre la sindicación obligatoria.

	Maria Carratalà	Elvira A. Lewi
<b>ÀREAS TEMÀTIQUES</b>		
Música	X	---
Arte	---	X
Literatura	X	X
Guerra	X	---
Moda	--- <sup>23</sup>	X
Filosofia/Sociologia	X	---
<b>PERIÓDICOS Y REVISTAS (orden alfabético)</b>		
Avui <sup>24</sup>	---	1
Art Novell <sup>25</sup>	17	---
Arte Musical <sup>26</sup>	5	---
Ciutat (Manresa)	1	---
Claror <sup>27</sup>	1	---
D'Ací i d'Allà <sup>28</sup>	14	5
El Dia (Terrassa) <sup>29</sup>	1	---
Diari Oficial Expo Barna	1	---
La Dona Catalana <sup>30</sup>	2	157
Evolució <sup>31</sup>	2	---
El Matí <sup>32</sup>	6	---
La Nau <sup>33</sup>	1	37
La Nova Revista <sup>34</sup>	11	---
L'Opinió	---	1
La Publicitat <sup>35</sup>	2	---
La Rambla <sup>36</sup>	---	2
La Revista <sup>37</sup>	---	3
Meridià <sup>38</sup>	18	---
Mirador <sup>39</sup>	---	3
Moments <sup>40</sup>	---	2
Vibracions	7	---
Ràdio Barcelona <sup>41</sup>	9...	---
Revista de Catalunya <sup>42</sup>	---	2
Revista Ford <sup>43</sup>	---	4
Revue de Catalogne <sup>44</sup>	3	---

- 23 Es cierto que Carratalà escribió un artículo sobre moda para la revista *Ràdio Barcelona*, «La guerra i la moda» (05/03/1938, p.7), pero el tono irónico del artículo la distancia considerablemente del quehacer de Lewi. Lo mismo sucede con la revista femenina *Claror*, en la que solo publicó unos epigramas.
- 24 Este periódico barcelonés tuvo muy corta vida, apenas llegó a los tres meses: del 14 de octubre al 15 de diciembre de 1933. Su director, Josep Janés i Oliver, aprovechó la suspensión temporal del *Diario mercantil* para crear un periódico independiente que a duras penas pudo sobrevivir ante la gran competencia del mercado (Checa Godoy, 1989: 279).
- 25 *Art Novell. Revista literària mensual* se publicó entre 1924 y 1928. A partir del segundo número cambió el subtítulo: *Art Novell. Revista de Joventut*. Además de las secciones literarias, la revista contaba con una sección musical, «Música i Dansa. Per la nostra música», para la que Carratalà escribió de manera regular entre 1926 y 1928, momento de su desaparición.
- 26 *Arte Musical*, publicación quincenal editada en Madrid por Ildefonso Alier y, más tarde, por José Subirá, se dedicaba a la divulgación musical por medio de artículos de estudio y crítica, crónicas musicales, informaciones sobre estrenos en España, biografías de compositores y artistas, etcétera. Salió en enero de 1915 y cerró sus puertas en marzo de 1918 por el encarecimiento del papel a raíz de la Primera Guerra Mundial.
- 27 Aquí Carratalà publicó unos epigramas. Esta revista dirigida a un público femenino era editada mensualmente por el Instituto de Cultura y Biblioteca Popular de la Mujer entre mayo de 1935 y junio de 1936.
- 28 *D'Ací i d'Allà* fue una revista literaria, dirigida por el periodista y dramaturgo Carles Soldevila, que salía con una periodicidad mensual entre enero de 1918 y diciembre 1931. Tras una interrupción de dos meses, volvió al mercado, si bien trimestralmente. El último número data de junio de 1936. En sus páginas se encontraban relatos breves, descripciones, reflexiones literarias, comentarios sobre espectáculos, etcétera.
- 29 *El Dia* se convirtió en el portavoz de la Lliga Catalana entre 1918 y 1936. Desde el estallido de la Guerra Civil hasta su finalización pasó a manos del Frente Popular (Checa Godoy, 1989: 285).
- 30 *La Dona Catalana*, subtitulada *Revista de modes i de la llar*, se publicó entre 1925 y 1938, y contenía figurines, novelas por entregas, textos de creación literaria (prosa y poesía), artículos de divulgación, cine, curiosidades, además de consultorios femeninos, secciones sobre cocina, belleza, etcétera.
- 31 Real Mercadal define *Evolució* como «publicació pacifista i sufragista» (2006b: 210, n. 575), estuvo dirigida por Montserrat Graner de Bertrán, una de las fundadoras del Lyceum Club. Esta revista, más bien folleto de apenas 4 hojas, salía el segundo y cuarto domingo de cada mes. Dirigida a un público exclusivamente femenino, trataba temas como la mujer, las artes, las letras, los niños, la cultura y algunas noticias sobre los logros feministas.
- 32 *El Matí* fue un periódico católico, expresión de la ideología demócrata cristiana durante la República. Sus primeros números datan de mayo de 1929 y el último del 18 de julio de 1936 (Checa Godoy, 1984: 298).
- 33 *La Nau*, periódico dirigido por Antonio Rovira i Virgili, se convirtió en portavoz de Acció Republicana Catalana. A pesar de que en él participaron numerosos intelectuales, no tuvo gran éxito. Se publicó entre el 1 de octubre de 1927 y el 21 de enero de 1933.
- 34 *La Nova Revista* fue una publicación mensual dedicada a la literatura y el arte, dirigida por Josep Maria Junoy. Durante sus dos años y medio de vida (de enero de 1927 a agosto de 1929) publicó numerosos artículos sobre artes plásticas, ensayos literarios, artísticos y lingüísticos, textos narrativos breves, poemas, fragmentos de novelas, etcétera.
- 35 *La Publicitat* nació tras la adquisición del periódico *La Publicidad* por parte de Acció Catalana, partido centrista y burgués, escisión de una parte de la Lliga Regionalista a partir de la Conferencia Nacional Catalana, de 1922 (Baras, 1984: 26), que lo catalanizó y lo convirtió en su órgano de expresión. El nuevo periódico nació con el flamante partido. En su nueva versión esta publicación se mantendría en el mercado entre el 1 de octubre de 1922 y el 23 de enero de 1939.
- 36 *La Rambla* reapareció en abril de 1931 después de haber sido suspendido por la dictadura y se mantuvo hasta el 29 de julio de 1935. Llevaba el subtítulo de «Esports i Ciutadania», y, de hecho, los deportes ocupaban la mayor parte de la edición, si bien también daba cabida a artículos de opinión, información sobre espectáculos, curiosidades, reportajes y entrevistas, como las que realizó Lewi para este periódico, entre el 14 de marzo y el 5 de septiembre de 1932.

- 37 *La Revista* fue una publicación literaria fundada y dirigida por Josep Maria Picó. Entre 1915 y 1926 tenía una periodicidad quincenal; a partir de enero de 1927 hasta junio de 1936 apareció semestralmente. Esta revista estaba instigada por la intelectualidad de los años veinte y treinta, y entre sus colaboradores se hallaban, por ejemplo, los poetas Carles Riba y J. V. Foix. En sus páginas se encontraba crítica literaria y artística, ensayo, teatro, artículos eruditos, etcétera. El estallido de la Guerra Civil supuso el cierre de la publicación.
- 38 *Meridià. Setmanari de literatura, art i política. Tribuna del front intel·lectual antifeixista* se publicó entre enero de 1938 y enero de 1939. Contaba con diversas secciones fijas, como «Política», sobre acontecimientos nacionales e internacionales; «Col·laboracions» con artículos diversos: crítica literaria, musical o artística; «Les Arts», dedicada al arte; «Les Lletres», sobre ensayos y literatura; «Espectacles», etcétera.
- 39 *Mirador* se definía como «Semnario de literatura, arte y política». Se publicó entre el 31 de enero de 1929 y el 10 de junio de 1937. Las secciones de que constaba se mantuvieron a lo largo de su vida: información general, textos políticos, historia, política internacional, ensayo político, reseñas, entrevistas, etcétera y una importante sección dedicada a la literatura: «Les Lletres», con biografías, premios, homenajes, exposiciones, cuentos, narraciones, etcétera (Campillo y Centelles, 1979: 154-155).
- 40 *Moments: La revista del nostre temps*, con una periodicidad irregular entre el 12 de diciembre de 1936 y mediados de 1938 (en total, once números), entroncaba con el sindicato UGT al que estaban afiliados los Dibujantes Profesionales, la Agrupación de Escritores Catalanes, la Agrupación Profesional de Periodistas y el Sindicato de Agentes y Técnicos de Publicidad. Presentaba contenidos diversos: noticias sobre la guerra, recortes de prensa extranjera, artículos de moda, historia y literatura (poemas, narrativa, cuentos), junto con semblanzas de personajes de actualidad, secciones de arte, libros, cine y deportes.
- 41 *Ràdio Barcelona* se publicaba semanalmente entre 1923 y 1938. Contenía programas de emisoras extranjeras, de Radio Barcelona y de Radio Asociación de Cataluña, con artículos variados sobre radiofonía, cine, arte, teatro... Asimismo contaba con secciones de información mundial, estatal y secciones breves y curiosidades (Campillo y Centelles, 1979: 100). En los últimos números aumentan los artículos de tipo político afines a los ideales comunistas.
- 42 *Revista de Catalunya*, patrocinada por la Institució de les Lletres Catalanes y dirigida inicialmente por A. Rovira i Virgili, se publicó entre 1924 y 1967, si bien en su última etapa en el exilio. Publicaba ensayos de contenido histórico y político, literarios, filosóficos, económicos, filológicos y retratos biográficos de personalidades del mundo de la literatura y la cultura.
- 43 Esta revista de carácter cultural era propiedad del magnate del automóvil Henry Ford. Publicó 40 números entre finales de 1929 y abril de 1936, y contaba con secciones diversas: autos, viajes, moda, empresas, acontecimientos varios, sucesos en la fábrica, etcétera (Cortés Martí, 2011: 37).
- 44 *La Revue de Catalogne* se editaba en Marsella y se concibió como una «plataforma finançada per Cambó des d'on s'havia de mostrar al món l'estat de la cultura catalana» (Coll-Vinent, 2010: 55). La revista publicaba en francés y en catalán en las diferentes secciones de que constaba: «Textes», «Commentaires Internationaux», «Choses littéraires» o «Faites diverses», y un amplio cajón de sastrre que llevaba por título «Chroniques-Notes-Réflexions». El número se cerraba con un apartado de textos literarios: «Hors-texte». Apenas se llegaron a publicar cinco números entre el 25 de marzo y el 1 de agosto de 1929.

He sombreado las tres revistas en las que coinciden: *D'Ací i d'Allà*, *La Dona Catalana* y *La Nau*, y en ningún caso son competidoras, pues las dos incursiones de Carratalà en el terreno de Lewi son muy puntuales, apenas tres artículos: dos retratos biográficos (uno sobre la arpista y compositora Lluïsa Bosch i Pagès y otro sobre la contralto Concepción Callao),<sup>45</sup> y unos comentarios a propósito de la fiesta del libro de Sant Jordi de 1931.<sup>46</sup>

Obsérvese que solo convergen en el ámbito literario, si bien con estilos muy distintos. Frente al romanticismo folletinesco de los relatos breves de Carratalà aparece la fuerza creativa y la originalidad de Lewi:

Si bé Isabel s'havia entretingut minuciosament vestint-se i agençar-se per reconquerir l'Enric i derrotar una rival, l'amiga que l'havia traïda, no trigà a adonar-se que l'admiració i la curiositat que suscitava eren els seus aliats més eficaços. Li vingué al pensament que no s'havia accentuat prou el carmí del llavis pintats, ara aquest detall la feia riure, no sabia per què (Carratalà, 1929: 157).

L'home en sentir tal afirmació i contemplant al mateix temps la seva obra féu un salt enrera. La sobtada revelació va fer-lo quasi defallir de joia, però d'una joia tímida, deliciosa i rosada, com una apoteosi de somni. A la vista del seu fang vivent no podia ja dubtar. Havia de creure en ell mateix i repentinament sorgí un raig de fe que l'il·luminà transformant-lo en un altre ésser que de tant majestuós que era, l'estatueta al seu costat agafà les proporcions d'una figureta de pessebre (Lewi, 1930a: 120).

Lewi arrasa en el campo de la moda, el hogar y la mujer en *La Nau* y *La Dona Catalana*, tanto en lo que atañe a los artículos sobre profesiones femeninas, como a los de los cuidados y consejos dirigidos a la mujer. En cambio, Carratalà domina las áreas musicales y políticas, sin competencia con la especialista en Bellas Artes, y escribirá básicamente para *Art Novell*, *D'Ací i D'Allà*, *La Nova Revista*, *Meridià*, *Vibracions* y *Ràdio Barcelona*.

Y las diferencias entre estas dos mujeres en el terreno del periodismo se observa también en el género utilizado:

GÈNERO PERIODÍSTICO		
Relato breve	3	7
Prosa literaria	13	---
Artículo <sup>47</sup>	90	170
Entrevista	---	37
Poesía	24 epigramas	---
Fragmento novela	---	1

45 «Lluïsa Bosch i Pagès», *La Dona Catalana*, n. 229, 21/02/1930, p. 10, y «Concepció Callao», n. 257, *La Dona Catalana*, 05/09/1930, pp. 4-5.

46 «La festa del llibre. Unes quartilles de Maria Carratalà», *La Nau*, 29/04/1931.

47 Dentro del concepto «artículo» no distingo entre opiniones, comentarios o semblanzas, reseñas o críticas de arte, literatura o espectáculos.

Carratalà no publicará nunca entrevistas realizadas por ella misma ni fragmentos de novela. Su terreno básicamente es el del ensayo con alguna incursión en el mundo de la literatura a través de sus artículos. Entre estos, encontramos los de temática musical y literaria, con sus descripciones y relatos breves en su primera época (1926-1931), y los de temática política, filosófica y literaria con sus «impresiones» (escritos breves y subjetivos), en su tercera época (1936-1939).<sup>48</sup> Por su parte, Lewi no se aproxima al terreno de la composición poética en ningún momento ni a la prosa literaria, si no es en formato de relato breve.

Y el acercamiento a las diversas áreas, técnicas y revistas de una y otra demuestran que, si bien tenían un propósito idéntico, el formativo, el concepto que tienen de la mujer difiere considerablemente. Carratalà se dirige a un público más culto, más elevado, más elitista, escribe pensando en que no debe hacer concesiones a su interlocutor, sea masculino o femenino. Considera que no existe diferencia entre un público y otro: sus artículos tienen el mismo tono que el de sus congéneres masculinos y los temas de que trata se acercan más a los de los hombres que a los de las mujeres. Son especialmente destacables sus últimos artículos en los que alterna la reflexión filosófica con la movilización y el compromiso de los intelectuales en política: «Els nostres intel·lectuals s'han inhibit fins ara de la lluita de idees en el terreny social. I nosaltres no aprofitem aquesta actitud. [...] Un intel·lectual no pot renunciar a aquesta funció, i si hi renuncia comet una doble deserció, com a home i com a intel·lectual» (Carratalà, 1937a: 1).

En cambio, Lewi se convierte en la educadora de un «falso feminismo» o de una modernidad femenina que abría las puertas a la mujer a ámbitos todavía no explorados, pero bien delimitados. Téngase en cuenta, por ejemplo, que una entidad tan moderna como el Club Femenino de Deportes de Barcelona ostentaba como objetivo acercar a las mujeres al mundo del deporte por razones de salud, de estética y para mejorar la raza (*vid.* definición de más arriba) —¿en aras de convertirse en un objeto estético digno de lucirse y ser lucido, y gozar de una salud envidiable de cara a la maternidad?— y abrirle un espacio para la tertulia. Visto con un poco de distancia, Lewi y muchas de las intelectuales de la época no dejaban de representar la modernidad conservadora («conservative modernity», de Alison Light), que Real Mercadal define en los siguientes términos:

El patró de la dona que s'hi construïa i defensava reposava en una intersecció ideal de salut, bellesa i educació que integrava paràmetres inèdits o anteriorment excepcionals (l'esport, la consciència política, l'autonomia econòmica, la formació intel·lectual, etcètera) sense menystenir els antics (la preparació per al treball de la casa o la centralitat del matrimoni en la vida de la dona), en una apropiació complexa dels nous clisés, difusos per l'exemple del cinema (2006b: 48).

48 Sobre las diferentes épocas en que se divide la producción de Carratalà, consúltese Julio (en prensa [b]).

Lewi se situa en la órbita femenina (si bien sería injusto circunscribirla solo en el ámbito doméstico de los artículos de *La Nau* o *La Dona Catalana*)<sup>49</sup> y entronca con las inquietudes de otras periodistas, que desde un punto de vista deportivo, cultural, político o literario se dirigen directamente a las mujeres desde las publicaciones periódicas. Baste recordar los nombres de Anna Maria Martínez Sagi, redactora desde 1934 de la sección «L'esport i la dona» en el diario *La Rambla*; de Rosa María Arquimbau, destacada columnista de «Crònica Frívola», en *Flames Noves*; de Anna Murià, autora de la sección «La dona i la llar» de *La Nau*, o de María Teresa Gibert, que contaba con la sección «Pàgina de la dona» en *La Humanitat*, entre otras.

Carratalà y Lewi representan dos concepciones distintas de la mujer. Por un lado, la que la sitúa en un plano de igualdad con el otro sexo y, en consecuencia, en la esfera de la intelectualidad más pura —de ahí que Carratalà se adentre en el ensayo musical, la política o la filosofía, y, por otro, la que, dotando de rasgos modernos a la mujer republicana, no la acaba de desligar del ámbito doméstico, de ahí que Lewi abarque las áreas pertenecientes al arte, la decoración, el hogar o las profesiones femeninas, porque es consciente de que su público es un público formado exclusivamente por mujeres.

Carratalà y Lewi encarnan, pues, dos maneras distintas de entender la educación del género femenino durante la República a través de la prensa, dos estilos muy personales con un único objetivo, dos aproximaciones dispares sobre el nuevo concepto de mujer como destinataria cultural y, tras el fin de la Guerra Civil, comparten un único e idéntico destino: el del silencio de los vencidos.

## 6. Bibliografía

- BARAS, Montserrat (1984) *Acció Catalana 1922-1936*, Barcelona, Curial.
- BERTRANA, AURORA (1931) «Feminismo», *La Nau*, 13 de març.
- \_\_\_\_\_ (1973) *Memòries fins el 1935*, Barcelona, Pòrtic.
- \_\_\_\_\_ (2013) *Memòries. Del 1935 fins al retorn a Catalunya*, Girona, Diputació de Girona.
- CAMPILLO, Maria y CENTELLES, Ester (1979) *La premsa a Barcelona 1936-1939*, Barcelona, Centre d'Estudis d'Història Contemporània.
- CAMPILLO, Maria (1994) *Escriptors catalans i compromís antifeixista*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CARRATALÀ, Maria (1927) «La dramaturgia wagneriana. Resposta al Sr. Vicens M<sup>a</sup> de Gibert», núm. 38 (febrer), *Art Novell*, pp.16-18.
- CARRATALÀ, Maria (1927) «Amigues», *D'Ací i d'Allà*, mayo de 1929, p. 157
- \_\_\_\_\_ (1933) «Una bella tasca. Les directrius del Lyceum Club», 25 de junio, *L'Opinió*, p. 4.
- \_\_\_\_\_ (1937a) «Els intel·lectuals i la revolució», *La Publicitat*, 3 de julio, p. 1.
- \_\_\_\_\_ (1937b) «La dona en la guerra i en la Revolució», *Ràdio Barcelona*, 17 de julio, p. 11.

<sup>49</sup> Una relación completa sobre la producción escrita de Lewi puede consultarse en Real Mercadal i GELCC (2009). Disponible en: <http://www.traces.uab.es/gelcc/escriptors/autores/destacades>.

- CHECA GODOY, Antonio (1989) *Prensa y partidos políticos durante la II República*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- COLL-VINENT, Sílvia (2010) «Joan Esterlich i la cultura europea del seu temps», *Actes de les Jornades d'Estudi sobre Joan Esterlich*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 37-56.
- CORTADA ANDREU, Esther (2008) «Feminisme i educació a principis del segle xx», *Pedagogia, política i transformació social (1900-1917)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- CORTÉS MARTÍ, Josep M. (2011) *La tecnòpolis catalana: 1900-1936*, Tarragona, Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.
- FOGUET I BOREU, Francesc (1998) «Lyceum Club de Barcelona. Una aposta per un "teatre intel·ligent" (1934-1937)», *Serra d'Or*, núm. 465 (setembre), pp. 62-65.
- \_\_\_\_\_ (2006) «Florentina, una peça inèdita de Maria Carratalà», *Pausa*, núm. 25 (desembre), pp. 65-95.
- JULIO, Teresa (en prensa [a]) «Recuperant la memòria històrica: Maria Carratalà, una traductora teatral de preguerra», *Caplletra*.
- \_\_\_\_\_ (en prensa [b]) «Maria Carratalà, un retrat literari», Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- (1925) «L'educació femenina a Catalunya» *Art novell*, agosto, n. 20, p. 1.
- LEWI, Elvira Augusta (1930a) «L'extraordinari Pau», *D'Ací i d'Allà*, abril, p. 120.
- \_\_\_\_\_ (1930b) «La solució del problema intel·lectual a Catalunya», *Revista de Catalunya*, n. 63 (noviembre), pp. 233-235.
- \_\_\_\_\_ (1931) «Converses amb les nostres dones», *D'Ací i d'Allà*, diciembre, p. 457-458
- \_\_\_\_\_ (1931) «Manifest a les dones», *La Publicitat*, 5 de julio, p. 4.
- PESSARRODONA, Marta (2010) *El exilio violeta. Escritoras y artistas catalanas exiliadas en 1939*, Barcelona, Meteora.
- REAL MERCADAL, Neus (1998) *El Club Femení i d'Esports de Barcelona, plataforma d'acció cultural*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- \_\_\_\_\_ (2006a) «D'un temps, d'un país: Elvira Augusta Lewi», *Els Marges*, n. 79, pp. 63-76.
- \_\_\_\_\_ (2006b) *Dona i Literatura a la Catalunya de preguerra*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- REAL MERCADAL, Neus i GELCC (2009) <http://www.traces.uab.es/gelcc/escriptores/autores/destacades>. Fecha de consulta: 20 de mayo de 2014.
- SAMSÓ, Joan (1994) *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública*, vol. I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Recibido el 29 de julio de 2014

Aceptado el 30 de enero de 2015

BIBLID [1132-8231 (2015) 27: 131-145]



## María Bernaldo de Quirós: Primera aviadora española

### *María Bernaldo de Quirós: Spanish first aviatrix*

#### RESUMEN

A diferencia de otros países, en España aún es frecuente el desconocimiento de figuras fundamentales de nuestro pasado histórico. Es el caso de la primera mujer aviadora española, María Bernaldo de Quirós Bustillo, cuya nacionalidad estadounidense la hubiera situado por encima de mujeres de la talla de Amelia Earhart. Se considera preciso desde este estudio, la reivindicación de este tipo de personajes cuya desaparición en el transcurso de la historia, en el caso español y femenino, casi siempre ha estado relacionada con cuestiones como la política y el patriarcado. A través de un estudio en profundidad sobre María Bernaldo de Quirós, no solo se pretende otorgar la notoriedad merecida a su figura, sino que al mismo tiempo, se reclama la puesta en cuestión de su destino incierto.

**Palabras clave:** Bernaldo de Quirós, mujer, aviadora, patriarcado, género, historia.

#### ABSTRACT

Unlike other countries, Spain is still common ignorance of key figures in our historical past. This is the case of the Spanish first woman aviator, María Bernaldo de Quirós Bustillo, whose U.S. citizenship would have women located above as Amelia Earhart. It is considered necessary for this study claim of this type of character whose disappearance in the course of history, in Spanish and Female Case, almost always been related to issues such as politics and patriarchy. Through a detailed study of María Bernaldo de Quirós, not only intended to give the deserved notoriety to her figure, but at the same time, the questioning of her uncertain fate is claimed.

**Keywords:** Bernaldo de Quirós, woman, aviatrix, patriarchy, gender, history.

#### SUMARIO

1. Introducción. 2. Las mujeres modernas en la España primorriverista y republicana. 3. María Bernaldo de Quirós. 4. El fin de un sueño: aspectos de interés y controversias en torno a la aviadora. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía.

1 Universidad Carlos III de Madrid, email: almudenaorellana1984@gmail.com.

Ya se irán acostumbrando, al ver que las mujeres servimos para algo más que para bordar.

María Bernaldo de Quirós

## 1. Introducción

Los estudios de las mujeres surgidos en el siglo xx, lucharon por la reivindicación de la mujer moderna, y en general de todas aquellas que hubieran contribuido activamente en la sociedad, para poder demostrar con ello que el patriarcado había ignorado y ocultado de manera consciente a las mujeres de nuestra historiografía tradicional. Sin embargo, no todas estas biografías salieron finalmente a la luz, y muchas mujeres importantes en su época continúan hoy siendo desconocidas. ¿Qué pudo motivar esto? Analizamos las posibles asociaciones de la ideología patriarcal con elementos políticos y sociales latentes, como agentes de causa y efecto en el desarrollo y composición de la historiografía del género.

Para ello, al igual que lo hicieron nuestras predecesoras feministas durante el surgimiento de los estudios de género, en la realización de este artículo se planteó la búsqueda de una biografía femenina relevante y poco estudiada. En dicho camino surgió, María de la Salud Bernaldo de Quirós.

## 2. Las mujeres modernas en la España primorriverista y republicana

En el siglo xx, el auge de los estudios feministas motivó la investigación en torno a la existencia de posibles papeles y conductas alternativas llevadas a cabo por las mujeres en la historia. Esta búsqueda de «logros femeninos» era imprescindible con respecto a la necesidad de romper con los estereotipos extendidos por el patriarcado, referentes a la inexistencia de la mujer en el espacio público. En este sentido surgió el interés por la denominada *mujer moderna* de los años veinte y treinta, un estudio que sería realizado a través del análisis de la mujer como grupo, así como a través de su biografía individual. Este tipo de investigación, si bien sacó a la luz grandes y numerosas biografías de mujeres que habían participado activamente en la sociedad, olvidó por otro lado la situación y los posibles papeles desempeñados por otras, y sin duda, por parte de las mujeres más anónimas. Al mismo tiempo, la búsqueda exclusiva del *logro* y la participación social femenina, dejó de lado infinitas cuestiones que influyeron en la desigualdad de las mujeres, contribuyendo escasamente a la creación de una historia integral del género.

No podemos, sin embargo, restar la importancia que verdaderamente tuvo toda esta línea inicial de estudios de las mujeres, gracias a la cual hoy conocemos bien a numerosas y significativas figuras, como fueron, María de Maeztu, Clara Campoamor, Margarita Nelken o Victoria Kent. Otras figuras igualmente conocidas y celebradas en su época siguen permaneciendo, por el contrario, ocultas en nuestro acervo histórico y cultural sin razones claramente justificadas.

Es el caso de la aviadora María de la Salud Bernaldo de Quirós Bustillo, nombre que responde nada más y nada menos, que a la primera mujer en España en

conseguir el título de piloto de la aviación. Un título equivalente en Francia al de la notable baronesa Raymonde de Laroche, o en norteamérica, al de Blanche Stuart Scott (Yusta Viñas, 2008: 19-24). Esto quiere decir que hablar de María Bernaldo de Quirós, a efectos del surgimiento de las mujeres en la aviación, significaría más en nuestro país que figuras como la archiconocida Amelia Earhart Putman (*Estampa*, 1932: 11), que alcanzaría la fama por ser la primera mujer piloto en intentar realizar un vuelo transoceánico alrededor del mundo y no por convertirse en la primera mujer en obtener la licencia de vuelo.<sup>2</sup> A pesar de estas cuestiones, la realidad es que María Bernaldo de Quirós es una mujer desconocida casi cien años después de la realización de su esfuerzo y logros, atribuyéndose a menudo su papel a otras mujeres piloto que la sucederían en el tiempo, siendo una de ellas (así como la más destacada) María Josefa Colomer o *Mari Pepa* Colomer, que obtendría la licencia casi cuatro años después.

La escasa información existente sobre Bernaldo de Quirós parece ser la causa mayormente atribuible a su falta de estudio, y también, a los errores de asociación de biografía surgidos. A este último punto debemos sumar además otras causas que complejizan el estudio de la figura de la aviadora, como es la frecuencia de su primer apellido en figuras femeninas de la misma época, y coincidentemente también del mismo nombre. Apellido que, por tanto, ha podido provocar la dificultad en los estudios biográficos sobre su figura, y la confusión o inexactitud en los ya realizados, como tendremos ocasión de ver en las páginas siguientes.

El rastro sobre María Bernaldo de Quirós se pierde en los inicios de la guerra civil española, aunque algunos estudios (Cabañas González, 2010; O'Donnell, 2003) hayan situado a la aviadora en determinados puntos ya una vez iniciado el conflicto, motivado probablemente en algunos casos, por el dato ya mencionado anteriormente de la multiplicidad del nombre y apellido de «María» y «Bernaldo de Quirós». Otras causas atribuibles, como son, el peso que el patriarcado seguía ejerciendo sobre las mujeres y sobre el papel que estas desempeñaban en la sociedad, o los prejuicios establecidos en torno a la Guerra Civil y los papeles ejercidos en ella a nivel político, son otros de los elementos a tener en cuenta en el estudio de María Bernaldo de Quirós y en el análisis de su ensombrecimiento.

Para realizar un correcto estudio de la aviadora, debemos situarnos en la dictadura de Primo de Rivera, es decir, en la década de los años veinte, y más concretamente a finales de la misma, dando ya con los inicios de la Segunda República Española. En esta época ya habían comenzado a sucederse en Europa cambios políticos y sociales a consecuencia de los efectos de la Primera Guerra Mundial, afectando también a España a pesar de no haber sido potencia participante. En este contexto, algunas mujeres parecían querer romper con las normas tradicionales hasta entonces imperantes en la sociedad, imbuidas por el nuevo espíritu de lucha feminista que había surgido en Europa. Las mujeres ya habían comenzado a enfrentarse de manera notable a los roles tradicionales de la sociedad en el siglo XIX, pero el período interbélico y, más concretamente, la

2 Amelia se convertiría en piloto en 1923, siendo la mujer número dieciséis de la Federación Aeronáutica Internacional.

década de los denominados «felices años veinte», fue absolutamente determinante para muchas en cuanto a su incorporación laboral definitiva como consecuencia de la guerra y de la ausencia de hombres en el día a día. El conflicto bélico cambió el destino de la mayoría de países del continente europeo y las mujeres se vieron obligadas durante la duración del mismo, a la incorporación laboral con motivo de esa ausencia de varones insertos en los campos de batalla. Esta incorporación (en cierto modo forzada) al mundo público y laboral, hizo que muchas mujeres a partir de entonces no quisiesen retornar al mundo de lo privado, uniéndose en la incipiente lucha aún por la liberación de los derechos femeninos. Pero esta especie de «inmiscusión» de las mujeres en tareas que hasta entonces habían estado reservadas exclusivamente a los hombres, generó actitudes negativas y de rechazo ante lo que parecía ser el fin de la superioridad masculina.<sup>3</sup> Paralelamente también generó la lucha de muchas mujeres en defensa de sus propios derechos, que despertaban hacia esferas ideológicas de sesgo liberal.

En España no se cerró los ojos a dichos cambios y se produjo una transformación de roles (más teórica que práctica), que fue desde el arquetipo femenino de «ángel del hogar» hasta el de «nueva mujer moderna». Un salto que parecía abismal, y que se tradujo en parches y controversias que resumían, en definitiva, un nuevo modelo social muchas veces válido tan solo para las mujeres solteras, ya que nuestra sociedad seguía constreñida en parámetros religiosos y conservadores con respecto a la mujer muy marcados (Capel, 1989; Cases Sola, 2010). Estos parches y controversias al nuevo modelo de mujer, se tradujeron en coacciones encubiertas a la libertad de acción femenina, volviéndose especialmente duras contra aquellas mujeres casadas y/o procedentes de familias acomodadas, de las cuales se esperaba unos comportamientos determinados y ajustados a los patrones que el patriarcado venía marcando desde tiempos inmemoriales acerca de la domesticidad, como nos refleja de manera brillante Carmen Baroja en sus memorias, publicadas *post mortem* de la mano de Amparo Hurtado.

En toda esta línea, y sobre todo en lo referente a las dificultades de las mujeres de alta posición social, debemos situar a la aviadora Bernaldo de Quirós. En un primer momento, y a pesar de todos los obstáculos sociales generales existentes para las mujeres en general (de los que ella misma hablaría en diferentes entrevistas), Bernaldo de Quirós consiguió introducirse en el mundo de la aviación y obtener su licencia de vuelo. Según pone de manifiesto en su estudio Franco Rubio (1986: 239-263), en cuanto a la presencia y contribución de las mujeres en cargos políticos en la España contemporánea, ésta casi siempre se debió a causas como la afección al régimen primorriverista, a posiciones muy cercanas a la monarquía, o simplemente al prestigio social y/o al parentesco y la asociación a hombres que ya ostentaban dichos puestos de importancia política

3 Desde la acusación de *femmes-hommes* que recibieron las primeras sufragistas en el siglo XIX, en virtud de su interés por desempeñar tareas consideradas entonces exclusivamente varoniles, la cuestión de cómo romper con las normas tradicionales que la sociedad imponía a las mujeres ya en la época contemporánea, estuvo sometida a un debate permanente donde las referencias al patrón masculino resultaron insoslayables.

o militar. Aspecto muy importante a tener en cuenta en la biografía de Bernaldo de Quirós, especialmente a partir de su enlace matrimonial con el que sería su segundo esposo, José Manuel Sánchez-Arjona de Velasco (Salazar y Acha, 2001: 186). Un dato, el del matrimonio, que parece ser vital en el destino de todas aquellas mujeres destacadas del momento y que finalmente no pudieron continuar por regla general (una vez iniciada ya la Guerra Civil) con aquellas tareas emprendidas en los prometedores años veinte, viéndose así frustrado lo que se había denominado ya como un importante *avance del feminismo* y de los movimientos de las mujeres en nuestro país.

### 3. María Bernaldo de Quirós Bustillo

María de la Salud Bernaldo de Quirós Bustillo nació el día 26 de marzo del año 1898 en Madrid, hija de Rafael Bernaldo de Quirós y Mier y Consolación Bustillo y Mendoza, IV Marquesa de los Altares. Una familia de ascendencia asturiana, y en concreto de la localidad de Llanes (Salazar y Acha, 2001).

Bernaldo de Quirós contrajo matrimonio en dos ocasiones, ambas sin descendencia. En primer lugar, contrajo matrimonio con el que fue su primo Ramón Bernaldo de Quirós y Argüelles, fallecido prematuramente en el año 1920. En segundas nupcias contraería matrimonio con José Manuel Sánchez-Arjona y Velasco, el que sería por muchos años alcalde de Ciudad Rodrigo en la provincia de Salamanca y cuya labor al frente de su ayuntamiento llegaría a tildarse de sobresaliente (Martínez López, 2007; *ABC Sevilla*, 1938: 14). De manera simultánea a este segundo matrimonio, comenzaría a tener lugar el desarrollo de Bernaldo de Quirós como piloto de la aviación. Pero lo cierto es que María había tenido ilusión de volar desde niña, de volar *con sus propias alas y no con alas ajenas* (*Estampa*, 1928: 3) como sí habían hecho otras aviadoras famosas de la época, como Ruth Elder, de quien se llegaría a decir que tan solo buscaba la fama de la aviación para consagrarse como actriz. Por este motivo María se negó a viajar como una simple pasajera o, según sus propias palabras: «a ir cargada igual que un fardo» (*Estampa*, 1928: 3). Su posición como miembro de la alta sociedad posibilitó muy probablemente su pronta participación en los círculos sociales del momento, surgidos al calor de los años veinte, y que tras el fin de la Primera Guerra Mundial, propiciaron aspectos tales como el encuentro y la reunión femenina. Uno de aquellos círculos sociales más famosos fue el llamado *Lyceum Club Femenino*, creado en Madrid en 1926 por María de Maeztu, y fundado de manera primigenia en Londres a comienzos del siglo xx (Aguilera Sastre, 2011: 65-90). Club que definía así a sus componentes en el año de su fundación para el *Heraldo de Madrid*: «La mayoría de estas señoras llevan nombres ilustres. Unas se han labrado su fama con el esfuerzo de su propio valer; las demás tienen el raro, el excelso mérito de saber ser "dignas" compañeras de hombres notables» (*Heraldo de Madrid*, 1926: 5).

El comandante José Rodríguez y Díaz de Lecea sería el encargado de enseñar a María la maestría de pilotar una avioneta, y en concreto, el modelo *Havilland DH-60 Moth*. María fue consciente desde el principio del avance que las mujeres

estaban experimentando en la sociedad en aquella época, pero no consideraba, sin embargo, que el haberse convertido en la primera mujer piloto española fuese a transformarla en ningún modelo de imitación o admiración para las demás mujeres. Estaba convencida de que otras muchas podrían seguir su mismo ejemplo, dada la normalidad con la cual parecía observar, según sus palabras, la incorporación de la mujer al espacio público:

—¡Psch!... la opinión pública [...] se va ya acostumbrando a que las mujeres sirvamos para algo más que para bordar. La gente que no se asombra de que haya ciclistas, o jugadoras de tenis, o conductoras de automóviles, ¿por qué se va a asombrar de que una deportista se dedique a la aviación? (*Estampa*, 1928: 4).

Una confianza en el trabajo de las mujeres que depositó en ella en un primer momento el comandante Lecea, manifestando el orgullo y la satisfacción que la profesaba, así como la admiración que sentía por su valentía y entusiasmo. Sin embargo, tanto la actitud como las palabras del comandante Lecea, denotaban una especie de trato de excepcionalidad con respecto al trabajo de María, mostrando con ello que el haber dado luz verde a su título no significaba en modo alguno que también se hubiesen redimido las conciencias en torno a la liberalización social y profesional de todas las mujeres como colectivo: «La mayoría de las mujeres son incapaces de realizar el esfuerzo que la aviación requiere. Sin embargo, aquí tiene una excepción» (*Estampa*, 1928: 3).

Unas palabras, las del comandante Lecea, que sin duda respondían a la actitud paternalista de la época:

Las mujeres... ya sabe usted como son... Valientes y resueltas, y hasta temerarias en un momento dado, sí. Y aficionadas a las empresas brillantes... Pero la mayoría incapaces de ese esfuerzo, sostenido y sereno, que hace falta en la Aviación: les molesta el frío que hay allá arriba, unas veces, y el calor, otras. Y madrugan. Y ensuciarse de grasa... (*Estampa*, 1928: 3).

Actitudes que rezumaban aún una fuerte esencia patriarcal basada en el dominio ejercido por los hombres sobre las mujeres, provocando en estas últimas grandes inseguridades y debilidades interiores que dificultaban en gran medida su progresión en la esfera pública y social. En este sentido es importante tener en cuenta la inseguridad constante de María a la hora de realizar las pruebas, manifestada constantemente por Lecea y por ella misma: «¡Lo que a mí me daba miedo —exclama— era no servir para aviadora! ¡Si hubiera usted visto el primer día que subí a dar la lección con Lecea, qué pánico de que me declarara inútil tenía! [...]» (*Estampa*, 1928: 3).

Es importante destacar como, en cualquier caso, y a pesar de insertarse en un contexto social discriminatorio para las mujeres, la prensa reconoció a Bernaldo de Quirós su labor en la aviación, señalando tanto sus diferentes actividades de vuelo como sus otras labores relacionadas con su participación como piloto en

diferentes propagandas aeronáuticas, festividades, u otras labores más enfocadas al apadrinamiento de futuros pilotos (*La Correspondencia Militar*, 1929: 1).<sup>4</sup> Destaca entre ellas la participación de Quirós en el acto de bienvenida al infante Don Jaime de Borbón y Battemberg en La Coruña en el año 1929, donde María realizaría vuelos sobre el automóvil del infante lanzando flores al paso (*La Correspondencia Militar*, 1929: 1).<sup>5</sup> María llegaría a recibir incluso de manos del Real Aeroclub (*La Época*, 1929: 2), la concesión de la insignia de la aeronáutica militar, distinción que en forma semejante ya había sido entregada a personajes tan destacados como la ya mencionada aviadora norteamericana Ruth Elder (*El Imparcial*, 1927: 3), que la recibiría a raíz de su intento frustrado de sobrevolar el Atlántico<sup>6</sup> junto al piloto George Haldeman en 1927.

Bernaldo de Quirós llevó hasta el final aquella ilusión de infancia y aprendió a gobernar su propio aeroplano, objetivo que lograría cumplir finalmente con la obtención de su título de piloto obtenido el 15 de septiembre de 1928<sup>7</sup> finalmente, y tan solo siete años más tarde que el primer hombre español, Benito Loygorri. María obtuvo su licencia por la escuela de pilotos del Real Aeroclub de España (RACE) en el aeródromo de Getafe. Sin duda su proeza había sido una tarea ardua, por las dificultades que revestía aun para una mujer el alcance de cualquier tipo de hazaña o conquista de poder. Ella misma refirió estas dificultades en diferentes ocasiones en declaraciones a periodistas del momento como Francisco Lucientes, al cual manifestó en entrevista concedida para el periódico *El Heraldo de Madrid* en septiembre de 1928, su desacuerdo con la política antifeminista estatutaria del Real Aeroclub de España.<sup>8</sup> Dichos estatutos impedían a las mujeres ser admitidas como socias, como sí se hacía ya a nivel internacional, con las consiguientes desventajas asociadas al mundo de la aviación. Una política que Bernaldo de Quirós relacionaba directamente con la gran dificultad de acceso a aquella profesión que encontraban las mujeres. En dicha entrevista María manifestaría además algo si cabe de mayor importancia y/o crudeza en torno a las dificultades sociales que hubo de sortear para llegar hasta donde lo había hecho en el mundo de la aviación, que sería lo que ella misma denominó como «lucha terrible» (*Heraldo de Madrid*, 1928: 16) contra los prejuicios de su familia en contra de su gran ilusión.

A pesar de las dificultades, este título convirtió automáticamente a María

4 Actividad que culminaba en los denominados bautizos del aire popularizados gracias, fundamentalmente, a la revista creada en 1928 por Félix Gómez Guillamón y Luis Maestre Pérez de «Moto Aviación».

5 Podemos ver otras actividades en, *Diario La Época*. Nº 27.786, Viernes 18 de enero de 1929, p.2; *La Correspondencia Militar*. Nº 16.237, Sábado 8 de junio de 1929, p.1; o *La Correspondencia Militar*. Nº 16.264, Miércoles 10 de julio de 1929, p. 1

6 Travesía que Ruth Elder inició como intento de convertirse en la primera mujer en igualar, o incluso superar el reto, hasta entonces solo conseguido por el piloto Charles Lindbergh.

7 Datos obtenidos a través de los expedientes personales del Archivo Histórico del Ejército del Aire. Signatura, 10.222.

8 El Real Aeroclub, sin embargo, y según el expediente de licencia que le fue expedido como «primera mujer española piloto internacional de aeroplano», que se encuentra en el Archivo del Ejército del Aire, sí elevó la propuesta al Gobierno en curso de otorgar a la aviadora el título de «aviadora honoraria del ejército». Propuesta que sería rechazada taxativamente en 1929.

Bernaldo de Quirós en la primera aviadora civil española, tras la cual vendrían muchas más casi todas aún hoy desconocidas.

#### 4. El fin de un sueño: aspectos de interés y controversias en torno a la aviadora

A pesar de que fueron muchos los méritos sociales de María Bernaldo de Quirós, su figura pronto fue cayendo en el olvido conforme avanzó la década de los años treinta, y su rastro hoy es tan indeleble que apenas es rastreable pasada esa década. Pero, ¿cuál pudo ser el motivo?

Existen muchos claroscuros en torno a la biografía de Bernaldo de Quirós, y el comienzo de la Guerra Civil ensombrece el desarrollo y final de la misma por completo. Sus orígenes aristocráticos han dado pie a pensar a determinados autores, que la aviadora probablemente realizase servicios de enlace para el bando nacional durante el conflicto, si bien O'Donnell es el que aporta en su artículo datos más específicos acerca de esta posible colaboración, aunque sin fuentes claras (O'Donnell Torroba, 2003: 237). El estudio de Cabañas González no aporta más claridad a la biografía de la aviadora, puesto que llega a cometer errores graves de asociación, al confundir a María de la Salud Bernaldo de Quirós Bustillo con María Ignacia Bernaldo de Quirós y Argüelles, esposa de Francisco Ansaldo y Bejarano, aviador militar falangista. Un error que lamentablemente se repite y reproduce en fuentes de consulta electrónicas muy populares y de uso habitual.

La colaboración de Bernaldo de Quirós con el bando nacional se sustenta, por tanto, en sus orígenes sociales. Pero también en un curioso método comparativo utilizado con respecto a otras figuras femeninas similares, como fue el caso de la trayectoria seguida por la aviadora catalana Mari Pepa Colomer al inicio de la Guerra Civil como enlace, en este caso, para el bando republicano. Una de las pruebas que consiguieron ubicar en el cielo del conflicto armado a la aviadora catalana fue el rastro de las avionetas *Moth*, modelo que ella pilotaba y con el que coincidió con Bernaldo de Quirós. Pero lo cierto es que apenas han podido rastrearse en la documentación el vuelo de este tipo de avionetas durante la Guerra Civil, y es precisamente en la figura de Mari Pepa Colomer en el único de los casos en que se ha atestiguado por el momento. El Ejército del Aire nos remite asimismo a la escasez de este tipo de avionetas en España y a que su utilización en cualquier caso, durante la Guerra Civil, correspondió a las escuelas elementales de pilotaje del bando republicano.

Lo cierto es que no podemos dejar de lado que María Bernaldo de Quirós fue una mujer de aquellas definidas como *modernas*, *flappers*, o tantas otras definiciones<sup>9</sup> utilizadas en la época. María Bernaldo de Quirós fue una mujer, en definitiva, adelantada a la mentalidad de la sociedad y los convencionalismos de su tiempo, y por tanto, una mujer nada al uso. Hechos como el de contraer matrimonio en dos ocasiones o su falta de descendencia, se suman al paradigma

9 La masculinización de la mujer económicamente independiente, y liberada estéticamente de las restricciones de la femineidad, parecía ir asociada al movimiento de emancipación de la mujer y al rechazo social, o a una aceptación con precauciones.

de *mujer moderna y fuera de lo común* de la época que fue Bernaldo de Quirós. La biografía de la aviadora nos aporta diversas pruebas de lucha social y feminista (si bien de un feminismo atenuado, probablemente en línea con el llamado *feminismo social* o *feminismo católico* de la época, en sintonía con su iniciadora Concepción Arenal y sus labores de acción altruistas propias de muchas mujeres de la alta sociedad). El día 27 de junio de 1928, Bernaldo de Quirós recibía de manos de la reina doña Victoria el brazal y el título de dama-enfermera de la Cruz Roja (*ABC Madrid*, 1927: 22), maniobra que tal vez la aviadora pudo utilizar de algún modo para pretender su empleabilidad en el ejército, o su seria consideración y valía en el mismo, tras la negativa del Real Aeroclub de admitir a las mujeres como verdaderas aviadoras de oficio. El real decreto del día 27 de febrero de 1917 había establecido la entrada de las primeras mujeres al ejército a través del *Cuerpo de Damas Enfermeras* dependiente del Ministerio de la Guerra. Una colaboración que, sin embargo, de nuevo se revestía de un carácter más simbólico que práctico a nivel laboral, al tratarse de colaboraciones completamente altruistas. Una participación en la Cruz Roja, en cualquier caso (participación que ya habían realizado otras mujeres destacadas, como la mencionada Concepción Arenal, que llegaría a ser nombrada secretaria general de dicha institución en 1871), que no debió congratular a Bernaldo de Quirós con respecto a la consolidación de la posición de la mujeres en el ejército, ya que sería pocos meses después de obtener este nuevo diploma, y en concreto en septiembre de 1928, cuando manifestara en prensa su malestar contra los estatutos conservadores del Real Aeroclub (*Heraldo de Madrid*, 1928: 16).

Fuera como fuere, la realidad de Bernaldo de Quirós debió ser, y sigue resultando, compleja debido a su procedencia. Durante los orígenes del conflicto la mayor parte de la aristocracia simpatizó con el movimiento de sublevación ante el gobierno de la república, y esto indujo a muchas de las mujeres de buena posición que habían acudido a los salones de tertulias, o habían adquirido un oficio, a retirarse de nuevo a la vida privada consignada por las doctrinas del movimiento insurgente, plasmadas de manera muy eficaz (tanto durante el conflicto como durante todo el periodo posterior de posguerra) en el ideario de la denominada *Sección Femenina*.

Este dato sí que podría llevarnos a pensar que el destino de María una vez comenzada la guerra, fuese la reclusión de nuevo en la domesticidad, como sucediera a tantas y tantas mujeres del momento, y a diferencia de otras como Mari Pepa Colomer que sí participó de manera bastante activa durante el conflicto. Que su segundo esposo, José Manuel Sánchez-Arjona y Velasco fuese un hombre monárquico, conservador y católico a ultranza, o que su profesor el comandante José Rodríguez y Díaz de Lecea, se convirtiese con los años en una figura activa del franquismo e incluso en Ministro del Aire durante la dictadura, son sin duda elementos vitales en esta posible configuración de la biografía de Bernaldo de Quirós. Sin embargo, si estudiamos una biografía tan solo por los datos que su asociación a personajes masculinos nos proporcione, sin duda no estaríamos haciendo investigación asociada a las cuestiones del género. De este modo,

es importante observar otro tipo de elementos más íntimos y personales, que puedan revelarnos aspectos más concretos sobre el personaje femenino a tratar. Elementos como el del divorcio contraído entre María Bernaldo de Quirós y José Manuel Sánchez-Arjona, apenas conocido y sucedido en plena república en el año 1933 (*El Sol*, 1933: 6).<sup>10</sup> Un divorcio apenas recién estrenado a nivel legislativo en España, y con el que se había pretendido la existencia de una moral diferente, más acorde con la mentalidad moderna y laica que inspiraba todo el sistema republicano (Daza Martínez, 1992).

La cuestión del divorcio es, por tanto, uno de los elementos más importantes a tener en cuenta en el análisis de la aviadora, ya que dicha *Ley de divorcio de 1932* elaborada por la Segunda República, aunque tuvo en la sociedad bastante acogida, nunca llegó a manifestarse en la práctica de manera muy significativa debido al peso que seguía ejerciendo la iglesia y sus doctrinas con respecto al matrimonio en la sociedad. Según la socióloga Inés Alberdi: «En general, los hombres y las mujeres de ideas avanzadas fueron los que con más ardor acudieron a exponer sus ideas en pro del divorcio, mientras que los que tenían fama de católicos se abstuvieron de dar las suyas» (Alberdi, 2007: 86).

Esta ley había sido pionera, tanto en la consideración de *igualdad* con respecto a ambos cónyuges, como en el establecimiento del *mutuo acuerdo*. Además, esta ley también podía solicitarse por uno solo de los miembros hasta en trece supuestos, de los cuales uno de los más recurrentes sería el de malos tratos. Este suceso atribuible como supuesto con la nueva ley, había comenzado a dispararse con motivo del surgimiento de aquella denominada *mujer moderna* y de sus deseos y aspiraciones de independencia. La resistencia de muchos hombres a este avance femenino en la sociedad, era proclive a provocar violencia en el seno íntimo y/o familiar. Veamos las palabras de Carmen Baroja al respecto: «Rafael, si no estaba para la hora de cenar, que solía ser muy temprano, se ponía hecho una furia» (Baroja, 1998: 91).

La mayoría de los divorcios que tuvieron lugar en este periodo fueron promovidos por las mujeres, que se proponían, amparadas relativamente por una ley liberal, el reivindicar sus derechos y libertades dentro de la pareja. La mayoría de estos divorcios conllevaba casos de mala convivencia y trato, que al margen de la existencia de violencia o no, solían añadir una carencia total de comprensión, afecto y felicidad. De este modo, la mayor parte de los divorcios que se llevaron a cabo a partir de 1932 procedían de separaciones «previas de hecho». Estas separaciones previas se constituían en uno de los trece supuestos de amparo al cónyuge que solicitase el divorcio, cuando la separación alcanzase los tres años en el momento del pleito final. Caso concreto de Bernaldo de Quirós, que en 1930 ya parecía haber iniciado el contencioso contra Sánchez-Arjona<sup>11</sup> muy probablemente sin su consentimiento, si observamos la discriminación que la familia de Sánchez-Arjona realizaría sobre María en la esquelera del susodicho tras su fallecimiento,

10 «Sala primera de lo Civil. Doña María de la Salud Bernaldo de Quirós con don Manuel Sánchez Arjona. Divorcio».

11 «Audiencia territorial. Doña María Bernaldo de Quirós con don Manuel Sánchez-Arjona sobre apelación de auto» (*ABC Madrid*, 1930: 31).

omitiendo por completo y de manera consciente relación alguna con la aviadora,<sup>12</sup> emparentándole de nuevo con su primera mujer.

## 5. Conclusiones

A María Bernaldo de Quirós las fotografías la retrataron casi siempre con un rostro serio, más bien triste. Ella llegó a definirse en una ocasión como *casi, casi, feliz*. No sabemos, sin embargo, a pesar de todos estos datos que se acumulan sobre su vida, cual terminó siendo finalmente su devenir. Sí sabemos, por el contrario, en qué época había tenido la suerte o la desgracia de vivir y participar a nivel social. Una época, en la cual, a pesar de los breves avances políticos en materia femenina, las mujeres siguieron sufriendo en la práctica las mismas consecuencias devastadoras del tradicional pensamiento patriarcal. Devastadoras, porque así de rotunda debía ser la sensación, quizás, que experimentase la primera mujer convertida en piloto de la aviación en España cuando la prensa emplease sus recursos estilísticos en definirla de una manera tan simple, retrógrada y alejada de la profesionalidad, como las empleadas por la *Revista Estampa* en el año 1928: «Los ojos más bonitos que tiene la aviación» o «[...] bajo los anteojos, arden unos ojos negros, grandes, bellísimos; unos ojos positivamente antirreglamentarios» (*Estampa*, 1928:3). De esta forma era como tendía a retratarse a las mujeres que habían roto moldes y accedido al mundo profesional restringido a los hombres. Frases que denotan la desigualdad de trato y de género existente, representativas de como la ideología patriarcal permanecía inmutable respecto a los avances políticos y al papel que las mujeres debían desempeñar en la sociedad.

María Bernaldo de Quirós fallecería el día 26 de septiembre del año 1983. Durante casi cincuenta años hasta entonces, desde la obtención de su título de piloto, el rastro de la primera aviadora de nuestro país pareció perderse en el tiempo. Las políticas y libertades de los años treinta en materia femenina terminaron rompiéndose con la instauración por la fuerza del régimen totalitario fascista (denominado comúnmente en nuestra sociedad como «régimen franquista») y sus denominadas «misiones» emprendidas, encaminadas a devolver a las mujeres a sus estados de *esposa y madre* tradicionales. Estas llamadas «misiones»<sup>13</sup> fueron una prueba irrefutable de como el franquismo no solo estuvo influenciado, en cuanto a su discriminación del género y otras construcciones simbólicas y legislativas, por el catolicismo, sino que lo estuvo también, y mucho, por parte de los fascismos europeos que consideraban inferiores a las mujeres.

Es muy probable que la sombra del conflicto de la Guerra Civil, y más aún, la duda de que María pudiera pertenecer o de que hubiese participado de algún modo con la dictadura franquista, haya oscurecido y ocultado en el tiempo su figura como aviadora. Pero lo cierto es que si nos atenemos estrictamente a los datos hasta ahora

12 Esquela a Don Manuel Sánchez-Arjona y Velasco (*ABC Sevilla* del 2 de abril de 1955, p. 36). En ella, y casi un mes después del fallecimiento de Sánchez-Arjona, se establece al difunto como «viudo que fue de la señora Doña Concepción Sánchez-Pizjuán Muñoz», es decir, de su primera mujer.

13 Vocablo muy utilizado por las fuerzas militares, así como el de *formación*, que sería trasladado también durante la dictadura a la realidad social de las mujeres a través de la Sección Femenina.

tácitos y comprobables, Bernaldo de Quirós nunca pareció querer tener ninguna implicación con ámbitos políticos conservadores a la altura de los años treinta, partidaria como había demostrado ser públicamente y a «boca llena» de la educación, formación e independencia de las mujeres. Es importante destacar también, que en la mayoría de los casos, estas mujeres *modernas* no solo no fueron partidistas, sino que carecieron a nivel general (y ante la falta de formación que continuaba existiendo con respecto a la educación femenina) de conciencia política alguna. Así por ejemplo, en el prólogo de *Celia en la revolución* editado por Marisol Dorao en 1987, la editora manifestó que Elena Fortún, socia en su momento del Lyceum Club así como otras muchas, no tuvo ningún carácter ni afán partidista ni tendencioso: «Porque ella no juzga: trata de relatarlo todo de la manera más objetiva, sin omitir detalles y sin dejar de preguntarse quién tiene la razón. Ella se limita a contar lo que vivió [...]» (Baroja, 1998: 125). Estas mujeres que habían sido atrevidas y habían conocido y practicado la modernidad, no solo sufrieron las duras consecuencias de la opinión pública sino que también sufrieron (y en ocasiones esto sería lo más importante, al tratarse casi siempre de mujeres pertenecientes y *dependientes* de su alta clase social) la falta de comprensión y el escaso o nulo apoyo familiar, como ya pudimos ver a través de las propias palabras de la aviadora. Esta falta de apoyo conduciría a la mayoría de ellas<sup>14</sup> de nuevo al ostracismo, al fin de las ideas liberales, y a la reclusión y la vuelta a la domesticidad con el comienzo de la dictadura, ya que esta consideró necesaria la limpieza de todas las medidas llevadas a cabo por la República, y entre ellas, aquellas que habían permitido a las mujeres su acceso al espacio público. Aspectos sociales que revirtió la dictadura, por tanto, con una feroz imposición del sistema autoritario fascista y de dominio patriarcal:

La moral de mi casa, muy a la española, era por demás rígida para mí en cosas pueriles y sin importancia, y muy laxa para mis hermanos en cosas que yo, ya entonces, consideraba importantes. Luego, después de casada, esta moral todavía se acentuó más, y ya no tuve derecho más que a hacer mis labores domésticas y llevar la carga de muchísimas cosas (Baroja, 1998: 45).

Tal vez las más que posibles simpatías que María pudo profesar hacía el movimiento feminista, así como hacia ideologías de carácter liberal sin máximas pretensiones políticas, pudieron ser también motivo de su condena progresiva hacia el ostracismo social, e incluso familiar, con el tiempo. Pero de lo que no cabe duda, es que aunque María participase una vez comenzada la Guerra Civil como enlace para el denominado bando nacional, debe ser estudiada tanto por su pertenencia al grupo de mujeres modernas de los años veinte y treinta de nuestro país, como por sus méritos laborales estrictamente personales. Porque lo cierto es que la Guerra Civil rompió con los sueños de la mayoría de las

14 Este sería el caso de casi todas las mujeres que permanecieron en España y no recurrieron al exilio, como sí lo hicieron Elena Fortún, Magda Donato o Isabel Oyarzabal, grandes ejemplos de avance y éxito profesional durante la dictadura franquista.

mujeres, de uno y otro bando. Incluso Mari Pepa Colomer, tras su participación como enlace para el bando republicano durante el conflicto, se vio en la obligación social imperante de renunciar a un futuro profesional volviendo al hogar: «La guerra acabó con mis sueños y ya nunca más he tenido contacto con la aviación».<sup>15</sup> La guerra simplemente había significado un mantenimiento de conveniencia política en el espacio público para determinadas mujeres, siempre en funciones secundarias y de retaguardia. En este contexto debemos observar, que las mujeres no solo fueron víctimas en consecuencia de un conflicto armado concreto, sino que fueron todas víctimas y, en mayor medida, de la imposición de un sistema fascista posterior basado en la supremacía de los hombres sobre las mujeres, el revanchismo político y la violencia social. La guerra y la dictadura posterior plantearon la vuelta al espacio privado, obligatoria para todas aquellas que no llegaron a conocer o experimentar el exilio. Un abandono del espacio público violento e imperativo, ante la inobservancia total de la querencia femenina al respecto.

Las mujeres fueron condenadas, por tanto, a la inactividad y al silencio, hasta que poco a poco y con el paso de los años, se atreviesen de nuevo a desobedecer la norma establecida. Las mujeres fueron obligadas a situarse en un último plano con respecto a sus padres, hermanos, maridos... en favor de sus intereses y progresiones sociales. Bajo este precepto, Carmen Baroja y Nessi debió renunciar a su propio éxito y ambición como escritora en favor de la promoción y el éxito social de sus hermanos, Pío y Ricardo, y posteriormente también del de sus hijos. Como así mismo debió ocurrirle a Bernaldo de Quirós, la hija pequeña de seis hermanos, cuyo recuerdo como aviadora (y con respecto a su unión con Sánchez-Arjona) fue desplazado en favor del sí recordado y laudado alcalde de Ciudad Rodrigo. Un tiempo de silencio que reflejaría brillantemente Martín Santos a través de diferentes mujeres y personajes de distinta clase social:

Llegar a encontrar refugio en la soledad, en la protección de las paredes. En la misma inmovilidad. No se está mal. No se está tan mal. Para qué pensar. No hay más que estar quieto. No pensar en nada. Llegar a hacer como si fuera un deseo propio estar quieto. Como si el estar aquí quieto, escondido, fuera un deseo o un juego. Estar escondido todo el tiempo que quiera. Estar quieto todo el tiempo necesario. Aquí mientras estoy quieto, no me pasa nada. No puedo hacer nada por mí mismo. Tranquilidad. No puedo hacer nada; luego no puedo equivocarme. No puedo tomar ninguna resolución errónea. No puedo hacer nada mal. No puedo equivocarme. No puedo perjudicarme. Estar tranquilo en el fondo. No puede ya

15 Palabras de Mari Pepa Colomer proporcionadas por la *Asociación de Aviadores de la República*. Disponible en: [http://adar.es/index/index.php?option=com\\_content&task=view&id=96](http://adar.es/index/index.php?option=com_content&task=view&id=96). Fecha de consulta: 23 de julio de 2013. Mari Pepa Colomer, como mujer que se manifestó públicamente partidaria de la izquierda, es una muestra excelente para observar de qué forma la dictadura barrió las posibilidades de promoción, empleo y desarrollo en el espacio público de las mujeres, como consecuencia de su ideología y sistema de «gobierno impositivo» militar y fascista.

pasar nada. Lo que va a pasar yo no lo puedo provocar. Aquí estoy hasta que me echen fuera y yo no puedo hacer nada por salir [...] (Martín Santos, 2008: 209).

Un tiempo de «nada», como ya constató Laforet en 1944, que había llegado para quedarse.

## 6. Bibliografía

- AGUILERA SASTRE, Juan (2011) «Las fundadoras del Lyceum club femenino español», *Brocar*, nº 35, Universidad de la Rioja, pp. 65-90.
- ALBERDI, Inés (1979) *Historia y sociología del divorcio en España*, Madrid, Centro de investigaciones sociológicas.
- BAROJA, Carmen (1998) *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, Barcelona, Tusquets (prólogo, edición y notas de Amparo Hurtado).
- BURGOS, Carmen de (1927) *La mujer moderna y sus derechos*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Dirección General de Igualdad de Oportunidades, 2007.
- CABAÑAS GONZÁLEZ, José (2010) «Las derivaciones de la Sanjurjada en la Bañeza». *Argutorio: revista de la Asociación Cultural «Monte Irago»*, nº 28, pp. 13-18.
- CAPEL, Rosa María (1989) «El modelo de mujer en España a comienzos del siglo XX», *Mujeres y hombres en la formación del Pensamiento Occidental*, Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid, Universidad Autónoma: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer. Vol. II, pp.311-320.
- CASES SOLA, Adriana (2010) «Del «Ángel del Hogar» al «Ángel del Ayuntamiento»», *Revista Feminismols*, nº 16, pp.139-158.
- DAZA MARTÍNEZ, Jesús (1992) «La ley de divorcio de 1932. Presupuestos ideológicos y significación política», *Alternativas: cuadernos de trabajo social*, nº1, pp.163-175.
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle (1991-1992) *Historia de las mujeres en Occidente*, Madrid, Taurus, Vol. V, 2003.
- FRANCO RUBIO, Gloria Ángeles (1986) «La contribución de la mujer española a la política contemporánea: de la Restauración a la Guerra Civil (1876-1939)», *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de la Mujer, pp. 239-263.
- GARCÍA CARRAFFA, Alberto (1926) *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Salamanca, Imprenta comercial salmantina, Volumen 16, tomo 14.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker (2006) «Los espacios ideológicos en Carmen Baroja, escritora del 98», *Cultura Latinoamericana: Annali dell'Istituto di Studi Latinoamericani*, nº 7, Universidad de Illinois, pp. 397-423.
- MANGINI, Shirley (2006) «El Lyceum Club de Madrid un refugio feminista en una capital hostil», *Asparkia. Investigación feminista*, nº17, Castelló de la Plana, Seminari d'Investigació Feminista, pp.125-140.
- MARINA, José Antonio y RODRÍGUEZ DE CASTRO, María Teresa (2009) *La conspiración de las lectoras*, Barcelona, Anagrama.
- MARTÍN SANTOS, Luis (1961) *Tiempo de Silencio*, Barcelona, Seix Barral, 2008.

- MARTÍNEZ LÓPEZ, María Isabel (2007) «La cartelera teatral en Logroño: 1936-1939». *Revista STICHOMYTHIA*, nº 5, pp. 101-132.
- MOOLMAN, Valerie (1982) *La conquista del aire. Heroínas del aire*, Amsterdam, Time-life Books.
- O'DONNELL TORROBA, César (2003) «María Bernaldo de Quirós. La primera mujer piloto de aviación en España». *Revista española de historia militar*, nº41, Quirón ediciones, pp. 235-237.
- PEÑA RODRÍGUEZ MARTÍN, Manuel de la (1998) *Medio siglo de la aviación en Getafe (1911-1960)*, Madrid, Manuel de la Peña Rodríguez Martín.
- SALAZAR Y ACHA, Jaime de (2001) *Estudio histórico sobre una familia extremeña. Los Sánchez Arjona*, Ciudad Rodrigo, Lletra.
- VV.AA. (1997) *La mujer en el arte español*, Madrid, Alpuerto, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VV.AA. (2006) «La mujer española en la aviación», *Aeroplano, revista de Historia aeronáutica*, nº24, pp.136-159.
- YUSTA VIÑAS, Cecilio y Lázaro Ávila, Carlos (2008) *Descubrir las mujeres en la aeronáutica*, Madrid, Centro de documentación y publicaciones de Aena.

### Otras fuentes impresas

- ABC Madrid*. Nº 7.955, 27 de junio de 1928.
- ABC Madrid*. Nº 8.711, 26 de noviembre de 1930.
- ABC Sevilla*. Nº 10.907, 17 de mayo de 1938.
- ABC Sevilla*. 2 de abril de 1955.
- El Imparcial*. Nº 21.152, Viernes 28 de octubre de 1927, p. 3.
- El Sol*. Nº 4.846, Miércoles 22 de Febrero de 1933, p. 6.
- Estampa*. Nº 39, Madrid, 25 de septiembre de 1928, p. 3.
- Estampa*. Nº 229, Madrid, 28 de Mayo de 1932, p. 11.
- Heraldo de Madrid*. Nº 12.518, Martes 16 de marzo de 1926, p. 5.
- Heraldo de Madrid*. Nº 13.306, 20 de septiembre de 1928, p. 16.
- La Correspondencia Militar*. Nº 16.237, Sábado 8 de junio de 1929.
- La Correspondencia Militar*. Nº 16.264, Miércoles 10 de julio de 1929, p. 1.
- La Época*. Nº27.786, Viernes 18 de enero de 1929, p. 2.

Recibido el 08 de septiembre de 2014

Aceptado el 27 de enero de 2015

BIBLID [1132-8231 (2015) 27: 147-161]



## Dora Maqueda. Su militancia en Falange española

### *Dora Maqueda. Her membership in Spanish Falange*

#### RESUMEN

Las investigaciones sobre la Sección Femenina (SF) de Falange han sido llevadas a cabo de forma muy general, consecuencia de la gran institución en la que terminó convirtiéndose. Descender en el análisis de estudio es fundamental para entender de una forma más pormenorizada los aspectos más cualitativos de una organización femenina que irrumpió en la vida de muchas mujeres. Por otro lado, es necesario profundizar en los años iniciales de la SF, ligando su desarrollo al de la Falange Española. El estudio de una falangista, Dora Maqueda, a través de un retrato de vida, nos permitirá descender en dicho análisis y obtener una visión más concreta sobre una mujer que decidió militar en la Falange Española desde el primer momento, ocupando un puesto destacado para pasar en los años cuarenta a un segundo plano en la esfera política.

**Palabras clave:** Dora Maqueda, Sección Femenina, Falange, Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS), República, Guerra Civil, franquismo.

#### ABSTRACT

Investigations carried-out about the Sección Femenina (SF) of Falange are very general, consequence of the great institution that eventually became. Descend in the analysis of study is essential to understand with more detail the more qualitative aspects of a women's organization that broke into the lives of many women. On the other hand, it is necessary to go in the depth about first years of SF, linking its development to the Spanish Falange. The study of a falangist, Dora Maqueda although a portrait of life, will allow descend on this analysis and achieve a more concrete view about a woman who decided military in Spanish Falange from the start, occupying in an high position to pass in the forties to the background in the political sphere.

**Key Words:** Dora Maqueda, Sección Femenina, Falange, Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista, Republic, Civil War, Franco Regime.

#### SUMARIO

1. Introducción. 2. Dora Maqueda Domínguez. 2.1. Los comienzos. 2.2. Dora Maqueda en la Falange Española y de las JONS. 2.3. Dora Maqueda, Secretaria Nacional. 2.4. Dora Maqueda en la Guerra Civil. 2.5. La dictadura franquista. 3. Conclusiones. 4. Bibliografía.

### 1. Introducción

La Segunda República Española supuso un periodo de importantes transformaciones sociales, muchas de las cuales ya venían gestándose tiempo atrás, pero encontraron en el periodo republicano una mayor capacidad de realización.

1 Universidad Complutense de Madrid, email: sgahete@ucm.es.

Entre los cambios sociales cabría destacar los que se produjeron en el campo de las relaciones de género, que aunque tímidamente y dominadas por una mentalidad conservadora, en lo que a las relaciones de género se refiere, hizo que se pusiesen en marcha nuevas prácticas sociales, algunas de las cuales ya se daban en los años veinte pero que tuvieron en la década de los treinta una mayor expansión. Si bien la Guerra Civil supuso, por un lado, el inicio de la vuelta a unas relaciones de género tradicionales también el conflicto bélico llevó, por otro lado, a unas mayores alteraciones de dichas relaciones en ambos bandos aunque con diferencias considerables.

Durante la República la movilización femenina fue bastante notable y, sobre todo, representada por sectores muy diversos. Se constituyeron agrupaciones femeninas de diversa índole, tanto de izquierdas como de derechas. Entre estas organizaciones femeninas destacamos para este trabajo a la Sección Femenina de Falange cuyos inicios fueron tímidos, al igual que los del sector masculino, pero cuyo crecimiento y posterior influencia fueron muy notables. La gestación de la Falange Española es más conocida que la de su sector femenino de la que sobre todo se han producido obras sobre su actuación durante la dictadura franquista.

En lo que respecta a sus militantes, en algunos estudios (Barrachina, 1991; Blasco, 1997; Richmond, 2004) se recoge la diferenciación entre el modelo de mujer que transmitían, ya en la dictadura franquista, y el que representaban ellas mismas. Transmitieron un modelo femenino que se caracterizó por su obligación de ser una ama de casa a tiempo completo, una buena madre y esposa. Por su parte, las falangistas representaron un modelo muy diferente, ya que en la mayoría de los casos ni eran madres, ni estaban casadas y desempeñaban funciones públicas; si bien hay que matizar esta hipótesis en función de criterios cronológicos y de jerarquía entre las propias militantes.

Las funciones encomendadas a las primeras falangistas, tal y como se recogen en sus primeros estatutos de diciembre de 1934 (Suárez, 1993: 37-39), concibieron a la SF como un mero aparato auxiliador de la Falange masculina. A partir del año 1935, y sobre todo, en 1936 y durante toda la Guerra Civil en aquellos territorios que quedaron en manos del gobierno republicano como Madrid, la actuación de estas falangistas fue mucho más allá que la de ser meras auxiliadoras.

No obstante, la actuación de estas primeras mujeres comprometidas con la Falange es prácticamente desconocida debido fundamentalmente a la escasez de fuentes que para este periodo se encuentran en los archivos.

Se pretende mediante un retrato de vida de la falangista, Dora Maqueda, contribuir al conocimiento de esta etapa tan opaca. La reconstrucción de sus actividades durante estos años está basada, fundamentalmente, en lo que consta en su expediente personal<sup>2</sup> que, aunque incompleto, insiste precisamente en estos años iniciales de actividad. También se ha atendido a la obra de Suárez Fernández (1993), útil en cuanto a datos se refiere aunque exenta de un análisis crítico, como forma de completar las actividades de esta falangista desde el año 1937. Periódicos como el *ABC* o información disponible en otros archivos como el de la Real Academia de la Historia han ayudado a completar algunos huecos vacíos en el expediente personal de Dora Maqueda.

2 Caja nº 23/ 2586, nº de expediente 2. Archivo General de la Administración (AGA).

## 2. Dora Maqueda Domínguez, su trayectoria política

Dora Maqueda fue una mujer comprometida en los años de gestación de la Falange que salió discretamente de la escena política después de la Guerra Civil como muchas otras falangistas. Pocos datos se conocen de esta mujer, como de tantas otras militantes, ni siquiera en su expediente está recogido el año de su nacimiento. Físicamente y según queda recogido en su expediente, era morena con ojos verdes, una nariz imperfecta, pelo castaño y 1,50 metros de estatura. En el momento de su afiliación vivía en el barrio madrileño de Argüelles. Sabía inglés y francés además de matemáticas e historia, siendo aficionada a la literatura.

### 2.1. Los comienzos en política

Interesante es el mes y el año de afiliación de Dora Maqueda en la Falange, abril de 1933. En esa fecha la Falange Española no se había creado. De la información que se puede extraer de su expediente personal se hace constar que empezó a trabajar en la primavera de 1933, en lo que sería más tarde Falange Española. Fue presentada a José Antonio Primo de Rivera por Santiago Hermida y José Sebastián.

Dora Maqueda ya había militado en el Partido Nacionalista Español (PNE) fundado por José María Albiñana en abril de 1930.<sup>3</sup> Sería interesante poder conocer qué motivaciones llevaron a Dora Maqueda a militar en un partido caracterizado por su radicalismo nacionalista hasta el punto que como establece el historiador Julio Gil, el PNE encarnó un nuevo modo de actuar, al concebir «el uso de la violencia física como componente normal de la acción política y aún de la doctrina, a través de la actuación de milicias encuadradas en las propias filas del partido» (Gil, 2000: 12). Igual que muchos partidos de derechas, el PNE contó con una Sección Femenina como forma de agrupar a sus militantes femeninas. Una de las misiones de Dora Maqueda en el PNE fue la recogida y distribución de paquetes y bombas de mano para entregarlas entre los legionarios en el momento de la conspiración de lo que luego dio lugar al golpe de Sanjurjo (Gil, 2000: 115).

El PNE no alcanzó una gran fuerza y terminó disolviéndose en 1937, dándose un trasvase de militancia hacia la Falange Española (Thomàs, 1999: 40). No obstante, las relaciones entre el PNE y las JONS o el círculo que se estaba aglutinando en torno a José Antonio Primo de Rivera, no fueron muy buenas. Según Julio Gil, existió una importante aversión del líder jonsista, Ledesma Ramos hacia el líder del PNE, José María Albiñana (Ibíd: 143).

En lo que respecta a los orígenes de la Falange Española habría que señalar al Movimiento Español Sindicalista, creado en julio de 1933, fruto del empeño del propio José Antonio Primo de Rivera. Entre sus representantes cabría destacar a algunos miembros de lo que fue posteriormente la Falange Española, Julio Ruiz

3 José María Albiñana era un médico valenciano, antiguo liberal que se había convertido «en un nacionalista radical y autoritario», según el historiador Joan Maria Thomàs. El partido se declaraba como monárquico y partidario de la Constitución de 1876, pero con matices. Otra de las características de los llamados albiñanistas era su creencia en la existencia de un complot judaico y masónico contra España (Thomàs, 2011: 58-62).

de Alda, que se había acercado a las JONS para posteriormente abandonarlas, Rafael Sánchez Mazas o Raimundo Fernández Cuesta.

En agosto del mismo año algunos miembros del recién creado Movimiento Español Sindicalista contactaron con Alfonso García Valdecasas, antiguo discípulo de Ortega y Gasset que en 1932 había fundado junto a Juan Antonio Maravall y Antonio Garrigues, el Frente Español, un grupo ultranacionalista que se unió al Movimiento Español Sindicalista.

Será en el mes de octubre cuando tenga lugar el llamado acto de «afirmación nacional», celebrado en el Teatro de la Comedia de Madrid, donde intervinieron Julio Ruiz de Alda, Alfonso García Valdecasas y José Antonio Primo de Rivera (Thomàs, 2011: 78-91). El dos de noviembre esta agrupación cambiaría su nombre por el de Falange Española.

Si bien, Dora Maqueda comenzó a trabajar en la primavera de 1933 en lo que sería la Falange Española, y según se establece en su expediente no conocía a José Antonio Primo de Rivera, todo indica que perteneció al Frente Español. Sin embargo, se sabe de una intervención suya el 19 de febrero de 1933 junto a otros compañeros, en un intento de acrecentar la influencia del PNE en la esfera pública y sobre todo en una defensa de su líder el doctor Albiñana<sup>4</sup> (*Renacer*, nº 16, Madrid 19 de febrero de 1933). Esto llevaría a afirmar que a la altura de febrero todavía seguía militando en el PNE. No se conoce, no obstante, ningún dato que indique que Dora Maqueda después de abandonar el PNE se pasara a las filas del Frente Español.

En el acto del PNE, celebrado en el teatro de la Comedia de Madrid, Dora Maqueda fue la única mujer que tomó la palabra aunque hubo una importante presencia femenina. En su discurso se puede observar una clara defensa de los ideales nacionalistas.

[...] El nacionalismo español es algo que brota de nuestra propia alma de españoles, es algo reflejado en la espada del Cid, que está por encima de los propósitos, es algo que atraviesa, con el idioma de Cervantes, todo el ámbito del mundo y que ha surgido y surgirá siempre, porque sus leales, su empeño, que para algo tienen un jefe en el que se concentran las virtudes de lealtad, valor, patriotismo y talento [...] (Delgado Bueno, 2009).

De su colaboración antes de la constitución de Falange se conoce que perteneció al sector norte, cuyo jefe era Máximo Sanz, y sus funciones pasaban por la visita a los nuevos afiliados, labores de proselitismo junto a Fernández Spisitte, F. Pahiza y Encinas. Fue nombrada jefe de unidad pero meses después es relegada de dicho cargo, al ser la misión demasiado arriesgada. Quedó adscrita a la centuria de Chamberí, cuyo jefe era José Antonio Martín, y cuya principal función era realizar servicios de enlace.

Si bien de esta primera etapa no se conocen demasiados datos, habría que destacar que frente a las primeras falangistas que procedían de un círculo muy cercano a José Antonio Primo de Rivera, Dora Maqueda, que después pasará a

4 En este número quedan recogidos todos los discursos dados, así como un reportaje del mitin.

colaborar activamente con la Delegada Nacional, Pilar Primo de Rivera, no procedía de dicho círculo de amistad joseantoniano.

## 2.2. *Dora Maqueda en la Falange Española y de las JONS*

En febrero de 1934 se estableció la unión de la Falange Española con el grupo de Onésimo Redondo y Ramiro Ledesma Ramos, las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS). Por su parte, las JONS se constituyeron a raíz de otras dos organizaciones, la Conquista del Estado que nació como un manifiesto político en febrero de 1931 de la mano de Ramiro Ledesma Ramos y las Juntas Castellanas de Actuación Hispánica, creadas en 1931 en Valladolid por Onésimo Redondo. Estas dos organizaciones se unieron en octubre de 1931 con el nombre de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista.

El 4 de marzo de 1934 a Dora Maqueda se le creó una nueva ficha de Falange Española y de las JONS. La fecha de inscripción de las primeras falangistas es sumamente compleja de establecer. Si bien las JONS fueron reticentes a la hora de aceptar en sus filas a mujeres; se sabe que en 1932 la primera mujer en ser aceptada en la militancia de las JONS de Valladolid fue Rosario Pereda, bajo control del líder Onésimo Redondo, aunque no contó con un carnet (Delgado Bueno, 2009: 27-28). La segunda mujer en ser aceptada en las JONS, en este caso, en la militancia madrileña bajo control de Ramiro Ledesma Ramos fue Justina Rodríguez Viguri, que sí obtuvo su ficha de las JONS pero tuvo que inscribirse con el nombre masculino de Justino. En enero de 1933, la propia Justina Rodríguez junto a otra compañera, María Dolores de Galvarriato García, plantearon a la junta el poder inscribirse como mujeres, petición que les fue aceptada por Ramiro Ledesma Ramos que encargó a Justina Rodríguez el encuadramiento de aquellas mujeres que quisiesen afiliarse, constituyéndose ese mismo año unas JONS Obrera Femenina en Madrid a cuyo frente se puso a Carmen Micó (Delgado Bueno, 2009: 28-29).

En lo que respecta a la militancia femenina en la Falange Española, todo indica que no pudieron inscribirse y que fueron instadas a que se afiliaran al Sindicato Español Universitario (SEU),<sup>5</sup> aunque algunas de ellas, como era el caso de Pilar Primo de Rivera y sus primas Inés y Dolores Primo de Rivera y Cobo de Guzman (Primo, 1983: 60), de las que se tiene constancia que tras el rechazo de los mandos masculinos de Falange, en lo que respecta a su inscripción, lo hicieron en el SEU, a pesar de no ser estudiantes universitarias. No obstante, esto era algo común, ya que muchos jóvenes no estaban afiliados directamente al partido, debido a su edad, pero estaban encuadrados en el SEU, sin ser algunos de ellos estudiantes (Thomàs, 1999: 65).

5 En lo que respecta a la creación del SEU, este se creó en noviembre de 1933 pero sus estatutos no fueron aceptados hasta febrero de 1934. Por otra parte, en el curso académico 1933/1934 nació un Sindicato Femenino de las JONS en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, y no fue hasta el curso académico 1935/1936 cuando ya dentro del SEU se constituyó una sección femenina, cuyos jefes fueron Justina Rodríguez y María Dolores Galvarriato. Por ello, cuando se establece que las primeras falangistas fueron inscritas en el SEU en el mes de enero de 1934, realmente se refieren al Sindicato Femenino de las JONS, ya que el SEU no estuvo vigente hasta el mes de febrero.

Tras la fusión de Falange Española y de las JONS en febrero de 1934, solo algunas mujeres pasaron a formar parte de esta organización, ya que en febrero de 1934 se creó el SEU, y tanto Justina Rodríguez como María Dolores de Galvarriato García, a las que se unieron Mercedes Formica como estudiante de derecho y Carolina Zamora, estudiante de medicina, se encuadraron en él.

En lo que respecta a la creación de la SF se fecha en junio de 1934, aunque hay distintos testimonios sobre cómo se gestó esta organización. Entre estas distintas versiones cabría destacar la de la propia Dora Maqueda.

Junio de 1934. Con motivo de una redada de cuarenta y tantos camaradas fueron citadas las afiliadas a Falange Española en casa de una de estas. Se les encomendó, como primera tarea, atender las diversas necesidades de los presos y sus familiares, con los medios que por sí mismas se procurasen. Se les dio orden, también, de multiplicarse de forma que a la próxima reunión fuese por lo menos doblado el número.<sup>6</sup>

Las falangistas que acudieron al domicilio de Inés Primo de Rivera fueron: Pilar Primo de Rivera, sus primas Inés y Dolores Primo de Rivera, Dora Maqueda, Luisa María Aramburu, Marjorie Munden y María Luisa Bonifaz. Tras esta reunión se formó un Comité Organizador al que quedaron adscritas Pilar Primo de Rivera, Inés Primo de Rivera, Luisa María Aramburu y Dora Maqueda que elaboraron una lista con las actividades que habría que desempeñar (Delgado Bueno, 2009: 33).

Otra visión es la que ofrece Justina Rodríguez, encargada de la afiliación de las mujeres dentro del SEU y miembro del triunvirato de mando de los estudiantes de Filosofía y Letras. Según esta antigua jonsista, tras la unión de Falange Española y de las JONS, en mayo, fue citada en la sede del partido en la calle Marqués de Riscal, y fue encargada de la redacción de unos reglamentos para mujeres estudiantes, otros para mujeres encuadradas en sindicatos obreros, y otros para mujeres que no fueran ni estudiantes ni obreras y que se encuadrarían en una Sección Femenina.<sup>7</sup>

Cuando se produjo la unión de Falange con las JONS, la dirección pasó a estar en un triunvirato, formado por José Antonio Primo de Rivera, Julio Ruiz de Alda y Ramiro Ledesma Ramos; seguido de un segundo puesto de mando constituido por Onésimo Redondo, Raimundo Fernández Cuesta y Rafael Sánchez Mazas. No fue hasta octubre de 1934 cuando quedó suspendido el triunvirato y la jefatura recayó en José Antonio Primo de Rivera. De este reparto de poder se observa cómo los miembros provenientes de Falange eran mayoría y, por tanto, es muy posible que la dirección femenina también recayera en las representantes del falangismo frente a las representantes de las JONS.

Después de la constitución de la SF y antes de ser nombrada Secretaria Nacional, Dora Maqueda fue designada Jefe del Segundo Grupo que formó ella

6 Testimonio de Dora Maqueda. Asociación Nueva Andadura, carpeta nº 44, anexo nº 2, Real Academia de la Historia, RAH.

7 Testimonio de Justina Rodríguez de Víguri. Asociación Nueva Andadura, carpeta nº 16, doc., nº 20, RAH.

misma. Cuando consiguió quince afiliadas, separó diez para que constituyeran su propio grupo. Como forma de favorecer la afiliación se acordó que cada antigua afiliada acudiera a las reuniones con una nueva simpatizante para que conociese la organización y decidiese militar en ella. Este mismo sistema era seguido por la Falange masculina (Delgado Bueno, 2009: 37).

Posteriormente, fue nombrada miembro del Comité Organizador y colaboró en la redacción de los primeros estatutos de SF, que se publicaron en diciembre de 1934 y que estuvieron vigentes hasta enero de 1937. En estos primeros estatutos se establecieron las funciones de las mujeres falangistas, cabe destacar los dos primeros artículos.

#### Artículo I.

Al crear esta Sección Femenina dentro de la Falange Española, de las JONS, se obra con el deseo de incorporar a las filas falangistas al sector femenino como núcleo integrante de la nación hispana.

#### Fines:

1- Los fines para los que se crea esta Sección son, ante todo para su incorporación a la formación de una España grande e imperial, fomentando el espíritu nacional-sindicalista dentro de todos los órdenes de la vida nacional, estimulando a la mujer española en el amor a la Patria, al Estado y a las tradiciones gloriosas de nuestra nación.

2- Hacer que se forje un alto espíritu, fecundándolo con la sana idea del amor a España y al Estado corporativo.

3- Secundar a los militantes nacional-sindicalistas en la lucha contra la anti-España, dentro y fuera de nuestros sindicatos profesionales.

4- Construir una sólida base que es necesaria y que solo la mujer puede crear en todo el ámbito de la vida como el más firme sostén para el engrandecimiento del futuro Imperio español.

#### Artículo II.

1- Para llegar a la realización de estos fines, se atenderá ante todo a la propagación de nuestros ideales. Para ello se organizará un perfecto e intenso servicio de propaganda por medio de escritos, folletos y cuantos métodos se estimen útiles y convenientes.

2- También se encargará la Sección Femenina de la confección de bordados, banderas, brazaletes y demás emblemas de nuestras organizaciones. Como asimismo de la atención y visita a los presos, heridos y de todo aquello que tanto a ellos como a sus familias represente un apoyo moral, ya que la Central corre con los fines materiales.

3- Atenderá asimismo a todos aquellos fines que el Alto Mando estime conveniente señalar (Suárez, 1993: 37-39).

El 30 de octubre Dora Maqueda es designada Secretaria Nacional, colaborando en todo momento con Pilar Primo de Rivera, nombrada Delegada Nacional, cargo que ocupó ininterrumpidamente hasta la disolución de la SF, abril de 1977. El resto de puestos se dieron a Luisa María Aramburu que fue encargada de la jefatura provincial de Madrid e Inés Primo de Rivera que ocupó el cargo de Secretaria Provincial.

### *2.3. Dora Maqueda, Secretaria Nacional de la Sección Femenina*

Las funciones que realizó durante los años 1934 y 1935 fueron, por un lado, las propias de otras falangistas, visitar a los presos y heridos, esconder armas, bordado de emblemas y banderines, rectificar los ficheros, etcétera. También en su expediente se deja constancia de que colaboró, en algunas ocasiones, en los órganos del Movimiento aunque no se especifica en qué tareas. Por otro lado, como Secretaria Nacional se encargó de organizar la SF, no solo en Madrid sino también en otras provincias. En su primer viaje de inspección de propaganda y organización junto a la Delegada Nacional, recorrieron Madrid, Huesca, Zaragoza, Pamplona, Bilbao, Santander, Asturias, Coruña, Pontevedra, Orense, León, Palencia, Valladolid, Zamora, Salamanca y distintos pueblos de Madrid. Así cuenta en sus memorias Pilar Primo de Rivera esta experiencia junto a Dora Maqueda.

Con 500 pesetas para dormir y mantenernos durante todo el viaje, no podíamos hacer despilfarros. Por lo general nos hospedábamos en casa de algún camarada y otras en pensiones de mala muerte. Comer, comíamos lo que se terciaba, muchas veces un bocadillo para todo el día (Primo, 1983: 66).

También durante este año fuimos Inés, Lola, Dora y yo a Segovia en viaje de inspección. Íbamos las cuatro en un Morris pequeño que yo conducía, llenas de hojas de propaganda y con una canción recién estrenada: el «Cara al Sol», para enseñársela a los de Segovia (Primo, 1983: 67).

En enero de 1936, Pilar Primo de Rivera y Dora Maqueda iniciaron un largo recorrido por distintas provincias con el fin de inspeccionar las Secciones Femeninas existentes y crear otras nuevas. Como consecuencia de este viaje quedaron constituidas dieciocho Secciones Femeninas que fueron: Vizcaya, Asturias, Zaragoza, La Coruña, Palencia, Orense, Santander, Navarra, Salamanca, Valladolid, Pontevedra, Segovia, Toledo y Zamora, nombrando a una jefe provincial en cada una de las distintas provincias. Durante los primeros meses del 36 fueron creadas igualmente las Secciones Femeninas de Málaga, Jerez, Barcelona, Guipúzcoa, Burgos, Sevilla, Huelva, Cáceres, Jaén, Ceuta y Melilla (Gallego, 1983. 40-41).



Dora Maqueda (a la derecha) junto a Pilar Primo de Rivera y el Jefe Provincial de Huesca, Daniel Francay, camino de Tamarite. Enero de 1936.<sup>8</sup>

Tras las elecciones de febrero de 1936, Dora Maqueda fue encargada de servir de enlace entre los jefes encarcelados y las provincias, transmitiendo distintas órdenes. Fue a partir de este año cuando las falangistas cobraron un mayor protagonismo, asumiendo en algunas ocasiones los puestos que antes ocuparon los hombres por estar en esos momentos encarcelados. Tras la declaración de Falange como ilegal y el encarcelamiento de José Antonio Primo de Rivera en el mes de marzo junto a otros miembros representativos, la SF se hizo cargo de gran parte de la organización, especialmente en Madrid.

No obstante, también durante el año 1936 se empezaron a producir los primeros encarcelamientos de mujeres falangistas, especialmente de aquellas más representativas. Este fue el caso de Luisa María Aramburu que fue detenida, ya en marzo de 1935, por llevar el uniforme de Falange y conducida a la Dirección General de Seguridad.<sup>9</sup> Inés Primo de Rivera fue detenida en mayo de 1936 por protestar en un juicio contra José Antonio Primo de Rivera, permaneciendo encarcelada durante ocho días.<sup>10</sup> Su hermana Dolores Primo de Rivera fue detenida en el cementerio del Este por ir con el uniforme de Falange junto a otras compañeras, mientras visitaban la tumba de un falangista. Asimismo, fue conducida al Ministerio de la Gobernación y después pasó a los calabozos del Juzgado de Guardia cuando fue sorprendida realizando una reunión en su domicilio. El 10 de abril de 1936 volvió a ser detenida por insultar al Tribunal que juzgó a los falangistas acusados del atentado contra Jiménez de Asúa, pasando un día y una noche en el Juzgado y siendo trasladada a la cárcel de Ventas, donde permaneció dieciocho días. Estancia en la cárcel que volvió a repetir durante ocho días al gritar en un nuevo juicio contra José Antonio, «¡Arriba España!».<sup>11</sup>

8 Asociación Nueva Andadura, Archivo Fotográfico, carpeta amarilla, nº 22, foto 1-A, RAH.

9 Caja 23/2594, nº de expediente, 567, AGA.

10 Caja 23/2609, nº de expediente, 2053, AGA.

11 Caja 23/2608, nº de expediente, 2023, AGA.

La experiencia de Dora Maqueda fue similar a la de algunas de las primeras falangistas. En abril de 1936, la policía se presentó en su domicilio y tras un registro infructuoso fue llevada a la Dirección General de Seguridad. De allí fue trasladada a la cárcel de Ventas, donde estuvo hasta mediados de junio. Tras su salida de la cárcel siguió con sus actividades, convirtiéndose su casa en un lugar de reunión. También parece ser, aunque en su expediente no se establece, que fue detenida junto a Dolores e Inés Primo de Rivera, Josefina Veglison y otra serie de falangistas, al gritar en un juicio contra José Antonio Primo de Rivera, «¡Arriba España!» (Jerez, 2006: 473).<sup>12</sup>

Merece la pena señalar la visión de Dora Maqueda sobre la evolución de la SF durante estos primeros años.

Desde los primeros momentos el riesgo fue un hábito para la SF, como lo era para la Falange. Cada reunión de aquellas, clandestina, equivalía a varios meses de cárcel, de ser descubierta. Pero eran necesarias. Solo así se podían recibir y transmitir órdenes y templar el ánimo de aquellas que debían formar al día siguiente cola para visitar a los camaradas presos a quienes por regla general era la vez primera que las veían. O deberían ir aquella misma tarde a enterarse, aun a riesgo de quedar detenidas, quienes eran los que horas antes habían pasado por vender FE a los calabozos de la Dirección General de Seguridad.

Todas estas tareas se llevaban a cabo, en la mayoría de los casos, con el desconocimiento de nuestras familias, que habrían sido las primeras en oponerse. Así la primera vez que tenían noticias de nuestras actividades solía ser cuando inesperadamente se llevaba al domicilio el encargo de un nuevo servicio.

Aquella Sección Femenina además de heroica era abnegada, trabajaba en silencio, porque, la policía debía ignorar nuestras actividades y su temple corrió pareja con su paciencia; pues solo aquellas camaradas conocen de recibimientos indiferentes, incorrectos y hasta humillantes a veces por aquellos seres, de orden a quienes se recurría para llevar lo que nuestros presos precisaban.

[...] Noches enteras cosían para los mítines banderas, camisas y brazaletes bordando además de las flechas, las palmas y aspas de plata con que el Jefe Nacional recompensó los servicios extraordinarios, aquellas otras aspas rojas que simbolizaban las heridas recibidas en la propagación y defensa de Falange.

No solo esto hacía la SF de Madrid, sino que su fe y su estilo en el sentir ancho e imperial de la Falange, lo comunicó en sus hermanas de las demás provincias con afán y espíritu. Y aquella SF envió heraldos de la nueva fe, dos camaradas que cual féminas, inquietas y andariegas recorrieron misionalmente las tierras de Aragón, Navarra, de Vizcaya, de Asturias, de Galicia y de Castilla para decirles a sus mujeres como era la Falange y cómo podían servir a la Falange.

12 Esta detención en el juicio contra José Antonio Primo de Rivera, celebrado el 28 de mayo de 1936, si consta en los expedientes de Inés y Dolores Primo de Rivera. Fue un juicio por presunta tenencia ilícita de armas tras un registro efectuado en el domicilio de José Antonio Primo de Rivera en el mes de abril.

[...] Mientras todo esto, iba educándose en el severo estilo de la Falange y se formaba a sí misma, operándose en ella la revolución que descubrió su modo de ser; el modo de ser que la diferenció del resto de las mujeres, que contagiaba a estas y que las confirmaba en el credo que al principio siguieron por intuición. Se organizó perfectamente por distritos, barrios, calles y secciones y grupos y dio sus normas a las otras secciones femeninas, normas básicas de la actual organización.

[...] La SF de Madrid, porque era preciso y demasiado peligroso para los hombres, como para ella el riesgo, siempre era mejor, hizo la rectificación de los ficheros en pacientes y expuestas visitas domiciliarias. Alguna vez de estas visitas se salía ileso porque como nosotros creíamos en los milagros, el milagro solía realizarse en todo.

Organizó más tarde, también, el socorro no solo a los camaradas presos y familiares y viudas y huérfanos de los caídos, sino a los camaradas de las centurias, que por serlo, eran despedidos de sus trabajos. La SF después de procurar el dinero lo distribuía equitativamente.

Las últimas épocas encarcelados, el peso en pleno del Movimiento lo llevó la SF. Ordenes, enlaces, adquisición y distribución de armas, de propaganda, sellos, etcétera, por doquier su paso se adivinaba por la propaganda el sello, con el yugo y las flechas que tras sí dejaba siempre.<sup>13</sup>

Aunque cargado de sentimentalismo, resume muy bien las diversas actividades que la SF llevó a cabo durante los años finales de la República, y la implicación real que tuvieron dentro del movimiento falangista.

#### *2.4. Dora Maqueda en la Guerra Civil española*

Pocos datos se conocen de la actuación de Dora Maqueda en la Guerra Civil. En general, el conocimiento que se tiene de la actuación de las falangistas durante el conflicto es bastante escaso y, sobre todo, está centrado en aquellas provincias que quedaron bajo control del ejército sublevado. Falta por estudiar la actuación de las falangistas en provincias que permanecieron más tiempo bajo control republicano como Madrid, Valencia o Barcelona. En Madrid se conoce la existencia de una falange clandestina que junto a otros grupos formó la quinta columna y que contó con la colaboración de mujeres que llegaron a infiltrarse en muchas instituciones, entre ellas las penitenciarias, como forma de intentar salvar a muchos presos. Muchas de esas funciones las venían realizando ya en la República sobre todo tras la ilegalización de Falange, pero durante la Guerra Civil fueron capaces de crear una organización clandestina, Auxilio Azul, cuyo estudio está por realizar.

Las actividades de esta organización fueron muy variadas, entre ellas cabe destacar la búsqueda de refugios seguros para personas perseguidas, la infiltración en instituciones judiciales con el fin de avisar o intentar detener las sentencias de los perseguidos. También les proporcionaban comida, medicinas e incluso asistencia religiosa.

13 Testimonio de Dora Maqueda. Asociación Nueva Andadura, carpeta nº 44, Anexo nº 2, RAH.

Dora Maqueda no permaneció demasiado tiempo en Madrid. En su expediente consta que desde el 18 de julio hacía tres noches que no dormía en su casa. Desde la noche del 16 al 17 y hasta la noche del 19 al 20 de julio, estuvo confeccionando banderas y brazaletes. El día 19 realizaron un nuevo registro en su casa, llevándose a algunos de sus familiares para que declarasen dónde se encontraba.

Durante esos días Dora Maqueda estuvo alojada en una casa de la Plaza España, junto a Pilar Primo de Rivera, sus primas Inés y Dolores Primo de Rivera, el hermano de estas Federico Primo de Rivera, su tía María Cobo de Guzmán, el diputado Federico Daza, Pedro Pombo y Manuel Martínez Hoyuelos. Estos dos últimos fueron detenidos.

El 21 de julio fueron expulsados de dicha casa y se fueron a distintas pensiones de la Gran Vía madrileña, pues la mayoría de ellas eran mujeres conocidas por su compromiso con la Falange. Dora Maqueda estuvo de pensión en pensión hasta que a finales de agosto, Francisco Solano la admitió a ella y a Pilar Primo de Rivera en su casa.

En septiembre de 1936, fue aceptada en la embajada de México, donde se reunió con Inés Primo de Rivera y su madre. A principios de febrero se trasladaron a la embajada de Chile, desde donde se puso en relación con varios compañeros encarcelados o refugiados en las embajadas. Se relacionó con el grupo de Juanito Jiménez Golfín, Gapaadín, etcétera, a los que ayudó varias veces en la orientación de sus actuaciones. Fue trasladada de la embajada de Chile al consulado por sus constantes salidas para la realización de actividades clandestinas.

Se desconoce cuáles fueron esas actividades clandestinas. No consta que Dora Maqueda participara en el Auxilio Azul que empieza a funcionar realmente tras la muerte de su creadora María Paz Martínez Unciti, el 31 de octubre de 1936, siendo asumida la dirección por su hermana Carina. No obstante, antes de noviembre ya se estaban realizando las primeras actividades clandestinas sin contar con una estructura tan organizada como la que se desarrollará posteriormente. En esta primera etapa el número de afiliadas no era muy numeroso, además de que las falangistas más significativas intentaron salir de Madrid.

Fue en el mes de agosto de 1936 cuando María Martínez Unciti creó el Auxilio Azul con tan solo diecinueve años de edad. En los primeros meses, tras el estallido de la Guerra Civil, las principales actividades siguieron siendo la visita de los presos a las cárceles, la atención a sus familias o la confección de ropa. Pero se empezaron también a realizar los primeros contactos con las embajadas como forma de buscar refugio a aquellas personas más significativas y que podían ser objeto de persecución. Se infiltrarían igualmente en el contraespionaje republicano, actividad que mantuvieron durante toda la guerra, y que les permitió obtener información privilegiada para salvar a los perseguidos.

Esta actividad, desempeñada, fundamentalmente, por mujeres aunque contaron con ayuda masculina, fue iniciada antes de que Manuel Valdés Larrañaga se encargase de la coordinación de lo que se denominó Falange clandestina. No obstante, cuando asumió la jefatura de la Falange clandestina en la primavera de 1937, y desde la primera reunión de la Junta de Auxilio Azul, mayo de 1937, las mujeres falangistas se pusieron a su disposición (Cervera, 2004: 269-271). Es posible, por tanto, que Dora Maqueda, antes de salir de Madrid, participase en

alguna de esas labores, a pesar de ser una falangista significativa y correr mayores riesgos que otros/as compañeros/as.

Estas son algunas de las escasas referencias que sobre este periodo ofrece.

[...] Los días que precedieron al 18 de julio, la SF entera, desbordarse, por decirlo así, en los distintos servicios que se sucedían, ya no era posible guardar la incógnita. Había que trabajar a la descubierta pasase lo que pasase. Salir de día, de noche a cualquier hora y al lugar que se requiriera y fue el día 18 y así aquellas camaradas llenaron las chekas y junto a las tapias del extrarradio prestaron muchas el último servicio.

Las que no fueron detenidas, lanzadas a la vorágine, supieron valientemente de cuantos horrores trajo la revolución y huyendo unas veces, buscando el peligro otras, seguían sirviendo a la Falange, y solo con aquel temple, fue posible que aquella Sección mermada por el crimen y maltrecha, al entrar en Madrid el 28 de marzo las tropas nacionales, pudieron ofrecer el fruto de su esfuerzo y su sacrificio y la asombrosa organización realizada entre cárceles y refugios y los servicios inverosímiles que durante la etapa roja se realizaron.<sup>14</sup>

Llegó a Salamanca en septiembre de 1937, haciéndose de nuevo cargo de la Secretaria Nacional de la SF y ayudando a Pilar Primo de Rivera en la organización de la SF en los distintos territorios que iban siendo tomados. Se encargó también de las inspecciones a las secciones femeninas en varias provincias. Cuando Dora Maqueda llegó a Salamanca habían ocurrido cambios en relación a la dirección política de Falange Española y de las JONS. Por un lado, en abril, tuvo lugar la unificación con el sector tradicionalista que llevó al jefe de Falange en ese momento, Manuel Hedilla, a ser encarcelado y condenado a muerte aunque se le revocaría dicha sentencia. No obstante, los primeros que se habían opuesto a la unificación fueron los llamados legitimistas, entre los que se encontraba la propia Pilar Primo de Rivera que terminó aceptándolo. En el mes de septiembre de 1937, los enfrentamientos con el sector femenino tradicionalista no se habían solventado, a lo que habría que añadir las discrepancias entre el Auxilio de Invierno<sup>15</sup> y la propia SF. El Decreto de unificación llevaría al establecimiento de tres cargos nacionales dentro del sector femenino: Pilar Primo de Rivera fue nombrada Delegada Nacional de la SF, María Rosa Urraca Pastor, procedente de las filas del carlismo, fue nombrada Delegada Nacional de Frentes y Hospitales; mientras que Mercedes Sanz Bachiller, viuda del líder jonsista Onésimo Redondo, recibió el cargo de Delegada de Auxilio Social.

Dora Maqueda participó en el II Consejo Nacional de la SF, celebrado en enero de 1938 en Segovia y Ávila. No pudo asistir al primero celebrado un año antes en Salamanca y Valladolid por encontrarse todavía en Madrid, siendo sustituida en la

14 Testimonio de Dora Maqueda. Asociación Nueva Andadura, carpeta nº 44, Anexo nº 2, RAH.

15 Auxilio de Invierno, en mayo de 1937 Auxilio Social, fue una institución benéfica creada por Mercedes Sanz Bachiller y Javier Martínez Bedoya, cuyo primer comedor empezó a funcionar en octubre de 1936 en Valladolid.

Secretaria Nacional por Marichu de la Mora. En el II Consejo Nacional, hablaron, entre otros, el marqués de Lozoya, Antonio Tovar, Agustín de Foxá, Dionisio Ridruejo y Raimundo Fernández Cuesta. La intervención de Dora Maqueda estuvo centrada en el resumen de la labor realizada por la SF, así como las dificultades superadas (Suárez, 1993: 73-75).

Tras la constitución del primer gobierno franquista, enero de 1938, tanto el Consejo de Ministros como la SF se trasladaron a Burgos. Aunque no hay constancia explícita de que Dora Maqueda se trasladara a Burgos, lo más probable es que sí lo hiciera por el cargo que desempeñaba. Las actividades organizativas de la SF continuaron, teniendo Dora Maqueda una importante participación en la introducción de la labor formativa de la SF (Delgado Bueno, 2009: 326). Esta labor formativa dirigida al sector femenino de la población será la principal actividad que caracterice a la SF durante el franquismo, bajo unos parámetros totalmente conservadores se definirá un modelo femenino que debía cumplir toda la población femenina, y cuya esencia era la maternidad, el matrimonio y el cuidado del hogar. La SF fue la encargada de la socialización femenina, donde se pondrá especial énfasis en la función maternal como función social dentro del nuevo régimen.

En enero de 1939 se celebró el III Consejo Nacional de la SF esta vez en Zamora y León. Dora Maqueda seguía como Secretaria Nacional, ayudando a Pilar Primo de Rivera en la organización de la SF. Para ese año ya se habían constituido cinco regidurías: la Hermandad de la Ciudad y el Campo, Enfermeras, Cultura y Formación de Jerarquías, Cultura Física y Sindicatos (Delgado Bueno, 2009: 96).

### *2.5. Dora Maqueda durante la Dictadura franquista*

Son todavía menos los datos que se conocen de esta etapa. La primera de las referencias que se encuentran finalizada la Guerra Civil es su participación en la concentración que tuvo lugar a finales de mayo en Medina del Campo, donde fue la encargada de hacer públicos los nombramientos de aquellas falangistas recompensadas (Delgado Bueno, 2009: 96).

En el mes de noviembre viajó a Alicante para estar presente en el traslado de los restos de José Antonio Primo de Rivera, que tuvo lugar entre los días 20 y 30 de dicho mes.

Fue en el IV Consejo Nacional, celebrado en Madrid en enero de 1940 y clausurado en Toledo, donde Dora Maqueda puso fin a su labor como Secretaria Nacional con un discurso en el que hacía un resumen de la labor realizada por la SF en los últimos tres años. Ese mismo año Dora Maqueda fue sustituida en la Secretaria Nacional por Syra Manteola. Quedó integrada en la Junta Consultiva de la SF (Delgado Bueno, 2009: 96). A partir de ese momento pasa a un segundo plano en la escena política aunque encontramos algunas referencias de su participación en actos conmemorativos como el que tuvo lugar en enero de 1940, por los primeros caídos de Falange en Madrid (*ABC*, Madrid, 17 de enero de 1940: 8).

En el VI Consejo Nacional celebrado en Granada, el 2 de enero de 1942, se presentó una lista de 73 mujeres para ostentar la «Y» de Fundadoras de la SF. Dora Maqueda se encontraba entre las elegidas por Madrid junto a Pilar Primo de Rivera, Luisa María Aramburu, Marjorie Munden, Inés Primo de Rivera, Dolores

Primo de Rivera, Justina Rodríguez de Viguri, Mercedes Formica, María Dolores Galvarriato y Carmen Werner (Suárez, 1993: 142-143). En su expediente no consta que recibiera dicha condecoración pero en un documento de la Real Academia de la Historia queda recogido que en el año 1939, en la Concentración en Medina del Campo, se le otorgó la «Y» de oro individual como fundadora de la SF de Madrid.<sup>16</sup>

En las últimas páginas de su expediente se establece que en 1942, la Delegada Provincial la propuso para Auxiliar Provincial de la Vieja Guardia. Por una noticia en el periódico *ABC*, conocemos que en el año 1944, Dora Maqueda ostentaba el cargo de Jefe de Formación Profesional, además de ser presidenta de la Comisión de Protección del Trabajo (*ABC*, Madrid, 16 de marzo de 1944: 22).

El 12 de junio de 1951, y con motivo de la inauguración en el Castillo de las Navas de la nueva Escuela Nacional de Instructoras Generales, Isabel la Católica, le fue concedida la «Y» de oro individual, recompensa que, sin embargo, ya había recibido. En mayo de 1952 tomó parte en el Congreso Hispanoamericano Filipino.<sup>17</sup> El 2 de enero de 1956, y a petición de la Delegada Nacional, fue nombrada miembro de la Junta Consultiva aunque según queda recogido en la obra de Suárez Fernández dicho puesto lo venía desempeñando desde 1940. El último dato que se conoce de esta falangista es que se le concede el ingreso en la Orden de Cisneros con la categoría de Encomienda Sencilla con motivo del XXV Aniversario de la SF.<sup>18</sup>

### 3. Conclusiones

Al reducir el objeto de estudio en una investigación se tienen más presentes los pequeños detalles que pasan desapercibidos en un análisis macro. A través de este estudio se ha podido rastrear, con las limitaciones fruto de la escasa documentación, la vida de una falangista que al compararla con los estudios que abordan a la SF desde una óptica más amplia podemos establecer que si bien se acoge a esos modelos propuestos, nos obliga a llevar a cabo una serie de replanteamientos y matizaciones.

Una de las matizaciones que habría que introducir es la militancia política anterior de Dora Maqueda, en un partido caracterizado por un fortísimo componente nacionalista, pero también violento. Qué hizo a Dora Maqueda abandonar ese partido e iniciarse en las actividades de Falange, se desconoce. La Falange fue un movimiento que atrajo, especialmente a un sector juvenil, cansados de la vieja política de partidos. Sin embargo, al desconocer la edad de Dora Maqueda no podemos suponer que este factor pueda ser aplicable a ella también. Otra de las interpretaciones que priman en los análisis sobre SF para explicar las motivaciones de las primeras mujeres a afiliarse a Falange, es establecer el talante carismático de

16 Carpeta nº 16, doc. nº 19, RAH. Aunque en él deberían aparecer documentos relacionados con las actividades de las falangistas conmemoradas solo encontramos los de María Luisa Bonifaz, Dolores Primo de Rivera, Luisa María Aramburu y Marjorie Munden. Faltando los de Pilar Primo de Rivera, Inés Primo de Rivera y Dora Maqueda.

17 En mayo de 1951 se celebró en Madrid el Congreso Femenino Hispanoamericano Filipino, en el que se abordaron temas relacionados con la situación de la mujer, tanto en la esfera pública como privada.

18 La Orden de Cisneros fue creada el 8 de marzo de 1944 por Francisco Franco para premiar a aquellas personas que habían realizado importantes servicios hacia el Estado.

José Antonio Primo de Rivera, así como que las primeras falangistas procedían del entorno familiar o de amistades de José Antonio Primo de Rivera. En el caso de Dora Maqueda esta interpretación no es válida, ya que, por un lado, comenzó a colaborar con algunos miembros que luego constituirían la Falange Española sin conocer a José Antonio Primo de Rivera. Sin embargo, como se ha establecido anteriormente no hay vestigios de que Dora Maqueda, después de militar en el PNE, se pasara a las filas del Frente Español para luego pasar a Falange Española.

En cuanto a las actividades desempeñadas por Dora Maqueda dentro de la SF se puede comprobar que fueron las normales en esta primera etapa, que ofrecen diferencias significativas con las que se inician con la dictadura franquista. A pesar de los escasos estudios de la actuación de la SF durante la República, todo indica que no participaron en la constitución ideológica de la Falange, ya que siempre estuvieron subordinadas al mando masculino, aparte de ser una clara minoría en comparación con los hombres. En lo que respecta a su propia organización dentro de la Falange se puede destacar cómo los estatutos de SF de diciembre de 1934 son redactados por el propio José Antonio Primo de Rivera, así como la decisión de que se constituyesen agrupaciones femeninas dentro de Falange, de las JONS, del SEU, etcétera, respondió a órdenes masculinas. No obstante, esta subordinación al sector masculino, no minimiza la actividad política de estas mujeres que asumieron el mando ante el encarcelamiento de muchos miembros masculinos de Falange. Tampoco les resta importancia en las actividades que desempeñaron, muchas de ellas peligrosas y que les llevó a la cárcel, y ya durante la Guerra Civil a la muerte, si bien en un número muy inferior al de sus compañeros varones.

Otro de los interrogantes que se pueden destacar de Dora Maqueda es por qué pasa a un segundo plano a partir del año 1940. Es la misma situación, no obstante, que les ocurre a otras falangistas muy comprometidas en sus inicios con la Falange y que después dejan de ser protagonistas en la historia de esta institución. Este no es el caso de Pilar Primo de Rivera, que nunca dejó de ostentar la máxima representación en la SF, y que luchó contra aquellas organizaciones femeninas que le intentaron hacer sombra, véase Auxilio Social o Frentes y Hospitales.

Este estudio que fundamentalmente incide en los primeros años de creación de la SF y la Guerra Civil, ha de llevar a un replanteamiento de este periodo. El hecho de que la SF sea una institución de tan larga duración y tan variada en lo que respecta a competencias, dificulta enormemente el estudio en su conjunto. Las investigaciones se han centrado especialmente en los años de mayor apogeo de SF, años cuarenta y cincuenta, facilitado además por la mayor documentación disponible. Pero el estudio de sus primeros años es, a mi parecer, sumamente importante para poder dilucidar qué circunstancias o motivaciones llevaron a algunas mujeres a inscribirse y posteriormente a arriesgar sus vidas por un partido político como la Falange Española. ¿Qué elementos les parecieron lo suficientemente fuertes para militar en este partido? En definitiva qué les atrajo hacia la Falange y, sobre todo, cómo veían su participación en dicho partido, cómo se concebían a sí mismas en un movimiento político definido como viril y, muy pronto, violento y rodeado de pistoleros. En el caso de Dora Maqueda podemos comprobar que en este sentido el partido político al que estuvo afiliada antes de la Falange, el PNE, también se caracterizó por su violencia.

#### 4. Bibliografía

- BARRACHINA, Marie-Aline (1991) «Ideal de la Mujer falangista. Ideal falangista de la mujer», en *Las mujeres y la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura e Instituto de la Mujer, pp. 211-217.
- BLASCO HERRANZ, Inmaculada (1997) *Armas femeninas para la contrarrevolución: la SF en Aragón (1936-1950)*, Málaga, Atenea.
- \_\_\_\_\_ (2000) «Las mujeres de la Sección Femenina de Falange: sumisión, poder y autonomía», en Ana Cerrada Jiménez y Cristina Segura Graiño (Eds.): *Las mujeres y el poder. Representaciones y prácticas de vida*, Madrid, Al-Mudayna y AEIHM, pp. 253-268.
- CAAMAÑO ALEGRE, Beatriz (2008) «La vida sonrío a quien le sonrío: Cristina Guzmán como modelo de feminidad falangista», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 85, nº 4, pp. 421-444.
- CERVERA GIL, Javier (2006) *Madrid en guerra. La ciudad clandestina, 1936-1939*, Madrid, Alianza.
- DELGADO BUENO, María Beatriz (2009) *La Sección Femenina en Salamanca y Valladolid durante la Guerra Civil. Alianzas y Rivalidades*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Salamanca bajo la dirección de Josefina Cuesta Bustillo.
- DI FEBO, Giuliana (2008) «La Cuna, la Cruz y la Bandera. Primer franquismo y modelos de género», en Isabel Morant (Dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina*, 4 vols. Madrid, Cátedra, vol. IV: *Del siglo xx a los umbrales del siglo XXI*, pp. 217-237.
- DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar (2003) «Del modelo a la imagen de mujeres y hombres bajo el franquismo», en Gloria Nielfa Cristóbal (Ed.): *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 181-220.
- GALLEGO MÉNDEZ, M<sup>a</sup> Teresa (1983) *Mujer, Falange y Franquismo*. Madrid, Taurus.
- GIL PECHARROMÁN, Julio (2000) *Sobre España inmortal, solo Dios. José Albiñana y el Partido Nacionalista Español (1930-1937)* Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- DUEÑAS CEPEDA, M<sup>a</sup> Jesús (2010) «La construcción de las relaciones de género en la ideología de la Sección Femenina, 1934-1977», en Lucía Prieto Borrego (Ed.) *Encuadramiento femenino, socialización y cultura en el franquismo*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), pp. 23-73.
- ENDERS, Victoria Lorée (1999) «Problematic portraits: The ambiguous historical role of the Sección Femenina of the Falange», en Victoria Lorée Enders y Pamela Beth Radciff (Ed.) *Constructing spanish womanhood*, Albany, N.Y: State University of New York Press, pp. 375-397.
- JEREZ RIESCO, José Luis (2006) *El Madrid de la Falange*, Madrid, Actas.
- LAVAIL, Cristine (2008) «De la creación de la Sección Femenina (1934) a la campaña electoral de 1936: Modalidades de intervención de las mujeres falangistas en la esfera pública», *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, vol. 15, nº 2, julio-diciembre, pp. 345-370.
- PRIMO DE RIVERA, Pilar (1983) *Recuerdos de una vida*. Madrid, Dyrsa, 1983.
- RICHMOND, Kathleen (2004) *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange 1934.1959*, Madrid, Alianza.

- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Sofía (2008) *Quintacolumnistas. Las mujeres del 36 en la clandestinidad almeriense*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses.
- THOMÀS, Joan. María (2011) *Los fascismos españoles*, Barcelona, Planeta.
- \_\_\_\_\_ (1999) *Lo que fue la Falange*, Barcelona, Plaza & Janés.

Recibido el 02 de julio de 2014  
Aceptado el 10 de diciembre de 2014  
BIBLID [1132-8231 (2015) 27: 163-180]

## **Género y Foro Social Mundial (FSM): Análisis de los Feminismos en el Altermundismo**

### *Gender and World Social Forum (WSF): Feminisms analysis into the Alterglobalism*

#### **RESUMEN**

El Foro Social Mundial (FSM), surgido en los albores del siglo XXI, es un espacio de encuentro que permite a los movimientos sociales —incluidos los Feminismos— trabajar en la construcción de un sistema alternativo a la globalización neocapitalista actual. Pero incluso las propuestas que tratan de cambiar el orden establecido tienen sus debilidades y, concretamente en esta, se perpetúan actitudes patriarcales, algo extensible en Foros locales como el de Cataluña (FSCat), Madrid (FSMM), o experiencias análogas como el 15-M. De y voz gracias a las acciones impulsadas por los Feminismos poscoloniales. Solo así se van todos modos, hay logros destacables en su seno para que las mujeres tengan mayor presencia dando pasos para que las cuestiones de género sean elemento «capilar», clave y vertebral para crear un mundo más justo e igualitario.

**Palabras clave:** Foro Social Mundial, Feminismos poscoloniales, capilaridad, justicia global, igualdad, movimientos sociales

#### **ABSTRACT**

The World Social Forum (WSF), which emerged in the twenty-first century, is a meeting place that allows social movements —including Feminisms— work on building an alternative system to the current neo-capitalist globalization. But even the proposals that try to change the established order have their weaknesses and, specifically in this, the patriarchal attitudes are perpetuated, which is extensible to local experiences like Catalonia (fscat), Madrid (FSMM), or similar as 15-M. Anyway, there are notable achievements in the Forum for women to have a greater presence and voice thanks to the actions taken by Postcolonial Feminism. Only then will take steps to ensure that gender is «capillary», and vertebral key element to create a more just and equal world.

**Keywords:** World Social Forum, Postcolonial Feminism, wicking, global justice, equality, social movements

#### **SUMARIO**

1. Origen del Foro Social Mundial (FSM). 2. Revisión de las ediciones del FSM. 3. Feminismos del Sur en el FSM. Los Feminismos poscoloniales como elemento clave. 4. Los Feminismos y su apuesta por ser elemento capilar en el FSM. 5. Feminismos y «Primavera árabe»: reflejo en el FSM de Túnez. 6. Mirada del FSM desde la perspectiva de género en el ámbito local: Foro Social Catalán y el Foro Social Madrileño. Analogías con el 15-M. 7. Conclusiones. 8. Bibliografía.

1 Profesora de Lengua Castellana y Literatura y periodista, email:logarsa@hotmail.com.

## 1. Origen del Foro Social Mundial (FSM)

El Foro Social Mundial (FSM) se crea en 2001 con el objetivo de ser un espacio democrático donde debatir ideas, realizar análisis y reflexiones, formular proposiciones, intercambiar experiencias y articular los movimientos sociales, redes, ONG y otras organizaciones de la sociedad civil que se oponen al neoliberalismo, al capitalismo y al imperialismo. Se define como plural y diverso y no es confesional, ni gubernamental, ni partisano.

Su objetivo es construir otro mundo a través de la articulación en forma de redes, asociaciones y movimientos comprometidos —tanto a nivel local como internacional— mediante acciones concretas, sin pretender encarnar una instancia representativa de la sociedad civil mundial, por tanto, no es una asociación ni una organización. Además, cuenta con una Carta de Principios<sup>2</sup> que deben respetarse, ya que es el paraguas en el que se amparan las diversas posiciones que confluyen en el Foro y sirve como común denominador de la «búsqueda y construcción de alternativas a la globalización neoliberal del capitalismo» (Calvo, 2007: 37).

Su estructura organizativa está compuesta por tres pilares: los comités organizadores de cada evento (bi)anual «con carácter ejecutor, el Consejo Internacional —con carácter deliberativo (es permanente, marca las líneas políticas del Foro, no es representativo y mantiene la articulación del FSM por medio de campañas, iniciativas, luchas internacionales,...), y la Secretaria —con funciones principalmente administrativas, conformada por las ocho entidades que participaron en la organización del primer FSM.<sup>3</sup>

## 2. Revisión de las ediciones del FSM

Las distintas citas del FSM se han celebrado en diversos puntos del planeta. Los tres primeros Foros se realizaron en Porto Alegre (Brasil), lugar referente en cuanto a toma de decisiones alternativas al sistema tradicional, como son los presupuestos participativos. Su puesta en marcha despertó bastante interés, tuvo gran impacto mediático y contó con una gran participación y realización de actividades.<sup>4</sup> Vivas (2004: 11) subraya sobre este periodo que «a pesar de la numerosa presencia de mujeres y jóvenes, estas contaron con muy poca visibilidad y peso político», lo que

2 De su lectura se extrae que el FSM es un espacio abierto donde caben todos menos partidos políticos y organizaciones armadas, es global pero tiene repercusión en lo local, promueve la participación directa de las personas y fomenta el intercambio de experiencias y acciones entre los movimientos sociales que participan. Disponible en: [http://www.forumsocialmundial.org.br/main.php?id\\_menu=4&cd\\_language=4](http://www.forumsocialmundial.org.br/main.php?id_menu=4&cd_language=4).

3 Las entidades participantes en el I FSMS son: Asociación Brasileña de Organizaciones No Gubernamentales (ABONG); Acción para la Tributación de Transacciones Financieras en Apoyo a los Ciudadanos (ATTAC); Comisión Brasileña de Justicia y Pau (CBJP); Asociación Brasileña de Empresario por la Ciudadanía (CIVES); Central Única de los Trabajadores (CUT); Instituto brasileño de Análisis Socio Económicos (Ibase); Centro de Justicia Global (CGJ); Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra (MST).

4 Tras la realización del III FSM, hubo una gran movilización mundial contra la guerra de Irak, en parte impulsada desde los participantes en esta cita.

demuestra que el espacio de representatividad y el poder de sus reivindicaciones no tuvieron un gran peso al inicio del FSM.

Posteriormente, el FSM se trasladó a otras zonas del mundo para visibilizar las realidades y temáticas de otros continentes, por lo que en 2004 se realizó en Mumbai (India), que supuso un punto de inflexión, ya que se produce la internacionalización y desoccidentalización del Foro y la inclusión de nuevos temas y otras realidades.<sup>5</sup> Las movilizaciones y protestas se trasladaron al exterior del mismo, donde centenares de activistas, la mayoría indios, mostraron su rechazo a la globalización en las calles, encabezadas por las mujeres, *dalits*<sup>6</sup> campesinos/as, etcétera, es decir, el colectivo de personas excluidas que en esta ocasión eran el epicentro de la acción y el debate. Por ello, «las propias características y problemáticas indias obligaron a la inclusión de nuevos temas como la cuestión de la exclusión y la dignidad» (Vivas, 2004: 12), fortaleciendo vínculos entre lo local y lo global.

Además, en este IV FSM las reivindicaciones de género también adquirieron más peso con la labor previa realizada en los Diálogos Feministas (DF),<sup>7</sup> una serie de reuniones de diversas entidades feministas que servía para establecer acciones y tomar decisiones sobre los temas a visibilizar en el Foro.

En 2005 el Foro regresó nuevamente a Porto Alegre, para después volver a apostar por la descentralización del mismo con un foro policéntrico tomando como punto de referencia tres zonas diferentes del mundo en 2006: Caracas (Venezuela), Bamako (Malí) y Karachi (Pakistán), abordando lo global desde lo local y viceversa. A partir de entonces se empieza a detectar cierto agotamiento de la fórmula inicial.

En 2007 se realizó en África, en la localidad de Nairobi (Kenia), que se tradujo en un nuevo punto de inflexión al coincidir diversas circunstancias<sup>8</sup> que hicieron que sus miembros se replanteasen su finalidad, organización y metodología. Fue un Foro muy institucionalizado y poco orientado a la acción. Como señala Antentas, esta edición «supone un contraejemplo de cómo debería ser el FSM, puesto que muchos problemas que se venían arrastrando en ediciones anteriores parecen haberse acentuado y multiplicado» (2008: 30).

En ese momento se decidió que el FSM tuviera lugar cada dos años, de modo que se pudiera aplicar la filosofía del Foro a nivel regional, local o temático los otros años. El 2009 fue el turno nuevamente de Latinoamérica en Belem (Brasil), con gran peso de las ONG, 2011 en Dakar (Senegal), influido por las revueltas que

5 La división de clases sociales, el racismo, la violencia sectaria religiosa o la exclusión

6 En el sistema de castas de la India es lo que se conoce como un paria o intocable, ocupa el escalafón más bajo en la escala social hindú.

7 Los Diálogos Feministas se iniciaron como idea propuesta por la Articulación Feminista MARCOSUR (AFM) en el III FSM y se concretaron en el IV FSM de Mumbai. Posteriormente tuvieron lugar antes del V y VII FSM. En todos ellos, los DF realizaron reuniones tres días previos al inicio del Foro.

8 Concretamente, hubo una fuerte mercantilización del evento —en el terreno del transporte, comida o seguridad— que quedó en manos de empresas privadas. El precio de la entrada para acceder a los recintos fue desorbitada para la gran mayoría, creándose un evento exclusivo y elitista y tuvo lugar a 15 km del centro de la ciudad. Además, estaba patrocinado, tuvo un discurso muy moderado y la presencia de ONG fue enorme en comparación con la participación de entidades promovidas por la sociedad civil.

ese año culminaron en la llamada «Primavera árabe»,<sup>9</sup> y 2013 tuvo lugar en Túnez, influido por la germinación y desarrollo de esta.

¿Y qué decir de los Feminismos? A lo largo del desarrollo del FSM se observa que están presentes en sus líneas generales y objetivos. Estos tienen plena cabida para exponer sus reivindicaciones y tratar de llevarlas a cabo, comparten sus experiencias con otros movimientos en un espacio y una acción más global pero, pese a los avances, sigue habiendo una jerarquización de las luchas que siempre deja en segunda posición las cuestiones de género ante otras consideradas más urgentes y prioritarias, como el imperialismo, la desocupación y la pobreza. La palabra «género» está presente en los documentos de los diversos Foros y en sus programaciones y las mujeres participan desde el inicio por medio de propuestas marcadas por la horizontalidad y el diálogo, pero no es el hilo conductor sobre el que se articulen las principales preocupaciones. La lucha por la igualdad de género acaba siendo en muchos casos un mero adjetivo que se añade a una larga lista de reivindicaciones y que, en todo caso, se deja en manos de las mujeres que participan en las diversas ediciones del FSM para que sean estas quienes lo trabajen.

De la misma manera, los logros y retos del FSM también tienen su reflejo en el movimiento feminista, que trata de trabajar dentro y fuera del Foro para que las cuestiones de género sean elemento vertebrador en los discursos de los Estados y de esta cita mundial. No hay una postura definida sobre las relaciones que mantener con los Estados, si bien la tendencia es reconocer que deben realizarse acciones para que estén dentro de las agendas políticas, ya que la incidencia que tienen no es suficiente. Al mismo tiempo, los Feminismos ven necesario alzar su voz desde su experiencia local sumada a la experiencia global que supone el FSM, de modo que no haya una mirada única, homogeneizada y homegeneizadora, occidental<sup>10</sup> y neocolonial, por lo que tratan de potenciar el papel de los movimientos sociales frente a otros organismos como puedan ser las ONG.

Vargas (2010) es rotunda al señalar que el FSM

Es un espacio que si bien arrastra aún muchas de las incongruencias y debilidades de los movimientos y los impactos de las fuerzas hegemónicas, es indudablemente un espacio donde se está alimentando y potenciando las perspectivas de una nueva hegemonía que traen los movimientos sociales, con sus instituciones, sus intelectuales.

Por tanto, el FSM ha estimulado la práctica de una democracia real y participativa por medio de la autogestión, la diversidad, la pluralidad y el consenso, y ahí es

9 Son una serie de protestas populares iniciadas en 2010 que reclaman lograr la democracia y mejorar sustancialmente las condiciones de vida que se dan en varios países árabes. En Túnez y en Egipto las rebeliones derrocaron a los respectivos gobiernos en pocas semanas.

10 Y es que, pese a los principios en los que se asienta el Foro, paradójicamente el perfil mayoritario de sus participantes se resume en los siguientes adjetivos: blancos, masculinos y jerárquicos. Por ejemplo, en el III FSM (Porto Alegre, 2003) provinieron principalmente áreas con las características citadas antes como los países del cono sur latinoamericano —Brasil, Uruguay y Argentina— y del sur de Europa —Italia, España y Francia.

donde los movimientos feministas han podido aportar desde sus experiencias muchas de las ideas que se defienden en el Foro, buscando una nueva manera de hacer política y de ver el mundo, dejando atrás visiones neocapitalistas que mantienen mecanismos de poder y opresión, silencio y exclusión.

### 3. Feminismos del Sur en el FSM. Los Feminismos poscoloniales como elemento clave

Es necesario entender que los Feminismos poscoloniales son esenciales dentro del FSM en su labor para avanzar hacia otro mundo posible, ya que su no reconocimiento supondría ocultar la diversidad de las mujeres en el mundo. Se busca romper con la mirada que el Norte impone como única y unificadora y valorar las aportaciones de los movimientos del Sur y de las diferencias en la transformación del modelo global dominante, respetando que estos tengan voz y derecho a ejercerla.

Hay que tener en cuenta la labor de empoderamiento que los Feminismos de América Latina y el Caribe ejercieron en los años 80 y 90 ante la creciente dominación del discurso capitalista y globalizador, que reducía a las mujeres de estas zonas a meras receptoras de ayudas de gobiernos, instituciones y ONG como «garantes» de sus derechos, —lo que se traduce en un «feminismo institucionalizado»— que las invisibilizó. La toma de conciencia provocó que movimientos como la Red de Mujeres Transformando la Economía (REMTE)<sup>11</sup> o la Marcha Mundial de las Mujeres (MMM)<sup>12</sup> tomaran cuerpo y se sumaran a la experiencia del FSM, aunando sus voces con otros movimientos sociales. Posteriormente, ambas entidades se implicaron en la construcción del Foro con la intención de infiltrarse como eje vertebral en él. Según Faria también «permitió extender e intensificar debates antes muy limitados como la mercantilización del cuerpo y la vida de las mujeres» (2008:6).

De este modo, el FSM, con la fuerza de REMTE, MMM o la Articulación Feminista Marcosur (AFM), se hizo eco de la labor previamente realizada en los Diálogos Feministas (DF), que supuso la articulación de un espacio de reunión de las grandes redes internacionales de mujeres para compartir opiniones, intercambiar experiencias y debatir sobre los temas más candentes que las afectan, con una dimensión realmente planetaria, al estar representadas asociaciones, redes y organizaciones de mujeres de todo el mundo, además de ser punto de encuentro para estas reivindicaciones.

11 El REMTE se creó en 1997 con el objetivo de ser una red de intervención y construcción de movimientos, por lo que combina actividades de búsqueda, participación en campañas, formación de liderazgo y articulación con otros movimientos sociales. Además, introdujo en las agendas el tema del trabajo de las mujeres con una perspectiva política que toma en consideración la articulación entre producción y reproducción. También se implicó en actuaciones para anular la deuda de los países del cono Sur americano.

12 Marcha Mundial de las Mujeres (MMM), creada en 1997, aboga por la acción de un movimiento feminista internacional mediante la presentación de una campaña de lucha contra la pobreza y contra la violencia para el 8 de marzo de 2000. La principal acción internacional fue la elaboración de un cuaderno de 17 reivindicaciones para erradicar la pobreza y la violencia sexista. Más de 6000 grupos que provenían de 161 países y territorios se adhirieron a la MMM, lo que muestra la amplitud de su propuesta

Por ello, desde el Altermundismo se aboga por construir un movimiento apoyado en una gran base social, articulado permanentemente con otros movimientos sociales a través de un proceso democrático y que se alíe con una política de formación de liderazgo y de mecanismos de circulación de la información. Esto supone aplicar una mirada inclusiva, que no se reduzca solo a la occidental y del Norte, y reconocer que el Sur ha estado presente desde los inicios del FSM (surge en Brasil y las voces de los países y personas desfavorecidas han sido un referente). En este sentido, el movimiento feminista ha de reflejar la diversidad y el papel de los Feminismos Poscoloniales, que siguen la línea del Foro, y cuyo guante recogen iniciativas como los DF, que

Son encuentros entre feministas convocadas desde el Sur, autónomos de otras instancias internacionales y de gobiernos, y abiertos a la diversidad de las agendas e identidades feministas. Son espacios globales y en permanente construcción, de gran potencialidad para revitalizar el movimiento feminista trasnacional e internacionalista, y conectar experiencias de las mujeres, fomentando nuevas relaciones entre las feministas y otros movimientos sociales. Esto supone desplazar la mirada hegemónica del Norte sobre las formas de construir feminismos. (González, 2008: 14).

Mohanty sentó las bases de los Feminismos poscoloniales con su artículo *Bajo los ojos de Occidente: Academia feminista y discurso colonial* (1984), en el que identificaba mecanismos de perpetuación de estrategias coloniales que calaban en las categorías analíticas de mujer y las estrategias metodológicas. Sus estudios mostraban como se aplicaba a las mujeres del Tercer Mundo una serie de categorías homogeneizadoras que las representaban sistemáticamente como víctimas absolutas de la ideología y el sistema patriarcal. Frente a esta visión neocolonial y racista, la autora exige considerarlas como sujetos de acción política, constreñidos por una variedad de estructuras de dominación —siendo una de ellas el género, que se articula con otras como el racismo o la pobreza.

Mohanty revisó este artículo veinte años después<sup>13</sup> y reflexionó sobre el Feminismo poscolonial en su libro *Feminism without borders* (2003), en el que llama a construir alianzas híbridas, multclasistas y transnacionales políticas, haciendo de la diversidad un arma de lucha para la construcción de un feminismo antiimperialista, y a apostar por formas de articulación entre lo universal y lo particular, que potencien un movimiento feminista transformador que elimine el concepto neoliberal que define a las mujeres del tercer mundo como sujetos «afuera» de las relaciones sociales, en vez de fijarse en cómo las mujeres se constituyen «a través» de estas mismas estructuras.

Es por eso que Mohanty defiende «la centralidad del género» como elemento clave en los procesos de reestructuración globales y clasifica los movimientos

13 El título del artículo revisado es «De vuelta a *Bajo los Ojos de Occidente*: la solidaridad feminista a través de las luchas anticapitalistas».

sociales como sitios decisivos para construir conocimientos, comunidades e identidades, por lo que considera importante que las feministas estén presentes y construyan alianzas tratando de que el género sea el eje vertebrador, aspecto que no se cumple, tal y como destaca a continuación:

[...] si bien he propuesto que las feministas necesitan ser anticapitalistas, ahora propongo que los activistas y teóricos de la antiglobalización también necesitan ser feministas. El género queda ignorado como categoría de análisis y como base organizativa en la mayor parte de los movimientos en contra de la globalización, y la antiglobalización (junto con la crítica anticapitalista) no parece ser una pieza central en los proyectos feministas de organización, sobre todo en el Primer Mundo/Norte (2008: 450-451).

Además, subraya que los discursos globalizadores están masculinizados, pero también se debe vigilar los de los movimientos antiglobalización, ya que aunque parte de sus reflexiones señalan la centralidad de las categorías de clase y de raza «en la crítica y la lucha en contra del capitalismo global, el género racializado sigue siendo una categoría no señalada» (2008: 449).

Por ello, se debe resaltar y poner en valor la labor que aportan los Feminismos poscoloniales, que se empoderan progresivamente y deciden usar el FSM —con el que sienten afinidad ante las reivindicaciones que plantea— como plataforma de sus denuncias y propuestas; un espacio al que también piden mejoras para ser más inclusivo e igualitario pero que les ayuda a establecer uniones que los fortalecen y que ayuda a que su discurso cale en las estrategias de transformación del actual sistema económico dominante.

#### **4. Los Feminismos y su apuesta por ser elemento capilar en el FSM**

Tras repasar la evolución del FSM y sus características hay que preguntarse: ¿Qué cabida tiene la perspectiva de género en todo esto?

Wilson (2007: 14-16) señala que la política del FSM está abierta al Feminismo, pero no marcada, considera que el diálogo feminista supone «un diálogo entre movimientos» y agrega que el Feminismo y el FSM comparten espacio y proceso, ya que este ha contribuido al uso de determinados términos y conceptos en el discurso del Foro, pero llegar a este encuentro ha sido cuestión de reflexión, denuncia y acción.

Además, los líderes del FSM han sido predominantemente hombres<sup>14</sup> y afirma que, entre la descripción de las políticas centrales del Foro, los Feminismos no

14 Hay que destacar que en la composición de su Consejo Internacional, 11 de las 159 entidades que lo conforman —lo que no llega al 7% de representatividad del movimiento feminista en los órganos de decisión del Foro— son entidades que trabajan directamente con cuestiones de género. Esta escasa participación de organizaciones feministas demuestra que el poder patriarcal desde las altas instancias del FSM sigue excluyendo a las mujeres, pese a que el discurso del Foro abogue por la justicia e igualdad social representativa.

cuentan con un lugar destacado, que a nivel teórico genera gran cantidad de textos, publicaciones o conferencias, pero no transmite un profundo compromiso con la política feminista, se le nombra pero no se profundiza en él, siendo un claro ejemplo el caso de los puntos 9 y 10 de su Carta de Principios.<sup>15</sup>

Progresivamente, se establecen relaciones entre los Feminismos y otros movimientos, creándose una red básica que reconoce «la heterogeneidad y diversidad de las experiencias de las mujeres» (Franzway, 2009: 9), quien agrega que es vital que el género sea parte integrante de las campañas políticas por la justicia global. A pesar de sus limitaciones, algunas feministas vieron que el Foro Social Mundial podría ser un sitio importante para el activismo feminista», ya que apoya los objetivos de lucha contra la globalización.

Una prueba de ello es el III FSM (Porto Alegre, 2003) en el que grupos de feministas como la Marcha Mundial de las Mujeres (MMM) o la Articulación Feminista Marcosur (AFM)<sup>16</sup> organizaron dos de los cinco ejes del Foro: 1) los principios y los valores, los derechos humanos, la diversidad y la igualdad, y 2) el poder político, la sociedad civil y democracia. Previo a la celebración de esta cita se reunieron y acordaron llevar las perspectivas feministas a los movimientos globales y asumir mayores roles de liderazgo, en particular en el Foro.<sup>17</sup>

Fue en el IV FSM (Mumbai, 2004) cuando una serie de cambios como el desplazamiento metodológico, temático y geográfico hacen que el Foro pueda mirarse a sí mismo y generar transformaciones que se traducen en un mayor reconocimiento y trato de manera transversal de los Feminismos en el desarrollo del mismo. Supuso un punto de inflexión mediante una actitud más comprometida, en el que la presencia y participación de las mujeres fue clave.<sup>18</sup> Concretamente, previo a su celebración, las feministas planearon cómo llevar a cabo la campaña contra el fundamentalismo y establecer vínculos con las redes de Asia. Así fructificaron las «solidaridades de construcción: los Diálogos Feministas» (DF), de los que se ha hablado brevemente en anteriores epígrafes de este artículo.

Cabe recordar que el objetivo inicial de los DF es crear una estrategia para ser eficaz como feministas en el Foro y un espacio para reflexionar y re-imaginar, reconocer las diferencias de debate y diversidades y fortalecer la presencia feminista. Se ofrece la oportunidad de practicar la política feminista a nivel transnacional. De este modo, a través del FSM, se producen unos beneficios para los Feminismos tras participar con diversas agendas y experiencia política en un espacio donde el «compromiso con la posibilidad de un mundo mejor es compartida por muchos otros» (Franzway, 2009: 5). Se trabaja en grupos y se hace una puesta en común

15 Disponible en: [http://www.forumsocialmundial.org.br/main.php?id\\_menu=4&cd\\_language=4](http://www.forumsocialmundial.org.br/main.php?id_menu=4&cd_language=4).

16 La AFM es una red transnacional a escala regional con sede en América Latina, compuesto por nueve redes en ocho países, sobre todo en el Cono Sur.

17 Además, durante el II FSM redes feministas que forman parte de su Consejo Internacional (CI) observaron que, pese a que las mujeres suponían el 43% de los participantes, no se sentían representadas en muchos de los temas tratados, por lo que se empezó a trabajar para «hacer visible la presencia femenina» (Gandhi y Shah, 2007).

18 Significó tratar nuevos temas y visibilizar los grupos silenciados por el sistema de castas, una desigualdad dirigida por el patriarcado.

en sesiones plenarias. A pesar de ser todas mujeres y feministas, queda claro que el enfoque de los temas, las necesidades y prioridades no siempre coinciden, y evidentemente, los análisis y posicionamientos reflejan diferencias.

Por tanto, las voces de los Feminismos poscoloniales encuentran un espacio en el que hacerse oír, visibilizarse y empoderarse, si bien los Diálogos Feministas tienen pendientes varios retos como el difundir aún más su labor entre países no solo del Sur sino del Norte (Europa y América) o ampliar la participación de líderes feministas. Pese a esto, hoy en día ya encontramos más mujeres hablando en las mesas centrales y que han incorporado dentro de los ejes temáticos del Foro aspectos de la agenda de las feministas. Además, hay un número significativo de mujeres presentes en el Comité Internacional del Foro que también pertenecen al Grupo Coordinador (GC) de los Diálogos, lo que favorece su incidencia en este y la posibilidad de crear alianzas con otros movimientos.<sup>19</sup> Según Vargas (2008: 6), los DF crean una masa crítica al tejer acciones conjuntas que impactará en el FSM.

Una de las mayores fortalezas de los Diálogos Feministas ha sido lograr la participación de una enorme cantidad de redes y articulaciones de mujeres de todo el mundo y de diversas trayectorias sociales, fruto de la construcción de la confianza entre ellas. Además, ha favorecido el diálogo y el establecimiento de elementos y estrategias comunes y de una mayor interacción con otros movimientos sociales. Como contrapartida, puede haber generado tensiones debido a la gran diversidad, porque impide profundizar en los diálogos y estrategias feministas, y esto se refleja posteriormente en el FSM.

En este sentido, los DF pretenden ligar los temas de la denominada «agenda de las mujeres» con discusiones más estructurales sobre el modelo de democracia, el impacto de la globalización neoliberal, el militarismo y los fundamentalismos. Como recoge González (2008: 15), son «un espacio que quiere demostrar que la inclusión de los llamados *temas de las mujeres* pese a que la búsqueda del consenso, a veces hace perder claridad y consistencia en su contenido, es inexorablemente parte de una agenda democrática radical».<sup>20</sup> Este tipo de procesos supone claros avances en la actitud de los Feminismos no solo ante el pensamiento único o el capitalismo globalizador, sino hacia el propio discurso altermundista.

Pero ¿quiénes son los sujetos propios del Feminismo? Con la celebración de sucesivos Foros se aprecian esas diferencias en los DF. En los primeros DF había una fuerte y explícita base feminista de la unidad, pero la Macha Mundial de las

19 Es el caso de la Asociación Feminista Marcosur (AFM), que tiene presencia en los espacios de poder de los DF y del FSM.

20 Desde el inicio de los DF se han realizado discusiones alrededor de algunos ejes de análisis que, con matices, se han mantenido a lo largo de los tres Diálogos Feministas —la globalización neoliberal, los fundamentalismos y los militarismos, reflejando hasta qué punto estos son trabajados como un proceso en construcción. En los I DF (Mumbai) se discutió sobre la división local/global, los temas de derechos humanos y derechos de las mujeres, el cuerpo, los derechos sexuales y los derechos reproductivos. En los II (Porto Alegre) los temas fueron: desafiando el neoliberalismo, los fundamentalismos religiosos y la militarización. En los III (Nairobi) se mantuvieron los ejes con la novedad de que introdujeron un marco para estas discusiones: la democracia radical.

Mujeres (MMM) avanzó en la construcción de otro tipo de internacionalismo feminista a través de su atención concreta a cuestiones de interés para las mujeres pobres y marginadas, como señala Conway (2011: 43), de ahí la importancia de descender al terreno de la diversidad, de las diferencias, de lo local en lo global, desde la perspectiva de género.

Ruiz di Giovanni, miembro de la MMM, señalaba tras el IV FSM que había que dar un paso más, pasando de crear alianzas con el movimiento antiglobalización a ser parte importante de este. Resaltaba que se debía trabajar por un Feminismo «que se articule a partir de las luchas reales de las mujeres y a favor de la autonomía y la igualdad. Esto nos exigió estar presentes en debates donde las feministas no son esperadas, a veces no demasiado bienvenidas» (2004: 45), proponiendo visiones y estrategias para la transformación en todos los campos de la lucha por un cambio radical de la sociedad. Esta autora sostiene que los Feminismos apuestan por estar en todos los rincones del FSM, más en la «capilaridad» que en la «transversalidad», por lo que es necesario que el proceso del Foro no solo interpele a las autoridades competentes de la globalización, sino que sea capaz, como espacio de convergencia, de incidir también en las prácticas, los códigos y la conciencia de quienes se proponen cambiar de mundo y reconozca que «hay que arriesgarse a construir nuevas referencias capaces de enfrentarse a los paradigmas omnipresentes el imperialismo neoliberal» (Ruiz de Giovanni, 2004: 46).

De hecho, «al articularse el feminismo dentro del marco de referencia del trabajo en contra de la globalización, también se empieza a desafiar al masculinismo no declarado en este trabajo» (Mohanty, 2008: 453).

Por tanto, el FSM representa una articulación dialéctica entre la justicia global y el movimiento feminista en particular. Esta articulación no es fácil, ya que implica una doble estrategia de comprometerse con la negociación colectiva en las luchas de los movimientos sociales a la vez que la transformación de sus puntos de vista en relación con los Feminismos, el género y la diferencia. Lo que está claro es que si los movimientos feministas no hubieran participado en el FSM la cuestión de género y su incorporación no sería palpable progresivamente ni sería un tema de discusión. Ruiz de Giovanni (2004: 44-46) afirma que «el desafío es mantener una agenda que refleje y haga converger las diversas expresiones de los movimientos. El desafío es radicalizar el método», ampliando también «la participación para incorporar a experiencias de lucha que no se representan a partir de los criterios tradicionales» y oponiéndose a «circunscribir la cuestión de género a momentos y espacios específicos». Esta reflexión remite nuevamente a la necesidad de establecer el género como elemento capilar en el discurso antiglobalización, y entronca con la «centralidad de género» que Mohanty promulga desde la óptica de los Feminismos poscoloniales.

## 5. Feminismos y «Primavera Árabe»: reflejo en el FSM de Túnez

El último Foro tuvo lugar en Túnez (2013). Fue clave en la elección de este país los acontecimientos vividos un par de años antes con el desarrollo de la «Primavera

Árabe», una serie de revueltas sin precedentes en el mundo árabe, en las que se reclamaba la instauración de regímenes democráticos y la mejora de las condiciones de vida. También se traduce en un fin de la tutela de Occidente, quien continuaba ejerciendo una política neocolonizadora marcada por sus propios intereses y no en defensa de una autonomía real y democrática de los países árabes. Ese momento estuvo marcado por la movilización de la sociedad civil y los movimientos sociales, que aunaron fuerzas, todo ello potenciado y expandido a través de las redes sociales y medios de comunicación, y con un trabajo conjunto entre sus protagonistas.

Los acontecimientos de 2011 hicieron que las mujeres árabes de todo tipo y condición social salieran al espacio público y se mostraran activas, frente al silencio y sumisión impuestos por la tradición. Esto está marcado por un escenario dispar en cuanto a la situación de los países árabes, ya que el grado de participación de las mujeres en el proceso varía de un país a otro (más elevado en Túnez o Egipto y menor en Yemen, Libia o Arabia Saudí). Entendían que la defensa de sus derechos era parte de la construcción del proceso democrático y por, ello, no querían estar ausentes.<sup>21</sup> Han contribuido a la destrucción de estereotipos acerca de ellas y a la desoccidentalización de los Feminismos y han participado activamente en las protestas e incluso en la toma de posiciones de liderazgo. En definitiva, las ha visibilizado. A partir de ahora, el mayor símbolo de esta lucha será Tawakkul Karman, la joven activista yemení galardonada con el Premio Nobel de la Paz 2011.<sup>22</sup>

Estos esfuerzos han encontrado grandes opositores y obstáculos que han impedido su realización —traducido en muchos casos en reacciones contra ellas basadas en abusos— por lo que se debe tratar de garantizar derechos por medio del cambio de leyes e instituciones para la promoción de la igualdad. Pese a todo, la ingente labor de participación, visibilización y denuncia está plantando el futuro de las semillas democráticas e igualitarias que se les exigen a sus propios gobiernos. Es clave crear alianzas fuertes porque el empoderamiento social y político de las mujeres ha de ir de la mano del establecimiento de la democracia. Es un error no incluirlas desde el principio en la agenda de esta transición política. Estas uniones también deben llevarse a cabo con otros sectores, organizaciones internacionales, actores y personas clave. Además, se debe potenciar y promover el liderazgo juvenil y local, crear grupos de presión, incorporar a estas en los partidos políticos y en el gobierno, sensibilizar a los diversos sectores de la sociedad, etcétera.

La directora de Solidaridad Internacional (SI), Alcalde (2013: 9), destaca tres lecciones que se pueden aprender en general sobre la «Primavera Árabe»: hay que defender constantemente los derechos conseguidos, donde el papel de las mujeres y jóvenes ha sido clave. Además, se ha observado un distanciamiento de las ONG con la sociedad civil, que ha llevado a estas a reconsiderar su rol como únicas defensoras de los derechos.

21 El esfuerzo de las mujeres se ha visto difundido a través de las redes sociales, que han logrado la paridad de género en las elecciones tunecinas o denunciar los abusos cometidos por sus gobiernos contra los derechos humanos, entre otros aspectos.

22 Dirige una ONG llamada Mujeres Periodistas sin Cadenas. Se le prohibió informar desde un periódico y radio propios y puso en marcha un servicio de sms por teléfono móvil con el que su organización enviaba información sobre las violaciones de los derechos humanos cometidas en su país. Al cabo de un tiempo se le prohibió llevar a cabo estas actividades.

Como se ha observado en Túnez, a pesar del escaso apoyo externo, la sociedad civil está llamada a desempeñar un papel fundamental, ya que ha conseguido mantener un foco de oposición al régimen frente al que no hay marcha atrás. Su fortalecimiento mediante su articulación en red y la integración de nuevas formas de acción social e implicación ciudadana de las mujeres y los jóvenes son fundamentales. En los países donde aún no se ha producido el cambio pero los movimientos sociales son activos es necesario prestar un apoyo clave, más aún cuando se encuentran sometidos a una feroz represión, como es el caso de Siria.

Como ya hemos visto el discurso feminista no ha calado todavía en la sociedad civil árabe como elemento «capilar»: está presente como un elemento más a reivindicar. Mientras, las mujeres tratan de seguir creando redes y estrategias para visibilizarse, para hacer oír su voz, para acceder al espacio público y a la toma de decisiones y, en definitiva, para empoderarse.

## **6. Mirada del FSM desde la perspectiva de género en el ámbito local: Foro Social Catalán y el Foro Social Madrileño. Analogías con el 15-M**

Si nos centramos en experiencias locales del FSM como el Foro Social Catalán (FSCat) o el Foro Social Mundial de Madrid (FSMM), la cuestión de género tampoco es «capilar».

En el FSCat<sup>23</sup> cerca del 20% de las actividades de la programación de sus cuatro ediciones están relacionadas con el sistema económico, capitalista y neoliberal y las alternativas a este. Frente a estos datos, las iniciativas relacionadas con mujer y género suponen alrededor del 6,5% y del 8% en 2008 y 2010. En 2012 y 2014 se observa un notable descenso, que se traduce aproximadamente en el 2% y el 1,5%, respectivamente.

Por su parte, en el FSMM —creado en 2008— también se observa un descenso importante de actividades vinculadas al feminismo según se suceden las ediciones. Concretamente, pasa de rozar el 8% en 2010 a no llegar al 3% ni en 2012 ni en 2014.<sup>24</sup>

Además, el FSCat y el FSMM repiten muchos de los debates del FSM. Si es un movimiento o un espacio abierto; si deben tener acceso o no los partidos políticos; si más allá de la reflexión se debe promover la acción y cómo, etcétera. A nivel mediático, ambas citas locales tienen escasa presencia en los medios tradicionales frente a los alternativos. Por otro lado, se desconoce la composición de los miembros de sus organizaciones, por lo que es imposible conocer el porcentaje de mujeres, su grado de participación e implicación. De este modo, reproducen muchas de las críticas realizadas a nivel global que demuestran que, pese a las buenas intenciones de los Foros, la dinámica patriarcal sigue estando muy presente en todos ellos.

23 Disponible en: [www.fsat.blog.pangea.org/](http://www.fsat.blog.pangea.org/). Fecha de consulta 18 de marzo 2014.

24 Hay que recordar que no hay datos sobre las actividades previstas en los programas del FSMM de 2008 y 2009, solo sabemos el total, de manera que no se puede extraer los niveles de representación de las actividades y entidades feministas en esas ediciones.

Estableciendo una analogía en relación a los movimientos sociales y a su interrelación ante la búsqueda de otro mundo posible, este trabajo también hace una pequeña extrapolación al fenómeno del 15-M de 2011, que influyó en el FSCat y FSMM posteriormente. Ezquerro (2012) sostiene que en dicho movimiento el patriarcado sigue latente y se pasa de puntillas sobre las dimensiones de género del actual contexto económico.

Por otro lado, la periodista Grenzner (2012) afirma que

[...] aunque el 15M es feminista en sus planteamientos (consciente o inconscientemente) porque en su núcleo de propuestas está el poner las personas en el centro, y comparte planteamientos del feminismo radical: horizontalidad, desjerarquización, asamblearismo, decisión por consenso, restitución de la soberanía popular, exigencia de transparencia y cambios en el sistema de representación, hay que evitar regalar nuestra energía a quienes luego se olviden de la equidad, y explicitar un sujeto político no androcéntrico que supere el paradigma obrerista del siglo XIX, «los trabajadores».

Ezquerro (2012) destacaba que en el 15-M:

Durante las primeras semanas del movimiento conceptos como «feminismo», «opresión» o «desigualdad de género» no consiguieron generar consenso en numerosas asambleas y se toparon con la resistencia resultante de un gran desconocimiento e incluso cierta aversión hacia el discurso feminista.

Ante este escenario de invisibilización y silencio de las voces de las mujeres, gran parte de las activistas feministas del movimiento 15-M buscaron un espacio de discusión, acción y debate de mujeres, lesbianas y transexuales —en el caso de Barcelona se creó la Asamblea de Feministas Indignadas, que les permitió trabajar, avanzar en su discurso y visibilizar su labor en los discursos y las movilizaciones, a la vez que exigir el protagonismo de las mujeres en los debates y las acciones.

Ezquerro (2012), entre los retos del Feminismo en el 15-M resalta la necesidad de incluir a las mujeres y sus discursos y considera que:

En cierta manera, la presencia discursiva del feminismo en el 15-M sigue dependiendo de la «omnipresencia» física de las militantes feministas para darle voz mediante críticas, acciones, documentos, talleres, intervenciones y elaboraciones específicas. Sin embargo, tal y como expresaban las compañeras de Sol, «queremos que se nos entienda, queremos contagiar» [...] Y en el movimiento 15-M, hasta el momento, no ha sido así.

Entre las dificultades que el movimiento tuvo en el 15-M, Ezquerro (2012) destaca que no existiera consenso en que esta cita fuera un punto de convergencia

de todas las luchas, incluida la feminista,<sup>25</sup> el uso de un lenguaje androcéntrico, sobre lo que progresivamente se sensibilizó (más en Madrid que en Barcelona), el reparto de roles<sup>26</sup> y la no creación de herramientas para reconocer la reproducción de la lógica patriarcal en el 15-M, reflexionar sobre sus manifestaciones concretas y gestionarlas desde una perspectiva feminista. Al respecto, la autora recuerda un hecho significativo:

En Madrid la comisión madrileña de feminismos anunció días después del inicio de la acampada que sus componentes no iban a dormir más en Sol como consecuencia de las agresiones sexuales, sexistas y homófobas que habían presenciado y/o sufrido, además de por la invisibilización de estas agresiones y la ausencia de una voluntad colectiva para solucionarlas [...] La respuesta habitual consistió en invisibilizar la violencia y silenciar las voces de las mujeres. Se ha desaprovechado la oportunidad de realizar un aprendizaje colectivo con el objetivo de reparar daños y evitar que estas situaciones se repitan en el futuro (Ezquerro, 2012).

Ezquerro (2012) concluye señalando que no resulta fácil, incluso en el seno de los movimientos sociales,

[...] ilustrar, visibilizar, cuestionar y transformar las relaciones de género que definen nuestras sociedades en espacios reivindicativos y de denuncia mixtos. [...] el feminismo y las feministas continúan encontrándose con enormes resistencias en la actualidad. [...] Lejos de desanimarnos, no obstante, la constatación de las dificultades puede servirnos como recordatorio de que cualquier paso, por pequeño que sea, en la eliminación de las desigualdades que sufrimos es un paso bien dado.

Por tanto, podemos decir que los discursos sobre los objetivos del FSCat, FSMM o 15-M no recogen las reivindicaciones de los Feminismos como eje vertebral para el cambio hacia otro modelo económico y social, es un elemento más que conforma el listado de entidades y acciones de los programas de los Foros locales. El género se usa como algo políticamente correcto sin ningún poder transformador. Respecto a las actividades en las que se abordan cuestiones de género, el porcentaje es anecdótico o escaso, frente a otras cuestiones como la economía. La crisis económica ha sido muy debatida, recogiendo reflexiones sobre la necesidad de un cambio de

25 Como ejemplo, recuerda los abucheos de «¡Fuera, fuera!» o «La revolución es de todos» lanzados contra las feministas cuando durante los primeros días de la acampada decidieron colgar en Madrid una pancarta en la que se podía leer, «La revolución será feminista o no será». La pancarta fue arrancada por uno de los presentes.

26 Los equipos de dinamización estaban mayoritariamente compuestos por mujeres que gestionaban las metodologías, logísticas y dinámicas colectivas del debate; la mayoría de las intervenciones y propuestas políticas eran realizadas por hombres, «obteniendo de manera automática la autoridad moral, intelectual o de experiencia» (Ezquerro, 2012).

modelo, pero en este debate no se ha incluido a las mujeres. En los casos en los que sí se ha hecho ha predominado una mirada feminista occidental excluyendo a las mujeres del Sur.

## 7. Conclusiones

Los Feminismos están presentes en el Foro —que mantiene ciertas actitudes patriarcales— pero no de la manera que a estos les gustaría, ya que en muchas ocasiones se les ha silenciado, pero desde sus inicios ha habido una evolución en las relaciones entre feministas y FSM, con una mayor visibilización de las mujeres y donde la mirada que prima es la del Sur, rompiendo con la ideología hegemónica a nivel mundial.

Por otro lado, esta cita mundial se encuentra en un nuevo punto de inflexión tras más de una década en marcha. Es necesario una autocrítica y reflexión para resituar estrategias y metodologías que promuevan las acciones de los movimientos sociales que participan en él. Hacia dónde evolucione el Foro y el papel que tengan los Feminismos está por ver.

El Feminismo se postula como elemento capilar en el FSM desde sus inicios pero este no lo considera clave. De hecho, pese a la denuncia del sistema neoliberal como patriarcal, el Foro esconde mecanismos de control y poder androcéntricos en su discurso, ejes y temáticas promovidas, espacios o grado de representatividad que lo relegaban a un segundo plano o lo silenciaban. El trabajo en contra de la globalización no parece apoyarse en los análisis ni en las estrategias feministas. Decimos capilar y no transversal porque se quiere dar un paso más, se busca que el cambio del sistema parta de la perspectiva de género en todas sus actuaciones, que sea la raíz de toda transformación, ya que son principalmente el cuerpo de las mujeres y las niñas del Sur quienes sufren con los efectos de la globalización capitalista.

Los aspectos tratados en el párrafo anterior son extensibles a las versiones locales del FSM, que reproducen las mismas dinámicas con los Feminismos, buena prueba de ello son el Foro Social Catalán (FSCat) el Foro Social Madrileño (FSMM) También se observa en otros espacios diferentes, pero conformados por movimientos sociales, como es el 15-M.

Pese a todo, los movimientos feministas ven en el Foro Social Mundial un espacio en el que establecer alianzas con otros movimientos sociales como en el caso de la Marcha Mundial de las Mujeres (MMM) o la Asociación Feminista Marcosur (AFM), entre otros, y al aplicar la horizontalidad en la toma de decisiones, participación democrática, el respeto a las diferencias, la mirada local, es ejemplo de que los principios recogidos en la Carta del Foro son una buena guía. La formación de redes crea un feminismo transnacional que analiza el capitalismo y sus diversas formas de dominación y al mismo tiempo visibiliza a las mujeres, sus reivindicaciones y propuestas dentro y fuera del FSM, como el caso de los Diálogos Feministas (DF), lo que ayuda a articular una política más inclusiva.

Las mujeres siempre han tenido una elevada participación, pareja a una mayor presencia de entidades feministas, lo que ha dado voz a esos Feminismos

poscoloniales que tratan de volver visibles el género y las relaciones de poder en los procesos de reestructuración global. El FSM inspira a los movimientos sociales, pero los movimientos sociales también retroalimentan al Foro, como fue la movilización de la sociedad civil en la «Primavera Árabe». Insufló energías en el altermundismo y en los Feminismos, ya que las mujeres se han movilizado notablemente en un conjunto de países que, en mayor o menor grado, tiene limitados los derechos humanos y, especialmente, para con ellas. De hecho, la próxima cita del FSM es en 2015 nuevamente en Túnez.<sup>27</sup>

Pese a las horas bajas que parece estar pasando el FSM, su última edición celebrada —en Túnez— sirvió para abrirse a nuevos movimientos sociales, a sus experiencias y a sus voces y, entre ellas, las de las mujeres, que han tenido un notable papel en la «Primavera Árabe» y posteriormente en defensa de los derechos humanos y de sus libertades. Por ello, en este nuevo punto de inflexión del Foro, la clave es seguir realizando una autorreflexión constante que promueva un cambio radical en la manera de organizarse y que contribuya a una mayor difusión por todo el mundo del papel que está realizando, traducándose en acciones políticas y en la articulación de las reivindicaciones de los movimientos sociales y de muchas de las voces hasta ahora silenciadas, como el caso de los Feminismos en toda su diversidad.

## 8. Bibliografía

- ANTENTAS, José M<sup>a</sup>, et al. (2008) *El futuro del Foro Social Mundial. Retos y perspectivas después de Nairobi*, Barcelona: Icaria. Disponible en: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=80513>. Fecha de consulta: 28 de octubre de 2013.
- Calvo, Jorge (2007) El Foro Social Mundial: qué es y cómo se hace. Disponible en: <http://www.comitesromero.org/jornadas/lleida2008/documentos/viernes4juliodocumentos/elfsmqueesycomosehacejordi%20calvorufanges.pdf>. Fecha de consulta: 20 de octubre de 2013.
- CONWAY, Janet (2011) «Activist knowledges on the anti-globalization terrain: transnational feminisms at the World Social Forum», *A journal for and about social movements Article*, vol.3 (2), pp. 33-64.
- EZQUERRA, Sandra (2012) Discursos y prácticas feministas en el movimiento 15-M: avances y asignaturas pendientes, *Agencia Amecopress*. Disponible en: <http://www.amecopress.net/spip.php?article8734>. Fecha de consulta: 21 de marzo de 2014.
- FARIA, Nalu (2008) *Le féminisme latino-américain et caribéen: perspectives face au néolibéralisme*, pp. 1-7. Disponible en: [http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fcadtm.org%2FIMG%2Fdoc%2FLe\\_feminisme\\_latinoamericain\\_et\\_caribeen\\_perspectives\\_face\\_au\\_neoliberalisme.doc&ei=tByiU\\_TiBqfX0QWW\\_YDwCQ&usq=AFQjCNHVFnowDsP1EXoa94-2SSZqV3LwQ](http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fcadtm.org%2FIMG%2Fdoc%2FLe_feminisme_latinoamericain_et_caribeen_perspectives_face_au_neoliberalisme.doc&ei=tByiU_TiBqfX0QWW_YDwCQ&usq=AFQjCNHVFnowDsP1EXoa94-2SSZqV3LwQ). Fecha de consulta: 1 de mayo de 2014.

27 <http://fsm2015.org/>. Cabe destacar que este artículo está escrito previo a la realización de esta última edición

- FRANZWAY, Suzanne (2009) *Working through the World Social Forum*, pp. 1-11. Disponible en: <http://www.tasa.org.au/conferences/conferencepapers09/papers/Franzway,%20Suzanne.pdf>. Fecha de consulta: 9 de octubre de 2014.
- GHANDI, Nandita y SHAH, Nandita (2007) *3er Diálogo Feminista Nairobi 2007 - Un espacio interactivo para feministas*. Disponible en: [http://www.mujaresdelsur-afm.cotidianomujer.org.uy/?option=com\\_content&view=category&id=51&layout=blog&Itemid=62&limitstart=5](http://www.mujaresdelsur-afm.cotidianomujer.org.uy/?option=com_content&view=category&id=51&layout=blog&Itemid=62&limitstart=5). Fecha de consulta: 23 de abril de 2014.
- GONZÁLEZ VÉLEZ, Ana Cristina (2008) «Sobre los Diálogos Feministas», *Revista Cotidiano Mujer*, nº 44, pp. 14-20.
- MOHANTY, Chandra Talpade (2008) «De vuelta a *Bajo los ojos de Occidente*: La solidaridad feminista a través de las luchas anticapitalistas», en Liliana Suárez-Navas y Regina Berger, *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes*, Madrid, Cátedra. pp. 404-454.
- RUIZ DE GIOVANNI, Júlia (2004) «Después de Mumbai», en Esther Vivas, et al., *Mumbai (Foro Social Mundial 2004). Balance y perspectivas de un movimiento de movimientos*, Barcelona, Icaria, pp. 41-49.
- VARGAS, Gina (2010) «Pistas para pensar algunas dimensiones de la nueva hegemonía», *Seminario Dez anos depois*. Disponible en: <http://seminario10anosdepois.wordpress.com/2010/01/13/pistas-para-pensar-algunas-dimensiones-de-la-nueva-hegemonia/>. Fecha de consulta: 12 de mayo de 2014.
- VIVAS, Esther, et al. (2004) *Mumbai (Foro Social Mundial 2004). Balance y perspectivas de un movimiento de movimientos*. Barcelona, Icaria.
- WILSON, Ara (2007) «Feminism in the Space of the World Social Forum», *Journal of International Women's Studies*, nº 8(3), pp. 10-27. Disponible en: <http://vc.bridgew.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1382&context=jiws>. Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2013.

Recibido el 30 de septiembre de 2014

Aceptado el 14 de octubre de 2015

BIBLID [1132-8231 (2015) 27: 181-197]







# Retrat homenatge

DAVID LUIS LÓPEZ<sup>1</sup>

---

## Guerrilla Girls: el activismo como praxis artística

Precisamente el año en que se publica este número de la revista *Asparkía*, se celebran tres décadas desde la irrupción en el panorama artístico internacional de un colectivo de mujeres que convirtió la reivindicación feminista en el gran motivo de su praxis artística. Nos referimos un colectivo de mujeres que portaban en sus rostros unas máscaras de gorila, y que se hacían llamar Guerrilla Girls. Aunque desconocida para muchos, la irrupción de este grupo de artistas fue anterior a 1985, mediante el uso de pegatinas y carteles por las calles del Soho neoyorkino con el fin de denunciar la situación de desigualdad que sufrían las mujeres y las personas de color. Sin embargo, tomamos esa fecha como referencia, como punto de partida de su trayectoria, porque fue durante ese año cuando desarrollaron la primera de muchas acciones contra la desigualdad de género que llegaría a tener tanta repercusión como para ser un punto de inflexión en el arte contemporáneo.

El anonimato de las mujeres que han formado este colectivo ha sido algo elemental para el desarrollo de su obra, y el uso de las máscaras tiene un papel fundamental para ello. La máscara tiene un significado práctico, porque garantiza el anonimato necesario para el desarrollo de muchas de las primeras acciones de las Guerrilla Girls. Un ejemplo de estas acciones al margen de la legalidad sería la pega de carteles por la ciudad de Nueva York, sabiendo que esto era considerado como un delito penal en Ley Federal norteamericana y el riesgo que conllevaba incumplirla. Por otra parte, la elección del rostro de un gorila también tiene su razón: la pronunciación de esta palabra en inglés es prácticamente la misma que la de guerrilla, y en sus inicios había una confusión entre ambas palabras, incluso por algunas de las integrantes de este colectivo cuando daban a conocer el nombre de este colectivo de activistas del arte y el feminismo. Además, el rostro de simio, recordando el personaje de King Kong, se convierte a su vez en símbolo de dominio masculino, que irónicamente *protege* su identidad. En cualquier caso, lo cierto es que todavía hoy, treinta años después, el uso de una máscara con la finalidad de tapar el rostro y la identidad de las integrantes sigue teniendo una absoluta vigencia, en un mundo en el que todavía son muchas las mujeres que se siguen escondiendo por el hecho de ser mujeres, y sin duda sigue siendo un elemento importante para el conjunto estético de su producción artística en cuanto a elemento identificador.

Durante el año 1985, el *Metropolitan Museum of Modern Art* de Nueva York, albergó una exposición de arte contemporáneo en la que, de los 169 artistas que participaban, solo 13 eran mujeres. Frente a este hecho tan significativo —y desgraciadamente todavía demasiado habitual en los espacios expositivos— las Guerrilla Girls colocaron un cartel (Figura 1) en el que denunciaban la situación de desigualdad hacia las mujeres artistas y su obra en este espacio. En él, la figura más

1 Universitat Jaume I de Castellón.

famosa de Ingres, *la gran Odalisca*, aunque este caso con una máscara de gorila, es convertida en la imagen de la transgresión hacia el canon y los estereotipos patriarcales bajo los que se encuentra la figura femenina tradicionalmente. Esta imagen, estaba acompañada del texto «¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Met. Museum? Menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos». Unos datos que dejaban en evidencia al Museo Metropolitano en particular, pero también al resto de espacios e instituciones del mundo de arte en general, porque sus colecciones y exposiciones seguían esos mismos parámetros criticados por el colectivo de las Guerrilla Girls. Desgraciadamente las cifras que nos muestran, no parecen haberse corregido sustancialmente a lo largo de los años que han transcurrido hasta hoy, y es que, a principios de 2015, en una conferencia en Matadero de Madrid, las propias Guerrilla Girls afirmaban que los datos actualizados del Museo Metropolitano eran, paradójicamente demasiado similares (4% y 76%).

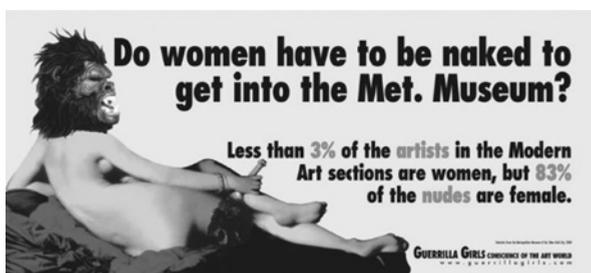


Figura 1. Guerrilla Girls, 1985.

Durante la década de los noventa, considerada como la década del multiculturalismo en los espacios expositivos, la Guerrilla Girls siguen teniendo un papel activo en sus reivindicaciones, porque los espacios se habían convertido en lugares exclusivos para unos pocos afortunados, que a pesar del descubrimiento occidental de otras formas de expresión artística, estos seguían siendo mayoritariamente hombres. Se volvía a evidenciar que el sistema patriarcal estaba presente en todos los continentes, y que el multiculturalismo y sus aspiraciones de pluralidad no podrían ser tales sin la necesaria introducción del pensamiento feminista. Es también durante este periodo cuando este colectivo decide rebelarse contra el mercado del arte. Un mercado, aseguran, que es también el cuarto mercado negro del mundo, por detrás del narcotráfico, la prostitución y el comercio de diamantes. Este mercado, en el contexto norteamericano — diferencia del europeo —, es justamente el que también patrocinaría, a través de fundaciones, los principales y mayoritarios museos del país que no dependen de los organismos públicos. Esto propicia que en demasiadas ocasiones, detrás de la adquisición de obras de arte por parte de estas instituciones de reconocido prestigio, haya un interés particular subyacente, cuyo único fin es el enriquecimiento personal a través del aumento del valor de obra de colecciones particulares.

Las Guerrilla Girls han criticado fuertemente durante los últimos tiempos que cosas como las expuestas sucedieran en el mundo del arte. Pero sus críticas no se quedaron solo aquí, sino que también cuestionarían que museos como el Guggenheim de Abu Dabhi sigan teniendo en la actualidad un motor económico basado en buena medida en

la esclavitud o el endeudamiento de la ciudadanía. Una vez más, el compromiso social del colectivo se convierte en su motivación para la creación artística, y el feminismo refleja precisamente todas reivindicaciones de igualdad real para las personas con independencia de su género, raza o nivel económico, convirtiéndose por tanto en el eje transversal de todo su discurso creativo.

## THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

Working without the pressure of success.  
 Not having to be in shows with men.  
 Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs.  
 Knowing your career might pick up after you're eighty.  
 Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled  
 Not being stuck in a tenured teaching position.  
 Seeing your ideas live on in the work of others.  
 Having the opportunity to choose between career and motherhood.  
 Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits.  
 Having more time to work when your mate dumps you for someone yo  
 Being included in revised versions of art history.  
 Not having to undergo the embarrassment of being called a genius.

Figura 2. The Advantages of Being a Woman Artist, Guerrilla Girls, 1988.

Una de sus obras más conocidas, por su tono irónico, es un cartel (Figura 2) en el que se hace una numeración de las «ventajas» que supone el ser una mujer artista, entre las más llamativas: trabajar sin la presión del éxito, no tener que asfixiarte con un puro o tampoco tener la necesidad de pintar con un traje italiano. Por otra parte, una obra que es una producción bastante más reciente (2014) pero que contiene la misma dosis de ironía y de crítica hacia el sistema patriarcal es *Estrogen Bomb* (Figura 3). En este cartel, las activistas hacen una explicación acerca de los efectos que tendría esa bomba de estrógenos, resultando que los hombres dirigentes se pondrían a trabajar en el cumplimiento de los derechos humanos y en acabar con las desigualdades.



Figura 3. Estrogen Bomb, Guerrilla Girls, 2014.

La producción artística de las Guerrilla Girls ha tenido un gran reconocimiento durante las últimas décadas en el panorama artístico internacional. En 2005, fueron artistas invitadas en la Bienal de Venecia, donde realizaron una instalación de gran tamaño. El reto era muy importante, porque se trataba, en definitiva, de atacar a las mismas instituciones que siempre desde dentro de sus propios muros. En ese sentido, las Guerrilla evidenciaron una trayectoria de la propia Bienal de 110 años de desigualdad de género. Pero todo no fueron críticas, y proclamaron aquella edición como la primera bienal feminista, siendo que fue precisamente aquella edición la que contó con el mayor número de mujeres en la organización, y sorprendentemente, también el mayor número de mujeres artistas de toda su historia.

El trabajo realizado por las Guerrilla Girls en las últimas décadas pone de manifiesto diferentes formas de entender la creación artística y la programación y selección de los espacios culturales. Manifiesta también como la mercantilización del arte no es el fin para que el propio arte ha sido creado, y no dudan en reclamar un arte accesible para todas las personas, porque el arte consiste también despertar conciencias. Precisamente por eso, este colectivo considera que la creación artística es un canal idóneo para las reivindicaciones, y ellas han sabido conectar como pocas dos conceptos cada vez más ligados entre sí: arte y feminismo. Han demostrado que poniendo en evidencia determinadas prácticas muy negativas para las mujeres artistas, estas pueden cambiar y mejorarse, y en definitiva han conseguido despertar esas conciencias de todos quienes conocen su obra, demostrando al mundo como la ironía y el ingenio son elementos excelentes para reivindicar los derechos, y se encuentran a nuestro alcance.

## Bibliografía

- GARCÍA ARIAS, Patricia (s/f) *Guerrilla Girls. La conciencia del mundo del arte*, Mujeres en Red.  
GUERRILLA GIRLS (1998) *The Guerrilla Girls' bedside companion to the history of Western art*, New York, Penguin Books.  
PATUEL, Pascual (2010) *Arte Actual*, València, Nau Llibres.

*Recursos online:* [5-4-2015]

<http://www.guerrillagirls.com/>

<http://www.mataderomadrid.org/>

<http://www.mataderomadrid.org/ficha/4105/guerrilla-girls-conferencia-performance.html>

Recibido el 30 de septiembre de 2015

Aceptado el 20 de octubre de 2015

BIBLID [1132-8231 (2015) 27: 201-204]





# Textos

MARIA JOSÉ GÁMEZ FUENTES<sup>1</sup>

---

## Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia.<sup>2</sup>

En este marco es en el que se puede leer la utilización de lo materno en las narrativas analizadas: como una figura que articula en el imaginario cultural español los problemas alrededor de los vínculos y rupturas entre dictadura y democracia. La fuerte focalización retórica sobre tal rol en la dictadura habría provocado una sobreinversión de contenido histórico-político en posteriores representaciones democráticas. Por otro lado, los procesos de identificación creados durante el franquismo, como procesos que son, no pueden acabar en un momento concreto como es la muerte del dictador. A partir de esa hiperretorización, la maternidad aparece anclada en la cultura española como nudo representativo que ocupa un lugar fundamental para el entendimiento de nuestra cultura. Es en ese contexto en el que se encuadran las continuidades representativas: cuando la madre aparece no solo se está hablando de una madre sino del pasado y su relación con el presente.

La problemática galería de representaciones maternas que hemos encontrado intentan exponer las particulares reinscripciones por parte de la retórica franquista (*Furtivos* y *Cría cuervos*), la falacia de su extendida e incontestada sumisión (ídem), su relevancia en la búsqueda de nuevos discursos democráticos (*El mismo mar*, Gary Cooper y *El pájaro*) y la posibilidad de reescribir un legado dictatorial alternativo al construido por la amnesia democrática (*Nubosidad*, *Mujeres* y *Nadie hablará*). Este proceso ha estado reforzado durante la democracia por los emergentes discursos sobre las mujeres, los cuales se han propuesto una revisión de la conexión de estas con el ámbito de la cultura a través de los textos (en el sentido más general de la palabra) que han moldeado/incardinado sus posicionamientos. Esta revisión ha tenido como resultado un específico intento de mirar al pasado dictatorial y al presente democrático mediante una recuperación de un legado matrilineal que ayude a las mujeres a cuestionar las narrativas que las interpelan en diferentes entornos histórico-subjetivos actuales.

Ahora bien, lo que cambia y lo que permanece se traduce en los variados puntos de inflexión que caracterizan las diferentes representaciones que hemos ido abordando. Estos puntos se construyen sobre dos ejes: el eje de la discontinuidad que marca las diferencias entre las diversas representaciones de lo materno como abyección o amenaza que ha de ser expulsada (*Fugitivos* y *Cría cuervos*), marginalidad

1 Profesora de la Universitat Jaume I de Castellón.

2 Este texto está extraído del libro del mismo nombre publicado en la editorial Sendes de la Universitat Jaume I.

(*El mismo mar*, Gary Cooper y *El pájaro*) y heterodoxia (*Nubosidad*, *Mujeres y Nadie hablará*); el eje de la continuidad, el cual establece los vínculos entre las diferentes representaciones como diversos momentos de un mismo proceso, a saber:

a) Con *Furtivos* y *Cría cuervos* asistimos a una deformación del discurso franquista sobre la maternidad por exceso y por defecto respectivamente. La conceptualización de lo materno se presenta como figura abyecta que amenaza la integridad de los protagonistas en ambas películas. Esta conceptualización está atrapada en la retórica franquista, que constituye como únicos posicionamientos para la mujer la maternidad todopoderosa (*Furtivos*) o abnegada y sacrificada (*Cría cuervos*). Estas visiones de la mujer están influenciadas por la inmediatez del pasado dictatorial, con la enorme carga ideológica proyectada sobre la maternidad como personificación de la España franquista, y por la incertidumbre ante la viabilidad de una ruptura democrática. A través de las madres de las dos películas elegidas se intenta conjurar el espectro del franquismo.

b) Por otro lado, surgen narrativas que intentan alejarse de todo lo que el franquismo significó. Es en este sentido en el que se puede leer la marginación de lo materno en *El mismo mar*, Gary Cooper, *El pájaro*, donde la maternidad se presenta no como figura central sino como aparentemente tangencial. En la novela y las dos películas se reitera un intento de construcción narrativa basada en la exclusión retórica de la experiencia franquista, la cual se representa en forma de madre represora o alejada de las necesidades de la siguiente generación. La amenaza de la madre abyecta de la dictadura se ha desplazado aquí a los márgenes narrativos, intentando desatender de esta forma la amenaza que encerraba. La lejanía y falta de comprensión de las voces narrativas hacia la madre epitoman la amnesia democrática que se resisten a mirar al pasado de otra forma, o incluso a mirar a otro pasado. Este desplazamiento provoca, no obstante, el oscurecimiento de un conjunto de variables residuales que siguen operando durante la democracia. El foco de estos textos son, pues, las nuevas situaciones surgidas en este período. Asistimos a una búsqueda dentro de otras narrativas, tanto democráticas como occidentales, aparentemente alejadas del pasado dictatorial, en las que las variables a tener en cuenta exponen una diversidad geográfica, social y generacional que no siempre tiene cabida en las narrativas de legitimación de la socialdemocracia. Las fricciones que las obras analizadas encierran se originan tanto en la convergencia de las diversas coordenadas en juego como en la escasez de alternativas para vincularse como el pasado franquista y el presente democrático de una forma no hegemónica. La legitimación de diferentes colectivos que intentan negociar sus posicionamientos se realiza, así, *respecto a* y, también *contra* las narrativas de un nuevo estado de derecho.

c) *Nubosidad*, *Mujeres y Nadie hablará* se proponen por medio de la recuperación pendular de la figura de la madre heterodoxa no solo formas alternativas de mirar al pasado sino la recuperación del legado de otro pasado exiliado de la memoria democrática que ayude a las actuales generaciones a comprender sus posiciones en nuevo régimen. La maternidad del período franquista no es aquí sinónimo de dictadura. El proyecto de estas narrativas pasa por reconocer la relevancia de *otras*

madres durante el franquismo, la posibilidad de un legado matrilineal disidente y los residuos (liberadores u obstaculizadores) con que las nuevas generaciones han de negociar sus propias posiciones en la democracia. Se intenta resucitar, de esta forma, la figura de la madre, pero no a través de la expulsión ni de la marginalización, sino revalorizando su complejidad y revisando el destierro al que se la ha relegado, para así poder construir una posición crítica *en y desde* el presente. Estos proyectos son obviamente parciales puesto que las visiones que ofrecen no pueden abarcar todas las coordenadas sociales. No obstante sus reescrituras insinúan vías de renovación discursiva a través de las que los sujetos pueden construir posiciones agentes *en y contra* las narrativas hegemónicas. Su importancia reside en el intento de mostrar y dislocar los procesos mismos de narratividad cultural a través de diversas estrategias, a saber; la autoconsciencia de escritura multivocal y la fragmentación textual (*Nubosidad*), la autobiografía de revisión pendular histórico-subjetiva y la memoria exiliada (*Mujeres*) y la mezcla sincrónica y diacrónica de convenciones narrativas (*Nadie hablará*). En particular *Nadie hablará* complejiza esta cuestión al introducir lo materno en la reescritura de un *thriller* de tonos españoles que pone de relieve el rol de las narrativas culturales (anunciada ya en las revistas femeninas y las carteleras publicitarias de *Cría cuervos* y la referencia a TVE en *Gary Cooper*) en los procesos de identificación y narrativización histórico-subjetiva. Por otro lado, se reivindica la posibilidad de utilizar la fragmentación y pastiche postmodernistas en una crítica social sobre los residuos de las narrativas franquistas en las democráticas, de las narrativas exiliadas en las hegemónicas.

Esos tres momentos de configuración de lo materno exploran, por otro lado, diversas temáticas que constituyen los diferentes trazos del eje de discontinuidad histórica:

a) *Furtivos* presenta una crítica por exceso a la construcción discursiva de la madre fálica mediante la representación de Martina. Los supuestos poderes que la madre parece tener dentro de la retórica franquista son magnificados mediante la construcción exagerada de una madre fálica con aparentemente completo control sobre su hijo. Esta madre rural intenta abrazar ferozmente la ilusoria posición de sujeto que ofrece el modelo de madre todopoderosa identificada con la patria en el franquismo. Su fracaso, en cambio, expone la falta de control que el personaje tiene sobre el lugar en el que la dictadura le ha interpelado. *Cría cuervos*, por otra parte, presenta una crítica por defecto. Abnegación y sacrificio se reducen a la mínima expresión en el papel ausente (fantasmal) de María, una madre que estuvo exclusivamente dedicada a la casa y a sus hijas. La ausencia de la madre crítica, en este caso, cómo el ideal de la maternidad enarbolado por la retórica franquista construía una posición histórica y simbólicamente castrante para las mujeres, puesto que ese ideal de Madre sacrificada anulaba la existencias de las madres como sujetos.

b) *El mismo mar* explora la relevancia de la figura materna en la búsqueda de nuevos posicionamientos que ayuden a la protagonista a desmarcarse de las narrativas de la economía heterosexual y de clase alta barcelonesa. Su objetivo es poder articular un deseo femenino de forma no alienante y no perpetuadora de los

estereotipos establecidos. *Gary Cooper* y *El pájaro* tratan los problemas emergentes entre los nuevos discursos y libertades de la mujer y los antiguos valores, las nuevas posibilidades de acceso laboral, la persistencia de los estereotipos sobre la maternidad y feminidad y la maternidad como obstáculo de la mujer profesional. En el contexto de la reconstrucción democrática los tres textos presentan tensiones comunes: confusión de valores y desencanto y marginalidad de ciertos grupos (homosexuales, inmigrantes, gitanos, mujeres de clase trabajadora), cuya visibilidad está supeditada al estatus instrumental que adquieren en las narrativas analizadas. Esas tensiones traducen los problemas inherentes a la unificación de un proyecto de reconstrucción nacional que: oblitera y/o instrumentaliza variables de clase social, de origen geográfico o étnico, simplifica e idealiza la identidad sexual (cuando se sale de los parámetros de la heterosexualidad) y tipifica y reduce los procesos que conforman la relación del sujeto masculino con la cultura.

c) *Nubosidad* presenta una diferencia sustancial respecto a las narrativas analizadas en este trabajo y es la posibilidad de voz materna. Sofía subvierte la posición de interlocutora silenciosa de anteriores narrativas y asume la voz, mejor dicho la pluma, en la escritura de su propio texto. La pluralidad de voces femeninas recoge un paisaje social en el que se recupera tanto *otra* visión de lo materno como *otro* pasado materno, representado en la resurrección onírica de su propia madre. La memoria de/en *Mujeres* subraya la relevancia del pasado, la conexión de las historias exiliadas con la Historia y los vínculos de la memoria exiliada de personajes desmarcados de la oficialidad con la narrativa hegemónica. Se perpetúa, así, la idea de que el exilio siempre es recíproco y de que existe dependencia entre lo que se intenta exiliar y las narrativas vigentes en que se opera el exilio. El tema del exilio es explorado en diferentes grados en una espiral de círculos concéntricos que van desde el exilio histórico al exilio de la madre pasando por una reivindicación de tal posición como disidente. La narrativa de Juana, la hija, retoma el legado narrativo materno en un intento de luchar contra el silencio al que diversas voces femeninas fueron relegadas tanto en el franquismo como en la memoria democrática. Frente al desencanto de los ochenta esos dos textos ofrecen esperanzadoras renovaciones discursivas. La crítica social que llevan a cabo se complementa con *Nadie hablará*, la cual recupera la figura materna comprometida políticamente en un proyecto narrativo que explora los residuos de narrativas pasadas para una crítica de situaciones de violencia social y simbólica presentes. En definitiva, frente al impulso centrípeto de las narrativas hegemónicas, lo materno aparece en los textos analizados en el capítulo 6 como espacio generador de vectores de resistencia centrífuga. Posibilita la construcción crítica de narrativas disonantes respecto al pasado y al presente en un movimiento pendular que revaloriza lo que se intenta desterrar. Este potencial no deja de generar ecos, como indican las publicaciones de *Quadern d'espera* (Riera, 1998) y *Sangre de mi sangre* (Regàs, 1998), donde la madre vuelve a asumir la voz narrativa, y las producciones de *Solas* (Zambrano, 1999), sobre la madre rural, y de *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999), como hemos visto.

## La magia de lo efímero: Representaciones de la mujer en el arte y la literatura actuales.<sup>2</sup>

Un ámbito de la epistemología en el que las mujeres sí han intentado subvertir esta situación ha sido el del arte. A partir de finales de los años sesenta del siglo xx, inserto en un clima de cambios políticos y de actitudes intelectuales rebeldes, el arte empieza a fijarse en la situación de la mujer y a manifestarse en temas como el género con perspectivas verdaderamente críticas, aunque estas han ido variando con el paso del tiempo, desde posturas claramente esencialistas hasta otras más influidas por el postestructuralismo. Desde Louise Bourgeois y la surrealista Meret Oppenheim pasando por la *Dinner Party* (1974-1979) de Judy Chicago o *In mourning and in Rage* (1977) de Suzanne Lacy y Leslie Labowitz y el activismo a finales de los ochenta de las Guerrilla Girls contra la marginación de las mujeres hasta las preocupaciones políticas de Jo Spence o Miriam Schapiro o el «hogar» que nos propone Mona Hatoum. El arte de mujeres se configura así no tanto como un estilo o movimiento sino como un sistema de valores revolucionario y una forma de vida. Por eso desde el principio el arte se preocupó de sacar a la luz estrategias femeninas que hasta entonces habían sido marginada: la artesanía, las labores de aguja (recordemos *The Birth Project* de Judy Chicago), la cestería y materiales del espacio privado, tradicionalmente asignado a las mujeres, se convirtieron en elementos del *high art* por ejemplo en la obra de Jackie Windsor, así como otros asuntos que habían quedado relegados. Un caso muy claro es la conocida exposición titulada *Womanhouse* (1972), organizada por Faith Wilding, Miriam Schapiro y Judy Chicago. El cuerpo de las mujeres fue así, desde el principio, uno de los temas más importantes del arte de mujeres (Jones, 1998; Jones/Stephenson, 1999; Pollock, 1996; Alexander, 1999; Holliday /Hassard, 2001), con exposiciones tan evidentes como *Menstruation Bathroom* de Judy Chicago, *Post-Partum Document* de Mary Kelly, *Nightmare Bathroom* de Robin Schiff, *Linen Closet* de Sandy Orgel, *I Object* de Hannah Wilke, *Interior Scroll* de Carolee Schneemann o actualmente los cibercuerpos de Marina Núñez o Donna Haraway. El cuerpo torturado por la guerra aparece en artistas tan diferentes como Nancy Spero, con su impresionante *Torture of Women* a mediados de los sesenta la serie de fotomontajes de Martha Rosler *Bringing the War Home* unos pocos años antes o las *performances* de Adrian Piper durante los setenta tituladas *Catalysis*. Y el cuerpo torturado por las dietas aparece en *Carving: A Traditional Sculpture* (1973), la impresionante *performance/escultura/fotografía* de Eleanor Antin. Pero tal vez la artista que se ha fijado más en el tema que aquí nos ocupa sea Orlan, al llevar este asunto hasta extremos insospechados. Orlan, una artista parisina que desde la

1 Profesora de la Universidad de Salamanca.

2 Este texto está extraído del libro del mismo nombre publicado en la editorial Sendes de la Universitat Jaume I.

década de los setenta se ha sometido a numerosas operaciones para convertirse en una obra de arte, obteniendo la frente de Mona Lisa, los labios de Europa, la nariz de Psiquis y la barbilla de la Venus de Milo (véase [www.cicv.fr/creation\\_artistique/online/orlan](http://www.cicv.fr/creation_artistique/online/orlan)) (Ince, 2000; Featherstone, 2000).

Sin embargo, me parece que para los propósitos de este libro vale la pena fijarse, siquiera someramente, en la obra de Cindy Sherman, una artista que se fotografía a sí misma y desconstruye las imágenes estereotipadas que la sociedad contemporánea ha construido de las mujeres, creando así un nuevo subjetivismo (Jones, 1994). Como ella misma señala, «I am trying to make other people recognize something of themselves rather than me». En esas fotos suponemos que reconocemos a la misma persona, porque sus fotografías son, lo sabemos, autorretratos, y sin embargo nunca parece la misma persona, así que nos vemos forzados a reconocer que el concepto de identidad no es tan evidente como cabría esperar (Owens, 1985: 120). Sherman adopta todos los papeles desempeñados por la mujer durante generaciones —en los cuentos de hadas, en las películas, en la historia del arte, en la televisión, en la publicidad, en el porno, en la vida real: en un principio compraba vestidos y accesorios en las tiendas de segunda mano, y le fascinaba ir medio disfrazada a las inauguraciones de las exposiciones de arte, como en una ocasión en la que se presentó vestida de mujer embarazada: «So it just grew and grew until I was buying and collecting more and more of these things, and suddenly the characters came together just because I had so much of the detritus from them» (Howell, 1995: 7). La artista pone así de manifiesto la retórica falsa de la cultura y el lenguaje visual de los medios de comunicación, que van creando un cuadro irreal pero atractivo de quiénes queremos ser. Sherman se vale de su propio cuerpo y de la ropa que lleva puesta (entendida como disfraz —algo que ya le encantaba de pequeña— (Morris, 1999: 17 y ss.)) para exponer problemas que incumben a todas las mujeres y a sus relaciones con los hombres: no en vano dijo Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción* que nuestro cuerpo es lo que nos abre al mundo y nos ubica en situaciones determinadas. De ahí que Judith Williamson señale en *Consuming Passions* que la obra de Sherman implica al observador en la construcción de las identidades, pero que la artista intenta minar ese intento de fijar su imagen dependiendo de los deseos de los demás.

Según la indumentaria o el maquillaje se puede convertir en una niña inocente o en una mujer fatal, haciéndonos reflexionar sobre el hecho de que la belleza externa no es sino pura fachada de una cultura de la apariencia en la que la moda refleja el aburrimiento y la fiebre por las novedades. Las distintas imágenes de mujer que nos presenta —ama de casa, bibliotecaria, seductora, secretaria, aburrida, etcétera— son constructos que las mujeres creamos a partir de unos estereotipos que nos han enseñado, y «al ser una concatenación de estereotipos, las imágenes reproducen lo que es ya reproducción; es decir, los diversos personajes de guardarropía producidos por los guiones hollywoodenses, dramones televisivos, novelas disparatadas y anuncios de lujo. Y si el tema de sus imágenes resulta así achatado, convirtiéndose en la imitación en cartón de un personaje, su ejecución no está menos preordenada y controlada por lo ya recibido culturalmente» (Krauss, 1991: 25). Por ejemplo, en

sus *Untitled Film Stills* de finales de los setenta, una serie de fotografías en blanco y negro sobre estereotipos femeninos de películas clásicas de Hollywood, busca, según ella misma afirma en una entrevista para *Artnews*, «the most artificial-looking kinds of women. Women that had cinched-in waists and pointed bras, lots of makeup, stiff hair, high heels, and things like that». Evidentemente Sherman juega con la mirada: es a la vez sujeto y objeto, la que mira y la que es mirada, pero esas mujeres no son solo estereotipos, sino que muchas veces ponen de manifiesto lo que en las situaciones de la vida cotidiana no nos atrevemos a demostrar, nuestros miedos, inseguridades y dramas internos. Sherman es, según Estrella de diego (1992: 176; Pollock, 1996: 42-57), la mayor transformista del arte contemporáneo, a un tiempo objeto de sus propios oscuros deseos y sujeto que los goza y los padece; «autoobjetualizada, se viste de guapa, de fea, de hombre, de sí misma, del otro... y deja así de ser una mujer que habla de las mujeres para ser una mujer que habla de sí misma, si bien libre de toda sospecha narcisista. Como ella misma comenta, más bien quiere que la gente se identifique con esos roles que puede representar». Por eso Rosalind Krauss advierte que Sherman es la desmitificadora que hurga en nuestras creencias culturales, al desconstruir todo aquello que aceptamos como verdadero y exponiéndolo como lo que es, señala Catherine Morris: historias falsas que ocultan las verdaderas estrategias de nuestra sociedad — así, el tipo de feminidad que se nos ha enseñado, inseparable de la imagen que transmitimos a través de nuestro cuerpo. Siempre estamos presentándonos, afirma Hélène Cixous, y cuando se le pide a una mujer que participe en esta representación naturalmente se le pide que represente el deseo masculino.

Sherman habla de una mujer atrapada en su propio cuerpo y de su falta de Poder ante las representaciones que la configuran (su papel de observada y no de observadora, su debilidad y pasividad, su presteza para satisfacer las necesidades de los demás, su vulnerabilidad, su identificación con la naturaleza, las emociones y lo corporal, su existencia como objeto y no como sujeto). Por eso advierte Linda Nochlin (1989) que las representaciones de la mujer en el arte han servido para reproducir una serie de asunciones aceptadas por todos que muestran la diferencia pero no la igualdad, la esencia pero no la heterogeneidad. La identidad femenina es, pues, múltiple y fragmentaria, y se va construyendo a base de constructos culturales que, según dice Whitney Chadwick (1992: 358), revelan «la inestable posición del género. Sus fotografías desafían la idea de que pueda haber una sexualidad «real» detrás de las imágenes que la cultura occidental construye para nuestro consumo en la fotografía y los medios publicitarios». En este sentido cabe destacar, por ejemplo, la serie de fotografías que hizo Sherman en colaboración con Richard Prince titulada *Double Self-Portrait*, en las que se imitan uno al otro disfrazándose de personajes de un género neutro, del cuello hacia arriba, sin revelar nada de la anatomía masculina ni femenina: ambos llevan un traje de hombre, los ojos maquillados y una peluca que puede ser a veces masculina y otras femenina. El título refuerza esta ambigüedad. También son interesantísimos los desplegados de las páginas centrales que hizo por encargo *Artforum* en 1981, mujeres tumbadas, y en consecuencia vulnerables, que recuerdan, a pesar de estar totalmente vestidas, las revistas pornográficas en las que el

varón práctica el voyeurismo (Mulvey, 1991: 136-150). Pero, al mismo tiempo, las caras y las poses de Sherman en estas fotos muestran más bien lo que de verdad esas mujeres acaso piensan y sienten mientras están tumbadas, lo que en realidad no interesa mostrar: «I think I showed this part of these people you see in centerfolds, the part that the photographer doesn't want to take pictures off» nos dice la artista. Y añade «I wanted to do a centerfold that was really uncomfortable to look at. You would open it up expecting it to be titillated and then feel uncomfortable looking at somebody in this vulnerable position» (Morris, 1999: 62). Curiosamente, las imágenes fueron rechazadas por *Artforum*, una revista que, por otro lado, se jacta de dar cabida al arte polémico, y mostradas en cambio en el Metro Pictures en 1982, constituyendo un enorme éxito comercial y convirtiendo a su autora en un importante nombre del mundo del arte internacional.

Después vendría la serie *Pink Robe*, de formato vertical, no horizontal como las anteriores, donde Sherman, al aparecer sin maquillaje y mirando descaradamente a la cámara y al espectador, nos desarma. Para Peter Schjeldahl, estas fotos son las que mejor muestran a la Cindy «real», aunque me parece que esa mujer no está exactamente en ninguno de sus trabajos: «I divide myself into many different parts —asegura en el catálogo de la exposición de Shiga, Japón. My self in the country is one part. My professional self is another, and my work self in the studio is another».

Vale la pena destacar también las fotografías que hizo a finales de 1982 para Dianne Benson, la propietaria de una cadena de ropa en Manhattan llamada Dianne B, quien le encargó una serie de fotos sobre moda que se utilizarían como anuncios en una revista. Utilizó trajes de Comme des Garçons y Jean Paul Gaultier, pero en vez de sentirse mucho mejor con vestidos carísimos las fotografías muestran que se siente incómoda y fuera de lugar, tonta y sin glamour. Son la antítesis de los anuncios al uso. En 1984 la diseñadora Dorothee Bis le encarga una serie parecida para el *Vogue* francés, encargo que acaba materializándose paradójicamente en unas fotos feas, repulsivas y deprimentes, con modelos en algún caso posiblemente homicidas; posteriormente, en 1993 creó obra para *Harper's Bazaar*, y en 1994 para Comme des Garçons. Como una especie de paso más allá de los primeros contactos de Sherman con la moda, en 1985 nos encontramos con una serie de fotos en la más pura tradición gótica (un poco a lo David Lynch, que toman como punto de partida el lado oscuro de los cuentos de hadas, las criaturas macabras y horripilantes de los cuentos de Grimm: «The world is so drawn toward beauty that I became interested in things that are normally considered grotesque or ugly, seeing them as more fascinating than beautiful», comenta Sherman (Morris, 1999:62). La artista incorpora además prótesis artificiales que representan el cuerpo humano —dientes, pechos— y que causan una sensación realmente desagradable: «The shock (or terror) —advierte— should come from what the sexual elements are really standing for —death, power, aggression, beauty, sadness, etc.». Algunas de las imágenes son estremecedoras, sobre todo las que muestran fragmentos del cuerpo humano que son testimonios de la violencia del mundo en el que vivimos y de la relación entre el Poder y su ejercicio con los más débiles: seres humanos que solo son un reflejo de sus Ray-Ban (*Untitled #175*) en medio de la basura y los vómitos que quedan tras

una fiesta en la playa, muñecas de plástico hinchables que quedan tiradas tras un acto violento o sexual (*Untitled #188*). Asimismo podríamos mencionar los retratos que hace a principios de los noventa a partir de figuras históricas, en alguno de los cuales se mofa del tratamiento que los grandes maestros han hecho del cuerpo femenino (*Untitled #255*, inspirado en Botticelli). Muy pronto ven la luz los *Civil War Pictures*, una serie de fotografías que incorporan miembros del cuerpo, sangre, suciedad, lo abyecto en suma, y que resultan realmente impresionantes, igual que sus *Sex Pictures*, con muñecas y partes ortopédicas del cuerpo. Así, Sherman desmantela y amenaza el sistema de representación tradicional, recordándonos las teorías de Jacqueline Rose en *Sexuality in the Field of Vision*. O, como dice Joanna Lowry (1999), pone sobre el tapete lo que queda en el ámbito de la representación una vez lo fetiche y el glamour se han evaporado. Igual que en el conocido ensayo de Roland Barthes titulado *Camera Lucida*, la fotografía se transforma en tropo de la memoria, de la temporalidad, de la presencia y de la ausencia.

Su obra parece cada vez más preocupada por la violencia contemporánea en general y por la que se ejerce sobre el cuerpo femenino en particular así, a finales del siglo xx produce imágenes traumáticas en blanco y negro de desmembramientos y violaciones, usando muñecas que representan a la mujer objeto sexual torturado, violentado, mutilado y manipulado «The new work is very violent —advierte la artista. I'm amused by it because so much anger comes out of me, and it pleases me to see it being acted out». Quizás en estas fotografías más que en cualquier otra se ponen de manifiesto las carencias del artificio, la ambivalencia entre la presencia y la no-presencia; o, como dice Laura Mulvey (1997), los huecos y las ausencias tras la superficie. Sherman es una arqueóloga de la conciencia humana en la era de la simulación posmoderna, señala Douglas Crimp en su conocido ensayo «Pictures» (1984), y también otros importantes críticos como Rosalind Krauss (1993) y Sachiko Osaki (1996). Su obra es la puesta en práctica de algunas de las famosas reflexiones de Laura Mulvey en su conocido ensayo, al que hago alusión en otro lugar, «Visual pleasure and narrative cinema»: «woman stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions [...] by imposing them in the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning».

Así las cosas, no es exagerado afirmar que los cuerpos de las mujeres están sobre-significados e hipernormados; por eso en general hay un esfuerzo de presentación del yo para que se corresponda con una marca de género potencialmente ahogadora de ese yo. Paradójicamente, en un siglo en el que la mujer parece haber conseguido la libertad sexual y el control de su propio cuerpo, nos percatamos de que en realidad los cuerpos de las mujeres nunca han sido considerados de su propiedad. «Sobre ellos toda la comunidad mantiene expectativas. Son, además, cuerpos sobre-significados e hiper-prescritos [...] La presentación del cuerpo individual de una mujer debe ser adecuada al alma colectiva que a todas se atribuye. Esto conforma una normativa que la moda encauza y representa» (Valcárcel, 1997:168).







# Creación literaria

CECILIA CAICEDO J.<sup>1</sup>

---

## La hermana. Crónica de un instante 0

¿Por qué me gustó y cuán sensible me puso la lectura de *La Hermana*, de Sándor Márai?

—Solo el que ha sentido la angustia y los placeres de la vida (pocos o muchos, lo que importa es el concepto), con la sensibilidad del arte y de las letras, solo el que ha sabido del amor, de sus cauces, de sus ríos y sus caudales, solo el que ha escanciado los placeres de la mesa, de los vinos, los aromas, y solo el que en el otoño de sus días siente que el reposo se aposenta quedo en sus retinas, en el pausar lento, que ha detenido o intenta detener el sentido de las cosas, la conversación, las palabras y los puertos del silencio, solo a ese lector le llega fuerte, lo imagino, una novela que se instala en la percepción del dolor, de la enfermedad y pérdida, que se acomoda bien desde el argumento a indagar en las cumbres de la gloria y el desvanecimiento del aplauso y las voces de alabanza. Ahí está posicionado el músico que escribe su carta náutica sobre su enfermedad y el dolor y la relación con las enfermeras y el entorno hospitalario. Pero especialmente es el registro del reconocimiento de la enfermedad, de las dotes del chamán, de Dios que procura caminos de salida a los creyentes en la vida espiritual, de los caminos posibles al encuentro de la vida entre los que ya son estertores de la muerte.

¿Por qué me gustó la lectura de *La hermana*? El reconocimiento del proceso en otro, un personaje de ficción, un yo distante a mi dolor o angustia, las mías personales y las de otros seres cercanos a mi alma, a mis tejidos y a mis huesos. Reconocer los síntomas de una enfermedad, para ello hay que tener conciencia de que ella existe. Y ni uno ni el enfermo saben que la enfermedad aparece con un síntoma ligero o fuerte. Es el misterio insondable de estar vivos, nunca sabemos en qué momento dejamos de ser lo que veníamos construyendo, y el miedo terrible a tener que dejar de reír, a dirigir los ojos y los pies y las manos con la decisión intangible de unas neuronas obedientes. Ella, mi pequeña princesa, la niña de los ojitos con mirada triste, alguien le dijo estúpidamente que debían o tenían que ser negros, solo por la letal y tormentosa idea de cumplir un sueño: el de encontrar a la niña de los ojos negros, que lo perseguía en la hondura de su propia destemplanza. Ella mi pequeña princesa de ojos café tinto, soñadores, con largas pestañas que siempre tiraron hacia abajo como sombrilla para tapar las miradas de sus ojos, miradas locas por agarrar el mundo, miradas que obligaban a ver la vida para beberla toda (y toda es un decir porque la vida es como el mar, gotas que andan

1 Escritora.

juntas pero siempre distintas y distantes) y para sentirla con fruición plena en el *spleen* de un cigarrillo, en sus volutas suaves, en los tonos grises y cambiantes de la aspirada suave, a veces fuerte, de un humo que llega a los pulmones, que recorre el cuerpo y que se instala en la punta de los dedos de los pies, de allí el humo sigue su camino en ascenso, siempre en espiral buscando la salida, pero antes se ha encumbrado en la solera de su cuerpo, y sus ideas se agitan porque el humo les ha robado el espacio del reposo y ese humo convertido en cantata, ella lo expulsa, lo detiene, lo mira, lo goza, lo sufre con la tos que la acompaña ocasionalmente, pero me dice siempre: —no imaginas lo que pienso y lo que siento cuando fumo. Y así como fuma la princesa de cejas negras, pobladas, firmes, que acusan su personalidad indómita, el sentido de viajera de los cosmos, el norte de esos ojos soñadores y profundos, así, con la misma impenitencia, alza una copa de licor, que da paso a las siguientes.

Y el licor como el humo del pitillo fino lo escancia como solo ella sabe hacerlo, sin parar en mientes, sin sentirse pecadora o censurada, además que le importan a esas cejas definidas lo que el mundo sea capaz de gritarle en ecos con sordina: ¡qué no fumes, qué no bebas! Ella sabe que el licor se suma igualmente en la solera de su cuerpo pero además tiene la virtud de instalarse en la mitad del alma y entonces solo entonces pide que por favor le entonen LA TIRANA.

Y entonces la alegría se expande y se aposenta en su cuerpo de diosa y de sirena. Entrada en carnes, sin caer en los excesos, sus piernas ágiles danzan los ritmos locos del caribe, porque en esos ojos, esas pestañas y esas cejas permanecen atrapados los barcos, las flotillas, los bongos que cruzaron desde siempre los mares del atlántico y los del adelantado don Balboa de España. Y el ritmo aflora, no se de donde sale, pero está ahí, loco torbellino que le ilumina el cuerpo y la mirada. Y aparece la risa que no es lánguida, toda ella vida y música, no pidiendo aplausos sino sintiendo que ella está ahí, que es ella misma, que es vértigo y pasión, antorcha que la ilumina toda, pero además le permite llenar de incandescencia el escenario.

El escenario que sea, la sala de su casa, la casa de los otros, el sitio público, la calle, la tarima, la esquina de Baviera, y todos los truji, las marielas y los que no la conocen igual que los que la aman, la admiran y se ríen sin mofarse, admiran la frescura y la candidez en cada movimiento, la ternura que la obliga a poner el alma en cada cosa insulsa o importante. Sintiendo, en sus gestos, con Arturo, el más grande poeta del XX colombiano: *Por una estrella de mental/que enciende toda sangre*

La princesa de los ojos moros, oscuros y almendrados, soñadores y rebeldes que echan fuego, baila, bebe, fuma y come con la intensidad y las ganas de vivir solo ese instante, cada minúsculo segundo de su vida, cada partícula de su ser que piensa y que no tiene que tocarse para sentir que el curso de sus veinte largos años puede detenerse o prolongarse, no importa si lo que quiere sentir es que el instante cuenta, que solo eso existe sin metáforas, sin curvas de ascenso, sin proyecciones y quimeras a veinte o cuarenta o sesenta años.

La princesa de los ojos que hablan igual cree en la capacidad de la razón y en el orden-equilibrio de las cosas; cuando niña era una osada cumplidora de sus deberes académicos, después resolvió encontrarse con la academia de segundo

grado y se convirtió en profesionalista y exitosa, se luchó la vida en una empresa de provincia y se aburrió justo del musgo lugareño.

Y ahora la princesa anda por espacios nuevos, que ya eran conocidos, intentando no habitarlos sino morarlos. La morada es la cueva construida, morar es preñar de personales energías la estancia, morar es darle el color y la vida y el olor y los perfumes que sentimos soñamos y vivimos. No importa que el espacio sea minúsculo o espléndido, lo importante es que cada morador sea capaz de nutrir cada rincón con vida. Ahí está en una pequeña ventana de París, fumando y soñando con palabras, con ideas, con músicas llenas de lo terrenal y alado. Dice ella que es de chuchunés, y yo no sé si ese es un pequeño espacio perdido en las montañas húmedas cercanas a la mar oceana. Creo que nunca conoció el tal sitio o solo está en la imaginación de sus amigos invisibles de la infancia. Gomacacho y gomocilia, gomocilia y las cecillas perditoras.

Lo cierto es que su pasión no es vivir lo externo o lo que suene a espurio, su verdadera trinchera es la palabra. Y entonces los ojos se unen a su boca, unos labios carnosos y sensuales, unos dientes a los que tuvo que intervenir el odontólogo para que sean más blancos, relucientes y alineados. Y ahí en esa boca que se llena de una extraña y melódica armonía le danzan las palabras que son solo y únicamente el instrumento de un pensamiento febril por la vida, por el mundo de los pobres, por los menesterosos a los que ella por extraño fatum o por genes culturales heredados de alguien que fue tan briosa como ella, ama y protege y ensaya investigaciones o cuentos que terminan buscando raíces legendarias.

A mi me gusta oírla hablar, miente con agrado, da clases a un público borracho que en pleno carnaval se detiene a oír unas historias ricas en hazañas de un señor Bolívar que rivalizaba en el Santafé de antaño con un tal Santander, los dos de ideas y posiciones valerosas. O habla en serio y entonces se encrespa y defiende sus ideas con la misma vehemencia con que fuma o con que bebe. La fuerza sale de su más profundo ser y colma ella el auditorio.

La madre palabrera como ella, supo que era mejor callar para que ella diera curso a la velocidad de sus ideas, a su argumentación organizada como le habían enseñado en su colegio sobre la discusión a partir de un sujeto del discurso y la claridad que se desgrana en cada idea. Pero la madre no aceptó con agrado, simplemente sucumbió a la actitud de una niña que podía inventar en un segundo su enamoramiento por el muchacho de las botas moradas y de la cresta verde y del concepto punk en un bar de Bogotá. Y como no aceptar la capacidad de narrar después de oírla hablar ante adultas mujeres inteligentes todas con sabiduría de años, y ella solo con su fuego y su palabra convenciendo a Isa, la amiga impenitente, que solo miraba y aplaudía hacia adentro y los ojos se le humedecían ante la fuerza de un relato que todas sabíamos era fantasía con la que podía descrestar a ese público o a otro. Supe después que cuando sustentó su tesis de pregrado, la jurado mayor, sabedora de la doctrina de mujeres, lectora de género desde puntos superiores, había sucumbido a su discurso y lo calificó desde el fondo de sus ojos que trataban de impedir la delación de sus lágrimas admirando a la alumna, provocante en la palabra y el discurso.

Y como en LA HERMANA de Sándor Márai, se me anudan las palabras y no soy capaz de llegar al objeto de este encuentro. Para sanarse hay que intentarlo, para aceptar que estoy aquí y que los karmas, si es que existen, están lejos de este entorno y de esos seres de amor a los que en efecto queremos dedicarle el alma y la capacidad de ensoñarnos con sus vidas. Solo un segundo, mínimo espacio del terror, solo una pequeña fracción de tiempo en que se sacudió el espacio que poblábamos ella y yo. Una cama, de la madre (el esposo ausente, con ausencia amorosa buscadora del encuentro), luz prendida, televisión encendida con unas imágenes de guerra, la narradora Claudia Gurissatti, bella, delgada, inteligente, nerviosa, voz con temperamento y ojos que miran con velocidad de vértigo. El programa se llamaba a secas LA NOCHE. Extraño nombre para un espacio que tiene forzosamente que ganarse el rating a codazos, como sea, la noche es un artículo y un sustantivo simple, pero creo que ahí en esa sobriedad se acuna la magnitud de la noche. La noche es fundamentalmente urbana y por eso me gusta, la noche es bohemia y por eso me seduce, la noche es en la ciudad palabra, en el monte endriagos, en la ciudad es luz y ruido, en el campo es calma y plenitud del miedo. Esa noche, se cambiaron los cursos del cosmos familiar.

Madre había comprado un tiquete aéreo para que niña de ojos exultantes viaje. Al día siguiente estaba programado el vuelo y se recostaron en la cama, en sendos pijamas tropicales, frescas para soportar el bochorno de la noche. ¿Cuál bochorno? El tiempo era cálido y no presagiaba ni tormenta ni calor sofocante; a fuerza de estar tensas por el viaje y a fuerza de oír la cantinela de la guerra colombiana, de los secuestros, de la gente secuestrada que es obligada a vivir amarrada a un árbol o esposada con cadenas a unas jaulas apestosas, pudriéndose en la mitad de la nada, a fuerza de no tener argumentos o de sentir que sobran las ideas para pedir, exigir, implorar, imponer o llorar respetuosamente por la paz ausente en un conflicto que como el colombiano excede cualquier explicación, madre e hija se aletargaron cada cual pensando sus propios sentimientos.

La niña que había tenido de pequeña un caminar cadencioso y vanidoso y que de adulta lo reemplazó por un caminado como de potranca fina, de paso firme y rápido como quien salta los escollos del camino, sin tropezar con nada, la niña pensando en su viaje para ocupar un nuevo cargo, como abogada o como investigadora en la academia nacional, cerró sus ojos, fingió dormir para no hablar torpezas sobre una guerra que en verdad las preocupaba. Pero no era el momento, tampoco eran las circunstancias propicias para el tema. La madre no pensaba siquiera, se dedicó a transitar sus ojos entre el programa de la tele y el rostro de la hija que ahora lo percibía un poco triste, un poco cansado, un poco... distinta.

La noche, programa sobre política y muerte, sobre derrota y sobre crisis de lo institucional. La noche y una cama: madre e hija. Finalmente duermen los dos espacios: el de la Gurisatti porque ya no lo estaban viendo las mujeres, y estas porque finalmente habían dormido sus neuronas.

Un segundo, solo un mínimo instante, y como capturarlo si es pasado y es presente y es futuro, instante que no existe, desecho entre las conjugaciones temporales, partículas de tiempo que hemos querido volverlas invisibles. Pero ahí

está el segundo, esa milésima de tiempo, yo sentí un fuerte terremoto, fue una sacudida intensa, sentí que la cama se desplazaba de norte a sur, un solo estartazo como cuando se da encendido a un auto; y como había luz y había ruido, televisión prendida y la Guri hablando, y había el recuerdo, la aterradora sensación de los temblores, en esta tierra los movimientos telúricos se producen de tiempo en tiempo y regularmente. La conseja popular dice que cuando no hay viento, cuando no se mueve ni una sola hoja de árbol, va a temblar, y en esa escasa fracción de tiempo mi memoria se percató que durante todo el día no hubo viento, tampoco calor o frío, la naturaleza muda e igual mi memoria recordó los últimos episodios de temores de tierra, los muertos, la necesidad de correr no se a donde, de dejarme llevar por mi hija menor que siempre era mi salvadora, que desde la fragilidad de su cuerpo de niña adolescente se echaba literalmente a la madre al hombro y la bajaba en vilo los siete pisos del edificio hasta ponerla a salvo y pasarle agua y cigarrillos y regalar a la madre con amores y con besos.

Y entonces grité como lo hacia mi hija menor cuando trataba de decirme mueve el pie izquierdo luego el derecho, tu puedes mamá, ayúdame a bajarte, así con el mismo desespero, a mi princesa de los ojos tristes, grité su nombre (no sé cuántas veces) le ordenaba tirarse de la cama, correr a un lugar seguro, ponerse al abrigo del quicio de la puerta. Y solo recuerdo que decía DESPIERTA, corre... Corre. Está temblando.

Es solo UN SEGUNDO de la noche, es la intensidad de ese instante y lo difícil de atrapararlo en el recuerdo. El recuerdo en si no existe, solo asomos de vivencias idas, ideas difusas, un rayo de luz, la madre sale de su cama buscando su propia protección pero el instinto de la madre la hace mirar inmediatamente a la princesa y ella es la que tiembla, no es la tierra, en ella está el temblor que se agiganta, no convulsiona, se mueve de norte a sur como surcada por la luz eléctrica, es arrítmico el movimiento, ella va y viene, la cama se mueve con ella dentro y entonces madre se lanza hasta su lado invocando su nombre dándole órdenes precisas para —QUE NO ME HAGAS ESTO, vuelve, aquí estoy yo, tu no puedes irte, y las manos de madre se posan sobre el pecho de la princesa de largas pestañas relucientes, para masajear su corazón dando órdenes, dando gritos y suplicando que no, —que no te vayas, no me abandones, mira que yo te necesito, yo sin ti no podría vivir, no tienes mi permiso para irte— y luego toma el brazo, el brazo del corazón que está paralizándose y masajea con toda la fuerza de sus manos y le da besos en la frente y la llama. Y el que era un mínimo segundo, una fracción cálida del tiempo, se congela y luego se esponja como si tuviera levadura para hornear y niña princesa, está pálida, de un color de cera, ausente de la vida, ausente de los besos y las órdenes y de las lágrimas de madre, que finalmente la abandona en busca de auxilio.

Primero toma el citófono para pedir al portero que la comunique con alguien, con quien sea, el hombre no entiende nada, solo pregunta que le pasa mi señora, y la señora no me pregunte llama a alguien, muévase. Cuelga el citófono, mira a la princesa que está ahí y no está en ninguna parte, está en un limbo, respira pero no es consciente del aire que entra a sus pulmones, hay luz encima de sus ojos pero no tiene capacidad para mirar la intensidad o la debilidad de los haces, la

Guri habla pero esas palabras no horadan sus oídos. Entonces madre corre hasta el piso de abajo, toca la puerta del 601, hay luz, los vecinos son amigos pero nadie contesta, sube hasta el piso 15 y ahí alguien, otra vecina abre la puerta, bajan las dos, contemplan a la princesa que está igual, sin movimiento alguno, los ojos entreabiertos, la boca ligeramente abierta, una pequeña capa de saliva sale por la comisura de sus labios que habían perdido el encanto y la capacidad de decir las palabras que ella hablaba.

*Yo no tengo noción alguna de recuerdo, oigo unos rumores y unas voces, me sé en una sala amplia de una clínica y veo a casi todos, la inmensa mayoría de mis compañeros de oficina y se que yo hablaba mucho pero sin tema alguno, o por lo menos no recuerdo el motivo de unas palabras que ellos me decían solo me oían mientras yo hablaba repitiendo que todo estaba bien, después la mente nuevamente en blanco, al tiempo me encontré en la clínica de una ciudad distinta y yo estaba conectada a miles de mangueras, si me movía o respiraba vibraban uno u otro aparato y llegaban unas enfermeras, que hablaban con otro acento al de mi región de origen. A mi lado había un señor igualmente conectado a otro artefacto como el mío, que nos media la respiración, los movimientos. Pocos movimientos a decir verdad, yo siempre estuve acostada boca arriba y la imposibilidad de moverme era total porque tampoco quería desarmar la complicada tecnología que me envolvía como si fuera una madre fría, glacial, pero segura de tenerme aprisionada entre sus garras. Al poco rato entró mamá, la vi maquillada, bonita, pero no puedo decir que como siempre. Me saludó con amor inmenso tratando de guardar el equilibrio, pero yo percibí que algo andaba mal en ella, me miraba de manera extraña, un nuevo brillo en sus ojos, una cierta tristeza, un algo, un no sé qué y entonces yo le contaba del señor de al lado, del que solo me separaba una cortina, que se quejaba todo el tiempo. Y ella, mi mamá, me hablaba de bobadas; a la clínica y los tubos, a los que yo estaba conectada, les restaba importancia y quería o buscaba siempre un comentario con humor, de ese humor insulso que no funciona porque no es inteligente sino necio. De ese espacio del recuerdo a mi mente solo salta uno, ese lo tengo nítido, ese es imborrable; al día siguiente de una noche en que no dormí pese a la droga que me aplicaban cada rato, entró un enfermero joven, con buena pinta, de piel y rasgos blancos, poco mestizaje en su pelo y en sus pómulos, me saludó jovial y solo dijo lo estrictamente necesario: ¡hola!, es la hora de tu baño. Y pensé en que por fin me desconectarían de la máquina infernal, que me quitarían las sondas, que podría estirar mis piernas, ponerme en posición erguida, ir hasta la ducha, cambiarme de pijama, verme ante un espejo. Un espejo era lo que creía necesitar. Un espejo para ver si esa era yo o era otra la que estaba en esa cama de hospital. Yo sentía que al contacto con el agua la pesadilla tenía que terminar y volvería a estar en mi cama, en mi casa, vistiéndome de prisa para ir al aeropuerto y decir en la cita de trabajo, del trabajo que quería obtener, la palabra precisa, la frase aguda, la sonrisa exacta y esperar el, si ha sido contratada. Toda la película pasaba por mi mente con la velocidad del vértigo, pero no, el enfermero lindo y joven no me desconectó de nada, retiró la sábana insípida y procedió a quitar mi bata de enferma y mi ropa interior, la poca que quedaba, solo unos pantaloncitos minúsculos y yo no quedé perpleja, sino consciente de mi cuerpo tratado como un objeto. El enfermero extendió rápidamente una sábana de plástico, para no humedecer mi cama, haciendo girar mi cuerpo joven y jovial pero asustado ante esos ojos de hombre que no parecían de tal sino de un ser mecánico, que ya no hablaba nada, ni*

*siquiera me miraba, y yo esculcándole los ojos, tratando de ver la sensación en su mirada. Agua, jabón, shampoo en el pelo, toalla frotando rápidamente mis piernas, y mi pecho, y mi pubis y mis ojos y mi cara. Y no olvido el sentido humillante de ese instante. El muchacho, eunuco profesional de la enfermería no miró, no se inmutó, solo aseó cada pliegue y cada rincón de mi piel y cada poro, y cada partícula microscópica en donde pudiera esconderse una mota de sudor, de susto, de silencio, de angustia. Le dije cortésmente gracias, sin mirar esos ojos torpes que habían visto hasta el centro de mi centro, que habían mandado al traste mis escrúpulos. Después mi mente vuelve al blanco, a un blanco acuoso, con pretensiones de lechoso, y me vuelvo a encontrar en otra clínica, de un clima distinto, la ciudad ahora es fría, la clínica es cuidadosamente aséptica, y otra vez estoy conectada a otros sofisticados aparatos en una sala de cuidados intensivos. Hasta allí entra mi hermanita, menuda, frágil, decidida. Me llevaba un regalo, una muñeca Hello Kitty, era un tarrito tierno con pincitas para el pelo, todas en color pastel y de todos los matices. Ella mi pequeña y única hermana ha sido siempre regalona, cuando éramos chiquitas, para navidades, durante todo el mes de diciembre y seguramente desde antes, armaba sus regalos, para toda la familia, con lista en mano, ordenaba al parentesco de uno en uno y para todos hacia con sus manos frascos decorados o pintaba palomas y muñecas, hacia de los papeles y los recipientes inservibles potes para guardar las mermeladas, o los botones o los adornos para el pelo. A cada quien lo suyo, que le fuera práctico y útil. Cuando fue profesional con su primer salario le compró a la mamá cremas y afeites y perfumes. Igual al padre y para mí la mejor blusa, el blue jean de moda, los pequeños aretes de plata que según ella, eran el complemento a mi belleza. Mi pequeña hermana me llevaba a Hello Kitty y con ese gesto las dos recuperamos el tiempo de la infancia cuando jugábamos sin que nada ni nadie nos distanciara a las barbies y a los kent y sacábamos a relucir los ajuares para disfrazarnos de gitanas, bailadoras de flamenco o de ñapangas o chapoleras que nunca conocimos, pero eran parte del folclor de los adultos.*

*Ella con hello kitty-amuleto en sus manos y una decisión en la mirada que no olvidaré nunca. Mi mente tiene en blanco muchas cosas y detalles del suceso, pero siempre estará ahí el gesto de mi hermana. Allí volvió a nacer nuestra amistad, hermanos podemos tener muchos o ninguno pero tener un hermano que es además amigo, que es el puerto seguro, el abrazo exacto, la comprensión del mundo, solo ahí estaba con hello kitty para mí. No dijo nada, no hizo aspavientos, solo me peinó, solo me miraba tratando de decir que aquí no pasa nada. Y claro que pasó porque pude entender y sentir más que entender la fuerza de la sangre, el sentido del perdón y olvido, aprendí para el resto de mi vida que ella y yo somos distintas pero somos una, somos diferentes en muchas cosas y actitudes pero somos idénticas en la fuerza del amor y la ternura. Somos como el espejo en que convergen dos imágenes, cada cual habita el propio espacio del espejo pero finalmente el espejo está contenido en igual marco. Y no somos idénticas en ningún sentido, no, somos distintas, pero hay un lazo fuerte que ese si nos da el marco de unidad.*

A fuerza de mi propia voluntad la puse de pie y no sé cómo la lleve caminando hasta su alcoba, frente al closet e intentamos ayudarla a quitarse la pijama y vestirse con una sudadera, pero rehusó la ayuda, lo primero que me dijo fue: mami, tranquila, tranquila, y entonces comenzó a pedir una camiseta y recordó cual era el diseño y el color y los rotos que a ella le gustaban. Para mi ese era un proceso normal, después me pedía un par de tenis, los que ella tenía en su gusto en ese instante,

y para mi eso era igualmente normal, y comenzó a ponerse los pantaloncitos interiores uno, dos, tres, cuatro hasta llegar a la docena, y eso ya no me pareció normal. Ahora no me explico como la bajamos caminando hasta el parqueadero y ella aceptó caminar, sus piernas si obedecían las órdenes de su cerebro, que hasta ese momento yo no sabía que estaba enfermo. Yo pensaba que el problema era del corazón, o creo que no pensaba nada y ni siquiera buscaba explicaciones. Una niña tan fuerte, nunca enfermó de nada, absolutamente nada, salvo una que otra gripe, ni siquiera de pequeña tuvo sarampión o rubéola o escarlatina o como se llamen las variantes de esos salpullidos y virales que suelen frecuentar el cuerpo de los niños. Pero en mi retina estaba esa imagen. La había visto extenuada, sacudiéndose con ritmo frenético en mi cama y no podía indagar ninguna explicación.

En los momentos de tensión uno no busca explicaciones, solo reacciona buscando una solución, una ayuda, y la mente de uno está en blanco igual que la de la princesa que ahora solo era una paciente en la clínica vecina a nuestro apartamento.

Ingresó a la clínica a las doce de la noche y los médicos residentes o de turno solo la miraban, uno en especial, joven y mudo, mudo porque nunca me dio explicación, porque rehuía mis miradas que interrogaban que tiene, dígame que tiene. Y ella ahí, en la camilla, a las 3 horas la princesa me miró y como a quien es poco lo que le estuviera pasando me dijo: —Mamá aquí no me están haciendo nada, llévame a otra clínica. En efecto pedí la orden de salida, levanté a mi hija de la camilla incómoda por alta y en ese momento ella debió sentir que se derrumbaba el mundo, porque quedó en el suelo, el médico mudo me quitó la orden de salida, la rompió y volvió a repetir lo único que parecía tenía cabida en sus labios: sigue en observación.

Esperé hasta las seis de la mañana, por breves momentos la dejaba sola y salía a fumar y a aguantar el sereno de una noche fría, pero mi cuerpo no sentía ninguna reacción a la temperatura. No podía llamar a mi marido a medianoche, ni a mi hija menor, los dos estaban en ciudades distintas a la nuestra, desempeñando cada quien sus funciones laborales. Solo a las seis de la mañana les timbré a sus móvil, después de haber prendido un cigarrillo, sin haber pensado en que decirles. El es un hombre honesto y bondadoso, amoroso con sus hijas, como decirle que... pero lo dije de una... princesa está en la clínica, no sé lo que tiene y entonces sin pensarlo dijo salgo ya para allá y yo no, espera por favor, es preciso saber de que se trata, nadie sabe nada. A las dos horas ya estábamos en otra clínica, y comenzaron a realizarle exámenes de todo tipo. Mi amiga Ivonne me dio el dictamen, un nombre raro para una enfermedad poco usual. Pero mientras seguían las evaluaciones médicas y mientras se reunían los especialistas, mi amiga médica, aficionada a la literatura como yo, me pasó un cuento y yo ahora no entiendo como lo logré, me puse a leerlo; a leerlo es un decir, a pasar los ojos por las letras, nunca sumé una sílaba a otra, solo danzaban esas letras, mientras Martha, compañera en la amistad y el trabajo, ya se había apersonado del estado de mi hija, ella Martha era la dueña del problema, ella buscaba médicos, clínicas, papeles, ella iba y venía, ella llamaba y contestaba mi teléfono.

Mientras tanto yo veía que las letras de ese libro danzaban bailes locos, ellas iban sueltas, ellas no tenían significado. Lo que tiene tu niña se llama... y mis ojos ignorantes dijeron no entender con la mirada e Ivonne dibujó una maraña de cruces y descruces de arterias de venas y de vasos que se había arremolinado en su cerebro, que habían recuperado los tiempos de la formación del feto y como estas no habían sido utilizadas para formar una manito, una pierna, una uña o una de sus múltiples pestañas, resolvieron después de tantos años de silencio alborotarse. Rompieron sus caudales de sangre y abrieron sus propios ríos en el cerebro de mi hija, el nombre no importa, solo cuando me dibujaron el cuadro, cuando pintaron su cerebro, cuando me dijeron en donde estaba ubicada la tal malformación artero venosa, entendí lo que pasaba, entendí solo parcialmente, porque tuve que preguntar a Ivonne si era grave y ella no tuvo valor para afirmarlo con los labios, solo un pesado y lento movimiento de cabeza, afirmando, aceptando, sentenciando. Yo no lloré, decidí que no habrían lágrimas, tenía que defenderme sola, apoyar a la niña, a mi marido y a mi hija menor que ya estaba armando el viaje de acompañamiento y mas que eso para hacerse responsable de su hermana mayor, para apoyarla y entregarle el amuleto, sus besos, esa inmensa ternura que cabe en su alma.

Los médicos ordenaron el traslado a otra ciudad, otros equipos más sofisticados y allá llegamos las dos en una ambulancia en donde el enfermero que acompaña le cantaba canciones y le hablaba, para tenerla despierta, no sé por qué no querían que se durmiera. El esposo y padre estaba allá, esperando que llegue la ambulancia, en un calor infernal y el de corbata y vestido elegante, con algo en la mano, no sé que era. Tres horas llevaba esperando que lleguemos, tres horas achicharrándose en ese calor crepitante, tres horas con el corazón en vilo y diciéndose a sí mismo que hay que ser fuerte, no me puedo derrumbar, voy a recibirlas con sonrisas, les daré todos mis besos, las llenaré de amor, de aquel sentimiento que me embarga. La puerta de la ambulancia se abrió pero antes de abrirse yo lo había visto ahí parado en la entrada de la clínica y no había sonrisa en sus labios, ni tranquilidad en su rostro, solo un rictus de dolor inmenso, y esos ojos que me habían enamorado y esa boca de labios deliciosos no mostraban sino miedo, pánico, un terror inmenso. Y lloraba, lloraba en silencio, sin ningún tipo de aspaviento, las lágrimas solo bajaban de sus ojos a sus labios, lentas, discretas como el, las lágrimas llenando de sal su rostro.

Desde ahí yo me sumergí en la nada, el tomó las riendas del asunto, yo solo estaba llena de teléfonos, llamaba la familia, llamaban los amigos, llamaron tantas gentes solidarias, unas de las que aún no tengo información. Todos me hablaban que habían formado cadenas de oración, en cultos e iglesias diferentes, encomendaban el nombre de mi hija a todas las protecciones celestiales, había quienes me llamaron obsequiosos a ofrecerme dinero, a decirme a donde y cuando y donde había que ir por la droga que pidieran en la clínica. A las pocas horas llegó la hermanita menor, solo tuvo el tiempo mínimo para informar en su oficina que viajaba a tal ciudad, me comentó que con dificultad, en el más mínimo resumen dijo lo de la enfermedad reciente de su hermana y se fue. Llegó a nuestro lado, y ahí estábamos juntos los cuatro en cadena solidaria, después llegó un hermano de la madre y comenzaron

las llamadas, y yo agradecía la existencia de teléfonos pero también odiaba su sonido y ellos los celulares danzaban en mis piernas, todos al tiempo, tenía muchos, demasiados para el dolor de ese momento, pero todos querían saber, llamaban los amigos, los novios, los que algún día me habían oído hablar, los que sabían de nosotros y también los que no nos conocían pero decían sentirse afectados, por lo mismo. Son ríos de palabras, cada quien tiene las suyas, pero todos preguntaban por lo mismo y yo repetía una y mil veces sobre síntomas, diagnósticos, opciones. La hija menor de pronto soltó una risa suave y dijo: *mama pon una grabadora y ya*. Pero no, los ruidos, siempre hemos necesitado de los ruidos, a veces nos atormentan y empalagan y buscamos el silencio, ese silencio exacto cómplice de la vida, del encuentro del sosiego, y a veces como ahora si quería que me llamaran para repetir lo mismo, para creerlo yo a fuerza de decirlo. No, no aparecía tampoco el sentido y la credulidad del hecho, solo habían exploraciones que se hacen con palabras, con angustias, indescifrables los ruidos y el silencio.

Yo no lloraba, pero tampoco pensaba, solo actuaba, llevaba los papeles, contestaba los teléfonos, buscaba al médico. La encargada de mi hija, era una neuróloga joven, abiertamente petulante y a esta circunstancia había que sumar que estábamos en una ciudad ajena, en una clínica que yo nunca había pisado. Ahí estuvimos el largo de una semana. Digo largo porque era más de lo esperado, con informaciones torpes de parte de los médicos. Pedían una droga, cada unidad, según ellos, podía valer varios millones de pesos, y no sabíamos si serían 3, 4 o 5 dosis. Según ellos ese medicamento no existía en el país, lo conseguiríamos en Francia, en Brasil o en USA. Y cuando a fin de cuentas se habían realizado los contactos necesarios, Colombia no permitía su entrada porque no tenía un registro sanitario del Invima. Finalmente la médica, ilustre en su torpeza, nos entregó una certificación en que firmábamos los padres que retirábamos a la paciente voluntariamente de la clínica, mientras la droga llegaba, al país, oficialmente bendecida.

Cuanto mayor es el tiempo que hemos dejado atrás, más irresistible es la voz que nos incita al recuerdo. Pero esta afirmación es igualmente falsa, o por lo menos es ambivalente. Han pasado varios meses desde el episodio que resucitó mi lectura de la novela de Márais. El húngaro que termina su vida en el suicidio no tiene porqué imaginar este deslizamiento de sentido, este fluir de una lectura literaria a un recuerdo que estaba aletargado. Y a falsedad del recuerdo es que el se liga invariablemente a la conciencia o inconsistencia del deseo. Todo este tiempo me negué a pensarlo, cuando lo contaba a mis interlocutores amigos, hacia un relato expedito, que pensé se había convertido en un libreto, cada vez más sintético y aséptico. Ahora en la intimidad de mi escritorio, de este computador, sé que solo tengo una indomable nostalgia, no por el nostos de la lejanía, sino por la tristeza de los dolores que vivimos.

Y sé que no tengo sino episodios fragmentados, esos circuitos de la vida que transita entre altos y bajos, movimientos que ondulan en los recuerdos íntimos. Sería impensable que recordáramos la totalidad de la vida construida, con independencia de la intensidad de sus acaecimientos. Pero si hay fogonazos, chispazos que nos llegan con bastante claridad. A veces son variantes de un

recuerdo, y en los momentos lumínicos son el recuerdo vuelto imagen, tan real como cuando se produjo el hecho. Pero tampoco será igual, porque ya no es acción, pensamiento puro, solo tiene la aureola del recuerdo.

Y así y todo, tengo una imagen definida. El momento cuando a la segunda clínica la hermana menor, la hija pequeña, la princesa a la que alguien había llamado «perditora», inventando una palabra para significar que cuando nació se robó para ella sola el amor de los padres y los tíos y los abuelos. Perditora llegó para auxiliar a su hermana, tan menuda y tan bella, siempre fue hermosa y lo será hasta el final de los días de su existencia. Pero igualmente y esa es su contradicción, su literal encanto: le suma a la femineidad del siglo XIX la diligencia y decisión de las mujeres del XXI.







# Llibres

ANGIE SIMONIS

*La diosa: un discurso en torno al poder de las mujeres. Aproximaciones al ensayo y la narrativa sobre lo divino femenino y sus repercusiones en España.*

<http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/29947/1/Tesis%20Angie%20Simonis.pdf>.

Páginas 466.

Son muchas las investigaciones que se han realizado hasta estos momentos sobre las mitologías paganas en Europa, incluso, recientemente, estas se están procurando un espacio en el ámbito académico y, más concretamente, las que están relacionadas con la cultura de las mujeres desde el punto de vista de género. Sin embargo, en el mito concreto de la Diosa, solo se encuentran en nuestro país trabajos dispersos en algunas disciplinas científicas específicas, como la arqueología, la historia, la filosofía o la antropología.

El trabajo de Angie Simonis versa sobre la influencia del mito de la Diosa, las religiones implicadas en él, la espiritualidad femenina y su influencia en el contexto español comprobando la huella que este mito deja en su expresión artística, concretamente en el discurso literario.

De esta manera, su ensayo profundiza en el concepto del *Eterno Femenino* desde una perspectiva feminista, pero no en ese concepto inventado por el patriarcado y que configura a las mujeres como creación por, desde y para el hombre, sino en lo que Simonis denomina *Divino Femenino*, que encarna la aparente contradicción de ser simbólicamente divina a partir del referente humano.

Adscrito al ámbito de los estudios de género y feministas, este trabajo se estructura en tres capítulos referidos a lo que la autora define como «la cultura de la Diosa»:

En el primero, denominado «El Despertar de la Diosa. La siembra», se realiza un recorrido por aquellos textos pioneros que constituyen la base de la investigación sobre la Diosa. Estos ensayos, escritos desde un punto de vista indudablemente masculino, debido a ser creados por autores formados en el androcentrismo, perfilan una corriente de recuperación de la cultura de la Diosa desde diferentes metodologías y premisas. Gracias al valioso contenido de las obras de estos autores, a los que Simonis llama «hijos de la Diosa», se dan los primeros acercamientos al reconocimiento de la existencia del culto a una Madre primigenia y universal, merecedora de atención intelectual como objeto de estudio. En «La Siembra» aparece la «siente masculina» de Johan Bachofen, James Frazer, Robert Briffault, Robert Graves, Carl Gustave Jung y Erich Neumann, cuyas obras definen las líneas esenciales del ensayo posterior de Angie Simonis.

En el segundo capítulo, denominado «La Diosa Feminista. La Poda» se recoge el contexto temporal de la segunda ola feminista y la variedad de trabajos que sobre la

Diosa y la espiritualidad de las mujeres van surgiendo ante el clima de recuperación de la cultura de las mujeres que promovieron el feminismo cultural y el de la diferencia. Teóricas feministas como Adrienne Rich proponen darle un giro a la visión de la naturaleza de la mujer como una condena biológica y convertirla en una fuente de energía que puede dirigirse tanto al poder que generan sus ciclos biológicos en cuanto a la procreación de la especie, como al poder personal de su creación artística o intelectual. Las aportaciones de Mary Daily, Gerda Lerner, así como las de las Shinoda Bolen, Starhawk, Rianne Eisler, Marija Gimbutas, o Anne Baring y Jules Cashford, entre otras, son estudiadas en tanto en cuanto configuran un período de profunda reflexión y autoanálisis que genera por vez primera una línea propia de investigación, metodología e incluso una propia fe.

Ya en el capítulo tercero, «La Diosa en España. La Cosecha», encontramos el fruto de todo lo expuesto anteriormente. Simonis se introduce en el discurso elaborado en España acerca de la Diosa, centrándose tanto en el arqueológico-histórico y el filosófico así como en la influencia que ha tenido este discurso en la creación artística, concretamente en la creación literaria. Además, en las conclusiones, se formulan las propuestas de futuro en las que se implica la espiritualidad de las mujeres.

El trabajo de Angie Simonis debe considerarse pionero ya que compila estos estudios en España y los relaciona directamente con el discurso feminista y la cultura de las mujeres, profundizado en la espiritualidad de estas fuera del campo de la teología feminista y dando a conocer en el ámbito universitario el devenir de los movimientos espirituales de mujeres.

Se trata, sin duda, de un acercamiento a la «Diosa Feminista» desde un punto de vista completamente novedoso en nuestro país, como novedosa, a la par que valiente, es también su iniciativa de presentarlo al mundo académico en forma de tesis doctoral, rescatando a esa Diosa, tan suya, de los márgenes de lo esotérico, donde durante siglos había quedado relegada, y devolviéndole la dignidad del estudio en las aulas españolas.

La tesis de Angie Simonis, que obtuvo la máxima calificación «cum laude», puede considerarse el legado de esta autora amiga, feminista y luchadora que nos dejó pocos meses después de defenderla tras una dura enfermedad. Una obra con un lenguaje sencillo, incluso en ocasiones intimista, que se aleja del carácter «farragoso» tan abundante en este tipo de textos, y que posee su propio ritmo, ya que está escrita con la pasión que la caracterizaba en todas las facetas de su vida y que se refleja en el siguiente fragmento de su tesis:

[...] me decido a declarar que la magia existe, que el *adur* de la Diosa es algo real y comprobable, y que solo es preciso el hechizo adecuado en el momento oportuno para desencadenar su energía. Y esta magia que todo ser humano posee en su interior, una vez reconocida y activada, repercutiría en el universo como los aleteos de millones de mariposas porque contiene todo el poder que necesitamos mujeres y hombres para transformar el mundo, en la misma medida que ha sido capaz de transformar las pequeñas vidas de las personas que me rodean y la mía propia.

**Marta Blanco Fernández**  
Universidad de Alicante

## ENRIQUE GONZÁLEZ DURO

*Las rapadas. El franquismo contra la mujer.*

Madrid: Siglo XXI, 2012.

224 páginas.

Enrique González Duro, autor de la obra *Las rapadas. El franquismo contra la mujer*, ejerce, actualmente, de psiquiatra en el hospital madrileño Gregorio Marañón.

*Las rapadas* es un estudio en el que se exponen una serie de casos de represión ejercidos por los sublevados contra las mujeres republicanas y a las esposas, hijas o madres de los republicanos durante la guerra civil española y la posguerra. El autor los analiza intentando comprender las motivaciones que llevan a un grupo de hombres a humillar a una serie de mujeres por el mero hecho de haber simpatizado con el bando republicano. También intenta comprender qué objetivos se persiguieron con esos actos, los efectos físicos y psicológicos que dichos acontecimientos produjeron en las mujeres que lo padecieron e intenta explicar el porqué de esas situaciones.

*Las rapadas* consta de un total de diez capítulos subdivididos en apartados, sin embargo, la obra carece de introducción y de conclusiones. A través de estos diez capítulos el autor realiza un recorrido por los aparatos represores franquistas, centrandó su atención en aquellos acontecimientos que tuvieron como víctimas a las mujeres, obligadas a tomar aceite de ricino, a ser rapadas y a ser paseadas por las calles en el momento en el que el aceite de ricino actuaba sobre sus cuerpos.

En un análisis más pormenorizado, en el primer capítulo, el autor habla de la represión franquista, en general, aunque empieza a centrar la obra en los acontecimientos que atañeron a las mujeres como víctimas. Los castigos que analiza son la ingesta de forma violenta de aceite de ricino, su posterior rapado y cómo, mientras el aceite de ricino actuaba sobre sus cuerpos, estas fueron paseadas, en algunos casos semidesnudas. Fueron hechos extrajudiciales que contaron con el beneplácito de los insurrectos y la población que les fue favorable. Estos actos violentos contra las mujeres solían ir acompañados de violaciones y torturas. El autor delimita las dos partes del castigo, la íntima y privada. La privada, la violación, y la pública, el paseo, el rapado de pelo o los efectos del aceite de ricino sobre el cuerpo de la mujer. Cada uno de estas dimensiones del castigo tenía un fin. En el caso de la parte pública fue el ejemplo. Se quiso atemorizar a la población y demostrar lo que les pasaría si rompen el nuevo orden social que quiso imponer la dictadura. Este nuevo orden en realidad fue el orden tradicional, que dividía a la sociedad en dos dimensiones o esferas, la pública y la privada. En la pública, la relacionada con la sociedad, y la política donde actuaba el hombre, y la esfera privada, reducida al hogar, a la correcta ama de casa y madre ejemplar, se le imponía a la mujer. Las mujeres que fueron castigadas, lo fueron por trasgredir esos roles sociales tradicionales-nuevos, ya que habían salido a la calle, habían vestido el mono, habían consentido e incluso alentado a los hombres a actuar en contra del orden tradicional, en definitiva habían invadido la esfera pública, habían actuado como hombres, por ello debían de ser castigadas.

En un segundo capítulo el autor mantiene un nexo con el primero capítulo y continúa desarrollando la idea de la miliciana en el imaginario colectivo de ambos combatientes, para posteriormente centrarse en el caso del imaginario franquista. El autor habla de tres modelos de mujeres que los sublevados identifican con uno solo, las rojas. Son las milicianas, las republicanas y las madres, hijas y esposas de los republicanos. Claramente son tres grupos diferentes que los insurrectos equiparan y a los que atribuyen los mismos males. Se les atribuye, desde las nuevas autoridades, toda una serie de delitos y actos, en algunos casos imaginados, ya que se crea el estereotipo de «roja». El lado contrario estaría encarnado por la imagen de mujer perfecta proyectada por las fuerzas sublevadas y amparada por la Sección Femenina de Falange Española, es decir, la dueña del hogar maternal, no egoísta y católica. El autor mantiene la hipótesis de que este tipo de torturas físicas y psíquicas sobre las mujeres que habían trasgredido la norma social (según el modelo franquista) sirvió para reeducarlas, por ello se las rapaba la cabeza como forma de que la sociedad viera quiénes eran y no pasaran desapercibidas, para que fueran señaladas y humilladas públicamente. Era la forma más eficaz de degradar a la mujer como mujer, la deshumanizaban. También fueron paseadas y obligadas a acudir a misa o limpiar hogares y calles para que estuvieran en lugares donde las personas pudieran verlas e insultarlas. En algunos casos la gente que participaba en estos actos viéndolas e insultándolas lo hacía obligada, por miedo, ya que estos paseos fueron una forma de terror para que nadie se revelase contra el sistema. Tras vivir estas experiencias traumáticas se les obligaba a callar para que dichos actos quedasen silenciados.

En el tercer capítulo, el autor muestra su descontento con la historiografía por haber dejado a estas mujeres en el olvido. Aunque el autor reconoce la escasez de fuentes escritas. La fuente fundamental son los testimonios de aquellas mujeres que siguen vivas y lo vivieron o de todas aquellas personas que lo presenciaron. Tras esta crítica, continúa describiendo los casos de rapados en las cárceles oficiales. En las cárceles se daba una solidaridad entre las presas favoreciendo la creación de una identidad grupal, lo que hacía más llevadera su situación. Esta violencia fue una violencia no tipificada ni normalizada, fue arbitraria y aunque se dio en toda la zona sublevada no fue igual ni siguió los mismos cauces. Lo que se produjo fue de un juicio moral un juicio penal, por lo que por un acto moral finalmente se producía un castigo físico. No obstante, en numerosos casos las mujeres fueron inculpas por actos cometidos por sus maridos. Las mujeres fueron tomadas como rehenes para que sus familiares masculinos volvieran o dejaran de esconderse. Las fuerzas sublevadas siempre creyeron a la mujer culpable de lo que hiciese el marido, hermano o hijo/s, ya que fue la encargada de velar por la armonía familiar. Tras estos duros castigos, estas mujeres tuvieron que salir fuera del hogar, rompiendo así el modelo de buena mujer franquista, para poder mantener a su familia. Esta forma de vida fue muy arriesgada dando lugar a nuevas detenciones, nuevos rapados, torturas y aceite de ricino. De esta forma se alimentó el mito franquista de la mujer roja incorregible. Las mujeres que habían pasado por todo ello solo podían sobrevivir.

En el cuarto capítulo se analiza de una forma más profunda el significado del rapado y el paseo. Un rapado solo que suponía la pérdida del elemento

identificativo e identitario por naturaleza de la mujer, su símbolo de belleza, según el autor, perdiendo así su dignidad.

En el quinto y sexto capítulo se analiza el caso de este tipo de actos represivos en Andalucía, centrándose en quiénes fueron las acusadas y quiénes los acusadores. En muchos casos las mujeres consideradas desafectas fueron mujeres de clases humildes, de baja formación y pocos recursos, en su mayoría casadas, que fueron denunciadas por otras mujeres representantes de ese modelo del ángel del hogar auspiciado por los sublevados.

En el séptimo capítulo el autor refleja el trato dado por las nuevas autoridades a las mujeres de clase baja una vez acabada la guerra. Cómo a las mujeres de clase baja las trataron como sujeto y cómo se veían obligadas a realizar las tareas propias de su sexo, mientras que las señoras y señoritas, por su condición económica, no pueden ejercer dichas labores. Esta idea la retoma el autor con la intención de narrar cómo algunas mujeres consideradas desafectas fueron acusadas de obligar a mujeres con recursos a trabajar en sus labores o en labores tradicionalmente masculinas ante la marcha de estos al frente. Fue una inversión de los roles, en este caso, ligados al nivel económico, otra forma de transgresión del modelo social que querían imponer los sublevados.

El octavo capítulo centra su atención en los responsables de los castigos, grupos de falangistas, requetés o personas de derechas que detenían a las mujeres por ser familiares de republicanos, tanto fugados como detenidos, o por ser milicianas, por motivo propio o por denuncias de vecinos en ningún caso comprobadas. Fue una muestra de poder de los que ahora mandaban, haciendo lo que quisieron con total impunidad. Su objetivo fue deshumanizar a las mujeres y cosificarlas, para poder someterlas y reeducarlas en base a los nuevos valores. Lo primero que hacían los torturadores fue desfigurar el rostro, el elemento humano, para poder así cosificarla, para ello acudían al rapado. En caso de producirse violaciones, en general, se guardaban en la memoria y no fueron visibles, solo existían los rumores. La violación les sirvió a los soldados para demostrar el control de las nuevas autoridades, su control sobre el cuerpo femenino.

En el capítulo nueve el autor centra su atención sobre el significado de la nueva-vieja mujer y de la mujer republicana. En el nuevo-viejo modelo social franquista había un fuerte componente sexual. Había que distinguir y asignar funciones específicas a cada sexo ya que el nuevo estado era un estado viril y por tanto dependía mucho de la definición de los roles sociales. La mujer debía de ser uno de los pilares fundamentales de ese estado, ya que sobre ella recaía la labor doméstica y familiar, era la que transmitía los valores a la familia. Por el contrario la mujer republicana encarnaba todos los avances de la Segunda República que debían ser destruidos. La forma de destruir y desvirtuar estos valores republicanos era a través del cuerpo de la mujer, único elemento que se puede denigrar y degradar. Desde esta perspectiva, el rapado suponía la sumisión del cuerpo de la mujer. Por ello luchar contra estas mujeres, agredirlas, suponía una lucha contra el grupo enemigo en su conjunto. Su delito, imaginadas transgresiones sociales y morales. Humillándolas a través de los paseos se pretendía que volviesen a actuar como mujeres en base a los nuevos valores. También se perseguía el objetivo de imponer el miedo en la sociedad para someterla y a la vez crear comunidad. También se

perseguía con el rapado homogeneizar a este colectivo de mujeres bajo la misma aura imaginada de delitos y actos contrarios según la moral y los valores del nuevo-viejo poder. Por ello en lugares donde eran numerosas, como las cárceles hacían comunidad e identidad grupal ofreciendo resistencia a través de actos cotidianos a su cosificación. No obstante, en pueblos y ciudades estaban solas y a merced de las autoridades, controladas y vigiladas. A ello se unía la vergüenza, una vergüenza aliada del silencio, porque tras estas humillaciones las mujeres solo querían olvidar y que la comunidad olvidase con ellas, para que no hablasen mal de ellas. Este tipo de prácticas decrecieron en número por miedo a su repercusión internacional en la posguerra, sobre todo al finalizar la Segunda Guerra Mundial.

El décimo capítulo recoge actos acontecidos durante la dictadura, más concretamente las huelgas mineras de 1962-63. En dichas huelgas se produjo una brutal represión que afectó también a las mujeres, volviendo a aparecer el rapado, una muestra de que el régimen no había cambiado, aunque sí tuvo una gran repercusión social y fuertes quejas de intelectuales de toda América y Europa, incluso de intelectuales españoles, tanto en el exilio como en el territorio nacional.

Esta obra es clave porque incorpora elementos novedosos en su análisis y su enfoque, al igual que en su objeto de estudio. No obstante, carece de introducción y de conclusiones, por lo que queda incompleta. Otro elemento que perjudica el contenido de esta obra es su estructura. Mientras que se dedican capítulos enteros a Andalucía, describiendo detalles del avance enemigo y sus consecuencias, pueblo por pueblo, en el caso de Madrid, el frente norte o Cataluña apenas ofrece información o esta es muy somera, incidiendo poco en las diferencias territoriales de las que habla el autor a la hora de comentar las peculiaridades de las torturas hacia las mujeres republicanas. Una construcción cultural que se omite y que es fundamental para entender este tipo de acontecimientos. Finalmente subrayar que el autor, en algunas partes de su obra, es muy reiterativo, describiendo una serie de actos semejantes con diferentes palabras. Sin embargo, es una obra sin parangón, que muestra de forma clara y precisa en qué consistieron y por qué se dio la violencia hacia la mujer por parte de los sublevados, analizando sus efectos desde una perspectiva inédita, los efectos emocionales-psiQUIÁTRICOS. Una obra que saca a la luz un tema subyugado por el silencio y olvidado por la historiografía.

**Fernando Jiménez Herrera**  
Universidad Complutense de Madrid

CORA CUADRADA, ESTHER GUTIÉRREZ (Eds.)

*Les dones als orígens de Torreforta.*

Tarragona: Cercle d'Estudis Històrics i Socials «Guillem Oliver», 2014.  
272 pàgines

Si comenzara este escrito alejado de la obra que nos ocupa, dejaría de ser una reseña. Pero si me alejo de eso que soy, de mis experiencias, de mis pensamientos y de lo que supone para mí escribir acerca de este libro, entonces dejaría de ser una reseña de *Les dones als orígens de Torreforta*.<sup>1</sup>

En un contexto académico, a la hora de publicar un escrito, suelen resolverse con sobrada satisfacción las preguntas que interrogan por el *qué* y el *cómo*. Sin embargo, pese a la ampulosa retórica científica u objetivista, rara vez me complacen las respuestas al *por qué* y al *para qué*, y mucho menos cómo se inscribe el *quién* en estas cuestiones. Hemos aprendido a alejarnos del objeto de estudio para garantizar una objetividad y rigurosidad determinadas, o, dicho de otra manera, asumimos como deseable la negación del sujeto que escribe.

La primera objeción que me gustaría tratar consiste, simplemente, en preguntarnos si es eso posible. ¿Somos capaces de sustraernos de aquello que miramos? ¿Es posible encontrar el lenguaje mismo de las cosas? O, mejor aún, ¿es necesario? ¿Confiere eso más valor a lo dicho? Tras describir una piedra según los parámetros de la geología actual, aunque esta ciencia haya variado notablemente en los últimos trescientos años, seguramente pocas personas se sentirán ofendidas o clamarán al cielo si hallan algún error en la descripción. Puede abrirse un debate taxonómico, si la singularidad de la piedra lo suscita, pero es improbable que de la exposición que hagamos dependan vidas o situaciones injustas o nefastas. La fenomenología que hay implícita en esta descripción, aderezada por una epistemología científica, encuentra pocos problemas políticos o sociales con los que lidiar; poner el énfasis en una visión relativista de la historia de la ciencia, poniendo de relieve cómo fueron vistas las piedras tiempo atrás, para demostrar que los saberes producen una determinada realidad, aporta una valiosa crítica epistemológica, pero la piedra, a menos que se la lancemos a la cabeza de alguien porque la comunidad científica decide que a partir de hoy son blandas, no nos incumbe de la misma manera cómo lo hace la descripción de un movimiento obrero reciente. Cuánto más nos acercamos a los temas sociales, más difícil resulta preguntarse si la pretendida objetividad no es, de forma velada, una manera de despolitizar lo social.

*Les dones als orígens de Torreforta*<sup>2</sup> demuestra que es posible —o incluso deseable— acercarnos a una realidad sin renunciar a la subjetividad ni, con ella, a la rigurosidad. Es más, echando mano de Haraway, cuanto más se sitúe fenomenológicamente el sujeto en su propio texto, más fácil resulta entender aquello que describe (Haraway, 1991: 313-346). Permite a la lectora o lector simpatizar o disidir con las ideas de la

1 Un título aproximado en lengua castellana podría ser «Las mujeres en los orígenes de Torreforta».

2 En adelante la obra quedará abreviada de la siguiente manera: *Les dones...*, seguido del número de la página si la cita lo requiere.

obra sin tener que decapar las toneladas de retórica objetiva que dificultan una lectura crítica. En todo texto hay un hecho social primario, que no es otra cosa que la existencia de la persona o personas que escriben, de sus experiencias, de sus inquietudes, de sus emociones o dudas, y negarlas, solamente estira con laca los rulos, los presenta tonsurados y bien dispuestos para que veamos la vida como piedras calizas con indiscutibles trazas de hematita.

Desde la universidad, cuando cursaba tercero de psicología, me pregunté en repetidas ocasiones qué sentido tenía deshacerse de uno y aprender a mirar y a hablar desde un lugar neutral. Donde neutral quería decir desafectado, distante, insulso, preciso pero reduccionista. Sentía con fuerza este rechazo hacia el método científico por tratarse del comportamiento humano, y quizá, aunque desacertadamente, no hubiera reparado en todo esto si hubiera estudiado otra cosa, física, por ejemplo. Recuerdo que un día, mientras leía el manual de fisiología de la conducta, me topé con la frase: «Una anomalía genética indica que los órganos sexuales femeninos no son necesarios para el desarrollo del sistema de Müller. Este hecho es responsable del dicho según el cual el impulso de la naturaleza es crear hembras». Tal vez mis reticencias a ser explicado según términos ajenos a la opinión, a la discusión y el debate, nacieran algo antes, pero el impacto que supuso para mí leer estas líneas en un manual «serio», que se vende como churros, desde luego dejaron una huella importante en este camino que sigo recorriendo hasta hoy, mientras escribo la reseña de este libro.

No se trata de pensar que cada una/o vive en su mundo, mi intención no es hacer una apología al solipsismo, porque no hay mundo ni percepción sin un lenguaje que se forje en la relación, se trata simplemente de entender que la experiencia que tengo sobre el mundo y dentro de él es válida. La conocida frase del feminismo «lo personal es político» es también útil recordarla aquí. Acercarme al libro de Torreforta me anima a pensar mi propio barrio y no a esperar que un/a erudito/a (socióloga/o, antropóloga/o, o historiador/a) hable sobre él para poder opinar o conocer. La indudable ventaja de reconocer la subjetividad necesariamente presente en cualquier texto, saber u opinión, es que coloca a la misma lectora o lector en una posición activa frente al conocimiento. Puedo equivocarme, disentir, congeniar, pero sea como sea, mi opinión, configurada a través de eso que devenimos, está ahí y es legítima. Recuperar esta noción del saber nos ayuda también a reconocernos mutuamente como agentes capaces de conocer y, por lo tanto, de transformar lo que nos rodea.

Leer la manera en que las mujeres defendieron sus derechos laborales, escuchar los testimonios que relatan cómo se resistieron a la aculturación franquista del cuerpo o comprender la ambivalencia del cura del barrio sobre cómo luchar contra la pobreza (sin caer en visiones frívolas sobre el posicionamiento eclesiástico de la iglesia durante el franquismo), sacude algunas de mis convicciones. Para empezar, gracias a la pormenorizada descripción que ofrece el libro sobre la educación franquista que recibieron las mujeres, surtida de valiosísimos testimonios, he podido comprender mucho mejor a mi madre cuando me hablaba de la escuela, de las monjas, de sus maestras y de sus padres; he podido entender por qué se le encoge el corazón, pierde las formas e incluso su espléndida capacidad de argumentar, cada vez que me recuerda cuán horrible era la educación entonces.

Yo, armado con Foucault, compañero de viaje durante algunos años, la acusaba de desmerecer fórmulas más sutiles del poder y atenerse únicamente a los mecanismos clásicos de la represión. Le decía que hoy en las escuelas el «malo» ya no es el profesorado, solamente lo son aquellos niños y aquellas niñas que no quieren seguir sus *amables* propuestas; y argüía que en su época escolar, por lo menos, el odio podía canalizarse hacia los adultos cuya acción represiva era clara. Sin embargo, aunque seguramente ambas partes aportaran algo de luz a los mecanismos de poder franquista y actuales, yo no sabía reconocer en la parquedad de sus palabras la honda herida que supuso para ella vivir (en) esa educación. Este libro ha puesto los argumentos que mi madre solo podía balbucear entre improprios.

*Les dones als orígens de Torreforta* nos acerca a la historia de un asentamiento obrero situado en las afueras de Tarragona y fruto de la migración forzada. Sus capítulos nos permiten descubrir las reivindicaciones que sus protagonistas llevaron a cabo entre los años 50 y los 80, nos revelan también el impacto que sobre las mujeres tuvo la educación religiosa recibida, especialmente en la manera de comprender sus cuerpos y su sexualidad. Nos adentra en las estrategias urbanísticas que, revestidas de buenas intenciones, perseguían otras mucho menos afortunadas. El trabajo femenino, negado habitualmente por la estadística y la historiografía androcéntrica, queda perfectamente retratado en esta obra y nos anima a comprender cómo este pudo negociarse con el cuidado de los hijos y de las hijas, cómo se insertaban en la cotidianidad y cómo la solidaridad entre las mujeres permitía el milagro de la vida en condiciones nefastas. Por otro lado, el papel de la iglesia, por un lado tan afín al régimen y con un afán marcadamente patriarcal, se discutía con algunas posturas críticas de los párrocos de las iglesias locales. Las estrategias de legitimación son ambivalentes y a menudo los colectivos marginales, como atestigua la alianza entre los párrocos y el barrio, usan inteligentemente símbolos propios del orden establecido para legitimar sus vindicaciones (Juliano, 1992).

El primer capítulo es una exhaustiva defensa de un posicionamiento feminista poco convencional en contextos académicos e incluso minoritarios dentro del propio movimiento feminista. Por eso son necesarias treinta páginas para hablar del método y la metodología utilizada; para justificar la inclusión del sujeto dentro de la propia explicación sin convertirlo en alguien ajeno a la realidad explicada; para entender que hablar de algo implica un compromiso, por eso este capítulo puede considerarse un referente para aquellas personas que deseen lanzarse a una aventura similar desde las ciencias sociales. Desgraciadamente, pese al notable esfuerzo de las escritoras, todavía es difícil deshacerse de la retórica académica al uso, y en algunos capítulos posteriores este afán queda reducido a algunas líneas finales. Aprender a hablar y pensar de otra manera es una tarea ardua que se suma al ya difícil trabajo de la historiadora e historiador para encontrar y analizar la documentación necesaria. Esfuerzos como este tienen el mérito de traducir unos ideales, que a menudo se extinguen en disertaciones eruditas —imprescindibles pero insuficientes, hacia campos de la investigación aplicada. Solo será posible avanzar en este sentido con empeños como este, de los que se sigan otros que profundicen y mejoren la aplicación de estas metodologías.

Por poner un ejemplo historiográfico, en un mundo donde el documento escrito es una de las pocas fuentes legítimas para hablar del pasado, la oralidad es un

terreno víctima del ninguneo, como mucho respetada cuando se habla del presente, y a menudo sucede únicamente desde enfoques antropológicos o sociológicos. La razón no es solamente una cuestión de volumen, no obedece solamente a la inexistencia o exigüidad de grabaciones previas al siglo xx, se trata de una tradición historiográfica amiga del clasismo o del androcentrismo. Que la vida escrita sea masculina, etnocéntrica y de las clases acomodadas debería ser un argumento suficiente para preguntarnos si su estudio basta para hacer una radiografía de una época (o si es útil si quiera para hablar de lo *importante*. ¿Qué es importante?). Existen cuentos que se han transmitido de generación en generación, canciones populares, e incluso obras literarias menores que recogen situaciones cotidianas mucho más cercanas a la vida de la mayoría de la gente y, sin embargo, rara vez los encontramos en los libros de historia. El texto escrito parece más cercano a la piedra del geólogo, como si este nos arrimara más a una realidad objetiva (¿es posible entender un texto sin comprender la mentalidad de una época?!). Cuanta mayor sea la exégesis de la investigadora, menos rigor y credibilidad parece tener su narrativa. No es casual la coincidencia entre esta estética epistemológica y la primacía masculina. Afortunadamente, las escritoras de este libro no han querido caer en este error.

Otra tendencia historiográfica habitual consiste en centrarse en los núcleos de poder o en los colectivos visibles y organizados según estructuras convencionales, con el fin de explicar los cambios sociales de mayor relevancia. La sociología crítica lleva tiempo diciendo que las transformaciones sociales con frecuencia llegan desde los márgenes, solo que la porosidad con que penetran entre los grupos dominantes o normalizados explica su rápida, violenta o resistida transformación; sin embargo, cuando se trata de explicar *a posteriori* estos acontecimientos, la mirada histórica inicia su observación después de que esa semilla haya germinado ya entre los grupos sociales más incluidos, norma(liza)dos o poderosos. Mientras las mujeres de muchos barrios marginales se movilizaron para conseguir colegios, mercados, servicios mínimos y viviendas dignas, el manual de historia al uso se maravilla con la Ley General de Educación de 1970 o con la reforma socialista de 1990.

Lejos de tratarse de grupos sociales desorganizados e incivilizados, como parecían retratarse en la época, fueron personas, sobre todo mujeres, las que llevaron a cabo una larga reivindicación que persiguiera unas condiciones de vida dignas. El ejemplo de Torreforta es, probablemente, un caso extensible a muchos otros barrios poco estudiados de Catalunya y de la península en general. Que las políticas de integración elaboradas por el franquismo y secundadas en la democracia se centraran en trasladar a la población que vivía en chabolas a bloques de pisos, no fue una casualidad. Como se demuestra en el capítulo 2, el interés en construir un chabolismo vertical consistía más en fragmentar la solidaridad y la organización reivindicativa que se había tejido en estos núcleos poblados que en ofrecer unas condiciones dignas para la población. Una estrategia que tiene capítulos muy recientes, como es el caso del desaparecido Can Tunis de Barcelona.

Recuerdo que cuando era pequeño estaba subrepticamente prohibido ir a la Masía Espinós, un barrio gitano y marginal, situado a las afueras del pueblo donde nací y crecí, Gavá, a unos veinte kilómetros de Barcelona. Se decía que era un barrio sin retorno, a menos que fueras a comprar droga o conocieras a alguien

que te invitara. Parece que la introducción de la heroína en los años 80 fue una maniobra bastante habitual para mantener y justificar el estigma que pesaba sobre aquellos barrios que no quisieron adaptarse a los modelos urbanísticos o políticos dominantes. Se decía también que los cerdos y las gallinas convivían en las escaleras de sus chabolas verticales: la barbarie parecía revivir en la mitología urbana. Solamente una carretera conducía a ese barrio, y en su comienzo había una señal de tráfico que advertía: «prohibida la circulación excepto vecinos». No había vuelto a pensar sobre este barrio hasta la lectura de este libro y, desde hoy, me siento comprometido a revisar mis creencias, prejuicios y tergiversaciones históricas que sobre él aun albergo. Estoy seguro que la lectora o lector de este libro sentirá con fuerza el deseo de revisar esa calle, plaza o barrio prohibidos que asumió intransitables o peligrosos cuando era pequeña. Es probable que su historia tenga algo que ver con Torreforta.

Muy probablemente, los efectos de leyes como la Ley de Vagos y Maleantes, refrita en 1970 como Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social, se encargó de acentuar las hostilidades entre sectores empobrecidos de la población frente a las familias «de bien», empañando con ello las luchas por la defensa de derechos básicos que tuvieron lugar en estos barrios (o asentamientos) gracias a las cuales —al menos parcialmente— hoy día disponemos de salud y educación gratuita y universal.

Una vez situados sobre el terreno, conocedores de la singularidad migratoria y de las condiciones sociales, económicas y políticas del barrio, el libro nos invita a profundizar sobre el substrato religioso que impregnaba la sociedad de la época. Pero la lectura que nos propone no solamente nos muestra el carácter represor o censor de la Iglesia, como ya mencioné más arriba, también nos retrata los movimientos católicos obreros, los cuales, bajo la legitimidad que el propio régimen daba a la Iglesia, pudieron actuar de un modo ambivalente, a ratos incluso en favor de los derechos sociales de las poblaciones más desfavorecidas. Sin desmerecer el papel de la Iglesia en la construcción del miedo, la garantía de control social y el lavado de cerebro, hubo excepciones, a menudo personalistas, que se tradujeron en curas y monjas más o menos de izquierdas que apoyaron movilizaciones y protegieron a parte de la ciudadanía de la represión franquista.

Esta parte del libro, dedicada a los movimientos religiosos y a su papel dentro del barrio de Torreforta, concluye con la inclusión de la propia autora del capítulo en la historia del barrio. Anna Moya vivió a principios del siglo XXI en Torreforta, durante una década cuya memoria resulta difícil de conciliar con las narrativas reivindicativas que nutren las páginas precedentes. Su mano temblorosa nos acerca a una investigadora que ve cómo esos tiempos de lucha parecen haber desaparecido, un tiempo en el que algunos de los hijos e hijas de las mujeres y hombres que lucharon en aquellas décadas pasadas, blanden hoy banderas fascistas. Muy probablemente la misma lucha sigue existiendo, aunque en otros términos menos evidentes y mezclada con exaltaciones menos afortunadas y desmemoriadas, pero no hay duda que Anna Moya pone en tensión los relatos de una época con los suyos propios de una forma muy emotiva y poco común en un libro de historia. Y es de agradecer.

Como era evidente —y no por ello debía de dejarse de lado, la educación se encargó de inculcar los valores más recalcitrantes de la religión católica y los principios fascistas de régimen. Aunque en el capítulo anterior podíamos comprobar

que algunos eclesiásticos anduvieran al lado de la población, el siguiente nos recuerda cuán profunda fue la cicatriz católica sobre el cuerpo y la mentalidad (muy especialmente la femenina). Y, como contrapartida, se aleja de las posiciones victimizadas de las mujeres para rescatar los ejercicios creativos y de resistencia que, dentro de este estrecho y vigilante escenario, permitieron descubrir, conocer y desear más allá de sus angostos límites.

La «exaltación del patriarcado y la glorificación de la maternidad» fueron los ejes vertebradores de un programa nacional-católico que calaría bien hondo en las representaciones de género de las que a día de hoy aún somos deudores. «Cada cosa en su sitio. Y el de la mujer no es el foro, ni el taller, ni la fábrica, sino el hogar, cuidado de la casa y de los hijos, y de los hábitos primeros y fundamentales de la vida volitiva y poniendo en los ocios del marido una suave lumbre de espiritualidad y amor» [*Les dones...*: 139]. Una cita muy bien elegida, como tantas otras que hallarán en el capítulo, y que muestran con claridad el lugar esperado de la mujer así como su papel vigilante en cuanto a las cuestiones del hogar y de la religiosidad y moralidad del marido. Eso sí, con la segunda mejilla siempre dispuesta.

El propio recorrido legal al que una mujer podía aspirar parecía un campo minado si su intención era, por ejemplo, llegar a la universalidad. Las actividades para preservar la adecuación conductual a su género, según el régimen fascista y católico, era todo lo opuesto al crecimiento intelectual. Ya en secundaria las labores ocupaban buena parte de su actividad escolar. «Los hombres se formaban para la vida pública y las mujeres para la familia» [*Les dones...*: 142]. Y si no bastaba con inculcar un buen manual de instrucciones de género, en alusión al concepto católico de familia, el régimen no dudó en echar mano de la biología. En lo que parece una clara recuperación de la vieja frenología, que justificaba las capacidades o los déficits según parámetros anatómicos, el ABC publicó, en 1943, que el estudio de volúmenes y manuales suponía «un trabajo mental para ellas excesivo, que roba riego sanguíneo a regiones orgánicas fundamentales para su porvenir de mujeres.» [*Les dones...*: 144]

A lo sumo, lo que una mujer podía entresacar de los manuales de buenos modales escritos *ad hoc*, como la *Guía de la buena esposa*, era todo lo que *no* debía hacer y el peligro —casi demoníaco— de salirse de las reglas basadas en el pudor y el recato. El resto corría a cargo de la bondad, el conocimiento y los espacios comunes que las comunidades de mujeres pudieran preservar al margen de las instituciones. «Yo me acuerdo el día que tuve la regla, iba a cumplir catorce años [...]. Me fui a mi casa llorando [...] porque creí que me desangraba. Otras pensaron que con un beso podían quedarse embarazadas». Se trata de un capítulo que nos acerca a la vivencia de nuestras madres<sup>3</sup> o abuelas por medio de la memoria viva de las mujeres que miran hoy, sin miedo, su experiencia del ayer.

3 Mi madre, nacida en el 57, me contó hace escasas semanas una experiencia parecida. Le había sucedido después de que un chico que le doblaba en edad, cuando apenas ella rondaba los 9, le besara y le introdujera la lengua contra su voluntad: mi madre calló y sufrió largas semanas, esperando que su barriga no la delatara. Tampoco pudo hablar con nadie del abuso, él la llevó a la fuerza detrás de unos matorrales, mi madre abrió la boca creyendo que así sortearía el beso y, en su lugar, se encontró con su lengua. Solo dos años después, con la llegada de la regla, pudo descartar las posibles consecuencias imaginadas por ella. Sin embargo, instalado el recuerdo en la frágil memoria de una sexualidad infantil proscrita, aún no ha podido olvidarlo.

Y la vida sigue, y hacerla posible a veces resulta más propio de un milagro que como resultado de las condiciones materiales. «Las mujeres de Torreforta: la sostenibilidad de la vida» es el título del penúltimo capítulo y da sobrada cuenta de otro de los numerosos esfuerzos de la obra por subrayar aspectos frecuentemente desatendidos, salvo encomiables excepciones, a menudo encorsetadas bajo el epíteto de «feministas» o enmarcados, con suerte, dentro de la historiografía social (¿alguien conoce una historia asocial? ¿Alguien (se) *reconoce* (en) la historia sin tener en cuenta las relaciones de género y las desigualdades?).

Que las mujeres han trabajado durante toda la historia de la humanidad parece ser una afirmación dudosa si hemos de ceñirnos a los manuales de historia. Ya sea por el olvido del trabajo doméstico, del cuidado de los hijos, ya por no constar en ningún registro (trabajo informal, doméstico, en negro, prostitución, etcétera), a menudo el papel de las mujeres en la economía ha sido despreciado cuando no ignorado por completo. Suele ovillarse tras la naturalizada capacidad reproductiva y cuidadora, como si de un instinto genético se tratara, parecido al parpadeo involuntario o a la respiración semivoluntaria, algo que hoy en día el discurso cotidiano revive en la forma de «instinto maternal». El capítulo en cuestión nos muestra, pieza por pieza, capa a capa, cómo se naturalizan las construcciones sociales de género y cómo se insertan en la escala de valores sociales.

Vuelvo al presente, y me parece oportuno recordar aquí el intento de reforma de la ley del aborto. Gallardón, su autor intelectual y ex-ministro de justicia, argumentaba que su propuesta es en realidad una ley «verdaderamente feminista». Afirmó que con ella se estaba respetando como nunca la genuina naturaleza de la mujer, a saber: devenir madre. En 1938, la primera Ley fundamental, el Fuero del trabajo, prometió «liberar a la mujer casada del taller y de la fábrica» [*Les dones...*: 195]. Y aunque las leyes fueron poco a poco dando más autonomía a la mujer (previo consentimiento del marido), hasta el día de hoy, momento en que de forma precipitada corremos a decir que todo eso está ya superado, nos encontramos con el techo de vidrio y con la dificultad del imaginario social de representar, verbigracia, a una ingeniera, o de pronunciar la palabra «médica», y, a su vez, nos convivimos aún con la prolífica representación femenina con que las películas o las series nos retratan a la misma ama de casa. Hoy es aún posible oír a Gallardón y a su séquito decir, sin grandes prolegómenos, que el sentido único de una mujer es ser madre.

El capítulo concluye con un posicionamiento no inocente de todo lo dicho con anterioridad: la autora deja de un lado el pudor y se despoja de cualquier retórica superflua para decirnos cuáles son sus intenciones, cuál su punto de partida epistemológico y cuál su lucha a lo largo de todos estos años como profesora universitaria y feminista. Esto nos lleva a recordar que, lejos de ser un indicio de debilidad, su discurso anterior no tiene miedo de reconocerse parcial, abierto y políticamente situado. De haber acudido a la peligrosa neutralidad para hablar de estos temas, hubiésemos sido testigos de un ejercicio de arrogancia desmedida, y de otra forma de naturalizar lo social. En su lugar, Coral Cuadrada nos ofrece la posibilidad de discutir con ella los cimientos que edifican su discurso, sin miedo. Y esto, es lo mismo que convertir la vulnerabilidad en fortaleza y sin el apoyo habitual de las relaciones de poder.

Las últimas páginas nos invitan a recorrer las luchas de las mujeres. Los colectivos feministas Cau de Llunes y Causa Morada son los responsables de guiarnos por este último capítulo, antes de desembocar en la conclusión. Que hayan sido unos colectivos de esta naturaleza y no cualquier persona o colectivo quienes lo escriban, hace justicia a la epistemología feminista defendida en las primeras páginas del libro. Conocer los tímidos pasos que acercaron a las primeras mujeres al feminismo durante los años 70 es un ejercicio genealógico del propio colectivo, un esfuerzo por recuperar la memoria que hizo posible las luchas actuales. ¿Acaso los colectivos feministas de hoy, entre los que participo, serían posibles sin el esfuerzo de todas aquellas mujeres que levantaron su voz en esas difíciles décadas? En este sentido, desgraciadamente, existe muy poca literatura que trate de rescatar el movimiento de mujeres o el feminismo que tuvo lugar en Catalunya o en el conjunto del Estado. Estoy convencido que Cau de Llunes y Causa Morada disponen hoy de una conciencia histórica de su lucha de la que no gozarían si no hubieran destinado su tiempo y esfuerzo en escribir el sexto capítulo.

La fuerza que adquirieron las asociaciones vecinales, surgidas a raíz de aquella solidaridad femenina que tenía que contar los céntimos para comprar el pan o el medicamento, que trataba de educar a los hijos e hijas y mantener el hogar en condiciones óptimas, se convirtió en un agente con voz propia y capaz de llevar las reivindicaciones que solo una sensibilidad labrada a fuerza de velar por las condiciones de vida podía elaborar. Nos referimos a las mujeres y, en particular y para esta ocasión, a las mujeres de Torreforta, quienes contrariamente a la perspectiva androcéntrica, incapaz de mirar más allá del peludo ombligo, lograron tras una efectiva acción política la visibilización de las precarias condiciones de vida y la falta de infraestructuras del barrio. Un panorama incapaz de garantizar una salud, planificación familiar, educación e incluso un ocio que fuera más allá de las paredes de las casas, es decir, del esfuerzo de las mujeres que las custodiaban. En cierto sentido podría colegirse que fueron esas mujeres las que exigieron en primera instancia una cobertura social mínima, como extensión de su trabajo y política domésticas dentro del hogar, una garantía de bienestar que luego adornarían las medallas que colgarían de las camisas de los líderes sindicales. Sin desmerecer los logros de las luchas sindicales masculinas o el de otras organizaciones de la época, resulta por lo menos oneroso que la capacidad organizativa y reivindicativa de muchas mujeres apenas quede reflejado en cualquier escrito de la izquierda intelectual cuando gasta su tinta para contarnos sus logros.

Poco tardaron los padres de familia en adueñarse de las primeras asociaciones vecinales, conocidas como *Associació de mestresses de casa*<sup>4</sup>, después de descubrir la fuerza que estas obtuvieron en el terreno político. Seguir creyendo que el orden político y el privado transitan caminos paralelos solo puede ser entendido como consecuencia de la dominación masculina de un tiempo o de la ginopía crónica del presente. Berta, uno de los testimonios orales, podría ser más lata pero no más clara: «ellas volvieron a casa, y ellos agarraron las riendas de toda la reivindicación del barrio».

Para aquellas personas que no tienen miedo a reconocer en las pequeñas vidas las grandes historias, para quienes tengan el valor de mirar con espíritu crítico lo cotidiano y no asumir las relaciones de poder o la desigualdad como fenómenos irremediables, este libro puede ser una buena herramienta. Aunque en algunas

4 «Asociación de amas de casa».

ocasiones, la lectora encontrará descompensada o repetitiva la contextualización de la época que ocupa las primeras páginas de cada capítulo, no podrá negar que se trata de un serio esfuerzo contra el ninguneo de la *Historia*: «Hacer historia» ya huele a sangre azul, a famoso o a militar; con libros así, hacer historia, nos devuelve la capacidad y la alegría de transformar el mundo sin naufragar en la utopía.

### **Bibliografía**

- CUADRADA, Coral; GUTIÉRREZ, Esther (Eds.) (2014) *Les dones als orígens de Torreforta*, Tarragona, Cercle d'Estudis Històrics i Socials «Guillem Oliver» del Camp.
- HARAWAY, Donna J. (1991) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1999 (traducción de Manuel Talens).
- JULIANO, Dolores (1992) *El juego de las astucias*, Madrid, Horas y horas.

**Enric Olartecoechea Camprubí**

(Miembro del colectivo «La Fondona» Fondo Documental Feminista, LGBTI, *Queer*)

## LAURA TRIVIÑO CABRERA

*Ellas también pintaban. El sujeto femenino artista en el Cádiz del siglo XIX.*  
Sevilla, Ediciones Alfar, 2011.

155 páginas.

Dedicado a todas las pintoras olvidadas, Laura Triviño inicia este libro *Ellas también pintaban* con una cita que resulta lapidaria: «Alguien preguntó: pero... ¿las mujeres pintan? Y mi madre respondió: Sí, nosotras también pintamos». Su trabajo demuestra que a pesar de que los estudios de género hace años que vienen señalando que la ausencia total de mujeres en la historiografía del arte tradicional no se corresponde con la realidad histórica, el sujeto femenino artista en la España del siglo XIX continúa siendo en muchos casos desconocido. Son escasos los textos hispanos que indagan en las biografías artísticas femeninas de los siglos anteriores, quizá porque la historia del arte las juzgó asignándoles una cualidad genérica de pintoras de afición.

Estudios como el de Laura Triviño, en el libro que aquí se reseña, muestran la necesidad de volver a los documentos de archivo para rescatar del olvido a unas artistas imprescindibles para completar el panorama humano y creativo de épocas pasadas. Máxime cuando entre esas anónimas se encuentran pintoras que en su tiempo gozaron de fama y prestigio, y que han sido silenciadas por la historiografía tradicional. No se trata pues de demostrar una realidad ausente que ya ha sido constatada, sino de tratar de completar los registros con figuras. Esto requiere —como señala Celia Amorós en el prólogo— de un ejercicio sistemático de memoria feminista para restituir una genealogía que legitima y empodera al género femenino.

Laura Triviño en este libro rescata a cuatro de estas pintoras y académicas, situándolas en su contexto del Cádiz ilustrado, tras la etapa de las Cortes de Cádiz y la Constitución de 1812, en el que se respiraba el romanticismo imperante en la España decimonónica. La Ilustración supuso un momento de esperanza en pro de la igualdad de los sexos. Un discurso igualitario que algunos académicos esgrimieron exaltando las obras de autoría femenina y que se pone de manifiesto en esta investigación. La autora presenta a las artistas insertas en las dinámicas educativas que les fueron vedadas tradicionalmente, como participes de un academicismo que aún pugnaba en esos años por legitimar intelectualmente las bellas artes, consideradas hasta poco antes una actividad artesanal.

Desde la introducción hasta las conclusiones el texto invita a la reflexión y cuestiona el relato de los acontecimientos supeditado a los personajes relevantes; ya que esa narración histórica es —en palabras de la propia autora— «una visión limitada y poderosa que no nos proporciona un conocimiento objetivo y verdadero sobre el mundo». Una peculiar paradoja puesto que en Cádiz, a lo largo del siglo XIX, se reconoció el papel de las mujeres artistas valorando su talento artístico al mismo nivel que los varones. La trayectoria de estas pintoras, vinculadas a la Academia de Bellas Artes de Cádiz, traspasó el ámbito local. Destaca a la pintora Alejandrina de Gessler, que fue la primera mujer miembro de honor del Ateneo

de Madrid y académica correspondiente en París de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. La crítica parisina la elogió en sus exposiciones, «siendo una de las pocas mujeres artistas sobre la que se realizó una monografía tras su fallecimiento».

De manera sistemática, casi a modo de manual, Laura Triviño desvela los datos recopilados, que sin duda serán el punto de partida de futuras y fructíferas investigaciones. En el primero de los capítulos realiza una aproximación al «sujeto femenino artista» encaminada a examinar el papel de las mujeres desde disciplinas como la Historia del Arte y la Estética. Recopila aquellos primeros interrogantes planteados hasta llegar a «una posmodernidad que reemplaza una visión universal, lineal y única de la Historia del Arte por otras relativas, múltiples y divergentes historias del Arte». Así declara que es imprescindible la categoría de género para realizar las biografías de las artistas y comparar su papel con el desempeñado por los varones.

La investigación plantea un acercamiento hacia la consideración que tenía la Academia sobre las mujeres dedicadas a la pintura, que como todo estudio de género se enfrenta a una serie de limitaciones. La más significativa es la falta de obras, lo que dificulta el estudio completo y global sobre la contribución de la mujer a la historia del arte. La fuente principal para la investigación son los documentos de archivo, en especial los discursos pronunciados en las entregas de premios a los alumnos y alumnas de la academia gaditana. El origen de esta se remonta a 1789, siendo —según afirma Triviño— «la primera institución pública de España en incorporar una clase para señoritas en 1852».

A continuación nos sitúa en el marco histórico y cultural: una Cádiz cuyas circunstancias políticas, económicas y culturales crearon un clima liberal y progresista que también repercutió en la vida cotidiana. La Constitución de 1812 supuso la ruptura del Antiguo Régimen; tras los sucesos revolucionarios se declaraba la soberanía nacional aboliendo los privilegios de la nobleza, a la vez que se suprimía la Inquisición. Esa mayor libertad propició el debate. Las tertulias se convirtieron en una costumbre típicamente gaditana que tenían lugar en cafés o casas particulares, y en las cuales participaban personas de ambos sexos. La mujer educada fue reconocida en estos círculos, y por tanto, la educación de la mujer se convirtió en esencial fomentándose la creación de escuelas y academias.

El capítulo siguiente se detiene en esa clase para señoritas de la Academia de Bellas Artes de Cádiz, que los académicos apoyaron tal como indicaban en las actas «a pesar de suponer un incremento en el gasto». Muchas jóvenes solicitaron con avidez su ingreso en la institución y fueron insuficientes los asientos para las pretendientes. Eran obviamente mujeres de una clase burguesa emergente, las que abandonando el escenario del hogar accedían al ámbito público en esas clases. Aunque en la primera mitad del *xix*, pintoras como Victoria Martín y Ana Gertrudis de Urrutia ya fueron Académicas de Mérito, la clase para señoritas fue un añadido que tenía notables diferencias en el plan de estudios respecto a la de los hombres. La autora contrasta gráficamente la participación de hombres y mujeres en distintos cursos. Señala la particularidad de que también las mujeres que destacaban fueron premiadas en la academia.

El análisis se extiende más allá del papel de las artistas en el ámbito académico al reflexionar en el siguiente capítulo sobre el prototipo de mujer propugnado

por la Academia de Bellas Artes de Cádiz. En los círculos ilustrados se asumió que el destino de la mujer es instruirse para hacerse digna de las atenciones del hombre, las mujeres, como en el ideal rousseauniano, cobran sentido a través de la mirada masculina que da significado a su existencia. De esta manera justificaban el beneficio de la educación femenina. No extraña que con estas premisas el fin vital de las jóvenes pintoras gaditanas fuera asumir el rol de ángel del hogar.

Así, como señala en el siguiente capítulo, el papel del sujeto femenino artista se reduce a una correcta práctica ociosa bajo la visión decimonónica. Se traza una afición adecuada para la mujer de clase alta, que al modo de la Sofía —compañera de Emilio— de Rousseau se dedique a la práctica del dibujo de «follajes, frutas y flores, útiles para dar gracia a los adornos». En el ideal rousseauniano es inaceptable que una dama dibuje paisaje o figuras. El arte debía ser para la mujer una actividad en la que ocupar su tiempo libre, sin rebasar la línea del ocio hacia la profesionalidad. En el caso de las académicas gaditanas para afianzar su presencia en la institución se recurrió en los discursos a las genealogías de mujeres ilustres, usadas por Feijoo y otros. Pero también usaron conceptos típicamente masculinos como la honra, fama y gloria.

Como indica Triviño, la Academia de Bellas Artes de Cádiz apostó porque el arte fuera universal y se extendiera al mayor número de mujeres. La escultora Luisa Roldán fue el referente de mujer artista que siguieron muchas mujeres gaditanas. El discurso dominante era el de la complementariedad de los sexos, lo cual repercutió en una notable diferencia en la manera de describir el ejercicio artístico de las pintoras. Mientras el lado masculino aportaba racionalidad al arte, el femenino transmitía sensibilidad. Es por ello, que la autora se cuestiona si las pintoras gaditanas fueron consideradas señoras de afición o artistas profesionales.

Tras dibujar el panorama artístico y cultural en el que se desarrollaron, Laura Triviño nos ofrece las biografías de cuatro artistas que fueron nombradas académicas por la pintura. En primer lugar, Victoria Martín Barhié (Cádiz, 1794-1869) de la cual se conserva en el Museo de Cádiz un autorretrato datado en 1840. Perteneció a una familia burguesa de ascendente francés y fue discípula de Manuel Montano, profesor de la Escuela de Nobles Artes de Cádiz. Participó en las exposiciones, obtuvo premios por sus obras y fue elogiada por la crítica. Ana Gertrudis de Urrutia y Garchitorea (Cádiz, 1812-1850) pertenecía a una familia de origen vasco, su hermano Francisco Javier sería una figura destacada de la ciudad ostentando numerosos cargos públicos. La pintora se casó con Juan José de Urmeneta, también pintor y escultor, que ejerció como profesor en la academia de Cádiz. Ambos fueron partícipes «en los adornos de la nueva Catedral de Cádiz». Emilia Enrile y Flores (¿?-Cádiz, 1905) es la única de las cuatro pintoras académicas que estudió en la clase para señoritas. Los datos sobre ella son escasos, en el curso 1852-53 obtuvo una medalla de plata en la categoría de dibujo, y en el curso siguiente la misma medalla en pintura.

Por último, Alejandrina de Gessler y Shaw (Cádiz, 1831- París, 1907) era hija del cónsul moscovita en España. Vivieron en Cádiz pero poseían una casa en Puerto Real, de lo cual dejó memoria la pintora en sus Recuerdos de Cádiz y Puerto Real (1841-1850). Un texto que es fuente para el estudio de la cultura popular del Cádiz decimonónico. Para su formación pictórica contó con el apoyo de sus padres, que

emprendieron con ella numerosos viajes artísticos, el primero al Museo del Prado en 1852. Su carácter cosmopolita la llevó a París, Londres, Berlín y Moscú, incluso a Tánger. Tras casarse en París con Carlos Lacroix, una personalidad de la política francesa, fijaría su residencia en la capital francesa. Allí acudió al estudio de Chaplin, uno de los más famosos pintores parisinos que formaría a numerosas alumnas en la Academia Libre. Firmó sus obras con el seudónimo de Madame Anselma.

En 1891 la artista configuró el techo del salón central del Ateneo de Madrid, cosechando un notable éxito de público y crítica. En agradecimiento, la Junta de Gobierno la nombró Socia Honoraria; fue Académica Supernumeraria en la Academia de Bellas Artes de Cádiz, y entre sus reconocimientos figura el nombramiento de Académica Correspondiente en París de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Junto a estos méritos son numerosas las obras de su mano conservadas que fueron donadas tras su muerte a importantes museos. La pintora fue muy elogiada por la crítica coetánea; incluso su retrato de señor presentado al Salón de 1868 fue considerado la mejor obra de su género, obra fuera de serie. Como conclusión, tras exponer estos cuatro casos, afirma Triviño: ellas también pintaban; y los datos aportados demuestran que algunas alcanzaron una extraordinaria gloria pese a vivir en una época bajo un sistema patriarcal.

Solo nos resta añadir que el texto reseñado demuestra una sistemática investigación en la que la autora hace uso de su formación multidisciplinar con un concienzudo análisis de la cuestión. Un tema de estudio que suele resultar poco atractivo desde la perspectiva de género, como demuestra la escasez de trabajos que sobre las pintoras del XIX se han realizado en España desde que la pionera historiadora Estrella de Diego publicara en 1987 su texto *La mujer y la pintura del XIX español*. Cuatrocientas olvidadas y algunas más. Celebremos, pues, las aportaciones de Laura Triviño por la iniciativa al presentar estas figuras que poblaron nuestro pasado y que son tan imprescindibles para configurar el paisaje de la historia del arte como los genios masculinos de la historiografía tradicional.

**Mariángeles Pérez Martín**  
Universitat de València

EMETERIO DIEZ PUERTAS (Ed.)

*La televisión por escrito: antología de guiones.*

Madrid: Espiral/Fundamentos 2014.

304 páginas.

De la confluencia de intereses académicos diversos, y en la confluencia entre varias disciplinas (la edición de guiones originales; la televisión, y en este caso la ficción seriada; los estudios culturales centrados en las representaciones de género), nace el presente volumen. Reproduce cinco libretos, a saber: «La zorra y las uvas» (de *Fábulas*, Jaime de Armiñán, 1968); «El anuncio» (de *Pequeña comedia*, Víctor Ruiz Iriarte, 1966-1968); el segundo episodio de *La señora García se confiesa* (Adolfo Marsillach, 1976-1977); «La crisis del Golfo» (de *Farmacia de guardia*, Ignacio del Moral, 1991-1995); y «La hora de la verdad» (de *Cuéntame cómo pasó*, Eduardo Ladrón de Guevara, 2001-).

El libro se plantea, implícitamente, como una extensión o un complemento del trigésimo tercer número de la revista *Acotaciones. Investigación y creación teatral* (julio-diciembre de 2014), cuyo monográfico, a cargo del director de la revista y firmante del trabajo que nos ocupa, versa sobre «Teatro y televisión: una mirada desde los estudios de género», e incluye el guion del octavo capítulo de la primera temporada de la serie de Antena 3 *El príncipe*, «Pasar al otro lado», más una semblanza de su guionista, Verónica Fernández.

Diez Puertas —autor de trabajos historiográficos claramente decantados por las cuestiones político-sociales, como *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas* (2002), Barcelona, Laertes; *Historia social del cine en España* (2003), Madrid, Fundamentos; o *Golpe a la Transición. El secuestro del crimen de Cuenca* (2012), Barcelona, Laertes— arranca la introducción sentando unas premisas tan contundentes como polémicas: «La mirada masculina de lo femenino, dada la carencia de escritoras y, en nuestro caso concreto, de guionistas, ha conducido a una tergiversación de los rasgos de las mujeres, una simplificación de sus roles, una reproducción constante de estereotipos y, sobre todo, conlleva una alienación del lector, en el sentido de que se acepta como natural un reparto de roles de género que, en realidad, es propio de sociedades patriarcales» (Diez Puertas, 2014: 7); bien es verdad que, en seguida, matiza —sin llegar a desdecirse— esta aseveración: «Ahora bien, suponiendo que el retrato de la mujer fabulado por su mismo sexo escape a la alienación patriarcal arriba mencionada y, en consecuencia, gane en realismo, autenticidad y honradez, el retrato femenino urdido por el hombre, en principio, no tiene por qué conducir a la reproducción de los roles patriarcales si también es consciente de dicha alienación. Por eso no es un sin sentido [sic] que una lectora se reconozca en algunos de los personajes femeninos surgidos de la mano de un hombre ni que ciertos escritores hayan dado voz a lo que la mujer no podía contar por falta de oportunidades educativas, profesionales o de cualquier otro tipo. *La pregunta es si los guionistas que aparecen en este volumen tienen esa capacidad*» (Diez Puertas, 2014: 7-8; la cursiva es mía).

Como se desprende de estas certeras palabras, el valor de la recopilación que tenemos entre manos no solo debe medirse en función de la calidad intrínseca (siempre opinable) que quepa atribuir a cada uno de los textos antecitados, como a un interés contextual o paratextual múltiple (sociológico, político, historiográfico...). Y es que, de hecho, el objetivo de la colección de la Biblioteca Temática RESAD que la acoge, titulada *Espiral/Teatro*, consiste en evaluar la evolución de la sensibilidad hacia lo femenino en la ficción seriada española a lo largo del último medio siglo. Obviamente, se podrá estar más o menos de acuerdo con la selección, en función de si se juzga acertada la muestra por lo que respecta a las fechas (ningún guion hasta 1968, año del que se incluyen dos; finales de los setenta, principios de los noventa y, casi veinte años después, el comienzo de la presente década); si se considera adecuada la muestra por lo que respecta a la adscripción de los textos a los géneros predominantes (la comedia, sobre todo); si se advierte la infrarrepresentación de algún tema relevante; si se echa en falta a algún autor señero...

A criterio de quien suscribe, el conjunto da la razón a *Diez Puertas* en sus elecciones, en la medida en que la imagen que se sigue de la muestra no es solo congruente, sino reveladora y, lo más importante, fidedigna: es sabido el arraigo del género cómico en la cultura popular española en general, y en la de la ficción catódica en particular; y resulta plausible, porque no era fácil, que haya escogido estos cinco guiones para iluminar algunas de las transformaciones más relevantes para la definición de la feminidad contemporánea, en instantes social y políticamente clave del último medio siglo. Así, el guion de Armiñán ilustra la consabida represión de la España carpetovetónica y la consiguiente visión dualista de los hombres sobre las mujeres; el de Ruiz Iriarte, la incorporación de la mujer al mundo laboral y el comienzo de la competitividad; el de Marsillach, la insatisfacción de la mujer de la alta burguesía; el de Ignacio del Moral, el modo de vida de las mujeres divorciadas; y el de Ladrón de Guevara, el drama del cáncer de mama —y, colateral pero no trivialmente, el aborto; cuestión esta de una considerable ambigüedad ideológica.

La presentación es modesta, pero correcta, con una iconografía bien elegida, escasas notas al pie y un criterio editorial unificado por lo que respecta al estilo de los guiones —con la doble columna del modelo europeo en que estaban redactados algunos adaptada al americano, hoy imperante. La presentación de los libretos está precedida por una breve pero sustanciosa biografía de cada uno de los autores, así como de una breve reseña de sus respectivos textos, en la que, tras repasar sumariamente el argumento, incide en la tipología de personajes (o, siguiendo la terminología narratológica, la matriz actancial), la relación entre el asunto y la época en que se desarrolla, su carácter testimonial... No se abstiene, ora de condenar su recurso a la estereotipación o su sexismo, ora de elogiar su compromiso —en este sentido, se advierte un desliz, lógico por otra parte: en la medida en que el editor se ha documentado, y se ha entrevistado en la medida de lo posible con los guionistas (o, en su defecto, acudido a la bibliografía existente sobre ellos, como es el caso de las memorias de Adolfo Marsillach), tiende a mostrarse más indulgente no solo con los más cercanos en el tiempo —con lo que se redobla el inevitable eco que

produce la propensión de los escritores televisivos a sincronizar sus relojes con la agenda de la actualidad, sino, sencillamente, con aquellos con quienes ha tenido trato personal o, en su defecto, se han explicado; por eso quien sale más trasquilado es Víctor Ruiz Iriarte, un autor popular cuya carrera se desarrolló sin demasiados traumas bajo la dictadura.

Mas es esta una discrepancia menor, que en modo alguno empaña el mérito de una empresa tan noble (en toda la expresión del término: por digna y por heredera de aproximaciones teórico-prácticas con una larga tradición) como inexplorada tal y como aquí se ensaya, y, por tanto, prometedora: seguir exhumando, analizando y cotejando las representaciones del pasado constituye una condición *sine qua non* para entender el presente... e intervenir en él.

**Agustín Rubio Alcover**  
Universitat Jaume I

JOSÉ ANTONIO SALAS AUSÉNS (Coord.)

*Logros en femenino. Mujer y cambio social en el valle del Ebro, siglos XVI-XVIII.* Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.  
295 páginas.

El catedrático de la Universidad de Zaragoza José Antonio Salas Auséns, especializado en diferentes ámbitos de la Historia Moderna, como pueden ser la Corona de Aragón, el valle del Ebro, Historia social, Historia urbana, Historia de la familia y, por supuesto, Historia de género es el responsable de la coordinación del presente libro colectivo. A lo largo de sus siete contribuciones se exponen los resultados de diferentes investigaciones articuladas en torno a la situación de la mujer en el valle del Ebro a lo largo de la Edad Moderna.

Tras una introducción en la que se justifica el propio libro y en la que se resume cada una de las participaciones, el lector o lectora se encuentra con «Mujer y transmisión de la propiedad en el Aragón Moderno», artículo fruto de la labor investigadora de Francisco Ramiro Moya y el propio coordinador del volumen, José Antonio Salas Auséns. El foco del detallado análisis recae sobre los dos principales medios de transmisión de la propiedad en las regiones aragonesas a lo largo de la Edad Moderna, es decir, la firma de las cartas matrimoniales y la elaboración de testamentos. Dos aspectos deben destacarse de esta contribución que encabeza el libro: primero, el interés con el que se analiza el papel que desempeñaron las mujeres en todos estos procesos, así como en las circunstancias especiales en las que se encontraban en multitud de ocasiones debido a sus situaciones jurídicas excepcionales; y segundo, la comparación que se realiza entre las diversas zonas aragonesas y, a su vez, entre los núcleos más urbanizados y las áreas rurales. A lo largo de sus páginas se realiza un minucioso análisis cuantitativo de la inmensa cantidad de documentos consultados, permitiendo de este modo la inclusión de numerosas tablas y gráficos que facilitan la comparación de datos. La última sección del artículo, reservada para las conclusiones, aporta las deducciones obtenidas tras el estudio que, si bien pueden resultar breves, sintetizan de forma adecuada la variedad de situaciones, lugares y tiempos abarcada.

La continuación viene de la mano del investigador Daniel Baldellou Monclús, en un texto muy bien hilvanado con su precedente, cuyo hilo conductor es la cultura femenina y la vida cotidiana de las mujeres en el territorio aragonés. En la introducción no solo nos muestra cuál va a ser el tema que vertebrará el artículo, sino que además realiza una breve contextualización sobre la importancia del matrimonio en la unidad de producción que es la familia en la Edad Moderna, así como el papel especial que la mujer tenía en ella. Del mismo modo, el autor aporta las nociones básicas historiográficas para comprender el curso actual de las investigaciones en Historia de género. Los siguientes apartados exploran aspectos como los conflictos por el control de la institución del matrimonio entre el Estado y la Iglesia; su importancia y significado para las familias, así como las distintas presiones que, dentro del mismo espacio, se realizaban con tal de alcanzar los acuerdos

matrimoniales más favorables. El autor profundiza particularmente en los puntos que, debido a la desigualdad —moral y legal— con la que se contemplaba a hombres y mujeres, dejaban a estas últimas en una situación difícil, como son los casos de los encuentros sexuales prematrimoniales. Los procesos judiciales que las mujeres iniciaban debido a la perpetración de delitos de violación o estupro —cuando el varón prometía el matrimonio pero, tras la cópula, incumplía su palabra— podían volverse en su contra, debido a estar fuertemente condicionadas por la visión que de ellas tenía la sociedad, por lo que a menudo se veían obligadas a hacer frente a graves acusaciones incluso cuando eran las demandantes. El investigador muestra cómo un resultado exitoso de estos procesos llevaba habitualmente a algún acuerdo entre las partes, al matrimonio o a una condena del delincuente, mientras que un fallo a favor de este tendía a resultar en la pérdida completa de la honra de la mujer con todo lo que ello suponía. Se detallan igualmente aquellos casos —normalmente las infracciones más flagrantes— en los que los tribunales se situaban firmemente y con contundencia del lado de las damnificadas. Las conclusiones sintetizan la labor investigadora ya expuesta y el rigor metodológico seguido durante la misma.

En «Mujer y oligarquía urbana: el papel de la mujer en los entresijos del poder zaragozano (siglos XVI-XVII)», a cargo de Encarna Jarque Martínez, se realiza un recorrido por los diferentes papeles que la mujer desempeñaba en el funcionamiento y perpetuación del estrato social de los *ciudadanos honrados* a lo largo de las distintas etapas de su vida. De este modo, la introducción actualiza al lector sobre las anteriores investigaciones y demás trabajos historiográficos que se centran en el papel sociopolítico de la mujer y la dificultad que estos entrañan. Tras una radiografía breve, pero completa, del patriciado urbano y el funcionamiento de las instituciones involucradas en el gobierno municipal de la ciudad, la autora procede a analizar los roles que desempeñaba la mujer en esta clase político-social, durante todos los estadios que atravesaba a lo largo de su vida: como hija, esposa, madre y, también, viuda. Se estudia el papel de las primeras como fundamental en el proceso de reproducción de la clase ciudadana, analizando los movimientos familiares y sus características, basados en la profesión y la procedencia, que experimentó el estrato de los *ciudadanos honrados* zaragozanos durante varios siglos. Parece, sin ser totalmente confirmado por la documentación, que es con el paso al rango de esposas y madres que las mujeres comienzan a poder involucrarse en las propias tareas que venían asociadas al patriciado urbano, desde la propia gobernación hasta el desempeño de oficios, como el comercio. Para probarlo, la autora incluye diversos ejemplos en los que se muestra, una vez más, la importancia de los enlaces matrimoniales y de los testamentos, así como las dificultades que podían surgir debido a los imprevistos sobre la descendencia, como la temprana muerte de los hijos o su completa ausencia en el matrimonio. Tras la muerte del marido, su mujer, ahora viuda, podía volver a esposarse, continuar con los diversos menesteres que desempeñaba su difunto esposo —gracias al usufructo de los bienes de su cónyuge fallecido— e incluso, si la situación lo favorecía, alcanzar el rango de infanzona, correspondiente a la baja nobleza y asociado a ciertas exenciones fiscales. Por último, se explica el funcionamiento y las tendencias de las últimas voluntades, así

como un rasgo particular de la oligarquía urbana que ya apareció parcialmente en el primer artículo: las gracias especiales a instituciones como hospitales o cárceles como rasgo característico de los *ciudadanos honrados*. En definitiva nos encontramos ante un artículo que realiza una excelente prospección de este estrato social y el papel que en él desempeñaron las mujeres hasta su desaparición en el siglo XVIII, todo ello firmemente apoyado en los ejemplos documentales incluidos, que otorgan al texto una solidez científica.

La siguiente contribución, realizada por el propio coordinador del volumen, José Antonio Salas Auséns, viene titulada «Inmigración, mujer y mercado matrimonial en la Zaragoza de la Edad Moderna» y, en ella, siguiendo el patrón metodológico del resto de artículos, el autor realiza una introducción historiográfica y enuncia su objetivo: «diseccionar el mercado matrimonial de la ciudad de Zaragoza, diferenciando y poniendo en plano de igualdad a mujer y varón», empleando para ello la información extraída de miles de registros y expedientes matrimoniales. Tras un breve análisis de los factores que influían en el acuerdo de un matrimonio —comparando la importancia que tenían la familia, el nivel económico, el entorno y, también, el amor— se pasa entonces a estudiar el origen de los contrayentes que se casaron en Zaragoza durante los siglos XVII y XVIII, teniendo en cuenta la lejanía, el lugar de origen, el influjo sobre la inmigración que tenía la población de destino o las diferencias a la hora de emigrar por parte de hombres y mujeres. Una vez llegados a este punto, el autor se centra en los casos de las migraciones femeninas, presentando casos concretos vistos en la documentación. Profundiza en características como la edad a la hora de contraer matrimonio, el estado civil que poseían las contrayentes frente al que tenían sus futuros maridos la condición socioeconómica de estos últimos en función de si sus esposas eran solteras o viudas, entre otros muchos aspectos. También son motivo de estudio los factores que influían en la realización de enlaces matrimoniales, al igual que aquellas situaciones frecuentes en las que se producían relaciones prematrimoniales y la mujer —so pena de perder su honra— acudía a la Iglesia con tal de que el infractor cumpliera su palabra. Las conclusiones, por último, repasan el desarrollo de todo el artículo, aportando una adecuada síntesis de cada uno de los aspectos analizados. A lo largo de las páginas se agregan tablas y gráficos que dotan a la exposición de Salas Auséns de una coherencia completa, además de la inclusión de un extenso anexo con información adicional para la lectora o lector que desee profundizar más allá del texto.

El quinto artículo del libro tiene por autora a María José Vilalta y recibe por título «Mujeres en el catastro. Propietarias rurales en la Cataluña moderna (siglos XVII y XVIII)» que se inicia tratando de desdibujar aquellas concepciones sobre la mujer de la Edad Moderna que, por tradición, se aceptan como inequívocamente ciertas y es imperativo corregir o, cuanto menos, matizar. Tal es el caso de la tradicional ausencia de la participación de la mujer en la vida pública fruto de un marco legal y social que la confinaba al ámbito privado. La autora explora, además, la opción de reemprender el análisis de la evolución fiscal del Principado, ya sea recuperando antiguos trabajos de investigadores del pasado siglo, o acudiendo directamente a

las fuentes documentales de los diferentes archivos. A su vez, propone analizar toda esta información histórica tratando de compensar el tradicional olvido que se ha hecho de la mujer en la pasada historiografía, averiguando de este modo el papel que las mujeres propietarias tuvieron pese a las dificultades que legalmente les afectaban. Mediante el ejemplo de la documentación presente en el archivo comarcal del municipio de Balaguer, se muestra cómo podría realizarse la investigación que la autora sugiere. Son cuatro los puntos en los que se incide por ser de especial importancia a la hora de emprender este estudio: la notable presencia de mujeres propietarias entre los datos catastrales —aproximadamente un diez por ciento, el estado civil de estas mujeres, la propiedad urbana y, por último, los tipos de tierras que ellas gestionaban. Se acompaña al texto de diversas tablas que muestran los datos consultados.

El investigador Francisco José Alfaro Pérez colabora al desarrollo del volumen aportando la visión de la situación legal de la mujer navarra a lo largo de la Edad Moderna y parte de la Contemporánea, con un artículo que lleva por título «Ordenamiento foral y realidad socioeconómica de la mujer navarra (siglos XIV-XIX)». El autor comienza exponiendo el interés creciente que han recibido los estudios históricos sobre la mujer en épocas moderna y contemporánea, haciendo hincapié en aquéllos centrados en el territorio navarro, marcado por su particularidad foral. A continuación inicia un recorrido por los fueros de Navarra, desde el año 1333, y la normativa que éstos imponen en aquellas materias que son de importancia para la vida de las mujeres, como pueden ser la transmisión de la herencia, la reglamentación de los matrimonios, los permisos a la hora de comerciar o, muy importante, el usufructo de los bienes del marido que podían desempeñar las viudas. Alfaro Pérez profundiza en lo que los fueros afirmaron, a lo largo de la Edad Moderna y hasta el siglo XX, acerca de otras situaciones como los delitos de violación, los casos de adulterio o incluso los hijos fruto de estos encuentros, analizando no solo la más que desigual condición de hombres y mujeres, sino también la clase social a la que pertenecían y que influía de manera más que notable en qué parte era declarada culpable y cuál era su pena. Se estudian a continuación algunos de los escenarios que las mujeres podían verse obligadas a afrontar a lo largo de sus vidas, aportando diversos ejemplos concretos extraídos de la documentación, mediante los cuales se constatan las alteraciones que sufrió la legislación en este aspecto y cómo se vio influenciada por eventos como el Concilio de Trento. El final del artículo otorga unas últimas conclusiones, en las que se sintetiza la información presentada con tal de conformar una idea general sobre la situación de las mujeres navarras a lo largo de la Edad Moderna.

La última contribución al volumen viene de la mano de M<sup>a</sup> Palmira Vélez Jiménez, titulada «Las latinoamericanas en los estudios de mujeres y de género», por lo que resulta obvio, con la mera lectura de su encabezamiento, que el tema que en sus líneas se aborda escapa del marco geográfico del valle del Ebro. Ya en la presentación, el coordinador afirma que en un principio se pretendía buscar trazas de emigración desde esta zona peninsular hasta la América hispana y que, debido a la ausencia de ellas en la documentación, se reduce el texto a un repaso

historiográfico de los estudios de género realizados en este continente desde el siglo xx hasta la actualidad. Se aborda así, cómo las investigaciones cuyo principal foco de atención son las mujeres hacen su aparición primero en Estados Unidos y luego en diferentes países y el modo por el cual van variando su enfoque paulatinamente, fruto de la irrupción de nuevas corrientes de pensamiento, diversos eventos políticos de importancia —como los golpes militares o la llegada del neoliberalismo, o la propia evolución de las variadas perspectivas feministas de cada momento. En definitiva, se trata de una recolección de obras, autoras y autores, así como un minucioso análisis de los puntos más importantes dentro de la historia de los estudios de género y su diferente impacto en el transcurso de la evolución de las ciencias sociales.

*Logros en femenino* es una publicación que, al contrario que otras muchas obras colectivas que ven la luz en nuestros días, presenta un desarrollo unificado y una misma perspectiva. A su vez, destaca la aproximación que puede hacer tanto el neófito —posiblemente con cierta dificultad— como el ya conocedor de los ámbitos de la Historia social y de género, para el cual la bibliografía incluida al final de cada capítulo puede probarse de notable interés. En definitiva, un volumen que aporta una más que interesante visión, fruto de una denodada labor historiográfica e investigadora, lectura indispensable para aquellas y aquellos que busquen profundizar en la cotidianeidad de las mujeres aragonesas de la Edad Moderna.

**Antonio López Amores**  
Universitat Jaume I

MARIA JOSE COPERÍAS AGUILAR (Ed.). ELIZABETH POWER (Trad.)  
*Norte y Sur, de Elizabeth Gaskell.*  
 Madrid: Ediciones Cátedra – Letras Universales, 2015.  
 711 páginas.

En los años acelerados en que nos movemos se hace fácil seguir la tendencia que empuja a buscar lo nuevo y olvidar, o simplemente ignorar, lo que nos ha precedido, sin tener demasiado en cuenta su posible valor o su importancia histórica, pero eso conlleva la posibilidad de perder el anclaje que conecta el pasado con lo que sucede en el presente. Sin embargo, es también cierto que se está llevando a cabo un trabajo callado y continuado para recuperar aquellas obras que han sido en cada tiempo signos de cambio y de avance.

Y ese parece, sin duda, el objeto del libro que llega a mis manos, la edición de *Norte y Sur*, la novela de la escritora inglesa Elizabeth Gaskell (1810-1865), llevada a cabo por María José Coperías, y que publica la editorial Cátedra en su colección Letras Universales. Una autora relegada injustamente y durante mucho tiempo al montón de escritoras menores, cuando no, junto a sus contemporáneas, al rincón escasamente valorado de «mujeres escritoras», autoras que, a menudo, debían ocultar sus nombres publicando de forma anónima o buscándose otros que las «masculinizasen», las hicieran invisibles y socialmente aceptables en su intento de ganarse la vida escribiendo. Y precisamente este es el objetivo que alcanza esta edición: rescatar a Gaskell de su posición devaluada y reivindicarla como una escritora plena de valor, comenzando por negar su por mucho tiempo aceptada posición de simple nexos entre Jane Austen y sus propias contemporáneas (George Eliot, Charlotte Brontë...).

Examinar su producción bastaría. Su primera novela, *Mary Barton* (1848) revela ya una opción como escritora, al componer una historia situada en una ciudad industrial y plantear un problema social de perfil nuevo, el de la pobreza en un ambiente propio de un mundo laboral que forma parte del nacimiento de un modo de producción emergente, el de la naciente industria textil, en el que profundizará años más tarde en *Norte y Sur* (1854-55). Pero Gaskell, una mujer de perspectivas amplias, interesada en profundizar en la vida interior de las mujeres, abrirá sus narraciones a niveles más personales.

Privada de su madre desde muy pequeña, la autora creció junto a diversas parientes a las que su padre, vuelto a casar, la confió, y eso favoreció en ella el desarrollo de valiosas cualidades de convivencia que hubo de interiorizar para adaptarse a sus diferentes hogares, y estimuló su capacidad de observación y evaluación de la realidad. De esta experiencia y de su esmerada educación surgirá, por ejemplo, *Cranford* (1853), novela de costumbres donde las mujeres son el centro y el motor de la vida de una población.

Pero será a raíz de su matrimonio con William Gaskell, joven clérigo de la iglesia unitaria, cuando su cultura, su espíritu racionalista y la amplitud de miras en que había sido educada se traducirán en una vida que, si bien de amable convivencia

familiar, será de decidida independencia personal y profesional, lo que le permitirá escribir y publicar, e incluso disponer de su propio dinero.

Todo eso constituye la base de su escritura (cuentos, novelas, e incluso su correspondencia) en la que volcará su personal percepción de la sociedad en la que estaba viviendo, pero de manera especial de su vida en Manchester, donde el trabajo industrial y las relaciones entre patronos y obreros diseñaban un nuevo modo de relación. Personajes femeninos como Mary Barton o la protagonista de *Ruth* (1853) escandalizarán a los lectores y provocarán las críticas de familias burguesas que acudían a la comunidad que presidía su marido, al poner en evidencia la doble moral al uso o la creciente desigualdad social; y, en esa misma línea, sus protagonistas en general (*Los amores de Silvia, Hijas y esposas*) y concretamente Margaret Hale, la de *Norte y Sur*, asombrarán por su capacidad de crecimiento personal y por la fuerza con que toman las riendas de su vida. Y eso es posible porque la propia Elizabeth Gaskell incorporaba a su escritura lo que recibía de su entorno, de su familia, sus amistades, y sus relaciones profesionales. Todo aparece unificado por su temprana y todavía para entonces escasamente extendida convicción de la igualdad básica de capacidades de todos los seres humanos. No en vano había ya publicado Mary Wollstonecraft su *Vindicación de los derechos de la mujer* en 1792 señalando nuevas posibilidades para las mujeres, y no en vano tampoco había frecuentado Gaskell la amistad de otras mujeres que habían hecho en ese sentido su propio camino, como Elizabeth Barrett Browning, Mary Howitt, Florence Nightingale o Charlotte Brontë.

*Norte y Sur* resulta, en ese aspecto, un punto interesante en el que confluyen los dos intereses básicos de la escritora: las nuevas relaciones económicas entre las personas y la necesaria emergencia de un nuevo y necesario modo de ser, y de estar en el mundo, de las mujeres. Y es ese, precisamente, el enfoque más atractivo del estudio preliminar que ha realizado María José Coperías, al poner de relieve el modo en que Gaskell responde a la novedad del mundo que ve desarrollarse ante sus ojos de observadora perspicaz.

Así, para la escritora que se traslada a Manchester con su marido, el «Norte» es un mundo totalmente opuesto a su experiencia de vida en Londres, en otras ciudades menos industriales o en el campo, en el «Sur». Ahora tiene delante una realidad que desafía su capacidad de comprensión, y que ella tratará de aprehender. Irá describiendo en sus cuentos y novelas las nuevas relaciones de producción que ve desarrollarse entre patronos y obreros (tan diferentes de las que ella conocía de otros lugares) en el interior del incipiente crecimiento del capitalismo industrial. Su hábil manejo en la novela de la cultura económica del momento abarca cómo plantea el funcionamiento de los sindicatos, el comportamiento del mercado de materias primas, la importancia de la tasa de beneficio o los mecanismos de la especulación financiera, que conoce tanto a través de los teóricos de la economía de la época como por su conocimiento directo de lo que sucede en la sociedad en que vive. Y, al describir esa realidad, tuvo el acierto de hacerlo con sus propios valores, que se explicitarán en personajes dotados de una especial empatía para con las situaciones de pobreza e indefensión, lo que hacía que sus novelas chirriaran en los oídos de la biempensante burguesía patronal enriquecida.

Esa era la característica más visible de Margaret Hale, la protagonista de *Norte y Sur*, una mujer joven, hija de un clérigo que ha dejado su parroquia y que debe ganarse la vida dando clases. Margaret llega a la nueva ciudad con un bagaje de valores propios de la hija de un pastor, que considera la ayuda material caritativa una obligación, y que ve los modos de la ciudad como distintos, «peores» que los de la vida que acaba de abandonar, lo que hace que no comprenda al principio los, para ella, extraños comportamientos de los obreros, dotados de un orgullo peculiar que no aceptaba caridades ni comprendía que nadie se inmiscuyera en su vida privada. Sin embargo, la protagonista aprende a base de observar y empatizar con las gentes que encuentra, y acaba por ser un vínculo positivo entre patrono y obreros, al adquirir el saber necesario acerca de esa nueva relación económica en la que se encuentra inmersa.

Los personajes de Gaskell destinados a sobrevivir en ese nuevo mundo son hombres o mujeres dotados de fuerza interior y hondas convicciones, capaces de insertarse en el mundo de la nueva economía, pero son también sujetos de opciones individuales. Es, por tanto, la capacidad individual y la disposición anímica lo que confiere la fuerza a los personajes de la escritora, de manera especial en *Norte y Sur*.

María José Coperías ha dispuesto, en su extenso y bien trabado estudio introductorio, un enfoque certero respecto a los ejes más significativos de la personalidad y la escritura de Gaskell, comenzando por la información acerca de las personas que fueron configurando su vida: los Stevenson (la familia de su padre), los Holland (la de su madre), donde recibió su educación, y los Gaskell, con los que emparentó por su matrimonio; pero también sus amigos y sus editores: un círculo que se va ampliando a partir de ese núcleo para explicar luego cómo esas experiencias serán la base de su escritura, que recogerá su cultura, sus ideas religiosas y sus convicciones morales. La segunda parte del estudio lo dedica Coperías al análisis de *Norte y Sur*, partiendo del contexto inmediato: la revolución industrial y el desarrollo del liberalismo capitalista, la realidad de Manchester como espacio vital y la traslación de todos estos elementos a la novela. En este espacio de análisis, el juego de personajes ocupa un lugar central: desde la realidad de su posición social y económica, el texto muestra cómo se mueven, cambian y se educan personalmente, pero también los muestra como partes de un universo que expone sus contradicciones y busca su superación.

Se ocupa también el estudio de la recepción de esta novela, y del resto de la obra de Gaskell, explicando las críticas positivas y negativas que se escribieron tras la publicación; de cómo, luego, la obra de la autora fue perdiendo interés durante décadas y fue ignorada por los estudiosos y los críticos, interés que se ha avivado últimamente a través de la crítica marxista y feminista. Un aparato muy medido de notas y una buena bibliografía completan esta introducción, que considero un imprescindible punto de partida para adentrarse en la obra de Gaskell. A ello se añade la traducción, realizada por Elizabeth Power, cuidada y minuciosa, que ha sorteado con pericia la dificultad de la escritura de Gaskell, de cuyos pormenores se da noticia en la edición.

La lectura detenida de este libro aporta sin duda un nuevo ángulo de visión acerca de la novela inglesa decimonónica, al colocar en una posición más justa a esta excelente escritora y así definir mejor el conjunto narrativo, donde las novelas de mujeres aportan un modo propio de abordar la realidad que cambiaba y crecía ante sus ojos, abriéndoles caminos de búsqueda y experimentación que todas ellas recorrieron sin dudar. Un buen libro, en fin, para adentrarse con provecho en la lectura de Elizabeth Gaskell.

**María José Navarro**

Doctora en Filología Hispánica y crítica literaria

### **Selección de artículos**

Los trabajos presentados a *Asparkía. Investigació feminista* serán sometidos a la evaluación confidencial de dos expertos/as. En el caso de que los/as evaluadores/as propongan modificaciones en la redacción original, será responsabilidad del editor/a –una vez informado el autora o autora– del seguimiento del proceso de reelaboración del trabajo. Caso de no ser aceptado para su edición, se remitirán al autor/a los dictámenes emitidos por los/as evaluadores/as. En cualquier caso, los originales que no se ajusten a las normas de edición de esta revista serán devueltos a sus autores/as para su corrección, antes de su envío a los evaluadores y evaluadoras. Consultar Normas de edición en el siguiente enlace:

<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/about/submissions#authorGuidelines>

### **Envío de los artículos**

Los/as autores/as omitirán su nombre, así como también la universidad o el organismo al que pertenecen, para asegurar la revisión ciega por pares. Para poder entregar el artículo es necesario registrarse a través de la plataforma Open Journal System, en el siguiente enlace: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/user/register>. El sistema permite registrarse de manera gratuita así como subir archivos.

### **Próximos números monográficos de Asparkía**

#### **Asparkía 29 (2016)**

**Monográfico:** Mujeres y saberes. En los límites de lo permitido

**Edición a cargo de:** Carmen Corona Marzol (Universitat Jaume I) [corona@uji.es](mailto:corona@uji.es)

#### **Asparkía 28 (2016) (en prensa)**

**Monográfico:** África y género

**Edición a cargo de:** Dora Sales Salvador (Universitat Jaume I) [dsales@uji.es](mailto:dsales@uji.es)

#### **Call for papers:**

<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/announcement>

### **Selecció d'articles**

Els treballs presentats a *Asparkia. Investigació feminista* seran sotmesos a l'avaluació confidencial de dos experts/es. En el cas de que els/les avaluadors/es proposen modificacions en la redacció de l'original, serà responsabilitat de l'editor/a –una vegada informat l'autor o l'autora– del seguiment del procés d'elaboració del treball. Cas de no ser acceptat per a la seua edició, es remetrán al autor/a els dictàmens emesos per els/les evaluadors/es. En qualsevol cas, els originals que no se subjecten a les normes d'edició d'aquesta revista seran retornats als seus autors/es per a la seua correcció, abans del seu enviament als avaluadors i avaluadores. Consultar Normes d'edició en el següent enllaç:

<http://www.e-estives.uji.es/index.php/asparkia/about/submissions#authorGuidelines>

### **Enviament dels articles**

Els/les autors/es ometran el seu nom, així com també la universitat o l'organisme al que pertanyen, per a assegurar la revisió cega per parells. Per a poder lliurar els articles és necessari registrar-se a través de la plataforma Open Journal System, en el següent enllaç: <http://www.e-revistes.uji.es/index.php/asparkia/user/register>  
El sistema permet registrar-se de manera gratuïta així como pujar arxius.

### **Pròxims números monogràfics d'Asparkia**

#### **Asparkia 29 (2016)**

**Monogràfic:** Mujeres y saberes. En los límites de lo permitido

**Edició a càrrec de:** Carmen Corona Marzol (Universitat Jaume I) [corona@uji.es](mailto:corona@uji.es)

#### **Asparkia 28 (2016) (en premsa)**

**Monogràfic:** África y género

**Edició a càrrec de:** Dora Sales Salvador (Universitat Jaume I) [dsales@uji.es](mailto:dsales@uji.es)

#### **Call for papers:**

<http://www.e-revistes.uji.es/index.php/asparkia/announcement>





Marina Tsvetáieva  
**EL RELATO DE SÓNIECHKA**

Edició crítica i traducció de Maria García Borrás



Mª Carmen África Vidal Clavemente  
**LA MAGIA DE LO EFÍMERO. REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN EL ARTE Y LITERATURA ACTUALES**

Prólogo de Almudena Grandes



María José Gómez Fuentes  
**CINEMATOGRAFÍA LA MUJER EN EL CINE Y LA LITERATURA DE LA DEMOCRACIA**

Prólogo de Gris Paredes



Juncal Caballero  
**LA MUJER EN EL IMAGINARIO SURREAL. Figuras femeninas en el universo de André Breton**



PREMIO NACIONAL DE EDICIÓN UNIVERSITARIA MEJOR COLECCIÓN 2004

**VOCES PROFÉTICAS. RELATOS DE ESCRITORAS FEMINISTAS DE ENTRESIGLOS (XX-XXI)**

Selección, introducción y prólogo crítico a cargo de María Victoria Ordoz y Concha Barral - Cazorla



**MUJERES MAXIMALISTAS**

Selección, introducción y prólogo crítico a cargo de María de Cidre y Leticia Vilagrosa



Sunil Nampashi  
**FÁBULAS FEMINISTAS**

Introducción y traducción de Ana García Aragón



Pilar Godoy  
**IONES DE BLOOMSBURY**

Prólogo de María Paz Zamora



Clotilde Mato de Turrer  
**AVES SIN NIDO**

Edición crítica de Susi Sales Salvador Prólogo de Susi Sales



**COLETTE UNIVERSAL**

Laura Vilagrosa y Gabriel Llanos, eds.



Duquesa de Abrantes  
**RELATOS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES**

Edición y traducción de María Luisa Bergamín Tostel



María Pilar Matad Aznar  
**VIOLENCIA DE GÉNERO**

Introducción y traducción de Ana García Aragón



María Iordánidu  
**LOKANDRA**

Introducción, traducción de Piedad Jaume Martínez Gómez Prólogo de la Khronoski Karalis Eding (Piedad Fuentes)



Nieves Muñoz Muñoz  
**LOS ECOS DEL BANQUETE NO ESCRITO**



Eua Mendieta  
**EN BUSCA DE CATALINA DE ERAUSO Identidades en conflicto en la vida de la Monja Añerz**



**OLIMPIA DE GOUGES O LA PASIÓN DE EXISTIR**

Edición de Margarita Bujá y prólogo de la obra original de Gouges a cargo de Margarita Bujá y Clara Román



**MUJERES EN LA HISTORIA DEL TEATRO JAPONÉS DE AMATENASU A MINAKO SEKI**

Prólogo de G. Luce



Clotilde Rafols-Fermandiñana  
**Ni ZANAKO (MI HIJA)**

Edición crítica y traducción de Teresa Favarrina Facchinari



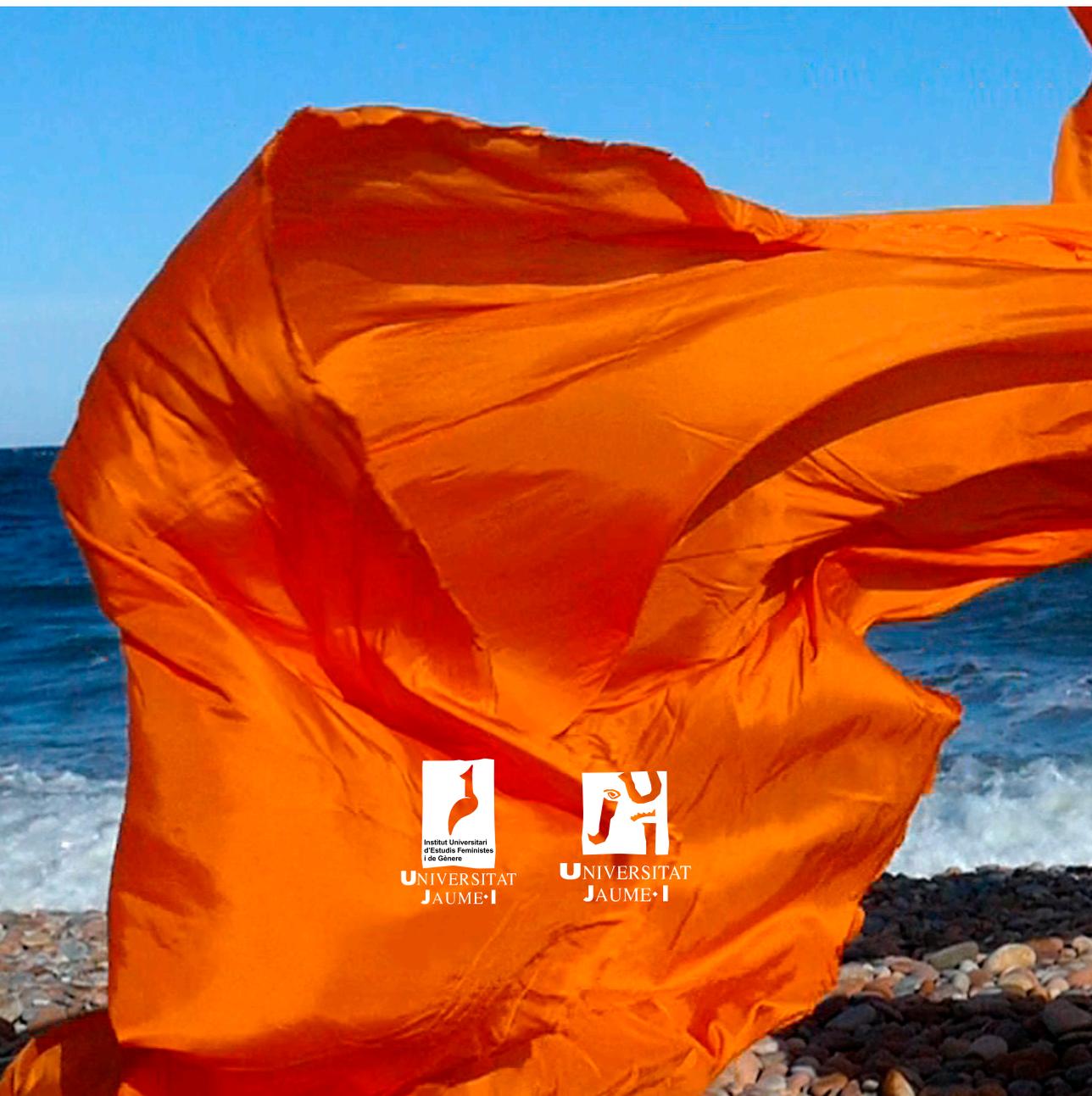
Itziar Pascual Oñate  
**LA AMAEN MANIAS GUERRERAS ASOCIACIONISMO DE MUJERES Y ACCIÓN CULTURAL**







Preu: 8 €



Institut Universitari  
d'Estudis Feministes  
i de Gènere

UNIVERSITAT  
JAUME I



UNIVERSITAT  
JAUME I