# Asparkía

INVESTIGACIÓ FEMINISTA Número 34

# ASPARKÍA

## Investigació Feminista

*Perspectivas feministas*

**Número 34. 2019**

**Asparkía. Investigació feminista** es una publicación semestral que aparece en forma de monográfico.
*Nota: Adjuntamos al final de cada número las normas para el envío de trabajos y obras originales.*

**Edición a cargo de:**
Dori Valero Valero (IUEFG), Inmaculada Alcalá García (Conselleria d'Igualtat GVA) y Beatriz Collantes Sánchez (Université Paris Nanterre)

**Imágenes**
Leticia Reig
Imagen de portada cedida por el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC)

**Directora**
Juncal Caballero Guiral (Universitat Jaume I)

**Secretaria**
Maria Medina-Vicent (Universitat Jaume I)

**Comité de Redacción**
Rosa María Cid López, *(Universidad de Oviedo)*; María José Gámez Fuentes, *(Universitat Jaume I)*; Pascuala García Martínez, *(Universitat de Valencia)*; Pilar Godayol i Nogué, *(Universitat de Vic)*; Begoña García Pastor, *(UNED)*; Jordi Luengo López, *(Universidad Pablo Olavide de Sevilla, España)*; Alicia H. Puleo García, *(Universidad de Valladolid)*; Sonia Reverter Bañón, *(Universitat Jaume I, España)*; Alba Varela Laceras, *(Librería de Mujeres de Madrid)*; Lydia Vázquez Jiménez, *(Universidad del País Vasco)*; Carmen Senabre Llabata, *(Universitat de València)*; Carlos Jesús Fernández Rodríguez, *(Universidad Autónoma de Madrid, España)*

**Consejo Asesor**
Dr Kae Reynolds, *(University of the West of Scotland, Reino Unido)*; Shirley Mangini, SM, *(Profesora Emérita California State University, Long Beach, Estados Unidos)*; Mercedes Alcañiz Moscardó, *(Universitat Jaume I, España)*; Alon Lischinsky, *(Oxford Brookes University, Reino Unido)*; Judith Astelarra Bonomí, *(Universitat Autònoma de Barcelona, España)*; Liliana Herrera Alzate, *(Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia)*; Neus Campillo Iborra, *(Universitat de València, España)*; Fátima Lámbert, *(Escola Superior de Educação, Porto)*; Mª Ángeles Durán Heras, *(CSIC, España)*; Rosa Luna García, *(Universidad Ricardo Palma, Perú)*; Mª Jesús Izquierdo Benito, *(Universitat Autònoma de Barcelona, España)*; Giuseppe Patella, *(Università di Roma Tor Vergata, Roma)*; Gloria Young, *(Centro de Estudios y Competencias en Género, Panamá)*

**Redacción**
*Asparkía. 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: La suscripción a la versión digital de la revista se realizará a través de la plataforma Open Journal System, http://www.e-revistes.uji.es/index.php/asparkia*

**Asparkía**
Investigació Feminista Nº 34 (2019 )
**Asparkía** no se identifica necesariamente con los contenidos de los artículos firmados.
Prohibida la reproducción total o parcial de los artículos sin autorización previa.

**Asparkía** se encuentra indexada en la base de datos del Carhus Plus+, ErihPlus, Miar, Base de Datos ISOC, Latindex, Dialnet, Dulcinea, Redib, Dice, RESH, In-Recs, Circ y UlrichsWeb.

## Publicacions de la Universitat Jaume I
*Maquetació:* Drip studios S.L.
*Imprimeix:* Algrafic S.L.
*Dip. Legal: CS-55-2011*
*ISSN: 1132-8231*
*e-ISSN: 2340-4795*
*DOI revista: http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia*
*DOI número revista: http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2019.34*
*http://www.e-revistes.uji.es/index.php/asparkia*

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I Dades catalogràfiques

**ASPARKÍA:** Investigació feminista, - nº 1 (1992) - [Castelló] : Publicacions de la Universitat Jaume I, 1992- II, ; cm
Anual
ISSN 1132-8231
1, Dones, I, Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat Jaume I, ed.
396(05)

# ÍNDEX/CONTENTS

IL·LUSTRACIONS

**LETICIA REIG** ..... 9

ARTICLES

**Ana Isabel Hernández Rodríguez, Elisa J. Pérez Rosales**
Filosofías liminares y género: cuerpo discursivo y discurso corporal
*Liminal Philosophies and Gender: Discursive Body and Corporal Discourse* ..... 13

**Aline de Andrade Ramos Cavalcanti**
¿Parir o revolucionar?: Un análisis del discurso feminista radical sobre el parto natural
*Give Birth or Revolution?: An Analysis of Radical Feminism Discourse about the Natural Childbirth* ..... 31

**Mariana Longo**
El amor romántico declinado según el género: una experiencia de auto-renuncia, otra de autocentramiento
*Romantic Love and Gender Patterns: Self-Denial and Self-Centered Experiences* ..... 49

**Francesca Randazzo Eisemann**
Mujer garífuna, cuadros de danza y memoria social
*Garifuna Women, Dance Groups and Social Memory* ..... 69

**Lorena Amorós Blasco**
Estrategias discursivas en la ideación de un proyecto artístico a partir de la biografía y la obra de Rachel Ruysch
*Discursive Strategies in ihe Ideation of an Artistic Project Based on the Biography and the Work of Rachel Ruysch* ..... 89

**José Miguel Gámez Salas**
Artemisia Gentileschi: drama, venganza y feminismo en su obra
*Artemisia Gentileschi: Drama, Revenge and Feminism in her Work* ..... 109

**Paula Quintano Martínez**
Casandra y Clitemnestra: confluencias entre víctima y verdugo
*Cassandra and Clytemnestra: Convergences between Victim and Executioner* ..... 135

RETRAT

**Dora Sales Salvador**
Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano: hasta aquí, y a partir de aquí
*Purificación Escribano Feminist and Gender Studies University Institute: Heretofore, and Henceforth* ..... 157

TEXTOS

**Manifest 8M Assemblea de Castelló**
..... 171

CREACIÓ LITERÀRIA

**Gianina Cărbunariu (traducción: Catalina Iliescu Gheorghiu)**
Mihaela, el tigre de nuestra ciudad. Un «farso-documental» ..... 169

LLIBRES

**Luis León Prieto**
Reseña de *Liberad el feminismo* ..... 205

**Ricard Camil Torres Fabra**
Reseña de *Virtudes Cuevas. Una superviviente del campo de concentración de Ravensbrück*..... 210

**Francisco Javier Gómez Castillas**
Reseña de *Raíces suspendidas: estéticas y narrativas migrantes desde una perspectiva de género* ..... 212

**Nieves Pascual Soler**
Reseña de *Susan Glaspell y los Provincetown Players: Laboratorio de emociones (1915-1917)*..... 216

# ÍNDEX D'IL·LUSTRACIONS
# SUMMARY OF PICTURES

*Shopping Day* ..... Portada
100 x 76 cm

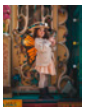
*Player 1* ..... 1
100 x 76 cm

*Player 2* ..... 11
100 x 76 cm

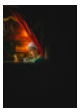
*First love*..... 155
76 x 100 cm

*Nanny* ..... 161
100 x 76 cm

*Apples* ..... 169
100 x 76 cm



*Spring equinox*..... 207
100 x 76 cm



*Trip to grandparents' house*..... 225
100 x 76 cm

# Leticia Reig

Leticia Reig nace en Valencia (1983) donde desarrolla su atracción por el arte. El dibujo y la pintura la cautivan, experimenta y refuerza con Estudios desde bien joven, aprendiendo la particularidad de la forma y del mirar. Ingresa en la Facultad de Bellas Artes pero termina por decantarse por la fotografía como medio de expresión, lo que le lleva estudiar Imagen y diseño gráfico. Leticia es miembro fundador del grupo Artevalencia. Seleccionada en 2013 por Google para presentar junto a otros 44 artistas de todo el mundo el proyecto Google Open Gallery. En el año 2012 abre al público su primer estudio en Benicàssim (Castellón) donde comienza a despuntar como retratista. En 2016 traslada su estudio a Valencia, su ciudad natal donde consigue aunar la fotografía social con su trabajo más personal. En 2018 es nombrada fotógrafa del año de familia y niños por Photoforum.

Exposiciones:
Las 7 Estaciones del Ermitaño. Sala Melchor Zapata. Benicàssim 2011
La Pepa. Sala Melchor Zapata. Benicàssim 2012
Morfeo. Las Naves, Centro de Creación de Arte Contemporáneo. Valencia. 2012
Muestra de Arte contemporáneo Artevalencia. Benicàssim 2013
Onírica. Exposición junto a Álex Alemany. MABE Benicàssim 2014
Empaper-Art. Exposición colectiva. Galería Octubre. Castellón 2014
Artefactes. Leticia Reig. Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés. Vilafamés 2019

# Articles

ANA ISABEL HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ[1]
ELISA J. PÉREZ ROSALES[2]

## Filosofías liminares y género: cuerpo discursivo y discurso corporal

## *Liminal Philosophies and Gender: Discursive Body and Corporal Discourse*

**Resumen**

De manera tradicional, la filosofía ha hecho del cuerpo una noción casi marginal: como apéndice y como sombra de la actividad intelectual considerada como reino humano por excelencia, abstracto y universal. Más allá de esta concepción, así como de su reproducción constructivista, Judith Butler plantea una cuestión harto singular: cómo entender el cuerpo reconociendo, a un mismo tiempo, su materialidad y su discursividad o, en otras palabras, cómo combinar el hecho de que el cuerpo nace y muere de manera irremisible con la imposibilidad de su aprehensión fuera de algún tipo de narrativa. La solución que queda propuesta, siempre de forma provisoria, es que el discurso tiene un perfil corporal mientras el cuerpo nada es sin la forma, e incluso el espesor, que le provee el discurso. Se trata, a fin de cuentas, de analizar la materialidad y el lenguaje como nociones interdependientes.
**Palabras clave:** cuerpo, materia, género, diferencia, feminismo.

**Abstract**

In a traditional way, the philosophy has considered the body an almost marginal notion: as an appendix and as a shade of the intellectual activity considered as the human kingdom, both abstract and universal. Beyond this conception, as well as of its constructivist reproduction, Judith Butler raises a particular question: how to understand the body recognizing, at the same time, its materiality and its discursivity or, in other words, how to combine the fact that the body is born and dies in an unpardonable way with the impossibility of its apprehension out of some type of narrative. The proposed solution, always in a provisional form, is that the discourse has a corporal profile while the body is nothing without the shape, and even the thickness, provided by the speech. It is a question of analyzing, ultimately, the materiality and the language as interdependent notions.
**Keywords:** body, material, gender, difference, feminism.

**Sumario**

1.- Introducción. 2.- (Re)actualizaciones performativo-existencialistas: más allá del abismo entre la materia-cuerpo y la forma-discurso. 3.- Debatiendo con la diferencia sexual desde la diversidad. 4.- A modo de conclusión: aproximación a las corporalidades textual, fronteriza y abyecta. - Referencias bibliográficas.

1 Universidad de La Laguna, ana.isabel.her.rod@gmail.com.
2 Universidad de La Laguna, elisarosales6721@gmail.com.

## 1. Introducción

El siglo XX fue una centuria en alto grado contradictoria que aunó extraordinarios avances tecnológicos y el descubrimiento, por parte de la ciencia, de la fragilidad de sus bases. El siglo pasado conoció, pues, una crisis teórica que, entre otras cosas, puso de manifiesto que ni el sujeto es todo razón –dadas las recapitulaciones del psicoanálisis que hizo del yo una entidad ante todo corporal (Butler, 1993: 97-98)– ni la carne está tan desencarnada que no contiene ningún significado en sus entrañas más crudas (Reverter Bañón, 2001: 40).

Hablar del cuerpo conlleva adentrarnos en una infinidad de campos de conocimiento y experiencia. La sexualidad es uno de estos campos y la vía principal por la que Butler proclama que tanto los cuerpos que no importan (abyectos[3]) como los que importan son cuerpos generizados. De hecho, las aportaciones de algunos feminismos y de la teoría *queer* han subrayado una complejidad y heterogeneidad de los cuerpos tal que desborda la clásica dicotomía hombre-mujer. De ahí la tendencia liminar o, si se quiere, fronteriza, de estas filosofías que se sitúan en el desbordamiento mismo de las relaciones bipolares, propias de la historia del pensamiento occidental, que, además, son subsidiarias de una norma heterosexual forjada a partir de identidades excluyentes y definidas en términos de gruesas diferencias anatómicas.

En nuestra época el desarrollo de las nuevas tecnologías dirigidas al cuerpo ofrece la posibilidad de intervenir sobre su materialidad. La intrusión tecnológica sobre los organismos transforma la anatomía y la fisiología ya sea en el ámbito protésico, genético o bioquímico. En este sentido, son recurrentes las aportaciones de algunas feministas que ponen en evidencia que la objetividad de la ciencia es una subjetividad enmascarada. Interpelan a los científicos en sus convicciones de que están posicionados en un lugar libre de elementos culturales y sociales (Burgos Díaz, 2007b: 246-247). Tanto Evelyn Fox Keller en sus *Reflections on Gender and Science* (1985)[4], como Sandra Harding en *The science question in feminism* (1986)[5] y Donna Haraway en *Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature* (1991)[6] argumentan que no es posible un conocimiento imparcial capaz de expulsar de su discurso las diversas contaminaciones ideológicas y de poder (Córdoba García, 2003: 88). También, el texto *Making sex: body and gender from the greeks to Freud* (1990)[7] de Thomas Laqueur, sostiene que no hay prueba concluyente ni sobre los sexos, ni sobre su dualidad, ni sobre la inconmensurabilidad de la diferencia sexual. Por su parte, Anne Fausto-Sterling y su obra *Sexing the body. Gender politics*

3 La noción butleriana de lo abyecto parte del rescate y reformulación de una tesis de Julia Kristeva, a saber, «no es […] la ausencia de limpieza o de salud lo que […] vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden, aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mismo» (Kristeva, 1980: 11).

4 Véase Fox Keller, Evelyn (1985). *Reflexiones sobre género y ciencia*, Valencia: Alfons el Magnánim, 1991.

5 Véase Harding, Sandra (1986). *Ciencia y feminismo,* Madrid: Morata, 1996.

6 Véase Haraway, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres,* Madrid: Cátedra, 1995.

7 Véase Laqueur, Thomas (1990). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud,* Madrid: Cátedra, 1994.

*and the construction of sexuality* (2000)[8] configura, a través de diversas referencias bibliográficas provenientes de las ciencias, la historia, la antropología, la filosofía y las ciencias sociales, una crítica muy certera a los discursos científicos y a su pretendida visión separada e inocente de los hechos gracias a la naturaleza de sus procedimientos. El núcleo de esta teoría, denominada de los sistemas ontogénicos, alude a la gradación de la sexuación de los cuerpos y afirma que «etiquetar a alguien como varón o mujer es una decisión social» (Fausto Sterling, 2000: 17), es decir, que nuestra concepción del género afecta al conocimiento sobre el sexo que es, en definitiva, producida por los científicos en primera instancia.

Esta constelación de ideas promueve la refutación de la idea naturalista, prediscursiva y fundacional del sexo. Y esta refutación deriva en un conjunto de planteamientos críticos, como el de Judith Butler, que se prolongan a zonas académicas más allá de la ciencia y la filosofía, de la academia y de sus márgenes, fundiéndose en una miscelánea que no cabe sino en una especie de interdisciplinariedad irresoluble. Algo así como una simbolización de la heterogeneidad que anula las tensiones binarias, y apuesta por pugnar las hegemonías, todo ello mediante la presión de constantes esfuerzos de negociación y alianzas (Romero Morales, 2016: 108). O sea, que es en esta huida de fijezas conceptuales y de levantamiento de barreras donde ancla, siempre de manera provisional, el sentido de la filosofía *queer*. Una filosofía que, enfocada a las múltiples cuestiones que giran en torno a la noción de la identidad, es definida por Butler de una manera ingeniosa:

> Para mí, 'queer' es una expresión que desea que uno no tenga que presentar una tarjeta de identidad antes de ingresar a una reunión. Los heterosexuales pueden unirse al movimiento queer. Los bisexuales pueden unirse al movimiento queer. Ser queer no es ser lesbiana. Ser queer no es ser gay. Es un argumento en contra de la especificidad lesbiana. Que si soy lesbiana tengo que desear de cierta forma, o si soy gay tengo que desear de cierta forma. 'Queer' es un argumento en contra de cierta normativa, de lo que una adecuada identidad lesbiana o gay constituye (Butler, 2001: 277).

## 2. (Re)actualizaciones performativo-existencialistas: más allá del abismo entre la materia-cuerpo y la forma-discurso

El paradigma de la modernidad brota dentro de unas fronteras teórico-occidentales donde el dualismo, unido a una racionalidad de tipo discursivo, e en líneas generales una de sus características específicas. Si bien el cristianismo diferenciaría al espíritu del cuerpo, la época científico-cartesiana hará lo mismo con la mente y el cuerpo. Sin embargo, ya en el *Fedón* de Platón o, más bien, en las interpretaciones cristianizantes del filósofo griego, queda establecido que el cuerpo, así como todo lo que conlleva como la percepción, el instinto, la pasión, la emoción, etc., ha de ser anulado para que pueda, a bien actuar, el ejercicio de la razón. El abandono de la corporalidad es, pues, condición de acceso a la verdad y,

8 Véase Fausto-Sterling, Anne (2000). *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*, Madrid: Melusina, 2006.

por ello mismo, la vida presente y terrenal es una desdichada asociación entre el alma y el cuerpo. Pero no solo eso: el mundo de la corporalidad es el germen de los continuos problemas, distracciones y corrupciones del alma sede de la razón. Tanto es así que la muerte, en tanto diluye tal asociación malavenida, deja al ser humano libre al fin. En síntesis, el cuerpo se concibe como un bastión individual y separado de la mente. He aquí una partición jerarquizada que, en líneas generales, constituye el enclave donde se sitúa la demarcación primaria y básica del sujeto (Reverter Bañón, 2001: 43) y que, no obstante, fue invertida por el Foucault de la *Historia de la sexualidad* cuando proclamó que es el alma la cárcel del cuerpo.

El tratamiento butleriano de la materialidad y, por tanto, del cuerpo, pretende superar y dejar atrás el panorama filosófico occidental asentado en una lógica binaria y heteronormativa. *Cuerpos que importan* (1993) explica que la performatividad, núcleo de toda su filosofía, conlleva un tratamiento de la corporalidad que deriva en una espinosa problematización, a saber, la del cómo se llevan a cabo los procesos materializadores. Una problematización desmanteladora y reformuladora que remite a cuestiones diferentes pero íntimamente relacionadas:

> Las cuestiones que estarán en juego en la reformulación de los cuerpos serán: 1) la reconsideración de la materia de los cuerpos como el efecto de una dinámica de poder, de modo tal que la materia de los cuerpos sea indisociable de las normas reguladoras que gobiernan su materialización y la significación de aquellos efectos materiales; 2) la comprensión de la performatividad, no como el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra, sino, antes bien, como ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone; 3) la construcción del «sexo» no ya como un dato corporal dado sobre el que se impone artificialmente la construcción del género, sino como una norma cultural que gobierna la materialización del cuerpos; 4) una reconcepción del proceso mediante el cual un sujeto asume, se apropia, adopta una norma corporal, no como algo a lo que estrictamente se somete, sino, más bien, como una evolución en la que el sujeto se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo, y; 5) una vinculación de este proceso de «asumir» un sexo con la cuestión de la identificación y con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir otras (Butler, 1993: 19).

Todas estas son cuestiones que han de entenderse bajo la óptica de una de las intenciones primeras de la visión performativa del género de Butler: estudiar y reconocer, en aras de liberar, las diversas formas y relaciones de vida humanas dentro del inagotable espacio de lo mundano. Una diversidad que, a su juicio, no ha sido lo suficientemente reconocida por los feminismos de la igualdad o universalistas debido a su deuda para con las concepciones moderno-humanistas, o metafísicas, del sujeto. De hecho, la vertiente desmanteladora del fundacionismo de la modernidad, hilo conductor de la obra butleriana, adopta como uno de sus ejes la crítica nietzscheana en tanto condensadora de todos los rasgos teóricos de la postmodernidad (Oñate, 1998: 82), a saber, la crítica de la metafísica de la sustancia[9]:

9 El núcleo de la metafísica de la sustancia es la operación de hacer de la formulación gramatical entre sujeto y predicado un reflejo de la sustancia y el atributo en un nivel ontológico.

> El reto que supone reformular las categorías de género fuera de la metafísica de la sustancia deberá considerar la adecuación de la afirmación que hace Nietzsche en *La genealogía de la moral* en cuanto a que 'no hay ningún «ser» detrás del hacer, del actuar, del devenir; 'el agente' ha sido ficticiamente añadido al hacer, el hacer es todo'. En una aplicación que el mismo Nietzsche no habría previsto ni perdonado, podemos añadir como corolario: no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas 'expresiones' que, al parecer, son resultado de ésta (Butler, 1990: 84-85).

Que la estructura del género sea performativa implica sostener que el género no está fijado ni por el cuerpo, ni por la naturaleza, ni por lo simbólico. Y, lo más importante, la performatividad de género subraya su no carácter expresivo. Más bien se trata de una característica identitaria creada y constituida: «[el] género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas (dentro de un marco regulador muy estricto) que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser» (Butler, 1990: 98). El género *es* un conjunto de significados adquiridos y variables que se relacionan dinámicamente con los esquemas de la normatividad sexual (Burgos Díaz, 2005: 149). En otras palabras, el significado del género siempre está determinado relacionalmente y lejos queda la comprensión de este como una expresión de una esencia interna personal-sexual:

> El género siempre 'es' relativo a las relaciones construidas en las que se establece [...] Como un fenómeno variable y contextual, el género no designa a un ser sustantivo, sino a un punto de unión relativo entre conjuntos de relaciones culturales e históricas específicas (Butler, 1990: 61).

Butler, en definitiva, busca situarse en *otro lugar* (Femenías, 2015: 135-136), otro lugar más amplio y allende las formas tradicionales de entender la materia, es decir, hermanada con nociones pretendidamente originales y que remiten a otras ideas tales como naturaleza, dato previo, origen, fundación, principio, etc. Para Butler, tales ideas, de una u otra manera, se utilizan para avalar principios legitimadores que se quieren incontestables: hacer de la naturaleza *lo primero* es un dispositivo generado a partir de un discurso de poder determinado, a saber, la hegemonía heteronormativa. Una hegemonía de la que no han sabido escapar algunos movimientos de liberación de corte universalista e igualitarista dada su filiación a posiciones humanistas. Desde esta postura, Butler cuestiona algunos supuestos de los feminismos de corte universalista e igualitarista, a saber:

> Tienen tendencia a dar por sentado que hay una persona sustantiva portadora de diferentes atributos esenciales y no esenciales. Una posición feminista humanista puede sostener que el género es un 'atributo' de un ser humano, caracterizado esencialmente como una sustancia o 'núcleo' anterior al género, denominada 'persona', que designa una capacidad universal para el razonamiento, la deliberación moral o el lenguaje. No obstante, la concepción universal de la persona ha sido sustituida como punto de partida para una teoría social del género

> por las posturas históricas y antropológicas que consideran al género como una 'relación' entre sujetos socialmente constituidos en contextos concretos (Butler, 1990: 60).

Para entender el reto antidualista de Butler que nos insta a negar que haya, por una parte, vida discursiva (o algo así como lo formal) y, por otra parte, vida orgánica o corporal (o algo así como lo material), es menester ubicar la filosofía butleriana en el giro lingüístico. De una manera superficial, podemos decir que el *giro lingüístico* radicaliza la primacía del lenguaje sobre el pensamiento. Pero el lenguaje, entendido en un sentido amplio, desborda con creces su sentido instrumental. De hecho, el feminismo postestructuralista de Judith Butler ha sabido utilizar magistralmente el giro lingüístico, dado sus herramientas que permiten pensar el proceso de construcción de las identidades individuales y colectivas, para el desarrollo de su teoría de la performatividad enfocada a dar cuenta de los mecanismos de conformación de las identidades (Cano, 2015: 8). Ahora bien, Butler no cae en reduccionismo lingüístico alguno y su análisis de la materialidad no niega el componente orgánico de lo corporal. Más bien, de lo que se trata es de entender que el lenguaje y el cuerpo son realidades que se relacionan de una manera harto compleja: si bien el cuerpo y el lenguaje no son la misma cosa ni pueden reducirse el uno al otro, lo cierto es que no hay vida humana corporal que pueda esquivar las palabras, de igual modo que no hay palabras sin el cuerpo al que dan sentido. ¿Cómo es esto posible? Pues bien, veamos el argumento explicativo que ofrece Butler: el discurso no logra nunca atrapar por completo al cuerpo en su materialidad y, por eso mismo, no hay acceso posible al cuerpo, o a la materia corporal, sin mediación discursiva (Burgos Díaz, 2013: 205-206). En este punto es importante señalar que, tal vez, Butler haya rondado lo tautológico: la materialidad de los cuerpos es efecto de la reiteración de normas discursivas en tanto significaciones dominantes y, al mismo tiempo, la materialización de la que es capaz el lenguaje se demuestra por esos mismos cuerpos. Esta remisión circular es uno de los mayores motivos de las voces críticas que han convertido la obra de Butler en una vertiente del monismo discursivo (González, 2014: 140). Pero, sin entrar en esta discusión, merece la pena atender a una pequeña (auto) sentencia que, cargada de ironía, aparece en *Deshacer el género*: «no soy una buena materialista. Cada vez que intento escribir sobre el cuerpo termino escribiendo sobre el lenguaje» (Butler, 2004: 280). Y, sin embargo, un poco más adelante, Butler nos sorprende ofreciendo una nada apresurada definición del cuerpo, esto es, como «aquello que puede ocupar la norma en una miríada de formas, que puede exceder la norma, volver a dibujar la norma y exponer la posibilidad de la transformación de realidades a las cuales creíamos estar confinados» (Butler, 2004: 306-307). De hecho, el cuerpo es algo así como un proceso activo de encarnar ciertas posibilidades culturales e históricas. He aquí un planteamiento que sintoniza con líneas existencialistas de pensamiento, en concreto con Merleau-Ponty y Simone de Beauvoir. Y ello a pesar de que sea inusual en las filosofías de cuño postmoderno remitir a pensamientos fenomenológicos o existencialistas.

El dictamen, propio de Merleau-Ponty en la *Phénoménologie de la perception*

(1945)[10], de que el cuerpo no es un simple objeto de pensamiento sino un cúmulo complejo de significaciones vividas, conlleva que la distinción entre el sujeto y el objeto sea rechazada. Es más, Merleau-Ponty no solo habla del cuerpo, sino también de la *carne* del mundo, enfatizando la inseparabilidad y la reversibilidad de lo que la filosofía tradicional se ha empeñado en separar mediante las nociones de espíritu y naturaleza (Collin, 1995: 63-65). No hay instintos biológicos o especies naturales *per se* sino *en relación* con la existencia y *desde* una situación concreta. Por ello, Butler piensa que la *Phénoménologie* es un texto que aporta a la teoría feminista una perspectiva interesante por cuanto restaura los componentes históricos y volitivos de cualquier experiencia y, en efecto, bien podría abrirse al reconocimiento de la diversidad sexual.

Como ya sabemos, la formulación de Merleau-Ponty sobre lo corporal influyó de manera determinante en la comprensión del género de Beauvoir (Burgos Díaz, 2008: 5). Por ejemplo, *Le deuxième sexe* (1949)[11] es un llamamiento a pensar el cuerpo como *situación*. Porque si éste, tal y como nos dice Beauvoir, no es una cosa, es claro que el cuerpo es una intelección primordial en nuestra aprehensión del mundo y, derivado de esto, el esbozo de nuestros proyectos (Burgos Díaz, 2008: 48). Una de las consecuencias más notorias de hacer del cuerpo una situación es el cuestionamiento del modelo masculino de autonomía que se deja ver en *L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique* (1943)[12]. Así, el sujeto que propone Beauvoir no es abstracto a la manera de Sartre, sino una entidad procesual curiosamente corporeizada y situada cuya conciencia está imbricada con el mundo: un cuerpo viviente que se desarrolla en el mundo junto con otros cuerpos (Femenías, 2003: 28). Allende la interpretación butleriana, en la filósofa francesa no se da una noción de sujeto íntegra ontológicamente como podría ser la articulada por el existencialismo de Sartre, sino que ofrece un marco de comprensión situacional y que remite, en consecuencia, a un afuera (contextual) no separado de un adentro (textual). En otras palabras, las personas-cuerpo no son conciencias separadas del mundo y de los otros cuerpos y, por lo tanto, los elementos que configuran las identidades en tanto estructuras simbólicas no podrían ser jamás estudiados si no es a la luz de un diálogo constante e interminable, tensión viviente, con lo mundano.

Dicho esto, resulta discutible la crítica de Butler a Beauvoir que consiste en afirmar que la autora francesa deja, como dato incuestionable y equiparable a la noción de materia prima, la categoría de sexo. Butler, al acusar a Beauvoir de no desmarcarse del binarismo naturaleza-cultura en cuanto tal, no tiene en cuenta que la corporalidad de la que habla Beauvoir no responde a parámetros esencialistas o limitantes sino a una situación que, entre otras cosas, entre infinidad de cosas, puede convertirse en un instrumento de libertad para las mujeres. De todas maneras, es cierto que Beauvoir da a entender a veces que las mujeres son los únicos seres marcados por el género: «lo que hace relativamente fácil la iniciación del muchacho en la existencia es que su vocación de ser humano y de varón no son opuestas»

10 Véase Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Fenomenología de la percepción,* Barcelona: Planeta, 1993.

11 Véase De Beauvoir, Simone (1949). *El segundo sexo,* Madrid: Cátedra, 2015.

12 Véase Sartre, Jean-Paul (1943). *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica,* Barcelona: Altaya, 1993.

(De Beauvoir, 1949: 83). Así, en el caso de las mujeres, la cultura ha impuesto una escisión: la mujer no representa la universalidad humana, el hombre sí. Ella siempre es una particularidad. Y, sin embargo, Beauvoir denuncia tal universalidad construida sobre la condición masculina porque solo a esta masculinidad representa: «el "interés general" termina siendo el de una categoría "privada" de ciudadanos, los que se aprovechan del sistema y quieren seguir aprovechándose de él» (De Beauvoir, 1954: 306). Pero, a pesar de las críticas y cuestionamientos, la obra de Beauvoir ofrece a Butler argumentos de fondo que le sirven a ésta en su reto de desestimar la distinción sexo y género o, si se quiere, cuerpo y discurso. Para Butler, el sexo (cuerpo) es género (discurso) y, más exactamente, el género no es un efecto del sexo. Al contrario, el sexo, que tiene una historia (o varias) es un efecto del género. En síntesis, Butler niega que el género sea un conjunto de significados culturales inscritos en una sustancia previa y corporal. De ahí que declare que «la noción de una sustancia constante es una construcción ficticia creada a través del ordenamiento obligatorio de atributos en secuencias coherentes de género» (Butler, 1990: 83). Pero, adviértase, si bien Butler sostiene que el género es la causa performativa del sexo y rebate cualquier postulado que localice al género como el resultado predeterminado del sexo naturalizado, así como las operaciones que hacen de la conducta y el deseo efectos o determinaciones del sexo, constituye un error deducir que Butler cambia, sin más, los lugares del sexo y del género. Dentro de una trama discursiva nada puede constituir un principio de causalidad (Martínez, 2015: 327). O sea, que tanto el género como el sexo, a fin de cuentas, remiten a actos, pero a actos que surgen y se desarrollan normados.

Vistas, así las cosas, Butler propone pensar, no solo la materialidad de los cuerpos, sino también su capacidad transformadora, bajo presupuestos que inhabilitan el dualismo ontológico de la tradición filosófica, así como de su la subsidiaria oposición genérico-sexual. Con este propósito, la autora trata de echar luz sobre una cuestión nuclear: cómo pensar lo humano generizado más allá de aquello que «se invoca frecuentemente como una cuestión de diferencias materiales» (Butler, 1993: 17), esto es, fuera de los límites de la diferencia sexual. En opinión de Butler, los planteamientos feministas basados en la diferencia sexual[13] conciben lo simbólico como una escena anterior a lo social –y de la que lo social depende– que funda el repudio de lo femenino y, por tanto, dificulta la acción transformadora (Burgos Díaz, 2005: 148). La refutación butleriana de las teorías de la diferencia sexual se basa en el tratamiento de ésta respecto a la asimetría de la relación entre los sexos y de la separación de las esferas de lo simbólico y de lo social. Por ejemplo, en su *Antigona's Claim. Kinship between life and death* (2000), encontramos una explicación precisa a esta cuestión:

> La distinción y la ley social no puede sostenerse, no tan solo porque lo simbólico es en sí mismo un resultado de la sedimentación de las prácticas

13 Para Rodríguez Magda (2015: 35), la comprensión de la diferencia sexual como punto de partida de la opresión secular de las mujeres ligada a su papel reproductor o como circunstancia determinante a partir de la cual reivindicar una cultura y una visión propia, es mantenida tanto por los feminismos materialistas, marxistas, de la igualdad, feminismo cultural y feminismo de la diferencia.

> sociales, sino porque los cambios radicales que se dan en el parentesco precisan de una rearticulación de los presupuestos estructuralistas del psicoanálisis y, por lo tanto, de la teoría contemporánea sobre el género y la sexualidad (Butler, 2000: 36).

En efecto, con la mirada puesta en un más allá de la dicotomía del *biologicismo* de las teorías de la diferencia sexual y, también, del *sociologismo* de las teorías del género, Butler apuesta, desde ese *otro lugar* que nombramos antes, por incentivar la proliferación, multiplicar las posiciones, explotar la diseminación de la diferencia, entendiendo que esto es parte de un proyecto político transformador por cuanto hace hincapié en una idea de diferencia que es en sí misma desestabilizadora: modifica las jerarquías, introduce nuevos significantes en el sistema de representaciones y, en definitiva, promueve la alteración de todas las relaciones diferenciales y de valor (Sabsay, 2005). Por ello, es desde un afán por contestar y desafianzar la matriz heterosexual en tanto marco culturalmente específico que regula la identidad de género (Soley-Beltrán, 2009: 36), de donde brota la propuesta butleriana, tan conocida y manida (y, por tanto, tantas veces malinterpretada) de la proliferación transgresora de identidades sexuales y de sexualidades múltiples y cambiantes (Reverter Bañón, 2003: 40-41). En suma, se trataría de sacar a la luz la artificialidad de la estructura binaria de las sexualidades a través de su confusión y desestabilización.

## 3. Debatiendo con la diferencia sexual desde la diversidad

Una de las mayores divergencias teóricas entre el feminismo de la igualdad y las teorías de la diferencia sexual se cifra en que, mientras aquél hace del género una cualidad externa que se asigna con posterioridad a un núcleo humano originario (el sujeto racional autónomo como lugar desde donde es posible la resistencia al patriarcado), las teorías de la diferencia sexual consideran al género un producto producido y encerrado en el orden falocéntrico[14] de la cultura patriarcal occidental. De ahí que las teóricas de la diferencia sexual hayan volcado su mirada no al rol y al significado añadido en que consiste el género, sino al *sexo*, considerándolo un dato no accidental sino auténtico que ha quedado impensado, irrepresentado, en el dominio del orden simbólico masculino que, a través de la imposición de la lógica de *lo mismo* (lo uno, el ser, el hombre) ha negado y subordinado *lo otro,* esto es, la mujer.

Butler muestra una voluntad clara de incidir en el carácter artificial e interesadamente construido del dogma de la dualidad de los sexos (Burgos Díaz, 2007a: 74). Por eso, desvincula la diferencia sexual de su naturalidad en aras de redefinir el concepto de género alejándose de las directrices argumentales tradicionales (Collin, 1995: 9-10). Para Butler, pues, el cuerpo no es una cápsula

14 Este término es usado por primera vez en la década de los treinta por Ernest Jones en contra de las teoría sobre la sexualidad femenina. Su reutilización en los años setenta obedece a ser un instrumento de crítica respecto a cualquier discurso centrado en la posición o el imaginario masculino. Derrida, Cixous y Kristeva amplían el significado del término para describir las prácticas que colocan al falo como el significador que ejerce el control de la metafísica y un lenguaje occidentales (Picard, 2002: 165).

hermética que encierra en su interior un ser en sí genuino y esencial que constituye la definición y fundamento incontestables de la identidad. Esta óptica conceptual pertenece a la del sujeto humanista e individualista, propia del liberalismo, y aloja fábulas fundacionistas. Por ello Butler propone, no que tenemos, sino que *habitamos* el cuerpo, *en* el cuerpo y que, en definitiva, el cuerpo no nos pertenece en exclusiva (Burgos Díaz, 2013: 204). Se trata de hacer de la relacionalidad el marco desde donde cabe la reflexión sobre el cuerpo.

Llegado este punto, se hace importante señalar que, entre las implicaciones de la propuesta corporal-relacional butleriana destaca también una tesis compartida con la filósofa de la diferencia sexual más importante del siglo XX: Luce Irigaray. Tanto en *Speculum de l'autre femme* (1974)[15], como en *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977)[16] y Étique de la différence sexuelle (1984)[17]. El cuerpo no es una entidad individual sino una realidad atravesada social, cultural y políticamente, lo que propició el entendimiento del cuerpo como el locus a través del cual se ejercen las relaciones de poder. Recordemos que con su texto *Espéculo de la otra mujer* (1974), Irigaray provocó que el feminismo de la diferencia se instalara, primero en Francia, y, después, se extendiera en Italia mediante diversos círculos feministas como el de Luisa Muraro. De manera general, el feminismo de Irigaray campa con soltura dentro de algunas directrices teóricas de la filosofía postmoderna y, en efecto, rompe con las nociones de emancipación y de igualdad propias de la tradición feminista de corte ilustrado. Una de las tesis que señala Irigaray y son de un enorme interés para Butler (una vez descargada del esencialismo característico de la filósofa francesa) es que el afán de los discursos moderno-feministas son, a fin de cuentas, vertientes de un mismo discurso masculino y androcéntrico. En otras palabras, que la igualdad sea el reto de los feminismos modernos implica que estos quedan subsumidos dentro de las determinaciones masculinas y no escapan, en efecto, de la lógica del logocentrismo. Una lógica que es arquitecta de la racionalidad occidental y tiene como base las bipolaridades jerarquizadas que surgen a partir del concepto de presencia como contrapunto de la ausencia. He aquí el origen de la comprensión dualista de la realidad que se ha forjado desde el pensamiento griego: mente/materia, bien/mal, ser/nada… y hombre/mujer. Por eso, Irigaray se propone pensar la diferencia sexual mediante una concepción de la mujer allende el lastre derivativo impuesto desde el logocentrismo. Ese es el sentido de su problematización y que la diferencia sexual sea el tema de nuestro tiempo, con ecos heideggerianos, y podría ser nuestra salvación. Pero una salvación que no pasa por la homogeneización.

Por otro lado, *El pensamiento heterosexual*[18] *y otros ensayos* (1981) de Monique Wittig es crucial aquí por cuanto se aleja del sentido ontológico, prediscursivo y no disciplinario de la diferencia sexual:

15 Véase Irigaray, Luce (1974). *Espéculo de la otra mujer,* Madrid: Ediciones Akal, 2007.

16 Véase Irigaray, Luce (1977). *Ese sexo que no es uno,* Madrid: Ediciones Akal, 2009.

17 Véase Irigaray, Luce (1984). *Ética de la diferencia sexual*, Castellón: Ellago Ediciones, 2010.

18 Tal y como ha explicado Soley-Beltrán (2009: 30), la noción de *straight mind* está inspirada por el concepto de *pensamiento salvaje* de Lévi-Strauss. Ambas ideas implican una aproximación cognitiva informada por una visión del mundo específica que, a su vez, la informa.

> Hoy, nociones como raza y sexo son entendidas como un 'dato inmediato', 'sensible', un 'conjunto de características físicas', que pertenecen a un orden natural. Pero, lo que creemos que es una percepción directa y física, no es más que una construcción sofisticada y mítica, una «formación imaginaria» que reinterpreta rasgos físicos (en sí mismos tan neutrales como cualquier otro, pero marcados por el sistema social) por medio de la red de relaciones con que se los percibe. (Ellas son vistas como 'negras', por eso 'son' negras; ellas son vistas como 'mujeres', por eso 'son' mujeres. No obstante, antes de que sean 'vistas' de esa manera, ellas tuvieron que ser 'hechas' de esa manera) (Wittig, 1981: 34).

Es decir, es la opresión la que *crea* el sexo. Los intereses reproductivos hacen emerger la diferencia sexual que convierte a las mujeres (a un nivel ontológico) en *otros/diferentes* frente a la mismidad y la universalidad asumida y apropiada por los varones y todo su mundo simbólico (Mateo Gallego, 2011: 49). Ya en uno de sus primeros textos, Butler explica el asunto como sigue:

> Para Wittig, cuando nombramos la diferencia sexual, la creamos: restringimos nuestro entendimiento de las partes sexuales relevantes en aquellas que ayudan en el proceso de reproducción, haciendo con ello de la heterosexualidad una necesidad ontológica [...] Por lo que Wittig arguye que la *erogeneidad*, la capacidad de reproducción del cuerpo, es restringida por la institucionalización de la diferencia sexual binaria; se pregunta: ¿por qué no nombramos como rasgos sexuales a nuestras manos, bocas, culos? Y responde, únicamente nombramos sexual (léase, sentimos sexual) los rasgos funcionales para la actividad reproductiva (Butler, 1986: 202).

Por su parte, Rosi Braidotti reconoce la importancia de las aportaciones de Wittig en cuanto vuelcan, sobre la categoría de «mujer», el talante de la filosofía de la sospecha:

> [En] un movimiento de repudio radical de todas las identidades creadas en el sistema patriarcal, Monique Wittig inició la era de la sospecha sobre la noción misma de 'mujer', considerada como la construcción ideológica de un sistema de género dominado por los hombres. Para Wittig, la 'mujer' como concepto está cargado de proyecciones y expectativas imaginarias masculinas. Por consiguiente, es poco *confiable* desde el punto de vista epistemológico y sospechoso desde el punto de vista político (Braidotti, 1994: 225).

Con todo, la diferencia sexual es la mayor causa de polémica entre Rosi Braidotti y Judith Butler. Para Braidotti, tal diferencia, y no el género, es lo que da cuenta de las diferencias fundamentales (devenidas en desigualdades) entre hombres y mujeres. El género, en cambio, es un concepto cargado con una polisemia irreversible y cualidades que varían por ser construidas. En efecto, Braidotti alza la diferencia sexual como centro cardinal del feminismo en tanto lucha teórico-práctica en contra de esas diferencias que generan desigualdad y opresión. Las categorías tales como el género, o *postgénero*, disuelven a las mujeres. Y la propuesta de no disolución

de las mujeres, indica Braidotti en contra de algunas tesis de Butler, no implica necesariamente la adopción de una postura heterosexista. Además, el punto de partida esencial del pensamiento de la diferencia sexual es la no coincidencia de la identidad con la idea tradicional cartesiana de conciencia. Así las cosas, Butler propone el entrecruzamiento e interrelación, en el seno del pensamiento feminista, de ambos paradigmas teórico-feministas. Y, para esta labor, Braidotti es a ojos de Butler muy productiva. Y es que Braidotti –si bien piensa que la diferencia sexual es inevitable y básica– considera que su forma patriarcal es rebatible (Burgos Díaz, 2005: 150).

**4. A modo de conclusión: aproximación a las corporalidades textual, fronteriza y abyecta**

Como sabemos, uno de los mayores compañeros de viaje de la trayectoria intelectual de Judith Butler es Michel Foucault. En su famosa *Histoire de la sexualité*, que consta de tres volúmenes (1976, 1984, 1984) encontramos una de las citas más recurridas y citadas, concretamente en el primer volumen, titulado *La volonté de savoir:*

> La noción de ‹sexo› permitió agrupar en una unidad artificial elementos anatómicos, funciones biológicas, conductas, sensaciones, placeres, y permitió el funcionamiento como principio causal de esa misma unidad ficticia: como principio causal, pero también como sentido omnipresente, secreto a descubrir en todas partes: el sexo, pues, pudo funcionar como significante único y como significado universal (Foucault, 1976: 164).

Aquí se ofrece, como raíz, una concepción de las normas no solo represiva sino también productiva. El hecho de que haya colocado en primer plano el papel formativo y constitutivo del poder con respecto a los espacios que regula (Pérez Navarro, 2007: 112), es una virtualidad crucial en el replanteamiento butleriano sobre la materialidad. Butler reconoce la deuda que su visión del cuerpo sexuado guarda respecto al planteamiento del filósofo francés:

> El sexo es, desde el principio, normativo; es lo que Foucault llamó un ‘ideal regulatorio’. En este sentido, entonces, el sexo no solo funciona como una norma, sino que es parte de una práctica regulatoria que produce (por medio de la repetición o reiteración de una norma sin origen) los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza regulatoria se ilustra como una especie de poder productivo, el poder de producir, deslindar, circular, diferenciar, los cuerpos que controla [...] el ‘sexo’ es un constructo ideal que se materializa forzosamente a través del tiempo (Butler, 1993: 18).

Con el fin de dinamitar el dualismo implícito en la teoría feminista, Butler apuesta por no trabajar a dos niveles al analizar el sexo y el género. No hay nada previo a lo que acudir como punto de partida pre-narrativo. El efecto sustancial que desprende el cuerpo, el sexo, no es más que eso, un efecto cultural (pero no

derivativo ni lineal) que se presenta vestido sin ocultar, sin embargo, desnudez alguna. Butler desecha cualquier noción original a la que se imite. Entonces, ya que no hay referencia posible a lo dado, queda como un sinsentido definir al género como una interpretación cultural del cuerpo sexuado: «el género es una imitación sin origen» (Butler, 1990: 269).

Es importante señalar que Butler ofrece varias tematizaciones del cuerpo que, si bien no están reñidas, sí que guardan algunas diferencias entre sí. Así, si bien en *El género en disputa* (1990) se da una definición de lo corpóreo que se funda en la imagen del cuerpo-texto y el género paródico, en *Cuerpos que importan* (1993) se concibe la corporalidad en tanto frontera poniendo especial énfasis en la noción de la abyección (González, 2014: 139-140). Un concepto de abyección que, tal y como se apuntó antes, sirve a Butler para dotar de voz y reconocimiento a la diversidad de relaciones corporales que no han sido lo suficientemente tratadas y visibilizadas por lo que ella llama los feminismos tradicionales sustentados en una visión dualista de la realidad.

Cuando Butler afirma que «las categorías paródicas sirven para conseguir el propósito de desnaturalizar el sexo en sí» (Butler, 1990: 243) está proponiendo la parodia como herramienta de resistencia y subversión política. Son ejemplos de catacresis, es decir, de la manera en que la norma que regula puede subvertirse a través del uso indebido o inapropiado de un término, como el queer. Es más, la primera subversión consiste en reivindicar, invirtiéndolo positivamente, «el nombre que se nos da» (Collin, 1995: 12). De este modo, *El género en disputa* (1990) presenta la performatividad y la performance ligadas en cuanto modos de revelar las múltiples construcciones posibles del género y de la identidad (González, 2014: 135). Por consiguiente, queda recusada la idea de un cuerpo o instancia previa a la productividad discursiva. En otras palabras, Butler enfatiza una noción de cuerpo-texto capaz de variación paródica y, en efecto, los cuerpos están dotados de una capacidad de acción reformulada como acciones corporales. Esto implica que, dado que los cuerpos se configuran en función de un régimen de normalización o, en palabras de Foucault, de disciplinamiento, los cuerpos resisten ante la ley mediante desplazamientos paródicos que no apelan a un núcleo interior o anterior (yo, cogito, etc.) sino por efecto de la iteración de acciones corporales que logran desviar la norma haciendo diferencia entre una y otra repetición (González, 2014: 136).

Esta visión de la corporalidad generizada, así como su consecuente capacidad de acción en términos de resignificación, ha atraído numerosas críticas. Aunque éste no es el lugar para profundizar en ellas, cabe mencionar que, como ejemplos de los ataques más feroces, se encuentran los de Sheila Jeffreys[19], Seyla Benhabib[20]

19 Véase Jeffreys, Sheila (1993). *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana,* Madrid: Cátedra, 1996.

20 Véase Benhabib, Seyla (1995). «Fuentes de identidad y el yo en la teoría feminista contemporánea», en *Laguna. Revista de Filosofía,* Nº 3, pp. 161-178. También Benhabib, Seyla (1995). «Feminismo y postmodernidad: una difícil alianza» en Amorós, Celia y Ana De Miguel (eds.) (2005). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, Madrid: Minerva, pp. 319-342.

y Martha Nussbaum[21]. En este punto, no podemos obviar que Butler explicó, más tarde, que su *Gender Trouble* fue un texto malentendido por un gran número de lectores, como si ella hubiera propuesto que «uno se despierta cada mañana, examina el guardarropa o algún espacio más amplio en busca del género que quiere elegir y se lo asigna durante el día para volver a colocarlo en su lugar por la noche» (Butler, 1993: 12).

*Cuerpos que importan* (1993) puede definirse como la obra donde Butler trata de proveer a los cuerpos de una textura que ya no es ni meramente imaginaria, ni paródica, ni textual. La tesis de que «[el cuerpo] se construye a través de la repetición ritualizada de normas» (Butler, 1993: 13) ubica la corporalidad como frontera, esto es, entre la materia y el lenguaje entendidas como entidades distintas pero relacionadas de manera íntima. De todas maneras, si bien Butler admite como materialidades «la biología, la anatomía, la fisiología, la composición hormonal y química, la enfermedad, la edad, el peso, el metabolismo, la vida» (Butler, 1993: 108), tales materialidades no escapan a sus respectivas matrices interpretativas y, en efecto, son consideradas como significaciones con historia y, por tanto, condicionadas: «los contornos corporales y la morfología no solo están implicados en una tensión irreductible entre lo psíquico y lo material sino que son esa tensión misma» (Butler, 1993: 107). A fin de cuentas, la materialidad no es una entidad análoga a la naturaleza, y, si los cuerpos son ciertamente materia, son materia-de-significación. El cuerpo no es, sencillamente, materia lingüística ni puede decirse que su actividad no influye en la significación. Butler niega las referencias a una materialidad pura puesto que todo esfuerzo por referirse a ella depende de un proceso significante. Y, no obstante, al mismo tiempo, Butler asume que la materialidad no puede reducirse a una identidad con el lenguaje. Podría decirse, pues, que materia y lenguaje son interdependientes.

Tal y como acabamos de adelantar, también es en *Cuerpos que importan* donde Butler profundiza en una noción ya trabajada en *El género en disputa,* esto es, la abyección: «en el caso de los cuerpos [las] exclusiones amenazan la significación constituyendo sus márgenes abyectos o aquello que está estrictamente concluido: lo invivible, lo inenarrable, lo traumático» (Butler, 1993: 268). Las identidades se configuran a través de la diferencia y no al margen de ella (Hall, 2003: 18), por lo que los cuerpos inteligibles y normativizados se constituyen tomando como base al repudio y la abyección de los cuerpos marginales. Este planteamiento surge de una concepción del sujeto como una entidad que, en tanto negación del deseo, se constituye melancólicamente (Reverter Bañón, 2002: 171).

El dominio de los cuerpos abyectos remite al dominio de la ininteligibilidad: «[son los] cuerpos impensables, [habitantes de un] terreno excluido, ilegible, que espanta [al dominio de los cuerpos inteligibles] como el espectro de su propia imposibilidad, el límite mismo de la inteligibilidad, su exterior constitutivo» (Butler, 1993: 14). Es claro, pues, que Butler se propone transformar los cuerpos excluidos, dotándolos de los privilegios ontológicos, en seres que importan. La manera en que

21 Véase Nussbaum, Martha (1999). «The profesor of parody», en *The New Republic,* 220/8, pp. 37-45.

la autora hace de esta propuesta transformadora algo, no solo posible, sino también urgente, es declarando que lo abyecto, en tanto exterior constitutivo y condición constituyente, no es una ley prediscursiva de validez histórica y universal que proveería a la diferencia sexual, así como a la relación de subordinación que implica, de valor ontológico. Así, cuando Butler argumenta que *hay* cuerpos abyectos, no asume una posición ontológica que postula la existencia previa de los cuerpos como si los cuerpos abyectos existieran en sí mismos. Dicho de otro modo: Butler no se retrotae a un lugar anterior al discurso, sino que, contradiciéndolo performativamente, dota de realidad ontológica a aquello que la ontología clásica excluye como medio para configurar su propio campo de inteligibilidad.

Así las cosas, de lo que se trata es de abrir la posibilidad de rearticular y modificar las fronteras marcadas. Situar a lo abyecto en un nuevo estatuto reivindicativo *queer* donde se reconoce que los cuerpos abyectos son los que tienen la capacidad de la subversión y la renegociación. Porque son los cuerpos abyectos la materialización o, más bien la encarnación, de la frontera y, por ello mismo, resuelven los problemas que acarreó la figura del cuerpo como texto, propia de *El género en disputa*. De este modo, los cuerpos repudiados son los protagonistas de la apuesta política, democrática, plural y radical de Butler.

Y, para terminar, es imprescindible indicar que el análisis butleriano de lo abyecto explica la configuración de cuerpo sexuado dentro de un régimen binario que es, a todas luces, contingente y no necesario, tan sujeto a la interpretación comprensiva como cualquier otro objeto de estudio de las ciencias sociales. Desde esta óptica, la biología no logra captar cómo, dentro de un marco de heterosexualidad normativa, la generación de los cuerpos es sexuada. No en vano, Butler nos insta a reflexionar, más allá de la concepción dualista y naturalista, sobre «las maneras en que opera la hegemonía heterosexual para modelar cuestiones sexuales y políticas» (Butler, 1993: 14).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Braidotti, Rosi (1994). *Sujetos nómades,* Barcelona: Paidós, 2000.

Burgos Díaz, Elvira (2002). «Género y sexo en la teoría feminista contemporánea» en Llinares, Joan y Nicolás Sánchez (eds.). *Ensayos de filosofía de la cultura,* Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 369-394.

Burgos Díaz, Elvira (2005). «Sobre la transformación social. Butler frente a Braidotti» en *Riff-Raff. Revista de pensamiento y cultura,* Nº27, pp. 144-162.

Burgos Díaz, Elvira (2007a). «Proposiciones incorregibles» en *Riff-Raff. Revista de pensamiento y cultura,* Nº34, pp. 71-90.

Burgos Díaz, Elvira (2007b). «Identidades entrecruzadas» en *Thémata. Revista de Filosofía,* Nº39, pp. 245-254.

Burgos Díaz, Elvira (2008). *Qué cuenta como una vida. La pregunta por la libertad en Judith Butler,* Madrid: A. Machado Libros.

Burgos Díaz, Elvira (2013). «Luchas por la libertad: cuerpos en acción» en *Thémata. Revista de Filosofía,* Nº48, pp. 203-216.

Butler, Judith (1986). «Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault» en Benhabib, Seyla y Drucilla Cornell (eds.) (1990). *Teoría feminista y teoría crítica. Ensayos sobre la política de género en las sociedades del capitalismo tardío,* València: Alfons el Magnànim, pp. 193-212.

Butler, Judith (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad,* Barcelona: Paidós, 2007.

Butler, Judith (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo',* Barcelona: Paidós, 2002.

Butler, Judith (2000). *El grito de Antígona,* Barcelona: El Roure, 2001.

Butler, Judith (2001). «El deseo como filosofía» en *La Ventana. Revista de estudios de género,* Nº 23, 2006, pp. 276-284.

Butler, Judith (2004). *Deshacer el género,* Barcelona: Paidós, 2006.

Cano, Mónica (2015). «Identidades en el intervalo. Identificaciones posicionales y prácticas políticas feministas» en *Actas I Congreso Internacional de la Red Española de Filosofía* (Vol. VIII), Publicacions de la Universitat de València, pp. 7-16.

Collin, Françoise (1995). *Praxis de la diferencia,* Barcelona: Icaria Editorial, 2006.

Córdoba García, David (2003). «Identidad sexual y performatividad» en *Athenea Digital,* Nº 4, pp. 87-96.

De Beauvoir, Simone (1949). *El segundo sexo,* Madrid: Cátedra, 2015.

De Beauvoir, Simone (1954). *América día a día. Diario de viaje,* Barcelona: Mondadori, 1999. Disponible http://www.derechoshumanos.unlp.edu.ar/assets/files/documentos/politicas-de-lo-performativo-lenguaje-teoria-queer-y-subjetividad.pdf (Fecha de consulta: 01/6/2017)

Femenías, María Luisa (2003). *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas de Beauvoir a Butler,* Buenos Aires: Catálogos.

Femenías, María Luisa (2015). «Posfundacionismo y contingencia. Butler y el problema del sujeto» en Femenías, María Luisa y Ariel Martínez (coords.). *Judith Butler: las identidades del sujeto opaco,* La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 133-167.

Foucault, Michel (1976). *Historia de la Sexualidad I: La voluntad de saber,* Madrid: Siglo XXI, 2008.

González, Ana Cecilia (2014). «Cuerpo y performatividad: una revisión crítica desde la perspectiva del psicoanálisis» en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía,* Nº63, pp. 131-146.

Hall, Stuart (2003). «¿Quién necesita "identidad"?» en Hall, Stuart y Paul Du Gay (coords.). *Cuestiones de identidad cultural,* Buenos Aires: Amorrortu.

Kristeva, Julia (1980). *Poderes de la perversión,* Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

Martínez, Ariel (2015**).** «La tensión entre materialidad y discurso: la mirada de Judith Butler sobre el cuerpo» en *Cinta de Moebio. Revista electrónica de Epistemología y Ciencias Sociales,* Nº54, pp. 325-335.

Mateo Gallego, Patricia (2011) «Transdeseantes: de la heterosexualidad obligatoria al deseo lesbiano» en *Acciones e investigaciones sociales,* Nº29, pp. 33-67.

Oñate, Teresa (1998). «Feminismo alternativo y postmodernidad estética» en Vidal, José (ed.). *Reflexiones sobre arte y estética,* Madrid: Fundación de investigaciones marxistas, pp. 81-113.

Pérez Navarro, Pablo (2007). «Biopolítica y performatividad» en *Riff-Raff. Revista de pensamiento y cultura,* Nº34, pp. 111-126.

Picard, Anne-Marie (2002). «Falocentrismo» en Taylor, Victor E. y Charles E. Winquist (eds.). *Enciclopedia del postmodernismo,* Madrid: Síntesis, pp. 165-166.

Reverter Bañón, Sonia (2001). «Modificación del cuerpo, ¿parodia o subversión?» en *Dossiers Feministes,* Nº5, pp. 39-50.

Reverter Bañón, Sonia (2002). «Actos de habla y feminismo» en Casaban Moya, Enric (ed.). *XVI Congrés Valenciá de Filosofía,* Peníscola, pp. 167-180.

Reverter Bañón, Sonia (2003). «La perspectiva de género en la filosofía» en *Revista Feminismo/s,* Nº1, pp. 33-50.

Rodríguez Magda, Rosa María (2015). «Desafíos teóricos del feminismo hoy» en Rodríguez Magda, Rosa María (ed.). *Sin género de dudas. Logros y desafíos del feminismo hoy,* Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 21-56.

Romero Morales, Yasmina (2016). *Género y reescritura de la historia: la construcción de la «otra» marroquí en la narrativa de ficción de escritoras españolas del siglo XX,* [Tesis doctoral de la Universidad de La Laguna].

Sabsay, Leticia (2005). «Políticas de lo performativo: lenguaje, teoría de la deconstrucción antiesencialista y subjetividad» en *III Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani.*

Soley-Beltrán, Patricia (2009). *Transexualidad y la matriz heterosexual,* Barcelona: Bellaterra.

Tubert, Silvia (2006). «Luce Irigaray» en Guerra, María José y Ana Hardisson (coords.). *Veinte pensadoras del siglo XX,* Tomo II, Oviedo: Nobel, pp. 39-58.

Wittig, Monique (1981). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos,* Madrid: Egales, 2006.

Recibido el 31 de julio de 2018
Aceptado el 5 de diciembre de 2018
BIBLID [1132-8231 (2019): 13-29]

ALINE DE ANDRADE RAMOS CAVALCANTI[1]

# ¿Parir o revolucionar?: Un análisis del discurso feminista radical sobre el parto natural

## *Give Birth or Revolution?: An Analysis of Radical Feminism Discourse about the Natural Childbirth*

**Resumen**

El presente artículo analiza el discurso sobre parto de cuatro autoras feministas representativas del feminismo de la segunda ola (Simone de Beauvoir, Shulamith Firestone, Adrienne Rich y Lidia Falcón) para comprender las condiciones históricas que permitirán la aparición de un nuevo modelo de asistencia al parto impulsado por un movimiento de mujeres y profesionales desde los años 1970 conocido como Movimiento por la Humanización del Parto. El contexto que permitió la aparición de prácticas discursivas que reivindican para sí el feminismo en estos grupos, nos invitan a un análisis criterioso considerando las lecciones históricas de la producción de un discurso biomédico sobre la sexualidad y el cuerpo de las mujeres. ¿Qué pensaban estas feministas sobre el parto natural en la emergencia del movimiento por el parto humanizado? Es lo que tratamos de analizar.
**Palabras clave**: parto humanizado, feminismo, discurso.

**Abstract**

This article analyzes the birth discourse of four feminist authors representative of second wave feminism (Simone de Beauvoir, Shulamith Firestone, Adrienne Rich and Lidia Falcon) to understand the historical conditions that will allow the emergence of a new model of assistance in childbirth driven by a movement of women and professionals since the 1970s known as Movement for the Humanization of Childbirth. The context that allowed the emergence of discursive practices that claim for themselves feminism in these groups, invite us to a judicious analysis considering the historical lessons of the production of a biomedical discourse on sexuality and the body of women. What did these feminists think about natural childbirth in the emergence of the movement for humanized childbirth? This is what we will analyze.
**Keywords**: humanized childbirth, feminism, discourse.

**Sumario**

1.- Introducción. 2.- El parto doloroso como metáfora de esclavitud en Beauvoir. 3.- El parto artificial como revolución definitiva en Shulamith Firestone. 4.- El parto como institución en Adrienne Rich. 5.- El parto como renovación de la fuerza de trabajo en Lidia Falcón. 6.- Conclusiones. - Referencias bibliográficas.

1 Universidad Autónoma de Barcelona, aline.deandrade@yahoo.com

## 1. Introducción

La literatura sobre los movimientos por la humanización del parto hace referencia al importante papel del feminismo y del movimiento de mujeres para el surgimiento del debate. Tanto para la construcción de modelos alternativos de asistencia, de la expansión y colaboración en el diseño de políticas públicas, protocolos y recomendaciones, como para la construcción de las recomendaciones de la OMS para el parto normal (Grillo Diniz, 2001, 2005; Martin, 2006; Tornquist, 2004; Montes, 2007; Blázquez-Rodríguez, 2009). De hecho, no me parecía nada claro: ¿cómo era posible que un movimiento históricamente crítico del orden social, cultural y económico pudiera haber colaborado con la construcción de políticas que amenazaban la supervivencia, la liberación y la lucha política de las mujeres?

Distintas autoras (Grillo Diniz, 2005; Madruga Luzes, 2007; Tornquist y Shimomura Spinelli, 2009) señalan la década de 1950 como el periodo en el cual surgieron las primeras críticas en el interior de la obstetricia a las intervenciones médicas sobre el cuerpo de las mujeres en los partos. Según Tornquist (2002) el actual Movimiento por la Humanización del Parto y Nacimiento es un desdoblamiento del ideario conocido como Movimiento Parto sin Dolor, un conjunto de teorías y prácticas desarrolladas por dos obstetras europeos, el francés Fernand Lamaze y el inglés Grantly Dick-Read, que tenían como objeto de su reflexión clínica pensar técnicas que pudieran minimizar los dolores del parto (Tornquist, 2002: 485). Estos dos autores fundaron las bases de lo que se vendría a conocer hoy como la educación para el parto o educación perinatal y con la explosión del método de Dick-Read en los años 1940 se fue creando una variedad de métodos introducidos por sus discípulos (Vellay et al., 1967: 48).

Una enfermera estadounidense llamada Margaret Gamper creó una de las primeras escuelas de parto en los EEUU al entrar en contacto con las teorías de Dick-Read. A finales de los años 1940, Gamper produjo y exhibió la primera película de parto de que se tiene noticia en las Américas, lo que causó un escándalo en la época (Lieberman, 1987: 46). En ese mismo contexto, una matrona feminista española llamada Consuelo Ruiz Vélez-Frías (2009: 73) asistió a un cursillo en París sobre «La psicoprofilaxis del dolor en el parto» impartido por los médicos Lamaze, Pierre Vellay y Bourrel. En ese cursillo la matrona se enteró de que «el cerebro, y especialmente su zona cortical, desempeñaba un gran papel en el parto, y que el reflejo condicionado que en él se forma es el principal causante del dolor en el parto» (Vélez-Frías, 2009: 227), inspirada en esas ideas escribió su primer libro, *El parto sin dolor,* que fue el primero publicado en España sobre el tema (Vélez-Frías, 2009: 227-228).

También, por otro lado, las ideas de Dick-Read y Lamaze fueron el resorte propulsor que dio origen a los movimientos de mujeres por alternativas a los partos en los hospitales. Según el ICEA - The International Childbirth Education Association[2] Dick-Read era un *bestseller* en los años 1940 y que fue invitado a venir

2 «History» en ICEA. Disponible en: http://icea.org/about/history/ (Fecha de consulta: 9/5/18).

a los EEUU por la *Maternity Center Association*. Su visita despertó el interés de padres y profesionales por los conceptos de conciencia y parto en cooperativa que sirvieron para fundar en 1950 el primer grupo de apoyo, *The Milwaukee Natural Childbirth Association* (ICEA, 2014).

En 1957 un grupo de madres influenciadas también por las ideas de Read crearon en el Reino Unido una asociación llamada *National Childbirth Trust* (NTC) que tenía plena conciencia de la escasez de información sobre el embarazo y el parto, por lo que se presentó como un centro de información sobre el embarazo, el parto y la lactancia promocionando la elección informada (Odent, 2002: 73). Estas dos organizaciones comparten la idea de libertad de elección basada en el conocimiento de alternativas. En el caso del ICEA se trata de una organización internacional puesto que actualmente tiene miembros en más de 42 países. Según Odent (2002: 73-76), a partir de los años 1950 nace una multitud de organizaciones que luchan por partos alternativos cada una con su especificidad.

Pero fue en los años 1960 cuando apareció en Nueva York la primera organización que creó clases de enseñanza de las ideas de Lamaze, la ASPO - *American Society for Psychoprophylaxis in Obstetrics*. Luego, en distintos países fueron apareciendo médicos-autores que fueron reformulando estos conceptos en función de sus realidades sociales y culturales y fueron creando sus propias escuelas médicas de parto. A mediados de los años 1960 un obstetra norteamericano llamado Robert Bradley, que fue uno de los alumnos de Margaret Gamper, publicó una obra basada también en las ideas de Dick-Read, *Husband-Coached Childbirth.* En ella el autor defiende que los padres ayuden a sus esposas en el parto para que no necesiten solicitar analgesia. Con apoyo de la enfermera Rhonda Hartman, Bradley creó otra organización, la *American Academy of Husband Coached Childbirth* (Madruga Luzes, 2007: 467).

Con la aparición de los Centros de Salud Feministas y de los Colectivos de Mujeres, como el Colectivo de Boston en EEUU (Grillo Diniz, 2005: 629), el grupo escribió un paper titulado *Women and Their Bodies, a course* (1970) donde es posible localizar una serie de autores y médicos que han sido incorporados a las enseñanzas del libro como referentes para el movimiento feminista de mujeres por la salud, como Dick-Read, Pierre Vellay, Robert Bradley, la ICEA y el ASPO entre otros (Boston Women's Health Collective, 1970: 160-162).

Según Diniz (2001: 63-64), la red feminista CLADEN (Comité de América Latina y el Caribe para la Defensa de los Derechos de la Mujer) se incorpora al debate en aquellos tiempos publicando un estudio titulado *Silencio y Complicidad – Violencia Contra la Mujer en los Servicios Públicos de Salud en el Perú* que denuncia los sufrimientos de las parturientas en los servicios públicos; incluso se incorpora al debate la Organización Mundial de Salud, que empieza a implicar a las mujeres (WHO Grillo Diniz, 2001: 87).

El debate sobre los partos humanizados y respetados aparece en España primeramente en los estudios de género con trabajos que reconstruyen el movimiento español desde los años de la década de 1980 (Albi Fernández, 2005; Massaguer, Del Moral y Cano, 2005) hasta la actualidad (Busquets Gallego, 2017b). Luego aparece

un estudio sobre el impacto de la red, El Parto es Nuestro, en el proceso de reforma del sistema obstétrico español a mediados de la primera década del presente siglo (Villarmea, Olza y Recio, 2015), sobre las narrativas intergeneracionales acerca del miedo al parto (Cardús y Font, 2015) y el novedoso debate de la violencia obstétrica desde la perspectiva del derecho (Sala, 2015; Busquets Gallego, 2017a; Fernández Guillén, 2015, 2017; Busquets Gallego, 2018a, 2018b) y feminista (Sánchez, 2015).

Sin embargo, en el desarrollo de las teorías feministas alrededor de los años 1970 es posible identificar dos tipos de enunciados sobre parto que reivindican el feminismo: un discurso feminista inspirado en teorías médicas sobre el parto –que acabamos introducir– y otro que parte del análisis de la condición social de la mujer. Dicho esto, en los siguientes tópicos me gustaría abordar la contribución basada en el análisis de la condición social de la mujer. Seguramente otras autoras feministas reflexionaron sobre el parto en aquellos tiempos, pero me fijaré en nombres que fueron exponentes para la construcción de la segunda ola feminista como Simone de Beauvoir, Shulamith Firestone, Adrienne Rich y Lidia Falcón.

## 2. El parto doloroso como metáfora de esclavitud en Beauvoir

En la obra *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir es posible identificar una serie de discursos que sugieren una relación entre feminismo y la medicalización del parto que permite hacer una deconstrucción del pasado idílico del parto bello, femenino y en libertad que aparece comúnmente en la producción del discurso sobre el parto humanizado actual. Todo el proceso de reflexión filosófica de la condición de la mujer parte de la definición traída por la biología: «¿La mujer? Es muy sencillo, dicen los amantes de las fórmulas sencillas: es una matriz» (Beauvoir, 2005: 67). Las palabras utilizadas por la autora para describir la serie de imágenes que caracterizan a la mujer como hembra denuncian su situación humillante en el reino animal (Beauvoir, 2005: 67-68).

Analizando el proceso de reproducción en el reino animal, la primera mención que Beauvoir (2005: 88) hace sobre los partos aparece en su percepción como más dolorosos y peligrosos en algunos tipos de animales que otros. Según la autora «no es posible obligar directamente a la mujer a engendrar: todo lo que se puede hacer es encerrarla en situaciones en las que la maternidad es la única salida para ella» (Beauvoir, 2005: 121). En base a los datos de los etnógrafos Beauvoir (2005: 126) describe las desventajas y la difícil condición que supondría el embarazo, el parto y la menstruación para las mujeres en sociedades preagrícolas que les disminuían la capacidad de trabajo y las condenaban a un largo período de impotencia para asegurar su subsistencia necesitando la protección de los guerreros. Para la autora, el proceso de engendrar y parir no permite que la mujer conquiste una posición de honor en la sociedad, sino que se trata de «un juguete pasivo de fuerzas oscuras, y el doloroso parto es un accidente inútil o incluso importuno» (Beauvoir, 2005: 127). Beauvoir (2005: 131) identifica que en las comunidades agrícolas la mujer estará «revestida de un prestigio inmenso» dado que «el hombre agricultor admira el misterio de la fecundidad que se

desarrolla en los surcos y en el vientre materno; sabe que ha sido engendrado como el ganado y las cosechas, quiere que su clan engendre otros hombres que lo perpetuarán» (Beauvoir, 2005: 132) y fue en ese contexto, señala Beauvoir (2005: 133), que la economía y la mística se pusieron de acuerdo en relegar a las mujeres al trabajo agrícola.

Desde mi punto de vista, ese hecho señala en su análisis la relación que se establece ya en estos tiempos entre la reproducción y la organización económica de la sociedad que se irá perfeccionando y cambiando a lo largo de la historia. En el curso del análisis histórico-filosófico de la situación de la mujer en la obra de Beauvoir hay una percepción sobre el parto que suena muy contradictoria respecto a toda la producción discursiva científica actual de los autores e investigadores activistas por la humanización, donde Beauvoir exalta (al revés de lo que dicen las feministas) la intervención médica como un medio en el que la mujer va conquistando poco a poco el control sobre su cuerpo y su liberación:

> Los avances de la obstetricia han disminuido considerablemente los peligros del parto; los sufrimientos del alumbramiento están desapareciendo; en estos días -marzo de 1949- se ha decretado en Inglaterra el uso obligatorio de determinados métodos de anestesia; en general, ya se suelen aplicar en los Estados Unidos y empiezan a extenderse por Francia. Con la inseminación artificial se culmina la evolución que permitirá a la humanidad dominar la función reproductora. En particular, estos cambios tienen enorme importancia para la mujer: puede reducir el número de embarazos, integrarlos racionalmente en su vida en lugar de ser su esclava. La mujer, a lo largo del siglo XIX, se va liberando de la naturaleza; conquista el control sobre su cuerpo. A salvo, en gran medida, de las servidumbres de la reproducción, puede asumir el papel económico que se le ofrece y que le dará la conquista de la totalidad de su persona (Beauvoir, 2005: 200-201).

El parto doloroso como una metáfora de la esclavitud es una constante en su obra. Resulta interesante que cuando intenta rescatar toda una mitología y simbología alrededor del parto lo hace desde una perspectiva y una percepción que resaltan los aspectos negativos de la experiencia, algo que no se encuentra en la literatura relacionada, que relata en general, como veremos más adelante, las prácticas, rituales y místicas como prácticas dotadas de sentido de verdad y, por lo tanto, autorizadas a ser reincorporadas en el abanico de técnicas corporales de asistencia. En el relato de Beauvoir el parto es terrorífico. La autora potencia el inconsciente de su tiempo que hasta entonces sólo conocía la experiencia por los relatos orales de las mujeres de su entorno:

> Entre los primitivos, el parto está rodeado de los tabúes más severos; en particular, la placenta debe quemarse cuidadosamente o arrojarse al mar, pues quien se apodera de ella tendría en sus manos el destino del recién nacido; esta ganga en la que se ha formado el feto es el signo de su dependencia; al aniquilarla, se permite al individuo arrancarse del magma vivo y realizarse como ser autónomo. La mancha del nacimiento recae sobre la madre (Beauvoir, 2005: 232).

Al reflexionar sobre el proceso en el cual se llega a ser mujer (Beauvoir, 2005: 371) la autora explica cómo en la infancia se construye todo el imaginario alrededor del parto para las niñas. Es interesante cómo en el discurso de la autora el parto siempre aparece como una experiencia aterrorizante: aunque lo haga como parte de una reflexión profunda de la condición de la mujer, utiliza una serie de datos e imágenes para alertar de lo negativo que rodea a una experiencia en la cual las mujeres siguen sometiéndose a través de los siglos. Este extremo se evidencia cuando intenta describir la imaginación de una niña sobre la experiencia de parir. Lo que me parece sorprendente en su discurso es que alrededor de los años 1950 las niñas y los niños de Francia ya estaban metidos en las salas de parto asistiendo a los partos «sin dolor» de sus mamás:

> La idea de esta hinchazón monstruosa la aterroriza. ¿Y cómo saldrá el bebé? Aunque nunca le hayan hablado de los gritos y de los sufrimientos de la maternidad, oye comentarios, ha leído palabras bíblicas como «parirás con dolor»; presiente torturas que ni siquiera puede imaginar; inventa extrañas operaciones en la región del ombligo; si supone que el feto será expulsado por el ano, no se queda más tranquila; se han dado casos de niñas con estreñimiento neurótico cuando creen descubrir el proceso del nacimiento (Beauvoir, 2005: 404).

Son muchos los argumentos que utiliza la autora para reafirmarse en la relación conflictiva que supuestamente pasan todas las mujeres con el descubrimiento de lo que es la experiencia del parto. No he encontrado en su trabajo ningún relato o descripción del parto como una experiencia trascendente o de liberación para la mujer. La constante en su discurso es ejemplificar cómo el proceso de descubrimiento de una niña o de una joven de acceso a su conocimiento es siempre tomado como una experiencia cargada de horror: «El autor pintaba el parto [...] la actitud, el grito [...] me sentí crédula, estupefacta, amenazada en mi destino de pequeña hembra» (Beauvoir, 2005: 404).

La evocación negativa de la experiencia del parto en su obra apunta por otro lado a una alternativa que hoy es un punto de inflexión en el discurso feminista por el parto respetado. Para Beauvoir la negación a las intervenciones para minimizar los dolores del parto forma parte de una filosofía sádica de los hombres que les divierte; no sabía que ya estaba haciendo visible en aquellos tiempos la violencia institucional que sufrían las mujeres en sus partos. Lo contradictorio es que todo lo que defiende como un mecanismo de liberación funciona hoy como «violencia machista» o «poder médico» para el cuerpo de la mujer en trabajo de parto:

> Los dolores del embarazo –el enorme precio que se inflige a la mujer en lugar de un placer breve y equívoco– son incluso motivo de bromas constantes. 'Cinco minutos de placer, nueve meses de dolor… Entra más fácilmente de lo que sale.´ Este contraste suele parecerles divertido. En esta filosofía hay un componente sádico: muchos hombres se alegran de la miseria femenina y se resisten a la idea de que se la quiera aliviar. Algunos sostienen, por ejemplo, que el dolor del parto es necesario para la aparición del instinto materno (Beauvoir, 2005: 554).

Todos estos discursos sobre el parto capturados de su obra considerada «inaugural del feminismo de la segunda ola» (Imaz, 2010: 77) presentan una perspectiva que coincide con el contexto de medicalización y hospitalización del parto en Francia y que empieza en el período de entreguerras y se extiende hasta el de postguerra. Un estudio sobre la medicalización del parto en Francia relata que hasta 1931 el 80% de los partos se llevaba a cabo en domicilio y ya había un fuerte movimiento de parturientas que abogaban por dar a luz en los hospitales. En 1962 solamente el 15% de los partos eran domiciliarios (Thébaud, 2002: 418-420). Si el pasado del parto domiciliario era tan idílico, bello y libre como lo pintan los investigadores de nuestro campo, la reflexión de Beauvoir y el conjunto de sus ilustraciones describen otra percepción de la experiencia. La salida que presenta la autora para la liberación de la mujer está en la ruptura con todo lo inmanente, es decir, «la manutención de la especie» (Beauvoir, 2005: 545). En sus ideas se puede encontrar los fundamentos para distintos discursos feministas que se apartan de los temas que giran alrededor de la maternidad y que llegarán a finales del siglo XX.

## 3. El parto artificial como revolución definitiva en Shulamith Firestone

En la obra *La Dialéctica del sexo*, dedicada a «Simone de Beauvoir que ha conservado su integridad», la feminista radical estadounidense Shulamith Firestone desarrolla una teoría crítica que perfecciona la visión del parto natural «doloroso» de Beauvoir de una forma más directa. Y no solo eso, sino que además propone un sistema alternativo a la supresión definitiva de «la biología reproductiva de la mujer [que es] la razón de su opresión original e ininterrumpida [...] –en todos sus estadios y culturas– las mujeres se han visto oprimidas a causa de sus funciones biológicas» (Firestone, 1976: 95). Según Firestone (1976: 11), para el cambio de un estado biológico fundamental sería necesario «un análisis de la dinámica de la guerra de los sexos tan exhaustivo como resultó ser el análisis que Marx y Engels hicieron del antagonismo de clases». Inspirada en el análisis existencialista de Beauvoir y del materialismo dialéctico e histórico, la autora coloca la procreación en el centro de su reflexión al afirmar que «las clases sexuales nacieron directamente de una realidad biológica: hombres y mujeres fueron creados con distinta configuración y diversidad de privilegios» y será en la familia biológica donde se va configurar esta distribución desigual del poder (Firestone, 1976: 17). Es en el seno de la familia como unidad reproductora que aparece en su discurso el estado de subordinación de la mujer «a los partos dolorosos constantes» (Firestone, 1976: 17). Para la autora la supresión de la base biológica de la opresión de la mujer no es suficiente para que ella alcance su liberación:

> Es necesaria una confiscación del control de la reproducción; es indispensable no sólo la plena restitución a las mujeres de la propiedad sobre sus cuerpos, sino también la confiscación (temporal) por parte de ellas del control de la fertilidad humana - la biología de la nueva población, así como todas las instituciones sociales destinadas al alumbramiento [...] el objetivo final de la revolución feminista [...] debe alcanzar [...] [la sustitución por la] reproducción artificial (por

> lo menos habría que optar por ella): los niños nacerían para ambos sexos por igual o con independencia de ambos, según quiera mirarse (Firestone, 1976: 20).

La propuesta revolucionaria de Firestone asume un carácter ideológicamente confuso en la revolución pensada por Emily Martin en su obra *A mulher no corpo* cuando se cuestiona si la resistencia de las mujeres al parto industrial puede ser pensada como la lucha de los trabajadores (Martin, 2006: 220). La evocación de la misma metáfora utilizada por Firestone, desde mi punto de vista, suena como una contrarrevolución feminista, como veremos más adelante en Adrienne Rich.

El discurso ecofeminista de la autora camina por un derrotero totalmente distinto a lo encontrado actualmente en el seno del movimiento por un parto humanizado. Su imaginación reclama un «programa ecológico revolucionario que intente restablecer un equilibrio artificial humano (creado por el hombre) en sustitución del natural» pues ella cree encontrar en la tecnología «las condiciones reales previas para el desmantelamiento de estas circunstancias opresivas naturales» (Firestone, 1976: 241).

Estoy convencida de que impregnada por el discurso de Beauvoir la autora juzgaba también el parto natural bajo una crítica feroz a las ideas que circulaban en aquellos tiempos: «Además, el parto es doloroso. Hace tres mil años las mujeres que daban a luz «naturalmente» no tenían ninguna necesidad de fingir que el embarazo era una diversión o un orgasmo místico (aquella mirada soñadora). La Biblia ya lo dijo: sudor y lágrimas» (Firestone, 1976: 248-249). La autora mira desde una perspectiva crítica la confusión que aparece alrededor del culto a los partos naturales que para ella no eran más que «otro elemento del reaccionario "retorno a la naturaleza" hippie-rousseauniano, tan pagado de sí mismo como él» (Firestone, 1976: 249). Reconoce las técnicas como parte de una táctica de adecuación que convierte a los partos necesarios y tolerables en sus enunciados. Todo esto aparece desprovisto del menor ápice de magia, pues es muy consciente del papel de la «escuela» en el discurso y en la percepción de las mujeres sobre la experiencia:

> - ¿Qué hay de malo en unos dolorcillos, con tal de que no te maten? - aduce la «escuela».
> - Es una lata - replica ella.
> - El dolor puede ser interesante como experiencia - dice la «escuela».
> - ¿Acaso no es un precio demasiado elevado por una simple experiencia interesante?
> - Un momento. Ten en cuenta que recibes una recompensa - alega la escuela -: un bebé todo tuyo, con el que puedes hacer siempre lo que te venga en gana.
> (Firestone, 1976: 249-250).

Para la autora la reproducción artificial no llega a ser un modelo de asistencia deshumanizante, pero señala que el contexto en el cual se insiere no permite que las mujeres lleguen a expresar su deseo o su decisión de no tener hijos o de no tenerlos de forma natural, por lo que sus ideas pueden sonar físicamente peligrosas para las mujeres (Firestone, 1976: 250). La alternativa presentada por la autora es

«la liberación de la tiranía de su biología por todos los medios disponibles y la ampliación de la función reproductora y educadora a toda la sociedad» (Firestone, 1976: 258). Estas ideas contraponen radicalmente todos los discursos actuales feministas de que la intervención médica y tecnocrática es parte exclusiva del pensamiento científico y de la imaginación masculina. Las feministas que se afiliaron a las ideas de Firestone ofrecieron muchas ideas interesantes que a pesar de algunas reticencias fueron cooptadas y perfeccionadas por el mercado.

## 4. El parto como institución en Adrienne Rich

La poeta y feminista radical estadounidense Adrienne Rich publica en 1986 una obra titulada *Nacemos de Mujer* en la que finalmente es posible identificar las primeras articulaciones entre el feminismo de la segunda ola y el movimiento por la humanización del parto emergente, es decir, entre las series de teorías médicas que ya hemos introducido y los grupos y organizaciones que nacen alrededor de ellas. Sin embargo, la autora es absolutamente consciente del contexto de aparición de estas prácticas de asistencia al parto y llega a afirmar que «dar a luz y criar [hijos] significa cumplir lo que el patriarcado une a la fisiología para establecer la definición de feminidad» (Rich, 1986: 77).

Para introducir su reflexión feminista sobre el tema se esfuerza por hacer primeramente una reconciliación con el discurso biológico femenino, que según ella debería ser considerado como un recurso en lugar de destino (Rich, 1986: 80) visto el trabajo que se estaba empezando a reunir con nueva información sobre la biología femenina, la sexualidad y su relación con la psicología (Rich, 1986: 299). Basándose en los estudios de Alice Rossi, la autora se adhiere al discurso del «imprinting» al decir que «la experiencia de dar a luz activa profundas reverberaciones de la madre a la hija» (Rich, 1986: 320) y con ello abre la puerta a la penetración de una serie de discursos médicos en el seno del pensamiento feminista radical americano de aquellos tiempos. Su comprensión y reflexión acerca del debate parte de sus experiencias de parto de sus tres hijos en el cual comparte su mentalidad de mujer de los años 1950:

> Culta, intelectual, artista preocupada por la psique, convencida, sin embargo, de que el conocimiento de mi cuerpo era un asunto de expertos [...] comprendí entonces lo que no había entendido cuando había tenido a mis tres hijos: que no podía soportar convertirme en objeto; supe, más tarde, que tal vez habría podido dar a luz con el mismo compromiso activo, con independencia del dolor (Rich, 1986: 200-201).

Rich era crítica respecto a una serie de discursos que aparecieron alrededor de la mujer primitiva que daba a luz sin dolor, pero a través del acercamiento a la literatura relativa al parto se convenció de que en una cultura elemental y homogénea las mujeres podrían tener partos normales más breves y fáciles que las mujeres pertenecientes a una cultura urbana y heterogénea (Rich, 1986: 202), que los nacimientos anteriores a la historia escrita fueron normales (Rich, 1986: 203) y

que una mujer que ha dado a luz biológicamente ha acentuado su capacidad de placer genital, según muchos documentos que registraron las sensaciones que las mujeres experimentaron en sus partos (Rich, 1986: 270).

El patrón de crítica lúcida, por un lado, y la adhesión al discurso médico humanista, por otro, es algo que se repite en toda su reflexión en torno al parto. La autora hace algunas críticas al método de Dick-Read que, aunque abrió un camino ofreciendo observaciones útiles, según Rich, tiene una actitud patriarcal hacia las mujeres (Rich, 1986: 253). En sus palabras:

> Considera que el proceso del nacimiento es «extático»: «Biológicamente, su deseo es la maternidad», señala. Y añade: «Varium et mutabile semper femina, pero nunca como en el momento del parto». Para él, el parto es el momento de gloria de cualquier mujer, su propósito vital, su experiencia culminante. Si se quita el miedo y se refuerza el éxtasis, el parto puede ser algo natural, es decir, virtualmente indoloro. Pero el obstetra sigue controlando la situación. (Rich, 1986: 253).

La autora también hace una dura crítica a una de las discípulas de Dick-Read, Sheila Kitzinger, una de las más famosas antropólogas del parto y nacimiento, definida por Michel Odent como «la portavoz más elocuente de un auténtico feminismo, de una forma de feminismo habitualmente reducida al silencio en nuestra sociedad. En un mundo dominado por el hombre» (Kitzinger, 1996: 10). En la visión de Rich, Sheila:

> Concibe el parto como una experiencia inherente a la existencia femenina. Y desde mi punto de vista refuerza valores patriarcales en el parto al incentivar la iniciativa propia, su control, su capacidad de decisión y su aptitud para la cooperación activa con el doctor, y la enfermera. Además, hace toda una idealización de la experiencia al defender que «el dolor en el parto es auténtico». Esta autora, también defiende que las «criaturas nacen solo en el seno de las parejas debidamente casadas, y que el esposo –que asiste y participa emotivamente– habrá de ser una figura protagonista en la sala de partos. No duda en afirmar que la experiencia de concebir un hijo es capital en la vida de una mujer» (Rich, 1986: 257).

La ambigüedad del discurso de Rich sobre las ideas de parto natural queda evidenciada cuando la autora desarrolla su crítica de la maternidad institucional. Tiene muy claro que «el patriarcado depende de que la madre se comporte de forma conservadora, imprimiendo en los futuros adultos los valores patriarcales, incluso en los primeros años de la relación madre-hijo» (Rich, 1986: 11) y, contradictoriamente, defiende el surgimiento de otras instituciones:

> El parto no es un acontecimiento aislado. Si existieran instituciones locales adonde todas las mujeres pudieran acudir en busca de consejo para el uso de anticonceptivos, para abortar o realizar la prueba del embarazo, para recibir cuidados prenatales o instrucciones acerca del parto, para ver películas sobre el período de embarazo y el nacimiento, para someterse a exámenes ginecológicos rutinarios, para formar parte de grupos de terapia y consulta durante y después del embarazo, y si

> tales establecimientos se completaran con una clínica para el cuidado de los bebés, las mujeres podrían comenzar a pensar, leer y discutir acerca del proceso completo de la concepción, gestación, crianza y alimentación de sus hijas e hijos y acerca de las posibilidades de maternidad y sobre sus vidas consideradas globalmente. Entonces el nacimiento se convertiría en un episodio único dentro del desarrollo de nuestra sexualidad, diversa y polimorfa, y no una consecuencia forzosa del sexo. Antes bien, se trataría de una experiencia liberadora del miedo, la pasividad y la alienación a que se ha sometido nuestro cuerpo (Rich, 1986: 272).

Lo que hace la autora, desde mi punto de vista, es producir una legitimidad feminista en los discursos médicos alrededor de los partos naturales y de las redes privadas de asistencia que empezaban a ganar aliento en aquellos tiempos. Preguntamos: ¿Qué instituciones son estas que defiende Rich en su discurso? ¿Son ONGs o empresas? ¿No es la descripción de su modelo ideal institucional de red de soporte a las mujeres lo que conforma hoy todo el mercado alrededor de la maternidad y del parto? ¿No ha proporcionado buenas ideas para el mercado cultural del parto y del nacimiento? Veamos. Según Rich, «en los EEUU se llevan a cabo esfuerzos colectivos para derribar la institución de la maternidad» (Rich, 1986: 397-398) y remite a «los colectivos y movimientos amplios» que ya hemos citado en nuestra breve genealogía de las redes.

Por último, según la autora, «la lucha de la madre por su hijo o hija [...] necesita ser una batalla humana común, basada en el amor y en la pasión por sobrevivir. Para que esto ocurra, la institución de la maternidad debe ser destruida», lo que no significa destruir la maternidad sino «propiciar la creación y el mantenimiento de la vida en el mismo terreno de la decisión, la lucha, la sorpresa, la imaginación y la inteligencia consciente como cualquier otra dificultad pero como tarea libremente elegida» (Rich, 1986: 396).

En el discurso de Rich aparece claramente una serie de categorías neoliberales como la libertad de elección y el discurso de «la recuperación de nuestros cuerpos» confundida con «la toma por los obreros de los medios de producción». En su discurso es posible identificar la producción y la imaginación de la empresaria del parto, donde la mujer se porta como «un genio que preside su propio cuerpo» (Rich, 1986: 402-403). Esta imagen está plenamente vigente en el discurso de los movimientos de mujeres por el parto humanizado de la actualidad.

## 5. El parto como renovación de la fuerza de trabajo en Lidia Falcón

Perfeccionando la reflexión teórica de las autoras anteriores, la feminista marxista española Lidia Falcón desarrolló una teoría sobre la reproducción que dará una especial atención al examen de los discursos y datos existentes alrededor del parto en aquellos tiempos. Su reflexión parte del presupuesto inicial de que es «la mujer [que] fabrica al hombre» (Falcón, 1994: 177). Según la autora, las mujeres son «la fábrica de nuevos dirigentes hombres del mundo capitalista» (Falcón, 1994: 179); en síntesis, son la fábrica de la fuerza de trabajo que mueve el sistema económico.

De acuerdo con Falcón, la maternidad ha sido hasta ahora un negocio privado «para que los hombres puedan seguir gobernando; es necesario, por lo tanto, que las mujeres sigan pariendo» (Falcón, 1994: 180) puesto que la «fuerza de trabajo es la principal producción de todas las sociedades» (Falcón, 1994: 260). Inspirada en todo el repertorio conceptual de Marx, la autora desarrolla una teoría para explicar que «la reproducción constituye un proceso de producción peculiar [...] que posee sus leyes propias [...] siendo un proceso fundamental para la renovación de la fuerza de trabajo» (Falcón, 1994: 161). La autora reconceptualiza la reproducción formulada por Marx en sus *Formaciones económicas precapitalistas* donde la comprende como un proceso de producción para afirmar que se trata del «primer proceso de producción» (Falcón, 1994: 263) y para intentar dar cuentas de la ausencia de una teoría sobre el tema que en aquellos tiempos identificó y desarrolló cuatro leyes que orientan el proceso de reproducción. Para ella:

> (1) La tasa de reproducción queda siempre por debajo de la tasa de producción [...] La mayor reproducción corresponde a un modo de producción más avanzado, pero siempre la producción de la fuerza de trabajo se encuentra por debajo de la producción de bienes materiales; […] (2) Solamente la coacción ideológica, física y económica puede conseguir que la reproducción se realice en la medida y en el tiempo que la clase dominante lo exija; […] (3) La producción está determinada y condicionada por la reproducción, ambas se encuentran en una relación directa: a mayor reproducción, mayor producción neta; […] (4) La producción está constituida por un número finito y conocido de bienes, por encima de los cuales no se produce riqueza sino despilfarro e inutilidad (Falcón, 1994: 58, 60-62).

Según la autora, estas leyes determinan el modo de producción doméstico (Falcón, 1994: 57), que es un concepto elaborado por la autora para profundizar en la crítica feminista de que es la familia el núcleo base de la opresión de la mujer (Falcón, 1994: 91). Para la autora, el modo de producción doméstico como concepto es el conocimiento decisivo de la comprensión de la explotación femenina porque refleja todos los procesos del trabajo que ellas realizan: la reproducción, la sexualidad, el trabajo doméstico y el trabajo agricultor, donde se producen las series de explotaciones del hombre sobre la mujer que la constituyen como clase (Falcón, 1994: 92). Sin embargo, llegados a este punto me interesa centrarme en el tema de la reproducción en concreto, aunque su articulación no puede ser comprendida de forma disociada del modo de producción doméstico.

Pues bien, un aspecto clave que Falcón identificó en ese proceso es que a lo largo de la historia las mujeres han realizado todo estos trabajos «naturalmente y naturalmente gratis» (Falcón, 1994: 55, 198), es decir, todos los trabajos (y aquí también debe incluirse toda la producción y la renovación de la fuerza de trabajo) es parte fundamentalmente de «la inversión [gratuita] de la energía femenina [...] en las tres fases imprescindibles del proceso de trabajo reproductor: gestación, parto y amamantamiento» (Falcón, 1994: 56-57).

En el contexto en que se gestan las luchas y las ideas sobre el parto humanizado alrededor de los años 1980, la autora denuncia y desarrolla un análisis que nos

permite mirar cuál es el escenario concreto de la asistencia al parto y describe una narrativa completamente novedosa de lo que ha sido la historia del parto para las mujeres. Falcón no solo contrapone todo el discurso que aparece en la investigación y la producción teórica de aquellos tiempos sino que ofrece muchos datos de la situación real de la experiencia de parto de las mujeres en todo el mundo. Para la autora resultaba evidente que «en todas las épocas de la historia cuyos caminos he recorrido rápidamente las mujeres se han reproducido sin treguas y sin condiciones para repoblar el mundo» (Falcón, 1994: 191).

Con el fin de analizar la situación del parto inicia un recorrido a través de los discursos de algunos obstetras americanos para explicar qué es la mecánica del parto. De todo el repertorio patológico médico extrae las metáforas más terribles para radicalizar el paisaje ya descrito en Beauvoir. Un ejemplo es su descripción poco romántica del escenario de la libertad de las mujeres en los partos domiciliarios desasistidos mostrando lo menos malo, que es tener por lo menos una asistencia: «Millones de mujeres que han parido solas en el mundo entero tuvieron que limpiar al niño y provocarle la respiración mientras expulsaban la placenta. Pensemos que hoy la feliz madre ha sido atendida en algún lugar, confortable, por un profesional» (Falcón, 1994: 204). Un discurso absolutamente opuesto a la extensa y generalizada alabanza de la metáfora equivocada del nacimiento de Jesús, popularizada por las obras de Michel Odent.

El tema del feminicidio en los partos en nombre del desarrollo del capital es la mirada especial desarrollada por la autora en su obra que anticipa la reflexión sobre la crítica del discurso anti hospitalario y anti medicalización que se estaba gestionando en aquellos tiempos, pues le parecía sorprendente que las mujeres fueran a parir en sitios de donde seguramente no iban a salir vivas, a pesar de haber visto, a partir de sus experiencias, lo peligroso que era parir (Falcón, 1994: 243).

En realidad, se trata de una contundente denuncia de «la masacre femenina a través de millones de años de historia» (Falcón, 1994: 229). En su discurso no encontré ninguna descripción en que el parto no esté asociado a la imagen de terror y de violencia. Es abundante el recurso a la generalización de la definición en sus enunciados: «La historia de las reinas muertas de parto o enfermas crónicas después de un alumbramiento desgraciado tampoco es tenida en cuenta por los historiadores. [...] la historia de la cesárea es la historia de las muertes femeninas. [...] Durante siglos el fórceps subsume la historia de la tortura de la maternidad» (Falcón, 1994: 229, 235, 239).

La crítica a las intervenciones médicas no es motivo para generar entusiasmos humanistas desde sus análisis. Para Lidia Falcón no hay una esfera de libertad posible en el hecho de parir. Ni las filosofías de Dick-Read y toda la ideología médica por el parto sin anestesia que penetró en el movimiento feminista de aquellos años escapó de su mirada crítica. En ese aspecto, también la autora radicaliza el escepticismo de Firestone sobre estas ideas y denuncia la contrarrevolución que se gestionó en el seno del movimiento norteamericano de los años 1970:

> Localización geográfica importante del movimiento contra la anestesia, EEUU. ha sido el país donde primero ha surgido el movimiento feminista, donde más virulencia ha adquirido, donde más éxitos ha conseguido. Es preciso, por tanto, frenarlo, mediatizarlo, manipularlo. Derrotar a las mujeres en la sala de partos, puesto que ha sido imposible lograrlo en las calles, en el Parlamento o en las fábricas. Si quieren igualdad en las leyes, en el trabajo, en el matrimonio, en la política, por lo menos no la hallarán en el quirófano. La maldición mosaica seguirá vigente para ellas. Parirán con dolor en pleno siglo XX (Falcón 1994: 218).

El pensamiento crítico y vigilante de Lidia Falcón sobre los movimientos por los partos naturales evidencia la fractura simbólica que se gestionó en el interior del feminismo radical y de sus pautas que iban en otra dirección, a la conquista de su condición de persona, de su auténtica humanización. Contradictoriamente, se incorpora el discurso del mamífero que es revestido como práctica de la libertad, es decir, todo lo inmanente, lo biológico, lo natural, ha tornado [simbólicamente] bajo la fuerza del discurso el espacio de lo trascendente.

Así, la autora también hará una crítica a los discursos de Rich, que canalizó el espíritu de aquellos tiempos, al defender el discurso del poder femenino que se está construyendo alrededor del parto y de las comadronas (Falcón, 1994: 240). Al hacerlo, por otro lado, Falcón termina por adherirse de forma abierta a algunos discursos médicos, como lo de la salvación femenina por la biomedicina, y utiliza, en un momento de su análisis, la biografía de un médico sueco para constatar los beneficios del surgimiento de la obstetricia hospitalaria para la vida de las mujeres, aunque reconozca la violencia de estos espacios. En el discurso de Falcón no se aborda el tema de la calidad de la asistencia al parto sino la supervivencia a la experiencia del parto mortal:

> A pesar de la frialdad de las salas hospitalarias, de la adustez y antipatía del personal sanitario y de la ignorancia y de la mala fe de los médicos, la mayoría de las madres se salvan de la muerte y de la infección puerperal gracias a los adelantos técnicos y científicos que poseen los hospitales de las grandes ciudades industriales. Que, sin embargo, las madres no se sientan felices por ello es tema de otro capítulo. Pero antes de que se descubriese el microbio del estreptococo que causaba la fiebre puerperal, de que se realizase con éxito la cesárea y de que se descubriesen la anestesia y la penicilina, las mujeres deberían conocer la más mortífera época de su historia (Falcón, 1994: 240-241).

No obstante, el discurso de la autora mantiene un escepticismo radical ante cualquier avance en el campo de las técnicas corporales de asistencia al parto, ya que aunque todo el avance técnico ha hecho las cosas más fáciles Falcón está convencida de que parir es arriesgado y peligroso para la vida de las mujeres (Falcón, 1994: 252). Para ella el fenómeno del parto nunca ha sido una opción para las mujeres, una decisión libre, «sino un requerimiento social, una obligación económica, una pretensión ideológica y política en un mundo dirigido por los hombres para el que se necesita continua fuerza de trabajo humana» (Falcón, 1994: 253). Para la autora, el cambio social vendrá el día en que «las mujeres se nieguen colectivamente a

seguir reproduciéndose para mantener el mundo. Y ese día habremos hecho la revolución más transformadora y decisiva de toda la historia humana» (Falcón, 1994: 352). En resumen, en el pensamiento de Falcón la experiencia de parir a seres humanos no es un acto revolucionario.

## 6. Conclusiones

Como observamos, el patrón de desarrollo de movimientos y organizaciones por el parto natural se articula alrededor de alguna teoría o iniciativa médica para luego, en colaboración con feministas independientes o grupos organizados, establecer mecanismos de cooperación y desarrollo. Sin embargo, la producción teórica clásica del movimiento feminista de aquellos tiempos denunciaba que la real situación de opresión de la mujer se localizaba en el hecho de su función social estar reducida al «útero» o a la reproducción social de la especie.

En la breve introducción sobre el aparecimiento de las redes y movimientos de mujeres observamos que la interlocución de los movimientos de mujeres alrededor de las teorías médicas y de los movimientos feministas por la reforma de la salud aparecen en el seno del movimiento y clases del Colectivo de Mujeres de Boston para promocionar la aproximación de las mujeres a las redes de apoyo e información en el campo médico que se estaban apareciendo en estos contextos.

En el análisis del discurso de Beauvoir, Firestone, Rich y Lidia Falcón es posible identificar como al final los movimientos de mujeres y las organizaciones médicas penetran en la reflexión teórica feminista. Se puede decir que Adrienne Rich es una de las responsables por legitimar estas teorías y grupos en el interior del discurso feminista cuando termina por adherir y reconocer las nuevas organizaciones médicas como respuestas a las demandas de los movimientos de mujeres a pesar de que tenga un análisis muy crítico sobre el pensamiento de los obstetras de vanguardia.

Finalmente, un aspecto que parece claro en la reflexión de estas autoras, y diría excepto Rich, es que parir naturalmente no es un acto revolucionario. La recuperación del cuerpo de la mujer desde la mirada de estas autoras pasa por la negación de seguir reproduciendo la orden social y económica o mejor, por la creación de intervenciones artificiales que sustituyan el parto en el cuerpo de las mujeres. En conclusión, observamos que estas ideas presentan una justificación ambigua para la articulación conceptual y social entre los movimientos por el parto humanizado y el movimiento feminista. ¿Sería su interfaz meramente utilitaria? ¿Querían uno y otro movimiento la legitimidad de sus necesidades particulares? Una pregunta en abierto para seguir con la reflexión.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albi Fernández, Lourdes (2005). «Entrevista a María Jesús Montes Muñoz» en *Duoda*, Nº28, pp. 203-218.

Beauvoir, Simone de (2005). *El segundo Sexo*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Blázquez-Rodríguez, Maria Isabel (2009). *Ideologías y prácticas de género en la atención sanitaria del embarazo, parto y puerperio: el caso del área 12 de la Comunidad de Madrid*, Tarragona: Universidad de Rovira i Virgili.

Boston women's health collective (1970). *Women and their bodies. A course,* Boston: Boston Women's Health Collective.

Busquets Gallego, Marta (2017a). *Los derechos de autonomía y consentimiento informado en el embarazo y el parto,* Barcelona: Tesis Máster en Mujeres, Género y Ciudadanía.

Busquets Gallego, Marta (2017b). «La supuesta promoción de la salud: una experiencia desde el asociacionismo en Dona Llum» en *Mujer y Salud (Red CAPS)*, Nº42, pp. 15-16.

Busquets Gallego, Marta (2018a). «Violència obstètrica envers les dones» en *Diari de la sanitat,* febrer 2018.

Busquets Gallego, Marta (2018b). «Cap a un canvi de model: volem cases de parts públiques a Catalunya» en *Diari de la sanitat,* març 2018.

Cardús i Font, Laura (2015). «Miedo al parto y narrativas intergeneracionales: Una aproximación desde la antropología» en *Dilemata*, 7 (18), pp. 129-145.

Falcón, Lidia (1994). *La razón feminista,* Madrid: Vindicación Feminista Publicaciones.

Fernández Guillén, Francisca (2015). «¿Que es la violéncia obstétrica? Algunos aspectos sociales, éticos y jurídicos» en *Dilemata*, 7 (18), pp. 113-128.

Fernández Guillén, Francisca (2017). «Maltrato en el parto: España denunciada ante el tribunal europeo de derechos humanos» en *Mujer y Salud (Red CAPS)*, Nº42, pp. 18-19.

Firestone, Shulamith (1976). *La Dialéctica del Sexo. En defensa de la revolución feminista,* Barcelona: Editorial Kairós.

Grillo diniz, Carmen Simone (2001). *Entre a técnica e os direitos humanos: possibilidades e limites da humanização da assistência ao parto*, São Paulo: Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo.

Grillo diniz, Carmen Simone (2005). «Humanização da assistência ao parto no Brasil: os muitos sentidos de um movimento» en *Ciência & Saúde Coletiva*, 10 (3), pp. 627-637.

Kitzinger, Sheila (1996). *Nacimiento en Casa,* Barcelona: Icaria Milenrama.

Lieberman, Adrienne B. (1987). *Easing Labor Pain: The Complete Guide to a More Comfortable and Rewarding Birth,* Boston: The Harvard Common Press.

Madruga luzes, Eleanor (2007). *A necessidade do ensino da ciência do início da vida,* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Martin, Emily (2006). *A mulher no corpo. Uma análise cultural da reprodução,* Rio de Janeiro: Garamond universitária.

Montes, Maria Jesus (2007). *Las culturas del nacimiento. Representaciones y prácticas de las mujeres gestantes, comadronas y médicos,* Tarragona: Univesitat Rovira i Virgili.

Odent, Michel (2002). *O Camponês e a Parteira,* Rio de Janeiro: Editora Ground Ltda.

Rich, Adrienne (1986). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución,* Madrid: Ediciones Cátedra.

Sala, Nuria Calafell (2015). «La violencia obstétrica y sus modelos de mundo» en *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, Nº10, pp. 331-354.

Sánchez, Silvia Bellón (2015). «La violencia obstétrica desde los aportes de la crítica feminista y la biopolítica» en *Dilemata*, 7 (18), pp. 93-111.

Thébaud, Françoise (2002). «A medicalização do parto e suas consequências: o exemplo da França no período entre as duas guerras» en *Revista de Estudos Feministas*, 10 (2), pp. 415–426.

Tornquist, Carmen Susana (2002). «Armadilhas da Nova Era: natureza e maternidade no ideário da humanização do parto» en *Revista de Estudos Feministas*, 10 (2), pp. 483-492.

Tornquist, Carmen Susana (2004) *Parto e poder: O movimento pela humanização do parto no Brasil*, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

Tornquist, Carmen Susana y Carolina Shimomura Spinelli (2009). «Um jeito comunista de dar à luz: o parto sem dor nos anos 60 na América do sul» en Colóquio Internacional Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul». Disponible en: http://www.coloquioconesul.ufsc.br/carmen_susana.pdf (Fecha de consulta: 26/4/18).

Vélez-frías, Consuelo Ruiz (2009). *Parir sin miedo,* Tenerife: Editorial OB STARE.

Vellay, Pierre et al. (1967). *Parto sem dor,* São Paulo: IBRASA

Villarmea, Stella, Olza, Ibone y Adela Recio (2015). «El parto es nuestro: El impacto de una asociación de usuarias en la reforma del sistema obstétrico de España» en *Dilemata*, 7 (18), pp. 157-183.

Recibido el 26 de diciembre de 2018
Aceptado el 14 de marzo de 2019
BIBLID [1132-8231 (2019): 31-47]

MARIANA LONGO[1]

# El amor romántico declinado según el género: una experiencia de auto-renuncia, otra de autocentramiento

# *Romantic Love and Gender Patterns: Self-Denial and Self-Centered Experiences*

**Resumen**

A partir del análisis de dos entrevistas en profundidad realizadas a mujeres cis heterosexuales que tuvieron que judicializar un conflicto de pareja y/o familiar en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, este artículo indaga en la manera como el amor romántico produce relaciones de desigualdad entre mujeres y varones, en detrimento de las primeras. Primero, el artículo describe la experiencia que del amor han tenido las entrevistadas. Se señala luego que, en líneas generales, el amor constituye, para estas mujeres, una práctica «doméstica» (Murillo, 1996), o de auto-renuncia, que sienta las bases para la emergencia de relaciones asimétricas de poder en contra de ellas, en el marco de la intimidad de pareja. Por último, se sugiere una diferencia con la manera de amar de los varones, según el relato de las entrevistadas. Más que orientados por una lógica de la abnegación, éstos parecen amar de manera autocentrada.
**Palabras clave**: amor romántico, género, domesticidad, autocentramiento.

**Abstract**

Based on the analysis of two in-depth interviews conducted with cisgender women who had pressed charges against a male (former or current) partner regarding some family or a couple conflict, this article analyses the way romantic love produces inequity between women and men, at the former's expense. Firstly, the article describes this women's eperience of love. Secondly, it maintains that romantic love is, for the interviewees, a «domestic» social practice (Murillo, 1996) having to do with self-denial. That is why it creates the conditions for the emergence of asymmetrical and power relations between the genders in their couple intimacy. Finally, based on the interviewees' experiences, the article suggests that men may love differently: rather than orientated in a self-denial cultural logic, they seem to love in a self-centered way.
**Keywords**: romantic love, gender, domesticity, self-centered experiences.

**Sumario**

1.- Introducción. 2.- Consideraciones metodológicas. 3.- El amor como olvido de sí. La historia de Analía. 4.- Violencia de género en la intimidad. La historia de Patricia. 5.- Conclusión. – Referencias bibliográficas.

1 Universidad de Buenos Aires (Argentina), mclmarianalongo@gmail.com.

## 1. Introducción

Jueves 20 de agosto de 2015, 12.30 a.m. En su despacho, la mediadora redacta un acta formal, que corresponde a una audiencia cuyo objetivo es la negociación de una pensión alimentaria para una niña de 8 años. A la reunión sólo había asistido su mamá. La sala permanecía en silencio. En un momento dado, sin embargo, la profesional, alzó la vista e interpeló a Analía[2], la parte reclamante:

> Mediadora: Ay, perdón por decírtelo así, pero estoy tratando de acordarme de la cara de tu ex desde que llegaste y no me sale. ¿Tu ex es ese muchacho que tenía unos ojos celestes hermosos como dos faroles?
>
> Analía: [sonriendo y con sarcasmo] Sí, sí. Es él.
>
> Mediadora: [entre risas] Lo que pasa es que por acá no pasan muchos así, por eso me acuerdo.
>
> Analía: … ¿Vio lo que puede hacer una por un par de ojos bonitos, Dra.[3]?¿Lo mal que puede terminar una?

La conversación se agotó en un gesto mudo de Analía. La mediadora volvió, entonces, a sus papeles.

En este artículo, a través del análisis de dos entrevistas en profundidad realizadas a mujeres usuarias de dos centros de mediación ubicados en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, se buscará analizar la manera como se tejen relaciones de desigualdad, poder y dominación en detrimento de las mujeres, al interior de sus vínculos de pareja heterosexuales. En primer lugar, el trabajo prestará atención al sentimiento amoroso de las entrevistadas para pasar, luego, a relevar aquello que pueden llegar a hacer por amor, o «por un par de ojos bonitos», como sugiere Analía en el fragmento etnográfico anterior. En otras palabras, lo que interesa aquí es retratar la experiencia práctica que las entrevistadas tienen del «amor romántico»[4] y la manera como el género –en tanto que relación social de poder entre categorías sociales sexuadas– la informa. Finalmente, en función de lo narrado por las entrevistadas, se sugerirán hipótesis sobre la lógica –generizada y diferente– que parece informar la manera de amar y de paternar de sus ex compañeros varones.

## 2. Consideraciones metodológicas

El material empírico analizado en este artículo surge de una serie de entrevistas realizadas entre 2015 y 2016, a un conjunto de mujeres usuarias de dos centros

2 Todas las personas que aparecen en el artículo fueron «anonimizadas» a través de nombres ficticios.

3 En Argentina, los/as abogados/as se tratan entre sí y son también referidos/as por terceros/as bajo el título de «Doctor/a».

4 Por «amor romántico» voy a entender a aquella institución social (Durkheim, 1895) que prescribe relaciones sexo-afectivas entre *dos* personas (la pareja), que históricamente son –o es preferible que sean– de distinto sexo, y que produce una experiencia tal al abrigo de un conjunto de ideales sociales y de una ideología (Marx y Engels, 1888). A lo largo del texto se usarán como sinónimos las expresiones «amor romántico» y «amor de pareja».

de mediación situados en la ciudad de Buenos Aires. Es importante decir que en Argentina la mediación, en tanto que «método alternativo de resolución de conflictos» (como la conciliación y el arbitraje), constituye una práctica judicial, que es regulada por la Ley Nacional N° 26.589. Sancionada en el año 2010, esta ley establece que, antes de judicializar casi cualquier conflicto[5], es obligatorio que las partes en disputa se encuentren en una instancia de mediación, con el objetivo de resolver en ella el conflicto que las enfrenta. Recién si la mediación fracasa, resulta posible la vía de la judicialización.

Las entrevistas fueron realizadas en el marco de una inmersión etnográfica de cuatro meses de duración que apuntó a un doble objetivo: conocer la manera como el sistema judicial gobierna el conflicto entre compañeros/as y/o ex compañeros/as heterosexuales y analizar la experiencia vivida del amor de pareja por parte de las usuarias mujeres de esos centros de mediación.

En total, se efectuaron 14 entrevistas en profundidad, de corte biográfico, que giraron en torno a un tema principal: la historia de amor que había llevado a estas mujeres a interpelar al sistema judicial en el marco de una separación conflictiva. Todas las entrevistadas fueron mujeres cisgénero, de entre 23 y 46 años de edad, residentes en la ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y en el conurbano bonaerense (es decir, la región urbana que circunda a la ciudad). Las historias sexo-afectivas que narraron implicaron siempre relaciones heterosexuales con varones también cisgénero. De las 14 entrevistadas, 9 eran de clase baja, 3 de clase media-baja y 2 de clase media. La pertenencia de clase fue asignada de acuerdo con ciertos criterios: la autopercepción de las entrevistadas, si tenían empleo o no al momento de la entrevista, el ingreso mensual que declararon en nuestras charlas y la capacidad adquisitiva del mismo en un contexto inflacionario, si se trataba de propietarias o inquilinas de sus respectivas viviendas y su nivel de estudios formales. Además, todas estas mujeres eran madres. En efecto, habían llegado a estos centros de mediación con el objetivo de discutir con sus ex compañeros asuntos relativos a la responsabilidad parental: la «pensión alimentaria» que los padres varones (no convivientes) pasaban (o no pasaban) a sus respectivos/as hijos/as y el «régimen de visita» en virtud del cual aquellos entraban en contacto con los/as chicos/as. Además, en la gran mayoría de los casos, la movilización del sistema judicial había ocurrido cuando, ante agresiones perpetradas por sus parejas o ya ex parejas varones, las entrevistadas realizaron una denuncia por «violencia familiar», en el marco de la Ley Nacional N° 24.417[6]. De manera protocolar, en estos casos, los y las juezas que operan en la ciudad de Buenos Aires suelen tomar medidas

5 Por ejemplo, no podrán celebrarse audiencias cuando alguna de las partes se encontrara protegida (de la otra) por medidas cautelares. Del mismo modo, el divorcio/separación, considerado como una decisión no negociable, escapa también a la instancia de mediación, en cuyo ámbito sólo podrán discutirse –de haber voluntad entre las partes– cuestiones patrimoniales y también aquellas ligadas a la responsabilidad parental.

6 Conocida como «Ley de Protección contra la Violencia Familiar», esta normativa fue sancionada en el año 1994, y constituye, junto con la Ley Nacional N° 26.485, conocida como «Ley de Protección Integral a las Mujeres», promulgada en 2009, el andamiaje normativo que permite a mujeres y «sujetos feminizados» (Bourdieu, 1998) denunciar judicialmente situaciones de violencia de género.

cautelares, en función del relato de las denunciantes y de un informe acerca de los riesgos que estas mujeres pueden correr. La mayor parte de las veces, estas medidas fuerzan una separación de hecho de la pareja; y esto es así porque las cautelares suelen implicar una expulsión transitoria del varón del «domicilio conyugal», tanto como órdenes –también temporarias– de restricción de su acercamiento a su compañera o ex compañera. Cuando los/as miembros/as de la pareja comparten hijos/as, la separación a raíz de una denuncia por violencia de género (como cualquier separación) impacta sobre la organización del cuidado parental. Por eso, los/as magistrados/as que intervienen en estos casos, están facultados/as para decidir montos provisorios de las pensiones alimentarias. Ahora bien, una vez que las cautelares caducan (por lo general duran hasta tres meses), si no hay nuevas denuncias por violencia de género (y luego, nuevas medidas de protección) y si los/as ex compañeros/as no pudieron ponerse de acuerdo, deben discutir la pensión alimentaria de sus hijos/as y un régimen de visitas en una instancia de mediación. Recién si el diálogo fracasara aquí, el pleito puede ser judicializado por alguna de las partes.

| Nombre | Edad | Lugar de residencia | Clase | Realizó denuncia por violencia de género | Percibe que vivió violencia de género en la relación | Nacionalidad | Cantidad de hijos/as |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Analía** | 37 | Conurbano | Media-baja | No | No | Argentina | 1 |
| **Yanina** | 23 | CABA | Baja | Sí | Sí | Boliviana | 1 |
| **Carolina** | 36 | CABA | Media-baja | Sí | Sí | Argentina | 3 |
| **Patricia** | 45 | CABA | Media-baja | Sí | Sí | Argentina | 2 |
| **Jazmín** | 28 | CABA | Baja | Sí | Sí | Argentina | 2 |
| **Gabriela** | 27 | CABA | Baja | Sí | Sí | Argentina | 1 |
| **Claudia** | 31 | CABA | Baja | Sí | Sí | Paraguaya | 2 |
| **Lucía** | 46 | CABA | Media | Sí | Sí | Uruguaya | 2 |
| **Julieta** | 42 | CABA | Baja | Sí | Sí | Argentina | 2 |
| **Natalia** | 22 | CABA | Baja | Sí | Sí | Argentina | 3 |
| **Ángela** | 46 | Conurbano | Baja | No | No | Uruguaya | 1 |
| **María** | 39 | CABA | Media | Sí | Sí | Argentina | 1 |
| **Marcela** | 34 | CABA | Baja | Sí | Sí | Argentina | 3 |
| **Soledad** | 30 | CABA | Baja | Sí | Sí | Argentina | 3 |

Todas las entrevistas fueron grabadas, con el permiso de las entrevistadas y luego transcriptas. Su duración varió de 20 minutos –la entrevista más corta– a 4 horas y media –la más larga. El análisis realizado permitió distinguir un conjunto de temas recurrentes en los relatos de estas mujeres. Luego, a través de un programa de análisis cualitativo, se crearon varias categorías para agrupar vivencias similares, entre las que destacan «experiencias de violencia de género en el marco de la pareja» (bajo esta etiqueta se subdistinguieron, además, «relatos sobre celos», «vivencias de aislamiento», «manipulación», «agresión física» y «maltrato hacia los/as hijos/as compartidos/as»), «experiencias de maternidad» y «experiencias de paternidad» según la perspectiva de las entrevistadas, su «vivencia del enamoramiento» y su «experiencia del sistema judicial».

En este artículo analizo con detalle la historia de dos de las entrevistadas –Analía y Patricia– siguiendo la dimensión temporal de sus propios relatos. Distingo, así, ciertos momentos clave en las historias sexo-afectivas de estas dos mujeres: el comienzo de la relación, los principales conflictos y el desenlace final. En el marco de esta estrategia analítica y de escritura, que responde a la elección de la historia de vida como metodología de recolección de datos, escogí estas dos entrevistas y no otras –o más entrevistas– porque permiten abordar las hipótesis y desovillar los conceptos principales del artículo, siguiendo la ilación cronológica de cada narración. En otras palabras, la singularidad de estos retratos espeja aquellas estructuras sociales de las que se ocupa este trabajo. Cuando sea necesario, para robustecer el análisis y las generalizaciones aquí propuestas, se intercalarán, de forma breve, fragmentos de experiencias correspondientes a otras entrevistas.

El artículo se divide, entonces, en dos grandes partes, la primera desagrega la historia de Analía, mientras la segunda se ocupa de la experiencia amorosa y familiar de Patricia. En el primer caso, se tratará de describir en qué consiste el sentimiento amoroso, según la vivencia de la entrevistada, y de argumentar por qué el amor romántico puede constituir una práctica de auto-renuncia para las mujeres. En el segundo caso, se tratará de mostrar cómo esta auto-postergación en favor de las necesidades afectivas, deseos y proyectos de la persona amada sienta las condiciones para la emergencia de relaciones asimétricas de poder en la intimidad, en desmedro de las mujeres, que pueden desembocar en situaciones de violencia de género. Por último, si en la primera parte se caracteriza la manera de amar de las mujeres como auto-renuncia, en esta segunda sección se describirá el modo en que los varones parecen relacionarse en la intimidad de la pareja y en la vida familiar con sus compañeras e hijos/as en términos de una socialización en el autocentramiento.

## 3. El amor como olvido de sí. La historia de Analía

Analía tenía, al momento de la entrevista, 37 años. Era, entonces, docente en una escuela secundaria, tenía un sueldo de aproximadamente 10.000 pesos argentinos[7], vivía en la zona norte del conurbano bonaerense, y se definía como de clase media-baja. Nos conocimos en agosto de 2015, durante su segunda audiencia de mediación, a la que había asistido con la intención de lograr que su ex compañero,

7 Al momento de la entrevista, 10.000 pesos argentinos equivalían aproximadamente a 588 euros, según el circuito de cambio no oficial, para el cual 1 euro costaba cerca de 17 pesos. En el mercado oficial, en cambio, 1 euro valía 11 pesos argentinos aproximadamente. Como la compra legal de divisas era de más difícil acceso para la población, en este artículo preferí usar la cotización «clandestina». Con respecto a la capacidad adquisitiva de Analía, en la época en que sucedió su audiencia, el salario mínimo nacional era de 5.588 pesos (es decir, 324 euros), según la resolución 4/2015 del Ministerio Nacional del Trabajo. El problema con este salario mínimo es que estaba calculado según la tasa *oficial* de inflación, del 18% anual. Sin embargo, las mediciones no estatales –como la realizada por el Instituto Estadístico de los Trabajadores– estimaron que en el año 2015 la inflación fue del 28% (Instituto Estadístico de los Trabajadores [IET], 2016). Esta desproporción entre números oficiales y «reales», tanto como el contexto inflacionario, explican por qué Analía y su hija pasaban por dificultades económicas y precisaban del aporte de Matías.

Matías, completara la cuota alimentaria que un juez había decidido para la hija de ambos, cuando se separaron. Como en ese momento Matías estaba desempleado, ambos acordaron que él abonaría 500 pesos menos y que, no bien su situación laboral mejorara, se pondría al día. Pues bien, el momento de hacerlo había llegado, y Matías parecía haber decidido hacer caso omiso de la situación. De hecho, ese día no se presentó a la audiencia en cuestión. Por ese motivo la instancia de mediación se dio por agotada, de acuerdo con el marco normativo argentino, y el litigio pasó directamente a juicio

### 3.1 La mística amorosa: el enamoramiento como experiencia extraordinaria

Analía y su ex compañero se conocieron hace aproximadamente diez años, cuando ambos tenían 28, una noche, en un bar, donde habían coincidido por un amigo en común. Se pusieron a charlar e inmediatamente se produjo una especie de efecto de enamoramiento: compartían temas de interés, pensaban de manera parecida, se entendían muy bien.

> Charlamos toda la noche. Así, viste, amor a primera vista [risas], que vos decís[8], no se, no se, par mí fue así [...] ¿Viste cuando vos le hablás a la otra persona y la otra persona te entiende perfecto lo que vos le decís? Cosas que no suceden normalmente. Bueno, a mí, por lo menos, no me había sucedido nunca.
>
> Y, entonces pasó toda la noche, no pasó nada entre nosotros, pasó toda la noche y, de repente, veíamos que cerraban el local y no entendíamos qué pasaba, viste [sonríe]. Y era que ya habían pasado un montón de horas y no nos habíamos dado cuenta. Bueno, así comenzó, digamos.

Analía describe aquí su enamoramiento como un fenómeno de irrupción (el «amor a primera vista»), de carácter extraordinario (fuera de lo normal) y que implicó una muy fuerte sensación de consubstanciación con la persona amada («le hablás a la otra persona y la otra persona te entiende perfecto…»).

En esta descripción, las semejanzas con la experiencia religiosa tal y como la concibe el fenomenólogo alemán Rudolf Otto (1980), para quien «lo numinoso» es un fenómeno inefable, irracional y esencialmente distinto de la experiencia cotidiana (profana), saltan a la vista. En un estudio sociológico ya clásico, Ulrich Beck y Elizabeth Beck Gernsheim (1990) plantean, en efecto, que el amor de pareja tiene, en las sociedades capitalistas industrializadas, el carácter de una «religión secular», cuya gravitación social reside en que garantiza la realización de la identidad personal en contextos sociales de gran individuación y de carencia de medios de integración. De manera similar, situada en la tradición weberiana, Eva Illouz (2012) sostiene que el amor romántico se inscribe en «el prototipo cultural del "encanto" amoroso», un viejo modelo simbólico que se caracteriza por producir

8 En los fragmentos de entrevistas transcriptos y otros diálogos se mantienen las derivas gramaticales del castellano local. En especial, el uso del pronombre personal «vos», en lugar de «tú» y la manera de conjugar los verbos de acuerdo con aquel pronombre (por ejemplo, «vos sos» en lugar de «sois» o «eres» o «vos hablás» en vez de «habláis» o «tú hablas»).

experiencias sociales de tipo intuitivo, es decir, no mediadas por sistemas de conocimiento formales y abstractos, que desinflan el fervor de la experiencia en cuestión, ya sea amorosa, religiosa o la que fuere.

Baste por el momento retener, merced a las palabras de Analía y de la teoría social, una idea: el amor romántico es una institución social (Durkheim, 1895) que *produce* y *promete* a los/as enamorados/as experiencias de tipo extraordinarias, místicas, destinales, fulminantes, intuitivas, fervorosas, totalizantes.

### 3.2 «Ignorar señales»: el amor como sospecha

El «flechazo» entre Analía y Matías fue tan fuerte que pocas semanas después de haberse conocido se fueron a vivir juntos. Para la entrevistada, los primeros meses de la convivencia fueron duros: hacía diez años que vivía sola y la presencia repentina, aunque deseada, de Matías, le resultaba invasiva. Fue a partir de ese momento que empezó a sentir una consciencia tenue de que la relación no le convenía:

> No sé, yo estaba muy enamorada, me doy cuenta ahora, por todas las cosas que… [...] había un montón de señales que no vi o, mejor dicho, de las que no me quise hacer cargo… No se, como que mirás para otro lado cuando estás enamorada.

Entre las advertencias que no habría podido percibir a tiempo Analía destaca el hecho de que Matías, cuando se conocieron, viviera aún con sus padres, que él hubiera querido irse a vivir con ella «al minuto de conocernos», y que no supiera «hacer nada» relativo a la reproducción doméstica, cotidiana.

Más allá de su interpretación, la alusión de Analía a «señales» que operan a la manera de alarmas, recupera una oposición de sentido común entre el amor y la razón –entendida como buen juicio, como sensatez. En efecto, para la entrevistada, en el amor «hay algo de mirar para otro lado», de postrar o de sumergir la conciencia de lo que no cierra, no encaja o no funciona de la otra persona. Esta dicotomía también integra el modelo del encanto amoroso del que habla Illouz (2012). Pero, para la autora, el proceso de racionalización de la modernidad (Weber, 1905) socavó la mística amorosa de una manera muy especial. Illouz entiende, en este sentido, que la ciencia, la política y la tecnología ofrecen *explicaciones*, *marcos de demandas* y *soportes de comunicación* que *desinflan* la mística amorosa (Illouz, 2012). Por ejemplo, el psicoanálisis *explica* el enamoramiento, según la autora, como la repetición de un trauma infantil, que se fija alternadamente sobre ciertos objetos. Así, el sentimiento de que la persona amada es especial y única (propio del encanto amoroso) queda reducido a un mecanismo psicológico desprovisto de magia, ilusión y/o destino. La «norma reciprocitaria moderna» (un valor social en las democracias capitalistas burguesas, que exige igualdad en prácticas sociales tradicionalmente inicuas) también corroe, según Illouz, el enamoramiento, puesto que la intimidad amorosa está vertebrada por el género. De tal suerte que, aún si el amor romántico produce todavía encanto (experiencias extraordinarias, intuitivas, irracionales, de fusión y que se imponen por una suerte de compulsión) sobre él se

cierne un manto de sospecha. Analía no es, en este sentido, la única entrevistada que alude a «señales ignoradas», otras también se hacen eco de esta suerte de desconfianza: «yo no estaba cegada [...] yo veía, pero era más fuerte el amor» como afirma Patricia, o en palabras de Carolina «yo no le daba la importancia que le tenía que dar [a la violencia padecida], me daba cuenta, pero pensaba que se le iba a pasar, que iba a cambiar». Aún si no cuento con entrevistas a varones, voy a permitirme aquí avanzar una hipótesis: puede que la asociación cultural amor-sospecha hable de una vivencia femenina del amor heterosexual, informada por el género. Las «señales» traducirían así el sentimiento de un peligro probable, de una inconveniencia en el amar a un varón. Es probable que la norma reciprocitaria también informe la experiencia de estas advertencias, tanto como las vivencias femeninas del conflicto de pareja y de su ruptura.

### 3.3 La separación

Los conflictos serios entre Analía y su ex compañero empezaron a los tres años de haberse conocido, cuando su hija ya tenía dos. Resultó que Matías se sentía frustrado con su trabajo, en el que pasaba muchas horas, haciendo algo que no le interesaba, en un ambiente laboral, para colmo, tenso. Si bien el sueldo era bueno, el sentimiento de frustración era tal que con Analía decidieron que él renunciaría y que se pondría a estudiar el profesorado de Historia, su vocación anhelada. Según este acuerdo, él se buscaría un trabajo de pocas horas, que le permitiera, al tiempo que estudiaba, ingresar al menos un poco de dinero a la casa para que la mantención económica de la familia no recayera enteramente sobre la entrevistada. Pero las cosas no resultaron de acuerdo a lo planificado:

> Entonces renunció y se puso a estudiar. […] Bueno, yo estaba re contenta. Claro, el tema era, bueno, «empiezo a estudiar y me busco un trabajo de menos horas»; y nunca… ¡no buscaba trabajo!
>
> Así, hizo todo el primer año y, después, empezó a trabajar de nuevo. Empezó el segundo año, y ya cuando empezó el segundo año de la cursada no iba, viste, iba algún día sí otro día no, algún día sí. O cursaba todo el cuatrimestre y cuando llegaba el momento del parcial[9] –lo hizo dos años seguidos esto… encima, dos años seguidos… Hizo el primer cuatrimestre, aprobó el parcial, hizo el segundo cuatrimestre, estaba a punto de rendir –que los profesores si vos estás en el segundo cuatrimestre, hiciste toda la cursada, tienen consideración–, no daba el parcial. ¡No iba a dar el parcial! Entonces, claro, perdía toda la materia, todo lo que había hecho era lo mismo que nada. Y, bueno, yo ya estaba harta y lo presionaba. Yo le decía «andá, por favor andá a rendir la materia», ya era, o sea, viste, «¡por favor!». Porque mientras él estudiaba y todo, yo trabajaba más para que él pueda estudiar, bueno, «hago todo yo en la casa; yo voy a hacer las compras, hago la comida, limpio, todo, trabajo veinte mil horas. No importa, pero por favor terminá».

9 Examen de mitad de cuatrimestre.

Para que Matías pudiera estudiar y superara su malestar –que se infiltraba, además, la vida de pareja de ambos– Analía multiplicó sus horas de trabajo remunerado y se cargó a cuestas la mantención de toda la familia, incluido su compañero. Realizó también, al menos durante este período, el trabajo doméstico prácticamente sola. Cuando, finalmente, las tensiones estallaron, Analía sentía que Matías ni siquiera entendía sus reclamos.

### 3.4 El amor como «domesticidad»

En su trabajo doctoral, crítico del modo como la filosofía y el sentido común conciben el tiempo propio y los espacios público y privado, la filósofa española Soledad Murillo plantea que, en virtud de una miríada de dispositivos de socialización, las mujeres somos educadas en la atención y en el cuidado de los otros en detrimento propio (Murillo, 1996). Si el mundo privado es entendido como un espacio personal y recreativo, de repliegue táctico sobre sí, no político ni productivo; y el espacio público, por su parte, parece remitir a un mundo de relaciones más bien impersonales –o menos íntimas–, donde se dirime la política en un sentido restringido (la del Estado) y donde se ejerce la única forma de trabajo socialmente reconocida (el asalariado); entonces, para la autora, esta ideología no representa más que la experiencia social de los varones. La vida privada, definida de esta manera, es un mito, no existe, según Murillo, para las mujeres, que somos, en cambio, privadas de un tiempo propio (Murillo, 1996). La división social sexual del trabajo tradicional –un dispositivo central del género[10]– está a la base de esta privación. Al atribuir a las mujeres la realización del trabajo doméstico, la división social sexual del trabajo nos socializa en una disposición de doble carácter: la atención de los/as otros/a en detrimento propio –hijos/as, hermanos/as, un novio, un padre, un jefe, etc. Murillo llama a esta característica de la subjetividad femenina hegemónica «domesticidad», y señala que, además de la división social sexual del trabajo, otros dispositivos del género, como la maternidad y el amor de pareja, vienen a apuntalarla[11].

10 Sigo aquí la definición formal propuesta por Danièle Kergoat (2005), para quien la división social sexual del trabajo se caracteriza, por un lado, por generizar la producción social de la existencia (lo que la autora llama «principio de separación», a la base del confinamiento histórico de las mujeres en la esfera doméstica) y, por otro lado, por jerarquizar esta asignación de tareas, lo cual significa que los trabajos tradicionalmente masculinos valen socialmente más que los femeninos.

11 Existe un desarrollo teórico paralelo y anterior, más difundido a escala internacional y fundador de un campo de estudios: el trabajo de Carol Gilligan (1985). En discusión con la psicología del desarrollo, esta autora propone la noción de «ética del cuidado» para explicar la manera como las mujeres resuelven «problemas morales» (según Gilligan, aquellos conflictos que ponen en tensión obligaciones, códigos y mandatos sociales con deseos individuales). De acuerdo con la autora, las decisiones de las mujeres no están orientadas en juicios «abstractos», «universales» y «autónomos» (Gilligan, 1985) (como conciben a los razonamientos adultos, según la autora, Piaget, Erikson y Kohlberg), sino por un sistema ético más «interpersonal» y «contextual» (Gilligan, 1985), para el cual la atención de las necesidades de los/as otros/as es prioridad. A pesar de la similitud entre ambos conceptos, en este trabajo voy a preferir la noción de domesticidad, simplemente porque hace un énfasis mayor en el reverso de esta disposición de género: privilegiar el cuidado o la atención de los/as otros/as ocurre, a menudo, en contra de los propios intereses de las mujeres.

Pues bien, propongo entender la auto-postergación de Analía por Matías y la falta de reciprocidad en su relación, a la luz de esta noción. Más específicamente, y con un grado mayor de generalidad –que se apoya en la experiencia de las otras entrevistadas–, sostengo aquí que el amor romántico es una práctica, que lleva a las mujeres a sacrificarse por la persona amada, muchas veces en contra del bienestar, de los proyectos y de los intereses propios.

## 4. Violencia de género en la intimidad. La historia de Patricia

El 9 de septiembre de 2016 Patricia (45 años) acudió por primera vez a uno de los centros de mediación con el objetivo de rediscutir la pensión alimentaria que, Sergio, su ex esposo (misma edad), le pasaba por sus dos hijos. Tal cuota había sido fijada de manera provisoria por un juez, el mismo que gestionó la denuncia de violencia de género que Patricia había radicado en noviembre de 2015 y por la que obtuvo una medida cautelar que prohibió a Sergio acercarse a ella y a los niños durante tres meses. Como su ex compañero, entonces, declaró estar desempleado, el juez decidió una cuota alimentaria muy baja, de 1.600 pesos argentinos (unos 90 euros aproximadamente, en 2016). Empleada a tiempo completo en una agencia inmobiliaria con un sueldo no mayor a 9.000 pesos argentinos (529 euros) e inquilina en un barrio de clase media, una contribución tan pequeña de parte de su ex compañero ponía en dificultades económicas a Patricia y sus hijos. Para colmo, Sergio rara vez la abonó, según la entrevistada. Recientemente, sin embargo, por intermedio de una institución estatal, Patricia y su abogada habían averiguado que Sergio estaba efectivamente trabajando; por eso solicitaron una pensión mayor, más acorde a las necesidades económicas de sus hijos.

La audiencia fue adversa para Patricia: no logró cellar ningún acuerdo. Además, fue descalificada varias veces por su ex compañero e, incluso, por su representante legal. Una semana más tarde, ambas nos encontramos a charlar en un café cercano a su casa. Hablamos no sólo de lo acontecido en la mediación y de su sentimiento de injusticia, sino principalmente de su historia con Sergio, de su familia de origen y del vínculo que ambos tienen con sus hijos. El análisis aquí propuesto identificará distintos momentos de una relación de intimidad en cuyo seno Patricia sufrió situaciones de violencia vertebradas por el género. Si, en el caso de Analía, prestamos únicamente atención a las cosas que ella fue capaz de hacer por amor, el análisis que sigue, además de retratar la forma de amar de Patricia, también da cuenta de cómo Sergio actúa en la intimidad de pareja y de como ejerce la paternidad sobre sus hijos, según la opinión de la entrevistada.

### 4.1 Conocerse, la intimidad romántica declinada según la domesticidad

De origen humilde, Patricia empezó a trabajar en la adolescencia, a los 16 años, mientras simultáneamente terminaba la escuela secundaria. Al igual que Analía, participa en términos de capital simbólico de los valores y aspiraciones de la clase

media argentina (estudiar, tener un trabajo, progresar en la vida, ahorrar), aún si sus ingresos económicos la sitúan al interior de los estratos medio-bajos.

Como su mamá había muerto cuando ella era muy chica, Patricia y su hermana pasaron a cargo de sus abuelos y tío paterno. Su papá, una figura intermitente y a la vez conflictiva, no se hizo cargo de la crianza de sus hijas.

Los años pasaron y en la adolescencia Patricia, su hermana y su prima comenzaron a frecuentar un grupo de amigos/as del barrio, del que Sergio también formaba parte. En grupo pasaban las tardes de verano discutiendo en la vereda, compartían mateadas[12], asados y salidas. Hasta que, una noche del año 1990 salieron todos/as juntos/as a bailar. En la discoteca, Patricia y Sergio perdieron una apuesta y como prenda tuvieron que bailar un lento. Fue en ese momento que ella sintió algo «mágico» por él y una gran sorpresa: no esperaba una atracción mutua. Se besaron y empezaron a salir. Al igual que en el relato de Analía, el motivo del amor como experiencia extraordinaria y mística reaparece aquí.

A partir de entonces, no se despegaban ni un minuto: Sergio iba a buscarla al colegio, al trabajo y se quedaba con ella en su casa hasta tarde en la noche. Si bien Patricia sostiene que disfrutaba de esta intensidad, al mismo tiempo se sentía sofocada:

> Me molestaba no tener mi vida familiar sola porque siempre estaba él. Más que salir con mis amigas, más que el afuera, me molestaba el adentro. […] Fue como una regla impuesta y que nadie pudo cambiar. Era así. Después, por ejemplo, él sí tenía sus momentos, él iba a jugar a la pelota con sus amigos, tenía campeonatos, él tenía sus momentos de soledad. Claro, yo no.

De acuerdo con la entrevistada, la relación se estructuró, desde su más temprana edad, de forma tal que sólo Sergio pudiera tener un tiempo propio, como diría Murillo (1996), por fuera del vínculo con Patricia. Si el amor romántico, como ideal social, supone que entre los/as enamorados/as debiera darse un grado máximo de intimidad, podemos hipotetizar que tal prescripción a la fusión se declina de forma diferente para mujeres y varones, según el eje de la domesticidad. En este caso, Patricia cede casi todos sus espacios a la relación de pareja (con la excepción del trabajo), Sergio, en cambio, mantiene reductos ajenos a ese vínculo.

### 4.2 Aislamiento, centralidad social del amor y experiencias de manipulación

Un punto de inflexión en su historia personal ocurrió cuando Patricia tuvo que dejar de vivir con sus abuelos. Su papá, después de un largo viaje de trabajo, se instaló en su casa e intentó robarle dinero. Patricia lo descubrió y les pidió a sus abuelos que lo echaran. Pero éstos, que tenían predilección por este hijo, le dijeron a Patricia, en cambio, que era tiempo de que quien partiera fuese ella:

12 Una mateada implica compartir mates –una bebida de origen guaraní, tomada en varios países de Sudamérica– en grupo, mientras también se charla.

> Fue horrible, porque no solo me dejaron sola sino que no me quedó otra que irme con Sergio, y yo no quería ir con él. Ahí me doy cuenta de que yo nunca estuve cegada […] yo ya trabajaba y me había buscado un alquiler para mí sola. […] [Pero] él me dijo «no, ¡cómo te vas a ir sola! Yo te acompaño». «Que no, ya me encontré el alquiler». Yo, aparte, me busqué algo muy chiquito, cosa de que nunca entre la cama matrimonial […]. Y bueno, él convence a los padres para ir a vivir juntos con la abuela, gratis. Entonces, ya me corrió por el lado económico.

El conflicto con su papá tuvo dos consecuencias de envergadura. Por una parte, Sergio y Patricia empezaron a convivir, por la otra, la referencia y contención familiar de Patricia quedó resentida. El aislamiento en la relación con Sergio, que en principio parecía sólo tener un cariz protector, empezó a configurarse en esta época y fue profundizándose en hechos posteriores:

> Entrevistadora: ¿Y si vos intentabas salir, él qué hacía?
>
> Patricia: Y… Lo tomaba a mal. Y siempre él me tenía que acompañar, y que a dónde iba y que esa amiga no me convenía, que para qué la veía si seguramente me criticaba. Le buscaba mil peros a mis amistades. De hecho, mis mejores amigas las corté por él. […] Ellas dos me dijeron que Sergio no me convenía. Y él las cortó. Seguramente yo le habré contado eso a él, porque le contaba absolutamente todo…

En este fragmento, Patricia describe por primera vez a Sergio en un rol de vigilancia y manipulación. En virtud, probablemente, de celos y de desconfianza, su ex compañero objetó las amistades más importantes de la entrevistada, contribuyendo de esta manera al aislamiento social de Patricia en la relación con él. Como contratara, puede verse cómo Patricia privilegia su vínculo de pareja por encima de la amistad. Esto no es fortuito, la antropóloga española Mari Luz Esteban sostiene, en efecto, que el amor romántico constituye un poderoso mecanismo de subordinación social de las mujeres que se presenta como «encumbrado» (Esteban, 2011: 65). Dicho de otro modo, para la autora el campo social de los afectos se encuentra jerarquizado. Así, aunque en competencia con otras formas sociales del amor como la maternidad, por ejemplo, o la amistad, el amor romántico, como valor y como práctica social, está en la cima –o cumbre– de esa jerarquía. Que Patricia, y otras entrevistadas, resignen el contacto con amigas y/o con otras redes de sociabilidad, como sus familias de origen, remite al «encumbramiento» generizado –me permito agregar– del amor en las sociedades «modernas». Por ejemplo, Gabriela, una joven de 27 años que acudió a uno de los centros de mediación en reclamo de una pensión alimentaria para su hija, perdió contacto con su familia de origen durante más de un año, porque sus padres reprobaban la relación amorosa que ella mantenía con Mario.

El aislamiento social de las entrevistadas en sus respectivos vínculos de pareja constituye, además, otra forma de practicar la domesticidad, pues tanto Patricia como Gabriela «sueltan» en detrimento propio otras relaciones de importancia afectiva para ellas, que pudieran ofrecerles contención en momentos difíciles.

Volviendo ahora al testimonio de Patricia, el par aislamiento-manipulación va a calar más hondo tiempo después, cuando Sergio le impide terminar sus estudios de maestra jardinera, 15 años antes de realizar la entrevista. Su primer hijo, Santino, acababa de nacer:

> Cuando llega la residencia[13], que tenía que estar nada más cuatro semanas en un jardín haciendo la residencia […], que era mi título, él me inventa algo. […] Yo tenía que dejar a mi hijo al cuidado de la mamá de una compañera del profesorado con quien nos hicimos muy amigas […]. Iba a dejar a Santino ahí, que era de pura confianza, quedaba cerca de mi casa… Bueno, él me empieza a llenar la cabeza de que «¿en esa casa lo cuidarán bien?», «mirá si justo roban la casa cuando está Santino»… Bueno, me llenó tanto, tanto de miedo, que yo el mismo día a la mañana que tenía que ir al jardín, llamé llorando por teléfono diciendo que no podía ir porque no tenía quién me cuide a mi bebé… Menitra… […] Jamás volví, porque después de eso me dijo «y... no podés seguir estudiando, tenés que ir a trabajar, porque no alcanza la plata». Y alcanzaba […]. Después, al final, nunca trabajé, porque él me quería en casa con los chicos. Nunca trabajé con Santino. La cosa era convencerme de que no siga estudiando. […] Porque estudiar me iba a dar libertad, amigos, sociedad, una vida social fuera de él…

### 4.3 La percepción del conflicto vía el descuido de los chicos

Con la llegada de su segundo hijo, Lautaro, hace once años, Patricia empezó a notar que Sergio no sólo la desautorizaba en lo que respecta a la crianza de los niños, sino que manifestaba poco interés por ellos. A pesar de estar ella misma entrampada en una relación de dominación con Sergio, Patricia empezó a sentir que se trataba de un vínculo nocivo recién cuando detectó esa falta de interés de él para con sus hijos.

> Cuando nos vinimos a vivir acá [a la ciudad Buenos Aires], yo empecé a trabajar. Antes de eso, yo ya veía cosas que no me gustaban con los chicos, ahí empezó mi proceso… Desgana de estar con los chicos, falta de atención […]. Siempre fuimos muy humildes económicamente, y los domingos se compraba facturas[14], tomábamos mate los domingos, y él se agarraba la factura más rica, y si quedaba una se la agarraba él. Cosa que para mí era primero los chicos. Si sobra […] una miguita y los chicos la quieren, también se las doy.
>
> Así, muchas cosas con respecto a los chicos, no importaba si se bañaban o no: «ay, no pasa nada, no se les nota». Bueno, así, todo: el alimento, el baño, el estudio y yo ya eso no lo toleraba más. Es como que me olvidaba de lo que pasaba conmigo. […] Lo que yo pensaba era «si esto pasa con los chicos, conmigo va a ser más, si no quiere a sus hijos a mí menos». Entonces ahí empecé a replantearme esto de para qué estoy con una persona que no quiere a sus hijos.

13 Una especie de pasantía que permite a los/as estudiantes hacer prácticas pedagógicas antes de graduarse.

14 Pequeños pasteles dulces, consumidos en la merienda y/o desayuno.

No es, entonces, el sufrimiento *propio* el que decanta la consciencia del conflicto, sino el sufrimiento de un *otro*, encarnado en un tercero muy particular: sus hijos. En su percepción del conflicto, la domesticidad vuelve así a operar una forma de auto-renuncia. En el caso de Patricia, el amor maternal, como disposición social de las mujeres, desplaza al apego/fidelidad romántica hacia un varón, aún si, como argumenta Esteban (2011), en la pugna entre estas dos formas sociales del afecto el amor maternal no siempre se impone por sobre el segundo. Un doble estándar moral pende, de hecho, sobre las mujeres: empujadas socialmente al romance y a la procreación –la falta de una relación de pareja, sobre todo heterosexual, y el no maternar son presentados y suelen ser vividos como una carencia radical–, cuando privilegian vínculos de pareja por sobre el cuidado de los/as hijos/as son objeto de repudio social (Esteban, 2011).

### 4.4 Proceso de separación y violencia

De acuerdo con Patricia, el proceso de ruptura (que tomó años) estuvo poblado de hechos de violencia. Los celos de Sergio, sus acusaciones de infidelidad y su disposición a controlarla se intensificaron en este período:

> Cuando vinimos acá [se instalaron en la ciudad de Buenos Aires] yo conseguí trabajo enseguida y a él le dio mucha bronca. […] Yo conseguí un trabajo a una cuadra de mi casa, eso sí le encantaba y… Aparte, con una ventana a la calle, y a él le encantaba porque él me veía. Y, bueno, ahí enseguida empezó a ponerse violento […] que por qué te vestís así, que por qué te peinás así, «claro, ahora te empezás a maquillar», «¿y par qué te comprás esa pintura?» […] «claro, gastás en vos y no en los chicos».

La escalada fue tal que terminó en un episodio de violencia física que, Patricia, decidió denunciar ante la justicia. A riesgo de pecar de insistencia, es interesante igualmente leer el fragmento que sigue a la luz del concepto de domesticidad:

> Ahí se me prendió la alarma, en el sentido de que esta persona a mí me quería ver mal, me quería destruir. […] Entonces, él me zamarrea delante de los chicos y yo, por los chicos, le dije «¿podemos ir a la habitación?». Vi las caritas de ellos, que todavía la tengo la imagen, y no quería que ellos vean nada de eso, prefería que tengan el temor de la puerta cerrada, pero que no vean lo que pasaba, y yo no sabía lo que iba a pasar… Aparte, pensé «si estamos a puertas cerradas y pasa algo, ellos pueden escapar» […]. [Entonces] pega un portazo, me agarra del brazo y me tira a la cama […]. Y ahí, no se de dónde saqué fuerza […] y le dije tranquila, serena, en este tono, «si me vas a pegar, pegame mucho y no me dejes viva, porque si me dejás viva, mañana estás en la cárcel y no vas a salir nunca más». Creo que es la primera vez que él tuvo miedo. […] No se qué fue, pero no me tocó más. Siguió violento diciendo que se iba, que mejor no porque seguro que yo tenía otro…

Una vez separados, Sergio siguió acosando a Patricia bajo la ventana de su trabajo, amenazándola de muerte por *Facebook*, por mensajitos de texto y por

teléfono. Fue entonces que ella lo denunció ante la justicia, por segunda vez, por violencia de género, proceso que la condujo finalmente al centro de mediación donde nos conocimos.

### 4.5 El impacto del conflicto sobre los chicos

Además de una falta de interés para con sus hijos, que sirvió para precipitar la percepción de su conflicto con Sergio, Patricia relata otros episodios de descuido paternal, de los que se enteró post separación. Primero, antes de separarse, la entrevistada notó que su relación con Santino y Lautaro cambió radicalmente. En principio, creyó que era porque había empezado a trabajar fuera de su casa también y porque, en consecuencia, disponía de mucho menos tiempo para compartir con ellos. Pero se percató, entonces, de que al volver del trabajo sus hijos ni siquiera se acercaban a saludarla:

> Entonces, yo llegaba, nos sentábamos a tomar mate y le digo –ni siquiera saludar–, le digo [a Sergio] «voy a saludar a los chicos», «no, no, vení, que los chicos están cansados, dijeron que se acostaron a dormir». Un día era eso, otro día era «no, no, que están estudiando, dejálos, no los molestes, ¡una vez que se ponen a estudiar!»; y otra vez: «no, dejá que recién los reté, están en penitencia». Siempre había algo…

Con el tiempo, ya separada de Sergio, Patricia descubrió, conversando con su hijo mayor, que su papá les decía que ella no quería verlos porque estaba muy cansada y porque ellos la molestaban. No bastó aislar a Patricia de su familia, de sus amigas, ni del posible horizonte social que la esperaba al terminar sus estudios, sus propios hijos representaban un peligro para Sergio.

Por último, cuando finalmente se separaron, su falta de cuidado hacia los niños se intensificó: cuando los veía, les hablaba sistemáticamente mal de su mamá.

> Lautaro, que adoraba a su padre, a él le costó mucho despegarse de él, estando separados le costó mucho […], lo que lo ayudó a él […] fue que no aguantaba más que él le hable mal de mí. Una vez le dijo «mirá papá, no me vengas a buscar más, porque vos me hablás mal de mamá y yo no quiero que me hablés mal de mamá».

### 4.6 El amor paternal y de pareja de los varones como «autocentramiento»

En la manera de paternar de Sergio puede verse una lógica muy distinta de aquella que orienta la experiencia práctica del amor romántico y del maternal que parecen vivir las mujeres. Más que propenso a un olvido de sí o a alguna forma de auto-renuncia, Sergio parece abordar la relación con sus hijos de una forma más bien autocentrada. Él come la mejor y la última factura –el ejemplo parece banal, pero vale para poner de manifiesto una diferencia tajante en el cuidado parental que propinan los protagonistas de esta historia a sus hijos–, a él parece no importarle si los chicos se bañan, si hacen la tarea, si comen adecuadamente, él se permite

descalificar a Patricia delante de los niños, desbordado por el conflicto de pareja. De la misma manera que la división social sexual del trabajo puede explicar (porque forja) el carácter doméstico de la subjetividad femenina hegemónica, su contratara de género, es decir, el privilegio social, propio de varones cisgénero, de ser atendido, cuidado, considerado, da lugar, en mi opinión, a una masculinidad hegemónica autocentrada. En su análisis de las formas de cuidado parental que ofrecen varones y mujeres en contexto de separación, Carol Smart (1991, citada en Elizabeth, Gavey y Tolmie, 2012) propone una pista teórica interesante en este sentido. La autora distingue entre un *care for* y un *care about*. Mientras el primero involucra el cuidado cotidiano de los/as niños/as con atención en sus respectivas necesidades, el *care about* remite a los sentimientos que, de manera más o menos abstracta, nos inspiran nuestros seres queridos (Elizabeth et al., 2012: 242). Smart sostiene, además, que ambos patrones están generizados: las mujeres suelen practicar los dos, los varones, en cambio, solo un *care about*. En este sentido, el testimonio de Yanina resulta pertinente para dar cuenta de la extensión social de esta división sexual del trabajo del cuidado parental, asimétrica para las mujeres. En la entrevista que realizamos Yanina manifestó que, para ella, lo más importante era que Esteban, su ex compañero, «sepa dar amor a su hija [...]. Porque uno [en referencia a los padres] puede hacerse cargo [económicamente] pero, a la vez, puede ser re poco cariñoso, re frío. No, para mí lo más importante es eso, que sea cariñoso». En estas palabras reverbera una imagen social del buen padre varón en la que dar cariño a los/as hijos/as, es decir, practicar un *care about*, es tanto o más importante que hacerse cargo de su reproducción cotidiana y/o de su sostenimiento económico –tareas que recaen usualmente sobre las mujeres en separaciones conflictivas.

En otro orden de cosas, la hipótesis de una disposición masculina al autocentramiento en las relaciones paterno-filiales, tanto como la propuesta de Smart, tienen un valor adicional: pueden también hacer inteligible la actitud de Sergio hacia Patricia, tanto como la de otros de los ex compañeros de las entrevistadas en sus respectivos vínculos y conflictos de pareja. Por ejemplo, si volvemos al primer testimonio, la pelea que dio el tiro de gracia a la relación entre Analía y Matías trasluce, en primer lugar, que la entrevistada da prioridad a las necesidades de su pareja, a expensas propias, cuando toma la decisión de duplicar sus horas de trabajo para financiar los estudios de él. Pero, además, en la incomprensión de Matías del conflicto que se había desatado porque él no cumplía con su parte del trato (estudiar y graduarse, o trabajar), puede verse una forma autocentrada de consciencia y de relacionarse en el seno de la pareja. Más aún, voy a permitirme plantear que la socialización de los varones en el autocentramiento puede sentar las bases –junto con la domesticidad de las mujeres– para la emergencia de prácticas de violencia de género. Así, cuando Sergio desplaza a las amigas de Patricia, o cuando le impide terminar sus estudios, no actúa considerando los proyectos propios y los de su pareja también, sino respondiendo exclusivamente a sus necesidades afectivas (probablemente a los celos y a la inseguridad que le generaba que Patricia tuviera una vida social más allá de él). En este sentido, el trabajo reciente de Dalessandro y Wilkins (2017) puede apuntalar las nociones de

domesticidad y autocentramiento. En su análisis de un conjunto de entrevistas a mujeres y varones, adultos/as jóvenes, de distinta orientación sexual, de clase media y estadounidenses, las autoras muestran que existe un patrón generizado de interpretación del «fracaso amoroso». Aún si mujeres y varones recurren por igual a la edad (o la inmadurez, más bien) como categoría etiológica, ocurre que las primeras explican sus fracasos amorosos como consecuencia de fallas en su propia personalidad (entre otras cosas, se autoperciben como muy dependientes) y se reprochan el no haberse adaptado a las necesidades de sus ex compañeros –una actitud en sintonía la noción de domesticidad. Los varones, en cambio, no inscriben la explicación de sus rupturas en su propia forma de ser, sino en fallas de sus ex compañeras (descritas como muy demandantes a nivel afectivo) y en la edad, como categoría social objetiva y natural. De esta manera, a diferencia de las mujeres, ofrecen explicaciones autocentradas sobre sus relaciones, pues consideran que no necesitan adaptarse a las necesidades de sus parejas para mantener o cultivar un vínculo, y objetivas, por cuanto la madurez, según piensan, conducirá por sí sola al establecimiento de relaciones duraderas, serias y exitosas.

En suma, a título de hipótesis, y teniendo este trabajo como referencia –pues no cuento con el testimonio directo de hombres– puede plantearse que la socialización de los varones en el autocentramiento también puede hablar de una forma masculina del amar de modo romántico, en la que predomina la manifestación de las propias necesidades (no sólo en términos de reproducción cotidiana sino también de otra índole, afectivas, por ejemplo, celos, necesidad de control, de acaparamiento, formas de violencia, etc.), expresión que ocurre en desmedro de las mujeres.

*

Para cerrar, la experiencia vivida del amor de pareja y familiar de Patricia no es, en esencia, distinta de la de Analía, pues ambas están orientadas en el mismo principio social: la domesticidad. Lo que añade la historia de Patricia es que soportó, en el marco de este vínculo, formas de violencia de género de distinta intensidad (física y psicológica, como la manipulación, el aislamiento, al que paradójicamente ella misma contribuyó al encarnar el encumbramiento social del amor, control, vigilancia, etc.). La experiencia de Analía sugirió la domesticidad como categoría analítica, la de Patricia nos permitió pensar en el autocentramiento como nota distintiva de la manera de relacionarse de los varones.

## 5. Conclusión

Los dos testimonios analizados aquí permiten caracterizar al amor romántico, tal y como es vivido por las entrevistadas, como una institución social que produce y promete a los/as enamorados/as una experiencia extraordinaria. Sin embargo, en los relatos de Analía, Patricia y otras mujeres, la mística amorosa aparece asociada a un manto de sospecha, que traduce, según entiendo, la intuición de un desequilibrio posible, o de un peligro que asecha, en la relación de pareja con un varón. Una de las hipótesis que de aquí se puede desprender asume que la asociación amor

heterosexual-sospecha podría constituir una vivencia exclusivamente femenina.

Todas las entrevistadas retratan, además, experiencias de olvido de sí mismas (de su propio bienestar, proyectos, etc.) en favor de la consideración de las necesidades de sus compañeros. Siguiendo a Murillo (1996), afirmé aquí que esta forma femenina de amar produce y es a la vez producida por la domesticidad. La abnegación en desmedro de una misma está, asimismo, estrechamente ligada a la emergencia de relaciones de poder, dominación y desigualdad en el marco de la pareja heterosexual. En este sentido, puede que al privilegiar el vínculo amoroso por sobre otras formas sociales del afecto, las mujeres pierdan espacios de intimidad personal (un tiempo propio, para sí, sin la presencia del compañero varón), que sus redes de sociabilidad se encojan y debiliten, y que estos desequilibrios conduzcan finalmente a situaciones de violencia graves.

Por último, la forma de maternar de las mujeres también parece estructurada por la domesticidad. En contraste, en el relato de las entrevistadas, los varones parecen paternar y amar románticamente orientados por una lógica distinta, de autocentramiento (o por un *care about*), en la que la consideración/expresión de las necesidades propias ocurre primero y con prioridad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Beck, Ulrich y Elizabeth Beck-Gernshein (1995). *The normal chaos of love*, Cambridge: Polity Press, 1990.

Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama, 1998.

Dalessandro, Cristen y Amy C. Wilkins (2017). «Blinded by Love: Women, Men, and Gendered Age in Relationship Stories» en *Gender & Society*, Vol. 31, N°1, pp. 96–118.

Durkheim, Émile (1895) [1987]. *Las reglas del método sociológico*, Buenos Aires: La Pléyade.

Elizabeth, Vivienne, Gavey, Nicola y Julia Tolmie (2012). «"... He's juste swapped his fist for the system". The governance of gender through custody law» en *Gender and society,* N°2, pp. 239-260.

Esteban, Mari Luz (2011). *Crítica del pensamiento romántico*, Barcelona: Ediciones Bellaterra.

Gilligan, Carol (1985). «In a Different Voice: Women's Conceptions of Self and of Morality» en Eisenstein, Hester y Alice Jardine (eds.) (1985). *The Future of Difference*, New Jersey: Rutgers University Press.

Illouz, Eva (2012). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*, Buenos Aires: Katz Editores, 2016.

Instituto Estadístico de los trabajadores [iet] (2016). «Información para el fortalecimiento del trabajo argentino».

Kergoat, Danièle (2005). «Rapports sociaux et division du travail entre les sexes», en MARUANI, Margaret (ed.) (2005). *Femmes, Genre et société*, Paris: La découverte, pp. 94-101.

Marx, Karl y Friedrich Engels (1888) [1973]. «Tesis sobre Feuerbach». *Obras Escogidas*, tomo IV, Buenos Aires: Ciencias del Hombre, pp. 9-11.

Murillo, Soledad (1996). *El mito de la vida privada. De la entrega del tiempo propio*, Madrid: Siglo XXI.

Otto, Rudolf (1980). *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid: Alianza.

*Resolución 4/2015*, Ministerio Nacional del Trabajo. Disponible en: http://proyecto3consultores.com/noticias/?p=146 (Fecha de consulta: 04/02/18).

Scott, Joan (1996). «El género, una categoría útil para el análisis histórico» en Lamas, Marta (ed.) (1996). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México: PUEG, pp. 265-302.

Smart, Carol (1991). «The legal and moral order of child custody» en *Journal of Law and Society*, N°4, pp. 485-500.

Weber, Max (1905) [1993]. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona: Península.

Recibido el 1 de octubre de 2018
Aceptado el 12 de febrero de 2019
BIBLID [1132-8231 (2019): 49-67]

FRANCESCA RANDAZZO EISEMANN[1]

# Mujer garífuna, cuadros de danza y memoria social

## *Garifuna Women, Dance Groups and Social Memory*

**Resumen**

Entre garífunas se mantiene vivo en la memoria *Yurumei*. Con este nombre se conoce a la isla de San Vicente, lugar donde vivieron hace más de dos siglos. Así se titula también el canto entonado por las mujeres durante el exilio. Actualmente, la tonada es considerada como el himno de la nación garífuna. Este canto que marca la partida, acompaña las conmemoraciones en las comunidades, diseminadas principalmente en el caribe centroamericano, siendo crucial por su función cohesionadora. Sin embargo, este no es un hecho excepcional, los cantos en esta cultura son cotidianos y, tradicionalmente, obra de mujeres. A veces, ellas son parte de un cuadro de danza, espacio privilegiado de aprendizaje y práctica de cantos. La finalidad del grupo es entonarlos y bailarlos en los eventos o ferias ante grupos de otras localidades. Esta es la dirección seguida para poner en valor el legado de la mujer garífuna, a partir de una huella matrifocal impresa en la memoria colectiva.
**Palabras clave**: Canto, memoria, mujer, garífuna.

**Abstract**

Garifuna people keep *Yurumei* alive in their memory. It is the native name of San Vicente Island, where they lived more than two centuries ago. It is also the title of the chant sung by women during exile. Currently, the tune is considered the anthem of the Garifuna nation. This song that marks the departure, accompanies the remembrances in the communities, mainly spread across the Central America Caribbean region and it is crucial for its cohesive function. However, this is not an exceptional event; songs in this culture are ordinary, and are traditionally the work of women, who as part of a dance group can enjoy a privileged space for learning and practicing songs. Their main purpose is to chant and dance these songs in fairs or celebrations in the presence of other groups. This is the direction given to increase the value of the legacy of Garifuna women, that stems from a matrifocal imprint in their collective memory.
**Keywords**: Song, Memory, Woman, Garifuna.

**Sumario**

1.- Metodología. 2.- *Yurunei*: un lugar en la memoria. 3.- El registro de lo memorable y lo cotidiano. 4.- Mujer y memoria. 5.- Género y música. 6.- El cuadro de danza y las ferias patronales. 7.- Conclusiones. Bibliografía.

1 Universidad Nacional Autónoma de Honduras, francescaensantiago@gmail.com.

## 1.- Metodología

En este artículo se recogen los resultados de una investigación basada en metodología cualitativa y centrada en entrevistas realizadas a mujeres garífunas; cuatro son entrevistas abiertas[2] y dos son entrevistas en profundidad[3]. La información recopilada permite la construcción de observables. El análisis realizado es dinámico-procedimental, inspirado en la microsociología y el análisis sociológico del sistema de discursos.

El análisis de la información brindada para constituirse como evidencia interpretativa parte de los estudios de Hadel (1972) sobre la cultura y los cantos garífunas –entre otros– y de González (2006) –quien ha consagrado gran parte de su vida al estudio histórico de este pueblo–; así como de las afirmaciones de organizaciones como la Organización Fraternal Negra Hondureña (OFRANEH), entre otras. La teoría feminista del punto de vista (Haraway, 1988), así como otros aportes teóricos de la sociología y la antropología permiten entender mejor la centralidad de la mujer dentro de una red de socialización matrilineal que cimienta la memoria colectiva. Asimismo, desde los pensamientos feministas se cuestiona con este estudio la unidad y universalidad del sujeto de conocimiento (Kubissa, 2010).

Con el fin de sistematizar el material y proceder a una codificación se ha utilizado la Teoría Fundamentada (Grounded Theory), una de las técnicas clásicas utilizadas en ciencias sociales y que se encuentra en la base misma de la construcción y uso de las herramientas informáticas empleadas. Se trata de una metodología de análisis inductiva que propone teoría en base a datos empíricos. Mediante la comparación y aplicación sistemática de criterios de muestreo teórico abierto y saturación conceptual de las categorías encontradas, se estudian los procesos sociales a través de los datos. Las técnicas de la Teoría Fundamentada permiten generar teoría a través del estudio cualitativo, creando conceptos provisionales que luego se van afinando, pero esencialmente permiten acercarse a aquello que subyace bajo la superficie. Sin embargo, Conde (2009) sugiere que en lugar de buscar lo oculto, hay que enfocarse en lo que está presente, lo que está puesto frente al texto, los nuevos mundos hacia los que se abre.

## 2.- *Yurumei*: lugar de la memoria

Entonado hasta el día de hoy por las mujeres garífunas, *Yurumei* se ha convertido en uno de los cantos emblemáticos, y considerado prácticamente como el himno de

2 Realizadas en Honduras a Clarissa Arzú (Psicóloga, originaria de Nueva Armenia) el 03/09/2011; a Rina Bermúdez (Demógrafa, originaria de Santa Rosa de Aguán) el 12/11/2013; Xiomara Cacho (Poeta y Máster en Derechos Humanos, originaria de Punta Gorda) el 23/05/2015 y el 20/01/2017; y a Maira Cacho (Socióloga, originaria de Iriona) el 23/03/2016.

3 Realizadas en Honduras, el 28/12/2016, en Sambo Creek, a Cristina García (Tintina), presidenta del Grupo de danza Novale y costurera; y a su hija, Yoseliy Cristina Álvarez García, compositora de cantos (letra y música) en lengua garífuna, conductora del Programa cultural garífuna de la Radio comunitaria *Sügüa* (Caliente) y coordinadora del Grupo de danza Novalitos de la comunidad de Sambo Creek. También es estudiante de la licenciatura de Psicología.

la nación garífuna. Como *Yurumei* se conoce, también dentro de la cultura garífuna, a la isla de San Vicente, de donde el grupo se vio forzado a salir en 1797. En las distintas comunidades, esparcidas principalmente entre las costas de Honduras, Guatemala y Belice[4], el nombre de esta tonada encierra un lugar que se mantiene vivo en la memoria. A continuación, una de las versiones más populares en lengua original:

*Negetia wagariabei*
*B*üigarümutuba *warubuite*
*Yurumei negetia*
*Wagariabei bugarigü*
*Hamutua harutia*
*Eigui liguiagu waya*
*Bie faya faya ha and*
*Lencho waluan*
*Geina un garinagu walade*[5]

Una traducción de su sentido general, referida por Maira Cacho, sería: «Nosotros somos de *Yurumei*, pero nos echó nuestro presidente». La centralidad se encuentra en *Yurumei*, nombre garífuna que se le da a la isla de San Vicente, en El Caribe, de donde proviene el grupo. Estos versos indican el sentido de pertenencia y el inicio de la diáspora.

También llamados *Black Caribs*, o caribes negros, esta población de ancestros africanos e indígenas originalmente vivió, efectivamente, en el norte de la isla de San Vicente:

> En esa isla durante la segunda mitad del siglo XVII, negros africanos provenientes de barcos de esclavos naufragados y esclavos que huyeron siguiendo la dirección del viento desde Barbados, gradualmente se cruzaron con los indios caribes nativos. Así nació una nación (Davidson, 1983: 88).

Tanto las raíces indígenas como africanas están sustentadas por estudios lingüísticos, genéticos y etnográficos (González, 2006). En 1797 fueron expulsados y enviados por los ingleses a la isla de Roatán en la Bahía de Honduras (Davidson, 1983), ubicada a 2,735 km de San Vicente, en las Antillas Menores, en la región del Caribe y, posteriormente, reubicados en el puerto hondureño de Trujillo. En palabras de una demógrafa garífuna:

> Durante muchas décadas los garífunas resistieron con valentía las pretensiones expansionistas interesadas en el dominio de la Isla de San Vicente. Dada su rebeldía por defender su territorio los ingleses determinaron expulsarlos de su tierra natal y deportarlos a Centroamérica el 1797, estableciéndose en Belice, Guatemala, Honduras y Nicaragua intensificándose así los patrones migratorios ya existentes (Bermúdez, 2012).

4 Actualmente, también hay una gran presencia garífuna en otras ciudades de Honduras y los Estados Unidos.
5 Versión referida por Maira Cacho (Iriona), entrevista del 23/03/2016.

Para González (2006), lo que se sabe es que probablemente algunos antepasados de los caribes negros[6] escaparon de la trata esclavista entre los siglos XVI y XVII, ya sea porque huyeron de las plantaciones siguiendo la dirección del viento desde Barbados, o porque provenían de barcos de personas esclavizadas que naufragaron. Por las raíces de la lengua se puede asegurar que existe un fuerte vínculo con el pueblo arahuaco. De hecho, se sabe que los caribes solían asimilar a las mujeres de este pueblo. Posteriormente, es posible que el grupo haya también asimilado o integrado otras poblaciones afrodescendientes después de la abolición de la esclavitud:

> Poco después de su contacto con los europeos, los caribes isleños comenzaron a absorber a individuos (tanto europeos como africanos) adoptados o capturados en nuevos asentamientos; tal vez sólo seguían un patrón interactivo ya establecido en relación con otro grupos amerindios. En algunas islas, entre las que destaca San Vicente, la mezcla interafricana fue lo bastante grande como para provocar un cambio dramático de fenotipo. [...] Aunque su retórica, tal como se conserva en unos pocos informes europeos de la época, sugiere que los caribes negros, al igual que sus antecesores, sólo querían que los dejaran tranquilos, sus acciones mostraron que se habían adaptado a la idea y a la realidad de vivir en un mundo poblado por otros grupos distintos, y que manipularon a algunos de éstos para mejorar su propia posición. Estos caribes negros, a su vez, dieron origen unos 200 años más tarde a los garífunas (González, 2006: xxx – xxxi).

González (2006) enfatiza que los garífunas en las décadas de 1950 y 1960 no tenían muy claro qué había pasado con ellos, salvo que los habían obligado a salir de su isla y los habían abandonado cerca de Trujillo y, a partir de allí, fueron poblando la Costa Norte hondureña. No obstante, el hecho memorable de la partida pudo haber quedado marcado en la memoria del grupo por el canto ancestral *Yurumei*.

El lugar de origen es parte de la representación compartida del pasado alimentada por una misma fuente que crea una conciencia histórica. La «memoria colectiva» se cristaliza alrededor de algunos lugares que tienen un valor simbólico y constitutivo en términos identitarios (Nora, 1997). *Les lieux de mémoire*, los lugares de la memoria, son elementos materiales o ideales que desempeñan un papel en la constitución de la identidad colectiva. La identidad está basada en el recuerdo y, a su vez, lo que es recordado se encuentra definido por la identidad asumida (Gillis, 1994).

El filósofo y sociólogo Maurice Halbwachs (1877-1945), introduce en los años treinta la noción de «memoria colectiva», la cual apunta a la determinación social de la memoria, y a la realización de la memoria común en la conciencia individual. Distingue entre la memoria comunicativa –ligada a las personas y a los hechos que refiere la tradición oral– planteando que no sobrepasa más de tres generaciones; y la memoria cultural –la cual no está ligada a las personas, los elementos se fijan en la escritura, por ejemplo– que sobrepasa las tres generaciones.

6 Distinguidos de los caribes rojos o amarillos.

En el caso del garífuna, lengua ágrafa hasta finales del siglo XX, el canto ha sido muy probablemente uno de los «contenedores» de la memoria cultural, reflejado en el ejemplo del canto *Yurumei*. Según la tradición, las mujeres garífunas cantaron *Yurumei* por primera vez durante la travesía de San Vicente a Roatán (1797). Este canto sería un referente de la memoria de un hecho que sucedió hace más de dos siglos. Con este ejemplo, es posible ver cómo el canto permite que se mantenga por más de tres generaciones tal evento, trascendiendo la memoria comunicativa. Es decir que la función del canto podría ser tan trascendente como la escritura en lo que refiere a la memoria. Siguiendo los planteamientos Halbwachs, se podría decir que en el caso garífuna, el canto es por lo tanto parte constitutiva de la memoria colectiva.

Aquí cabe concebir la memoria como un conjunto de significados de toda identidad individual y grupal que da un sentido de pertenencia a través del tiempo y el espacio (Gillis, 1994), siendo los cantos parte de sus elementos constitutivos. El canto que con voz femenina marca la partida de la isla, acompaña la conmemoración con la que todas y cada una de las comunidades garífunas recuerdan ese momento, siendo crucial por su función cohesionadora: marca la ascendencia común, permite contar la propia historia, entenderla y reelaborarla a través de su interpretación. Aleida Assmann habla de la imbricación de la historia y la memoria, no de una contraposición, siendo diferentes grados epistemológicos del recuerdo. Los cantos más antiguos contienen la lógica del pasado, el sentido que los protagonistas daban a los acontecimientos.

En el caso de *Yurumei*, es un canto que no ha dejado de entonarse por más de dos siglos, dentro de una cultura que solo recientemente ha tenido la atención de las instituciones del Estado y la constitución de una grafía. Quizá estas sean parte de las razones por las cuales existen varias versiones de *Yurumei*. En otra versión[7], quizá más reciente, hay elementos que podrían incluso denotar, en relación con los versos citados, nociones que se encuentran actualizadas y resignificadas:

| | |
|---|---|
| *Yurumeilagairabei wayuuna* | San Vicente es el origen de nuestra cultura |
| *aah Yurumei lageirabei wayuna waruweite* | Ah! Si líder, San Vicente es la cuna de nuestra cultura |
| *Yurumei lageirabei wayuna,* | San Vicente es el umbral de nuestra cultura |
| ñeiba *bagüra bugüra wabu* | Será el lugar en donde permaneceremos |

La importancia del lugar se encuentra más elaborada, pues se define como «origen», «cuna», «umbral», estableciéndose como el equivalente «cultural», ese cemento que permite la «permanencia» de lo que cambia. Probablemente, las siguientes estrofas fuesen añadidas con posterioridad, pues se alude claramente a Honduras, mostrando entonces que el canto, al ir evolucionando se encuentra vivo. Muestra el paso de un hecho –la llegada al país–, otrora fortuito, a la designación de su relevancia:

7 Versión y traducción referida por Xiomara Cacho (Punta Gorda), entrevista del 20/01/17.

| | |
|---|---|
| *Aah Induraun baña nege wabuo,* | Te dirigiste a Honduras con nosotros |
| ñeinba *bagüra bügüra waboo* | Para establecernos |
| *Aah* ñeinba *bagüra bügüra wabuoaluaheinaña* | Ah! Allí te estableciste con nosotros |
| *Garinago walade* | En busca de los *garinagu* como nosotros |

En la cultura garífuna, el canto es una verdadera práctica discursiva, pues en él participa no sólo el autor sino también la comunidad; fácilmente se transmite y reapropia, en especial porque posee por lo general una suerte de estribillo, como un responso en el que se une todo el grupo, incluso el auditorio, haciéndose eco, dando fuerza a la voz individual, y volviéndola, de hecho, colectiva. Así lo ilustra Yoseliy Cristina Álvarez García, compositora de cantos (letra y música) en lengua garífuna y coordinadora del Grupo de danza Novalitos de la comunidad de Sambo Creek (Honduras):

> Siempre hay una voz cantante, quien está coordinando el canto, en la «primera». Por ejemplo, cuando yo le enseño a los muchachos, yo les digo, no, no contestés ahorita, porque no es así. Les digo yo, ustedes responden de este párrafo a este, ustedes no se preocupen –bueno se tienen que saber todo el canto –pero ahorita preocúpense por aprender este párrafo (que es el que se repite). Yo les digo, yo voy hasta acá, y ustedes responden esta parte de acá; y aquí les pongo el bis, si tienen que repetirlo dos veces (Álvarez, 2016).

Muchas canciones *punta*[8] tienen dos estrofas, otras sólo una. Cada estrofa está conformada de esta manera: llamado, respuesta, coro. El llamado lo hace el líder, aunque otros pueden acompañar en el público. Gramaticalmente es una media frase que se completa con la respuesta del coro. Luego viene la segunda estrofa, a veces repetida dos veces y luego nuevamente la primera, según lo decida el líder. Se canta al unísono, no hay polifonía (Hadel, 1972).

El canto en general es una técnica que permite y favorece el proceso de memorización, transfiriendo la información retenida brevemente en la memoria inmediata, a la memoria a largo plazo. Además en la estructura de la *punta* con su llamado y su respuesta, así como con la intervención del coro, hay elementos adicionales que permiten que los versos se anclen en la memoria. De hecho, el canto por sí solo es uno de los métodos más característicos de la nemotecnia –al igual que la versificación– pues retiene en la memoria frases dotadas de música, ritmo y/o rima. Ya Francis Bacon en su famoso libro *Novum Organum*, de 1620, alude el tema de la memoria citando aspectos que, actualmente, se consideran especialmente relevantes. Entre otros, menciona los versos como uno de los tres auxiliares de la memoria; además cita también elementos cruciales como expresión sensible, evocación de sentimientos, recitación en voz alta y en intervalos -todos elementos presentes en la forma del canto en la vida garífuna.

8 Existen varios géneros musicales, la *punta* es el más conocido fuera de la cultura garífuna, pero también dentro de ella ocupa un rol central.

### 3.- El registro de lo memorable y lo cotidiano

La creación de cantos ligados a hechos memorables está mucho más allá de ser una acción anecdótica entre garífunas. De hecho, se trata de una práctica generalizada, en especial entre las mujeres. Se escribe sobre hechos personales, pero también sobre problemas colectivos y temas importantes para el grupo: «Las situaciones pueden ser problemas familiares, discriminación, abuso, medio ambiente, situaciones de la comunidad, por ejemplo el problema de agua de la comunidad» (Álvarez, 2016). «Los temas acerca de los cuales tratan las canciones pueden ser situaciones graves como salud o la muerte de un ser querido. El tema del canto puede ser incluso una protesta» (García, 2016).

En los cantos se habla no solo de lugares de memoria, sino también de aconteceres sociales e individuales, sentires, pensares; es decir, sobre todo lo que marca la vida comunitaria o individual. Por ejemplo, en la comunidad de Triunfo de la Cruz se compuso una canción ante el fallecimiento del cantautor ceibeño Guillermo Anderson (26/02/1962-6/08/2016), para cantarse en la pastoral en la que se interpretaron canciones de su repertorio (propias y ajenas), en el marco de la misa en garífuna que se realizó en su honor (Glenn Flores, 2017). También se conoce por todas las comunidades el canto compuesto por Marcelina Fernández (Iriona) sobre el paso del Huracán Mitch (1998), el cual devastó toda Honduras e incluso dejó daños en los países vecinos. Aunque la autora es de una comunidad muy lejana y ya murió, en todas las comunidades se conoce bien el canto, según refirieron las entrevistadas. Una de ellas, Cristina García, lo expresa en sus propias palabras:

> Uno canta y depende de su pasado, depende lo que le ha sucedido, o depende cómo usted se lleva conmigo, ¿te pasa algo?, ¿me da lástima? Entonces yo hago esta canción por ti. Cuando ya lo tengo hecho te lo canto a ti. Así viene siendo entre nosotros los garífunas. Uno canta por su pasado, por su problema. ¿Tal vez se le murió alguien? Mire entonces, para desahogarse por medio de esa canción, usted hace esa canción (García, 2016).

Más allá del acontecimiento que puede marcar e inspirar su creación, el canto es un testimonio de la construcción de una perspectiva propia sobre el mundo social que acompaña al grupo. Es decir que la memoria colectiva, bajo la forma de los cantos, se encarga de conservar y transmitir todo un legado cultural. Las culturas son creadas a partir de la producción, circulación y consumo de significados (Storey, 2003). El canto está impregnado de capital simbólico, y en este pueblo específicamente puede considerarse como el género más importante de la cultura garífuna tradicional (Porter, 1983: 64), siendo un testimonio de la construcción de una representación propia sobre el mundo social que caracteriza al grupo:

> Las canciones garífunas son poesía. Capturan la historia, los valores, las aspiraciones, las inquietudes, los sentimientos más profundos de un pueblo que se ha mantenido analfabeto en su propia lengua. Las canciones capturan y expresan la totalidad de la experiencia garífuna y en un sentido sirven como una literatura

> que está esperando ser escrita y traducida a otros idiomas para nuestro beneficio común (Cacho, s.f.:20).

El canto, como práctica discursiva es parte del constante proceso de construcción, mostrando una perspectiva propia sobre el mundo social, como una realidad epistemológica. Así concluye Hadel su estudio etnográfico:

> At the outset of this study I stated that it was not my purpose to verify the belief of folklorist that folk literature reflects and reaffirms the values of the society that creates and performs it. Nonetheless, I feel confident that this study of Carib folk songs has supported that belief (Hadel, 1972: 168).

Además de la posibilidad de registro de la vivencia colectiva, y como depósito de la memoria social, el canto denota la facultad humana de dar sentido a la contingencia, apropiarse de las vivencias, darles formas, reelaborarlas y entenderlas; podría incluso ayudar a establecer posibles generalizaciones sobre las condiciones discursivas de los cantos como marcos interpretativos.

## 4.- Mujer y memoria

En la clásica elaboración de la historia –lugar legitimado de construcción de la memoria– (no solo de este grupo, sino en general), la mujer se encuentra omitida, quizá en el mejor de los casos subrepresentada, al igual que acontece en muchas culturas. Invisibles, sometidas, secundarias…, adjetivos como estos podrían poblar esta narración. Efectivamente, dentro de la forma convencional de estudiar el pasado, sobresale la revisión de archivos donde el sujeto relevante suele ser masculino, dentro de una tradición patriarcal que también está permeando la forma de crear conocimiento –de hecho, cabe preguntarse justamente quién es el sujeto del conocimiento (Kubissa, 2010).

No se pretende restar validez a procederes que tienen su mérito, pero sí cuestionar el poder que tienen de legitimar una visión parcial androcéntrica como visión única y verdadera, cuyas pretensiones de neutralidad política y universalidad delatan su carácter hegemónico y excluyente. Verlo todo desde «ninguna parte», como una «fotografía» de la verdad, con una mirada que observa sin ser observada, es propio de la ciencia occidental, el colonialismo, el capitalismo y la primacía masculina del hombre blanco (Haraway, 1988).

Pocas veces se evidencia el lugar desde el que se observa y el posicionamiento de la persona que observa (no sólo en lo individual, sino también desde el colectivo que expresa su quehacer). El concepto de conocimiento situado (Haraway, 1988) invita al reconocimiento de la particularidad histórica y social con la que se vincula todo conocimiento. Es más, en lugar de cuestionar qué significa el conocimiento y bajo qué condiciones es este posible, la pregunta necesaria es de qué conocimiento hablamos cuando hablamos de ciencia (Kubissa, 2010).

Las necesidades cognitivas no son las mismas entre las comunidades, y es esta variación la que crea la diversidad cognitiva (Longino, 1990). Cuáles son

las cosas a las que estamos prestando atención, para quiénes son relevantes, son interrogantes que pocas veces nos planteamos. En general, dentro de la forma clásica de elaborar la historia, el género parece carecer de relevancia, si no es que explícitamente se sostiene que es la historia del hombre, naturalizando el papel subordinado (y silenciado) de las mujeres en la construcción de las sociedades que estudiamos (Puche Cabezas, 2010) -y en este caso, las posibilidades de su estudio. La Organización Fraternal Negra Hondureña (OFRANEH) hace eco de estas reflexiones:

> La matrifocalidad del pueblo Garífuna ha sido ignorada y hasta soterrada por la cultura dominante de índole patriarcal, la que simplemente desconoce su existencia y alienta la sustitución de las redes de mujeres en nuestras comunidades, promoviendo la organización social de corte occidental, que nos convierte en simples estadísticas y podemos decir que hasta en mercancía (OFRANEH, 2017).

La matrifocalidad referida ha sido estudiada por las antropólogas Virginia Kerns y Keri Brondo –entre otras–, enfatizando ésta en el rol de las mujeres en la defensa del territorio ancestral frente a las apropiaciones y los despojos que cuentan incluso con el apoyo del Estado. La herencia tradicional Garífuna contempla a las mujeres como las herederas (*alagận*); ellas sostienen los fundamentos de la propiedad comunitaria que choca con la noción de desarrollo de corte occidental:

> Desafortunadamente la herencia matrilineal (*alagận*) ha venido siendo sustituida por el concepto de herencia patriarcal predominante entre cultura mestiza. La aparición de procesos de «legalización» y titulación de tierras promovidos por el Estado, han servido para despojar al pueblo Garífuna, y desconocer la herencia matrilineal (OFRANEH, 2017).

Frente a los prejuicios de la historia, no es evidente introducir el género en los trabajos. Nuestras comunidades de conocimiento también crean divisiones en base a narrativas en las que impera la condición de subalternidad (Spivak, 1988), imposibilitando, o al menos dificultando, que se tome en cuenta la palabra y la voz de la mujer como sujeto colectivo. No obstante, Harding (1986) señala a la mujer como sujeto epistémico privilegiado por su condición de sujeto oprimido, es decir que la experiencia femenina engloba un punto de vista privilegiado.

El enfoque de género, permite percibir una faceta más del canto en la cultura garífuna, pues recupera una voz que no solo ha acompañado, sino creado, recuperado y entretejido los hilos de la memoria del grupo, en especial para plantear la matrifocalidad (Smith, 1996) en la construcción del recuerdo. Se ha recalcado que los garífunas modernos conforman sociedades patriarcales (González, 2006), opacando otros horizontes de entendimiento de lo que acontece. Sin embargo, también ha sido afirmado en otros trabajos el rol de las mujeres en el culto ancestral del *Dügü* (religión animista), el cual gira alrededor del tributo que se rinde a las abuelas (*nagoto*) (González, 2006). Recientemente se han realizado investigaciones en las comunidades garífunas que muestran matrilocalidad, así como estudios

genéticos y de isonimia (Herrera-Paz et al., 2010 y Herrera-Paz, 2013) que esperamos permitan nuevas formas de comprensión de una realidad mucho más compleja de lo que nos han permitido percibir los modelos clásicos de entendimiento.

## 5.- Género y música

El hecho de consultar, sobre todo, mujeres pareció en un inicio fortuito, tan fortuito como cuando ante la comunidad académica no se siente la necesidad de justificar el sesgo de género, presente incluso en el sistema educativo (Caprile, 2008). En lo que refiere a las autoras, Moi (2005) hace hincapié en que la sociedad machista discrimina a las creadoras precisamente por ser mujeres. Ciertamente, esta discriminación es incluso sistémica, y por ende no es fácil de percibir, en especial cuando se ejerce.

Inicialmente este estudio se centraba en el canto en general, y se buscó incluir tanto a mujeres como a hombres garífunas. No obstante, con ellos la información preliminar resultaba vaga e imprecisa; aunque se reafirmaba con entusiasmo el valor de la indagación, de alguna manera parecía el tema del canto estar dentro y fuera de sus vidas. En general citaban los nombres de grupos o solistas que han adquirido popularidad –todos hombres. En cambio, con la mujeres el interés por el tema era evidente no sólo por la emotividad que suscitaba en las expresiones, sino también por los ejemplos vívidos de compositoras conocidas, citando cantos, evocando historias de vida. Poco a poco fue quedando claro que el género era un factor determinante con relación al canto en la cultura garífuna.

Todas las mujeres entrevistadas percibieron de entrada la importancia del tema en su cultura, mostraron sensibilidad y conocimiento, además de un verdadero interés por compartirlo y alentar a la realización de una investigación sistemática, siendo varias de las entrevistadas compositoras de cantos o hijas de compositoras –cuando inicialmente no fueron buscadas precisamente por este hecho.

En la tesis, no muy conocida, de Hadel (1972) se establece un detalle muy importante que refiere el autor: la letra de los cantos la suelen escribir las mujeres[9]. Tal es el caso de la *punta*, si bien hay estilos como la parranda que tradicionalmente se asocian tradicionalmente exclusivamente a los hombres. Así lo refrenda una de las entrevistadas, haciendo además alusión a las nuevas incursiones femeninas en el ámbito de la música, mostrando que socialmente están determinados ciertos roles por género:

> Las mujeres son las que escriben la *punta*, los hombres la parranda, pero ahora las mujeres también hacen parranda. Los hombres tocan los instrumentos, pero no vaya a creer, ahora hay unas cuantas mujeres que saben tocar tambores también (García, 2016).

9 Los hombres parecieran llevados tradicionalmente más bien a la ejecución instrumental; de la Garza y Aguilar (2013) cita trompetas de caracol, armónicas, acordeones y piano, *sísiras* [sonajas] y *garawoun*.

Si bien los instrumentos –en especial de percusión– son muy importantes, los cantos de las mujeres tienen tendencia a prescindir del acompañamiento, y se crean al margen de la necesidad de interacción con otros músicos, aunque esto se puede presuponer a posteriori:

> Con lo que yo estoy haciendo de un tiempo para acá –ya tengo cuatro, cinco años escribiendo mis propios cantos en garífuna. Yo los escribo y los grabo en un estudio pequeño que tenemos en la comunidad, que es accesible. Y a nosotros que saben que estamos sin trabajo, nos cobran un precio moderado. Por ejemplo, los cantos que yo escribo están a capela, sin instrumentos (Álvarez, 2016).

Ciertamente la percusión es un referente en esta cultura, pero quizá todavía más lo es el canto. En 1966, John Davis publica una traducción de César de Rochefort, *Histoire naturelle et morale des iles Antilles de L'Amérique* (1658) en la cual diserta sobre poblaciones negras esclavizadas por caribes de San Vicente y Dominicana referidas como grandes amantes de la música, con un gusto particular por cantar y acompañarse de instrumentos musicales para crear armonías. Para Hadel (1972) los caribes heredan este gusto por la música de sus ancestros africanos, pero queda mucho por investigar acerca del legado indígena dentro de las composiciones.

Por los momentos, los estudios muestran que la música garífuna es muy variada y tiene su propio sistema de clasificación. Están los géneros vocales como los úyanu que incluyen los *abeimahani* y *arumahani* para mujeres y hombres respectivamente; así como los contadores de *uragas* (cuentos) con versiones cantadas (de la Garza y Aguilar, 2013: 33). Hadel (1972) cita entre las expresiones musicales garífunas la *punta, hungú(hu)ngú, wanaragua, gunjaí, sambaí, wariní, chumba dügú, tira* y *chakaneri*, *bérusu*, úyanu, *abamaínahanti, arúmahani,* y *eremuna* égi.

El *uremu* es el canto. Como ya se mencionó, existe también una división por sexo/género: el *abeimahani* se considera para mujeres y el *arumahani* para hombres (García, 2016). No obstante el «tipo de música *abeimahani* ya casi nadie escribe. Los que se cantan en los eventos culturales nuestros son los que están desde tiempos atrás» (García, 2016).

Como se comentaba, las mujeres suelen componer letra y melodía, luego se incorporan los instrumentos –aunque no es obligatorio–, ejecutados en general por los hombres. Si bien cada vez se comercializa más la música garífuna[10], pocas veces se explicita la autoría de las composiciones:

> ¡Mire cómo son las cosas! Si una señora hace una canción, para bailar en un salón, un *hungú(hu)ngú,* o una punta, o una parranda, ahora los jóvenes lo cantan, lo arreglan a su manera, para sacar CD. Hay unas señoras que no les gusta, porque uno no lo hace para tal cosa. ¿Me entiende? No sería correcto, porque anteriormente cada cosa en su lugar, y un lugar para cada cosa (García, 2016).

10 Con relación a la *punta*, el tipo de baile más conocido no sólo por ser el género más común, sino también por su comercialización a través del grupo musical Banda Blanca con *Sopa de Caracol*, en los ochenta, es necesario recalcar que dentro de la cultura garífuna sólo se baila *punta* cuando suena la *punta*. Tradicionalmente, se baila en los novenarios y casamientos.

Cada género tiene un sentido cultural propio que merece un trabajo a parte para poder lograr una aproximación al sentido social que encierran. Muchos están ligados a eventos que marcan la vida de la comunidad, y los sentidos tradicionales y modernos:

> …se usaba el *úyanu* antes para la navidad, pero ahora se lo usamos en cualquier cosa; por ejemplo el 24 en el salón, después del *hungú(hu)ngú,* bailamos la *punta*, bailamos la parranda, para que las horas se vayan pasando: *abeimahani*. Se hace toda una revuelta (García, 2016).

La variedad en las formas musicales es parte del rico legado cultural garífuna y responde también a una sensibilidad propia:

> Uno de garífuna, viene casi siendo parecido a lo que cantan las rancheras, los boleros. […] Por ejemplo, uno hace una parranda, uno hace una *punta*, uno hace *yancunú*; así la misma cosa. Por ejemplo, tú tienes tu pareja, tú no tienes paz en ese hogar: tú haces una canción (García, 2016).

Sin embargo, existe una fuerte presión hegemónica que hace que la cultura garífuna esté de muchas formas subsistiendo en resistencia. Hadel (1972) hace alusión a los contadores de *úragas* (cuentos) aderezados con versiones igualmente cantadas, aunque al parecer ya nadie cuenta *úragas*:

> …se contaba primero un cuento y después tenía su canto […] Personas adultas, sabían inventar cosas, especialmente los hombres. Antes sí era bien bonito, se hacía para el fin de novenario. Unos se quedaban en la casa escuchando el úraga y otros iban al patio a bailar punta. Entonces uno no sentía lo largo de la noche, porque había cómo y dónde distraerse: o uno estaba afuera bailando o estaba adentro escuchando. Ahora ya se perdió, casi en todas las comunidades (García, 2016).

## 6.- El cuadro de danza y las ferias patronales

Los cuadros de danza son el lugar en que se socializan y aprenden los cantos dentro de un entramado cultural lleno de elementos identitarios:

> Las redes de mujeres Garífunas en las comunidades cuentan con organizaciones centenarias, como lo son los denominados clubes de danza, los cuales mantienen vivas las tradiciones orales entre nuestro pueblo, además de propulsar grupos de apoyo social de dimensiones insoslayables (OFRANEH, 2017).

Es también el lugar en el que se transmite y reproduce sensibilidad y sentido dentro de una forma cultural específica del grupo:

> Ahora, hay casos, por ejemplo cuando es un fin de novenario, usted lo hace en su casa, –porque tiene que ser en su casa–; y usted le pide colaboración al

> grupo. Pero si usted está en el grupo, sólo me dice a mí y allí estamos con usted: la ayudamos a hacer todos los trabajos, estamos con usted a la hora de la parranda, del fin de novenario así. Nosotros no ocupamos el grupo solo para bailar, en lo bueno y en lo malo estamos, lo mancomunamos todo, así trabajamos nosotros en la comunidad. Somos 60 mujeres, 60 hermanas. Pero como le digo se van muriendo (García, 2016).

Smith (1996) utiliza el concepto de matrifocalidad al estudiar sociedades en las que la madre actúa como centro de las relaciones dentro de un sistema rico y viable donde, por el contrario, el hombre frente al resto de miembros puede mantener lazos débiles. Esto se refleja en el cuadro de danza, liderado por mujeres, al que se suman los hombres para acompañar con la percusión, tradicionalmente asociada a ellos:

> Yo represento un grupo de danza garífuna; yo soy la presidenta; yo canto lo que las otras hacen, las compositoras. Yo como presidenta. Novale es un nombre ancestral. Yo tenía como 48 años cuando entré, ahora tengo 69; porque como le dije ahora, la fundadora me enseñó a mí cómo manejar grupo. Cuando yo ya aprendí y estaba al lado de ella, ella estaba enferma, cuando murió entonces yo me hice cargo completamente del grupo (García, 2016).

La hija de la entrevistada se enmarca igualmente dentro de este legado en el que las mujeres transmiten sus saberes y sensibilidad: «Estoy rodeada de señoras. Mi ambiente es de señoras, porque allí me criaron. Mi mamá está en el cuadro de danza y yo formo parte del cuadro de danza de mi mamá, creo que desde que estoy en el vientre de ella» (Álvarez, 2016). En palabras de la madre:

> Yoseliy tiene un nuevo grupo, porque mi grupo se llama Novale, y el grupo de ella se llama Novalitas, es como reproducción. Hay tres grupos en la comunidad el nuevo de las muchachas, el otro grupo de allá, y el de nosotras. Por eso yo estoy contenta que ella haya fundado ese grupito, para que ese grupo sea la fuerza de nosotras, para cuando nosotras estemos más cansadas, ellos que agarren la batuta, y así la cultura no se muere; pero de lo contrario si no lo hacen así se va perdiendo (García, 2016).

De la misma forma retoma la hija: «En garífuna el nombre de Novales es *Harahuñu Mebegitiñu*, somos los hijos *Harahuñu* que tiene doble sentido la palabra son los pequeños y los hijos» (Álvarez, 2016). Una generación se presenta como la que posee el sentido del pasado y que lo transmite. La siguiente generación no solo lo recibe, sino que lo reelabora, actualiza y revitaliza:

> …cada uno de los que forman parte de este grupo de jóvenes tiene un familiar en el grupo de mi mamá; ya sea su abuela, su mamá, o allí está su tía o algo así. Entonces seguimos, estamos tratando de seguir la misma línea que lleva Novales. Siempre cambiando, digamos las cosas que no estamos tan de acuerdo, quizá porque ya estamos en el 2016, algunas cositas… que digo yo… ¡Ay! pero siempre

> trato de llevar la misma línea de mi mamá, o sea, el aprendizaje que he obtenido allí lo transmito a estos jóvenes de ahora (Álvarez, 2016).

Existen varios espacios cotidianos o eventos sociales y culturales en que las canciones se socializan y aprenden. Sin embargo, puede que el grupo o cuadro de danza sea uno de los lugares claves. Además de ser probablemente el lugar privilegiado para aprender las canciones locales y ancestrales, quizá se trate de una de las estructuras sociales que permite conformar la unidad cultural y simbólica de una serie de comunidades dispersas geográficamente, pues una sus finalidad es entre-visitarse en ocasión de las ferias patronales:

> Todas las comunidades garífunas tienen un mes de feria. Tienen su patrón. Ese mes del patrón se celebra desde Plaplaya hasta Masca. Entonces nosotros salimos, buscamos, vamos a las comunidades, hacemos amistades mancomunadas. Por ejemplo, ahora en diciembre cada quien en su comunidad. Pero de enero para allá… todas las comunidades. Por ejemplo ya viene en enero, que es aquí en Corozal, este Señor de Esquipulas. Nosotros en la última semana de la feria vamos a ir a visitar el grupo de Corozal. En febrero es allí, en La Ensenada: Suyapa. En marzo es allí, en Triunfo. Abril usualmente siempre es la semana santa: no hay. Mayo está Tornabé, juntamente con Ceiba. Junio es aquí; entonces en junio viene Corozal a devolvernos la visita que le hicimos en enero. Entonces cuando hacemos esas cosas, la comunidad o el grupo prepara alimentos y alojamientos, y uno pone el transporte (García, 2016).

En este mapa aparecen algunas de las comunidades garífunas esparcidas a lo largo de la Costa Norte (Honduras). Fuente: Caribbean Central American Research Council (2004).

La unión de los grupos de danza en el marco de las ferias comunitarias es muy probablemente uno de los terrenos más fértiles para cimentar la comunidad amplia, revelándose como un verdadero antídoto ante la dispersión geográfica y permitiendo cierta sincronía dentro de la reelaboración y revitalización cultural:

> La mayoría de los Garífuna habita en Honduras, donde mantienen 36 comunidades costeras, viven en colonias ubicadas en ciudades importantes, y se encuentran dispersos aquí y allá en el resto del país. Se cree que el contingente

Garífuna más numeroso reside en 21 comunidades situadas en el departamento de Colón. Durante los últimos más de doscientos años, han mantenido su lengua, comidas, danzas han subsistiendo a merced del cultivo de la tierra, ganadería y a la actividad pesquera (Bermúdez,2012).

Prácticamente todos los meses hay una feria y la reciprocidad es el principio rector:

Hemos llegado hasta Sangrelaya, hasta allí hemos llegado. Sangrelaya ha venido. Hemos ido a San José de la Punta, San José de la Punta ha venido. Hemos ido a Iriona, Iriona ha venido. Trujillo hemos ido, ha venido. Santa fe, hemos ido, ha venido. Rio Esteban, Armenia, todos los grupos. Ellos vienen y nosotros vamos. Para eso están las comunidades, para eso están los grupos en las comunidades (García, 2016).

| Comunidad | Celebración | Inicia | Termina |
|---|---|---|---|
| Corozal, Honduras | Feria Patronal en honor al Cristo Negro de Esquipulas | Enero-10 | Enero-27 |
| Ciriboya, Honduras | Celebración de la Virgen de Suyapa | Enero-27 | Febrero-03 |
| La Ensenada, Honduras | Lafeduhaun tibeyuri, Virgen de Suyapa | Enero-29 | Febrero-05 |
| Triunfo de la Cruz, Honduras | Feria de San Antonio | Marzo-11 | Marzo-18 |
| San José de la Punta, Honduras | Feria de San José | Marzo-12 | Marzo-19 |
| Triunfo de la Cruz, Honduras | Feria de San José | Marzo-17 | Marzo-24 |
| Sambo Creek, Honduras | Semana Santa | Abril-20 | Abril-25 |
| Tornabé, Honduras | San Isidro Labrador | Mayo-12 | Mayo-19 |
| San Antonio, Honduras | Feria patronal | Junio-11 | Junio-22 |
| Travesía, Honduras | Feria de San Juan Bautista | Jun-15 | Jun-30 |
| San Juan, Honduras | Feria de San Juan | Junio-20 | Junio-24 |
| Santa Fe Santa, Honduras | Feria de La Virgen del Carmen | Julio-05 | Julio-16 |
| Nueva Armenia, Honduras | Feria de Santa Ana | Julio-13 | Julio-28 |
| Bajamar, Honduras | Feria de La Virgen del Carmen | Julio-15 | Julio-24 |
| Punta Gorda, Honduras | Feria Patronal | Julio-26 | Agosto-01 |
| Río Esteban | Feria Patronal de Río Esteban | Julio-29 | Agosto-13 |
| Santa Rosa de Aguan, Honduras | Feria Agostina | Agosto-22 | Agosto-30 |
| Guadalupe, Honduras | Feria de La Virgen de Guadalupe | Septiembre-15 | Septiembre-30 |
| Punta Gorda, Belize | Hafedun Garinagu | Noviembre-19 | Noviembre-19 |
| Seine, Belize | Seine Bight Garinagu Settlement day | Noviembre-19 | Noviembre-21 |
| Livingston, Guatemala | Día del Garifuna | Noviembre-26 | Noviembre-26 |
| Limon, Honduras | Feria de La Virgen de Concepción | Diciembre-01 | Diciembre -09 |
| San Pedro, Honduras | Feria de La Virgen de Suyapa | Diciembre -12 | Diciembre -12 |
| Trujillo, Honduras | Gran celebración de Navidad en Trujillo | Diciembre -23 | Enero-02 |
| Stann Creek, Belize | John Conoe | Diciembre -25 | Diciembre -25 |

En este cuadro aparecen algunas de las ferias que se celebran en ciertas comunidades garífunas. Elaboración en base a información brindada en las entrevistas.

Ser para los otros, ser el otro, es parte de lo que permiten las visitas e intercambios musicales que ocurren en las diversas comunidades garífunas en el marco de las ferias. Los cuadros de danza y las ferias patronales son parte de las redes, donde los principales nodos son las mujeres y merecería la pena realizar un estudio de las relaciones sociales que conforman sus aristas. El tiempo también se sale del canon hegemónico y vacío, pues en este caso es circular: las ferias marcan los ciclos, donde los nuevos comienzos se establecen a través de la reciprocidad, y el que da recibe primero: «Cuando hay un grupo visitante en la comunidad, se le da la preferencia. El grupo visitante comienza y hasta que se cansa participan los de la comunidad» (García, 2016).

Las visitas para tales fiestas es la oportunidad de crear y aprender nuevos cantos. A lo largo del año hay una preparación constante para cantar y bailar y así poder llevar el fruto de este trabajo a las ferias tanto locales como de las otras comunidades. Así como están los cantos antiguos, cada año es importante para el grupo llevar cantos nuevos: «A veces las canciones son mancomunadas. Cantamos lo del grupo, lo de la comunidad, como todas las comunidades tienen cantos… pero hay canciones que ya son de tiempo, que lo saben en todas las comunidades. Entonces todo el mundo canta» (García, 2016).

Los garífunas han sido llamados por González (2006) un pueblo peregrino y la migración sin duda es una característica que marca un pasado lejano pero también el cercano. Para Bermúdez (2012), la matrifocalidad se ha visto reforzada por las migraciones recientes, emprendidas por los hombres garífunas, ligadas a la búsqueda de trabajo:

> Durante el siglo pasado algunos garífunas trabajaron en embarcaciones norteamericanas y británicas durante la Segunda Guerra Mundial y viajaron por el mundo. Como resultado de estos viajes, ahora hay pequeñas comunidades en los Estados Unidos de América en las ciudades de Los Ángeles, Nueva Orleans, Nueva York y Houston que envían remesas a Honduras. Hoy en día las remesas enviadas por los emigrantes representan un recurso clave para la preservación de la cultura y la existencia de los garífunas en el país. [Sin embargo] La mayoría de los Garífunas habitan en Honduras, donde se mantienen en 36 comunidades costeras y en algunas de las ciudades importantes del país (Bermúdez, 2012).

## 7.- Conclusiones

Frente a la acumulación de análisis abstractos de prosa incomprensible, como diría Moi (2005), este trabajo prefiere acercarse a las experiencias de las mujeres reales y volverlas inteligibles desde su diversidad, haciendo eco a las epistemologías feministas que nos invitan a dar preferencia a las teorías capaces de interactuar con lo observado (Kubissa, 2010). Es en lo concreto donde podemos mejorar la comprensión de las relaciones que existen entre la identidad y la opresión, pero quizá también de los caminos que conducen a la liberación y la emancipación.

Con este trabajo se espera abogar por legitimar nuevas formas de conocer, sin reproducir esquemas hegemónicos y excluyentes de las prácticas científicas

tradicionales, que distancian y separan el sujeto que conoce de aquello que conoce. Iniciar o continuar la investigación sobre los cantos garífunas de autoría femenina abre una dimensión epistemológica del conocimiento producido por las mujeres como grupo subalterno y puede contribuir a eliminar sesgos androcéntricos sobre la generación del conocimiento; e incluso invitar a aceptar el «principio de la novedad» y los nuevos puntos de vista frente a los paradigmas asentados (Kubissa, 2010).

La creación por las mujeres garífunas de los cantos como *Yurumei*, para expresar el sentir y acontecer personal y colectivo no es un hecho anecdótico, sino una práctica cultural que acompaña todos los eventos de la vida entre garífunas, y merece un estudio más profundo que el que aquí se ha presentado. La esperanza es despertar el interés por este nicho de riqueza de las formas en que la mujer aprehende y conforma el mundo, que es tanto el suyo como el de la colectividad. En este caso la mujer como sujeto está involucrada en la representación que hace del mundo, siendo entendida como sujeto de conocimiento, no individual sino colectivo (Longino, 1990).

Los cantos «cuyas letras han sido compuestas por mujeres reales» son discursos que pueden ser considerados como producciones y prácticas sociales que se originan y actualizan en el ámbito de la interacción social, que plasman una memoria. El canto además de permitir un registro de lo memorable, permite la socialización de distintas prácticas culturales y la revitalización de la lengua propia, la cual hasta hace algunas décadas era ágrafa.

El cuadro de danza en las comunidades garífunas es sin duda uno de los espacios de socialización de las mujeres, el cual asimismo encierra mayores potencialidades de las aquí enunciadas. Por los momentos, se presentan como el sitio en que se comparten los cantos propios o, sencillamente, los que se conocen (en general de autoría femenina). Esto lo convierte en un lugar privilegiado de observación para futuros estudios. Sin embargo, deben existir otros espacios de la vida cotidiana en los que se canta, como al hacer *ereba* o casabe «pan de yuca», por ejemplo. De igual manera, sería interesante poder rastrear a partir de cuándo se celebran las ferias patronales y estudiar más a profundidad cómo se vuelve un vínculo entre comunidades, y hasta qué punto puede ser uno de los cimientos de intercambios lingüísticos y culturales.

De allí la importancia de cuestionar cómo se construye lo que se postula como verdadero, y poner de manifiesto quiénes son los que escriben la historia. La autocomprensión de la comunidad en el presente y sus expectativas del futuro en la representación del pasado están mediados por lo que recordamos, pero también por lo que olvidamos, y a quién olvidamos. La palabra de la mujer en las historias depende de fuentes que van más allá de la escritura, en especial en una cultura donde el canto es medular –y la mujer arahuaca pudo quizá aportar las palabras mientras el hombre africano aunaba el ritmo. No es imposible volver a escribir la historia fuera del constructo occidental patriarcal. Quizá sea solo otra historia, una que probablemente ya esté escrita -o compuesta- con voz femenina.

## BIBLIOGRAFÍA

Álvarez García, Yoseliy Cristina (28/12/2016). Entrevista en Sambo Creek, Honduras.

Bermúdez, Rina (2012). *Migración y remesas en las comunidades garífunas*, Tesis de Maestría, Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.

Cacho Caballero, Xiomara (s.f.). Íconos culturales, S. l.: DECAD.

Caprile, Maria (coord.) (2008). *El sesgo de género en el sistema educativo*, Fundació CIREM.

Caribbean Central American Research Council (2004). *Diagnóstico del Uso y Tenencia de la Tierra en Comunidades Garífunas y Miskitas de Honduras 2002-2003*, Tomo 2.

Charmaz, Kathy (2008). *Constructing Grounded Theory*, London: Sage.

Conde, Fernando (2009). *Análisis sociológico del sistema de discursos,* Madrid: CIS. Cuadernos Metodológicos, 43.

Davidson, William V. (1983). «Etnohistoria hondureña: la llegada de los garífunas a Honduras, 1797», en *Yaxkin*, Volumen VI, Números 1 y 2, pp.80-95.

García, Cristina (28/12/2016). Entrevista en Sambo Creek, Honduras.

Gillis, John R. (1994). *Commemorations. The politics of national identity,* Princeton: Princeton University Press.

González, Nancy (2006). *Peregrinos del Caribe, etnogénesis y etnohistoria de los garífunas*, Tegucigalpa: Editorial Guaymuras.

Flores, Glenn (28/12/2016). Entrevista en Sambo Creek, Honduras.

Hadel, Richard E (1972). *Carib Folk Songs and Carib Culture*, Tesis doctoral inedita, Department of Anthropology, University of Texas, Austin.

Haraway, Donna (1988). «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective» en *Feminist Studies*, vol. 14, núm. 3, pp.575-599.

Harding, Sandra (1986). *Ciencia y feminismo,* Barcelona: Morata.

Herrera-Paz, Edwin Francisco (2013). «Apellidos e isonimia en las comunidades garífunas de la costa atlántica de Honduras» en *Revista Médica del Instituto Mexicano del Seguro Social*, vol. 51, núm. 2, pp. 150-157.

Herrera-Paz, Edwin-Francisco; Matamoros, Mireya; y Ángel Carracedo (2010) «The Garífuna (Black Carib) People of the Atlantic Coasts of Honduras: Population Dynamics, Structure, and Phylogenetic Relations Inferred from Genetic Data, Migration Matrices, and Isonymy» en *American Journal of Human Biology*, 22, pp. 36–44.

Kubissa, Luisa Posada (2010). *Igualdad, epistemología y género*, Quaderns de Psicologia, Vol. 12, No 2, pp.81-91.

Longino, Helen (1990). *Science as Social Knowledge: Values and Objectivity in Scientific Inquiry*, Princeton: Princeton University Press.

Moi, Toril. (2005). *Sex, Gender and the Body*, New York: Oxford University Press,

Nora, Pierre (1997). *Les lieux de mémoire*, Paris: Gallimard.

Ofraneh (2017). *Honduras: 220 años de resistencia y la sobrevivencia de la matrifocalidad del pueblo Garífuna*. Fecha de consulta el 22/01/2018 en https://ofraneh.wordpress.com/2017/04/27/honduras-220-anos-de-resistencia-y-la-sobrevivencia-de-la-matrifocalidad-del-pueblo-garifuna/

Piazzini, Carlo Emilio (2014). «Conocimientos situados y pensamientos fronterizos» en *Geopolítica(s)*, vol. 5, núm. 1, pp.11-33.

Porter, Robert W. (1983). «El estilo migratorio de vida en la biografía garífuna» en *Yaxkin*, Volumen VI, Números 1 y 2, pp.120-133.

Puche Cabezas, Luis (2010). «La perspectiva de género en Ciencias Sociales, Geografía e Historia» en *Revista Electrónica de Didácticas Específicas*, nº 3, pp. vb-cv.

Smith, Raymond Thomas (1996). *The Matrifocal Family: Power, Pluralism, and Politics*, Routledge.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1988). *Can the subaltern speak?,* Basingstoke: Macmillan.

Storey, John (2003). *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, University of Georgia Press.

Recibido 28 de agosto de 2018
Aceptado 1 de marzo de 2019
BIBLID [1132-8231 (2019): 69-87]

LORENA AMORÓS BLASCO[1]

# Estrategias discursivas en la ideación de un proyecto artístico a partir de la biografía y la obra de Rachel Ruysch[2]

# *Discursive Strategies in the Ideation of an Artistic Project Based on the Biography and the Work of Rachel Ruysch*

**Resumen**

En el presente artículo trataremos de recuperar la figura de Rachel Ruysch (La Haya, 1664 - Ámsterdam, 1750) y su legado. Rastrearemos datos historiográficos de su vida y su obra, partiendo del análisis del cuadro del pintor holandés Jan van Neck, que lleva el título de *Lección de anatomía del Dr. Frederick Ruysch* (1683), para vincular después su trabajo con nuestra obra artística a través del anacronismo crítico como estrategia. Así pues, desde una dimensión pictórica, interdisciplinar y limítrofe con otras fórmulas contemporáneas de la representación, reflexionaremos sobre la relación autobiografía-anacronismo como base metodológica para abordar cuestiones como la multiplicidad temporal y la discontinuidad de los relatos históricos en el espacio discursivo de lo femenino. En este sentido, explicaremos cómo la autobiografía nos permite encontrar vínculos con otros ámbitos de subjetividad para reivindicar así un imaginario feminista que nos ayude a reflexionar sobre la forma en que recibimos la cultura.
**Palabras clave**: autobiografía, anacronismo, temporalidad, proyectos artísticos.

**Abstract**

This essay tries to recover the figure of Rachel Ruysch (The Hague, 1664 - Amsterdam, 1750) and her legacy. We will trace historical data of her life and work, making an analysis of the dutch painter Jan van Neck`s picture: Anatomy Lesson of Dr. Frederick Ruysch (1683). Through critical anachronism as a strategy we will try to link her work with our own artistic work. So that, from a pictorial dimension, interdisciplinary and bordering on other contemporary formulas of representation, we will reflect on the autobiography-anachronism relationship as a methodological basis to address issues such as temporal multiplicity and the discontinuity of historical accounts in the discursive space of the feminine. On this way, we will try to explain how autobiography allows us to find links with other areas of subjectivity in order to claim a feminist imaginary that helps us to understand the way we receive culture.
**Keywords**: autobiography, anachronism, temporality, artistic proyects.

**Sumario**

1.– Introducción: Relato de vida a partir de un cuadro. 2.– *Museum Anatomicum Ruyschianum.* 3.– Rachel Ruysch: Pintora de naturalezas muertas. 4.– La autobiografía como relato común. 5.– El anacronismo crítico como estrategia metodológica. 6.– El Pabellón de Autopsias de Cartagena como espacio de intervención artística. 7.– Conclusiones. – Referencias/ Bibliografía.

1 Universidad de Murcia, lorenacave@gmail.com.

2 Este artículo recoge resultados del proyecto de investigación «El Espacio Articulado: Contextualizaciones en el arte contemporáneo. Espacialidades y temporalidades en la producción artística actual». HAR 2015-64106-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Convocatoria Proyectos I+D.

## 1. Introducción: Relato de vida a partir de un cuadro

El origen de la idea de este ensayo proviene del análisis del cuadro del pintor holandés Jan van Neck que lleva el título de *Lección de anatomía del Dr. Frederick Ruysch* (1683) [Fig. 1], y que actualmente se encuentra en el Amsterdam Historical Museum.

Las representaciones de estas escenas, la lección de anatomía y los retratos de grupo que celebran la labor científica, son una temática muy presente en el arte, especialmente en la pintura holandesa del siglo XVII. Debemos recordar que en esta época la burguesía protestante demostraba un alto interés por los progresos científicos, en particular, por las disecciones anatómicas. En numerosas ciudades se autorizaron las disecciones públicas en teatros anatómicos, a las que podían asistir no sólo médicos y estudiantes, sino también magistrados, comerciantes y cualquier ciudadano de a pie. Esta práctica se remonta al Renacimiento donde Vesalio revolucionó la propia naturaleza performativa y teatral del acto de la disección. De esta forma, como señala Víctor del Río (2015: 87): «la idea del teatro de disecciones reúne de manera ejemplar el despliegue performativo-mostrativo de Vesalio y establece un nuevo concepto de arquitectura en el que está definitivamente inmerso el cuerpo humano». El cuadro *Lección de anatomía del Dr. Frederick Ruysch* evidencia estos planteamientos en la medida en que los anatomistas del siglo XVII continúan en sus prácticas esta dimensión performativa, al tiempo que incorporan otros dispositivos cercanos a la instalación que configuran un nuevo modo de mostrar la corporalidad.

Fig. 1. Jan van Neck, Lección de anatomía del Dr. Frederick Ruysch, óleo sobre tabla, 1683. Amsterdam Historical Museum.

La obra muestra la disección de un recién nacido al que se le han extraído las vísceras abdominales, pero permanece todavía sujeto por el cordón umbilical a la placenta cuya vascularización parece ser el motivo de estudio. A la disección asisten expectantes cinco individuos, posiblemente miembros del Gremio de Cirujanos de Ámsterdam, además del doctor Frederick Ruysh (La Haya, 1638-Ámsterdam, 1731), que aparece con la cabeza cubierta por un sombrero, en razón de su rango de *praelector* de dicho Gremio desde 1667, y un personaje infantil sosteniendo entre sus manos el esqueleto de otro recién nacido, a modo de referencia para los presentes. Si bien el doctor Ruysch, eminente anatomista y botánico, es el protagonista del cuadro, nuestra investigación toma como punto de partida, sólo en apariencia anecdótico dadas sus implicaciones, la enigmática figura del niño o niña que acompaña la escena de aquella lección de anatomía de 1683, y que ha proyectado ciertas dudas sobre su verdadera identidad.

La ambigüedad en la identificación del personaje nos sirve aquí como trasfondo para un juego de transferencias en la recuperación de las figuras históricas que habitan los cuadros y la propia recepción contemporánea de estas escenas. La hipótesis más extendida defiende que el personaje en cuestión podría ser Hendrik, el hijo del doctor Ruysch, que con el tiempo continuaría la labor de su padre, pero lo cierto es que no existen documentos que acrediten este hecho. Por ello, al igual que sostienen otros autores como Lawrence Weschler en su libro *Mrs Wilson´s Cabinet of Wonder*, podemos tomar como hipótesis no demostrable que pudiera tratarse de su hija Rachel, la primogénita del matrimonio formado por el doctor Ruysch y su esposa María Post. Obviamente, la ambigüedad no es una base científica para iniciar una investigación, pero sí es un mecanismo abductivo propio de la hipótesis que no pretende aquí establecer la identidad de un personaje en la obra, sino someter a examen las derivaciones del caso de estudio como marco general de una metodología de carácter artístico que será explicada en este texto.

El hecho hipotético de la posibilidad de que sea Rachel la niña que acompaña a su padre en la obra, puede no ser probable, pero no por ello menos significativa en torno a los referentes iconográficos de la obra y a los mecanismos de recepción que suscita, no sólo para nuestra propia producción artística, sino también en la historiografía actual. Además, existen evidencias de que Rachel Ruysch ayudara a su padre desde una edad temprana[3], no sólo asistiendo a sus disecciones anatómicas sino también cosiendo los puños de encajes a los esqueletos y a otros materiales orgánicos utilizados para algunos de los más notables retablos anatómicos que se expusieron en el insólito espacio familiar que describiremos a continuación: El *Museum Anatomicum Ruyschianum*. De este modo, que la figura que se recoge en el cuadro de Jan van Neck sea Rachel resulta un dato relativamente menor, en cuanto a su veracidad, aunque significativo en comparación con las potencialidades ilustrativas de la obra en relación a una realidad biográfica que conocemos con más certeza por otros documentos históricos en torno a la familia.

3 Véase OGILVIE, Marilyn y Joy HARVEY (2000). *The Biographical Dictionary of Women in Science: Pioneering Lives From Ancient Times to the Mid-20th Century*. Oxford, Routledge.

## 2. Museum Anatomicum Ruyschianum

Friederich Ruysch llegó a ser conocido en su entorno, y más tarde en la Historia, por sus peculiares métodos de representación y divulgación científica. Las técnicas de este doctor le permitieron hacer algunos descubrimientos importantes, como por ejemplo la existencia de válvulas en los vasos linfáticos. No obstante, lo que le hizo verdaderamente famoso fue su destreza como embalsamador. Descubrió un sistema para la conservación de los cuerpos basado en la inyección de soluciones coloreadas que les hacía parecer completamente vivos más allá de la muerte. De su composición sólo se sabe que contenía cera de abeja, pero lo cierto es que los cuerpos tratados por Ruysch, según todas las crónicas de la época, parecían sumidos en un estado de paz. El fenómeno llegó tan lejos que se dijo que había descubierto el secreto de la resurrección. Estos grupos escultóricos, de índole moralizante –*vanitas mundi*–, realizados con pequeños esqueletos procedentes de abortos, arterias que semejaban árboles, cálculos renales, tumores y órganos extraídos a pacientes y cadáveres, comenzaron a ser conocidos como la octava maravilla del mundo.

Curiosamente, en casa de los Ruysch todo se transforma en una escenografía museográfica, pues estos dioramas podían verse en más de cinco habitaciones de la casa familiar, transformada en un pequeño museo: el *Museum Anatomicum Ruyschianum*, que no tardó en ser uno de los más visitados del mundo. En estas piezas anatómicas existía una clara relación entre práctica médica y creación artística. Una simbiosis que retomaba una vieja alianza inscrita en el imaginario renacentista, pero reinterpretada en el contexto barroco del siglo XVII con un carácter moralizante, a través del uso del *memento mori* y los símbolos de vanitas, que servían para subrayar la transitoriedad de la vida y la fragilidad del ser humano ante la muerte [Fig. 2].

Hay que situar estas prácticas de creación de retablos anatómicos en lo que se había consolidado como una tradición en algunos países centroeuropeos, especialmente en los Países Bajos.

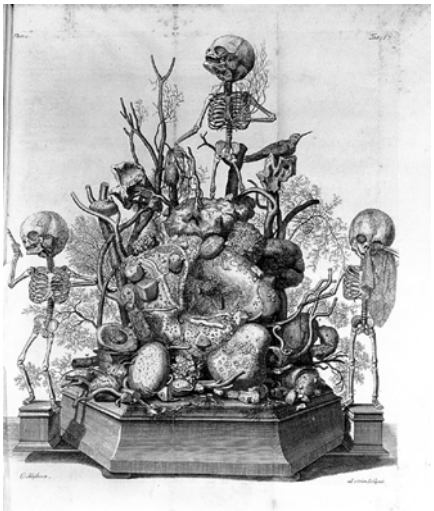


Fig. 2. Frederik Ruysch, Thesaurus Anatomicus Tertius, 1703.

El *Theatrum Anatomicum* de Leiden, por ejemplo, contenía un gran número de esqueletos humanos y animales montados de nuevo en posiciones destinadas a un tipo de representación que se desplegaba con varios sentidos: por un lado, como artefactos instalativos de carácter didáctico para el estudio de la medicina y la anatomía; y por otro, como obras de carácter alegórico. La convivencia de estos dos sentidos de la representación, uno materialmente objetivo y otro figurado, se reforzaba con leyendas moralizantes que formaban parte del complejo semiótico de estas obras. Como señala Philipp Blom:

> El gabinete de curiosidades del *theatrum* era una parábola calvinista sobre la existencia en este valle de lágrimas, un museo de la mortalidad para edificación de estudiantes y burgueses por igual. Seis esqueletos humanos, tomados de criminales ejecutados, podían verse en las galerías para visitantes, con letreros que eran admoniciones al público: *Memento mori*, *Homo bulla, Pulvis et umbra sumus* («Recuerda que vas a morir», «El hombre es una pompa de jabón», «Sólo somos polvo y sombra») (Blom, 2013: 88).

Las obras maestras de Frederick Ruysch, sus *vanitas mundi*, como hemos anticipado, consistieron en una especie de variaciones esqueleto-anatómicas de composiciones florales tradicionales agrupadas bajo el tema de la inevitable transitoriedad de la vida. Sobre la disposición de estas piezas, fundamentalmente compuestas de fetos y bebés, en los que había una clara fusión entre medicina y escultura, entre taxidermia y alegoría, entre ciencia y belleza, el médico patólogo y ensayista Francisco González Crussí comenta que lo extraordinario de la práctica de Ruysch era la forma en que los mostraba:

> No estaban ordenados por edad, ni por tamaño, ni por sitio anatómico. Ruysch no seguía ninguno de los sistemas de clasificación, más o menos monótonos, que son habituales en las colecciones de museo. Disponía sus cadáveres en posiciones dramáticas, como si fueran actores en la escena. Un cadáver parecía tocar el violín, hecho éste también de tejidos humanos. Un esqueleto adoptaba una posición llorosa, y parecía estar secándose las lágrimas con un pañuelo, el cual en realidad era un pedazo de membrana peritoneal. Otro descansaba en un paisaje surrealista, en el cual los árboles eran tráqueas con bronquios disecados y colocados en posición invertida, de modo que las ramificaciones bronquiales hicieran las veces de ramaje, mientras que las piedras sobre el suelo eran figuradas por vesículas y cálculos biliares. No le bastaba a Ruysch mostrar un brazo infantil dentro de un frasco de fijador. Tenía que adornarlo con un brazalete, o cubrirlo con una manga de delicada batista orlada de encaje, y además disponerlo en alguna postura sugestiva. Las cabezas de feto las cubría con bonetes muy a la moda de los bebés de entonces. Igual con todas sus piezas: los esqueletos en posiciones sugestivas, y las extremidades amputadas ataviadas con tul, encaje y pedrerías (González Crussí, 2003).

Semejante escenografía, en la que llama la atención la abundancia de cuerpos de niños, puede parecernos hoy morbosa y hasta grotesca, pero no así a sus contem-

poráneos. En el museo de los Ruysch las composiciones anatómicas cobraban vida a través de las poses sugerentes de los esqueletos y las extremidades aderezadas con bordados y abalorios confeccionados por su hija Rachel, nuestra protagonista:

> Esos cadáveres de desdichados y enfermos los convertía Ruysch en objetos de maravilla contemplación estética: la mano de un niño, exquisitamente envuelta en una manga de encaje confeccionada por Rachel, la hija del doctor (que más tarde llegaría a ser una famosa pintora), sujeta, en elegante reposo y conservada en un recipiente de vidrio con alcohol, el tejido de una cuenca ocular; caras inocentes con calma o con los ojos de vidrio abiertos, ya conservadas en frascos o embalsamadas y dispuestas en camas pequeñas; complicados arreglos de sesos y genitales, todos rodeados por delicados bordados que servían para ocultar las incisiones del anatomista, las puntadas y los cortes que habrían destruido la ilusión de una paz eterna (Blom, 2013: 92)

Este juego deliberado apelaba de tal manera a las emociones de los espectadores que su fama traspasó fronteras, y el mismísimo Zar de Rusia, Pedro I, apodado el Grande (Moscú, 1672-San Petersburgo, 1725), en un intento de modernizar su Imperio, adquirió alrededor de 1717 la colección para integrarla en su *Wunderkammer* o Gabinete de Curiosidades:

> Irónicamente, sin embargo, las ambiciones de universalizar y los gestos exageradamente heterodoxos que servían de base para semejante aventura estaban ya empezando a parecer anacrónicos frente al ataque de la Ilustración, con su inclinación hacia un más escéptico, vigoroso y sistemático tipo de orden (Weschler, 1995: 87).

Hoy en día, estas obras se manifiestan como metáforas de una temporalidad discontinua y espectral. A través de ellas el pasado regresa como un fantasma para movilizar el presente e inquietar el futuro. Las únicas imágenes de estos grupos escultóricos o dioramas, de los que sólo nos han llegado dibujos, se convierten en formas de temporalidades atravesadas, que ofrecen una doble tensión muy similar a lo dicho por Didi-Huberman cuando describe el trabajo de Aby Warburg, es decir, «una tensión que nos lleva hacia el futuro, por los deseos que convocan, y hacia el pasado por las supervivencias que invocan» (Didi-Huberman, 2009: 284).

## 3. Rachel Ruysch: Pintora de naturalezas muertas

Como hemos comentado al inicio de este artículo, Rachel Ruysch [Fig. 3] colaboró con su padre en la creación de los sorprendentes retablos anatómicos que podían verse en el *Museum Anatomicum Ruyschianum*, tal y como declaran autores como Philipp Blom.

Es curioso, o más bien alarmante, cómo, cuándo estudiamos a mujeres no tardamos en darnos cuenta de que analizamos el trabajo o la vida de sus padres, sus hermanos o sus maridos. Por ello, en este apartado, vamos a centrarnos en la biografía y obra de Rachel Ruysch, pues esta artista no se limitó únicamente a

la labor minuciosa de recreación anatómica infantil, sino que además aplicó estas enseñanzas a sus composiciones florales. Fue así como se convirtió en una de las más famosas pintoras de su época, una especialista en naturalezas muertas, en las que se mostraban con todo detalle composiciones que incluían plantas y especímenes exóticos de la naturaleza a través de una sutil pincelada y un tratamiento impecable de la superficie.

Fig. 3. Godfried Schalcken, *Retrato de Rachel Ruysch*, 1706.

Rozsika Parker y Griselda Pollock analizan su precisión científica a partir del cuadro *Bodegón con serpiente* [Fig. 4] descubriendo un «simbolismo esotérico» (Parker y Pollock, 1981: 56) que sitúa la pintura de Ruysch en un plano desconocido dentro del género. Sus cuadros fueron los primeros en introducir en sus composiciones novedosos motivos como troncos y ramajes acompañados de una gran variedad floral y ejemplares insólitos. De ahí el carácter esotérico de sus obras, pues además «consiguió pintar flores que crecían en diferentes épocas del año poniendo en práctica las enseñanzas de preservación de su padre». (Kooijmans, 2001: 180). Un hecho que confundía a la vez que creaba interés e intriga entre los espectadores que admiraban sus cuadros, pues resultaba increíble que fuera pintura copiada del natural.

En esta época «el gusto por la pintura floral está estrechamente mezclado con la atención que el mercado pone en las rarezas (…)» (Bryson, 2005: 114). En la pintura holandesa del siglo XVII:

> La pintura de flores ocupa su lugar en el mismo espacio teórico que también produjo el Kunst-und Wunderkammern, los primeros museos, esas vitrinas de curiosidades naturales cuya función era producir conocimiento disponiendo objetos

> en un espacio taxonómico o diagramático concebido para revelar variaciones sobre el fondo de una estructura y una clase subyacentes (Bryson, 2005: 111)

Las pinturas florales de Rachel Ruysch no pasaron desapercibidas en el ambiente artístico de la época, vendiéndose mejor incluso que las obras de Rembrandt, y en 1699 ingresó como miembro en la guilda de pintores de la Haya, siendo la primera mujer en obtener este reconocimiento.

Fig. 4. Rachel Ruysch, *Bodegón con serpiente*, óleo sobre tabla, 1715. Imagen recogida en el libro de PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. (1981): *Old Mistresses. Womwn, Art and Ideology*. Londres-Nueva York, I.B. Tauris.

Para entender su amplia trayectoria hay que tener en cuenta que, a diferencia de la formación de las mujeres en otros países como Italia o España, las mujeres flamencas se educaron en su mayoría como un miembro más de la familia en una determinada actividad. Como señala Estrella de Diego: «La mayoría cultivó la miniatura y puede deducirse que recibían una educación más completa que en la Europa mediterránea» (de Diego, 2009: 78). En el caso de Rachel Ruysch, desde bien pequeña ya pintaba plantas y animales con tanta habilidad que, con sólo quince años de edad, su padre le animó a formarse al lado de Willem van Aelst, considerado el mejor pintor de naturalezas muertas de Ámsterdam. Un hecho bastante inusual

para una niña en esta época. Además, también fue singular que el doctor Ruysch no la obligara a casarse con un hombre del mundo de la medicina y permitiera que tanto ella como el resto de sus hermanas contrajesen matrimonio libremente, tal y como señala Luuc Kooijmans en su libro *Death Defied. The Anatomy Lessons of Frederik Ruysch*. En este sentido, para Rachel Ruysch la condición de tener diez hijos junto a su marido, el pintor de retratos Juriaen Pool (1666-1745), con quien se casó en 1693, no llegó a ser un impedimento para su carrera y entre 1708 y 1713 fue pintora de cámara en Düsseldorf. Aun cuando la crianza de diez hijos no puede ser desdeñada como factor de incidencia en la producción de una obra artística en el contexto del siglo XVIII, lo cierto es que el caso de Rachel Ruysch es indudablemente insólito por el relativo acceso a ciertas posibilidades profesionales que habrían sido mucho más difíciles para otras mujeres de su época. De esta manera, su prestigio y su innegable técnica animó a otras artistas a profesionalizarse en la pintura. Fue el caso de su hermana Anna Ruysch (La Haya, 1666- Ámsterdam, 1741), y también el de «otras pintoras de cámara a las Cortes Germánicas en el siglo XVIII, entre las que figuran Katherina Treu (1743-1811), Gertruded Metz (1746-1793) y Maria Helena Byss (1670-1726)» (Chadwick,1992: 126).

Pero a pesar de ser una de las pintoras holandesas más afamadas e influyentes de la segunda mitad del siglo XVII, su imaginario quedó soterrado con la llegada del siglo XIX debido a que este género comenzó a considerarse como una labor inferior, y hoy apenas se la conoce. Sobre la perspectiva del género de la pintura de flores, Estrella de Diego explica lo siguiente:

> El acercamiento de la crítica del siglo XIX y XX es parecido al utilizado en las llamadas artes menores (encuadernación, bordado, etc.), condescendiente y tierno, como quien habla de una ocupación que requiere sólo habilidad manual. León Legrande en 1860 daría a entender a través de un disparate escrito que el artista y lo que crea deben convertirse en sinónimos: las mujeres pintan flores porque son flores (de Diego, 2009: 79-80).

No es de extrañar que este género pictórico haya sido maltratado y continúe siendo una práctica denostada, pero no puede pasarnos por alto que el trabajo de Rachel Ruysch constituye un paso importante en cuanto a sus novedosos logros como artista y a la participación de la mujer en las artes visuales. Asimismo, es reflejo de los profundos cambios que se estaban realizando en la vida familiar a consecuencia de la próspera e ilustrada cultura protestante.

Por ello, si atendemos a su biografía y a su obra como casos de estudio, que son en este artículo uno de los ejes fundamentales, debemos preguntarnos cómo llega hasta nosotros su testimonio. Es decir, ¿qué puede decirnos la obra y el recorrido vital de Rachel Ruysch del imaginario construido en torno a la muerte, la medicina, incluso la anatomía infantil, en una mujer, madre de diez hijos, conocida por ser pintora de naturalezas muertas y cuadros florales? ¿Qué vínculos encierran esos ámbitos de producción y expresión temática e iconográfica? ¿Qué pueden significar hoy para nosotros? El mero hecho de recordar estas circunstancias pone en valor su legado y, sobre todo, activa conexiones con otros ámbitos de subjetividad contemporánea ya

irremediablemente mediados por la falta o la ausencia de las mujeres en un relato de la Historia del arte hegemónico. Pues «las mujeres no hemos tenido tradicionalmente una historia propia al carecer, desde el discurso dominante claro, de la subjetividad que requiere el acto mismo de comenzar a narrar(se)» (de Diego, 2011:10). Del mismo modo, la integración de referentes históricos en nuestro trabajo artístico constituye una necesidad interna y personal, que nos permite establecer un juego de identificaciones que favorece nuestro relato plástico y visual, permitiéndonos activar nuevas contextualizaciones afines, y reinterpretar entornos institucionales como el de los museos y otros espacios expositivos alternativos en los que intervenimos como artistas, tal y como explicaremos en los siguientes apartados. En estos espacios, la mayoría de las veces, la mujer es situada bajo antiguos y persistentes arquetipos, obligándonos a interpelar o discrepar, en este caso, como agentes activos.

## 4. La autobiografía como relato común

Recientemente, en el ámbito de la literatura, autoras como Kate Bolick han encontrado en la escritura de «biografías de muertas» una de las maneras con las que construir la vida propia, y también el hilo conductor con el que narrarla. En su libro *Solterona. La construcción de una vida propia*, a través de su mirada y de su experiencia, consigue explicar cómo los escritos de Edna St. Vincent Millay, Maeve Brennan, Edith Wharthon, Neith Boyce y Charlotte Perkins Gillman le ayudaron a apasionarse y a buscar en ella misma una forma de vivir como una mujer que no necesita de nadie para construir su identidad, rompiendo con los dictámenes impuestos por la sociedad heteropatriarcal. En la misma línea, Angelika Schrobsdorff, eligió contar en su libro *Tú no eres como otras madres* la vida de Else, su propia madre, una mujer judía nacida en el seno de una familia adinerada de Berlín, para reconstruir el pasado colectivo e individual. Así, a través de su retrato, Schrobsdorff narra distintas temporalidades tanto a nivel personal como sociopolítico mostrando una personalidad llena de debilidades e incoherencias, pero tremendamente fuerte a la hora de vivir conforme a sus principios.

Todos ellos son mecanismos metonímicos que permiten un salto entre lo particular y lo general, una forma de enfocar sobre los casos los reflejos de un estadio cultural que nos alude. La autobiografía se concibe así como una forma de reivindicación y un modo de articular una autoconciencia acerca de la identidad de la mujer como hecho cultural y como proceso de construcción social. Si bien estos planteamientos han sido propuestos en el campo literario, y contienen una dimensión autobiográfica antes que estrictamente científica, nuestra reflexión toma los trasfondos de esos testimonios como tales, teniéndolos en cuenta en un contexto cultural más amplio y como prospección de los casos de estudio que nos ocupan. Por otro lado, en nuestro trabajo partimos de un análisis de las artes visuales y, en concreto, en el campo pictórico. Este salto entre disciplinas no altera el complejo testimonial, reasumido biográficamente en la recepción que desde la contemporaneidad hacemos de los documentos históricos, y atravesado por el filtro de las representaciones que nos llegan, esto es, el legado de las obras de una

pintora del siglo XVIII. Por tanto, esta reflexión pretende manifestarse en nuestro artículo como conector de subjetividades atemporales al vincular nuestra obra artística con el trabajo de Rachel Ruysch. Dicha conexión alterna en nuestro caso, como metodología, una dimensión atemporal en la medida en que se establece un diálogo actualizado, fuera de los condicionantes de una historiografía estricta, con el estudio efectivamente contextualizado en las condiciones originarias del trabajo de las mujeres y de la práctica artística en su época. Esta doble dimensión trata con ello de hacer explícito el vínculo biográfico en el que opera toda recepción de una obra ajena, estableciendo un substrato de complicidad emocional que no puede extirparse del hecho mismo de contemplar esas obras bajo el conocimiento de sus circunstancias históricas, pero trascendiéndolas para llegar hasta la subjetividad femenina contemporánea y reactivar la producción de obra en un nuevo contexto.

Bajo esta perspectiva definiremos el segundo elemento metodológico que utilizamos aquí, y que obviamente se extrae del concepto de autobiografía como relato común: este es el anacronismo crítico. Aunque en el siguiente apartado nos detendremos de nuevo en este concepto, resulta importante remarcar ahora cómo en la medida en que esta comunidad de biografías femeninas, creadoras de un imaginario en el que reconocerse, trasciende los condicionantes historiográficos de cada una de las figuras en las que nos podemos identificar, solo podríamos llevarla a cabo asumiendo un anacronismo. Nosotros no somos ni podemos ser como Rachel Ruysch, pero nos encontramos en el relato de sus avatares mediante una crítica de los nuestros, apropiándonos de su carácter significante en la Historia del arte para reivindicarla en nuestro contexto contemporáneo. Esta operación, que por otro lado ha tenido lugar en los imaginarios hegemónicos de modo recurrente en las declaraciones de admiración y ascendencia artística de muchos creadores hombres, se produce aquí bajo el signo de una comunidad biográfica de mujeres. Pero lo hace asumiendo que ese anacronismo, esa referencia a un pasado aún más precario que el nuestro, se da mediante el ejercicio de una crítica de la Historia como nicho del relato hegemónico del arte producido por hombres.

El anacronismo crítico que aquí defendemos, por tanto, tiene que ver con la reivindicación del derecho a un ejercicio de reconocimiento en las obras de mujeres de un pasado con contextos distintos al nuestro, pero que pueden conectarse mediante signos que operan una complicidad afectiva y artística. Con ello se cuestiona indirectamente el marco de jerarquías valorativas que ha hecho que las pinturas de flores o naturalezas muertas de muchas artistas, dotadas de una peculiaridad y calidad técnica indudable y de un trasfondo incluso científico como en el caso de Ruysch, queden relegadas por otros géneros o formatos que el relato hegemónico ha preferido priorizar. En este sentido, proponemos una reconstrucción biográfica sobre la base de una relación con las experiencias vividas por mujeres en el pasado de las que nos llegan testimonios a través de la Historia del arte, y nos permitimos con ello hacer nuestras esas experiencias desde la investigación de sus contextos, y el respeto a una obra no siempre valorada en sus condicionantes históricos.

En este punto situamos, por tanto, lo que metodológicamente es parte de esta propuesta: la autobiografía como relato común. Esta formulación paradójica

incluye la constatación de que no podemos sino construir las biografías desde un ámbito de comunidad que en nuestro caso se traslada a la complicidad intersubjetiva femenina y al ámbito de una comprensión, entendida en términos hermenéuticos, de los legados históricos. El planteamiento, por tanto, no es un biografismo romántico como el que encumbró a los genios varones del pasado, sino la proyección de una comunidad de mujeres inscritas en la Historia oculta del arte que debemos recuperar más allá de los análisis formales de sus obras. Al mismo tiempo, desde el punto de vista del trabajo pictórico, consideramos decisivo el propio lenguaje artístico como vehículo de una factura específica de esas obras. Del origen literario de los planteamientos de esa autobiografía como relato común, pasamos aquí a la experiencia con las obras visuales de una pintora del pasado y a procesar su incidencia sobre nuestro propio imaginario contemporáneo. A pesar de la conformación discursiva de este ensayo en torno a la figura de Ruysch, con una doble dimensión, teórica e historiográfica, el ámbito de concreción más específico de estos vínculos se traduce en el proyecto artístico titulado *Secretos Anatómicos* con el que ponemos en juego el diálogo y que se esboza al final de esta propuesta.

Antes de ello, cabe esbozar el conjunto de elementos que articulan esa conexión autobiográfica y que operan en el intento de explicitar un complejo de recepción contemporánea de la obra de Rachel Ruysch. Sabemos que las pinturas de esta artista se basaban en una doble conservación, primero de los ejemplares representados, por ejemplo, con flores procedentes de otros ámbitos geográficos o estivales, y luego mediante un detallado y técnicamente complejo oficio pictórico con el que eran reflejadas en los cuadros. Aquí se reconocen los patrones iconográficos que provenían de su conocimiento científico en la conservación de ejemplares, deteniendo el paso de la muerte y la descomposición, como en los retablos anatómicos que sabemos que ayudó a construir a su padre. Un análisis iconográfico de las obras pictóricas muestra significativas analogías con ellos, pero no es nuestro objetivo aquí. En cualquier caso, esta relación con los elementos que representaban acumulaciones de cuerpos muertos, partes del organismo transfiguradas en formas botánicas, o elementos diversos sometidos a una unidad de montaje en instalaciones, serían fórmulas que podemos relacionar con procesos que están presentes en nuestras metodologías artísticas contemporáneas.

En segundo lugar, esta relación con la muerte, inscrita en la tradición de la pintura de objetos desde el siglo XVII, adopta en el caso de Rachel Ruysch una proyección que hoy, desde esa apropiación discursiva que nos aporta lo que hemos denominado anacronismo crítico, podría verse como ruptura feminista. No pretendemos atribuir mediante ese anacronismo ideas ajenas al contexto intelectual de su época, hablando de un feminismo que obviamente tiene lugar mucho después, sino al fenómeno de interferencia intencionada que muchas pintoras, como Artemisa Gentileschi un siglo antes, introducen en sus obras en el esquema iconográfico que plantean. Así, por ejemplo, en la obra citada anteriormente, *Bodegón con serpiente*, la presencia de los reptiles e insectos en su obra denotan una ruptura con las convenciones iconográficas asociadas a la pintura floral atribuida a las mujeres, y supone una pequeña transgresión, un mensaje alegóricamente

implícito, que podríamos abordar desde distintas semióticas, pero que activa en cualquier caso disociaciones contemporáneas que integramos en nuestra recepción cómplice con la obra.

Dicho aspecto metodológico, planteado a través de una dialéctica anacrónica, resulta clave en nuestra manera de afrontar el juego de identificaciones con el trabajo de Ruysch. Si bien como antecedente podemos citar la exposición *Reliquias Des-entrañables* [Fig. 5], llevada a cabo en 2010 en el Museo de Bellas Artes de Murcia (MUBAM), un proyecto con claras alusiones a los temas tratados por esta pintora neerlandesa en cuanto a los motivos florales, lo siniestro y la muerte, en este artículo vamos a centrarnos en algunas cuestiones que han contribuido en la ideación del proyecto artístico titulado *Secretos Anatómicos*, concebido para el Pabellón de Autopsias de Cartagena, cuyas obras artísticas todavía en están en fase de realización. Con este proyecto pretendemos ampliar nuestra base de análisis sobre el concepto de autobiografía desde las fundamentaciones de Paul de Man para ponerlas en relación con la idea de anacronismo desde los planteamientos propuestos por Georges Didi-Huberman, tal y como expondremos en el apartado siguiente.

Fig. 5. *Reliquias Des-entrañables*, 2010, Museo de Bellas Artes de Murcia. Catálogo de autor.

Esta relación «autobiografía-anacronismo» se justifica en base a dos objetivos principales: En primer lugar, desplegar nuevos dispositivos de reflexión en torno a la autobiografía como conector de subjetividades atemporales, rescatando el imaginario creado por Rachel Ruysch. Y, en el mismo sentido, vincular este imaginario con nuestra obra artística con el fin de reavivar el carácter simbólico de un espacio tan singular como el Pabellón de Autopsias de Cartagena, a través del anacronismo como estrategia.

El proceso de investigación se concretaría en una serie de obras que combinaría diferentes soportes plásticos y documentales, utilizando los registros propios

del gabinete de curiosidades para aportar nuevos significados y lecturas de ese cruce de caminos histórico e iconográfico. Tratamos, por tanto, de diseñar un aparato híbrido que permita una lectura deconstructiva de los substratos de un imaginario anacrónico femenino, como es el que se desprende de las obras de Rachel Ruysch, para desvelar parte de su historia biográfica a través del juego de referencias cruzadas con nuestro propio relato. En este sentido, las obras pictóricas, escultóricas y audiovisuales, todavía en proceso de realización, que se integrarán en un futuro el proyecto, perseguirán recrear ese imaginario anacrónico y espectral que, por sí solo, es capaz de conjurar múltiples puntos de partida en la práctica artística personal.

## 5. El anacronismo crítico como estrategia metodológica

La palabra anacronismo proviene del griego ana («contra») y chronos («tiempo»). Por lo general la empleamos para destacar algo que ha perdido su propia posición dentro de un orden coherente. En la actualidad, como señala Keith Moxey:

> Varios pensadores recientes han desarrollado el concepto de anacronismo como forma de describir el proceso de mediación que se produce entre los artefactos que solicitan una respuesta afectiva y, a su vez, alientan el deseo del historiador o crítico contemporáneo de generar sentido (Moxey, 2015: 83).

En la presente investigación, tal y como hemos adelantado, el anacronismo es tomado como una estrategia, en el terreno de la práctica artística, para escapar de la ilusión de un presente puro y visibilizar a través de una mirada personal el trabajo de nuestros referentes como es el caso de Rachel Ruysch.

Giorgio Agamben (2008), en su curso de «Filosofía Teorética», dictado en Venecia (2006-2007), afirmaba sobre la idea de contemporaneidad lo siguiente:

> La contemporaneidad es esa relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a él pero, a la vez, toma distancia de éste; más específicamente, ella es esa relación con el tiempo que se adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo (Agamben, 2008).

En este desfase y anacronismo radicaría precisamente el carácter traumático de lo contemporáneo. La incapacidad de poder vivirlo o experimentarlo de manera simultánea conlleva una tirantez, una tensión. De manera similar, toda autorrepresentación implica una imposibilidad. Una resistencia de simultaneidad, de vivir y ser vivido a través de la imagen, de la experiencia de proyectar un yo y contemplarlo, de la misma forma que se escapa, que se desvanece. Si nos remitimos al mito de Narciso, su figura está atrapada en su propio reflejo mientras el tiempo sigue pasando, de manera que Narciso no logra detener el tiempo; no se representa a sí mismo, sino que es engañado por su propio reflejo, y esto pone fin a su vida. La autobiografía visual y plástica, por el contrario, permite recuperar y construir la mirada del otro sobre uno mismo. Esta idea matriz en nuestro trabajo está presente

en una parte del pensamiento contemporáneo y es tomada aquí como una base compartida que reconocemos en otras autoras.

Anna María Guasch (2009), refiriéndose a las fundamentaciones de Paul de Man en su texto «La autobiografía como des-figuración» subraya que la autobiografía no es un género que proporciona conocimientos sobre un sujeto que cuenta su vida, sino una estructura del lenguaje (en el caso que nos ocupa vendría referido al lenguaje artístico) en la que dos sujetos (un yo pasado y otro presente, el yo autobiográfico y el yo real) se reflejan mutuamente y se constituyen a través de esta reflexión. Esta perspectiva de la autobiografía, ha sido sumamente importante en la ideación del proyecto artístico *Secretos Anatómicos* como hemos explicado anteriormente. Asimismo, junto con esta concepción, que además de justificar y exponer la confluencia de dos sujetos en el momento autobiográfico entiende que el interés «no reside en la revelación de un autoconocimiento fiable» (De Man, 2007: 149) sino en la construcción como desfiguración de una vida, nos interesa para remarcar la idea abierta del concepto de anacronismo crítico en el que queremos incidir.

Nuestro objetivo, por tanto, ha sido rescatar relatos afines con nuestra poética y nuestros planteamientos, como es el caso del ideado por Rachel Ruysch. En esta concepción de anacronismo crítico que proponemos, como señala Amelia Groom: «el tiempo y el lugar en el que algo se hizo no debería aislarle de otros tiempos y lugares» (Groom, 2013: 32). Pensar a través de estas dos concepciones es una forma de poner en juego un sentido de la autobiografía y el tiempo como algo abierto y maleable donde pasado, presente y futuro se encuentran conectados, y en constante proceso de reconstrucción con el fin de subvertir las experiencias temporales instituidas.

El montaje, expositivo en este caso, entendido como «una manera de desmontar cada momento de la historia remontando, fuera de los «hechos constatados», hacia lo que «atañe a su pre- y post-historia» (Didi- Huberman, 2008, p. 155) apoyará en un futuro estas conexiones y reconstrucciones temporales. Sobre esta concepción, pensamos que las obras que produzcamos sean capaces de mostrar su discurso sólo al desmontarse primero, al ser analizadas desde una óptica artística que en su juego dote de significados estratégicos a cada una de las piezas de la exposición. Siguiendo a Benjamin a través de las consideraciones de Didi-Huberman reivindicamos:

> Un uso de la idea como configuración y no como concepto, ley o tesis unívocos: «Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a los planetas. Esto primero quiere decir esto: no son ni su concepto ni ley». En consecuencia, sólo cobran sentido por sus posiciones respectivas, una manera de decir que no atañen ni a la universalidad ni a la razón clasificatoria, sino a su lugar afirmado en un montaje dado (Didi -Huberman, 2008: 54).

Teniendo en cuenta estas consideraciones, en la ejecución de nuestra obra artística no apelamos a deducciones, sino a la discontinuidad temporal que entraña el relato biográfico, tal y como pretendemos llevar a cabo en el contexto del Pabellón de Autopsias de Cartagena con la realización del proyecto *Secretos Anatómicos*. En este

sentido, la consideración de nuevos espacios de intervención artística es necesaria para poder conectar subjetividades atemporales.

## 6. El Pabellón de Autopsias de Cartagena como espacio de intervención artística

En este apartado nos proponemos aplicar este marco teórico interpretativo a un proyecto de intervención artística en el Pabellón de Autopsias de Cartagena. Las obras que lo integrarán, como ya hemos señalado anteriormente, todavía están en fase de realización, pero su conceptualización se enmarca en este ensayo de fundamentación de las acciones que serán propuestas en este entorno. Por ello, a la dimensión histórica y temporal del legado de Ruysch, se une ahora la interpretación del espacio donde proponemos desplegar una actuación artística. No se trata, por tanto, de definir las características específicas de la intervención, que deberán ser desarrolladas en el diálogo «in situ» con el espacio, los soportes, las imágenes y las obras producidas, sino de esbozar proyectualmente la inserción del significante Rachel Ruysch en el contexto físico de ese espacio también afectado por su propia historia como escenario de disecciones anatómicas.

De ahí que sea necesario volver al principio de esta investigación, a esa escena de disección que observamos en el cuadro *Lección de anatomía del Dr. Frederick Ruysch* de Jan van Neck y, sobre todo, al personaje infantil que aparece en la escena, que como hemos defendido se trataría de Rachel Ruysch. El hipotético hecho de su presencia nos sirve aquí, a nivel simbólico, para elegir el Pabellón de Autopsias de Cartagena, el primer edificio docente de la Región de Murcia, como lugar idóneo para la reinterpretación del trabajo de esta pintora. Este edificio, construido en 1768 por el ingeniero militar Mateo Vodopich (Dubrovnik, 1716 - Cartagena, 1787), en tiempos pasados conformaba el aula donde se realizaban las primeras autopsias para la formación de los cirujanos en sus prácticas de anatomía, y donde se investigaba para combatir las epidemias que asolaron la ciudad de Cartagena en 1785. Según documentación de la época, su aparición vino motivada por la regularización de la profesión de cirujanos gracias a la preocupación del monarca Felipe V hacia la falta de formación de los mismos[4]. De ahí que las funciones de la construcción fueron fundamentalmente docentes [Fig. 6].

La investigación sobre las relaciones existentes entre los espacios intervenidos artísticamente y las temporalidades que se inscriben en ellos, es otra cuestión que pretendemos abordar en el proyecto que aquí se plantea.

Estas cuestiones nos llevan a indagar asimismo la confluencia de tradiciones y modelos de representación en la ciencia médica sobre los distintos modelos de visualización del cuerpo, y ofrecer así una reflexión visual y plástica dotada de un importante aparato documental. Espacio y temporalidad son dos frecuencias

4 Sobre el proceso que llevó a la creación de este anfiteatro, en conexión con la historia de la cirugía y de su enseñanza en España, resulta imprescindible revisar el artículo de José Miguel Sáez Gómez, José López González y Pedro Marset Campos: «El anfiteatro anatómico (Pabellón de Autopsias) de Cartagena (1768), Primer edificio docente de la Región de Murcia para la enseñanza de la medicina y la cirugía». http://www.um.es/historiaciencia/pabellon.htm (Fecha de consulta: 11/1/2017).

inseparables a la hora de analizar las transformaciones y los desplazamientos de un lugar, de un contexto concreto. En este sentido, tal práctica funciona como catalizador y medio crítico de experimentación. De ahí que con el proyecto *Secretos Anatómicos* nos planteemos recoger estas ideas matrices de espacio y tiempo de carácter más general: por un lado, desde los juegos del anacronismo a través de la Historia y el viaje de las formas y las imágenes; y por otro, a través de la marginalidad de los espacios en los que el arte se encuentra con otras formas de representación sociopolítica, ya sea en el plano de la museografía o de las áreas educativas. Por tanto, nuestra investigación subsume parte de ese marco general entre los espacios y los tiempos generados en la contemporaneidad. *Secretos Anatómicos*, se revelaría entonces como síntesis del trabajo de Rachel Ruysch y de algunos de los cambios irreversibles en los procesos de producción y apreciación del arte contemporáneo vinculado con la autobiografía y el anacronismo crítico como estrategia.

Fig. 6. Vista panorámica del Hospital Militar de Marina de Cartagena, la plaza de toros y el Pabellón de Autopsias en el lateral izquierdo de la fotografía. Fondos documentales del Ayuntamiento de Cartagena.

## 7. Conclusiones

A lo largo de este ensayo, hemos tratado de rescatar datos biográficos significativos que han influido en el trabajo artístico de Rachel Ruysch. Nos referimos a la colaboración con su padre en las tareas de recreación de arreglos anatómicos y cómo esas enseñanzas repercutieron en su obra pictórica. Con ello, nos proponemos poner en valor el imaginario de una de las pintoras más importantes del siglo XVIII en lo que se refiere al género de la naturaleza muerta para revisar cómo recibimos la cultura, y reflexionar sobre los límites en imaginarios no instituidos, a través de las implicaciones de la propia práctica artística como forma de análisis cultural. Así pues, desde una dimensión interdisciplinar y contemporánea, hemos reflexionado sobre la relación autobiografía-anacronismo con el objetivo de dar a conocer los planteamientos conceptuales sobre los que se erige el proyecto artístico *Secretos*

*Anatómicos*, todavía en fase de realización. En este recorrido hemos reflexionado sobre la latencia del pasado en el presente a través de la recopilación y selección de materiales y experiencias propias, como recurso para la planificación de ideas y herramientas de pensamiento. Con ello, tratamos de esbozar aquí, de manera programática, una metodología abierta del trabajo artístico anterior a su ejecución, pero motivadora y movilizadora de las sensibilidades con las que abordamos los desafíos artísticos actuales en relación a nuestros referentes históricos femeninos. Es este, por tanto, un ensayo sobre una forma metodológica de desarrollar el proyecto artístico, en el que intervienen los recursos de esta investigación histórica y del vínculo con el trabajo de otra mujer del pasado. Del mismo modo, hemos abordado cuestiones como la multiplicidad temporal y la discontinuidad de los relatos históricos, atendiendo a un discurso feminista.

En este sentido, el aspecto metodológico que ha operado en nuestro estudio, planteado a través de la dialéctica entre anacronismo crítico y autobiografía, resulta clave en nuestra manera de afrontar el juego de identificaciones con el trabajo de Rachel Ruysch. De alguna forma, nosotros somos parte de su relato y ella forma parte del nuestro. Esta estructura especular responde a lo que explica Nora Catelli (1991: 17-18) cuando aparecen dos sujetos en la narración: «uno ocupa el lugar de lo informe, otro el lugar de la máscara que lo desfigura. (…) ambos intercambiables, ambos reemplazables precisamente por su heterogeneidad, porque son dos y no uno, porque no han coexistido ni en el tiempo ni en el espacio». Es por ello por lo que la autobiografía, de forma general, implica una vuelta atrás en el tiempo, una reflexión donde el pasado se hace presente, no como retorno sino más bien como reconstrucción o reformulación. A través de esta vuelta al pasado y de la revisión de nuestra Historia, podemos conectar con relatos afines, tanto remotos como presentes, marginados o invisibles en el tiempo.

En este recorrido también hemos creído importante dirigir la mirada hacia la reconfiguración de los elementos que intervienen en la actividad artística producida por la centralidad del lugar expositivo, cuya posibilidad nos permite construir un espacio relacional en el que se establecen interlocuciones con el contexto. Tomar el Pabellón de Autopsias de Cartagena como espacio de intervención artística para la exposición del proyecto *Secretos Anatómicos* pone en juego un sentido del tiempo como algo abierto y maleable donde pasado, presente y futuro se encuentran conectados, y en constante proceso de reconstrucción.

## REFERENCIAS / BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio (2008). ¿Qué es lo contemporáneo? *Salonkritik*. http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php. (Fecha de consulta: 5 de octubre 2016).

Amorós Blasco, Lorena (2010). *Reliquias Des-entrañables*. Murcia: Tres Fronteras.

Ardenne, Paul (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac.

Blom, Philipp (2013). *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*, Barcelona, Anagrama.

Borzello, Francesco (1998). *Seeing Ourselves. Women´s Self-Portraits*. Londres: Thames & Hudson.

Bryson, Norman (2005). *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Madrid: Alianza Forma.

Catelli, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.

Chadwick, Whitney (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino.

De Diego, Estrella (2009). *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*. Madrid: Cátedra.

De Diego, Estrella (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.

De Man, Paul (2007). «La autobiografía como des-figuración» en *La Retórica del Romanticismo*. Madrid: Akal.

Del Río García, Víctor (2015). *La pieza huérfana. Relatos de la Paleontología*. Bilbao: Consonni.

Didi-Huberman, Georges (2005). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado libros.

Didi-Hubermann, Georges (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas*. Madrid: Abada.

González Crussí, Francisco (2003). «Una historia del cuerpo», *Letras Libres*. Disponible en https://www.letraslibres.com/mexico-espana/una-historia-del-cuerpo (Fecha de consulta: 20/11/2017).

Groom, Amelia (2013). *Time. Documents of contemporary art*. London, Whitechapel Gallery; Cambridge, MA: The MIT Press.

Guasch, Anna María (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela.

Kooijmans, Luuc (2011). *Death Defied. The Anatomy Lessons of Frederik Ruysch*. Boston: Brill.

Ogilvie, Marilyn y Joy Harvey (2000). *The Biographical Dictionary of Women in Science: Pioneering Lives From Ancient Times to the Mid-20th Century*. Oxford: Routledge.

Parker, Rozsika y Griselda Pollock (1981). *Old Mistresses. Womwn, Art and Ideology*. Londres-Nueva York,:I.B. Tauris.

Sáez, José Miguel, López, José y Pedro Marset (2005). «*El anfiteatro anatómico (Pabellón de Autopsias) de Cartagena (1768),* Primer edificio docente de la Región de Murcia para la enseñanza de la medicina y la cirugía». Disponible en: http://www.um.es/historiaciencia/pabellon.htm (Fecha de consulta: 11/1/2017).

Soler, Juan (1999). *El Hospital Militar de Marina de Cartagena*. Cartagena: Universidad Politécnica de Cartagena.

Weschler, Laurence (1995). *Mrs Wilson´s Cabinet of Wonder*. Nueva York: Vintage Books.

Recibido el 30 de septiembre de 2018
Aceptado el 3 de febrero de 2019
BIBLID [1132-8231 (2019): 89-107]

JOSÉ MIGUEL GÁMEZ SALAS[1]

# Artemisia Gentileschi: drama, venganza y feminismo en su obra

# *Artemisia Gentileschi: Drama, Revenge and Feminism in her Work*

**Resumen**

Con el siguiente estudio realizamos un análisis exhaustivo del efecto que produjo en la obra de la pintora Artemisia Gentileschi su violación por Agostino Tassi en 1611. Para tal propósito, nos hemos provisto de la historiografía existente sobre la artista romana, así como de aquellas fuentes literarias que narraron los trágicos e irascibles sucesos acaecidos a las mujeres protagonistas de los lienzos de Artemisia: Plutarco o Tito Livio para los casos de Cleopatra y Lucrecia respectivamente, hasta los libros que componen el Antiguo Testamento para un conocimiento más intrínseco de figuras femeninas como Susana, Judith, Yael o Ester, cuya figuración en la obra de la hija de Orazio Gentileschi coadyuvaron en el encumbramiento de Artemisia como la primera pintora feminista de la Historia.
**Palabras clave**: Artemisia Gentileschi, Arte y Género, Pintura del barroco italiano, Feminismo, Violación.

**Abstract**

With the following study we carried out an exhaustive analysis of the effect produced by the painter Artemisia Gentileschi on her rape by Agostino Tassi in 1611. For this purpose, we have provided the existing historiography on the Roman artist, as well as those literary sources that narrated the tragic and irascible events that occurred to the women protagonists of the Artemisia canvases: Plutarch or Livy Tito for the cases of Cleopatra and Lucrecia respectively, even the books that make up the Old Testament for a more intrinsic knowledge of female figures such as Susana, Judith, Yael or Esther, whose figuration in the work of the daughter of Orazio Gentileschi contributed to the elevation of Artemisia as the first feminist painter of History.
**Keywords**: Artemisia Gentileschi, Art and Gender, Italian baroque painting, Feminism, Rape.

**Sumario**

1.- Introducción. 2.- Estoicismo artístico en Artemisia Gentileschi; consecuencias de una violación. 3.- Reflexión sobre la impronta feminista en la obra de Artemisia Gentileschi. 4.-Conclusiones. Bibliografía

1 Universidad de Jaén, josemiguelgamezsalas@gmail.com.

## 1.- Introducción

El conato por responder o esclarecer la cuestión de ¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas a lo largo de la Historia? resulta cuanto menos complejo y si se me permite, casi esotérico. Es cierto que es arduo establecer equivalencias de mujeres artistas con Miguel Ángel, Rafael, Leonardo, El Bosco, Tiziano, Rubens, Delacroix, Cézanne, Matisse o Warhol entre otros. Pero quizás también ello nos haga reflexionar si las mujeres en el tiempo de cada uno de estos gozaron de las mismas oportunidades y favores. Surge por tanto un segundo interrogante: ¿disfrutó el género femenino de similares condiciones sociales, políticas y económicas que el sexo masculino? La respuesta es no. Por ende, cuando la Historia del Arte se cuestione el motivo por el cual no hubo grandes mujeres artistas, es posible que deba iniciar su observación por esta última consideración.

A través del feminismo contemporáneo se ha deliberado sobre la temática representada por las mujeres artistas como uno de los principales principios de causalidad, donde la caracterización de los personajes, el medio y espacio donde estas escenifican sus sentimientos desembocan hacia la reproducción de situaciones y experiencias vividas por las mujeres. Modelo que halló escasa aquiescencia y cuyo cuño rozó la vacuidad en relación a la iconografía reflejada por los hombres artistas, que sí disfrutaron de una dilatada y generosa anuencia por numerosos mecenas e instituciones entre los que se encontraba la nobleza, política, e Iglesia.

Retomando la teoría de la ausencia de igualdad de oportunidades de las mujeres, Linda Nochlin (2007: 33) dicta que si esta hipótesis resultase como causa principal, ¿por qué entonces no ocurre lo mismo con la Literatura? La escritora determina que para convertirse en una gran artista es de obligado cumplimiento dominar ciertas técnicas y habilidades plásticas, así como poseer un elevado conocimiento de iconografía y una familiaridad con la terminología específica del arte. No así la Literatura de la que para erigirse como una gran poetisa o novelista únicamente debe preexistir el control y dominio de tu propio idioma.

Quizás respecto a la condición social responda lo señalado por Stuart Mill (1966: 441): ‹‹Todo lo que es usual aparenta ser natural. El sometimiento de las mujeres por los hombres es una costumbre universal, naturalmente cualquier desviación de esto no parecería natural››. De las palabras del ilustre filósofo decimonónico sí podemos inferir el influjo y lastre que supuso estar rodeado de un entorno donde la inequidad resplandecía más que la paridad. Aserción con la que Linda Nochlin no estaba nada de acuerdo.

Nochlin (2007: 23) dirime sobre el tema en cuestión concluyendo que el interrogante sobre el porqué no han existido grandes mujeres artistas, es simplemente el culmen a un proceso de tergiversación y falaz uso terminológico en el que es probable que el problema de la mujer como artista sea una mera invención, donde la cultura y el intelecto de la Humanidad por abatir la incógnita supusiese una fundamentación más categórica que aquellos que señalan la culpabilidad axiomática de la sociedad y la política.

La cultura ha actuado a lo largo de los siglos como fiel reflejo del progreso involutivo del ser humano que ha ido exponiendo a través de la misma la legitimación dominativa y subordinada entre clases, razas y sexos. La ciencia de la Historia del Arte se ha ocupado de esta disposición social evidenciando a través de la arquitectura, escultura, pintura, música, literatura, danza y cine la hegemonía ejercida por la nobleza e Iglesia, por el Hombre blanco, y el género masculino (Pollock *b*, 2007: 47).

¿Fue omitida la figura de la mujer artista por literatos y críticos de arte durante todas las edades que conforman la Historia de la Humanidad? Cuestión cuanto menos interesante y válida para una investigación sobre la misma más profunda. Sin ahondar demasiado en el planteamiento, nuestra conclusión es que no resultó ser así en su plenitud. Ya Plinio el Viejo en su *Historia Natural* (2010: XXXV) nombraba a seis mujeres artistas destacadas del momento. Tres de ellas eran griegas: Timarte, Aristarete y Olympia, y el resto procederían del mundo helenístico: Calypso, Helena de Egipto e Iaia de Kyzikos. En 1435, el tratadista Leon Battista Alberti arguyó en el *Tratado de pintura* (1998: 82) que la habilidad de pintar fue también una marca de honorabilidad en las mujeres griegas, caso de Marcia, hija de Varro que fue reconocida unánimemente por los escritores a causa de su sabiduría en el arte de la pintura. Giorgio Vasari incluyó en su tercer volumen de sus *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* de 1568 un grato apartado sobre varias mujeres artistas. Es cierto que no abarca la biografía de las mismas, aunque sí que las menciona (Paoletti y Radke, 2002: 28).

El compendio bibliográfico de Vasari puede alegar a un modelo estratégico de emerger entre los hombres que escribieron sobre las mujeres durante el Renacimiento. Si bien es cierto que antes que el artista aretino, Giovanni Boccaccio explicitó en 1370 a través de su *Claris Mulieribus* la gran cantidad de mujeres de la Antigüedad Clásica que habían adquirido un papel preponderante en el panorama artístico; Tamaris con su elegancia pictórica, Sempronia Romana en el campo literario, la poetisa Safo o la tratadística Proba entre otras (Díaz Corralejo, 2010). Sin embargo, resulta paradójica la siguiente afirmación de Boccaccio: ‹‹Pensé que estos logros merecían alguna alabanza, pues el arte es muy ajeno a la mente femenina, y estas cosas no pueden conseguirse sin una gran dosis de talento, que en las mujeres es usualmente muy escaso›› (Pollock *b*, 2007: 71).

La Historia del Arte ha sido una de las disciplinas más cruciales en la sociedad universal hasta la primera mitad del siglo XX. Lamentablemente para el ser humano, actualmente en pleno siglo XXI, otra adjetivación es la que tiene cabida para definir la ciencia histórico-artística; rechazada en la Enseñanza Media, ignorada en Universidades, únicamente pregona su docto y sabio conocimiento a un público culto y selecto de la actual sociedad. No obstante, su provecho como herramienta para escenificar de forma exitosa y plástica la problemática de la Humanidad a lo largo de la Historia ha sido de una excelsitud empírica extraordinaria.

Por ello, me dispongo a analizar la figura de Artemisia Gentileschi desde la perspectiva histórico-artística y feminista, extrayendo de su obra conclusiones, símbolos y referencias a la heroicidad y resurgimiento de la mujer en plena Edad

Moderna. Propongo con este estudio, instrumentalizar la Historia del Arte como método dilucidador y apodíctico, en concreto las Artes Plásticas del barroco italiano, a través de la paleta de la Artemisia pintora, pero también y muy especialmente de la Artemisia mujer que supo con gran impetuosidad y valentía reponerse moralmente al más deleznable y cruento acontecimiento que puede ocurrirle al ser humano: la violación.

## 2.- Estoicismo artístico en Artemisia Gentileschi; consecuencias de una violación

La figura de la mujer en la Historia del Arte fue denigrada y vejada a través de su proyección iconográfica, en donde atributos como monedas, joyas, espejos, y rosas la determinaban como símbolo de la Soberbia y vanidad, además de representarse acompañada de la figuración del reino animal para similar fin; el simio como símbolo de la lujuria y torpeza moral (Janson, 1952: 261) (Tervarent, 2002: 373), el asno como símbolo de la pereza e ineptitud (Apuleyo, 1985: 21-22) (Boecio, 1604: 3) (Thaün, 1986: 24), o el pavo real como ave inalienable de la fatuidad y la altivez (Migne, 1864: 523-528).

Tal abyecto tratamiento debe retrotraernos a la literatura moralizante cristiana que tan lamentable reconocimiento ha vertido sobre el género femenino; desde el *Cultu Feminarum* de Tertuliano, *El pedagogo* de Clemente de Alejandría, Plutarco con sus *Obras Morales*, *la Perfecta Casada* de Fray Luis de León, o hasta el mayor escarnio que se ha perpetrado hacia la mujer en la Historia utilizando para su cometimiento una fuente literaria; el *Malleus Malleficarum* o el *Martillo de las Brujas* de los dominicos alemanes Enrique de Kramer y Jacob Sprenger (Gámez Salas, 2017: 134, 139, 140).

Dicho proceder con el género femenino también se periclitó hacia la concepción y respeto que la mujer artista asumía resignadamente y que, fue contemplándose en la Historia del Arte, especialmente durante el periodo histórico perteneciente a la Edad Moderna (ss. XV-XVIII). Nos referimos a Sofonisba Anguissola (1525-1635), la genio de la retratística psicológica considerada como el lazo conector entre el retrato moderno y el contemporáneo siendo la gestora del denominado retrato de grupos familiares (Porqueres, 1995: 37); Lavinia Fontana (1552-1614), hija del también pintor boloñés Próspero Fontana, es catalogada como una de las figuras artísticas más relevantes de la Bolonia del seiscientos, y que fue constituida como pintora oficial del papa Clemente VIII; Fede Galizia (1578-1630) cuyas magníficas representaciones de bodegones le llevó a pintar un plato de frutas sobre un inquietante fondo en el año de 1602 en Trento; Clara Peeters (1594-1657) destacaría por sus naturalezas muertas basadas en el detalle y cuya impecable técnica configura uno de los grandes exponentes de la pintura flamenca en el género del bodegonismo (Chadwick, 1992: 12); Rosalba Carriera (1675-1757) quien exploraría por vez primera la dimensión de los pasteles en la Accademia de San Luca en 1705, así como con la retratística en miniatura determinándose su figura como una de las más célebres en el París del primer tercio del siglo XVIII y sobre todo a la protagonista de nuestro estudio: Artemisia Gentileschi (1593-1653) (Greer, 2005: 235, 243, 265).

Nuestra elección hacia la hija de Orazio Gentileschi ha estado motivada por conformar de entre todas las mujeres artistas de la Historia del Arte, la más angustiosa, deleznable y violenta biografía, que fue de forma progresiva yuxtaponiéndose a una vida de resurgimiento, coraje y valentía, estigmatizando la historia de Artemisia como la más cautivadora y atrayente cuyo desenlace no fue otro que erigirla como la primera pintora feminista de la Historia. Dicha definición responde a un más que contrastado argumentario basado en una serie de obras pictóricas que suponen algunas de las pinturas más sublimes y bellas de la artista romana. Su legado exhala una manifiesta intencionalidad basada en la venganza, en la imposición y pronunciamiento de la mujer de manera imperiosa, rotunda e indubitable hacia el fanatismo y sectarismo irracional e inmoral del género masculino para con el sexo opuesto. Por ende, nuestro propósito descansa en un análisis de aquellas pinturas que llevaron a la historiografía a describir unánimemente a Artemisia Gentileschi como una pintora feminista, cuyo influjo coadyuvador en pos de la condición de la mujer alcanzó límites incognoscibles.

Su origen se remonta a la Roma de finales del siglo XVI, concretamente al año de 1593 donde la idiosincrasia técnica barroca llevaba ya años establecida gracias, en mayor medida, a la paleta clasicista de Annibale Carraci, y al naturalismo de Caravaggio. No en vano, es hija del también pintor Orazio Gentileschi, artista de gran reputación dentro del círculo de pintores romanos del momento representado por Giovanni Baglione, Onorio Longhi, Caravaggio, los Carraci, Guido Reni, Dominichino, o Massimo Stanzione, gozando con el beneplácito de la Iglesia combinando la tradición del idealismo florentino y boloñés, con la irrupción naturalista romana (Martín González, 1978: 264-271).

El aprendizaje y formación artística de Artemisia se produce en el taller de su padre Orazio, instrucción que fue advertida en una carta que en 1612 dirige este a la duquesa Christine de Lorraine:

> …habiéndola instruido en la profesión de pintor, en tres años ha trabajado tanto que puedo atreverme a decir que hoy nadie la iguala, a la vista de las obras que ella ha realizado de por sí, y que quizá ni siquiera los principales maestros de esta profesión saben tanto como ella… (Jamis, 1998: 245).

Con él, aprendería el uso de la luz y la penumbra tan arraigado en la obra *caravaggiesca* y denominado como tenebrismo, así como el equilibro entre volumen y profundidad ejecutando su obra hacia un naturalismo teatral y dinamizante que hacían de la misma un lúcido y sagaz exponente del arte barroco. Debido a la insistencia de Orazio de que su hija aprendiese pintar al aire libre, contrató en el año de 1611 al pintor y paisajista italiano Agostino Tassi, al que conoció en 1610 por el coleccionista de arte Cosimo Quorli, y con el que había trabajado en el atrezo de las bóvedas del Casino della Rose pertenecientes al Palacio Pallavicini Rospigliosi en Roma. La figura del padre de Artemisia, Orazio, para Susan Sontag (2008: 21), transmite la necesidad de que su hija sea reconocida siempre por él, sentenciando que la vida y el carácter de Artemisia responden al temor y subordinación hacia el modelo intransigente e imperioso de su padre.

Lamentablemente, con la llegada de Tassi, Orazio desconocía por completo que cambiaría categóricamente la vida de su hija a causa de un vil y depravado suceso: la violación de Artemisia Gentileschi. El estupro se produjo en 1611 tras haberle prometido matrimonio, declaración de la que se retractó más tarde Tassi, al estar ya casado, durante el proceso judicial. Una vez culminado el mismo en 1612, se corroboró el delito de incesto hacia su cuñada –juicio iniciado ya en febrero de 1611– así como el urdido plan que tramaba con el propósito de asesinar a Artemisia (Cavazzini *a*, 2001: 285-286).

El juicio sufrido por esta sobrepasó los límites de la inclemencia, con un escarnizamiento y mortificación hacia la figura de Gentileschi cuya laceración aún provoca estupor. Así, para dar más validez al testimonio de Artemisia se le torturó apretando sus dedos con cuerdas, además de someterse a diversas exploraciones obstétricas por dos parteras, Diambra y Caterina, para confirmar que había sido desflorada. No obstante, Agostino Tassi contó con la complicidad de dos personajes más; Tuzia y Cosimo Quorli. La primera era una vecina que se había mudado a la casa de Orazio para acompañar a Artemisia y proteger su virginidad, pero acabó traicionándola. Cosimo –primo del futuro marido de Artemisia Pietro Antonio di Vicenzo Stiattesi– había extraído pinturas de la joven como una *Judith* de grandes dimensiones, además de haber incitado a Tassi a la violación, así como de incluso ser partícipe de la misma. Según la documentación de la época, Orazio Gentileschi denunciaría en marzo de 1612 a Agostino Tassi y a Cosimo Quorli ante el Tribunal Criminal del Gobernador de Roma. Durante el juicio, la defensa de Tassi consistió en descalificar a Artemisia como una prostituta liberada a los placeres sexuales del hombre, negando completamente que hubiere habido forcejeo alguno a la joven, y siendo posteriormente delatado en el juicio por su amigo Giovanni Battista Stiattesi, y el fraile y confesor Pietro Giordano (Cavazzini *b* 2001: 432).

Este es el testimonio de la joven Artemisia durante el proceso judicial según la documentación de la época referente al momento de la violación:

> Cerró la habitación con llave y una vez cerrada me lanzó sobre un lado de la cama dándome con una mano en el pecho, me metió una rodilla entre los muslos para que no pudiera cerrarlos, y alzándome las ropas, que le costó mucho hacerlo, me metió una mano con un pañuelo en la garganta y boca para que no pudiera gritar y habiendo hecho esto metió las dos rodillas entre mis piernas y apuntando con su miembro a mi naturaleza comenzó a empujar y lo metió dentro. Y le arañé la cara y le tiré de los pelos y antes de que pusiera dentro mí el miembro, se lo agarré y le arranqué un trozo de carne (Cohen, 2000: 47).
>
> …permaneció largo rato sobre mí, manteniendo su miembro en mi natura, y, una vez satisfecho, se retiró. Al verme liberada, me precipité hacia el cajón de la mesa, agarré un cuchillo y me dirigí hacia Agostino diciendo: «Yo voy a matarte con esto porque me has deshonrado». Él me replicó entonces abriendo su navaja: «Aquí me tienes preparado» (Jamis, 1998: 187).

El procedimiento del juicio puede vislumbrarse como un elemento para una más factible interiorización del arte de Gentileschi, pero siempre y cuando sea analizado

desde el prisma de la codificación sexual y de la política sobre la violación que había establecida en el siglo XVII en Italia. Con esta visión, Artemisia no es sino un mero intercambio entre hombres, primero por su padre y mentor Orazio, y más tarde por su amante y violador Agostino Tassi. Este proceso –como acertadamente expone Nanette Salomon (1991: 230)– comenzó cuando Artemisia aceptó convertirse en la alumna de Tassi, y finalizó en el momento en que este la violó destrozando su honor.

Tras la culminación del juicio en noviembre de 1612, Agostino Tassi fue desterrado cinco años de los Estados Pontificios una vez que cumplió doce meses en prisión en Corte Savella. A causa de este hiriente percance para Artemisia, su padre Orazio la casó con el pintor florentino Pietro Antonio di Vicenzo Stiattesi[2] en 1614 con el fin de que mantuviese la exigua honra y dignidad que le quedaba en vida (Jamis, 1998: 239).

A partir de este momento da comienzo una nueva vida para Artemisia en Florencia. Allí será admitida en 1616 en la Academia del Disegno proclamándose como la primera mujer en inscribirse en la misma desde su fundación por Giorgio Vasari en el año de 1563. Será en la ciudad del florecimiento humanístico y renacentista donde la artista romana ejecute alguna de sus obras más célebres, así como una libertad absoluta para la creación artística y aceptación de encargos, que se verá fomentada, aún más, por la protección de Galileo Galilei o Cristina Lorena, contrayente del Gran Duque Fernando I de Medicis, amparo que le valió para un acercamiento a la corte de los mecenas más influyentes de la Historia (Garrard, 1989: 37-38) (Almela, 2010: 188). Incluso pudo contar con el apoyo inestimable de Miguel Ángel Buonarrotti el Joven, sobrino del genio de la Capilla Sixtina. Con todo, la técnica de Artemisia fue progresivamente olvidando la impronta *caravaggiesca*, recogiendo el influjo refinado del arte florentino (Pérez Carreño, 1993: 130).

Una vez analizada la información más relevante de la biografía de Artemisia Gentileschi, donde el suceso de la violación marcó trágicamente no solo su personalidad y proceder actitudinal, sino su método figurativo y elección de temas iconográficos donde la mujer destacará por su heroicidad y valentía hacia el sometimiento y dominio masculino, me dispongo analizar aquellas composiciones pictóricas donde la artista refleja fielmente las perniciosas consecuencias de la violación, aquellas que le surtieron para traducir en su arte la venganza, crudeza y verismo hasta convertirse en una referencia para la historia del feminismo.

Nuestro estudio debe iniciarse por la obra *Susana y los Viejos* (1610)[3] (Fig. 1). La historia de Susana se compuso en el siglo I a.C incluyéndose como una interpolación apócrifa al *Libro de Daniel* (Réau, 1996: 449-453). Pese a la duda mostrada sobre la posible veracidad de la historia, confusión que llevó incluso a excluirse de la Biblia judía por los rabinos al ser considerada como evocadora de la perversión (Lacocque, 1990: 28-30), sería posteriormente la Patrística y los apologistas cristianos

2 A pesar de su matrimonio con Stiattesi, el verdadero amor de Artemisia sería el noble florentino Francesco Maria Maringhi (LOCKER, 2015: 4).

3 Sin lugar a duda, la iconografía mostrada en esta obra se encuentra endeudada con los frescos romanos miguelangelescos, así como el contraste de luces y sombras en el pelo y rostro de Susana referencian la maestría compositiva de Caravaggio.

como Orígenes, Ireneo de Lyon, Hipólito de Roma, Cipriano de Cartago, o Cirilo de Jerusalén, quienes defenderían a ultranza la autenticidad y canonicidad de la historia, hasta la inclusión de Jerónimo de Estridón al final del *Libro de Daniel* en la *Vulgata* convirtiéndose así en uno de los documentos deuterocanónicos (Walker Vadillo, 2012: 50).

La historia referencia el momento en que Susana decide bañarse cuando, dos viejos deciden salir de su escondite aprovechando la ausencia de las dos sirvientas de esta, injuriando a la joven para que se doblegara a sus deseos lujuriosos, llegando a testificar en contra de ella condenándola de adulterio si desoía sus palabras. Tras la negativa de Susana, esta fue condenada a ser lapidada tras la sentencia judicial, hecho que no ocurrió tras la intervención del joven Daniel que detuvo a la muchedumbre abogando por la inocencia de la joven. Tras su defensa, serían finalmente los viejos los condenados a muerte al posibilitarse la exculpación de Susana (Walker Vadillo, 2012: 49).

La iconografía de Susana y los viejos fue muy proyectada durante el renacimiento y el barroco con el pretexto de establecer una relación del espectador como un *voyeur*, debido sobre todo a la posición de los protagonistas donde la conspiración y la contemplación priman por encima de la palabra (Pérez Carreño, 1993: 45).

Fig. 1. *Susana y los viejos*, 1610, Artemisia Gentileschi. Pommersfelden: Castillo Weissenstein.

Ya en esta obra se atisba la proclividad de Artemisia por las heroínas. El lugar preeminente está reservado para la angustiada Susana que se nos muestra muy

diferente a otros lienzos donde se ensalza el apetito sexual a través del rostro de la misma. La joven se encuentra aislada completamente por la naturaleza que actúa de límite entre ella y los viejos sirviéndose de la disposición del cielo, el agua dispuesta en la zona inferior, o las ramas talladas en la piedra del banco que sustentan el cuerpo de nuestra protagonista, determinando al frío y húmedo banco como la única protección de Susana ante el goce y deseo sexual emanado de los gestos y miradas lascivas de los viejos (Terrón Montero, 2003: 31). La codicia, la sensualidad femenina de la mirada, y el influjo vertido por el discurso narrativo distancian a Artemisia de su padre Orazio, ratificando a la joven como una artista *stupor mundi* capaz de crear e innovar evitando el plagio en otros autores (Cropper, 2001: 267).

A pesar de ejecutarse esta obra en 1610, un año antes de su violación, sí se vislumbra el realce deseado e insuflado de Artemisia ante la mujer de su época, sabedora a pesar de su juventud, de las numerosas calamidades y vejaciones sufridas por esta, disponiéndose la pintura de *Susana y los viejos* como un atronador y fiel paradigma de lo escenificado en la realidad, en este caso, el acoso sexual e intento de violación a la mujer es a través de esta obra denunciado públicamente, y publicitado plástica y lúcidamente por Artemisia.

Hallamos dos versiones más sobre la mitificación histórica de Susana y los viejos. Una segunda representación data del año de 1622 que se encuentra ubicada en el Burghlet House de Linconshire, perteneciente a la Colección de los Marqueses de Exeter[4]. El lienzo no conforma la tipología dramática ni la heroica agresividad tan vinculada a la joven Artemisia. En esta ocasión, su mirada predica compasión y auxilio a Dios, cubre su desnudez con un gran manto blanco, a pesar de la vehemente libidinosidad exhalada por las dos figuras masculinas. Simultáneamente el entorno natural –a diferencia de la *Susana y los viejos* de 1610– no conmina con la misma severidad reduciendo su angosta disposición. La tercera obra alusiva a esta iconografía es del año de 1649 y refleja especial connivencia con la anteriormente citada, sobre todo en la mirada ascendente de Susana reclamando la intercesión divina. Artemisia ejecuta esta pintura recreando un espacio más compositivo y rígido lograda a través del esparcimiento de los ancianos hacia la derecha, con un contrarresto a causa de la diagonal de la pose de la joven, así como por la ubicación de la fuente (Spear, 2001: 424).

En 1612 realizó la pintura *Judith decapitando a Holofernes* (1612). Obra cumbre en la carrera artística de Artemisia, que ha suscitado las más dicotómicas y ambiguas observaciones en torno a la misma. Sobre este tema, la joven pintora ejecutó dos versiones; la primera en 1612 que se conserva actualmente en el Museo de Capodimonte de Nápoles, y la segunda, ejecutada en torno al año de 1620 formaría parte de la colección de los Uffizi en Florencia. Ambas presentan similar iconografía, aunque la Judith napolitana, por su datación, manifiesta especial significación debido a lo coetáneo con la violación sufrida por Artemisia.

4 La composición pictórica no ha estado exenta de polémica al analizarse algunos cambios en determinados elementos de la misma. Es el caso de la posición de la fuente, la rama que está posicionada sobre la cabeza de Susana, e incluso se ha llegado a discernir una cabeza vuelta hacia la derecha (Spear, 2001: 356).

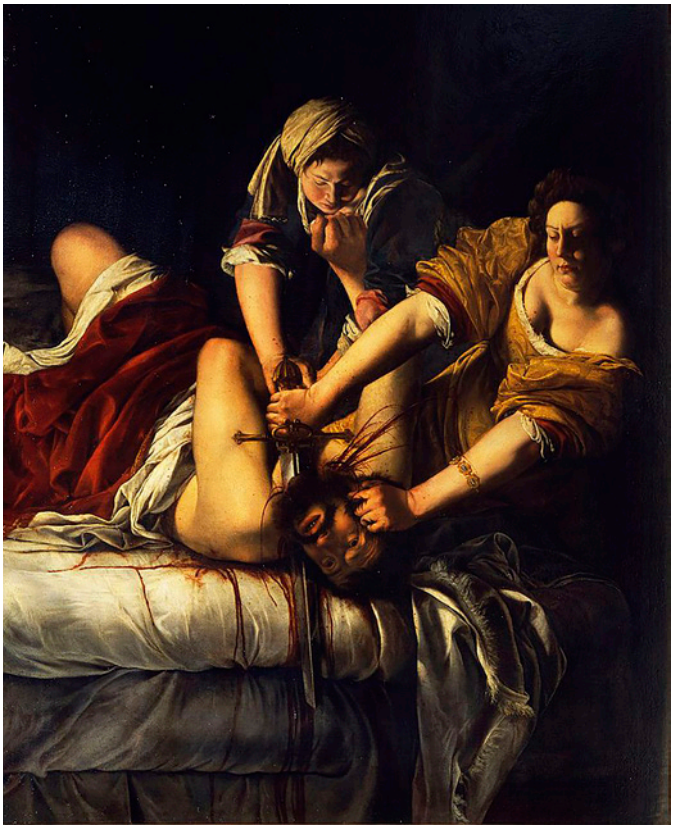


Fig. 2. *Judith decapitando a Holofernes*, 1620, Artemisia Gentileschi. Florencia: Galería de los Uffizi.

La decapitación de Holofernes a manos de Judith forma parte del Antiguo Testamento. *El Libro de Judith* se compuso en el siglo II d.C durante el periodo Macabeo, tras el retorno del cautiverio en Babilonia ya que se hace mención a la reconstrucción del templo de Jerusalén. *La historia de Judith* narra el asedio de los ejércitos asirios a la ciudad de Betulia en Israel. Nabucodonosor envió a su general Holofernes a destruir a sus enemigos demoliendo sus vías de abastecimiento, así como ubicando a centenares de soldados en los manantiales para desproveer de agua a la población de Betulia. Tras hallarse los israelíes casi sobrepasados por la situación, surgió la figura de Judith, viuda de Manasés, quien ayudándose de su sirvienta Abra, urde un plan con el único propósito de acercarse lo máximo posible a Holofernes. Finalmente, consigue acceder a la tienda de este debido al enamoramiento del general asirio hacia Judith que, aprovechando la embriaguez de Holofernes y consecuentemente el descanso en su lecho, blandió una espada y lo decapitó clavando su cabellera en una estaca frente las puertas de Betulia (Martín Nieto, 1988: 574-581). No obstante, la historia de Judith no solo podemos conocerla a través de las Sagradas Escrituras, sino también a través de la literatura

del trescientos italiana e inglesa; hablamos de *La Divina Comedia* de Dante[5] y de *Los cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer[6], reputación más que apreciada y reconocida por Artemisia.

Durante la Edad Media la figura de Judith se estableció como la prefiguración de la Virgen que vence sobre el Mal, o llegando incluso a alegorizar el triunfo de la Iglesia. El símil de Holofernes con el Diablo simbolizando su derrota ya se ilustró en la Biblia de Pamplona datada en torno al año 1200, y su equiparación con David será ya en época renacentista cuando ambos recurran a la fortaleza espiritual y capacidad intelectual para librar a su pueblo del asedio enemigo (Bornay, 1998: 44).

Ambas composiciones, tanto la de 1612 y 1620 muestran un sadismo aterrador donde Judith y su criada Abra contemplan sin inmutarse la muerte lenta y dolorosa de Holofernes, cuyo esparcimiento arterial y de sangre configura, especialmente la obra de los Uffizi de 1620[7] (Fig. 2), como una de las representaciones más gore de la Historia del Arte. En la versión florentina, el hombro descubierto de Judith finaliza justo en el comienzo de la rótula contraída de Holofernes, yuxtaponiéndose un juego de efectos lineales bordeados por rayos de sangre desprendidos del cuello del general asirio que ocupan la parte central de la obra. Judith y Abra se ensañan sin piedad alguna con el general, la violencia es sublime, el furor de Artemisia es manifiesto, el sufrimiento perpetrado en el rostro del asirio consterna hasta incluso rozar el enternecimiento del espectador (Terrón Montero, 2003: 30). La figuración de la espada en ambas pinturas no solo respeta la fuente textual que nombra esta arma, sino también se debe a que es el símbolo por antonomasia de la magistratura jurisdiccional romana, de forma que siendo esta empuñada por Judith, honra mayestáticamente la fundamentación metafísica de la Justicia (León Coloma, 1988: 65). Los rayos ya mencionados de sangre se proyectan en la pulsera que ciñe Judith en su brazo donde se aprecia camafeos de la diosa griega Artemisia, diosa de la caza a la que se le relacionó con la Virgen María por su virginidad. De tal apreciación iconográfica pueden devenir diversas interpretaciones, como la relación de la prerrogativa de la diosa Artemisia como cazadora con la captura de Gentileschi a Holofernes, así como una firma de la pintora en connivencia con

5 «Atento a su placer, aquel contemplativo asumió libre oficio de doctor, y comenzó con estas palabras santas: María restañó y ungió la llaga, que abrió y punzó aquella que a sus pies yace tan bella. En el orden que forman las tercias sedes, está sentada Raquel debajo de ella con Beatriz, como lo estás viendo. Sara y Rebeca, Judit y aquella que bisabuela fue del cantor que en el dolor de su falta Miserere me cantó, las puedes ver así de grada en grada descender, a las que voy nombrando por la rosa bajando de hoja en hoja. Y del séptimo grado abajo, así como hasta él, siguen las Hebreas dirimiendo de la flor todas las ondas; porque, conforme al mirar que mira a la fe de Cristo, ellas son un muro que divide a las escalas sacras» (Dante Aligheri, 2009: XXII).

6 «La historia cuenta también cómo Judit salvó al Pueblo Elegido con su sabio consejo y decapitó a Holofernes cuando dormía» […] «Los buenos consejos y conducta de Judit libraron a su ciudad natal, Betulia, de las manos de Holofernes, que la había sitiado con intención de arrasarla» (Chaucer, 2004: 4, 4; y 7, 8).

7 El influjo del tenebrismo caravaggiesco es más que manifiesto en esta obra. No en vano, años anteriores Caravaggio ya habría pintado un cuadro con similar temática, con la salvedad notabilísima presente en el rostro de ambas donde la sirvienta que adquiere rasgos de vejez y senectud contrasta con el de la juventud de Judith.

el nombre de la diosa griega (Martín Muñoz, 2011: 46). Pero ¿qué se esconde tras la obra de *Judith decapitando a Holofernes*?, ¿podemos extraer más conclusiones a parte de las puramente técnicas, cromáticas e iconográficas? La respuesta es sí. No es baladí la contemporaneidad de la obra con la violación de Agostino Tassi a Artemisia.

Ya apuntamos en párrafos anteriores que el cruento suceso marcó un antes y un después en la vida de la artista romana, y por supuesto en su concepción artística, quizás por ello se autorretratase como una mártir en 1615 portando una palma, atributo por excelencia de todos los mártires que simboliza la victoria sobre el mal, la perversión y la muerte (Duchet-Suchaux y Pastoreau, 2008: 361). *Judith decapitando a Holofernes* no es sino la gran venganza de Artemisia a su violador Agostino Tassi; los rasgos faciales de la heroína israelita con la pintora son más que evidentes, igual que ocurre con la similitud entre el rosto de Holofernes con el de Tassi (Pollock, 2007: 184).

Así pues, la ejecución heroica dispuesta en el cuadro revela la castración hacia su verdugo, produciéndose una liberación psicológica, una vez que se haya analizado la obra en términos psicosexuales. Por otra parte, también se ha teorizado sobre el parangón con *Susana y los viejos*, salvo que, en la obra de Judith, es esta quien persigue, acosa y concluye con la vida del hombre, a diferencia de la primera, que se erige como la víctima hacia un intento de acoso sexual (Martín Muñoz, 2011: 46). Ya Anna Banti imaginó la risa despiadada de Artemisia: ‹‹Lo he pintado yo, es como si hubiese matado a un prepotente››, y del que su marido Roberto Longhi exclamaba: ‹‹¿Y esto ha sido capaz de pintarlo una mujer? ¡Líbrenos el cielo!›› (Banti, 2008: 120) (Puig Espinosa, 2009: 89).

El regreso a Betalia también fue reproducido por Artemisia en su *Judith y la doncella*[8] (1618-1619). El lienzo muestra el instante en que las dos mujeres se preparan para escapar de la tienda de Holofernes bajo el temor de ser descubiertas por los soldados asirios. Abra sostiene la cesta donde se ha depositado la cabeza cortada de Holofernes, cuyo turbante recreado en tonalidades blancas y amarillas es deuda de la instrucción artística impartida por Orazio Gentileschi a su hija. Judith aún empuña la espada con la que ha satisfecho su venganza, mientras

8 La iconografía de Judith con la doncella sufrió cierta confusión con la de Salomé con la cabeza del Bautista. Ello se debe al surgimiento de una devoción expandida por el norte de Europa e Italia durante los siglos XIV y XV donde la cabeza de San Juan Bautista se había transformado en una imagen aislada devocional. Consecuentemente, se produjo una contaminación iconográfica donde atributos pertenecientes al tema de Salomé se extrapolaron a la iconografía de Judith como la bandeja, al igual que la cesta que esta sostiene declinó en el modelo figurativo de la primera. Es este el caso del pintor veneciano Francesco Maffei que en la primera mitad del siglo XVII representó a una mujer portando una espada en su mano derecha y en la izquierda una bandeja que contenía la cabeza de un hombre decapitado, siendo publicada y definida erróneamente por la historiografía como *Salomé con la cabeza del Bautista*. Sin embargo, podemos afirmar que la obra realmente muestra la iconografía de Judith con la cabeza de Holofernes ya que antes de la ejecución de Maffei, en Alemania y el norte de Italia existían varios modelos pertenecientes al siglo XVI donde se escenificaba la figura de Judith con una bandeja, y de los que se proveyó claramente el pintor veneciano. Por ende, podemos deducir que el cuadro de Francesco Maffei reproduce el tema de Judith y Holofernes, y no el de Salomé con la cabeza del Bautista (Panofsky, 2006: 21-23).

que con la izquierda la reposa en gesto cómplice sobre la espalda de su sirvienta, denotando simultáneamente el afecto y complacencia a la misma por consagrase como su secuaz en la *vendetta*.

Fig. 3. *Judith y la doncella*, 1628, Artemisia Gentileschi. Detroit: Institute of Arts.

Igual que ocurre con la temática de *Judith decapitando a Holofernes* de la que podemos deleitarnos duplicadamente por las versiones en el Museo de Campodimonte en Nápoles y el de la Galería de los Uffizi en Florencia, en la pintura de *Judith y la doncella* también nos encontramos con esa duplicidad. La obra anteriormente comentada se halla en el Palacio Pitti de Florencia mientras que su homóloga, ejecutada diez años más tarde en torno a 1628, puede contemplarse en el Detroit Institute of Arts (Fig. 3). Esta última representaría el momento en el que la venganza acaba de consumarse, presentando a una Judith intentando esconder la espada mientras que con su siniestra quiere ocultar la luz emanada por la vela para proteger la huida. Del mismo modo, Abra reproduce el deseo de guardar la cabeza decapitada de Holofernes en la cesta con gesto mecánico dirigiendo su mirada hacia el lugar por el que pueden ser descubiertas.

La iluminación proyectada por la vela en la obra de Detroit es de una exquisitez inconmensurable, encumbrándose como una filial del más absoluto tenebrismo de Caravaggio donde la candelería asume un papel predominante en la obra albergando una función esclarecedora de la misma, y del que también se acogerían contemporáneos a Artemisia como el pintor nórdico Gerrit van Honthorst –

renombrado más tarde como Gerardo delle Notti– o los franceses Trophime Bigot identificado como el «Maestro de la vela», y Georges de la Tour considerado como el más famoso de la escuela tenebrista francesa.

El mundo de la alegorización en la obra de Artemisia Gentileschi se origina en torno a la *Alegoría de la inclinación* (1615). La obra fue para uno de sus mecenas, Miguel Ángel Buonarrotti el Joven quien le encargó esta excepcional pintura con el motivo de decorar la techumbre de la primera sala de la galería dedicada a la figura de su tío Miguel Ángel. La figura femenina porta una brújula, y su gesto encorvado alude a la inclinación irrevocable de Artemisia hacia el arte, reivindicando el papel de la mujer como creadora y artista en un periodo donde la animadversión hacia el género femenino como artífice culminaba en la exclusión de este del panorama artístico.

Fig. 4. *Autorretrato como alegoría de la pintura*, 1615, Artemisia Gentileschi. Londres: Royal Collection.

Siguiendo con el carácter alegórico del legado pictórico de la joven, y con un contenido claramente feminista, nos remitimos al *Autorretrato como alegoría de la pintura* (Fig. 4) ejecutado en torno a 1615, y que fue hallada en 1649 entre las posesiones del rey Carlos I de Inglaterra con las iniciales A.G.F. (Chirinos, 2015: 11). Paralelamente, Artemisia nos transmite un discurso basado en la teoría de la pintura, y una afirmación rotunda e incuestionable de su valor como pintora. La iconografía revelada en la obra se encuentra endeudada con el compendio iconológico de Ripa. Sus cabellos largos y negros, el arqueamiento de sus cejas referenciando el proceso imaginativo, la cadena de oro que porta y de la que descansa una máscara con la palabra *Imitatio* en la frente, simboliza la imitación del arte, así como los anillos que

forman su cadena, mostrarían la continuidad de lo aprendido del maestro según dicta Cicerón en su *Retórica* (Ripa, 1996: 219).

Mientras que los autorretratos renacentistas y barrocos representaban al retratado de frente mirando al espectador, Artemisia nos cautiva otorgando todo el peso de la obra a la paleta de la pintura, para ella, lo destacable no era su figura, sino lo que realmente se estaba alegorizando en la obra. ¿Por qué esta actitud tan dispar con sus coetáneos? La Artemisia feminista cuya máxima no era otra que el reconocimiento y la equiparación social de la mujer con el hombre no podía acatar el atrevimiento por parte de aquellos que extrapolaban de un autorretrato femenino, una oportunidad de deleite y fruición sexual hacia la mujer escenificando de nuevo, la opresión intimidatoria hacia este género por el espectador masculino que conllevaba una mirada sexista a través del medio artístico (Pérez Carreño *b*, 1995: 23-24). La modestia de la imagen de Artemisia alude a un sofisticadísimo comentario sobre un precepto básico del Renacimiento tardío, indicando una filiación de la joven con la profesión de pintora en un plano completamente reivindicativo, filosófico y científico (Garrard, 1980: 97).

Fig. 5. *Yael y Sísara*, 1620, Artemisia Gentileschi. Budapest: Museum of Fine Arts.

Si el encono y saña en *Judith decapitando a Holofernes* alcanzó una violencia extrema, la obra de *Yael y Sísara* (1620) (Fig. 5) se legisla como una honra a tan tremebunda crudeza, recogiendo la disposición de los personajes mostrada por el grabador flamenco Philips Galle en 1569 con similar iconografía (Spear, 2001: 344). La fuente literaria la hallamos en el *Libro de los Jueces* donde Sísara huyó hacia la tienda de Yael, mujer de Jéber, para que esta le suministrase bebida y alimento. Sin embargo, aprovechando el descuido y la confianza de Sísara, Yael tomó un clavo y un martillo para clavárselo en la sien del que, según el texto del Antiguo Testamento, llegó incluso a penetrar en la tierra (Martín Nieto, 1988: 288). La historia

se interpreta como la humillación de Dios hacia Yabín, rey de Canaán y, por ende, como un triunfo de los israelitas. Por otra parte, la obra invoca fielmente el ímpeto y ansia de venganza de una Artemisia que aún recordaba con pavor el sufrimiento de aquel verecundo y sádico suceso. Es por ello que de nuevo nos acerca a través de su pintura, la historia de una heroína, Yael, que con el asesinato libró al pueblo de Israel del azote de Jabín.

El afán por representar mujeres deseosas de represalias mostrando con gran fiereza el resarcimiento que les induce contemplar como su enemigo, el género masculino, que tanto mal les ha procurado en vida cae ante el intelecto, la fortaleza y coraje de la mujer, le valió para que la historiografía la catalogase como la gran pintora que escenificó la guerra entre sexos a través de un tratamiento exquisito de las figuras, donde la iluminación nos desvela paulatinamente la escenificación plástica (Greer, 1979: 72). No es extraño pues, que el escritor Roberto Longhi (1916: 263-264) dignificase la figura artística de Artemisia de la siguiente manera:

> L´unica donna in Italia che abbia mai saputo cosa sia pittura, e colore, e impasto, e simili essenxialità […] La luce di Artemisia rende possibile una transizione dei valori luminosi, in cui gli olandesi sono, o meglio, saranno maestri, ventànni dopo[9].

Fig. 6. *Ester y Asuero*, 1628-1630, Artemisia Gentileschi. Nueva York: Metropolitan Museum.

Ya a finales del primer tercio del siglo XVII pintaría *Ester y Asuero* (1628-1630), obra que se me sugiere compositivamente como una analogía a la realizada por el taller del Veronés en el último tercio del siglo XVI. De nuevo nos encontramos ante una obra que enaltece y venera la heroicidad de la mujer en pos de su pueblo y familia (Fig. 6). *El libro de Ester* es uno de los libros que conforman el *Tanaj* judío y el Antiguo Testamento. Su nombre se debe a la protagonista, Ester, una bella

9 «La única mujer en Italia que haya nunca sabido lo que significa pintura y color, mezcla y matices similares» […] «La luz de Artemisia hace posible una transición de los valores lumínicos, en la que los holandeses son, o mejor, serán maestros, veinte años más tarde».

judía que a través de su intercesión salva al pueblo de Israel de la malicie de Amán, determinándose a través de análisis lingüísticos con los *Libros de Judith* y *Daniel* una redacción no anterior al año 300 a.C (Cantera Burgos e Iglesias González, 2000: 78). La obra, que revela tintes más propios de su estancia en Venecia donde se alejó del tenebrismo, representa el momento del desmayo de Ester frente al incrédulo rey Asuero. A partir del versículo tercero del capítulo décimo del *Libro de Judit* existen una serie de adiciones que no fueron admitidas por los protestantes, extendiendo el Libro hasta el capítulo decimosexto como en la *Vulgata*. En estos aditamentos se narra el desmayo de una Ester atemorizada ante Asuero. Esta versión, que fue aprobada por el Concilio de Trento, es en la que se inspira Artemisia en su obra como ya habían hecho anteriormente Paolo Veronés, Tintoretto, o el genovés Domenico Fiasella (Bornay, 1998: 157).

Fig. 7. *Lucrecia*, 1620-1625, Artemisia Gentileschi. Génova: Palacio Cattaneo-Adorno.

La heroicidad mostrada por la mujer fue un tema prioritario en la temática pictórica de Artemisia, al igual que aquellas mujeres que habían sido sometidas o que habían sufrido similar circunstancia que la que debió de soportar la joven artista romana. De este halo argumentativo surgió la composición de *Lucrecia* (1620-1625) (Fig. 7). La historia de Lucrecia es narrada en la obra de Tito Livio, *Historia de Roma desde su fundación*. Según el historiador romano, la bella joven tenía fama de mujer honesta y generosa cuya dulzura impresionó a Sexto Tarquinio, hijo del rey Lucio Tarquinio el Soberbio. Este, para satisfacer sus voluptuosos deseos, se introdujo en la habitación de Lucrecia aprovechando la oscuridad en la que permanecía la habitación para suplantar a su marido Valerio que se hallaba ausente de la ciudad. La virtuosidad de Lucrecia era tan inquebrantable que prefería morir antes que copular con él. Desesperado por las continuas negativas de la joven, le advirtió

que si no acataba su orden dispondría el cadáver de un esclavo junto al de ella para difamarla como una adúltera. Finalmente, Sexto Tarquinio salió victorioso de su depravada pretensión consiguiendo violar a Lucrecia. A la mañana siguiente, esta envió un mensaje a su padre Espurio Lucrecio Triciptino a Roma, y a su marido Colatino en Ardea con el objetivo de reunirse con ellos para explicitarles lo ocurrido. Una vez Lucrecia había comunicado el suceso, vertió la siguiente sentencia: ‹‹¡Ninguna mujer quedará autorizada con el ejemplo de Lucrecia para sobrevivir a su deshonor!››. Tras esto, empuñó el cuchillo que guardaba debajo en su vestido y se suicidó clavándoselo en el corazón.

La obra de Artemisia está en perfecta connivencia con el tenebrismo de Caravaggio y con la caracterización pictórica de su padre Orazio, con un dramatismo aplastante disponiéndose Lucrecia sola en una habitación, con las ropas desbaratadas referenciando el forcejeo con su violador, sujetándose el pecho con su mano derecha mientras que con la izquierda empuña el cuchillo con el que va a quitarse la vida. La imagen de Lucrecia escenifica similar heroicidad gestual que Judith o Yael al mostrar una actitud de decisión irrevocable (Valtierra, 2014: 23). Consecuentemente, la bella joven romana se convirtió en un *exemplum virtus*, configurándose como el gran modelo femenino que debía ser imitado por todas las mujeres romanas (Tito Livio, 1997: 48-49) (Aghion, Barbillon Lissarrague, 1997: 250).

Hilvanando la temática expuesta en el anterior párrafo, Artemisia también trasladó a su obra a una de las figuras femeninas más transcendentales de la Historia, concretamente del Mundo Antiguo, Cleopatra. El suicidio de la reina egipcia se nos narra en las *Vidas paralelas* de Plutarco, declarando en la ‹‹Vida de Antonio›› (1847: 493) como este contrajo matrimonio con Cleopatra, proponiéndole repartir Oriente haciéndola a ella la ‹‹Reina de las reinas››. En cambio, Octavio quien consideraba esta unión como una amenaza para la política de Roma, se enfrentó al ejército de Antonio y de Cleopatra consiguiéndolo derrotar. En la creencia de que su amada se había suicidado previamente, Marco Antonio optó por la misma vía arrojándose sobre su propia espada.

Fig. 8. Cleopatra, 1612, Orazio y Artemisia Gentileschi. Colección privada de Amadeo Morandotti.

Tras el desarrollo de una conversación entre Cleopatra y Octavio donde este la sentenciaba a sufrir una vida de esclavismo servil y sexual, la reina de Egipto se suicidó haciéndose morder por un áspid. La reproducción pictórica de Artemisa versada sobre el suicidio de Cleopatra se articula en torno a dos obras: la perteneciente a la colección particular de Amadeo Morandotti y datada en 1612 (Fig. 8), y a la colección privada de Roma de 1633. La problemática presente en esta iconografía, es sobre la controversia en relación a la obra de Morandotti, de cuya autoría aún no puede concederse en su totalidad a Artemisia Gentileschi tras atisbar ciertos rasgos pertenecientes al modelado de su padre Orazio.

La historiografía ha zanjado la discusión estableciendo la realización por parte de ambos, es decir, Artemisia y Orazio trabajarían juntos en torno al año de 1610, periodo donde su estilo sería muy similar basado en la concomitancia fisiológica de los personajes y en la textura de los paños. En esta obra, Artemisia focaliza la atención en la soledad de Cleopatra en el momento en el que se encuentra preparando el veneno de la serpiente. Tradicionalmente, los artistas retrataron a una Cleopatra agonizando por los inmediatos efectos del veneno, sin embargo, Artemisia opta por mostrarnos la belleza sensual y la vulnerabilidad de la reina egipcia, representando un movimiento serpenteante en el reptil que invoca al grabado de *Cleopatra* realizado en 1515 por Agostino Veneziano donde esta se encuentra de pie con la serpiente enroscada en su muñeca (Cavazzini, 2001: 304).

En lo que acontece a la *Cleopatra* perteneciente a la Colección privada de Roma y ejecutada en 1633 (Fig. 9), esta aparece acompañada de sus sirvientas, Iras y Charmion quienes, siguiendo el dictamen de su reina, facilitarían una cesta con frutas donde descansaría el áspid. La primera de ellas no muestra ningún tipo de responsabilidad frente a lo ocurrido, a diferencia de Charmion que con ojos llorosos manifiesta un claro dolor por la muerte de Cleopatra que con una dulce laxidad nos imbuye una declarada pesadumbre. Iconográficamente, la obra presenta una gran diferencia a lo descrito por Plutarco referente a la ubicación del áspid. Esta, respetando *Las vidas paralelas*, debería de posicionarse en su brazo y no reptando sobre la cama como figura en la pintura de Artemisia (Lattuada, 2001: 402-403).

Fig. 9. *Cleopatra*, 1633, Artemisia Gentileschi. Colección privada de Roma.

### 3.- Reflexión sobre la impronta feminista en la obra de Artemisia Gentileschi

La categorización de Artemisia como la primera pintora feminista ha estado sustentada en diversos compendios monográficos sobre la artista romana que, a través del análisis de sus propuestas y escenificaciones figurativas han extraído conclusiones que derivan en exégesis feministas en torno a su obra.

No existe la casualidad en la pintura de Artemisa sobre el motivo por el cual focaliza su atención en mujeres-símbolo, caso de Lucrecia, Judith, Cleopatra, Ester, Susana o Yael, que nos conduce a la intención de transmitirnos un sentimiento de poderío, de invulnerabilidad, de madurez que, junto con el arraigo, el intelecto y la racionalidad de las mismas, producen una perfecta e idílica simbiosis moralista que sublima a la mujer hacia la cumbre de la exquisitez humana.

Pero aparte de todas las figuras femeninas mencionadas anteriormente, también observamos otras mujeres como María Magdalena, representada por la pintora en multitud de ocasiones como aquella que se halla en el Palacio Pitti o la del Palacio Arzobispal de Sevilla cuya expresión se debate entre la nostalgia y el éxtasis; el baño de Bethsabé ante la cautelosa mirada de David quien envió a su marido a la guerra para disfrutarla, castigo que se tradujo en el vástago muerto que esta engendró; la distancia y altivez con las que pinta a las Minervas; o las hijas de Lot que escenifican uno de los episodios más escabrosos del Antiguo Testamento que incluye el incesto para evitar la soledad y tener descendencia (Romero, 1995: 80-81).

Se distingue en la obra de Artemisia rasgos anteriormente hallados en la literatura medieval de Hildegarda de Bingen y Herrada de Landsberg que iniciaron reseñables proyectos culturales y artísticos en las comunidades religiosas que dirigían (Alario Trigueros, 2006: 13). Especial importancia alberga la figura de Christine de Pizan (1364-1430), la intelectual de origen italiano criada en la corte de Carlos V de Valois, ha sido considerada por la historiografía como la primera mujer feminista de la Historia a partir de escritos como *La ciudad de las damas* o *El libro de las tres virtudes* (Laurenzi, 2009: 305). Ya en su diálogo con Razón, Christine explica su misión civilizadora denunciando el abandono en el que se encuentran las mujeres del que explicita: ‹‹abandonadas como un campo sin cerca››, necesitando el cobijo de una ciudad que las proteja de las agresiones masculinas, y que refleje en su arquitectura su saber y visión del mundo (Pizan, 2006: 69).

No es descabellado suponer el conocimiento de Artemisia sobre la famosa eclosión de la *querelle des femmes* a finales del siglo XIV, periodo que sella la decadencia del Medioevo y la evolución del feudalismo al Estado Moderno. A causa de esta transformación, la mujer observó una involución en su concepción como tal, donde la pérdida de derechos y status y la domesticación forzada para con un hiriente dominio social, desembocaron en una serie de quejas y réplicas que originaron la creación del debate literario y académico de la *querelle* (Laurenzi, 2009: 302), cuya máxima se basaba en la reclamación de su valía, y en la denuncia de los abusos de poder de los varones quienes las denostaban verbalmente con

una literatura misógina o maltratándolas físicamente, afianzándose la finalización del *Roman de la Rose* de Jeun de Meung en 1277 como un repugnante paradigma de ello (Amorós, 1997: 55).

El lienzo de *Susana y los viejos* realizado antes de la violación retrata extraordinariamente la condición filosófica de Gentileschi ante el sometimiento aversivo e implacable del hombre. Artemisia no acepta en su brillante y dilatada reproducción pictórica el prototipo figurativo femenino, iniciando una cruzada contra el tópico misógino de la época negando la inferioridad de la mujer, representándola con una gran viveza física y moral, huyendo de la complacencia de la desnudez femenina, y evitando el *voyeurismo* depravado e insultante del espectador masculino (Alario Trigueros, 2006: 14). La victoria y venganza ha sido obtenida y consumada por la mujer; la intelectualidad femenina ha sobresalido ante la impericia masculina; el vigor y fortaleza física han vencido a la corpulenta complexión del hombre; la mujer consigue traspasar los inmorales y punitivos límites asentados por la sociedad. Todo esto, define y encomia la obra de Artemisia Gentileschi como un estoico reflejo de la defensa a ultranza e inigualable de una pintora que entendió, como nunca antes se había mostrado al mundo, la acuciante necesidad de las mujeres por realzarse ante la injusticia y la indignidad.

## 4.- Conclusiones

La violación de Artemisia Gentileschi por Agostino Tassi en el año de 1611 condicionó decididamente su tipología iconográfica exhortándola hacia un principio de preponderancia punitiva, que debía de reflejar con procacidad y grafismo aquellos prototipos femeninos pertenecientes al Antiguo Egipto o a la Antigua Roma, así como las heroínas narradas por los libros históricos del Antiguo Testamento. Es por ello que podemos asentir sin objeción alguna, que la obra de Artemisia se bifurca en dos concisas temáticas: la venganza y la heroicidad. En relación a la primera, esta incluye a Judith y su ira contra Holofernes, y la audacia de Yael ante Sísara, mientras que la segunda implica a Cleopatra, Lucrecia y Ester. Por otro lado, su reproducción pictórica también abarca el autorretrato y la alegorización con un sentido claramente reivindicativo, caso del *Autorretrato como una mártir* o *Autorretrato como alegoría de la pintura* donde la joven pintora romana modifica la disposición y figuración de la retratística del periodo con un carácter puramente profiláctico ante la obscena tentativa del espectador masculino.

Tal iconografía le ha valido para recibir la mayor de las adulaciones por el feminismo contemporáneo que con gran tenacidad y rotundidad han enaltecido la figura de Artemisia hasta encumbrarla como la primera pintora feminista de la Historia a través de su apología artística fundamentada en un valeroso cartesianismo actitudinal y en un pavoroso atrevimiento. La elección de Artemisia de sustentar su obra en mujeres-emblema, aquellas que protegieron y salvaron sus pueblos, que optaron por la muerte antes que por el hedonismo sexual, y que alzaron la moralidad y la ética sobre la deshonra y la infamia, la determina junto con la escritora italiana Christina de Pizan como las más loables y elogiables

mujeres artistas de la Historia que lucharon estoicamente por realzar la figura del género femenino en lóbregos y divergentes tiempos.

En códigos artísticos Artemisia Gentileschi supone una de las más destacadas y relevantes figuras de la pintora barroca italiana y de la Historia del Arte. Su paleta reflecta en los lienzos el impactante influjo del tenebrismo caravaggiesco, y el proceso formativo con su padre Orazio Gentileschi. Su arte muestra un endeudamiento iconográfico con otros artistas como el grabador holandés Philips Galle o el círculo manierista del Veronés, además de mostrar con gran excelencia la técnica de la iluminación que nos conduce directamente al tenebrismo francés de Georges de la Tour, así como a la escuela caravaggista flamenca de Gerrit van Honthorst, reproduciendo exponencialmente su arte la célebre sentencia horaciana (1777: 170) del ‹‹ut pictura poesis›› (como la pintura, así es la poesía), pues en su obra versa la poética del drama, de la tragedia y de la resurrección del honor destrozado por la violación de Agostino Tassi.

A pesar de su destacada figura como pintora durante el siglo XVII en ciudades como Roma, Venecia y Nápoles, a su muerte en el año de 1653 su relevante paleta y lucha en pos de las mujeres había sido olvidada, siendo redescubierta en 1916 por el historiador del arte Roberto Longhi. Así, su fama de licenciosa le persiguió toda su vida hasta incluso dedicarle epitafios ultrajantes como este: ‹‹Al pintar la cara a este y a aquel / en el mundo me gané mérito infinito. / En tallar los cuernos a mi marido / dejé el pincel y tomé el escalpelo›› (Mann, 2001: 250). Pero a pesar de tal difamación, Artemisia Gentileschi es el gran modelo de mujer de su tiempo y del actual, es un ejemplo de superación y de valentía que supone la lucha incesante del género femenino por la igualdad y paridad entre sexos, que halló a través de la pintura el espejo donde expresar los sentimientos de una pintora romana distinguida por su ambiguo discurrir sentimental; del drama a la catarsis, de la deshonra a la venganza, y del abismo a la gloria.

## BIBLIOGRAFÍA

Aghion, Irene; Barbillon, Claire y François Lissarrague (eds.) (1997). *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*, ed. de Antonio Guzmán Guerra, Madrid: Alianza.

Alario Trigueros, Mª Teresa (2008). *Arte y feminismo*, San Sebastián: Nerea.

Alberti, Leon Battista (1998). *Tratado de pintura*, ed. de Carlos Pérez Infante, México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.

Almela, Margarita (2010). *Tejiendo el Mito. «Artemisia Gentileschi. Valoración de un mito»*, Madrid: UNED.

Amorós, Celia (1994). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, postmodernismo y proyecto ilustrado*, Madrid: Cátedra.

Apuleyo Celso (1985). *El asno de oro*, ed. de José Mª Roro, Madrid: Cátedra.

Banti, Anna (2008). *Artemisia*, ed. de Carmen Romero, Barcelona: Alfabia.

Boccaccio, Giovanni (2010). *De Claris Mulieribus*, ed. de Vileta Díaz-Corralejo, Madrid: Cátedra.

Boecio, Ancio Manlio Torcuato Severino (1604). *La consolación de la filosofía*, ed. de P. Fray Agustín López de la Orden de San Bernardo, Valladolid: Juan de Bostillo, L. IV.

Bornay, Erika (1998). *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*: *imágenes de la ambigüedad*, Madrid: Cátedra.

Cantera Burgos, Francisco y Manuel Iglesias González (eds.) (2000). *Sagrada Biblia: Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristiano.

Cavazzini, Patrizia *(a)* (2001). «Artemisia in Her Father´s house» en Christiansen, Keith y Judith Mann (eds.) (2001). *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, pp. 282-296.

Cavazzini, Patrizia *(b)* (2001). «Appendiz 1. Documents Relating to the Trial of Agostino Tassi» en Christiansen, Keith y Judith Mann (eds.) (2001). *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, pp. 432-445.

Chadwick, Whitney (1992). *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Destino.

Chaucer, Geoffrey de. (2004). *Los cuentos de Canterbury*, ed. de Jesús L. Serrano Reyes y Antonio León Sendra, Madrid: Gredos.

Chirinos, Leticia (2015). «Artemisia Gentileschi y Sor Juan Inés de la Cruz: Autorretratos o el arte de controlar las miradas» en *CIEHL*, Vol. XXII, pp. 11-20.

Cohen, Elizabeth S. (2000). «The Trials of Artemisia: A Rape as History» en *Gender in Early Modern Europe*, Vol. XXXI, NºI, Kirksville: The Sixteenth Century Journal, pp. 47-75,

Cropper, Elizabeth. (2001). «Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, famous woman painter» en Christiansen, Keith y Judith Mann (eds.) (2001). *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, pp. 263-281.

Dante Alighieri (2009). *La Divina Comedia*, ed. del Conde de Cheste, Madrid: Mestas.

Duchet-Suchaux, Gaston y Michel Pastoreau (eds.) (2008*). Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, ed. de César Vidal, Madrid: Alianza.

Gámez Salas, José Miguel (2017). «La condena del género femenino a través de la simbología» en *Asparkía*. *Investigación feminista*, Nº31, pp. 131-146.

Garrard, Mary (1989). *Artemisia Gentileschi: The image of the female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton: Princeton University Press.

Garrard, Mary (1980). «Artemisia Gentileschi´s Self-Portrait as the Allegory of Painting», en *Arte Bulletin* Nº62.1, pp. 97-112.

Greer, Germaine (1979). *The obstacle race: The fortunes of women painters and their Word*, Ediciones Farrar, Straus&Giroux.

Horacio (1770). *El Arte Poética o Epístola a los Pisones*, ed. de Tomás de Yriarte, Madrid: Imprenta Real de la Gaceta.

Jamis, Rauda (1998). *Artemisia Gentileschi*, ed. de Juan Abeleira, Barcelona: Circe.

Janson, Horst Waldemar (1952). «Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance» en *Studies of the Warbug Institue*, NºXX.

Lacocque, André (1990). *The Femenine Unconventional. Four Subversive Figures in Israel´s*, Minneapolis: Fortress Press.

Lattuada, Riccardo (2001). «Artemisia and Naples, Naples and Artemisia», en CHRISTIANSEN, Keith y Judith MANN (eds.) (2001). *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, pp. 379-392.

Laurenzi, Elena (2009). «Christine de Pizan: ¿una feminista *ante litteram*?» en *Lectora*, Nº15, pp. 301-314.

León Coloma, Miguel Ángel (1988). *El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada*, Granada: Fund. Rodríguez Acosta.

locker, Jesse (2015). *Artemisia Gentileschi: The Language of Painting*, New Haven: Yale University Press.

Longhi, Roberto (2011). *Gentileschi padre e figlia*, Italia: Abscondita.

Mann, Judith W (2001). «Artemisia and Orazio Gentileschi» en Christiansen, Keith y Judith Mann (eds.) (2001). *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, pp. 249-262.

Martín González, Juan José (1978). *Historia del Arte*, V. II, Madrid: Gredos.

Martín Muñoz, Mª del Rosario (2011). «El arte de ser Artemisia Gentileschi» en *Atticus*, Nº14, pp. 39-50.

Martín Nieto, Eusebio (edit.) (1989). *La Santa Biblia*, Madrid: San Pablo.

Migne, Jacques Paul (1864). *Patrología Graeca*, Vol. 43.

Nochlin, Linda (2007). «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?» en Cordero, Karen e Inda Sáenz (eds.) (2007). *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte*, México D.F.: Universidad Iberoamericana, pp. 17-44.

Panofsky, Erwing (2006). *Estudios sobre iconología*, ed. de Bernardo Fernández, Madrid: Alianza.

Paoletti, John T y Gary M. Radke (eds.) (2002). *El Arte en la Italia del Renacimiento*, ed. de Pablo Fuentes Hinojo, Madrid: Akal.

Pérez Carreño, Francisca (1993). *Artemisia Gentileschi*, Madrid: Historia 16.

Pérez Carreño, Francisca (1995). «Drama y espectador en Artemisia Gentileschi» en *Asparkía*. Investigación feminista, Nº5, pp. 11-24.

Pizan, Christine de (2006). *La ciudad de las damas*, ed. de Maríe-José Lemarchand, Madrid: Siruela.

Plinio El Viejo (2007). *Historia Natural*, ed. de Josefa Cantó *et al*, Madrid: Cátedra.

Plutarco, Lucio Mestio (1847). *Las vidas paralelas*, ed. de Antonio Ranz Romanillos, Paris: Librería de A. Mézin.

Pollock, Griselda (*a)* (2007). «La heroína y la creación de un canon feminista» en Cordero, Karen e Inda Sáenz (eds.) (2007). *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte*, México, D.F.: Universidad Iberoamericana, pp. 161-196.

Pollock, Griselda *(b)* (2007). «Visión, voz y poder: historias feministas del Arte y Marxismo» en Cordero, Karen e Inda Sáenz (eds.) (2007). *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte*, México, D.F.: Universidad Iberoamericana, pp. 45-80.

Porqueres Giménez, Beatriz (1994). *Reconstruir una tradición: las artistas en el mundo occidental*, Madrid: Horas y Horas.

Puig Espinosa, Luis Rafael (2009). «Historias: Hipatia ante Artemisia» en *Suma: Revista sobre Enseñanza y Aprendizaje de las Matemáticas*, Nº62, pp. 87-100.

Ripa, Césare (1996). *Iconología*, ed. de Joan Sureda, Madrid: Akal.

Réau, Louis (1996). *Iconografía del arte cristiano*, ed. de José Mª Sousa Jiménez, Barcelona: El Serbal, Vol. I.

Romero, Carmen (1995). «Artemisia Gentileschi» en *Arte, Individuo y Sociedad*, Nº7, pp. 73-84.

Salomon, Nanette (1991). «The Art Historical Canon: Sins of Omission» en Hartmann, Joan y Ellen Messer-Davidow (eds.) (1991). *Gendering Knowledge: Feminists in Academy*, Knoxville: University of Tennessee Press, pp. 344-355.

Sontag, Susan (2008). *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*, Madrid: Debolsillo.

Spear, Richard (2001). «I have made up my mind to take a shor trip to Rome» en Christiansen Keith y Judith Mann (eds.) (2001). *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, pp. 334-344.

Stuart Mill, John (1966). *The Subjection of Women*, Londres: World´s Series.

Terrón Montero, Esther (2003). «Desde la condición humana: La pintura de Artemisia Gentileschi en dos cuadros» en *Cuadernos del Ateneo*, Nº14, pp. 29-34.

Tervarent, Guy de (2002). *Atributos y símbolos en el arte profano*, ed. de José María Sousa Jiménez, Barcelona: El Serbal.

Thaün, Philippe de (1986). *Bestiario medieval*, ed. de Ignacio Malaxeverría, Madrid: Siruela.

Tito Livio (1997). *Historia de Roma desde su fundación*, ed. de Antonio D. Duarte Sánchez. (Edición electrónica).

Walker Vadillo, Mónica Ann (2012). «El ciclo de Judith» en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. IV, Nº8, pp. 1-10.

Valtierra, Ana (2014). «Lucrecia, de la virtud más pura a la exhibición erótica de su muerte» en *Revista Adiós*, Nº20, pp.21-23.

Recibido13 de agosto de 2018
Aceptado 3 de febrero de 2019
BIBLID [1132-8231 (2019): 109-133]

PAULA QUINTANO MARTÍNEZ[1]

# Casandra y Clitemnestra: Confluencias entre víctima y verdugo

## *Cassandra and Clytemnestra: Convergences between Victim and Executioner*

**Resumen**

Los caminos de Casandra y Clitemnestra se entrecruzaron en un encuentro trágico de irreversibles consecuencias. Utilizando la perspectiva de género analizamos el violento asesinato de la adivina a manos de la reina de Micenas y realizamos una re-lectura de ambos personajes. Cada una de ellas, a su manera, se apartó del modelo de mujer requerido: callada, pudorosa, sumisa y dependiente. Las dos eligieron conscientemente alzar la voz, actuar de forma autónoma y rebelarse frente al mandato de obediencia al varón. Más allá de su evidente caracterización como víctima y verdugo, en cierta manera, ambas confluyen como mujeres que peligrosamente trastocan los roles de género y el orden social. Por eso sus elecciones no podían quedar impunes.
**Palabras clave**: Casandra, Clitemnestra, transgresión de género, pintura cerámica, tragedia.

**Abstract**

Cassandra's and Clytemnestra's lives bumped into a tragic meeting with irreversible consequences. Using gender-perspective, we will decode the violent murder of the prophesier committed by the queen of Mycenae and we will re-read both characters. In their own way, each of them diverged from the silent, modest, obedient and dependent female character archetype. They both consciously chose to raise their voices; they act autonomously and rise against the social requirement that commanded women to obey men. Beyond their evident portrayal as victim and executioner, in a way they converge as women who dangerously disrupted gender-roles and social order. Thus, their elections could not be left unpunished.
**Keywords**: Cassandra, Clytemnestra, gender transgression, vase-painting, tragedy.

**Sumario**

1.- Introducción. 3.1- Las protagonistas. 2.- Un trágico desenlace y dos formas de narrarse. 3.- Dos mujeres transgresoras. 3.1- Su capacidad discursiva. 3.2- Su sexualidad fuera de lo normativo. 4.- Conclusiones. –Referencias bibliográficas.

## 1. Introducción

Este artículo propone a través de la perspectiva de género una re-lectura de las figuras míticas de Casandra y Clitemnestra que surgió a partir de la reflexión sobre su último y fatal encuentro: el asesinato de la adivina Casandra a manos de la

1 Mondragon Univertsitatea, paulakin@hotmail.com.

reina Clitemnestra. Es una escena impactante que ha sido abordada desde distintas prácticas artísticas en diversos momentos históricos. Dentro del arte griego antiguo supone una de las escasas imágenes de violencia explícita donde las protagonistas que sufren e infligen el daño son personajes femeninos[2].

Con este propósito establecemos una comparación entre dos versiones de esta escena muy cercanas en el tiempo, fechadas ambas aproximadamente en la segunda mitad del siglo V a. C.: la pintura de una copa ática de figuras rojas conocida como *La muerte de Casandra*, atribuida al pintor de Marlay, y la tragedia *Agamenón* escrita por Esquilo.

Partiendo de la consideración de los personajes más allá de su manifiesta caracterización como víctima o verdugo, estimamos que, a pesar de sus particularidades y diferencias, en las biografías de Casandra y Clitemnestra existen vínculos comunes. Ambas confluyen como personajes femeninos transgresores frente a la norma de comportamiento social ejemplar de la *gunê*, esposa, madre y procreadora de ciudadanos.

Su historia en común permite, además, abordar otras cuestiones fundamentales para el análisis histórico, como el estatus y la posición social, el origen étnico o la condición de libertad o esclavitud, que actúan junto al género como variables interrelacionadas. Todas influyen en los códigos culturales que dictan cómo las mujeres y los varones deben ser.

En la reflexión sobre estos personajes dos cuestiones fundamentales se han tenido presentes. Por una parte, somos conscientes de que las manifestaciones artísticas se encuentran impregnadas por la ideología de género y tienen finalidades más allá de lo meramente estético. En concreto, en la Grecia clásica se utilizaron como instrumentos pedagógicos y morales, a menudo para reafirmar las normas sociales imperantes. Como fuentes históricas, a pesar de que no reflejan la realidad de forma directa, resultan útiles para acercarnos al pasado y comprender que las categorías hombre y mujer no son inmutables y a lo largo de la historia han encerrado significados variables.

Por otra parte, dado que Casandra y Clitemnestra son dos mujeres de la tradición mítica, conviene recordar que los relatos míticos fueron cambiando y adaptándose en función de las transformaciones políticas, sociales y culturales. Servían para reinterpretar la realidad y reflexionar acerca de la sociedad y su sistema ideológico. En concreto, la Atenas del s. V a. C. fue una época especialmente fructífera para nuevas reelaboraciones del material mítico griego. El pleno desarrollo de la democracia como nuevo sistema político-social coincidió con el florecimiento de la tragedia, que se convirtió en una expresión adecuada para mostrar las tensiones, contradicciones y ambivalencias del sistema democrático frente al pasado.

2 En las representaciones artísticas griegas, en concreto en la pintura cerámica, resulta poco convencional mostrar la muerte de personajes femeninos de forma directa. Tampoco resulta especialmente habitual que las mujeres sean retratadas ejerciendo la violencia y, en el caso de hacerlo, en raras ocasiones desatan su violencia hacia otras mujeres. Con mayor frecuencia ellas son quienes padecen la violencia, nacida principalmente de la amenaza masculina (Easterling, 2005: 34).

### 1.1. Las protagonistas

Sus vidas[3] se entrecruzaron en el trasfondo de la Guerra de Troya. Clitemnestra, soberana de Micenas, era hermana de Helena de Esparta y esposa del rey Agamenón. Durante la ausencia de su marido, que había partido a tomar territorio troyano, la reina mantuvo relaciones adúlteras con Egisto, primo del soberano. Urdió un plan para hacerse con el poder del reino y vengar la muerte de su hija Ifigenia, sacrificada por su esposo para atraerse el favor de los dioses en la batalla. Tras su regreso, Clitemnestra acabará con la vida de Agamenón y con la de Casandra, que había sido arrastrada a Micenas por este como botín de guerra y concubina real.

La doncella de sangre real Casandra era hija de Príamo y Hécuba, soberanos de Troya. El mito transmite cómo fue pretendida por el dios Apolo, quien le concedió el don de la clarividencia a condición de que se entregara a él. A pesar de haber aceptado, Casandra se negó a entregarle sus favores y como castigo fue condenada por la divinidad: desde entonces ninguna de sus profecías sería nunca creída. En vano predijo el desenlace de la guerra. No pudo evitar la destrucción de su ciudad y de su familia. Durante el asedio de Troya fue violada por Áyax y terminó convertida en regalo para el rey Agamenón, a quien quedó unida en fatal destino tras su regreso a Micenas.

En las figuras de Casandra y Clitemnestra dos aspectos adquieren especial interés: por una parte, su capacidad discursiva y, por otra, su sexualidad fuera del modelo normativo. Su alejamiento voluntario del ideal femenino las convertiría en elementos peligrosos para el orden social establecido. Por eso sus elecciones no podían quedar impunes. Ambas experimentaron la violencia y tuvieron la muerte como castigo final.

## 2.- Un trágico desenlace y dos formas de narrarse

Establezcamos un diálogo entre dos conocidas «versiones» del último encuentro entre Casandra y Clitemnestra. Son representaciones cercanas en el tiempo y permiten un análisis comparativo de la escena vista desde la pintura cerámica y desde la tragedia. Nos referimos, por una parte, a un tondo conocido como *La muerte de Casandra*. Fue pintado junto a otras escenas de su vida en una copa de cerámica ática, atribuida al pintor de Marlay, que ha sido datada entre los años 450 y 400 a. C.[4]. Por otra parte, tomamos la narración de Esquilo en su tragedia *Agamenón*, primera obra de la trilogía trágica *La Orestea* representada en Atenas en el 458 a. C.[5].

3 En este estudio se ha tomado como base la re-escritura de las figuras míticas de Clitemnestra y de Casandra realizada por Esquilo en su tragedia *Agamenón*. Para encontrar los principales relatos sobre ambos personajes se recomienda la consulta de las voces *Clitemnestra* (pp. 110-111) y *Casandra* (pp. 89-90) en el *Diccionario de Mitología griega y romana* de Pierre Grimal (1951); también aparecen mencionadas en las entradas referidas a *Agamenón* (pp. 13-16), *Apolo* (p. 36) y *Ayax* (p. 65-66).

4 Es considerada una de las mejores obras de este artista (Robertson, 1992: 232). *Beazley Archive online*. Vase Number: 216252. Ferrara, Museo Nazionale di Spina, Inventario: T264. c. 430 a. C. Recuperado de http://www.beazley.ox.ac.uk/record/36128E76-5EEC-4772-A4EF-4E1740E95B68

5 Se ha utilizado la edición preparada por José Luis Calvo Martínez (1984), Madrid: Editora Nacional.

Figura 1: copia de *Muerte de Casandra*, atribuida al pintor de Marlay, c.430 a. C.

Aun siendo prácticamente coetáneas, la trilogía es un poco anterior a la cerámica y es de suponer que el autor de la copa podría haber conocido previamente la narración esquílea y haberla tomado como fuente de inspiración para ser reinterpretada en su pintura. Cronológicamente nos situamos hacia mediados del siglo V a. C., la época de consolidación del sistema democrático que estaba fundamentado en el concepto de ciudadanía. Este derecho exclusivo y excluyente aseguraba a los varones libres la participación en la vida política, social y cultural comunitaria.

El tipo cerámico de la escena pictórica (*kylix*) remite al universo masculino del *simposium*. A pesar de ser una pieza ligada al ámbito privado del *oikos*, los banquetes no dejaban de ser reuniones sociales y, como tales, actuaban como espacios de socialización ciudadana[6]. Aunque eran recipientes prácticos destinados al consumo ritual de vino, solían estar decorados con escenas relacionadas con el mundo del *simposium*. El banquete fue en esencia una actividad masculina en la cual la presencia de las mujeres fue muy minoritaria, pues el mero hecho de asistir suponía para ellas la pérdida de su reputación y de su respetabilidad. Quizá, por ello, gran parte de los personajes femeninos representados en estas copas cerámicas (*heteras*, músicas y danzarinas) remiten a figuras fuera de la definición de «mujer respetable».

A este respecto, es importante considerar la cerámica no solo como elemento utilitario esencial de la vida diaria, sino también como elemento transmisor de los valores sociales dominantes.

La tragedia por su parte, además de ser un fenómeno literario, puede valorarse como un fenómeno cívico conectado con el sistema de género culturalmente establecido y vinculado a las definiciones normativas de lo femenino y de lo

6 Estas reuniones masculinas para comer y beber bien podrían considerarse el centro de la vida cultural y social de la *polis*, donde los hombres reafirmaban su identidad en un espacio en el que se entremezclaban, además, aspectos de carácter político y religioso.

masculino (Jufresa, 1997: 66). Las representaciones teatrales no eran un simple espectáculo, sino instrumentos de reflexión. Iban dirigidas a la ciudadanía con el fin de que pudiera meditar acerca de la comunidad y del propio sistema político de la *polis*. Particularmente, en la literatura griega del siglo V a C. se percibe un aumento significativo del recurso a imágenes femeninas modélicas, no solo dechado de virtudes, sino también portadoras de defectos (Molas Font et al., 2006: 228). Aun así, en esta época no parece que de forma generalizada las mujeres tomaran parte como protagonistas de las actividades culturales en la *polis* ateniense, ni como asistentes a los espectáculos públicos[7]. En realidad, las mujeres tampoco llegaron a gozar de forma completa de la condición de ciudadanas, como han tratado con detalle Nicole Loraux (1981) y Ana Iriarte (2002) al estudiar la ciudadanía femenina, especialmente en Atenas.

La pintura cerámica ofrece el momento exacto de la muerte de Casandra, una representación de violencia extrema (figura 1). Es una escena con entidad propia, disociada de la previa muerte de Agamenón. Está ambientada en un espacio ritual, probablemente un santuario dedicado a Apolo, atendiendo a los objetos que acompañan a los personajes. El trípode y el altar representados remiten al espacio de un templo. El árbol que aparece en la escena ha sido identificado como un laurel, que era el símbolo de Apolo y atributo de la vinculación de Casandra a este en calidad de profetisa. Además, su conexión con el dios también se vería reflejada en la corona laureada que ella misma ciñe (Viret Bernal, 1997: 98).

Dos figuras femeninas protagonizan la escena. El personaje más pasivo es el de una Casandra suplicante, medio arrodillada junto al altar. Con los brazos abiertos y extendidos parece estar pidiendo clemencia a Clitemnestra y a los dioses. Mira directamente hacia su verdugo transmitiendo desesperación y súplica. Resulta llamativo que aparezca con uno de los pechos al descubierto, quizá como una alusión a su condición de concubina. Sus gestos son contrarios a las posturas habitualmente asociadas a las mujeres respetables, representadas con la cabeza agachada, desviando la vista en señal de sometimiento y cubiertas con un velo o manto como símbolo de recato y virtud femenina. Sus ademanes aparecen muy alejados del *aidós*, sentimiento entre respeto, honor y pudor que fue considerado uno los valores esenciales del pensamiento griego. Con este término se transmitía una actitud de deferencia, piedad, miramiento o lealtad e implicaba la prohibición de ciertos actos y conductas asociadas a lo vergonzoso[8]. El proceder de la adivina remite a una mujer que en esta situación límite ha perdido su entereza y, en cierta manera, hasta su honra. Los ademanes, ropajes y conducta de Casandra (siendo esclava y concubina) transgreden la convención de sometimiento y la actitud de sumisión que se esperaría de una persona suplicante, como «ser inferior y sometido» a quien se implora piedad, en este caso Clitemnestra entendida como «superior y sojuzgadora», reina y esposa legítima. La imagen recuerda

7 Las fuentes no confirman una asistencia femenina a las representaciones teatrales de forma extendida hasta el periodo helenístico. Máximo Brioso Sánchez (2003, 2005) la ha considerado esporádica y probablemente limitada a *heteras* o extranjeras.

8 Sobre la compleja significación del *aidós* conviene consultar los detalles aportados por Benveniste (1969: 219)

a una de las representaciones más comunes en la iconografía de la profetisa: su violación por el griego Áyax durante el saqueo de Troya[9] (figura 2).

Figura 2: Copia de la *Violación de Casandra por Áyax*, atribuida al pintor de Cleofrades, 500-450 a. C.

Como apunta Virginia Muñoz (2001: 71), la transgresión de los códigos asociados al *aidós* se presenta en situaciones de máxima tensión, en las que quien suplica rompe con la norma social para lograr lo «imposible».

Clitemnestra, en enérgico movimiento de ataque, es el contrapunto activo al levantar un hacha doble (*pelekys*) contra Casandra. Su gesto destila agresividad y animalidad, una sensación acrecentada por el hecho de que su rostro permanezca oculto tras el arma que empuña. Parece que hubiera dejado de ser una persona y se hubiera convertido en alguien o algo monstruoso. Porque Clitemnestra es una asesina. Ya ha eliminado a su esposo Agamenón y ahora se abalanza contra su concubina en un ataque tan enérgico que empuja el trípode a su lado, al que se ve caer. Con esta acción de nuevo se «presenta disponiendo del derecho a la vida» (Iriarte, 2002: 144), arrogándose uno de los poderes más exclusivos del hombre, la autoridad de decidir quien vive o quien muere.

Además, la escena muestra la doble violación que Clitemnestra comete: no sólo mata, sino que se atreve a hacerlo en el templo, como si estuviera realizando un sacrificio ritual, un acto vedado por completo a las mujeres. No solo comete un crimen contra Casandra, sino un acto sacrílego contra el propio Apolo presente en su templo y representado por su profetisa[10].

9 Esta escena adoptó un esquema casi fijo desde el periodo arcaico con Casandra semidesnuda agarrada al altar de la diosa Atenea, en un intento por evitar la violación de Áyax. El mismo *kylix* que aquí analizamos recoge el tema en una de sus pinturas exteriores (Robertson, 1992: 232). Otra versión muy conocida es la hidria atribuida al pintor Cleofrades (c. 500-450 a. C.) sobre la que Ana Iriarte (2013) destacó el aspecto heroico de la representación de Casandra, más allá de su tradicional asociación a «la mujer violada y víctima de guerra».

10 Francine Viret Bernal ha establecido una relación entre la afrenta sacrílega de la reina hacia Apolo representada en la cerámica y la venganza del dios frente a Clitemnestra, consumada en la tragedia *Las Euménides* de Esquilo: sometido Orestes a juicio por ajusticiar a su madre Clitemnestra y vengar el asesinato de su padre Agamenón, Apolo testificó en su favor reconociendo ser «oráculo instigador» y alzándose como su defensor frente a los jueces y a la propia Atenea (Viret Bernal, 1997: 98-99).

La reina micénica habitualmente recrea el contra-modelo de las representaciones estáticas y calmadas de las mujeres en el arte griego. Suele aparecer en movimiento, como la diosa Atenea en su faceta «guerrera», y, aunque sin yelmo ni escudo, Clitemnestra suele empuñar su arma (un cuchillo o hacha) e imita el paso decidido de la diosa en actitud de lucha. Su imagen blandiendo el hacha se repite en gran parte de las obras cerámicas más reputadas[11], tanto que este arma acabó por asociarse a su figura como un elemento iconográfico característico (Viret Bernal, 1997: 97; Dukelsky, 2011: 106). Simboliza uno de los atributos más visibles de su «masculinización» (figura 3). La asociación de Clitemnestra con el hacha no es casual y se le pueden otorgar varios significados simbólicos.

Figura 3: Copia de *Clitemnestra* atacante, Antikensammlung Berlín, atribuida al pintor de Brigos, 500-450 a. C.

Era el arma que con frecuencia acompañaba a aquellos personajes reales o míticos que representaban la alteridad respecto del ideal ciudadano griego[12]. Resultaban peligrosos porque podían desestabilizar el orden sobre el que se sustentaba la sociedad. Precisamente, la propia Clitemnestra encarnaba a la perfección esa figura desestabilizadora del orden social y de las convenciones de género. Pero, además de transmitir violencia y desorden, esta arma remitía al simbolismo del sacrificio: el hacha doble fue un objeto utilizado con connotaciones rituales en ceremonias sacrificiales. Del mismo modo, la propia ambientación en un templo invita a

11 Clitemnestra aparece representada no solo preparada para el ataque, aunque no lo ejecute directamente (en la *crátera de Boston*, c. 480-470 a. C., donde es Egisto quien asesina a Agamenón), sino también siendo la inequívoca atacante de la escena (en la copa atribuida al pintor de Brigos, 500-450 a. C., o en el *pélike de Berlin*, c. 480 a. C., que la muestra intentando asestar un hachazo mientras Taltibio hace el esfuerzo de detenerla).

12 El hacha fue característicamente asociada a las representaciones del contra-modelo étnico, conformado por bárbaros y gentes extranjeras, y a las representaciones del contra-modelo absoluto de lo femenino, las míticas *Amazonas*.

considerar la escena más como si fuera un sacrificio que como un mero asesinato, inclinando la muerte de Casandra hacia motivaciones más allá de lo criminal.

Como esclava y concubina, Casandra tenía que morir junto a su amo, sacrificada con Agamenón. Sus muertes se insertaban en el destino fatal de la casa de los Átridas y, más que una venganza personal de Clitemnestra, eran otra trágica consecuencia de la maldición familiar que reinaba en palacio. Desde otro punto de vista, la muerte de Casandra también podría entenderse como un auto-sacrificio final, como si fuese una manera de expiar su culpa personal en pago por su pasada desobediencia: «¡Apolo, Apolo! ¡Dios de la calle, Apolo mío! Me has arruinado, sin dificultad por vez segunda» (vv. 1080-1083)»; «El adivino me ha destruido a mí, la adivina, y me ha conducido a semejante destino de muerte» (vv. 1274-75).

Volvamos la vista hacia el asesinato de Casandra en el *Agamenón* de Esquilo. Aquí la escena criminal no se ha relatado de forma directa según sucedía. De hecho, en el teatro griego existió la convención generalizada de no representar las muertes en escena (Gallego, 2000: 85). Así que la narración juega con el tiempo y con los personajes. El corifeo y el público, por extensión, conocerán la ejecución de Casandra transmitida por sus propias protagonistas. Pero la historia no se les comunica a tiempo real, sino en forma de visiones sobre el futuro próximo, o bien como un hecho reciente ya acaecido, lo que multiplica el efecto trágico de la escena.

Ambas protagonistas dejan clara la relación de este crimen con la previa muerte de Agamenón. Primero Casandra, entre las sangrientas visiones que le provoca el palacio de los Átridas, prevé su propio asesinato junto al del soberano a manos de Clitemnestra:

> ¡Ay, ay, qué fuego éste!¡Se me viene encima!¡Apolo Licio, ay de mí, ay! Esta leona de dos pies que se encama con lobo en ausencia de león, me matará a mí, desventurada. Como quien prepara una pócima mezclará también contra mí su ira. Se ufana mientras aguza el cuchillo contra su marido de que va a cobrar su muerte a cambio de mi venida (vv. 1257-1264).

Más tarde será la reina quien, en su papel de ejecutora, explique y justifique ante el coro de ancianos de Argos los crímenes que ha perpetrado contra su marido y su concubina: «Estoy sobre mis hechos consumados, allí donde descargué el golpe. Así obré y no voy a negarlo a fin de huir o evitar mi destino» (vv. 1379-1380).

Una comparación de las escenas muestra que el acontecer del crimen en la obra trágica no tiene correspondencia directa con la representación de la pintura cerámica. Por una parte, difieren en la ambientación, pues el escenario es distinto: en el texto esquíleo la acción se sitúa en el palacio de Micenas, espacio de poder por excelencia, y no en un lugar sagrado como el templo que parece representado en la copa. Por otra parte, Casandra actúa en cada escena de modos bien diferentes: mientras en la pintura suplica y apela a los sentimientos de Clitemnestra intentando cambiar su destino, en la tragedia no pide clemencia, ni opone resistencia. Más bien parece consciente de su papel como víctima protagonista de un sacrificio. De tal forma, cuando se dispone a entrar a palacio y hacer frente a su trágico destino ya conocido, el coro afirma que «camina resuelta al altar como una vaca guiada por el

dios» (vv. 1297-1298). Además, en el *Agamenón*, al contrario que en otros textos[13], el arma homicida utilizada por Clitemnestra no aparece claramente especificada. Esta cuestión ha sido objeto de estudio por parte de diversos especialistas (Davies, 1987; Prag, 1991) que han discutido si la reina utilizó un hacha o una espada para cometer los asesinatos. No es un tema superfluo porque, si el hacha era un arma ritual y unida simbólicamente a los peligros que acechaban al orden democrático, la espada, como arma masculina por excelencia, simbolizaba el ideal de hombre griego, ciudadano y guerrero.

Pese a todo ello, la representación cerámica y la tragedia comparten un aspecto esencial, que no es otro que la violencia explícita. Al igual que en la pintura de la copa se plasma la brutalidad del momento exacto del crimen, el texto narra con rudeza el asesinato antes y después de haberse perpetrado. Las palabras de Casandra, sumida en sus visiones, no dejan lugar a la imaginación: «En vez de altar paterno me aguarda un tajo ensangrentado por la primera víctima, caliente cuando reciba el golpe» (vv. 1276-1279); «Me dirijo a estas puertas como a las del Hades: suplico alcanzar un certero golpe, a fin de cerrar estos ojos sin convulsiones mientras fluye mi sangre con fácil muerte» (vv.1290-1294).

La crudeza de su muerte reaparece de nuevo hacia el final del texto cuando Clitemnestra, que regresa a escena junto a los cadáveres de Casandra y Agamenón, es alcanzada por una «oscura llovizna de rojo rocío» (v. 1390) y menciona sin reparos la sensación que le transmiten los gemidos de una Casandra moribunda: «y ella, cantando igual que un cisne su lamento postrero de muerte, yace como su amante...Y a mí...ella ha proporcionado al placer de mi cama un aliciente» (vv. 1440-1447).

Pero, ¿qué razones podían desencadenar ese asesinato? Para Clitemnestra no era desconocida la vida sexual de su esposo fuera del matrimonio; incluso ella misma se había buscado un amante y había cometido adulterio. Pero no podía tolerar la humillación de que Agamenón le pidiera introducir «gentilmente» en palacio a otra esposa como amante. Se sentía mancillada por la presencia de esa «cautiva, vidente y concubina, su fiel adivina y compañera de cama, conocedora por igual de los bancos de los marineros» (vv. 1439-1442). Casandra representaba una doble rivalidad para Clitemnestra. Por una parte, era una clara adversaria en el ámbito sexual teniendo en cuenta que los hombres tenían completo acceso sexual a sus esclavas. Pero, por otra, podría suponer otro tipo de competencia, más bien de carácter social. Ana Iriarte (1996: 72) ha advertido el uso que se da en ciertos momentos del *Agamenón* del término *guné* para referirse a Casandra, una palabra habitualmente utilizada para aludir a la mujer casada y esposa legítima. Quizá por eso, la soberana trata de rebajar el prestigio de Casandra: «Dirígete tú también adentro, a Casandra digo. Puesto que Zeus ha dispuesto sin ira que participes en

13 Parece que ya en la obra de Estesícoro, que escribió una *Orestea* hacia el 630-550 a. C., se hacía referencia al hacha utilizada por Clitemnestra (García Valdés, 2006: 326). En las obras homónimas de Sófocles y Eurípides, *Electra*, esta menciona el hacha como el arma criminal que su madre utilizará para asesinar a su padre Agamenón, y en la *Hécuba* Eurípides también se la sitúa proféticamente en manos de Clitemnestra (Viret Bernal, 1997: 97).

el aguamanos del palacio, apostada junto al altar doméstico junto a otras muchas esclavas, desciende de ese carro y no seas arrogante» (vv. 1035-1039). Clitemnestra intenta reducir la posición originaria de la adivina, una mujer de sangre real que ha sido otorgada como obsequio al vencedor de la contienda, a la de una simple esclava.

Casandra se muestra consciente de su irremediable destino final que corre paralelo a la suerte de su Troya natal, como anuncia al coro de ancianos antes de entrar al palacio:

> ¡Ay labores, labores de mi pueblo, arruinado del todo! ¡Ay sacrificios ante las torres de mi padre, pródigos en muertes de muchos animales comedores de hierba! Ninguna curación proporcionaron para que no padeciera la ciudad, como era fuerza. Más también yo mi sangre pronto vertiré [*sic*] por tierra (vv. 1167-1173).

Morir representaba abandonarse al mismo sino al que su familia y su ciudad de origen se habían entregado, una muerte heroica en cierta manera similar a la muerte de un guerrero con quien compartiría valentía y gloria: «Ahora que he visto a la ciudad de Ilión alcanzar lo que alcanzó, y que quienes la tomaron han llegado a este fin por designio de los dioses, me pondré en camino, arrostraré la muerte» (vv. 1286-89).

Ella sabía que no podría escapar a su destino y así lo transmitía: «No hay remedio de librarse, extranjeros, no por más tiempo» (vv. 1298-1299). Incluso antes de entrar al palacio era consciente de que, de acuerdo con la maldición apolínea, será incapaz de convencer al coro de ancianos de sus funestas visiones y que inevitablemente se materializarán enseguida: «Y si no me creéis es igual. Ya llegará el futuro y tú que lo has presenciado, dirás enseguida entre lamentos que yo fui adivina-y en exceso-de verdades» (vv. 1239-1243). Tras haber reflexionado sobre su existencia, su clara determinación podría considerarse la culminación de un proceso de «aprendizaje a través del sufrimiento» (Hualde Pascual, 2002: 111).

## 3. Dos mujeres transgresoras

Tras conocer el desenlace de su historia en común, interesa ahora reflexionar sobre las cuestiones en las que los personajes de Clitemnestra y Casandra confluyen. Las convenciones de género en la antigua Grecia establecieron que la mujer, como ser inferior e imperfecto, se supeditase al varón. Se les impuso un estado de «mudez social» y se procuró dominar su sexualidad, exclusivamente encaminada hacia la maternidad controlada. Pero, a su manera, cada uno de estos personajes transgredieron las idealizadas virtudes del comportamiento femenino.

El paralelismo en sus biografías se puede trazar en torno a dos aspectos de máxima relevancia: su apropiación del lenguaje, como mujeres que practicaron un discurso público, a pesar de que debían permanecer en silencio; y su sexualidad fuera de la normativa, como mujeres que dudaron frente al sentimiento maternal y eligieron el adulterio o la virginidad, alejándose de la asociación unívoca de la feminidad con la maternidad, la fidelidad y la obediencia.

### 3.1. Su capacidad discursiva

Ambas representan la voz de una mujer que se alza sin la autorización y el control absoluto de un varón. En la Grecia clásica la voz femenina propia fue considerada un instrumento desestabilizador del orden social, de modo que, como afirmaba Tucídides (II, 45, 2), las mujeres virtuosas no debían hablar, ni debían ser el centro de las conversaciones ajenas. Sus voces debían ser desatendidas o silenciadas y sus nombres permanecer ocultos o ignorados.

Siguiendo la tendencia al dualismo del pensamiento griego, se generalizó la creencia de que un lenguaje propio y diferente caracterizaba a mujeres y hombres. Los lenguajes masculino y femenino se construyeron en base a su oposición y se les asociaron determinados géneros verbales socialmente reconocidos[14]. Unido al mundo de la política y a la racionalidad, el discurso público fue adscrito al hombre a quien se consideró portador de un lenguaje trascendente, solvente y persuasivo, de un discurso claro (*saphés*) sustentado en la serenidad y en la reflexión. De hecho, el uso de la palabra llegó a convertirse en una de las características definitorias de la masculinidad. Por el contrario, el lenguaje de las mujeres se vinculó a una palabra insustancial, engañosa y seductora; también enigmática, apasionada y carente de solvencia. Frente al sentido unívoco (racional, lógico y positivo) del lenguaje masculino en la órbita de la *polis*, la ambigüedad se convirtió en característica inseparable del modo de expresión femenino (irracional, ilógico y, en cierta manera, negativo) y de su mundo privado. Bajo dicha perspectiva, la voz de las mujeres debía necesariamente subordinarse a la palabra de los varones. De cualquier modo, analizar el discurso y el lenguaje de Clitemnestra y Casandra es una cuestión compleja y requiere de matices.

De Clitemnestra destaca su alternancia de códigos lingüísticos en función de las circunstancias y del receptor del mensaje. Practicaba una especie de «bilingüismo» que le permitía pasar de un lenguaje reflexivo, sensato y decidido, expresarse de forma irreflexiva, osada y equívoca. Incluso hablaba de forma obscena, un matiz que solo podría considerarse aceptable en su caso, porque la soberana aparecía reiteradamente caracterizada como una figura masculina (Gallego, 2000: 73). Así que, al tiempo que se deslizaba entre la esfera privada y la esfera pública, alternaba el «habla de las mujeres» con el lenguaje indisolublemente asociado a los hombres. Sin duda, ese carácter resultaba especialmente amenazador.

La soberana se había adueñado del discurso masculino, llegando a practicar el arte de la oratoria: se valía de un lenguaje retórico y público, capaz de persuadir mediante las técnicas de la argumentación a su audiencia característicamente masculina. Lo utilizaba como instrumento para irrumpir en el espacio público y apoderarse del gobierno del reino, haciéndose con el poder político. Durante la larga ausencia de Agamenón se había ganado la credibilidad y legitimidad frente al consejo de ancianos, el cual llegaba a asegurar: «He llegado a prestar reverencia, Clitemnestra, a tu poder» (v. 258). Era capaz de imponer su voluntad frente a

14 Respecto a este tema son imprescindibles las obras de McClure (1999) y de Lardinois y McClure (2001).

todos los hombres de su alrededor. Tanto es así que, tras el regreso y la entrada triunfal de su esposo, consiguió convencerle para caer en su trampa mortal. De forma significativa, la tragedia concluye subrayando que, asesinado Agamenón, Clitemnestra había tomado las riendas del poder. Investida como soberana se dirigió a su amante Egisto, frenando su enfrentamiento con el consejo de la ciudad, con una última sentencia: «No des valor a esos ladridos inútiles. Tú y yo dispondremos todo bien, ahora que somos dueños del palacio» (vv. 1674-1675).

En estos casos la reina adoptaba un discurso racional y masculino basado en el *logos*. Estaba caracterizado por la legitimidad y autoridad de su palabra, una prerrogativa prácticamente ajena a la voz femenina. Porque Clitemnestra había adquirido el derecho a hablar, a ser escuchada y a hacer callar. En cualquier caso, cuando hablaba de esta forma se remarcaba su masculinización: «Mujer, hablas con prudencia, como un hombre» (v. 352).

Por eso la propia soberana, ya casi al final de la obra, intentará zanjar cualquier duda acerca de la solvencia de sus palabras como discurso de una mujer (Iriarte, 1990: 118), justificando públicamente sus acciones criminales frente al consejo de ancianos: «Así son las palabras de una mujer, si alguien las quiere comprender» (v. 1661).

En otras circunstancias, su voz se volvía zalamera, pasional y engañosa; retomaba el «habla de las mujeres» que, según las convenciones lingüísticas griegas, se caracterizaba por ser atropellada, indiscreta, capciosa y peligrosamente cautivadora. Reflejaba su asociación a la *hybris*, a los sentimientos y a la desmesura. Así, en ciertos momentos el corifeo acusó a Clitemnestra de creer en rumores y de dar crédito a las visiones de sus sueños. De esta manera, los ancianos de Argos manifestaban prejuicios de género acerca de la solvencia de las palabras de la reina (vv. 274-276). En el *Agamenón* también se la muestra como maestra del engaño, especialmente en aquellos pasajes en los que su lenguaje se tiñe de ironía trágica y de dobles intenciones: «Las palabras que esta mujer ha dicho son bien aparentes para un agudo intérprete, si es que las comprendes» (v. 615).

Si de Clitemnestra resulta singular que se hiciera oír en toda ocasión en que estuviera presente, los primeros momentos de Casandra en la tragedia se caracterizan por el silencio y el estatismo. De hecho, ambos funcionan como verdaderos elementos discursivos en escena. Clitemnestra había urdido una trampa para Agamenón en forma de gran recibimiento tras su regreso como vencedor en la contienda. Pero, a las puertas de palacio tenía que acoger también a la mujer que le acompañaba como botín de guerra. Frente a ella una Casandra inmóvil callaba de forma premeditada. A pesar de las órdenes de la soberana y de la invitación del coro, ella permanecía quieta e impasible. Su silencio era consciente y no representaba la simple ausencia de palabra, sino una respuesta alternativa al acto de hablar[15]. Conociendo de antemano su fatal destino, su enmudecimiento y su rigidez eran la expresión de su resistencia, una resistencia no violenta como ha sugerido Ana Iriarte (1990: 55).

15 Ese «silencio voluntario» representa lo opuesto al «silenciamiento impuesto», un acto forzoso donde una persona ejerce su poder sobre la que quiere acallar.

Era una estrategia discursiva, porque decía sin hablar, sin utilizar palabras. Por eso Casandra, estática y silente, resultaba tremendamente elocuente[16]. En esta circunstancia la estrategia de su silencio actuaría como un signo que denotase su estatus y posición de poder. Era algo que para Clitemnestra resultaba inconcebible, puesto que la arrogancia y el atrevimiento que Casandra mostraba chocaban con su nueva condición de esclava. Con ella ni siquiera servían sus dotes persuasivas, aquellas que magistralmente acababa de utilizar con Agamenón[17]: «Si no posee una lengua desconocida y bárbara como una golondrina, voy a persuadirla con palabras que calen en su mente» (v. 1050-1052). Clitemnestra quería obligarla a hablar sin llegar a conseguirlo, mientras la adivina se resistía a acatar las órdenes de quien era superior a ella.

Probablemente por ello excusaba y malinterpretaba el mutismo de la adivina achacándolo a su condición de extranjera: «Mas si no captas mis palabras por no comprenderlas, en vez de con la voz manifiéstalo con tu bárbara mano» (vv. 1060-1061). De esta manera la soberana intentaba dejar clara su superioridad cultural y lingüística como griega sobre la bárbara y también el abismo existente entre la posición social y poder de un ama sobre su esclava.

Efectivamente, la relación entre ambas en escena y la comparación de sus discursos permiten reflexionar acerca de la interacción entre una mujer libre y una mujer esclava, a pesar de que en origen ambas pertenecieran a la realeza y poseyeran un alto estatus. Denise McCoskey (2005), que ya se interesó por su vínculo teniendo en cuenta los conceptos de clase y estatus, ha subrayado que Clitemnestra intentaba «dominar verbalmente» a Casandra, una circunstancia apreciable a través de las órdenes que como señora del palacio daba a la esclava recién llegada.

No olvidemos que, como muchas otras mujeres durante los conflictos bélicos, la doncella real había sido convertida en botín de guerra y transformada en objeto de intercambio, algo que había supuesto un profundo cambio en su situación personal y en su posición social. De ser persona había pasado a ser considerada un bien valioso, tal y como Agamenón sancionaba al hablar de ella como de una «flor escogida entre muchas riquezas» (vv. 953-954).

Respecto a la voz de Casandra hay que recordar que como adivina ella era el vehículo de las predicciones del dios Apolo. Gracias al don de la clarividencia actuaba como transmisora del lenguaje divino, alejado de la razón e incomprensible para los mortales. No obstante, su manera de profetizar se alejaba de la forma

16 Según Ortega y Gasset (1957: 244-248) el silencio actúa constantemente sobre el lenguaje. El habla no consiste solo en palabras (como sonidos articulados) sino que además se compone de gestos y de silencio. Comunicamos haciendo patente una actitud mediante expresiones del lenguaje corporal (voluntarias o involuntarias). Es el «cuerpo hablante» que comunica parte de lo que el lenguaje no quiere o puede decir. Además, nos expresamos a través del silencio. Renunciamos a decir porque el habla no puede transmitir todo lo que pensamos y sentimos, lo que Ortega y Gasset denomina la «inefabilidad» del lenguaje (1957: 245). Pero, lo inexpresado también se refiere a una reticencia consciente a hablar, aquello que se silencia voluntariamente porque se espera o se entiende que se debe suponer y saber sin necesidad de mencionarse.

17 Clitemnestra era experta en el uso de la palabra como trampa para convencer y controlar a los otros, sobre todo a los hombres (McClure, 1999: 80-81). Esa capacidad de persuasión revestía a menudo un carácter engañoso distintivamente asociado a lo femenino.

institucionalizada de adivinación en la Grecia clásica. Sus augurios eran espontáneos, provocados en forma de crisis proféticas y, además, contravenían la convención de utilizar a una figura masculina que los interpretara. Así que, a falta de control sobre sus profecías, sus mensajes se convertían en ininteligibles e inverosímiles (Álvarez, 2015a: 30). Por ello el mismo corifeo, al comenzar a escucharla profetizando, afirmaba que parecía «precisar agudo intérprete» (v. 1062).

Casandra, como figura mítica, representaba una verdadera excepción en la práctica adivinatoria griega, donde los ritmos de la adivinación estaban perfectamente regularizados[18]. Su discurso, pese a ser certero, carecería de legitimidad para influir en los demás y, en cierto modo, era un «silencio a voces». Ella fue la única practicante de este tipo de adivinación incontrolada que irrumpía en el espacio público (Dillon, 2017: 74). De cualquier modo, el castigo que soportaba impedía a Casandra ganarse el derecho a ser escuchada y comprendida.

Precisamente, la gran diferencia entre ellas residía en la autoridad de sus voces dentro de la esfera pública. Las palabras de Clitemnestra derivan de su *kratos*, autoridad política (y masculina) que había alcanzado durante la ausencia de su esposo. Además, uno de sus grandes atributos era su poder de persuasión, puesto que estaba dotada de *peithó*. Casandra, por el contrario, carecía de ambas. Arrebatada por Apolo, ni su voz tenía autoridad en el ámbito público, ni estaba dotada de la capacidad de convencer. Deslegitimar su discurso había sido la forma de silenciarla socialmente (Álvarez, 2013: 56). Poco importaba que fuera portadora de la verdad, porque la adivina no era tomada en cuenta. Tampoco afectaba que Clitemnestra mintiera y manipulara la realidad, porque la reina terminaba por persuadir a su auditorio.

La forma de comunicarse de Casandra se asimilaba a un éxtasis profético que asustaba y descolocaba a los presentes. Por ello el corifeo señalaba su comportamiento como una «fiera recién apresada» (v. 1063). Su discurso era errático, misterioso e indescifrable: «Asombrado por sus enigmas» (vv. 1113-1114) el coro de ancianos consideraba que, en ese estado de posesión divina, «arrastrada por el dios» (v. 1140), estaba como «demente». Hasta la propia Clitemnestra así lo estimaba: «loca está sin duda y obedece a malvados pensamientos quien llega dejando atrás una ciudad recién apresada y no sabe soportar el freno antes de escupir, como si fuera espuma, su cólera sangrienta» (vv. 1065-1069). Resulta significativo reparar en cómo la locura es en el *Agamenón* un recurso aplicado a las mujeres protagonistas para desautorizar su discurso[19].

Cuando Casandra ponga fin a su posesión profética, sus palabras dejarán de ser enigmáticas, se desvelarán «como una novia recién maridada» (v. 1179). Con un discurso sereno e inteligible rememorará el origen de los crímenes sucedidos

18 Las consultas al oráculo de Delfos se producían una vez al mes, cuando los consultantes buscaban las respuestas que ofrecía la Pitia, como transmisora de los designios divinos, filtradas tras la mediación e interpretación de un sacerdote.

19 También Clitemnestra se referirá irónicamente a la falta de solvencia atribuida a la palabra femenina y a la asociación con la locura para desautorizar su voz de mujer: «Que propio de mujer dejarse levantar el corazón! Con palabras así parecía que yo no estaba en mis cabales» (vv. 590-593). Asociando sus palabras a la locura se excluía a las mujeres de la lógica, de la razón y de la credibilidad.

en el palacio de los Átridas y el coro que la escucha comprenderá su relato: «a nosotros, al menos, nos parece que vaticinas con veracidad» (v. 1214). Pero, tras la vuelta al delirio profético la maldición de Apolo terminará por cumplirse y, ni siquiera comprendiendo, los argivos darán crédito a sus funestas predicciones. Era el silencio de la incomunicación, a pesar de las palabras, lo que provocaba su aislamiento.

### 3.2. Su sexualidad fuera de lo normativo

Clitemnestra y Casandra, cada una a su manera, hacen gala de una sexualidad alejada de la preceptiva. Ambas destacan por elegir un modelo propio para vivir su vida sexual. Escogieron desde su libertad personal enfrentándose a la compartimentación femenina entre los prototipos de fiel esposa procreadora o amante para el disfrute masculino. Indudablemente sus caminos fueron muy diferentes y, en cierta manera, alternativos. Si Clitemnestra se caracterizó por una sexualidad libre y sin complejos, alejada de lo que se espera de la esposa legítima de un rey, Casandra eligió la virginidad enfrentándose a las apetencias sexuales de un dios.

En la historia de Clitemnestra aparece a menudo la tachadura moral de su adulterio. Así el coro reprobaba sin paliativos su licencioso comportamiento sexual: «Mujer, tu que esperabas sin salir de casa a los que regresaban de la guerra, mientras mancillabas la cama de un hombre» (vv. 1625-1628). No era la única que conocía la activa vida sexual de Agamenón fuera del matrimonio, al que llamaba «favorito de las Criseidas en Ilión» (v. 1439), pero resultaba socialmente intolerable que como esposa legítima (*gunê*) buscara su propio amante y se convirtiera en adúltera. Por esta razón había perdido su honra y había puesto en peligro la dignidad de todo el clan familiar, ya que el honor de las mujeres tenía que ver, sobre todo, con su conducta sexual. Incluso la propia Casandra mencionaba el contrasentido de que Clitemnestra fuera a asesinarla por ser la concubina de su marido cuando la propia reina había cometido adulterio: «Esta leona de dos pies, que se encama con lobo en ausencia de su noble león, me matará a mí, desventurada» (vv. 1259-1260).

En la mentalidad griega el adulterio fue un crimen grave, tanto para los hombres como para las mujeres, y estuvo duramente penado por la ley, incluso con la condena a muerte del mancillador. Sin embargo, esto no implicaba que cualquier relación extra-marital fuera considerada adulterio o que únicamente se cometiera adulterio teniendo relaciones con mujeres ya casadas. La verdad es que el propio concepto (*moicheia*) poseía un significado más amplio que el actual y podría definirse como sexo no autorizado con cualquier mujer que estuviera bajo la custodia de un varón ciudadano (Blundell, 1995: 125). En realidad, abarcaba tanto a las mujeres casadas como a las hijas solteras, siempre que fueran libres y se insertaran en una familia ciudadana, mientras que el sexo con esclavas o con *heteras* no era penalizado.

Detrás de esta definición se desprende un férreo control de acceso a la ciudadanía, puesto que a través de una sexualidad vigilada de forma directa se podía asegurar una maternidad adecuada al sistema ciudadano. De hecho, se fomentó la disociación entre las esposas (mujeres respetables y necesarias para la procreación) y entre

aquellas que servían para el placer (como mujeres no respetables, pero igualmente necesarias). La conocida sentencia atribuida a Demóstenes ilustra esta distribución de los roles femeninos por la que las *heteras* proporcionaban placer, las concubinas cuidados y las mujeres descendientes legítimos y seguridad para la hacienda familiar (LIX, 122). Además, entre la clase noble parece que se generalizó la costumbre de tener una esposa griega y una concubina extranjera (Molas Font et al., 2006: 28), según recogen distintas tragedias[20]. No obstante, que una mujer buscara amante resultaba inadmisible. Y Clitemnestra terminó por encarnar el anti-modelo de esposa fiel.

Además, la reina de Micenas es un personaje andrógino (Rodríguez Carmona, 2013: 101): una mujer que actuó siguiendo patrones tradicionalmente asociados a los hombres y, por ello, frecuentemente virilizada, pero que nunca perdió por completo los rasgos de su feminidad. Es una figura marcada por una fuerte inter-conexión entre el amor y el odio. Su comportamiento ambiguo y sus sentimientos encontrados frente a la maternidad influyeron, sin duda, para que su imagen quedara construida no solo en torno a su fracaso como esposa, sino también como madre. Fue caracterizada como una «mala madre» debido al reprobable comportamiento que mostró hacia Orestes y Electra, vástagos y vengadores de Agamenón[21]. Sin embargo, no hay que olvidar que las razones que activaron su transformación maternal y conyugal fueron la desesperación y el dolor por la pérdida de Ifigenia, sacrificada a manos de su propio padre y rey.

El sentimiento incontenible de «cólera materna» que invadió a Clitemnestra fue malinterpretado y su comportamiento se asoció a una desmedida ansia de poder, de modo que se eludió considerarla como una madre que luchaba por que el asesinato de su hija no quedara impune.

Casandra, como Clitemnestra, representa un personaje femenino que ha renegado de la feminidad y de la maternidad normativas. Negándose a ser pasiva frente a las apetencias de Apolo, rechazó el principio de sumisión femenina. Suponía una afrenta doble como mujer que se rebelaba frente a un hombre y como mortal que se resistía a una divinidad. Su historia es uno de ejemplos que muestran las terribles consecuencias de resistirse a los requerimientos sexuales de un varón y el peligro que esa insubordinación femenina representaba para la mentalidad griega. Frente al deseo de Apolo, al deseo de Áyax por quien será violada y al deseo de Agamenón, con quien sufrirá la esclavitud sexual, su personaje tiene un marcado carácter de virginidad (Iriarte, 1996: 69). Su estatus de doncella (*parthenos*), contrapunto de la sexualidad desbordante de Clitemnestra, representaba una amenaza que podía subvertir el orden social establecido.

20 Al igual que Casandra debía ser aceptada por Clitemnestra como concubina de Agamenón, las extranjeras Yole y Andrómaca serán presentadas en palacio como cautivas de Heracles y Neoptolemo ante sus esposas legítimas Deyanira y Hermíone.

21 En las restantes obras de la trilogía esquílea se constatan los reproches de sus descendientes: en *Las Coéforas* Electra se refiere a Clitemnestra como «la asesina, mi madre, que tiene para con sus hijos sentimientos impíos nada acordes con el nombre de madre» (vv. 190-192), y en *Las Euménides* Orestes alude a ella como «mi madre, de negras entrañas» (v. 460). En ambos casos se sigue la edición de *La Orestea* preparada por Calvo Martínez (1984).

Porque el ideal femenino de mujer respetable fue el de «esposa y madre», domesticada y fiel. El matrimonio, como vía institucionalizada para canalizar la sexualidad femenina, representó una potente herramienta de control sexual y social. Una joven se convertía en verdadera mujer tras consumar la unión matrimonial con un varón-esposo (Loraux, 1989: 201). Y el salvajismo natural que se asociaba a lo femenino se civilizaba tras los esponsales, en una sociedad que necesitaba controlar a las mujeres para que reprodujeran ciudadanos legítimos y soldados fieles al estado. Por eso las chicas púberes sin casar como la adivina, fuera de la doma que suponían el matrimonio y la maternidad, eran un peligro social en potencia. Sin embargo, el poder visionario de Casandra la convertía en un caso muy especial. Aunque había rechazado la unión física con Apolo, cada vez que este la poseía se unía de forma mística e involuntaria con él, alumbrando sus profecías. En cierta manera, y desde un plano simbólico, la función mántica de Casandra se podría asimilar al acto de dar a luz (Iriarte, 1990: 106-7).

La vida de la adivina estuvo especialmente marcada por la violencia, tanto a través del ataque sexual directo como de la agresión indirecta por motivos sexuales. Como tales deberían entenderse la condena que el dios le impuso por su desobediencia, la violación que sufrió durante la contienda y su posterior conversión forzosa en concubina tras la derrota de su ciudad. Porque las mujeres que se resistían al deseo de hombres o de divinidades masculinas acababan frecuentemente convertidas en objeto de su venganza. De hecho, la violencia de género es innegable en numerosos episodios míticos y pone de manifiesto la sistemática apropiación del cuerpo de la mujer por parte de los varones mortales y divinos.

## 4. Conclusiones

Las manifestaciones artísticas resultan útiles para meditar sobre las dicotomías hombre/mujer y masculino/femenino que parecen haber actuado como base del pensamiento griego. Enseñaban cómo debían comportarse las mujeres y los hombres, así como las posibles consecuencias de los comportamientos inadecuados. Cabe destacar que las representaciones femeninas de la pintura cerámica y de la literatura deben tomarse como construcciones masculinas que dejan entrever las preocupaciones sociales e incluso las tensiones ideológicas de la época.

Releer los personajes de Casandra y Clitemnestra permite acercarlas re-configuradas como figuras femeninas transgresoras y excepcionales. Se asemejan como mujeres autónomas que toman decisiones propias, que son conscientes de su destino personal e incluso de las consecuencias graves que sus actos les pudieran provocar. Ambas alzaron la voz irrumpiendo en la esfera pública, aunque como mujeres debían permanecer en silencio. Las dos ignoraron el ideal femenino del anonimato y buscaron el reconocimiento público[22], un prestigio que solo los hombres debían pretender.

22 Clitemnestra buscaba su reconocimiento en el ámbito político, ser reconocida como reina y gobernante de la ciudad de Argos en sustitución de su esposo Agamenón. Casandra anhelaba el reconocimiento social por su don de profetisa para que la verdad contenida en sus profecías fuera tenida en cuenta.

Sus acciones resultaban inquietantes y peligrosas porque eran inesperadas. Porque de una mujer no se concebía que fuera a rebelarse, ni que actuara de forma independiente eligiendo desde la autonomía personal. Su libertad representaba a una amenaza para los modelos de género establecido por el sistema patriarcal que organizaba la sociedad griega. En cierta manera, las mujeres encarnaban un «problema» familiar y colectivo de carácter social y político que debía administrarse de forma estricta. Merecían recibir un severo castigo y, por ello, la violencia marcó la vida de ambas.

La adivina fue penalizada a través el silenciamiento simbólico, el aislamiento social, la violación y la esclavitud sexual. La reina sufrió el sacrificio de su hija Ifigenia a manos de Agamenón, quien previamente había acabado con su primer esposo Tántalo y el hijo recién nacido de la pareja. La muerte de ambas resulta paradójica. Casandra, aunque había preferido mantener su virginidad frente a las apetencias de Apolo, acabaría siendo asesinada como concubina por la esposa legítima de su amo. Clitemnestra moriría a manos de Orestes, su propio hijo, quizá el castigo más terrible que una mujer griega pudiera imaginarse (Rodríguez Carmona, 2013: 116).

Las que a simple vista fueron irreconciliables caracteres como desgraciada víctima y terrible verdugo, se acercaron a través de su fatal destino compartido. Pero también por haber sido personajes femeninos que se atrevieron a elegir y a «vivir en desorden».

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ ESPINOZA, Nazira (2013). «El silencio femenino en el mito griego de Casandra» en *Revista de Lenguas Moderna,* Nº19, pp. 49-73.

— (2015a). «Casandra: Las funciones y signos del silencio en el Agamenón de Esquilo y la Troyanas de Eurípides» en *Revista Káñina,* Nº39, pp. 23-37.

— (2015b). «Las cautivas de la casa real de Troya: Casandra y Polixena» en *Revista de Lenguas Modernas*, Nº22, pp. 159-183. Disponible en: https://doi.org/10.15517/rlm.v0i22.19677 (Fecha de consulta: 01/12/18).

BENVENISTE, Émile (1969). *Vocabulario de las instituciones europeas*, Madrid: Taurus, 1983.

BLUNDELL, Sue (1995). *Women in Ancient Greece.* Cambridge: Harvard University Press.

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (2003). «El público del teatro griego antiguo» en *Teatro: revista de estudios teatrales,* Nº19, pp. 9-55.

— (2005). «Las mujeres, ¿espectadoras del teatro clásico griego?» en *Habis,* Nº36, pp. 77-98.

CALVO MARTÍNEZ, José Luis (1984). *Esquilo. La Orestea,* Introducción, Madrid: Editora Nacional.

COLUBÍ FALCÓ, José Manuel (1983). *Demóstenes. Discursos privados II*, Introducción, traducción y notas, Madrid: Gredos.

DAVIES, Malcolm (1987). «Aeschylus' Clytemnestra: Sword or Axe?» en *The Classical Quarterly,* Vol. 37, Nº1, pp. 65-75.

Dillon, Matthew (2017). *Omens and Oracles: Divination in Ancient Greece*, New York: Routledge.

Dukelsky, Cora (2011). «Clitemnestra, esposa violenta, mujer con poder. Una interpretación de su iconografía en la cerámica griega» en Rodríguez cidre, Elsa y Emiliano Jerónimo Buis (eds.) (2011). *La «pólis»* sexuada: normas, disturbios y transgresiones *del género en la Grecia antigua*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 85-113.

Easterling, Pat (2005). «*Agamemnon* for the ancients» en Macintosh, Fiona et al. (eds.) (2005). *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, Oxford: Oxford University Press, pp. 23-36.

Esteban Santos, Alicia (2007). «De princesas a esclavas en Troya (Heroínas de la mitología griega III)» en *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos),* Nº17, pp. 45-75.

Gallego, Julián (2000). «Figuras de la tiranía, lo femenino y lo masculino en la Orestía de Esquilo» en *Studia Histórica. Historia Antigua,* Nº18, pp. 65-90.

García Valdés, Manuela (2006). «Lectura de un mito» en Calderón Dorda, Esteban; Morales Ortiz, Alicia y Mariano Valverde Sánchez (coords.) (2006). *Koinós Lógos. Homenaje al profesor José García López*, Vol. 1, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 317-335.

Grimal, Pierre (1951). *Diccionario de mitología griega y romana.* Barcelona: Paidós, 1989.

Hualde Pascual, Pilar (2002). «Evolución de un Personaje Mítico. Casandra, de los Textos Clásicos a la Novela Histórica Contemporánea» en *EPOS*, Nº18, pp. 105-124.

Iriarte, Ana (1990). *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid: Taurus

— (1996). «Casandra trágica» en *Enrahonar*, Nº26, pp. 65-80.

— (2002). *De amazonas a ciudadanos. Pretexto ginecocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*, Madrid: Akal.

— (2012). «Oradora y bacante apolínea: polisémica Casandra» en Martino, Franceso de y Carmen Morenilla (eds.) (2012). *El logos femenino en el teatro: teatro y sociedad en la antigüedad clásica*, Bari: Levante, pp. 151-162.

— (2013). «Casandra o la «contra-identidad» ateniense. Un mito político del s. V a. C.» en *Antiqua. Jornadas sobre la Antigüedad 25-27 noviembre 2013*. Disponible en: http://antiqua.gipuzkoakultura.net/xx-casandra-o-la-contra-identidad-ateniense_eu.php (Fecha de consulta: 20/11/18).

Jufresa, Montserrat (1997). «Clitemnestra y la justicia» en Arino Verdú, Amparo (ed.) (1997). *Mujeres en la historia del pensamiento*, Barcelona: Anthropos, pp. 63-76.

Lardinois, André, y Laura McClure (eds.) (2001). *Making silence speak: women's voices in Greek literature and society*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Lauriola, Rossana (2012). «The woman's place. An overview on women in classical antiquity through three exemplar figures: Antigone, Clytemnestra,

and Medea» en *Espaço Académico*, Vol. 11, Nº130, pp. 27-44. Disponible en: http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/16097/8796 (Fecha de consulta: 10/12/18).

LORAUX, Nicole (1981). *Los hijos de Atenea:ideas atenienses sobre la ciudadanía y la división de sexos*, Barcelona: Acantilado, 2017.

— (1989). *Las experiencias de Tiresias (lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*, Barcelona: Acantilado, 2004.

MCCLURE, Laura (1999). *Spoken like a woman. Speech and gender in Athenian drama.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

MCCOSKEY, Denise (2005). «*"I, whom she detested so bitterly": Slavery and the violent division of women in Aeschylus'Oresteia*» en JOSHEL, Sandra R. y Sheila MURNAGHAN (eds.) (2005). *Women and Slaves in Greco-Roman Culture*: *Differential Equations*, London: Routledge, pp. 35-55.

MOLAS FONT, María Dolors (ed.) (2007). *Violencia deliberada: las raíces de la violencia patriarcal*, Barcelona*:* Icaria Editorial.

MOLAS FONT, María Dolors et al. (2006): *La violencia de género en la antigüedad,* Madrid: Instituto de la Mujer (MTAS).

MUÑOZ LLAMOSAS, Virginia (2001). «La transgresión de *aidôs* en situaciones de máxima tensión: Ifigenia, Casandra, Clitemnestra, Polixena y Hélena» en *Habis*, Nº32, pp. 67-79. Disponible en: http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/23588 (Fecha de consulta: 01/12/18).

ORTEGA Y GASSET, José (1957). *El hombre y la gente,* Madrid: Alianza Editorial, 2003.

PRAG, Martin (1991). «Clytemnestra's weapon yet once more» en *Classical Quarterly*, Vol. 41, Nº1, pp. 242-246.

ROBERTSON, Martin (1992). *The art of vase-painting in Classical Athens*, Cambridge: Cambridge University Press.

RODRÍGUEZ CARMONA, Ana Belén (2013). «El lenguaje de Clitemnestra en el Agamenón de Esquilo» en *Tycho. Revista de Iniciación en la Investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición*, Nº1, pp. 99-118.

TORRES ESBARRANCH, Juan José (1990). *Tucídides. Historia de la guerra del Peloponeso*, Traducción, Madrid: Gredos

UNIVERSITY OF OXFORD (1997). *Beazley Archive online.* Disponible en: http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm (Fecha de consulta: 20/12/18).

VIRET BERNAL, Francine (1997). «When Painters Execute a Murderess: The Representation of Clytemnestra on Attic Vases» en KOLOSKI-OSTROW, Ann Olga y Claire L. LYONS (eds.) (1997). *Naked truths: Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology*, London: Routledge, pp. 93-107.

Recibido el 6 de febrero de 2019
Aceptado el 11 de marzo de 2019
BIBLID [1132-8231 (2019): 135-154]

ENTRADA

# Retrat

**DORA SALES SALVADOR**[1]

## Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano: hasta aquí, y a partir de aquí

## *Purificación Escribano Feminist and Gender Studies University Institute: Heretofore, and Henceforth*

En el mes de abril de 2019 el Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano de la Universitat Jaume I (UJI) ha cumplido diez años como tal, aunque nuestra trayectoria se remonta a mucho atrás, pues la investigación de género en la educación universitaria en Castellón se gestó antes incluso de que se creara la propia universidad.

Nos parece importante dejar constancia de este viaje, y recordar que, previamente a la fundación de la UJI, cuando los estudios superiores se impartían en el Col·legi Universitari de Castelló (CUC), dependiente de la Universitat de València, a finales de la década de los ochenta un grupo de mujeres comenzó a plantearse una serie de acciones vinculadas al feminismo. Así se creó el Seminari d'Investigació Feminista

1 Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano. Universitat Jaume I de Castellón; dsales@uji.es

(SIF) en 1992. No obstante, la formación del primer núcleo organizado coincide con el mismo año de la fundación de la universidad: 1991. En esta fecha se creó el Seminari de la Dona, que, al año siguiente, al nacer la UJI en 1992, pasó a ser Seminari d'Investigació Feminista.

Un grupo de profesoras y estudiantes estuvo en esa primera organización, y en especial la profesora Purificación Escribano López, la persona que estuvo a la cabeza del pequeño grupo inicial y que –hasta su temprano fallecimiento en el año 2011– fue el principal eje y motor del feminismo en nuestra universidad.

Por ello, cuando finalmente el trabajo del Seminari d'Investigació Feminista desembocó en su reconversión (no sin dificultades) en Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género en el año 2009, le añadimos al Instituto el nombre de la pionera de los estudios de género en la UJI. El nombre de Pura, nuestra querida y añorada Pura. Su legado y, sobre todo, su amistad permanecen imbatibles en nuestro recuerdo, desde el trabajo continuado que venimos haciendo.

Este año 2019 cumplimos nuestros primeros diez años como Instituto, con las mismas ganas y energías de siempre, y con el firme compromiso de seguir trabajando por y para la igualdad y la libertad. A lo largo de esta década hemos reforzado nuestro compromiso feminista de investigación, docencia y acción cultural, en relación con nuestro entorno y en diálogo constante con el resto de entidades de estudios feministas y de género en el contexto nacional.

Fruto de esa relación constante, el Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano de la UJI es parte de la Plataforma Universitaria de Estudios Feministas y de Género, EUFEM, como parte de las entidades fundadoras de la misma desde 2016. Asimismo, desde su creación en 2003, formamos parte del Centre de Coordinació d'Estudis de Gènere de les Universitats Públiques de la Comunitat Valenciana, junto con el Institut Universitari d'Estudis de la Dona de la Universitat de València, el Instituto Universitario de Investigación de Estudios de Género de la Universidad de Alicante, el Seminario Interdisciplinar de Estudios de Género de la Universidad Miguel Hernández, y la Fundación Isonomia de la UJI, con quienes nos reunimos periódicamente para trabajar en red.

Tampoco hemos olvidado la labor de creación de sinergias internacionales, y en ese sentido hemos realizado actividades con investigadoras e investigadores de instituciones internacionales, y muy especialmente de Latinoamérica.

Desde el Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano de la UJI tenemos diversas líneas de actuación, que desarrollamos de forma continuada, vertebradas en tres ejes:

1. Investigación y publicaciones: publicamos las revistas científicas *Asparkía. Investigació Feminista* (creada en 1992) y *Dossiers Feministes* (creada en 1998), muy valoradas por la comunidad académica tanto nacional como internacional por su rigor editorial y carácter interdisciplinario en el ámbito de los estudios feministas y de género. También creamos la Col.lecció Sendes, desde el Servei de Publicacions de la UJI, para publicar libros, tanto monografías como ediciones críticas o traducciones con aparato crítico.

2. Formación: organizamos el Máster Oficial Universitario Investigación Aplicada en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía, que impartimos en formato online desde 2010, y somos parte del Programa de Doctorado Oficial «Estudios Interdisciplinares de Género», interuniversitario, en el que participamos desde la UJI junto con las universidades Autónoma de Madrid, Alicante, Huelva, La Laguna, Alcalá, Illes Balears y Rey Juan Carlos. A esto se suma una labor constante por visibilizar e introducir la perspectiva feminista en las asignaturas de los diferentes grados de la UJI.
3. Transferencia a la sociedad mediante organización de ciclos de conferencias en tono divulgativo, que habitualmente desarrollamos en alguna de las sedes de la UJI en la ciudad, como la Llotja o el Menador, para acercarlas a la sociedad castellonense.

También organizamos anualmente un congreso internacional, actividades para conmemorar el Día Internacional de la Mujer el 8 de marzo, y el ciclo *Diez días contra la violencia de género*, alrededor de cada 25 de noviembre. Asimismo, en 2014 promovimos el doctorado *honoris causa* por la UJI para la periodista Rosa María Calaf. Y a lo largo de todo este tiempo hemos desarrollado otras muchas acciones, de diversa naturaleza, pero con un mismo hilo conductor: el fomento de la perspectiva feminista y de género en la investigación.

Tras este repaso a un viaje que continúa su rumbo, cabe celebrar estos primeros diez años como Instituto. Por ello, nuestro congreso anual de 2019 ha supuesto una celebración de estos diez años y una ocasión para reflexionar sobre los retos para el feminismo, los feminismos, en la actualidad. Que no son pocos, sino todo lo contrario. Si bien hoy nos encontramos en un momento de gran impulso del mensaje feminista por la igualdad, también se dan muchas reacciones en su contra. El auge de posicionamientos políticos de extrema derecha plantea retos de gran envergadura para las democracias actuales, pues, como podemos ver repetidamente, hacen de la igualdad entre mujeres y hombres un núcleo sobre el que verter constantemente dudas y replanteamientos que nos devuelven a concepciones patriarcales que creíamos ya superadas. Para pensar sobre todo ello, los días 10 y 11 de abril de 2019 tuvo lugar nuestro congreso de celebración de esta primera década del Instituto, con el título «Feminismos. Desafíos en tiempos de amor y cólera». En el mismo, tuvimos la suerte de contar con voces muy importantes en la defensa de la igualdad: la periodista Rosa María Calaf nos recordó la importancia de la ética de la información, para que no permitamos que las mujeres seamos representadas mediante estereotipos o silencios en los medios de comunicación; la cineasta Mabel Lozano compartió su mirada activista y social para denunciar el abuso que supone la trata y la prostitución en todo el mundo; la artista visual Yolanda Domínguez nos invitó a una reflexión necesaria, urgente, sobre la forma en la que se utiliza la imagen de la mujer en la publicidad actual; y Miguel Lorente, director de la Unidad de Igualdad de la Universidad de Granada, nos regaló una reflexión magistral e imprescindible sobre la violencia machista, sobre la que se sostiene y perpetúa el patriarcado.

Como Instituto Universitario de Investigación hemos ido creciendo en estos años, desde el diálogo y la diversidad, renovando de forma continuada el impulso desde el que trabajar en lo que está por venir. De hecho, en pocos meses han sido varias las compañeras de la UJI, de distintos departamentos, que han solicitado incorporarse como miembros del Instituto. Crecemos, sumamos, siempre adelante.

Indudablemente todos los congresos que hemos celebrado a lo largo de nuestra trayectoria han sido motivo de reflexión, diálogo y energía compartida. Pero la edición de este año 2019 ha marcado, en más de un sentido, un punto de inflexión, apenas un mes después de un histórico 8 de marzo que nos llenó de ilusión y fuerza, coraje y sororidad. Un 8 de marzo en el que las mujeres y los hombres feministas llenamos las calles para dejar claro que no vamos a permitir que se retroceda ni un paso en igualdad. Hasta aquí. Y, con ilusión compartida, seguiremos avanzando, a partir de aquí.

# Textos

## Manifest 8M Assemblea de Castelló

### JUNTES SOM MÉS FORTES! CAP PAS ENRERE!

**Ens aturem per canviar-ho tot!!**

**Avui: 8 de març del 2019**,

Les dones de tot el món hem estat convocades a una **VAGA FEMINISTA**.

Venim de lluny, tenim una llarga història que ens precedeix i una **llarga genealogia de dones activistes, sufragistes i sindicalistes.**

L'any passat, milions de dones a tot el món vam protagonitzar **una vaga feminista**.

Però nostres vides segueixen marcades per les desigualtats, per les violències masclistes, per la precarietat, per les exclusions socials i laborals, pels desnonaments dels habitatges, pel racisme i la manca de responsabilitat de la societat patriarcal i de l'Estat en els treballs de cures.

**Perquè som diverses;** les nostres identitats són múltiples: *vivim als pobles i a les ciutats*: treballem en l'àmbit laboral i en el de les cures.

Som: paies, gitanes, dones amb diversitat funcional, amb diversitat sensorial i intellectual, migrades i racialitzades.

Les nostres edats són **totes** i ens sabem lesbianes, trans, bisexuals, inter, queer, hetero i asexuals.

**Som** les que no hi són: **som** les assassinades, **som** les preses, **som** les que es van quedar a les fronteres i **som** les que es van quedar al mar mediterrani i a tots els mars.

**Les feministes plantem cara** a l'ordre patriarcal, racista, colonitzador, capitalista i depredador de la vida en el nostre planeta. Proposem una altra forma de veure, d'entendre i estar en el món, de relacionar-nos.

**En definitiva, les nostres propostes impliquen un nou sentit comú.**

**Ens unim al crit global, llançat per les dones d'arreu del món.**

**Contra les reaccions** patriarcals davant l'avanç de les dones en l'assoliment dels nostres drets, i enfront **d'una dreta i extrema dreta** que ha situat les dones, lesbianes i trans, i sobre tot a les migrades, com a objectiu prioritari de la seva ofensiva ultraliberal i patriarcal.

**CAP PAS ENRERE! NO PASARAN!**

**Som TOTES**. Juntes, avui, parem el món i cridem: **PROU! De violències masclistes, quotidianes i invisibilitzades**.

**VOLEM** poder moure'ns en llibertat per tots els espais i a tota hora. **VOLEM** gaudir d'una vida lliure de violències masclistes.

**Denunciem** la violència sexual com a expressió de l'apropiació patriarcal del nostre cos que ens afecta a totes.

**Denunciem la LGTBIfòbia** social, institucional i laboral com una altra forma de violència masclista.

**Exigim polítiques públiques, recursos i mitjans suficients per a totes** en el sistema de protecció i recuperació enfront les violències masclistes.

**VOLEM** protocols i circuits diversos, les dones no som homogènies.

**No som víctimes! Som supervivents!**

**Si ens toquen a una, ens toquen a totes!**

**PROU! d'ingerències en les decisions sobre els nostres cossos!**

**Exigim** ser protagonistes de la nostra salut i dels nostres cossos.

**VOLEM** un tractament de la **salut de les dones** amb perspectiva integral i diferencial.

**Exigim** la **DESPATOLOGITZACIÓ** de les nostres vides, les nostres emocions, les nostres circumstàncies: la medicalització que respon a interessos de grans empreses, i no a la nostra salut.

Prou de considerar els nostres processos de vida com a malalties!

**Exigim** la **despenalització total de l'avortament**, incloent-hi les menors d'edat, així com la seva legalització i cobertura gratuïta en tota la xarxa de salut pública.

**Nosaltres parim, nosaltres decidim!**

**Volem el dret** a la reproducció assistida per les lesbianes, en tota la xarxa de salut pública.

**Volem que les persones amb identitat trans tinguem accés als tractaments sense que se'ns PATOLOGITZI** i tinguem autonomia per decidir si volem aquests tractaments. Perquè els nostres cossos no estan obligats a seguir la norma social patriarcal i binària.

**Educació sexual per decidir!**

**Avortament legal per a no morir!**

**Salut universal, gratuïta i de qualitat per a totes!**

**PROU de malabarismes a les nostres vides!**

**Som** les que generem, reproduïm i sostenim la vida. I normalment **S'INVISIBILITZA** el valor social d'aquestes aportacions, que fem les dones majoritàriament.

**Sabem fer i fem saber** que aquesta organització social és una trampa còmplice i imprescindible en el desenvolupament del capitalisme.

Amb la **VAGA DE TOTES**, avui amb la **vaga de cures**, reivindiquem que el treball de cures, sigui reconegut com un bé social de primer ordre, **i exigim** la redistribució d'aquest tipus de tasques.

**Si les dones ens aturem, la vida s'enfonsa!**

**PROU de discriminació salarial, de menyspreu i d'assetjament sexual en l'àmbit laboral**!

**Avui** també fem **vaga laboral,** perquè no acceptem estar sotmeses a pitjors condicions laborals, ni cobrar menys que els homes.

**Avui** fem vaga contra la precarietat laboral, contra les feines marcades per la temporalitat, la incertesa, els baixos salaris, les jornades parcials no desitjades i les llistes de l'atur femení.

L'empresa privada, la pública, les institucions i la política són reproductores de l'explotació laboral de les dones.

**Per una jornada laboral de 30 hores!**

**Ser dona és la principal causa de pobresa.**

**Exigim** que la nostra situació laboral ens permeti desenvolupar un projecte vital amb dignitat i autonomia i que l'ocupació **s'adapti a les necessitats dels nostres cicles de vida.** No podem ser objecte **N**i d'acomiadament, **N**i de marginació laboral.

**Exigim** que **s'eliminin les pràctiques laborals de subcontractació i terciarització**, que precaritzen les condicions laborals.

**Denunciem** que la renovació de la targeta de residència, estigui vinculada a tenir un contracte laboral.

**Denunciem** la precarització de les treballadores de les llars i de cures, majoritàriament migrades, exigim el dret a contractes de treball i salaris dignes. **Denunciem** l'esclavitud moderna que significa el ser treballadora interna.

**Exigim** la ratificació del Conveni 189 de la OIT per la dignificació del treball de la llar i de les cures.

**Exigim** la derogació de "l'esmena 6777" que no permet fins al 2.024 la integració amb el Règim General de la Seguretat Social.

**Exigim pensions dignes per a totes**. Demanem la titularitat de les pensions i que el temps dedicat a tasques de cura, o el treball agrari, sigui reconegut en el càlcul de les pensions, de la mateixa manera que ho és el treball assalariat.

**PROU d'explotació i destrucció de la vida en el planeta!**

**Denunciem** el neoliberalisme salvatge, que imposa un pensament únic a nivell mundial, oprimeix a les minories ètniques i destrossa el nostre planeta i les nostres vides.

**Les dones** tenim un paper primordial en la lluita contra el canvi climàtic; i en la preservació de la biodiversitat.

**Defensem** la sobirania alimentària dels pobles. Donem suport al treball de moltes companyes que exposen la seva vida per defensar l'aigua, el territori i els seus cultius.

**Exigim que la defensa de la vida es situï en el centre de l'economia i de la política**.

Per tot això **fem vaga de consum.**

**PROU d'educació sexista, racista i colonial!**

**Avui fem vaga estudiantil,** per exigir el nostre dret a **una educació feminista, inclusiva, pública, gratuïta i laica.** Lliure dels valors heteropatriarcals, neoliberals i mercantilistes, que volen utilitzar l'educació com una mercaderia.

**Reivindiquem** el nostre dret a una formació afectivo-sexual, que ens eduqui en la diversitat; sense pors, sense complexos, sense reduir-nos a simples objectes i que no permeti ni una sola agressió masclista ni LGTBIfòbica a les aules.

**Sol·licitem** el manteniment i l'ampliació dels programes de beques d'estudi per a les estudiants de tots els nivells educatius.

**Denunciem** el pressupost públic que es destina a les escoles gestionades per l'Opus Dei, i a totes les escoles concertades que segreguen per sexe.

**Reivindiquem** una xarxa d'educació única, pública i gratuïta i amb perspectiva de gènere.

**Exigim un avanç en la coeducació** en tots els àmbits i espais de formació i una educació que fomenti un pensament crític; que no margini les nostres històries dels llibres de text; i en la que, la perspectiva de gènere sigui transversal a totes les disciplines.

**PROU de racisme i exclusió! Obrim fronteres!**

Ens oposem a l'augment armamentístic que destrueix les vides de les persones més vulnerables. Les guerres són producte i extensió del patriarcat i del capitalisme, pel

control dels territoris i de les persones. La conseqüència directa de les guerres som milers de dones migrades i refugiades arreu del món; dones que som victimitzades, oblidades i violentades.

**NO a les guerres!**

**NO a la fabricació de material bèl·lic!.**

**Denunciem** les polítiques migratòries i de militarització de les fronteres, que barren el pas a les persones que fugen de les guerres.

**Denunciem** les diverses formes de violències (pobresa, espoliació dels recursos naturals, violències masclistes, violències armades…).

**Exigim** l'acolliment de totes les persones migrades, sigui pel motiu que sigui.

**Cap persona és il·legal!**

**Exigim la derogació de la Llei d'Estrangeria per racista i xenòfoba.**

**Exigim** el tancament dels **CIES** per funcionar com a presons i centres de tortura.

**Exigim** a totes les administracions públiques que reconeguin el dret a l'empadronament i a l'habitatge de la comunitat migrada.

**Denunciem** les violències institucionals racistes; que fomenten normatives i programes de gestió de la migració sense perspectiva de gènere, ni intercultural, ni decolonial.

**NO a l'estigmatització de milers de dones**, sobretot migrades, que ens trobem en una **situació de pobresa i vulnerabilitat.**

**Exigim polítiques socials, més recursos i de qualitat,** per prevenir i evitar la criminalització de les dones més vulnerables amb família, sobretot migrades, a qui se'ns penalitza amb la retirada de la tutela dels fills i filles.

**CAP DONA ÉS IL·LEGAL!!!**

**ENS VOLEM LLIURES, ENS VOLEM VIVES,**
**FEMINISTES, COMBATIVES I REBELS!**

**AVUI, LA VAGA FEMINISTA NO S'ACABA:**
**SEGUIREM FINS ACONSEGUIR EL MÓN QUE VOLEM!**

**ASSEMBLEA 8M CASTELLÓ**

# Creació literària

GIANINA CĂRBUNARIU (TRADUCCIÓN: CATALINA ILIESCU GHEORGHIU)

---

## Mihaela, el tigre de nuestra ciudad. Un «farso-documental»

**PERSONAJES**:

**Prólogo: LOS DOCUMENTALISTAS** – *su número será el de los actores que intervengan en el espectáculo. En su estreno, el espectáculo tuvo un elenco de 3 actores, cada cual interpretando varios papeles. En la representación del Royal Dramatic Stockholm hubo 5.*

**ESCENA 1: EL TAXISTA**

**ESCENA 2: EL SINTECHO 1, EL SINTECHO 2**

**ESCENA 3: EL TURISTA JAPONÉS, EL TURISTA FRANCÉS, EL INTÉRPRETE**

**ESCENA 4: Representantes de las poblaciones de PALOMOS, CORNEJAS y GORRIONES**

**ESCENA 5: EL PENSIONISTA, EL DOCUMENTALISTA**

**ESCENA 6: EL PROPIETARIO DEL COCHE, EL COCHE DEL PROPIETARIO**

**ESCENA 7: LA DOCTORA**

**ESCENA 8: LA DIRECTORA DE SUCURSAL BANCARIA Y EL EMPLEADO**

**ESCENA 9: EL ANIMAL 1, EL ANIMAL 2, EL ANIMAL 3**

*Los personajes animales/pájaros no se interpretarán en ningún caso como tal. Son personajes (animales, pájaros, coche, escuela) que aluden a ciertas categorías sociales (algunas desfavorecidas, otras privilegiadas) o a ciertas tipologías de la sociedad.*

**Prólogo**

**DOCUMENTALISTA 1:**

¡Buenas noches! Bienvenidos a nuestra función.

La historia que presentaremos es el relato de un tigre siberiano nacido en una hermosa ciudad europea de tamaño mediano. Hace dos años, la tigresa Mihaela se escapó del zoo de nuestra ciudad y deambuló en libertad durante casi 5 horas, hasta que las autoridades lograron dar con su rastro.

**DOCUMENTALISTA 2:**

Guiados por el deseo de comprender las circunstancias en las que ocurrieron los hechos, hemos tratado de documentar cada paso que el felino dio, desde el momento en el que abandonó su jaula. La mayoría de las veces utilizamos entrevistas hechas por nosotros, aunque también hemos incluido un reportaje cedido por una televisión local.

**DOCUMENTALISTA 3:**

Ustedes podrán ver un espectáculo documental, un espectáculo basado en testimonios de muchos de los que han interactuado con Mihaela y han querido compartir con nosotros su experiencia. A todos les agradecemos su amabilidad y les aseguramos que hemos intentado trasladar fielmente sus testimonios.

**ESCENA 1**

***Entrevista con EL TAXISTA***

O sea... ¿qué cómo fue? Yo le diré cómo fue. Serían las 9. Nueve y diez. No más de nueve y veinte. Llevé un grupo de turistas al zoo. Nada más bajaron del coche, en cuanto me quise dar cuenta se me instaló… cómo le diría yo, no sé ni cuándo se sentó en el asiento de atrás. Verá, una vez que está el cliente en el coche, ya no puedes decirle que no. ¿Vas a ponerte tiquismiquis con las pintas que trae, tal y como están las cosas hoy en día? Pues no, basta con que sea cliente y tenga dinero.

Supuse que quería ir al centro. "¿Le dejo cerca de la peatonal?" Di por supuesto que sí. La verdad es que la conversación durante el trayecto la hice sobre todo yo. Ya no me acuerdo sobre qué… esto, lo otro. Ah, sí, ya me acuerdo, sobre la ciudad. Sobre lo bonita que es. Especialmente el centro. Completamente renovado. Tenemos una ciudad muy bonita, muy tranquila, con gente hospitalaria y trabajadora. Tenemos una ciudad… cómo le diría yo… tal y como debería ser cualquier ciudad europea que se precie. Una preciosidad, es nuestro orgullo, de todos. Claro, también hay aspectos menos… menos, digamos… agradables. Pero eso se resuelve, todo no se puede tener a la vez. Cosas pequeñas, sin importancia. Como esto que acaba de pasar con… Pero la culpa no es de la ciudad, esos problemas vienen de fuera. Pues claro. Del sur. Como todo lo malo hoy en día, que viene del sur. Estos de dónde fueron traídos, pues de ahí, del sur. Están por todas partes, estos del sur. Llegan, les gusta, y por desgracia, se quedan. Son ruidosos, son violentos y no hay quien se entienda con ellos. Se los señalé y todo. "Allí están". Mírelos en grupitos, sobre todo cerca de los parques, todo el santo día. De noche ya ni te cuento. No hay quien se acerque. Vamos, que te puedes acercar, pero es bajo tu riesgo. Los trajeron aquí cuando la Cumbre, limpiaron la capital para dar una imagen europea, los metieron en coches y los desembarcaron aquí. Parece que matarlos sale muy caro. No sé. Pero debería haber una solución. Hacerles un redil, en la periferia. Por ejemplo. No creo que hayan mordido a nadie, o sea que yo personalmente no conozco a nadie… pero morder ¡seguro que muerden! Bueno… De todo esto hemos hablado. Más o menos. Me escuchaba, parecía interesado, aunque miraba todo el rato por la ventanilla. Como un turista más. Con admiración. Creo que le gustaba lo que estaba viendo. Llegamos cerca de la peatonal y le dije: "Aquí le dejo". Abrió la puerta y se iba a bajar del coche. Le digo: "Señor, son 15 leis la carrera, no es gratis, ¿de qué va?". Me miró con asombro. Le digo: "mire, para tener la fiesta en paz, hagamos lo siguiente: Usted me limpia el parabrisas y los espejos y yo me doy por pagado. Gratis no puede ser, en esta ciudad todo el mundo trabaja". Me limpió el parabrisas, los espejos… y los faros. Con sus pieles. Iba muy abrigado, con unas pieles así de grandes… Hermosas. Luego se fue de prisa por la calle peatonal. Y yo a lo mío, recogí a otro grupo de turistas. ¿Serían las 9:40? Por ahí. **(*Pausa*)** Espero haber contestado correctamente.

**ESCENA 2**

***Entrevista con dos sintecho en el Parque Central***

**SINTECHO 1:**

Oiga, pa' saber, hable con nosotros. Yo lo vi primero.

**SINTECHO 2:**

No, yo lo vi antes.

**SINTECHO 1:**

Conmigo habló primero.

**SINTECHO 2:**

Pero si no dijo ni mú hasta que no le dijimos de beber juntos. Entonces movió la cabeza, que "sí", que le apetecía empinar el codo.

**SINTECHO 1:**

No le dijimos de beber, se apuntó. Oiga, nosotros no invitamos a cualquiera a que beba con nosotros.

**SINTECHO 2:**

Anda ya, ¿y esa era cualquiera?

**SINTECHO 1:**

Pos, tampoco era ninguna joya. Perdona. Al fin y al cabo, no era más que un… una… Porque yo sí noté que no era "un", sino "una".

**SINTECHO 2:**

Tú no notaste ni si tú mismo eras "un" o "una". Le dijiste: "Oye, pelambreras, vente pa'cá".

**SINTECHO 1:**

Pelambreras es femenino. Una pelambrera, dos pelambreras. La cosa es que yo me había hecho con algo de pasta. Y me agencié una botella de aguardiente...

**SINTECHO 2:**

Más concretamente de alcohol medicinal.

**SINTECHO 1:**

Lo mezclamos con agua.

**SINTECHO 2:**

Para que nos dure más tiempo. Y para no quedarnos ciegos.

**SINTECHO 1:**

Nos venimos aquí, al parque, buscamos un banco apartado, entre los árboles, para que no nos molesten.

Traemos dos botellas de plástico como éstas, una con agua de la fuente de allá y otra vacía. Ponemos agua en cada una, la llenamos a medias, luego metemos alcohol hasta arriba, hacemos nuestra mezcla... y nos la bebemos. Yo le di de mi botella…

**SINTECHO 2:**

Yo le di primero, que tú no querías compartir...

**SINTECHO 1:**

Oye, ¿no dijimos que no importaba quién hizo qué primero? Hay que contar la historia, pa'que entiendan estas personas, que ellos lo que buscan es la historia, no quién fue primero ¿verdad? Pos eso. Le di de beber y le pregunté: "oye, pero tú, o sea usted, de dónde es?" y ella...

**SINTECHO 2:**

"¿De dónde voy a ser? Pues de aquí". Que te den por el… huy, perdón. Le dije: "No me digas… quiero decir, no me diga".

**SINTECHO 1:**

"¿De aquí, de la ciudad?" insistí yo. Porque mi principio es que el hábito no hace al monje, sino el monje hace al hábito. O sea, las pieles.

**SINTECHO 2:**

Y ella: sí, soy nacida aquí, en la ciudad.

**SINTECHO 1:**

Y sus padres, ¿de dónde son?

**SINTECHO 2:**

Y ella: "Pues también de aquí, de la ciudad".

**SINTECHO 1:**

¿Nacidos de verdad aquí, en esta ciudad?

**SINTECHO 2:**

"No, ellos vinieron aquí desde pufff, desde Siberia".

**SINTECHO 1:**

Ya sabía yo ¿ves? Sólo a partir de la tercera generación puedes decir que eres de aquí, o sea de aquí de verdad.

**SINTECHO 2:**

Bueno, pero al fin y al cabo lo que importa es no meterte con nadie.

**SINTECHO 1:**

Sí, eso le dije cuando vi que no sacábamos nada en claro con él. Con ella.

**SINTECHO 2:**

Se empezaba a cabrear. Lo de la tercera generación no le hizo gracia.

**SINTECHO 1:**

No rugía ni nada, pero empezó a gruñir. Y pasábamos de tener que aguantar a

algún poli preguntando qué narices hacíamos allí.

**SINTECHO 2:**

Lo importante es no meterse con nadie y no mear fuera del tiesto. Si nadie mea fuera del tiesto, hay paz y prosperidad. Salimos todos ganando.

**SINTECHO 1:**

Entonces le preguntamos por su ocupación.

**SINTECHO 2:**

¡Qué cosas! No tenía trabajo. Le dije: en esta ciudad, si no tienes faena, te la buscas. Aquí quien no trabaja, no vive. No es como en otros sitios.

**SINTECHO 1:**

Mi querida Pieles, no te queda otra, has de buscarte faena.

**SINTECHO 2:**

Fíjense qué idea tuve. Bueno, tuvo… Digo… o sea, dice: "Mira, Pieles, debes prestar atención: nosotros te buscamos un trabajo. Pero has de ser serio. Seria".

**SINTECHO 1:**

A los extranjeros les van las pintas extrañas, o sea, exóticas...

**SINTECHO 2:**

¡Si supierais en cuantas fotos he salido yo, sin ir más lejos!

**SINTECHO 1:**

Los turistas se piensan que no nos percatamos, hacen como que fotografían edificios, pero está claro que en realidad nos sacan a nosotros. Porque tenemos algo especial.

**SINTECHO 2:**

Anda que no tendrán ellos edificios en su país. Y mucho más bonitos.

**SINTECHO 1:**

Le dije: "oye, te dejas hacer unas fotos y las ganancias a medias". No negoció.

**SINTECHO 2:**

Como si hubiera podido negociar. Fue idea tuya. Lo contrataste.

**SINTECHO 1:**

Fue idea mía, pero qué más da. Aceptó el trato.

**SINTECHO 2:**

No tuvo más remedio. Si le dijiste: "el primer día curras gratis, a cuenta de lo que te dimos de beber".

**SINTECHO 1:**

La bebida no es gratis. Algo tenía que pagar por ella.

**SINTECHO 2:**

Aceptó. Nos fuimos al centro. A los sitios donde va la gente a hacerse fotos.

**SINTECHO 1:**

Objetivos turísticos se llaman. ¡Qué éxito tuvimos! Venían a raudales los turistas.

**SINTECHO 2:**

En diez minutos recogimos lo de un día entero.

**SINTECHO 1:**

Entonces dijimos: "Vamos a hacer un descanso. Nos lo merecemos. Yo me voy a por una botella de alcohol a la tienda..."

**SINTECHO 2:**

"Y yo me voy a la fuente a por agua."

**SINTECHO 1:**

Lo dejamos solo, le pusimos una gorra delante, o sea, que si alguien se acercaba a sacarse una foto, se podía servir, pero pagando.

**SINTECHO 2:**

Bueno, eso fue idea tuya.

**SINTECHO 1:**

Tú dijiste lo del descanso primero.

**SINTECHO 2:**

Da igual. La cuestión es que confiamos en su buena fe.

**SINTECHO 1:**

Y en la buena fe de los turistas. Me cago en sus… Huy, perdón. La cosa es que volvimos en unos... ¿qué serían?...

**SINTECHO 2:**

Como treinta minutos.

**SINTECHO 1:**

Máximo una hora. Había cola en la tienda y alguna parada hicimos de vuelta.

**SINTECHO 2:**

Bueno, pues al volver... ya no estaba.

**SINTECHO 1:**

Había abandonado su puesto.

**SINTECHO 2:**

Era de esperar. No parecía muy dispuesta a trabajar.

**SINTECHO 1:**

Tampoco es que tuviera experiencia. A los turistas hay que saber tratarlos… caerles bien.

**SINTECHO 2:**

El turismo no te lo puedes tomar a la ligera… A la gente hay que saber **qué** y sobre todo **cómo** venderles.

**SINTECHO 1:**

Estar en lo que hay que estar.

**SINTECHO 2:**

Te tiene que gustar, al menos un poquito, el trabajo.

**SINTECHO 1:**

A ella, a decir verdad, no creo que le gustara.

**SINTECHO 2:**

Es que se había acostumbrado a no hacer nada. Luego lo comprendí, cuando supe de donde venía.

**SINTECHO 1:**

Allí no hacía nada, le daban de comer y se pasaba el día durmiendo.

**SINTECHO 2:**

Dicen que no se movía en todo el santo día. Los visitantes le tiraban piedras entre los barrotes. Y ni así había quien la moviera. Hombre, así no puede funcionar un negocio.

**SINTECHO 1:**

Pues claro, otra cosa es cuando sales de la jaula.

**SINTECHO 2:**

En el mercado libre, como quien dice.

**SINTECHO 1:**

Prueba de ello es que no aguantó.

**SINTECHO 2:**

Si es que es mucho más cómodo esperar que te traigan la comida. ¿No te parece?

**ESCENA 3**

***Entrevista cedida por una televisión local con 2 TURISTAS que vieron a Mihaela***

**EL TURISTA FRANCÉS:**

I was just arrived dans ce village... in this town...

**EL INTÉRPRETE DE UNA TELEVISIÓN LOCAL:**

Acababa de llegar a esta maravillosa ciudad...

**EL TURISTA JAPONÉS:**

…Beautiful little town.

**EL INTÉRPRETE:**

...A esta ciudad increíblemente preciosa.

**EL TURISTA JAPONÉS**:

I take pictures everywhere I go. I have probably few hundred pictures from this town.

**EL INTÉRPRETE:**

Allá donde va saca fotos y tiene más de mil imágenes de nuestra ciudad.

**EL TURISTA FRANCÉS**:

Everybody taking pictures ... to what? To what?! To the people who are begging everywhere you go to sit and drink a coffee?

**EL INTÉRPRETE**:

No tuvo tiempo de fotografiar nada, pero disfrutó muchísimo tomando café, sentado en las terrazas.

**EL TURISTA JAPONÉS**:

I like European cities. They are different. It is a very different culture.

**EL INTÉRPRETE**:

Le gustan las ciudades europeas pues son muy diversas.

**EL TURISTA JAPONÉS**:

I took pictures with buildings, not so much with people. They don't stay still. I like clear pictures.

**EL INTÉRPRETE**:

Le gusta fotografiar edificios, no personas. La gente se mueve demasiado y no sale bien en las fotos.

**EL TURISTA JAPONÉS**:

Europeans like mascots. I like them more than I like people because they stay still so you can take pictures with them.

**EL INTÉRPRETE**:

Por eso prefiere las mascotas: porque saben posar quietas.

**EL TURISTA FRANCÉS**:

So, I was drinking a coffee in one of those restaurants. Outside. Checking my email, reading the news. Few beggers passed asking for money.

**EL INTÉRPRETE**:

En la terraza miró su email y leyó las noticias.

**EL TURISTA FRANCÉS**:

When he, her... this creature stood next to me, I said to myself: if I don't look at it finally it will go away and leave me alone.

**EL INTÉRPRETE**:

Alguien… una criatura se sentó a su mesa sin pedirle permiso… pero eso no le molestó demasiado.

**EL TURISTA FRANCÉS**:

But he didn't go away. He didn't say anything like „pliz ghiv mi mani" or „done moa un euro". He simply started to eat my omlette. He ate all of it!

**EL INTÉRPRETE**:

Se sentó a su mesa, no le pidió dinero, pero se comió su tortilla. Toda su tortilla.

**EL TURISTA JAPONÉS**:

This tiger... this mascot... this tiger mascot was very cooperant with the camera. I took more than 20 photos, different angles. He was born to be a model, I must say.

**EL INTÉRPRETE**:

Este tigre… esta mascota… este tigre-mascota estaba encantado con la inesperada sesión fotográfica.

**EL TURISTA JAPONÉS**:

After I made the pictures, I said maybe I should look a bit at him. It was fascinating I must say. This mascot looked really real. For few moments, I forgot about everything.

**EL INTÉRPRETE**:

Tras hacer decenas y decenas de fotos, a este señor se le ocurrió mirar la mascota. Le pareció fascinante: era una recreación exacta, muy realista. De modo que olvidó todo lo demás y se quedó mirándola.

**EL TURISTA FRANCÉS**:

Then... he drank my coffee. And he served himself from my pack of Gauloises. Yes, I know, it is unbelivable, but that is exactly what this... this creature did. I managed not to look at him one single moment. I avoided any eye contact.

**EL INTÉRPRETE:**

La criatura se bebió su café, se fumó un cigarro, sólo uno de su paquete de Gauloises.

**EL TURISTA FRANCÉS**:

Avoid eye contact. And keep as close as you can your belongings.

**EL INTÉRPRETE**:

Aplicó el método de evitar el contacto visual y no le quitó ojo a su mochila.

**EL TURISTA JAPONÉS**:

When I woke up from my fascination, the camera was gone.

**EL INTÉRPRETE:**

Cuando despertó de su fascinación, la cámara le había desaparecido.

**EL TURISTA JAPONÉS**:

The camera vanished with all my pictures. I have another one, it is not a problem. But with other pictures.

**EL INTÉRPRETE**:

La cámara voló, pero no está enfadado, tiene otra exactamente igual.

**El japonés:**

I complaint to the police and they did like this... (*se encoge de hombros*)

**EL INTÉRPRETE:**

Puso una denuncia en comisaría por la desaparición de la cámara. Nuestros policías hicieron todo lo posible. Valora sus esfuerzos y en general se lleva una buena impresión de la ciudad y sus gentes a pesar de este desagradable incidente.

**EL TURISTA FRANCÉS**:

Finnally he stood up. No „Merci", no „Au revoir", no nothing. I paid half of the bill. It was obvious he won't contribute. Ca suffit, ha? That was the moment when I raised my eyes from mon portable.

**EL INTÉRPRETE:**

El señor pagó la mitad de la cuenta, pero el indivíduo… la criatura se negó a pagar su parte. Entonces levantó la mirada y lo contempló. Lo vio, La vio.

**EL TURISTA FRANCÉS**:

I saw him.

**EL INTÉRPRETE**:

Lo vio.

**EL TURISTA FRANCÉS**:

We need something to believe in, something to hold on in this crazy crazy world... a kind of... a kind of Mesia. But today Mesia can not come in a human shape. The human shape it's so so compromised.

**EL INTÉRPRETE**:

Necesitamos algo en que creer, necesitamos algo a lo que agarrarnos en estos tiempos locos. Necesitamos a un Mesías. Pero no un Mesías con apariencia humana. La apariencia humana está desacreditada por completo.

**EL TURISTA FRANCÉS**:

So, I guess his idea to come as... as a tiger was not in the end such a bad one. Believe me, I saw him, I saw him!...

**EL INTÉRPRETE:**

Así que la idea de que el tigre fuera a la ciudad, entre humanos, no fue para nada una mala idea… Lo vio… Lo vio y en general este señor está encantadísimo con nuestra ciudad y con nuestro país.

**ESCENA 4**

***Entrevista con representantes locales de las poblaciones de Palomos, Cornejas y Gorriones.***

**EL PALOMO:**

Seré sincero con usted y se lo diré sin rodeos: la plaza central pertenece a las palomas. En toda Europa, en todo el mundo, las plazas pertenecen a las palomas. Bueno pertenecen en primer lugar a los humanos, quienes las construyeron. Pertenecen a los niños y a los turistas. Pero en segundo lugar pertenecen a las palomas. Así que, si partimos de esta premisa, no hay mucho que debatir. Se trata de un hecho delictivo de invasión de territorio.

**LA CORNEJA:**

Los parques, los árboles incluidos, son de las cornejas. En fin, y de los humanos. Pero los humanos son muy egoistas, dicho en términos elegantes.

**LOS GORRIONES:**

Nosotros los gorriones no sabemos nada, no hemos oído nada.

**EL PALOMO:**

Los jardines zoológicos son para animales y pájaros cautivos. A ver, nosotros también pasamos por ahí, de vez en cuando. De visita.

**LA CORNEJA:**

Claro que vamos al zoo, eso faltaba, como todo el mundo. Sobre todo cuando hay humanos. Es que ellos van con toda la munición de palomitas de maíz.

**EL PALOMO:**

Liar las cosas no trae nada bueno. ¿El resultado? Todo lo que siguió. Cuando lo dijeron en la tele, la gente se encerró en casa, y ¿quiénes fueron los principales afectados? Las palomas, por supuesto. Ni rastro de niños. Estuvimos muriéndonos de hambre unas cuantas horas. Y eso no está bien. Debe haber para todos. Si es que somos realmente una comunidad.

**LA CORNEJA:**

Para nosotras, "la población de cornejas" como nos llaman últimamente, todo esto fue positivo. Se olvidaron un rato de nosotras y se preocuparon por asuntos más serios. Pudieron incluso comparar claramente entre los peligros reales y los peligros inventados.

**LOS GORRIONES:**

Nosotros no hemos visto nada... ni oído nada…

**EL PALOMO:**

Fue un día muy duro. Se olvidaron totalmente de nosotros, ni más ni menos.

**LA CORNEJA:**

Le voy a a ser sincera: nos tienen manía. No solo en esta ciudad. En todas las ciudades. En todo el mundo. Nuestra vida no es nada fácil, qué quiere que le diga…

**EL PALOMO:**

En general caemos bien, nos sentimos a gusto en esta ciudad. Yo personalmente no me iría de aquí. Siento que pertenezco a esta cultura. Lo siento de veras.

**LA CORNEJA:**

Dicen que atacamos la ciudad. Que dejamos porquería en las aceras, en los parques, uno ve la paja en el ojo ajeno, y no ve la viga en el propio.

**EL PALOMO:**

A veces surgen pequeñas disputas. Sobre el tema de las cagarrutas, por ejemplo.

No obstante, las cagarrutas de paloma traen suerte. Si miras la ciudad, lo bonita que es, yo creo que nosotras hemos contribuido a forjar esta suerte.

**LA CORNEJA:**

Dicen que somos ruidosas. Vamos, hombre, ¡ruidosas… nosotras! Habráse visto… Mira quién fue a hablar. Ruidosas, ¡ja!

**EL PALOMO:**

Somos parte de la identidad de la ciudadela. Con pequeños accidentes. Nada digno de reseñar.

**LOS GORRIONES:**

¿Y cómo lo íbamos a saber nosotros? Nosotros no tenemos tiempo para esas…

**LA CORNEJA:**

Dicen que robamos comida. Vaya disparate. Nosotras no robamos comida, sino que vamos recogiendo lo que tiráis vosotros. NOSOTRAS haciemos limpieza. Y otra cosa: si hay cornejas en un sitio, significa que ese sitio es próspero. ¡Cuando no haya nada de comer, adiós muy buenas! Por ahora yo creo que eso ni siquiera se plantea. O sea, que es buena señal.

**EL PALOMO:**

Por eso la ciudad cuida de nosotras. Hasta nos han puesto máquinas de comida en la plaza. Es una señal de respeto y reconocimiento por parte de las autoridades.

**LA CORNEJA:**

A ver. Las autoridades esas ya no saben qué inventar, tienen cada idea… una más descabellada y más criminal que la otra. Nosotras no sabemos leer, es verdad, Nobody is perfect. Pero tontas no somos. Nos enteramos de las cosas, no se crea. ¿Sabe la última? Un empleado del ayuntamiento llenó la ciudad de carteles en los que… estoy citando de memoria, decía así: "*Estimados conciudadanos, hemos recibido varias quejas relacionadas con el problema al que se enfrenta desde hace algún tiempo el barrio y la zona en la que vive. Me refiero a los pájaros y en especial a las cornejas y estorninos que han anidado en los árboles del patio del instituto. Soy consciente de que estos pájaros molestan desde múltiples puntos de vista, como por ejemplo, la suciedad, el ruido y el olor. El método que propongo para desalojarlos urgentemente es el espantamiento mediante disparos de armas de fuego, el más eficaz y de bajo coste. Me ocuparé personalmente de resolver este problema. Un saludo muy cordial de su concejal…*" (**el texto entrecomillado es una cita extraída de la carta de un concejal municipal de una ciudad rumana dirigida a los vecinos de un determinado barrio*).

Me ha faltado el nombre, no lo recuerdo. No es que no pueda retenerlo, es que no me ha dado la gana. No voy a ocupar mi mente con los nombres de todos los imbéciles. No sé ni qué decir al respecto. Además, ¿qué cabría decir sobre semejante genocidio?

**EL PALOMO:**

La vimos, pero no nos acercamos demasiado. Con estos seres nunca se sabe. Es mejor mantener las distancias.

**LA CORNEJA:**

La vi. Claro que la vi, pero no me acerqué porque no soy imbécil. Estuve con la pandilla mirando desde arriba, desde el árbol. Nos divertimos, cómo no. Era de risa. Todos aquellos cazadores, el ejército, todos peinando el bosque y ella se paseaba libre por la ciudad. Claro, hace falta perspectiva para ver eso. ¿Pero qué perspectiva iban a tener esa banda de criminales?

**EL PALOMO:**

A ver. ¿Qué clase de cabrón es capaz de mearse en nuestra ciudad? ¡En nosotros! Porque eso es lo que hacen los de su calaña: llegan, se mean, invaden el territorio, lo marcan. En nuestras filas se registraron varios casos de desmayo ese día. Pues por el olor a meado, ¿por qué iba a ser? Menos mal que acabó bien. Fue un incidente desagradable, pero, como siempre, las autoridades cumplieron con su deber. Yo estoy contento. Nosotros, la población de palomas en su conjunto, estamos contentos.

**LA CORNEJA:**

Unos criminales derramadores de sangre. Es el colmo. ¿Acaso no puede uno deambular por la ciudad, o por encima de la ciudad? A ver: ¿Dónde pone: "Prohibido el paso a los tigres"? ¿O "prohibido el paso a las cornejas"? ¿Lo pone en alguna parte? ¿Lo pone? ¡Pues que lo ponga!

**EL GORRIÓN:**

Nosotros los gorriones no hemos oído nada… No nos permitimos gastar tiempo en… Si es que nos pasamos el día en las terrazas mirando los platos de los turistas. Acechando, a ver si queda alguna migaja. Y no suele quedar. ¡Ustedes, los humanos, andan muy bien de apetito! ¿Qué le voy a contar? Algunos de nosotros desaparecieron ese día. Unos 45. Más mi hermana. En total 46. Ella miraba el plato de unos turistas cuando Mihaela… La Señora Tigre se acercó… y ¡zas! Pasó a mejor vida. Mi hermana. Pero eso ocurrió sólo por su negligencia. ¿Qué le vamos a hacer? Son cosas que pasan.

**ESCENA 5**

***Entrevista con la Escuela***

Eran las 12 cuando me la encontré delante de la escalera principal, en la entrada de profesores. Es posible que llevara ahí un rato. De todos modos, cuando las campanas de la vieja torre dieron las 12, estaba allí. Por fortuna, los niños ya estaban dentro, en clase. Era justo después del recreo. Es cuando la vi. Sencillamente estaba ahí, no hacía nada. Estuvo así como 20 minutos. Inmóvil, delante de las escaleras y miraba muy… miraba… no tengo ni idea qué es lo que miraba tan concentrada. A mí quizás. O tal vez a los niños.

Traté de adivinar qué pasaba por su cabeza. Qué es lo que transmitía esa mirada suya tan concentrada. Me pregunté si se quedaría ahí petrificada o intentaría meterse dentro.

Los alumnos, los profesores, el director, todos estaban en las ventanas. Hacían fotos. Algunos empezaron a hacer gestos con las manos. En fin, toda clase de gestos.

Pero ella, ni la más remota intención de moverse. Sencillamente permanecía allí. Permanecía y… creo que quería… pienso que le habría gustado estar dentro. Pero claro, y ¿qué pasa con nosotros? Yo no puedo abrir mis puertas a todo aquel que tiene intención de… yo debo velar por la seguridad de todos. Sobre todo, la de los alumnos. Muchos padres retirarían de inmediato a sus hijos, los cambiarían de escuela y entonces yo tendría que cerrar para siempre. Como Escuela, mi responsabilidad es la de educar. Dentro de estos muros se educó durante 200 años, y yo no puedo renunciar a esta larga tradición por un… o sea por una…

En fin, después de un tiempo se fue. Se fue simple y llanamente, sin que nadie la ahuyentara.

Pero más tarde, cuando me enteré de todo el suceso, de toda la historia… Ya está. Menos mal que no hubo que lamentar nada. Al menos en nuestro caso, todo el mundo estuvo a salvo. Yo creo que a mí, como Escuela, nadie me puede reprochar nada.

**ESCENA 6**

***Entrevista con El Pensionista***

*Se intenta recrear el momento de la entrevista con el mayor realismo posible. El Actor/Actriz que interpreta el papel del documentalista (de los documentalistas) ayuda al actor que hace de El Pensionista, a "recrear" el personaje, dándole direcciones en cuanto a movimiento escénico, actitud, etc…*

*El personaje tiene unos 70 años. Pero dada la convención, es posible, incluso conveniente, que lo interprete un actor joven.*

**EL DOCUMENTALISTA (***Hacia el actor que hace de El Pensionista***):**

*Miras a la cámara.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

Venía de la tienda, había ido por leche.

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Hablas despacio y con voz temblorosa.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

Venía de la tienda...

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Más pausado pero no tan tembloroso.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

Venía de la tienda.

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Un poco más deprisa.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

Venía de la tienda, había ido por leche. Se asomó de detrás del Dacia viejo del vecino que vive en la planta baja. Se me acercó ligera, con andares gatunos.

Entré en el patio,

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Miras detrás de ti.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

Ella me siguió. Subí por la escalera,

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Miras detrás de ti.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

La tenía detrás. Mantenía cierta distancia, digo yo, para que no me sintiera agredido. La invité a pasar.

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Gesto amplio con el brazo. Sonrisa.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

Yo vivo solo. Y en mi casa no había pisado una persona del sexo femenino desde...

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Nos guiñas el ojo.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

la tira de años. Mi mujer murió hace 5 años.

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Pausa breve.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

Le puse leche en un plato...

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Te inclinas adelante.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

lo vació.

Le puse otro plato,

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Te inclinas adelante.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

lo vació. Le puse toda la leche que tenía,

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Te inclinas de nuevo. Y te quedas fijo en esa posición.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

huéspedes así no ven mis ojos todos los días.

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Te vas levantando lentamente.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

Le conté que si esto, que si lo otro, cosas de nuestra juventud. Por muy difícil que fuera nuestra vida, hubo momentos en los que fuimos felices. Ahora en cambio...

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Dices algo ininteligible.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

Ahora en cambio ya ni… porque no sabes ni cómo… entonces era… pero ya no...

Estaba allí escuchando, asentía con la cabeza de vez en cuando. Y de repente me dio por decirle "escucha Dorina", es como se llamaba mi mujer, "qué tiempos aquellos cuando… Tú te acuerdas, mi querida Dorina..." Me emocioné, ella se emocionó también, hasta creo que en un momento dado le saltaron las lágrimas.

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Sacas un pañuelo y te suenas.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

Ya nadie nos presta atención hoy en día, nosotros ya no le importamos a nadie. Salvo cuando hay que ir a votar. pero para lo demás… Eso es, cuando le contaba cómo nos cruzábamos Rumanía en nuestro Dacia verde,

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Te tocas las piernas con las palmas.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

Empezó la cosa.

Porque fíjense lo que pasó.

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Te levantas y te diriges a la ventana. Te vuelves hacia tu silla. Otra vez a la ventana. como un león enjaulado.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

Aquí detrás de nuestro bloque hay una especie de terreno… antes era bonito, había invernaderos con plantas, estaba todo limpio y hermoso, no como ahora… bien, pues ahí se juntan toda clase de… jóvenes, sobre todo en verano, traen música, bebida, se pelean, se pegan, se llaman de todo. Yo a veces intento decirles algo, con educación. ¿Pero sabe cómo responden? Llenando de mierda las paredes del bloque. No sé si se ha fijado al entrar. La mitad del bloque,

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Señalas a la derecha.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

está remozada y pintada, la otra mitad está...

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Señalas a la izquierda.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

pues igual que estaba.

Yo vivo en esa mitad.

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Estornuda.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

La que no fue remozada. No tuve dinero,

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Ahora te encoges de hombros.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

¿De dónde lo iba a tener? Ellos tiraron mierda en las paredes de ambas partes, en la

remozada y también en la otra. No veas cómo se pusieron los vecinos, sobre todo los del lado remozado.

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Te entra la risa.*

*De repente, te pones serio otra vez. Paseas como un león enjaulado.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

Los vecinos me dijeron que dejara de meterme con esos. Que mira lo que pasa. He llegado a reñir a mi edad con gente con la que nunca tuve un roce… Así que ya no les llamé la atención más. Dormimos todos con miedo como las liebres, para que estos se corran sus juergas hasta las 5 de la mañana. No trabajan, no hacen nada, solo fechorías. ¿La policía? Por aquí no se meten a patrullar. O yo al menos no los he visto. Si los llamas, vienen, les preguntan, les multan… y pagan sus pobres padres, de sus pensiones, porque éstos no tienen ingresos. Y luego, ¿sobre quién cae toda su ira?

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Ahora aprietas el puño.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

Estos gamberros son capaces de rompernos las ventanas a todos,

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Aprieta más todavía el puño.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

de rompernos las puertas

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Amenázanos con el puño.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

y de meterse en nuestras casas y pisotearnos.

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Abre el puño y gesticula asqueado.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

No, la policía no soluciona nada. Y los gendarmes menos.

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Levanta el dedo índice.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

A nosotros lo que nos vendría bien es un Vlad el Empalador-Drácula, que metiera a todos estos en las cárceles. O al menos un Ceaucescu.

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Ve hacia la ventana. Y ahora vuelve.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

¿Qué estaba diciendo? Ah, sí… ya. Bueno, pues en eso, empezó otra vez el circo detrás del bloque. Mi ventana del comedor da justo allí. Yo le contaba a ella cosas de viejos,

pero se armó tal jaleo que no había forma humana de poder hablar,

Me asomé a la ventana:

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Ve a la ventana. Abre la ventana.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

les dije "chicos, bajad la voz que es la hora de la siesta,

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Señala el reloj.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

hay algunos vecinos que necesitan descansar".

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Regresa de la ventana. Mascullas una maldición.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

¡La madre que os pario!

Y entonces dice uno de ellos: "No sufras abuelo, que ya descansaréis en la tumba". Qué te parece, qué gentuza… No pasó ni un minuto y tiraron una botella. Dentro de casa. Se la puedo enseñar.

Yo estaba aquí, en esta butaca donde estoy ahora… Tal que así entró la botella volando. Tenía la ventana abierta y la cortina de lado. Iba directa a ella, que, al tener una agilidad tremenda, la esquivó sin más.

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Da una voltereta rápida.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

La botella se hizo añicos contra el televisor.

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Te están saltando las lágrimas.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

Y la tele también se hizo añicos. Yo me quedé sin habla. Era mi única fuente de alegría. Bueno, pues entonces ella… me cogió entre sus brazos,

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Abrázate a ti mismo.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

y así me apretó, así

y luego, en un instante,

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Da un salto hacia la ventana.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

voló por la ventana. Para ella la primera planta no es nada, que ya lo vi yo en un documental, saltan con una velocidad… Saltó y en seguida oí alaridos. Corría detrás de ellos, madre mía, ¡Cómo corría! Se asomaron todos a las ventanas a verla. Pero nadie vio nada. Se esfumaron todos. Ella también, detrás de unos coches, igual que cuando apareció.

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Ahora te sientas.*

**EL ACTOR QUE HACE DE EL PENSIONISTA:**

No se les vio el pelo al menos… tres días. Luego volvieron. Pero ya no tiraron más botellas, ni mierda. En cambio, el ruído y la música, como siempre. No tienen arreglo, esa es la verdad. Ni soltándoles los tigres consigues que se comporten.

**EL DOCUMENTALISTA:**

*Ahora te encoges de hombros impotente. Y dices algo ininteligible.*

**ESCENA 7**

***Entrevista con El Propietario del Coche y con el Coche del Propietario***

**EL PROPIETARIO DEL COCHE:**

Es que no hay mucho que contar. Vamos a ver. En el momento que agredes mi propiedad, me invade, cómo se dice…

**EL COCHE DEL PROPIETARIO:**

La cólera.

**EL PROPIETARIO DEL COCHE:**

Me invade el sentido de justicia, sí, estoy en mi derecho de devolvértela. Porque hasta que se muevan los tíos de las leyes, ya me puedo esperar sentado, y mientras, gentuza como estos, campan a sus anchas en mi casa.

**EL COCHE DEL PROPIETARIO:**

Bueno, en casa no llegó a meterse... no exageremos…

**EL PROPIETARIO DEL COCHE:**

Se metió en el patio detrás de mí, yo acababa de llegar con el coche…

**EL COCHE DEL PROPIETARIO:**

Conmigo.

**EL PROPIETARIO DEL COCHE:**

Sí. Bien, pues yo tengo verja y portones muy altos y sólidos…

**EL COCHE DEL PROPIETARIO:**

Sí, son imposibles de traspasar. Y además, no se ve nada al otro lado.

**EL PROPIETARIO DEL COCHE:**

Sí. Pero, a pesar de esto, al bajar del coche, me lo veo delante a ese salvaje. Ese animal infecto justo a la altura de mi ventanilla. Siento llamarlo así…

**EL COCHE DEL PROPIETARIO:**

Es que es lo que es: un animal salvaje. Mejor dicho, lo era. O sea… lo fue.

**EL PROPIETARIO DEL COCHE:**

Le dije: ¿Qué rayos hace un animal como tú en mi patio? Haz el favor de largarte por el mismo camino. Pero ya. Él, ni la más mínima intención de moverse. Supongo que le atraía el ruido del coche, tiene un motor extraordinario. En fin, como lo vi ahí en plan estatua, me metí en casa.

**EL COCHE DEL PROPIETARIO:**

Empezó a rayar la puerta… Por esta zona.

**EL PROPIETARIO DEL COCHE:**

Me fui, cogí la escopeta del armario…

**EL COCHE DEL PROPIETARIO:**

Yo ya sabía la cara que iba a poner Bebe cuando descubriera…

**EL PROPIETARIO DEL COCHE:**

O sea, me quedé de piedra. Mire. A ver cómo se lo explico yo para que me entienda… Le voy a decir algo. Yo cuando voy al centro, no aparco si no es al lado de un coche del mismo calibre. Porque a los pringados con Renault, Peugeot y otros petardos de coches, les importa un bledo que se los rayen. En cambio, un tipo como yo, con un Maserati, un Bugatti o algo por el estilo, se estima el coche, abre la puerta con cuidado, es atento al aparcar. Bien, pues cuando vi lo que este desgraciado, ese salvaje, lo siento, pero no se merece otro nombre…

**EL COCHE DEL PROPIETARIO:**

Es que es un animal salvaje. Mejor dicho, lo era. O sea, lo fue.

**EL PROPIETARIO DEL COCHE:**

Vamos, ¿cómo es posible que ocurra esto en un país en el que la propiedad está protegida por ley? Me fui derecho hasta él. Y no se lo va a creer, encima, el muy caradura, poniendo el grito en el cielo. Gruñía en su lengua. Y en una de esas, cuando abrió la boca, le metí el cañón de la escopeta entre los dientes… Quieto se quedó. Abrí el maletero, saqué una llave inglesa… De furioso que estaba, ya no sabía ni qué hacer. Le arranqué una uña.

**EL COCHE DEL PROPIETARIO:**

Una garra.

**EL PROPIETARIO DEL COCHE:**

Luego le arranqué el resto.

**EL COCHE DEL PROPIETARIO:**

Siguiendo el principio de ojo por ojo, diente por diente, y garra por rayajo.

**EL PROPIETARIO DEL COCHE:**

No dijo ni mú. Qué rayos iba a decir cuando yo tenía todas las pruebas de su invasión de la propiedad privada. De su devastación de la propiedad privada. ¡Un salvaje! Le dije: "lárgate antes de que llame a la policía". Me dio por… pues eso…

**EL COCHE DEL PROPIETARIO:**

Por ser generoso.

**EL PROPIETARIO DEL COCHE:**

Por ponerme furibundo. Otro en mi lugar se lo cargaba. O le hacía pagar el coche como si fuera nuevo. Pero ¿con qué iba a pagar el desgraciado? Me hice este collar con sus garras. Lo tengo aquí, en la guantera.

**EL COCHE DEL PROPIETARIO:**

Las garras del animal simbolizan la pasión, el coraje y la agilidad suprema.

**ESCENA 8**

**Entrevista con La Doctora de Urgencias**

**LA DOCTORA (28-32 años):**

Pues…típico entorno de urgencias. Entra uno, sale otro. Ya ni miras la cara del paciente, eres una máquina de coser que funciona con piloto automático. En un momento dado… el personaje entró. Tenía heridas muy feas, los miembros superiores e inferiores sangraban abundantemente. Empecé a coser. Dos minutos después entró otro paciente. O sea que mientras le cosía a este, entró otro. Me dijo: a mí cuándo me toca, que estoy a punto de morirme. Le dije: mire, levante a este… señor, y póngase en la mesa, pero no le puedo garantizar que no vaya a entrar otro que le quite a usted para ponerse él. Se me pone a gritar que su vida es más importante que la de un… en fin, ya conoce este tipo de discurso, no voy a… Y venga a gritar. Y yo, mientras, venga a coser a este otro. De repente, se me nubló la vista y entonces… sí, creo que al punzar con la aguja me equivoqué, porque éste, al que cosía, empezó a rugir de dolor. Un rugido… como le diría… que se te congelaba la sangre en las venas. Entonces, yo empecé a gritar también. (*Grita.*) Algo así, más o menos. Cuando dejé de gritar, el que se metió en la consulta ya se había ido. Este otro había callado. Lo cosí y se fue.

Dicen que se oyó en todo el hospital. Al día siguiente, seguí pensando en todo ello y al final envié unas cuantas solicitudes a unos hospitales del extranjero. He recibido ya respuestas desde Inglaterra. Y desde Alemania.

**ESCENA 9**

***Entrevista con La Directora del Banco y con uno de los Empleados***

**LA DIRECTORA DE SUCURSAL**:

Eran las 12:45. Lo pone en el número de turno. Se lo dejó en el mostrador. Yo, por supuesto, no atiendo al público. Me acerqué luego. Mi compañero les puede ofrecer más detalles. Él interactuó directamente con...

**EL EMPLEADO**:

Al principio no entendí qué deseaba la cliente: pedir información, abrir una cuenta aquí, pedir un crédito...

**LA DIRECTORA**:

Obviamente, no todos los clientes que entran en un banco saben formular sus peticiones. Hay muchos mayores o personas no instruidas en el ámbito de las operaciones bancarias. Es por ello que nosotros tratamos de ayudarles.

**EL EMPLEADO**:

Claro, y también se dan circunstancias, sobre todo hoy en día, cuando nos

llegan bastantes clientes... digamos que… cohibidos. Sobre todo, los que quieren informarse sobre créditos para la vivienda. He notado que no saben muy bien explicar aquello que buscan, no porque no saben lo que buscan, sino precisamente porque saben que no tienen ninguna posibilidad de conseguirlo…

**LA DIRECTORA**:

Sin embargo, vienen para informarse, lo cual, en principio, es algo bueno. El principal problema al que nos enfrentamos, bueno no nos enfrentamos nosotros, sino ellos, es que tienen sueldos muy bajos (*le hace una señal a El Empleado que continúe.*): Adelante.

**EL EMPLEADO**:

Mientras tanto, detrás de ella se había formado un pedazo de cola que...

**LA DIRECTORA**:

Nosotros también hemos sufrido los recortes de personal, ¡qué le vamos a hacer! La crisis, la competencia… Sin embargo, funcionamos bien, muy bien con menos personal. Los que se han quedado se ven forzados a mejorar, ser más operativos, más eficientes. Lo cual, en principio, es algo bueno.

**EL EMPLEADO**:

Al terminar de explicarle todo, ¿vale? la clienta todavía no se levantaba de la silla.

**LA DIRECTORA**:

Lo cual, en principio, es algo bueno. Significa que se trata de un cliente realmente interesado, que quiere averiguar más detalles.

**EL EMPLEADO:**

Le pregunté varias veces: "¿Hay algo más en lo que pueda serle útil?" Claro que los clientes vociferaban, y claro que la culpa era mía, por no atender con suficiente rapidez ¿vale? Le pedí el carné de identidad. Me lo dio. Nombre: Mihaela… No la encontré en el sistema. Deduje, por lógica, que no poseía tarjeta bancaria. Tampoco alguna cuenta con nosotros. Supuse que quería una cuenta de crédito para necesidades personales. Miré a la clienta intentando adivinar qué podía presentar como aval. Pero es que no decía nada...

**LA DIRECTORA:**

Nosotros formamos a nuestros empleados para que vayan un paso por delante del cliente. Para que identifiquen las soluciones que podemos ofrecer a fin de ayudarle. Lo cual, en principio es algo bueno, ¿verdad?

**EL EMPLEADO:**

En un abrir y cerrar de ojos identifiqué el único bien que le habría podido servir de aval. Las pieles. Le expliqué las condiciones, los pasos que debía dar, ¿vale? y le enseñé el contrato.

**LA DIRECTORA:**

Aquí lo tiene. Firmado. Por el banco y por la cliente.

**EL EMPLEADO:**

Se las evalué en 5.000 euros. Le concedí un crédito de 250 euros. A punto de darle el dinero, empezó a gruñir. No sé qué mosca le picó. Porque yo le hablé con educación. Muy cortés. Muy tranquilo. Pero no quería coger el dinero. Lo tiró al suelo. En fin, su dinero es cosa suya. Le hice una señal al guarda para que se acercara. Lo dejé con la cliente y me fui a avisar a los de dirección.

**LA DIRECTORA**:

Lo cual, en principio, es algo bueno. Estos días una ya no sabe qué puede pasar. La gente está desesperada, y cuando está desesperada, recurre a toda clase de… a toda clase de gestos extremos. A nosotros hasta ahora no nos había ocurrido. Pero no nos asustamos. No teníamos motivo. Hay sistema de vigilancia y protección, hay cámaras de seguridad...

**EL EMPLEADO**:

Aunque en la grabación no se le ve muy bien la jeta... la cara, el rostro.

**LA DIRECTORA**:

Cuando yo llegué ya se había ido. Es decir que yo no la vi personalmente.

**EL EMPLEADO:**

El dinero también se había esfumado. La gente que esperaba en la cola lo recogió del suelo. En fin, su dinero es cosa suya. En dos segundos nos dejaron el suelo como una patena.

**LA DIRECTORA:**

No, no nos asustamos. No teníamos motivo. Es bastante difícil robar un banco hoy en día. Casi igual de difícil que obtener un crédito. Lo cual, en principio, es algo bueno. Me refiero a las medidas de seguridad.

Si quieren, podemos repasar la grabación… Pero no se ve gran cosa. Esta gente… nuestros clientes… No todos saben comportarse con discreción. Nosotros se lo decimos todo el tiempo, pero miren cómo se amontonan, recogen el dinero y se marchan.

¡Pare la cinta! (*Hacia El Empleado*) Rebobine… y ahora haga zoom. Más zoom, más, más… ¿este es el máximo? ¡Miren! ¡Ahí tienen el cuello de las pieles! Una prueba irrefutable.

Ahora les voy a contar la historia de las pieles… Fue una pesadilla. Un despropósito. Nuestros letrados están en ello, intentando desenredar los cabos de esta historia. Para empezar, nosotros ahora deberíamos recuperar las pieles. Tenemos un contrato firmado con la cliente. Es verdad que ella, por desgracia, ha fallecido. Pero

las pieles nos pertenecen por contrato. Aunque el jardín zoológico sostiene que esta cliente era propiedad suya. Pieles incluidas.

**EL EMPLEADO:**

Dicho de otra manera, ellos insisten en que las pieles no pertenecían a la cliente, por tanto, ella no podía utilizarlas como aval.

**LA DIRECTORA:**

Tal y como vemos nosotros las cosas…

**EL EMPLEADO** *(Intimidado y dudando sobre la respuesta que esperan de él):*

¡¿¿La pura verdad… atroz… absurda??!

**LA DIRECTORA:**

¡Una aberración! Y aquí no acaba todo. El zoo donó las pieles y los huesos a la facultad de biología. Para ser estudiados.

**EL EMPLEADO:**

Y ahora la Universidad dice que los propietarios de pleno derecho son ellos.

**LA DIRECTORA:**

La historia es sumamente complicada… Nosotros… o sea nuestros letrados esperan recuperar sin embargo lo recuperable. Nosotros al fin y al cabo tenemos un contrato. Y lo único que exigimos es que se respete. Lo cual, en principio, es algo bueno, ¿no?

**ESCENA 10**

***Entrevista con el Nuevo cuidador del Zoo***

¿El diagnóstico? Depresión aguda. Sí. Debido al hecho de que… debido a la desaparición de un ser querido. Sí.

No es fácil superar algo… algo así. Tras todo ese tiempo juntos, tras haber compartido años y años el mismo espacio… en fin, un buen día descubres que ha desaparecido simple y llanamente. Sí, ha desaparecido sin rastro y sin… usted ya me entiende… sin decir nada… se ha ido sin más… no te cabe en la cabeza… es incluso más difícil de soportar que la muerte. Si hubiera muerto, pues habrías visto el cuerpo sin vida. Una prueba de que una vez existió y ya no existe. Pero existió. Cuando ni siquiera tienes eso para agarrarte… tu mente no puede… te quedas bloqueado en el… como si fuera un… como… qué sé yo…

¿Qué puedo decir? Era tan doloroso ver que… era deprimente del todo. Los médicos dicen que… bueno ellos dicen que la depresión no es una enfermedad contagiosa… Y un cuerno, ¡claro que lo es! ¿Sabe qué? Cuando hay un depresivo, la gente se aleja cagando leches… es una cosa… no sé… una especie de energía… de algo… algo

que no puedes tocar con el dedo pero que alcanza a todos los que la rodean, de un modo muy extraño. Mire, nosotros hemos aprendido a no mirar… digamos que nos hemos acostumbrado a apartar la mirada cuando vemos… no sé… cosas feas, sucias, o simplemente cosas que nos pueden trastornar de una manera u otra… nosotros ya no sabemos cómo…

Es decir… miren, por poner un ejemplo, ¿han visto alguna vez que la gente suba fotos a Facebook sacadas en sus momentos de mayor desdicha? Vale, a lo mejor habrá alguno que lo haga… a veces… alguno que quiera que le compadezcan, que simpaticen con él… Pero, ¿alguna vez han visto personas desesperadas, realmente desesperadas, que enseñen a todo el mundo fotos de sí mismas en ese estado?

Yo me salí de Facebook hace ya tiempo. Ya no podía soportar toda esa hipocresía. Las caras de tristeza. Superdesquiciantes. Bueno, no tan desquiciantes como las caras de felicidad. Pues sí. La depresión es algo que la gente no quiere ver. Porque no hay ningún indicio, nada que les ayude a expresar… que puedan, no sé… mostrar… que están ahí y que intentan… dar su apoyo… o… qué se yo… ¿dar muestras de humanidad?

Porque es difícil… es jodidamente difícil… es como si… De veras, yo sé de lo que hablo. Me contrataron aquí inmediatamente después… después del suceso con Mihaela… Antes trabajaba en otro sitio, mucho mejor pagado, obviamente… pero he pasado por unos… en fin, he tenido unos probemas… y durante mucho tiempo no logré encontrar un puesto de trabajo en lo mío… Me empleé a fondo intentando encontrar algo más o menos parecido a lo que… hasta que finalmente me dije… ¿por qué no? ¿Por qué no dedicarme a esto? Sobre todo, cuando nadie quería el puesto tras el suceso con… No, no tengo miedo. Para nada. ¿Por qué lo iba a tener? Les voy a decir una cosa: los animales no son ni por asomo tan peligrosos como las personas porque los animales no son tan… tan… tan… (*Se emociona mucho.*) ¿Pueden dejar de grabar un momento?

Volviendo a nuestro tema… vale, las personas que vienen aquí… los visitantes… está claro que no quieren ver… Póngase en nuestro lugar. Póngase en el lugar de la dirección de este Jardín Zoológico. Tienes un tigre… Un cachorro de tigre… un cachorro de tigre totalmente deprimido. No se mueve, no come, no responde a ningún tipo de… usted ya me entiende… está ahí tirado… tirado como si sustituyera el cuerpo sin vida de su madre desaparecida. Y ese estado de ánimo suyo, contamina a todos alrededor: animales, personas que trabajan aquí, turistas, niños… a todo el mundo. Así pues, nosotros… ustedes ya saben que existe esta práctica… los zoológicos pueden hacer intercambios de animales. Es lo que hicimos. Les enviamos a Bagueera, así es como se llama el cachorro de Mihaela… a cambio de una pareja de canguros.

No, no les dijimos a los del intercambio que Bagueera está con depresión. Era un Zoo de Alemania. No sabían casi nada sobre Mihaela. Al principio pensamos que quizás nos equivocamos no diciéndoles la verdad. Pero ¿saben qué? Los canguros que nos mandaron a cambio… están exactamente igual de deprimidos. Sí. La ventaja en su caso es que no se nota a primera vista. Porque dan saltitos.

**ESCENA 11**

***Entrevista con Animales Anónimos del Zoo***

**EL ANIMAL 1:**

¿En serio? ¿Pasó eso en nuestro Zoo?

**EL ANIMAL 2:**

Yo sólo sé la versión oficial. La que se emitió.

**EL ANIMAL 1:**

Algo vago… me suena algo remotamente…

**EL ANIMAL 2:**

Me temo que no les voy a poder ayudar con detalles.

**EL ANIMAL 3:**

Yo, como era vecina de ella, lo vi todo. Esa mañana… ¿sería martes? No. Debía de ser sábado o domingo… Porque había turistas…

**EL ANIMAL 1:**

Esos sí que saben lo que quieren. Vienen a primera hora de la mañana. Dos días nos tienen fritos: y dale con fotos, dale con grabaciones, dale con piedras, dale con ramas, dale con palomitas de maíz, dale con gritos. No sé a qué especie pertenecen, estos turistas. No puedo con ellos.

**EL ANIMAL 2:**

Nos desquician tanto que el domingo noche nos liamos a hostias entre nosotros. ¿Cuántas veces no te zurré? ¿O tú a mí? ¡La de hostias que se reparten! Con sangre, con manos rotas, caras destrozadas… y los rugidos ¿qué?, se estremece el zoo. El lunes por la mañana es como si hubiera pasado una guerra. Deberían acercarse a verlo, merece la pena.

**EL ANIMAL 3:**

Bueno, como les decía, esa mañana, Don Costică, el cuidador, limpió la jaula, salió de ahí, juntó la puerta, pero sin cerrarla del todo. Llevó el cubo de basura a vaciarlo en un saco que tenía en su carretilla, entró a verla a ella, luego a los otros, estuvo de tertulia, como de costumbre… Es buena gente, Don Costică.

**EL ANIMAL 1**:

Sí, te cuenta una de cosas, de aquí, de allá…

**EL ANIMAL 3**:

No me interrumpas que pierdo el hilo. Bien, pues Don Costică abrió luego el pestillo

y los dejó pasar a las jaulas de visita. Y es cuando ella vio la puerta abierta. Y salió. Normal. ¿Quién no lo habría hecho? No dio más de dos pasos, que Don Costică se percató. Se fue hacia ella y le dijo: ¿Qué haces, hija…? ¡Mihaela! Y ella le dice: salgo un poco a pasear. Y él dice: Sé buena chica y vuelve, ¿no querrás desgraciarme? Te das cuenta de que me tirarán de aquí, me quedo en la calle.

**EL ANIMAL 1:**

Y tenía toda la razón Don Costică, así fue. Lo tiraron a la calle. A mí, sinceramente, me supo muy mal…

**EL ANIMAL 3:**

¡Oye! ¿quieres dejar de cortarme de una vez? Vale. Y dice ella: Tranquilo, Don Costică, sólo voy a dar una vuelta… a ver la ciudad. Y dice él: Mihaela, hija, ¿qué falta te hace a ti ver la ciudad? No es para ti, te vas a perder y no sabrás encontrar el camino de vuelta. Y dice ella: ¿Cómo que no? Voy a marcar el territorio. ¿Te has creído que soy tonta? Y dice él: Hija mía, piensa en mí. ¿Qué les digo yo a estos? Y ella: No sé, Don Costică. Díles la verdad: que sólo he salido a ver mundo. Y él: Aquí nos regimos por reglas muy estrictas, no sale nadie así… cuando se le antoja. Ya sabes lo que les pasa a los animales que se escapan del zoológico. Y ella: A ver, ¿qué les pasa? Y él dice: Pues los hombres los matan a disparos, no están para conversaciones, como nosotros ahora.

**EL ANIMAL 1:**

En esto también tuvo razón Don Costică…

**EL ANIMAL 3:**

Como me interrumpas una vez más, te parto la cara. Vale. Y dice ella: Voy a correr ese riesgo. Quiero darme el gusto de ver el mundo, me muero de aburrimiento aquí dentro, Don Costică. Estos turistas me sacan de quicio… y dice él: Hija mía, hija, tú no sabes lo que es la libertad. Tú has nacido en cautiverio. No tienes reflejos para poder defenderte, para arreglártelas. Y estos no están para contemplaciones, te ejecutan y se acabó. Además, no sabes la lengua. Y ella enseguida: ¡La aprenderé! Y él: Mihaela, hija, tú aquí eres una atracción, en cambio allá, todo es distinto. A las personas les gusta venir aquí a visitarte, pero no les hace ilusión que las visites tú. Venga, sé buena chica y métete dentro. Y dice ella: Don Costică… No lo haré. ¡Te mando un beso! Se dio la vuelta y si te he visto, no me acuerdo, se metió en el bosque. El resto lo desconozco.

**EL ANIMAL 2:**

Bueno, cuando se supo que nuestra Mihaela había salido de paseo, ¿sabes como se quedó el zoo? ¡Desierto!

**EL ANIMAL 3:**

¡Ni un alma!

**EL ANIMAL 1:**

Había bolsos de señora en todos los banquitos. Se fueron cagando leches.

**EL ANIMAL 2:**

Luego, lo único que sé, yo personalmente, es que le dispararon.

**EL ANIMAL 1:**

Ahora, la pregunta que cabe plantearse es: ¿acaso le dijimos nosotros que se saliera?

**EL ANIMAL 2:**

Lo que sabemos es esto: nuestro veterinario se fue de aquí con una escopeta de tranquilizantes…

**EL ANIMAL 1:**

La que utiliza para dormirnos a todos. Madre mía, qué mal nos cae ese tío…

**EL ANIMAL 3:**

Le acompañaba un cazador profesional. El que la mató. Dicen que primero disparó el veterinario con el tranquilizante, ella se puso furiosa… Si es que no tenemos arreglo. Ni siquiera en libertad sabemos comportarnos civilizadamente. Porque ella, mire usted, habría regresado a su jaula.

**EL ANIMAL 2:**

No hay manera de entenderse con los humanos. Se las dan de ilustrados con nosotros, van de civilizados por la vida, no como los… animales. Vaya civilización, muchas gracias, pero me quedo como estoy.

**EL ANIMAL 1:**

Dicen que les agredió. Cuando le dispararon el tranquilizante.

**EL ANIMAL 3:**

A mi me dijeron que estaba tranquila. Les pareció nerviosa por la cara que puso, pero en realidad, ella quería explicarles. Quería hablar con ellos.

**EL ANIMAL 2:**

No llegó a hacerlo. Porque disparó el cazador.

**EL ANIMAL 1:**

Por otra parte, Mihaela tampoco era ningún angelito… no nos olvidemos de su historial. De su expediente animal.

**EL ANIMAL 3:**

¿Qué quieres decir?

**EL ANIMAL 1:**

Pues lo que quiero decir. ¿No fue ella quién desgarró la pierna de un turista el año anterior?

**EL ANIMAL 3:**

Ya, pero fue él quien la provocó, ¿o no? Metía el pie entre los barrotes, no paraba de tirarle cosas, y todo porque ella no le hacía ni caso…

**EL ANIMAL 1:**

Yo, la verdad, no me habría rebajado a su nivel. Además, ¿quién le mandó escaparse? Mihaela no ha pensado nunca en los demás, sólo en ella. Esa es la verdad. A Don Costică lo tiraron a la calle. El director dimitió. En fin. Pesquisas y más pesquisas. Televisiones y más televisiones. Una mancha en el honor del zoológico. Una mancha en el honor de esta ciudad.

**EL ANIMAL 2:**

La verdad es que no pensó mucho en los demás, en nosotros. ¿Y lo de las verjas eléctricas, qué? ¿No nos las metieron por su culpa? Encima de que tenía poco espacio para moverme dentro de la jaula, ahora debo andarme con ojo para no chamuscarme.

**EL ANIMAL 1:**

A ver, ¿quién la mandó escaparse? ¿Acaso la mandé yo? ¿La mandasteis vosotros? La culpa fue de ella solita y de nadie más.

**EL ANIMAL 3:**

¡Anda, cállate ya, que no sabes lo que dices!

**EL ANIMAL 1:**

Para eso, cállate tú.

**EL ANIMAL 3:**

¿Y por qué iba a callarme yo?

**EL ANIMAL 1:**

Porque no haces más que despotricar, lo que mejor se te da.

**EL ANIMAL 3:**

Cierra el pico, que te arreo… ¿Ves estas garras?

**EL ANIMAL 1:**

¡Te parto el hocico, no me calientes!

**EL ANIMAL 2:**

Ya basta, dejad de rugir, ¿qué somos? ¿salvajes?

**EL ANIMAL 3:**

A ver si te ganas un guantazo también.

**EL ANIMAL 2:**

¡Y dale! ¡Y dale! Luego nos extrañamos de la impresión que se llevan estas personas de nosotros.

**EL ANIMAL 1:**

Oye, ¿sabes qué? Deja de fotografiar. Estamos hasta el gorro de tanta publicidad.

**EL ANIMAL 3:**

Y otra cosa, no quiero que salga mi nombre verdadero, ¿de acuerdo? Yo me llamo Pusi, quiero que quede claro. No sale ningún Pusi en esto. ¿Vale?

**LOS TRES JUNTOS:**

- Ni Marcel. / Ni Lili./ Ni Gică./ Ni Mircică./ Ni Blacki./Ni Coco./Ni Cristina./ Ni Lucy./ Ni Pamela./ Ni Mitică.

**EL ANIMAL 1:**

También tenemos derecho al anonimato.

**EL ANIMAL 3:**

Y la conversación con Don Costică… Me gustaría que no se reprodujera en su totalidad. Es decir, que no se deduzca que soy yo. Porque la gente hace toda clase de conexiones y no quiero problemas. Que el zoo es pequeño y ya han visto como se las traen los animales…

**EL ANIMAL 2:**

¿Y el mensaje? ¿Cuál será el mensaje?

**EL ANIMAL 1:**

Es decir, ¿cuál será la imagen que se proyecte de nosotros? Nuestra identidad animal es sumamente importante.

**EL ANIMAL 3:**

¿Y qué imagen se dará del zoológico? ¿Cómo se presentará ante la ciudad? ¿Ante el país? ¿Ante el mundo?

**EL ANIMAL 2:**

Ojo. Lo que dijimos sobre los humanos que no salga de aquí. Lo que pasa en el Zoo se queda en el Zoo. Utilicen sólo las partes positivas. Hay suficientes.

**EL ANIMAL 3:**

El asunto con Mihaela ha sido un incidente desagradable. Pero nos gusta estar aquí.

**EL ANIMAL 2:**

¿Cuál será el mensaje?

**EL ANIMAL 1:**

Somos un zoo modélico.

**EL ANIMAL 2:**

Yo sigo queriendo saber cuál será el mensaje. ¡El mensaje!

**EL ANIMAL 3:**

En general, aquí todo el mundo es tranquilo.

**EL ANIMAL 1:**

En general, nadie mea fuera del tiesto.

**EL ANIMAL 2:**

En general, amamos a los turistas.

**EL ANIMAL 3:**

En general, amamos a los humanos.

**EL ANIMAL 1:**

En general, nos amamos los unos a los otros, nos respetamos, nos ayudamos.

**EL ANIMAL 2:**

En general, somos solitarios unos con los otros. Somos muy solitarios.

**EL ANIMAL 1:**

Solidarios.

**EL ANIMAL 3:**

Oye, tú buscas gresca, ¿verdad? Si es que…

**EL ANIMAL 2:**

A ver, en general no somos solitarios, sino que somos muy solitarios, señor.

**EL ANIMAL 3:**

En general estamos bien. Incluso de maravilla. ¡Lo cual os deseamos a todos al recibo de la presente!

**LOS TRES:**

¿Se ha grabado?

DE.MOR
HAS

# Llibres

MORGANE MERTEUIL
*Liberad el feminismo*
Barcelona: Edicions Bellaterra, 2017
100 páginas

Este breve ensayo de Morgane Merteuil resulta, de forma consciente por parte de la autora, una provocadora y subversiva incursión en un terreno ya de por sí proclive a la polémica, y por parte de una persona que se define como prostituta por elección, perteneciente al Sindicato del Trabajo Sexual (STRASS), creado en Francia en 2009. Merteuil, desde la propia concepción de esta obra y desde su condición vital como activista y trabajadora del sexo, se posiciona en contra de la llamada corriente «abolicionista» de la prostitución, argumentando sus motivos a través de cinco capítulos y una conclusión.

Dicha postura, la «abolicionista», enfrentada a la «regulacionista», forman ambas parte de un debate que, como indica Beatriz Gimeno, una de las autoras contemporáneas que con mayor dedicación ha teorizado sobre este tema, corre el riesgo de caer en el maniqueísmo, sin espacio para vías intermedias o para extraer argumentos fuertes y débiles al respecto de cada una: «Desde que el feminismo, en los setenta, se dividió en dos mitades respecto a este asunto, la brecha entre ambas posiciones no ha hecho sino ensancharse y polarizarse sin que quepa la posibilidad de adoptar posiciones matizadas» (2012: 31). Nuria Varela también se hace eco de estas «dos amplias perspectivas enfrentadas respecto a la prostitución» (2013: 248), mientras que Gil y Orozco plantean este, junto a otros, dentro de una serie de problemas que ponen en riesgo la unidad del movimiento y que, por ello, suelen ser evitados: «A veces se reclama el feminismo como un nombre vacío; no podemos hablar de prostitución, ni de lesbianismo, ni del velo, porque sabemos que tenemos fuertes debates, y en aras de la unidad los solapamos» (2012: 160).

En el primer capítulo del texto de Merteuil, la autora parte de la crítica hacia algunos grupos feministas de su país, aquellos que considera representantes de un feminismo «institucional», al que identifica de forma más o menos directa con esa corriente «abolicionista» citada y que, según Merteuil, se arrogan el derecho de hablar de la prostitución. Según su punto de vista, podríamos establecer un paralelismo con el «feminismo blanco, burgués y heterosexual» (2012: 159) al que se refieren Gil y Orozco. «¿Por qué una puta no podría hablar de las feministas?», sostiene la autora (2017: 20). Esta exige el derecho de tomar la palabra por sí misma, en la línea de lo expresado por Osborne: «Es muy fácil hablar en nombre de las implicadas en estos trabajos, sobre todo desde una perspectiva de clase media, por parte de mujeres que saben con toda seguridad que jamás se van a ver en la tesitura de tener que desarrollar estas actividades» (1993: 284). No obstante, la crítica que Merteuil realiza no es integral, reconociendo los avances que también han facilitado estos colectivos en los últimos años; más bien la enfoca hacia ciertas directrices de las que discrepa, como la censura que puede surgir asociada al concepto de

«cosificación» del cuerpo de la mujer, el riesgo de incurrir en posturas xenófobas a raíz del debate del velo musulmán o el hecho de partir de construcciones binarias o esencialistas a la hora de enjuiciar las relaciones entre hombres y mujeres.

Desmontar algunos tópicos acerca de la prostitución es el objetivo del segundo capítulo, en el que Merteuil insiste en su derecho a ejercer su opinión en un asunto que le afecta directamente, constituyendo su propio trabajo. En la mayor parte del epígrafe, la autora aborda el tema de las masculinidades, argumentando que, si bien el sistema patriarcal impone la visión de un hombre fuerte, un «macho», la realidad es mucho más variable, con varones que recurren a la prostitución rehuyendo, de hecho, cumplir ese papel social, y persiguiendo, más allá de la gratificación sexual, el derecho a exhibir debilidades y a ser escuchados. De este modo, el hombre no siempre buscaría en la prostituta la manera de «ejercer su masculinidad tradicional» (2012: 224), como afirma Gimeno. Respecto a la cuestión del consentimiento, Merteuil señala que las prostitutas acceden voluntariamente a tener relaciones sexuales a cambio de un beneficio económico y critica que ese consentimiento sea cuestionado de forma sistemática. Para Luisa Posada, esta voluntariedad no existe porque el contrato que se establece entre la persona prostituidora y la que se prostituye no tiene lugar en igualdad de condiciones, sino desde una desigualdad intrínseca, basada en la propia desigualdad de sexos. La autora compara la situación de este posible contrato con la esclavitud, con un pacto en el que el esclavo renunciara voluntariamente a su libertad a favor de su amo (2015: 97). Varela, por su parte, expone que las mujeres que eligen realmente esta opción constituyen una minoría y, considerando este fenómeno como otra muestra de la «violencia patriarcal», lanza este interrogante: «¿Alguien desearía que su hija fuese prostituta?» (2013: 251-252).

Merteuil, por otro lado, no considera que una mayor igualdad entre hombres y mujeres sirviese para hacer desaparecer la prostitución, antes bien cree que, en esa situación, las mujeres serían más conscientes de sus deseos y también solicitarían servicios sexuales ofrecidos por hombres. Frente a este planteamiento, Ana de Miguel afirma que «la mayor parte de las mujeres rechaza con firmeza la idea de que exista un mercado de prostitutos», porque «no encuentran placer en tener relaciones sexuales con quienes se encuentran en una situación de clara inferioridad» (2015: 154). Gimeno, por su parte, sí considera que «el turismo sexual femenino va en aumento» (2012: 231), pero que las mujeres buscan en este fenómeno una especie de romance «simulado», no dominación, como en la vertiente mayoritaria (2012: 233). Por prostitución «masculina», no obstante, se suele entender la que se practica entre hombres. Guasch y Lizardo, quienes dedican un estudio más amplio a este tema, también se refieren al fenómeno de la prostitución en general. Hablan de un tipo de feminismo «reaccionario», «conservador» o «ultramontano», que no solo estaría en contra de la prostitución, sino también de realidades como la pornografía o la sexualidad BDSM (2017: 21), en la línea de los debates que se dieron en Estados Unidos durante los años ochenta y a los que alude Osborne (1993: 283-285). Frente a esta actitud, los autores se alinean en lo que califican como un «feminismo progresista, que entiende que los problemas que genera el trabajo sexual pueden

gestionarse mejorando las condiciones laborales y sociales de quienes lo ejercen» (2017: 22).

El tercer capítulo se plantea, de entrada, si en verdad la sexualidad debería considerarse como «gratuita», si el sexo no puede constituir un producto más, susceptible de ser mercantilizado. Para la autora, el deseo no constituye siempre el factor originario en una relación sexual, sino que entran en juego una larga serie de razones, no todas ellas de índole económico, sino también relativas a la autoestima, la confianza u otros sentimientos. Por otro lado, Merteuil considera que su trabajo también forma parte de su propia sexualidad, dentro de un trasvase entre la vida privada y la profesional, constituyendo ambos factores parte de la integridad en conjunto de la vida sexual de la autora. Esta, como prostituta, se considera, en cierto modo, un ser andrógino. Se encontraría en una especie de limbo entre ambos géneros y cree que esa es una de las razones de la fascinación que ejerce la figura de aquellas que comparten su oficio. Su valoración positiva concuerda con la de Holgado Fernández, quien, utilizando las mayúsculas para otorgar valor a una palabra cargada de connotaciones peyorativas en el lenguaje más común, afirma que «la PUTA es el anti-modelo del poder patriarcal para «las buenas mujeres», lo que dice mucho del enorme componente disidente y transgresor que estas «hijas díscolas» del patriarcado llevan en sus alas» (2014: 39).

Al comienzo de su ensayo, Merteuil ya había aludido a un tipo de feminismo «burgués», de carácter institucional, y en el capítulo cuarto vuelve a poner el foco en esos movimientos feministas *mainstream*, tal y como los considera. Reitera la valoración positiva hacia estos respecto a la lucha contra el patriarcado y el sexismo, pero critica las estrategias que siguen a la hora de posicionarse en contra de la prostitución. Entre las más destacadas se encuentran la victimización, sistemática, de todas las prostitutas, junto a la utilización de una figura como la «sobreviviente de la prostitución», que es exhibida como argumento a favor de su tesis; por otra parte, Merteuil cree posible mantener una visión «desacralizada» del sexo, exponiendo cómo ha sido ese supuesto carácter sagrado de la sexualidad y el cuerpo femeninos el que ha coartado la libertad de las mujeres desde una perspectiva histórica. Para la autora, esta clase de estrategias desembocan en la creación del estigma asociado a la prostitución, que es interiorizado por las trabajadoras sexuales. Dolores Juliano señala ese estigma como una de las causas de la postura que denomina de «abolicionismo clásico» (2004: 121). La autora se refiere a los «no discursos», a aquellos enunciados que no quieren decirse porque están asociados a una serie de prejuicios no fácilmente reconocibles. Por ejemplo, aquellos basados en el estigma hacia las trabajadoras sexuales, que, para Juliano, serían la causa profunda del rechazo hacia la prostitución, un prejuicio hacia la sexualidad no reproductiva de hondas raíces cristianas (2004: 122-123).

Gimeno, por su parte, no asume ese supuesto carácter «sacralizado» del sexo, sino que, antes bien, considera que esta realidad ha sufrido un proceso de banalización contemporánea. La autora enmarca la postura de las personas pro-prostitución, a las que asocia con las teorías *queer* y algunos de los movimientos de izquierda más radicales, dentro de la corriente posmoderna. Con el posmodernismo, «la sexualidad

ha entrado en la categoría de estructura que no admite juicios políticos que pongan en tela de juicio su vertiente siempre liberadora; todo es sexo y todo el sexo es bueno» (2012: 62). Gimeno advierte del peligro de una «hipersexualización», de una concepción del sexo como ocio que banalice todo lo referente al cuerpo y al placer (2012: 60). «Según las nuevas normas sexuales, el sexo es bueno, y tener muchas relaciones sexuales es estupendo, moderno y transgresor, es antisistema. Mostrar sentido crítico con lo que tiene que ver con el sexo es represor y conservador per se» (2015: 159), indica Ana de Miguel, en una reflexión teórica similar. Legardinier resalta cómo la prostitución es una «violencia inadvertida» (2002: 211) y considera que, si no está siendo advertida de esta manera, se debe, en buena parte, a ese proceso de banalización en que se ha visto envuelta, en una época posmoderna y consumista que ha permitido la creación de la etiqueta «trabajadoras del sexo», que para la autora no alberga ninguna connotación positiva (2002: 210).

En el quinto y último capítulo, la autora aboga, frente a ese feminismo «burgués» al que aludía en el epígrafe anterior, por instaurar un feminismo realista e inclusivo. Realista en el sentido de que, según Merteuil, reivindicar la abolición de la prostitución en la sociedad actual no deja de ser un acto de idealismo; la prohibición total, de hecho, perjudicaría a todas aquellas mujeres cuya realidad empeoraría sin poder recurrir a esa actividad. Además, la autora considera que perseguir a quienes explotan a dichas mujeres no es incompatible con la defensa de una mejora en sus derechos y condiciones. Por feminismo inclusivo entiende aquel que atiende las reivindicaciones de los diferentes colectivos femeninos, promoviendo la libertad y el empoderamiento de cada uno de éstos, no solo de aquellos que concuerdan con una ideología predominante. De esta manera, Merteuil sostiene que, lejos de incitar a que cualquier mujer entre en el camino de la prostitución, el carácter inclusivo de esta nueva sensibilidad feminista abarcaría la lucha por la extensión y cumplimiento de las reivindicaciones de las prostitutas. La autora conecta la inclusividad con la diversidad. No existe una sola prostitución, hay «prostituciones», del mismo modo que se podría contraponer el feminismo como una visión unitaria frente a los «feminismos» como una variedad de corrientes. En conclusión, parece ser que la «liberación» a la que se refiere Merteuil en el título de esta obra alude a la libertad frente a la exclusión y al estigma que tanto ella como otras compañeras suyas sufren por haber escogido su profesión. Su anhelo es un feminismo que abarque la totalidad de las mujeres, incluyendo aquellas que reivindican realidades incómodas como la que refleja este texto.

Volviendo en este último punto a la reflexión inicial, puede afirmarse que el debate sobre este asunto, aquel que corría el riesgo de polarizarse en extremo, ha derivado también en el surgimiento de una rica y variada colección bibliográfica, representando posturas, a menudo, opuestas. El hecho de que tanto la obra de Merteuil como, por ejemplo, la de Guasch y Lizardo pertenezcan a la misma colección y editorial que otra de planteamientos tan distintos como la de Gimeno es muestra de cómo la controversia se ha transmitido a los textos. El de la autora francesa, más allá de la evidente polémica que genere y que ella misma admite, ostenta el valor del testimonio directo, el de una escritora y activista que no

solo reflexiona desde un punto de vista teórico, sino además con el bagaje de su experiencia. Merteuil expone argumentos que, dotados de un potencial provocador, pudieran por otro lado iniciar un proceso dialógico y enriquecedor como el que reclaman autoras de signo contrario, como la propia Gimeno. Quizá, entonces, las posiciones confrontadas acorten distancias en aras de un menor maniqueísmo y una mayor diversidad en esos «feminismos» de la nueva era.

## REFERENCIAS

De Miguel, Ana (2015) *Neoliberalismo sexual*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Gil, Silvia L. y Orozco, Amaia P. (2012) «Transfeminismo. ¿Sujetos o vida en común? », *El Orgullo es nuestro*, Madrid: Los libros de Diagonal, pp. 157-160.

Gimeno, Beatriz (2012) *La prostitución*, Barcelona, Edicions Bellaterra.

Guasch, Oscar y Lizardo, Eduardo (2017) *Chaperos. Precariado y prostitución homosexual*, Barcelona: Edicions Bellaterra.

Holgado Fernández, Isabel (2014) «Saberes puteriles y transgresión femenina», *La Madeja*, nº 6, Oviedo, Cambalache Feminista, pp. 39-41

Juliano, Dolores (2004) *Excluidas y marginales*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Legardinier, Claudine (2002) «Prostitución», *Diccionario crítico del feminismo* (Coord. Helena Hirata, Françoise Laborie, Hélène Le Doaré y Danièle Senotier), Madrid: Editorial Síntesis, pp. 213-224.

Osborne, Raquel (1993) *La construcción sexual de la realidad*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Posada, Luisa (2015) *Filosofía, crítica y (re)flexiones feministas*, Madrid: Editorial Fundamentos.

Varela, Nuria (2013) *Feminismo para principiantes*, Barcelona: Ediciones B.

**Luis León Prieto**
Universidad de Oviedo
luisleonprieto@gmail.com

Recibido el 8 de julio de 2018
Aceptado el 23 de octubre de 2018
BIBLID [1132-8231 (2019): 209-213]

## AMALIA ROSADO ORQUÍN
*Virtudes Cuevas. Una superviviente del campo de concentración de Ravensbrück*
Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2017
162 páginas

Que la producción historiográfica sobre memoria, género, represión franquista, exilio y barbarie nazi ha alcanzado proporciones enormes en los últimos años –con distinta suerte- no es una noticia de última hora, precisamente. Por ello resulta lícito que el futuro lector del trabajo que presentamos se pregunte qué puede aportarle como novedad. La respuesta es que va a encontrar un amplio y productivo abanico de elementos que nos ayuden a entender mejor nuestro pasado inmediato a través de una historia de vida electrizante cuya protagonista, no por desconocida por la inmensa mayoría de nuestro elenco histórico, ofrece menos interés.

Como tantas personas engullidas por la vorágine iniciada en 1936, la trayectoria de Virtudes Cuevas comporta tres aspectos destacables: el papel que jugaron las mujeres comprometidas con los diferentes vaivenes de sus presentes, la doble estigmatización –mujeres y rojas- y la reivindicación de un nuevo compromiso social más igualitario y más humano.

Así las cosas, la obra de Amalia Rosado se construye a partir de un eje conductor, la persona de Virtudes Cuevas, cuyas vivencias van siendo enmarcadas en cuadros explicativos más amplios; todo ello de forma acertada y con una narrativa apropiada y ágil, aunque en ocasiones la ausencia de unificación verbal del texto provoque cierto descompás pero que no interfiere en el resultado final cuya calidad resulta innegable.

La obra se inicia, como es natural, en los primeros años de vida de Virtudes, pero lejos de presentarlos como años de forja de la futura activista comunista, la autora los ha utilizado para presentar el marco sociopolítico que influiría en su construcción como ser humano pleno y consciente. Y en este aspecto cabe resaltar el trato del dilema de la protagonista al decidir cómo encarar su futuro optando finalmente por la ruta del Magisterio, aunque su opción primera fuese la de Medicina. Este esquema se mantiene a lo largo de todo el trabajo: las referencias a su vida íntima se reducen a lo imprescindible.

La proclamación de la Segunda República, las tribulaciones políticas a lo largo del período republicano, el impacto de la guerra y su transcurso, el exilio y sus avatares incluyendo la participación en la resistencia, la deportación a Ravensbrück, la terrible vivencia en su interior donde la vida y la dignidad del ser humano no valían nada, el retorno a Francia para afrontar un futuro incierto, la visita a su pueblo natal, Sueca, para hacer donación de su patrimonio a la ciudad que la vio nacer con la intención de conformar un centro de género, exilio y deportación (que ni vale la pena recordar que a estas alturas, con doble «ley de memoria histórica» –estatal y comunitaria– no ha visto la luz por la apatía y la ineptitud políticas imperantes). Finalmente, Virtudes dejó de vivir en 2010 en Vilejuif. Detrás quedaba todo un pasado que el Estado francés reconoció con diferentes condecoraciones, como la Legión de Honor impuesta por el propio De Gaulle, su nombramiento como abanderada de los Veteranos Combatientes otorgada por el Ministerio de Defensa de la República Francesa, y otros reconocimientos a su trayectoria, que gracias a la obra de Amalia Rosado llegan por fin a nuestro abasto.

Así, pues, más allá de la relevancia política de la protagonista del presente trabajo, se nos presenta una trayectoria vital compartida por sus contemporáneos. Militante de las Juventudes Socialistas Unificadas, nada más comenzar la guerra, se incorporó al Quinto Regimiento a las órdenes de Líster, quien le encargó organizar una casa cuna en Madrid con el objeto en principio de atender a los niños cuyos padres se encontraban en los frentes para posteriormente ocuparse también de los heridos. Esta tarea la compaginaba ejerciendo de espía en el frente para informar a Líster directamente. A continuación, pasó a coordinar servicios de evacuación de niños y mujeres y estableciendo contacto con brigadistas internacionales, que posteriormente la introducirían en la *Résistance*.

La debacle de la ocupación de Cataluña hizo que Virtudes formara parte del aproximado medio millón de seres humanos que traspasaron la frontera francesa para escapar de las tropas franquistas y de una suerte lo más negra posible, y una vez en territorio francés y tras un periplo por diferentes lugares de internamiento, pudo instalarse en Burdeos.

Allí le sorprendió la invasión nazi de Francia, y durante la misma tuvo la oportunidad de contactar con células comunistas para continuar sus actividades políticas, y de la mano del antiguo brigadista y futuro héroe, Rol Tanguy, pasó a formar parte de la resistencia antialemana en la que destacaron numerosos españoles refugiados en Francia, siguiendo las arengas de De Gaulle.

Virtudes fue detenida por la Gestapo. Torturada y humillada se negó a informar sobre sus actividades y camaradas, por lo que fue enviada al campo de concentración de Ravensbrück (El *convoy de las 27.000*) para vivir un infierno del que no vale la pena entrar en detalles. A estas alturas, las atrocidades y demás crímenes contra la Humanidad allí cometidos nos son de sobra conocidos.

Tras ser liberada, Virtudes retornó a Francia marcándose una doble meta: sobrevivir y dedicarse a evitar que los horrores vividos cayeran en el olvido. Apátrida y refugiada, consiguió acceder a una vida modesta, pero al fin normalizada, dedicando una ingente cantidad de tiempo a su compromiso con la Asociación de Antiguas Deportadas e Internas de la Resistencia (ADIR), lo que también apunta a su militancia de género, al que Amalia Rosado denomina con acierto el problema de las doblemente olvidadas y doblemente heridas.

Pero Virtudes no fue olvidada en Francia. Como hemos apuntado, fue objeto de todo tipo de reconocimientos y honores por parte del Estado francés, como otros muchos que contribuyeron arriesgando –y también perdiendo– sus vidas frente a la barbarie parda.

Por tanto, nos encontramos ante un relato de vida objetivamente tratado, huyendo de la fácil hagiografía, y situando los planos explicativos polarizándolos sobre la persona de una mujer. En este caso, la laureada en Francia, desconocida en España y ninguneada en su tierra natal, Virtudes Cuevas.

**Ricard Camil Torres Fabra**
Universitat de València
Ricard.Torres@uv.es
BIBLID [1132-8232 (2019): 214-215]

CRISTINA I. CASTELLANO GONZÁLEZ (coord.)
*Raíces suspendidas: estéticas y narrativas migrantes desde una perspectiva de género*
Guadalajara, México: Editorial Universitaria, 2018
239 páginas

*Raíces Suspendidas: estéticas y narrativas migrantes desde una perspectiva de género* es un esfuerzo por parte de ocho investigadoras que fijan sus multidisciplinarias lupas para abordar un fenómeno transversal existente en casi todas las sociedades: la migración. Ésta es vista no tanto en su carácter de fenómeno social amortizado por medio de políticas públicas que pocas veces tratan a las y los afectados bajo los acuerdos firmados en derechos humanos y los cuales son visualizados como intrusos dentro de territorios políticamente definidos; personas que, ya sea de manera gradual o abrupta, son golpeadas en su «modus vivendi» por fenómenos que les sobrepasan y atentan contra su integridad así como la de sus cercanos, ya sea de manera física, moral o ambas. Al contrario, las autoras deciden hablar de «raíces», tocando fibras sensibles de estos movimientos que cambian vidas y que pueden llegar a significar el acontecimiento más decisivo dentro de sociedades enteras.

Se presenta el término «raíz suspendida», propuesto por el escritor, poeta y ensayista Édouard Glissant, como una manera de redefinir la migración y comprenderla, no como el gran problema de las agendas de los gobiernos, sino como un movimiento al que se ha enfrentado el ser humano y a través del cual se ha forjado la multiplicidad de prácticas culturales e identidades con las que cuenta.

A través del relato de vida, la autobiografía y sus múltiples variantes que lo constituyen en la praxis, las investigadoras nos explican, a ritmo de autora por capítulo, las diferentes experiencias que han tenido a través de su vida científica ante diversos fenómenos de migración a lo largo y ancho del mundo extra-occidental: desde las sombras en las que se les asigna a habitar a los trabajadores africanos en París, la ciudad de la luz, hasta reconstrucciones de huecos históricos de la denominada sociedad de castas en la Nueva España - una de las catalogaciones propuestas por la Corte Española para poder estratificar las atribuciones legales de las diversas culturas bajo el dominio del que llegó a ser el mayor imperio del mundo.

Historiadoras, filósofas, artistas visuales, activistas: todas y cada una de las tintas aquí presentadas son articuladas de manera transversal por los Estudios de Género, paradigma que propone hablar dentro de todos los campos de la ciencia sobre la estructuración por roles e identidades que se generaron a través de una visión dualista del género y plantea un panorama más amplio y consensuado con las múltiples realidades por las que son intervenidas nuestras construcciones identitarias. Este libro se propone como un enriquecimiento de los estudios de género y movilidades, así como también aporta testimonios y proyectos de construcción de identidades y narrativas llevados a buen término, a pesar de que algunos de ellos fueron llevados a cabo en zonas de conflicto y de encierro.

En el primer capítulo: «Relato de sí misma, escritura del otro», Annie Benveniste nos presenta lo que podría considerase el marco teórico metodológico del libro mismo. El relato de vida como modelo antropológico en el que la investigadora, centrada desde una perspectiva occidental, intenta rescatar visiones que se alejan de la objetividad histórica y pretenden buscar el valor mismo del relato en su estructura, tiempo y unidad narrativa; en este caso marcadas por la migración y/o las violencias que se producen en torno a ella. Desde la primera evidencia de aplicación del método, la autora nos comparte la urgencia de las investigaciones con perspectiva de género por rescatar las narraciones que den voz al otro, al minoritario, al que no tiene la accesibilidad para legitimar y hacer escuchar su voz, ya sea por recursos materiales, visibilidad social, o intereses políticos. Pasando del exotismo desarrollado en el siglo diecinueve a la construcción de las diferentes visiones urbanas de occidente, Benveniste comparte las peripecias que conlleva el adecuar un método para aplicarlo en terrenos que son únicos en su tiempo y geografía, por lo que propone mayor sensibilidad en los casos de estudio al momento de observar y registrar fenómenos y sus singularidades.

Cristina Castellano presenta en su capítulo «Abecedario de creaciones migrantes» los procesos de los talleres de alfabetización desarrollados con comunidades africanas asentadas en los centros marginalizados de París. Estos procesos de alfabetización, de manera oficial, no contemplan diferencias cognitivas que se les pueden presentar a personas que se insertan en una cultura hegemónica, como lo es en este caso la francesa, a través de una migración con su multiplicidad de causas y efectos. En este capítulo la autora propone metodologías más amables con el migrante para llevar a cabo este aprendizaje que se visualiza como esencial en la cultura occidental: desde el agarrar un lápiz hasta hacer transposiciones simbólicas del país de origen, resignificando así la educación ahí llevada a cabo. Apoyada por Edna Cantoral, artista que contribuye con la realización de retratos en acuarela de las personas que articulan sus relatos de vida, esta investigación, tanto en lo científico como en lo artístico, dio pie a una exposición que se ha presentado en diferentes puntos de Europa y América.

En un tercer capítulo, bajo el nombre de «Tiempo cero: la espera interminable desde la lente de las mujeres saharauis», Ileana Landeros conduce al Sahara, hacia los campos de concentración de la población Saharaui. Lugares establecidos desde hace más de cuarenta años para resolver (o contener) problemas territoriales que esta población reclama como suyos. Con una intención enfocada al diálogo visual, la autora narra la experiencia de aplicar la metodología «entre voces» para crear los discursos subalternos; acentuados en el género, para la población que habita este territorio indefinidamente temporal, este «Sahara que no es el verdadero». Su producción audiovisual nos presenta diferentes aspectos de la vida de la mujer saharaui, desde sus intimidades hasta sus reclamos políticos. De acuerdo a lo que escribe la autora, es una generación que nació en el confinamiento, que vive con una promesa y se prepara para, en su momento, vivirla. Siendo esta su mayor batalla y, consecuentemente, la victoria más anhelada.

En el capítulo de «Las Indias cacicas novohispanas», Lina Mercedes propone un acercamiento a la microhistoria sobre procesos propios de la conquista y virreinato en la nueva España; fenómenos poco investigados por ser paralelos a la historia oficial mexicana. Lina presenta (dentro de una estratificación elaborada del ejercicio de la jurisdicción propia de su tiempo) cómo, en un proceso legitimación monárquica de la corona española en tierras americanas, se elaboraron códigos legales para las noblezas correspondientes a los reinos vencidos en la conquista de tierras americana. El ejemplo más difundido y documentado, comenta la autora, es el de la familia descendiente del emperador Moctezuma. El caso particular que se señala es de las indias cacicas; mujeres que, por medio de su linaje de nobleza indígena, pudieron acceder a diferentes tratos y derechos dentro de una sociedad basada en las castas, lo que les permitió llevar a juicio reclamos por faltas hacia su persona: algunos de ellos se lograron presentar en buen término como lo atestiguan los archivos estudiados.

¿Cómo puede un personaje de la cultura popular, transformarse y representar múltiples identidades colectivas? Se pregunta Rosa María Spinoso, en «Relatos y narrativas Chicanas de La Llorona». Aquí propone al personaje de La Llorona como uno de los íconos femeninos que acompañan al mexicano-norteamericano para resignificarse, contextualizarse en sus modos de vida y así crear la identidad Chicana, naciente de los valores peyorativos que le agrega el norteamericano al obrero, granjero, lavaplatos, por citar algunos oficios de los migrantes mexicanos radicados en Estados Unidos. La Llorona, madre soltera, enjuiciada por un crimen, ambientalista y hasta activista feminista, es estudiada por la autora por medio de relatos poéticos, blogs y representaciones murales para caer en cuenta que su raíz suspendida de alma errante es la principal característica para la apropiación de la población denominada como el Gran México; ese México que no obedece a límites geográficos, pero responde a porosidades culturales que viajan con y a través del migrante.

En voz múltiple, Carolina y Rocío proponen en «Amuletos indefinidos» una imagen fálica como si fuera un amuleto. El pene que ellas trabajan en la imagen a manera de estampilla, lo evidencian como complemento o acompañamiento a cuerpos femeninos, vistos como cuerpos incompletos, cuerpos solos en una sociedad que normaliza la violación o el feminicidio como la latinoamericana. A través de la propuesta de performance, donde el eje central es un «pene amuleto» ellas cuestionan al femenino como complemento o al masculino como eje central, al tiempo que se construyen como grupo que busca no reproducir formas colonizadas de entender el activismo. Latinoamericanas, estudiantes de posgrado de la Universidad de París 8, las participantes de este colectivo no se identifican como francesas, y por consecuente comentan que en numerosas ocasiones su voz es minimizada o neutralizada, tema que tratan en uno de sus performances anteriores, representando su colaboración como un discurso periférico o sin importancia ante los poderosos discursos occidentales.

Nadia Setti cierra esta obra con el capítulo: «Tópicos y temporalidades migrantes», abordando la migración entendida como errancia, y proponiendo el

cambio del estatus momentáneo del migrante de asilo político, al de un migrante excluido que se articula en propuesta con una Europa que ha cambiado de posición política ante este fenómeno al paso de los años. Comenzamos con uno de los textos base de la literatura occidental: *La Odisea*, donde Ulises en su calidad de viajero es visto como huésped, mas no como intruso. Sin embargo, en el discurrir del capítulo esto cambia y la autora nos acerca narrativas de mujeres de la Europa Oriental; voces que pocas veces han sido escuchadas en la lengua castellana. Ella nos propone una yuxtaposición de narrativas migrantes y dominadas ya que pone el cuerpo del refugiado en eje de este fenómeno; un cuerpo a la espera, a la deriva, violentado, como si se tratase de esclavitud; así equiparado por la autora.

Todos estos trabajos nacen bajo una premisa: aunque sea por esta vez, en esta oración, en este documento, en este trazo, en esta foto, el subalterno tiene la oportunidad de pensarse, definirse, darse significado… es decir, proponerse ante los demás con su propia voz, y presentarle cuentas al destino que parece ser indiferente ante el arrebato de un trozo de pan, de una estabilidad, de un pedazo de tierra donde aferrar las raíces de la identidad, por lo que queda celebrar esa raíz andante, móvil, suspendida.

Si uno de los objetivos o retos que tienen los Estudios de Género es el de reconstruir los límites del individuo integrante del sistema en el que convive y se desenvuelve, - que hasta hace poco han sido tajantes y sólidos como las sociedades a los que les pertenecen - estas investigaciones logran hacer la reconstrucción de la identidad de personas, en este caso todas y cada una coartadas por la migración «per se». Este libro aporta seis ejemplos de aplicación de la teoría y metodología, así como la intromisión de la academia en la vida cotidiana, cambiando así el devenir de personas que, aunque no sabemos si la vida les favorecerá en un futuro próximo, hoy por hoy se les ha otorgado un espacio y una manera de pensarse, construirse, analizarse, apropiarse de su identidad y así darles voz; provocando la creación de nuevo mitos de la identidad cultural: identidades no pensadas en la construcción de los grandes nacionalismos, sino en las fluctuaciones migratorias.

Por consiguiente, se celebra la llegada de este texto ya que permite apreciar múltiples relatos que no se presentan como el hegemónico, como el gran relato, sino que dan cuenta de construcciones identitarias tanto de individuos como de comunidades subalternas, poniendo de manifiesto modos de ver de culturas extra-occidentales a través de la lupa de la perspectiva de género.

**Francisco Javier Gómez Casillas**
Universidad de Guadalajara (México)
gomez.cultura@gmail.com

Recibido el 30 de septiembre de 2018
Aceptado el 21 de diciembre de 2018
BIBLID [1132-8231 (2019): 216-219]

NIEVES ALBEROLA CRESPO
*Susan Glaspell y los Provincetown Players: Laboratorio de emociones (1915-1917)*
València, Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans, 2017
173 páginas

A modo de anécdota cuenta Veronica Makowsky que cuando trabajaba en el libro *Susan Glaspell's Century of American Women: A Critical Interpretation of her Work* (2001) a menudo se le preguntaba quién era Susan Glaspell y si era tan digna de estudio por qué no formaba parte del canon literario. Citando a Jane Tompkins, Makowsky nos recuerda que «[l]a reputación de un autor clásico no surge del 'mérito intrínseco' de su trabajo, sino de un compendio de complejas circunstancias que en un principio lo hacen visible y luego lo mantienen en un puesto preeminente» (2001: 3). Varias circunstancias hicieron invisible el trabajo de Glaspell. Por un lado, la tendencia modernista del período (entre 1915 y 1943) en que la dramaturga publicó sus quince obras de teatro. Al no ser ni cosmopolitas ni elitistas no encajaron en la filosofía literaria del momento. Su lenguaje, realista y sobrio, despreció la abstracción que dominaba la escena, transgredió las convenciones preciosistas de la estética imperante y experimentó con figuras retóricas novedosas. La estructuración de sus obras en un solo acto atentó contra la cartografía de las formas literarias y contravino las leyes de la poética aristotélica.

Por otro lado, Glaspell era una mujer interesada en escribir sobre las mujeres y sus triviales vidas. Sus temas, pequeños y domésticos, así como la caracterización de sus heroínas, rebeldes y radicales, la condenaron al ostracismo. Por no mencionar que Glaspell escribió principalmente en un género menor. El teatro, apunta Makowsky, es el «hijo bastardo de la literatura americana, que ocasionalmente se cuela a regañadientes en el programa curricular de un colegio universitario o en algún curso infrecuente de drama. Si hay sitio para un gran dramaturgo en el canon es O'Neill» (2001: 6). Y cuando se estudia su obra no se menciona la influencia que sobre ella ejerció Glaspell (Ben-Zvi, 2005: 252-253).

Hoy la obra de Glaspell es bien conocida y se lee con interés gracias a la labor de investigadores de su producción como Linda Ben-Zvi (2005), Ellen Gainor (2001), Kristina Hinz-Bode (2006), Emeline Jouve (2017) y Barbara Ozieblo (2006, 2008), quienes han contribuido a difundir su figura como referente ineludible de la cultura norteamericana y han contagiado el gusto por su escritura. En esta empresa de diseminar el trabajo de Glaspell y su concepción del teatro es innegable el papel que han desempeñado los traductores. No solo han logrado que su obra sea accesible a un número mayor de lectores, asegurando, al decir de Walter Benjamin, su «supervivencia». Al fin y al cabo, es en las traducciones que «[l]a vida del original alcanza […] su expansión póstuma más vasta y siempre renovada» (1971: 130). Es más: las palabras de los traductores han facilitado el intercambio y el entendimiento entre culturas y contextos.

Para traducir el lenguaje del otro es necesario un conocimiento profundo de la cultura que se traduce y de la literatura que refleja y da forma a los modos de entender que caracterizan a un pueblo. Nieves Alberola Crespo ciertamente conoce la escena dramática norteamericana y ha estudiado el trabajo de las dramaturgas pioneras de su historia. En 2006 edita junto a Yvonne Shafer *¿Nimiedades para la eternidad? Pioneras de la escena estadounidense,* con el que podemos disfrutar de la lectura de *Vecinos* (*Neighbors*) de Zona Gale, *Nimiedades* (*Trifles*) de Susan Glaspell, *Directas e indirectas* (*Overtones*) de Alice Gerstenberg e *Impacto de color* (*Color Struck*) de Zora Neale Hurston; todas traducidas al castellano por Alberola. En *Susan Glaspell y Los Provincetown Players: Laboratorio de emociones* (2017), Alberola vuelve a traducir *Nimiedades* y presenta la traducción de otras tres obras: *Deseos suprimidos, Cierra el libro* y *El pueblo*. Su propósito, señala Fátima Agut Clausell en el prólogo del libro, «es dar a conocer las obras […] que Glaspell escribió para los Provincetown Players, grupo de teatro del que fue cofundadora» a los lectores hispanos (p. 14). «Alberola se puso en contacto con Valentina Cook [heredera del legado de la dramaturga y de su marido George Cram Cook] para informarla de su nuevo proyecto y pedir permiso para traducir las obras al español» (pp. 14-15). Consciente de que el teatro se escribe para encarnarse en un escenario, Alberola ha asistido a representaciones de la obra de Glaspell en Londres, donde el Orange Tree Theatre puso en escena *Nimiedades* en 2008, y ha interpretado ella misma a algunos de los personajes que creó la dramaturga americana.

Introduce Alberola las cuatro obras que conforman su laboratorio de emociones con ensayos breves que las ubican en las circunstancias de su producción. Así, precede a *Deseos suprimidos* un breve escrito titulado «Humor y psicoanálisis» donde Alberola revisa las teorías del subconsciente que fascinaron a los intelectuales americanos de finales del siglo XIX y principios del XX y en las que se inspiraron Glaspell y Cook para escribir la obra. Representada por primera vez el 15 de julio de 1915 en la casa de verano de la pareja de escritores Neith Boyce y Hutchins Hapgood en Provincetown, satiriza la popularidad y popularización de las ideas de Freud en los Estados Unidos de aquel momento usando la obsesión de Henrietta Brewster por interpretar los sueños de su marido Stephen Brewster y de su hermana Mabel como catalizador. De forma concienzuda, Alberola describe el entorno social, político y artístico que influye en el desarrollo del «impulso creativo» (2017: 19) de los autores, informa sobre los devenires de las sucesivas representaciones del texto dramático, aclara pasajes ambiguos ofreciendo posibles interpretaciones y explica detalles escenográficos.

La traducción en sí se acompaña de notas, claras y precisas, a pie de página, que facilitan la lectura del original en lengua castellana. Si bien Alberola hace que los textos fuente sean más fáciles para sus lectores proporcionando la información necesaria para ubicar culturalmente las obras que traduce, nos hace trabajar en un espacio que respeta la alteridad del original. En otras palabras, consigue dar familiaridad a los textos mientras conserva los rasgos que los caracterizan y encuentra un camino intermedio que domestica en el mismo movimiento que extranjeriza el texto original. Me refiero a los dos caminos para traducir,

domesticar o extranjerizar el texto, que Friedrich Schleiermacher sugiere en 1813 y Lawrence Venuti desarrolla en *The Translator´s Invisibility* (1997). Conserva así la voz de la autora y sus valores culturales respetando la dimensión transgresora y experimental de los textos de Glaspell al vertirlos al español.

Un ejemplo es el humor, el mayor reto al que se enfrenta la traductora en el caso de *Deseos suprimidos*. Así lo asegura cuando escribe: «La primera dificultad a la que me enfrentaba era traducir el inteligente juego de palabras de la obra original para no perder en la versión española ese humor, esa comicidad tan deliciosamente atractiva» (2017: 21). La tendencia general es sustituir lo que resulta divertido en el texto original por lo que nos hace reír en el contexto meta. Es obvio que lo que resulta divertido en una cultura puede no serlo en otra y que el humor es un factor en rápida y constante evolución, de forma que lo que nos hizo reír en el pasado puede no provocar el mismo efecto en el presente. El riesgo que supone seguir este camino, sin embargo, es alejar la obra que se traduce del sistema de significación en el que se gestó.

Ya Goethe en las notas para *El Diván* advertía que a menudo las traducciones quieren hacer propio lo ajeno. Se decía allí que «nuestras versiones, incluso las mejores, parten de un principio falso, pues quieren convertir en alemán lo griego, indio o inglés en vez de dar forma griega, india o inglesa al alemán» (Benjamin, 1971: 141). A esta idea se remonta Talal Asad cuando llama a los traductores a «transformar su lenguaje con el fin de traducir la coherencia del original» (1986: 157). Alberola responde a esta llamada. En vez de convertir el humor de la obra extranjera al castellano, da forma inglesa al humor español transfigurando los nombres de los personajes (2017: 21). De esta manera se mantiene fiel al espíritu del idioma de partida al mismo tiempo que profundiza en diversos matices etimológicos de la lengua de llegada.

Si *Deseos suprimidos* es una comedia, *Nimiedades* es, en palabras de Heywood Broun, una «tragedia intensamente dramática» (Alberola, 2017: 67) inspirada en el asesinato de un granjero en Indianola, Iowa, que tuvo lugar el 2 de diciembre de 1900, y que Glaspell cubrió cuando trabajaba como reportera para *Des Moines Daily News*. A fin de aumentar la tensión dramática, la autora norteamericana utiliza el silencio que registra en el texto en forma de guiones. «[C]omo traductora», Alberola ha «optado por mantenerlos en la versión en español» (2017: 66), dado «el carácter experimental de la obra» (2017: 75). Mantiene también la sobriedad del lenguaje y la gramática coloquial que Glaspell sazona con el argot típico de los entornos rurales en el Medio Oeste de los Estados Unidos.

El Medio Oeste vuelve a servir de emplazamiento a *Cierra el libro*, obrita que Glaspell confesó haber escrito en un día. Quizá, aventura Alberola, pudo escribirla con tanta rapidez porque ya antes, en junio de 1916, había publicado el relato «Unveiling Brenda» en *Harper's Monthly Magazine*, donde se adelantan ciertas temáticas y se configuran algunos de los personajes del guion. La simplicidad del argumento no resta seriedad al contenido social de la obra como tampoco lo hace el humor. En «Remover el pasado» Alberola examina la trágica realidad que Glaspell presenta en *Cierra el libro* y ofrece una traducción fiel a la autora y a su tiempo sin dejar de ser cercana para el lector actual.

Cercana y distante es la traducción de *El pueblo* que cierra el libro, «una obra de un solo acto que tal vez se resiste a ser etiquetada puesto que, según Shafer, constituye un primer experimento en expresionismo» (2017: 140). Sea o no expresionista, la obra critica la sociedad burguesa de la época y aboga por la revolución social. El título corresponde al nombre del periódico alrededor del cual se teje la trama. Glaspell se inspira en *The Masses*, publicación mensual comprometida con los ideales «de progreso, democracia y libertad» (2017: 144) con la que ella y su marido colaboraron desde 1912 hasta 1917. Mientras el léxico y la sintaxis de *El pueblo* nos transportan a una vieja oficina de redacción americana, la idiosincrasia de personajes como El Artista, El Honesto, El Divertido, el Agitador y el Filósofo aproxima el texto al lector de la traducción.

Hay más obras de Glaspell que Alberola promete abarcar en una próxima publicación. En el presente volumen, nos ofrece un trabajo necesario, valioso y cuidado. Consigue su propósito que no es el de perseguir la canonicidad de la obra de Glaspell, sino facilitar la compresión de su mensaje, proponer al lector que la reciba como traducciones que se escriben en un momento y un contexto diferentes, y asegurar su supervivencia. Lo que sobrevive no es idéntico al origen, pero Alberola logra unos efectos más que similares.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


Alberola Crespo, Nieves y Yvonne Shafer (Eds.) (2006): *¿Nimiedades para la eternidad? Pioneras en la escena estadounidense*, Castelló de La Plana, Eliago Ediciones.

Asad, Talal (1986): «The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology», en Clifford, James, y George Marcus (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press, pp. 140-164.

Benjamin, Walter (1971): «La tarea del traductor», en Benjamin, Walter, *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, pp.127-141, 1923 (traducción de H.A. Murena).

Ben-Zvi, Linda (2005): *Susan Glaspell: Her Life and Times*, Oxford: Oxford University Press.

Carpentier, Martha C., y Barbara Ozieblo (Eds.) (2006): *Disclosing Intertextualities: The Stories, Plays, and Novels of Susan Glaspell*, Amsterdam: Rodopi.

Gainor, J. Ellen (2001): *Susan Glaspell in Context: American Theater, Culture, and Politics 1915-1948*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Hinz-Bode, Kristina (2006): *Susan Glaspell and the Anxiety of Expression: Language and Location in the Plays*, Jefferson: McFarland.

Jouve, Eveline (2017): *Susan Glaspell's Poetics and Politics of Rebellion*, Iowa: University of Iowa Press.

Makowski, Veronica (2001): *Susan Glaspell's Century of American Women: A Critical Interpretation of her Work*, New York: Oxford University Press.

Ozieblo, Barbara (2000): *Susan Glaspell: A Critical Biography*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

VENUTI. Lawrence (1997): *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London: Routledge.

**Nieves Pascual Soler**
Universidad de Jaén
npascual@ujaen.es

Recibido el 3 de diciembre de 2018
Aceptado el 10 de enero de 2019
BIBLID [1132-8231 (2019): 220-224]

UA

**LISTADO DE REVISORES/AS DEL NÚMERO 34 (2019)**

Aina Faus Bertomeu (Universitat de València)
Alma López Vale (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED)
Ana Aguado Higón (Universitat de València)
Ana De Miguel (Universidad Rey Juan Carlos)
Antonio López Amores (Universitat Jaume I)
Bárbara Álvarez Rodríguez (Stanford University)
Beatriz García Sánchez (Universidad de Oviedo)
Belén Blázquez Vilaplana (Universidad de Jaén)
Carlota Coronado Ruiz (Universidad Complutense de Madrid)
Daniel Pallarés-Domínguez (Universitat Jaume I)
Diana Maria Ivizate Gonzalez (Universitat Politècnica de València)
Dora Sales Salvador (Universitat Jaume I)
Eider de Dios Fernández (Universidad del País Vasco)
Fátima Agut Clausell (Doctora en Filología)
Inés García Ramírez (Arqueóloga)
Irene Ballester Buigues (Universitat de València)
Irene Gras Cruz (Universitat de València)
Juan Ignacio Oliva (Universidad de La Laguna)
Juan Manuel Marín Torres (Universitat Jaume I)
Lydia María de Tienda Palop (Universitat de València)
Marcelo Della Mora (UK Universidad Kennedy, UFLO Universidad de Flores, Argentina)
María Guadalupe Murillo Saucedo (Universidad de Guanajuato, México)
Mercedes Arriaga Flórez (Universidad de Sevilla)
Mireia Ferrer Álvarez (Universitat de València)
Patricia Badenes Salazar (Doctora en Historia)
Roxana P. Sosa Sánchez (Universidad Complutense de Madrid)
Silvia Martínez Cano (Universidad Pontificia de Comillas)
Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I)
Yasmina Romero Morales (Universidad de La Laguna)
Yera Moreno Sainz-Ezquerra (Universidad Complutense de Madrid)

**Selecció d'articles**
Els treballs presentats a *Asparkía. 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 remetran 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-revistes.uji.es/index.php/asparkia/index

**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'Asparkía**
**Asparkía 35 (2019)**
**Monogràfic:** Ser hombre en tiempos de incertidumbre: repensando la identidad masculina
**Edició a càrrec de:** Joan Sanfélix Albelda (Universitat de València / IUEFG) i Antonio López Amores (Universitat Jaume I)

**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-revistes.uji.es/index.php/asparkia/index

**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-revistes.uji.es/index.php/asparkia/user/register.
El sistema permite registrarse de manera gratuita así como subir archivos.

**Próximos números monográficos de Asparkía**
**Asparkía 35 (2019)**
**Monográfico:** Ser hombre en tiempos de incertidumbre: repensando la identidad masculina
**Edición a cargo de:** Joan Sanfélix Albelda (Universitat de València / IUEFG) i Antonio López Amores (Universitat Jaume I)

UNIVERSITAT JAUME·I

# COL·LECCIÓSENDES

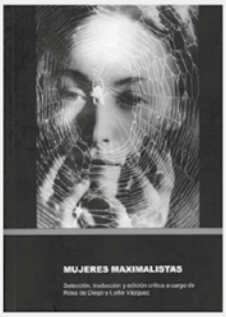
Marina Tsvietáieva
EL RELATO DE SÓNIECHKA
Edición crítica y traducción de Reyes García Burdeus

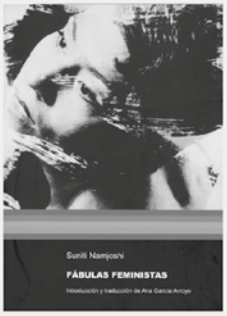
Mª Carmen África Vidal Claramonte
LA MAGIA DE LO EFÍMERO: REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN EL ARTE Y LITERATURA ACTUALES
Prólogo de Almudena Grandes

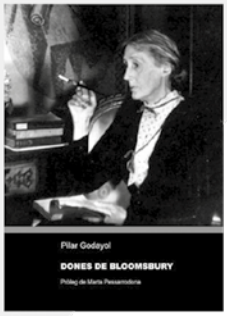
María José Gámez Fuentes
CINEMATERGRAFÍA
LA MADRE EN EL CINE Y LA LITERATURA DE LA DEMOCRACIA
Prólogo de Gina Ferrari

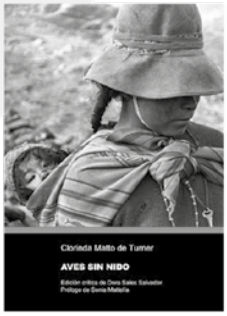
Juncal Caballero
LA MUJER EN EL IMAGINARIO SURREAL. Figuras femeninas en el universo de André Breton

PREMIO NACIONAL DE EDICIÓN UNIVERSITARIA
MEJOR COEDICIÓN 2004
VOCES PROFÉTICAS. RELATOS DE ESCRITORAS ESTADOUNIDENSES DE ENTRESIGLOS (XIX-XX)
Selección, traducción y edición crítica a cargo de Nieves Albiach Crespo y Carme Manuel Cuenca


MUJERES MAXIMALISTAS
Selección, traducción y edición crítica a cargo de Rosa de Diego y Lydia Vázquez


Sunili Namjoshi
FÁBULAS FEMINISTAS
Introducción y traducción de Ana García-Arroyo

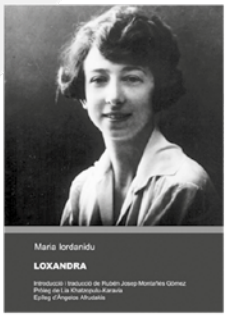

Pilar Godayol
DONES DE BLOOMSBURY
Pròleg de Marta Pessarrodona


Clorinda Matto de Turner
AVES SIN NIDO
Edición crítica de Dora Sales Salvador
Prólogo de Sonia Mattalia

COLETTE UNIVERSAL
Lydia Vázquez y Gérard Lenaïc, eds.

Duquesa de Abrantes
RELATOS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES
Edición y traducción de María Luisa Burguera Nadal

María Pilar Matud Aznar
VIOLENCIA DE GÉNERO


Maria Iordanidu
LOXANDRA
Introducció i traducció de Rubén Josep Montañés Gómez
Pròleg de Lia Khatzopulu-Karavia
Epíleg d'Angelos Anastatis

Nieves Muñoz Muñoz
LOS ECOS DEL BANQUETE NO ESCRITO

Eva Mendieta
EN BUSCA DE CATALINA DE ERAUSO
Identidades en conflicto en la vida de la Monja Alférez

OLIMPIA DE GOUGES O LA PASIÓN DE EXISTIR
Edición de Margarita Borja a partir de la obra Olimpia o la pasión de existir de Margarita Borja y Diana Raznovich

MUJERES EN LA HISTORIA DEL TEATRO JAPONÉS: DE AMATERASU A MINAKO SEKI
Fernando Díd Lozas

Clarisse Ratsifandrihamanana
NY ZANAKO (MI HIJA)
Edición crítica y traducción de Tahiriniaina Rasoloniaina Rakotonanahary

Itziar Pascual Ortiz
LA AMAEM MANÍAS GUERRERAS
ASOCIACIONISMO DE MUJERES Y ACCIÓN CULTURAL

Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere
UNIVERSITAT JAUME·I

Col·lecció d'estudis de gènere amb textos de gran qualitat avalats per l'Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere

www.tenda.uji.es

Preu: 8 €

UNIVERSITAT JAUME I

Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere «Purificación Escribano»