

Las trabajadoras invisibles. Mujer y trabajo en los noticiarios cinematográficos *Luce* (1928-1940)

The invisible Workers. Women and Work in the Luce news programmes (1928-1940)

RESUMEN

A través de esta investigación se analiza la imagen que el noticiario cinematográfico *Luce* presentó de las trabajadoras en sectores como la industria y el terciario. Se utiliza como fuente *Luce* porque constituyó uno de los instrumentos fundamentales de la propaganda fascista y se estudia el trabajo femenino en sector secundario y terciario porque su presencia y desarrollo está unido al progreso y a la modernización del país.

Se muestra el concepto que este medio de comunicación popular difunde del trabajo de la mujer, así como los tipos de trabajo femenino que más se valoran –enfermera o maestra–, que coincidían con los aceptados por el Régimen. Se presentarán, además, las características visuales de las trabajadoras que aparecen en pantalla, los estereotipos más difundidos y el modo de presentarlos.

Palabras clave: Mujer, Italia, Trabajo, Noticiarios cinematográficos, *Luce*, Fascismo.

ABSTRACT

This investigation analyzes the image that the *Luce* news programmes projected about the working women in sectors such as industry and tertiary. The sources used are the *Luce* programs because they became a key instrument of fascist propaganda, and the female work in the industry and the tertiary sector is studied because its presence and development is linked to the progress and modernization of the country.

The concept that this communication tool broadcasted about work done by women it's shown, and also the most valued types of feminine jobs – nurse or schoolteacher– which agree with the ones accepted by the regime. I will also show the visual characteristics of the working women that appear on screen, the most usual stereotypes and the way to introduce them.

Key words: Women, Italy, Work, Newsreels, *Luce*. Fascism.

1 Universidad Complutense de Madrid.

SUMARIO:

1. — Introducción. 2. — El fascismo contra el trabajo femenino. 3. — Los trabajos de las mujeres. 4. — Conclusiones.

Introducción

Para el público cinematográfico italiano de los años treinta no debía existir el trabajo femenino, si se considera el escaso número de noticias editadas por *Luce* en las que las trabajadoras son protagonistas². Nada más lejano de la verdad: un tercio de la población activa italiana, a finales de los años treinta, era femenina. En una Italia agrícola como la del fascismo, no resulta extraño que el 50% de las mujeres trabajadoras se dedicara a la agricultura. Sin embargo, a partir de los años veinte, sectores como el terciario y la industria comenzaron su expansión, y muchas mujeres desempeñaron un importante papel en este progreso. A pesar de las campañas fascistas contrarias al trabajo femenino, la población femenina activa empleada en estas actividades no dejó de aumentar en estos años. Para el Régimen era una realidad incómoda que había que ocultar. Por ello, además de las campañas anti-trabajo femenino, intentó que las obreras de las fábricas o las secretarías apenas aparecieran en las pantallas de cine.

A pesar de estos intentos, los noticiarios cinematográficos *Luce* no pueden eludir la presencia de estas trabajadoras, sobre todo en noticias cuya intención principal es mostrar el progreso económico e industrial de Italia. A través de este estudio se muestra cuál fue la imagen que de estas mujeres trabajadoras difundieron los noticiarios cinematográficos *Luce*: las características visuales de las trabajadoras que aparecen en pantalla en noticias relacionadas con la industria y el sector terciario, los estereotipos relacionados con su presencia y la manera de construir esta imagen (uso de los planos, música, locución, etc).

La fuente principal de esta investigación la constituye el *cinogiornale Luce*, creado y producido por el *Istituto Luce*, fue uno de los instrumentos más eficaces para la propaganda del régimen de Mussolini. El *cinogiornale* tenía el monopolio de la información audiovisual y su exhibición era obligatoria, lo que le convertía en uno de los medios de comunicación con más influencia social. Su información llegaba a todos los públicos: las noticias filmadas eran emocionales, no se explicaban o razonaban los mensajes. Además, el lenguaje audiovisual gozaba de una gran credibilidad en el público de entonces. La creación y la difusión de una determinada imagen de la mujer es por lo tanto importante porque influye en el espectador de manera directa y en la creación, a largo plazo, de mentalidades.

2 Del total de noticias relacionadas con el trabajo femenino –102 noticias–, sólo el 12,7% está protagonizado por las trabajadoras.

La metodología utilizada se basa en un análisis cuantitativo y cualitativo. En el primero se contabiliza el número de noticias sobre trabajo en el que están presentes las mujeres. Este número se relaciona con el total de noticias producidas. Así se establece cronológicamente el porcentaje de la presencia femenina en el mundo laboral en los noticiarios *Luce*. A partir de este análisis, se puede saber cuál es la representación de la mujer que más se repite en los noticiarios y por tanto la más vista, así como los temas más tratados y los menos tratados.

Por otro lado, se realiza un análisis cualitativo que tiene en cuenta tanto los contenidos como la forma. De esta manera, se señalan los temas principales y secundarios más repetidos, así como las ausencias, en cada uno de los noticiarios visionados. También analiza el tipo de lenguaje audiovisual utilizado para determinar si éste tiene una intención más allá de la mera descripción o información.

El material utilizado como fuente fundamental para esta investigación es además inédito: no ha sido utilizado hasta el momento en los estudios de género en Italia. Se rescata, por primera vez, cómo el fascismo representó a este colectivo de mujeres en las pantallas de cine. Una representación basada en las consignas y las doctrina oficiales y que se mantendrá como cliché para generaciones posteriores y como modelo para otros medios de comunicación.

El fascismo contra el trabajo femenino

Durante la Primera Guerra Mundial se produjo la inserción de las mujeres en actividades laborales, algunas inusuales hasta entonces, como barrederas, conductoras, carteras, recaderas, obreras de la industria pesada. Esto contribuyó a difundir una imagen nueva y emancipada de la mujer.

En los años veinte, más de una cuarta parte de la fuerza de trabajo en Italia era femenina, y una de cada cuatro mujeres entre 14 y 65 años, formaba parte de la población activa (De Grazia, 1993: 230). La crisis económica del período de entreguerras obligó además a muchas mujeres a trabajar para poder mantener a sus hijos. En algunos casos, los únicos ingresos de la familia procedían de la mujer³, porque el paro afectó sobre todo a los hombres: las mujeres trabajaban puesto que sus sueldos eran más bajos y llevaban a cabo tareas relacionadas con las labores del hogar.

Además del trabajo en fábricas y en el campo, las mujeres desempeñaban un gran número de funciones en el sector terciario. Para el Régimen estas profesionales del sector servicios eran las más peligrosas: representaban el tipo de mujer contra el que el fascismo trataba de luchar, la *mujer-crisis*, un modelo representado por jóvenes emancipadas, solteras y «estériles».

³ Las familias que en 1931 tenían como cabeza de familia a una mujer eran 1.535.944, con un aumento del 14,6% (1921) al 16,3% (1931) sobre el número total de familias italianas que eran 9.429.583 (Castellani, 1937: 25).

Todos los problemas que acuciaban al régimen de Mussolini y que el noticiario *Luce* no presenta –paro, crisis económica, inflación, desruralización, descenso de la natalidad– tenían como causa fundamental –según la versión oficial– el trabajo femenino. Las medidas destinadas a acabar con este mal social pretendían que la mujer abandonara la vida laboral y se dedicara a la vida matrimonial. Por ello, el Régimen llevó a cabo la llamada política del *Ritorno a casa*. En los primeros años de la década de los veinte ya se puso de manifiesto un ligero descenso de la población activa femenina respecto a 1915. Pero no resultaba suficiente para el fascismo: era necesario llevar a cabo una serie de medidas legislativas y sociales para acabar con el trabajo femenino.

No existía, sin embargo, una línea única de actuación dentro del Régimen en este tema. Por un lado, se situaban los más apocalípticos –Danzi⁴ y Loffredo–, que consideraban que el trabajo femenino tenía nefastas consecuencias para la vida y el progreso de la nación, opinión que coincidía con la posición de la Iglesia.

Para Loffredo no era suficiente con una acción legislativa, también había que llevar a cabo una campaña de opinión (Loffredo, 1938: 356).

Por otro lado, los exponentes del ala más moderada del Régimen, como Bottai, veían el trabajo femenino como una necesidad:

Las mujeres no trabajan por diversión, cuando están obligadas a trabajar de verdad. Trabajan por necesidad. Quien conoce a las mujeres que trabajan, sabe que aspiran, el 99 sobre 100, al matrimonio y a la vuelta a las labores de la casa (Crítica fascista, 1933: 115).

Esta falta de acuerdo en el discurso social consiguió que la campaña fascista contra el trabajo femenino no se planteara de una manera tan explícita como, por ejemplo, la batalla demográfica. Por ello, no hay en *Luce* una postura clara: en ocasiones, se alaba su trabajo, en concreto el de las maestras o enfermeras⁵.

La estrategia más habitual del noticiario italiano consistía en silenciar el tema. Sólo se da importancia al trabajo masculino: desde un punto de vista cuantitativo, son más los planos en los que aparecen hombres trabajando y también los encuadres cercanos de su figura⁶. La mayor parte de las noticias

4 Danzi sostenía lo siguiente: «El trabajo femenino crea contemporáneamente dos daños: la masculinización de la mujer, y el aumento de la desocupación masculina. La mujer que trabaja se dirige hacia la esterilidad; pierde la fe en el hombre; [...] considera la maternidad como un impedimento, un obstáculo, una cadena; se casa, difícilmente es capaz de congeniar con el marido; [...] contribuye a la corrupción de las costumbres; en resumen, contamina la vida de la estirpe» (Danzi, 1934: 86).

5 Como ejemplo: *Giornale Luce* B1333 (06-07-1938) «Las enfermeras de la Cruz Roja».

6 Las noticias encontradas en *Luce* en las que los trabajadores son protagonistas son 290, mientras que sólo en 13 noticias las trabajadoras están evidenciadas en el título del noticiario. Si se consideran las noticias en las que aparecen imágenes de trabajadores, aunque éstos no sean protagonistas, hay 3.635 noticias. El número de noticias en las que aparecen imágenes de mujeres trabajando es mucho menor: 698 noticias.

analizadas exaltan las fábricas autárquicas⁷, y las labores de los trabajadores en la mejora económica del país.

Las ediciones de *Luce* sólo recogen la entrega de medallas al valor en el trabajo concedidas a los hombres⁸. En el noticiario B0594, por ejemplo, mientras que mil campesinos reciben de manos del *Duce* premios al trabajo, las mujeres concurren al premio de «La poesía de la casa», destinado a las mejores amas de casa, «por haber sabido cuidar sus casas y sus tierras con orden y limpieza»⁹.

Lo que resulta evidente en *Luce* es que para el fascismo, el trabajo dignificaba al hombre, puesto que para un hombre el trabajo era signo de virilidad: el trabajo no era un derecho universal, sino un derecho masculino. El femenino era considerado peligroso, y no sólo porque disminuía la natalidad, como se ha comentado, sino porque propiciaba la emancipación de la mujer.

Por estas razones, el Régimen impuso una serie de limitaciones para que la mujer no ocupase puestos de mando ni en las empresas, ni en la sociedad porque requerían un *carácter viril*. Se prohibía también que las mujeres llegasen a altos cargos como magistrados o fiscales del Estado, excluyéndolas también de acceder a puestos públicos mediante concursos¹⁰. Sólo se privilegiaba a las viudas, madres de caídos o huérfanas de guerra solteras que no tuvieran otro sustento y que dependieran de su trabajo.

A partir de 1931, el descenso de la ocupación femenina en la industria y en la agricultura fue irreversible, debido, tanto a la crisis económica internacional como a las medidas legales llevadas a cabo por el fascismo. Este descenso se produjo, sobre todo, entre las trabajadoras casadas. Se creó así el «modelo italiano» de participación femenina en el mercado de trabajo, con porcentajes bastante elevados de jóvenes solteras que iban disminuyendo conforme estas trabajadoras se casaban y tenían hijos (Addis Saba, 1988: 51).

A finales de los años treinta, la legislación fue mucho más dura y discriminatoria. Ante esta situación, los *Fasci Femminili*, siguiendo las directrices de su primer congreso, llevaron a cabo una serie de iniciativas en favor del trabajo femenino: organizaron cursos y escuelas para enseñar las nuevas profesiones que el Régimen consideraba que se adaptaban a la feminidad. El noticiario *Luce* da cuenta de este tipo de cursos: son numerosas las noticias sobre cursos o

7 Como ejemplos: En el *Giornale Luce* B1498 (19-04-1939) «Milán. La fábrica de caramelos» se dice que «la producción italiana puede combatir hasta anular cualquier industria extranjera»; en el *Giornale Luce* B0157 (28-10-1932) «Las grandes industrias italianas. Cómo se fabrican las galletas». Se habla de «una máquina prodigiosa».

8 *Giornale Luce* B0834 (agosto 1931) «Pistoia. Los talleres de San Giorgio».

9 *Giornale Luce* B0594 (sin día- 12-1934) «Littoria. Mussolini distribuye los premios al trabajo a 1.000 campesinos y el premio de la "Poesía de la casa" a las mujeres más merecedoras».

10 En el mejor de los casos, se establecía un límite máximo de personal femenino –que estaba entre el 5 y el 10%.

escuelas de la GIL para aprender economía doméstica o ser una buena enfermera o una mejor campesina.

No es de extrañar que, en el 65,7% de las noticias analizadas sobre trabajo femenino, los oficios que se presentan son los aceptados por el Régimen¹¹: enseñanza, enfermería y trabajo rural. No aparecen, aunque sólo fuera como una curiosidad, las 13 arquitectas italianas o las 60 notarias que ejercieron su profesión en esos años; ninguna escritora, compositora o artista. *Luce* no da relevancia al trabajo femenino: presenta siempre mujeres que son *peones* o *mano de obra*. Los puestos de responsabilidad estaban en manos masculinas y, sobre todo, en manos de fascistas. Los *dirigentes* son siempre hombres. Son éstos los que reciben y dan la mano a los ministros, políticos o jefes del Régimen en la visita oficial de turno que las cámaras de *Luce* no pueden dejar de filmar¹².

Por otra parte, las trabajadoras que aparecen en *Luce* son, sobre todo, disciplinadas, sumisas¹³ y habilidosas: las maestras no deben mostrar su saber y su cultura, sólo el orden y la disciplina. No se hace alusión a las madres trabajadoras, ni existen referencias que ayuden a saber si las trabajadoras que aparecen en los noticiarios eran mujeres casadas o solteras. La edad de éstas oscila entre los 15 y los 50 años, por lo que lo más probable es que, al menos, un tercio estuvieran casadas. Según datos estadísticos de la época¹⁴, se puede estimar que, en los años treinta, el 40% de las trabajadoras italianas estaban casadas. Datos que demuestran el fracaso de las campañas contra el trabajo femenino o la demográfica: a pesar de la propaganda fascista, las mujeres volvían al trabajo después de la baja por maternidad. En 1931 trabajaba un 12% de las mujeres casadas y en 1936, la cifra ascendió al 20,7%.

La situación era paradójica, como se ha dicho. Los industriales preferían la mano de obra femenina por múltiples razones. La primera, y más determinante, era que los sueldos de las mujeres eran mucho más bajos que los de los

11 Se estableció una lista de actividades dentro de las Administraciones públicas en los que las mujeres eran aceptadas. El Real Decreto n. 898 del 29 de junio de 1938, establecía una lista de empleos que se adaptaban especialmente a las mujeres. Los servicios de dactilografía, telefonía, mecanografía, operaciones de estadística y de cálculo con medios mecánicos, recogida y elaboración de datos estadísticos, formación de ficheros, servicios de biblioteca y de secretaria de los institutos de magisterio, así como servicios de enfermería, asistentes sanitarios, asistentes sociales y símiles.

12 Como ejemplos: *Giornale Luce* B0160 (04-11-1932) «Turín. La visita del Duce a los establecimientos de la Única»; *Giornale Luce* B1522 (31-05-1939) «Roma. Visita del Duce a las fábricas autárquicas».

13 Es curioso el hecho de que en la mayor parte de las noticias miren hacia el suelo.

14 Se toman sólo como una referencia aproximada, porque muchas mujeres trabajaban en la economía sumergida, y otras que realizaban trabajos en el campo, no eran consideradas como trabajadoras *di facto*.

hombres¹⁵. La segunda razón, porque las mujeres eran más dóciles: hacían menos huelgas, desempeñaban los trabajos más malsanos y aburridos; se dejaban imponer un horario más largo, 14-16 horas frente a 10-12 de los hombres.

Todo esto no se refleja en *Luce*: su objetivo no es la denuncia o la crítica social, sino crear consenso. Y un medio de comunicación de masas como *Luce* no podía hacer visibles cuestiones que debían permanecer en la oscuridad, como el trabajo infantil o la explotación de la mano de obra femenina. Y fue en esa oscuridad, donde se quedaron las mujeres que fueron capaces de aceptar y adaptarse a cualquier tipo de trabajo ocasional para salir adelante.

También permanecen en la sombra las mujeres que trabajaban en el servicio doméstico de las familias burguesas, las que, a veces, establecían verdaderas relaciones de carácter feudal con el servicio. Esta fuerza de trabajo invisible no estaba representada en las cifras sobre trabajo femenino de entonces, pero eran una realidad¹⁶.

Aunque el trabajo femenino se redujo durante la primera década del fascismo¹⁷, no dejó de constituir un grave problema para el régimen de Mussolini, que lo veía, como se ha explicado, como la causa de todos los males. Pero no todos los medios de comunicación eran contrarios al trabajo femenino. Gran parte de la prensa femenina de entonces defendía el trabajo, no sólo como medio de sustento, sino como forma de realización personal.

A pesar de estas medidas, la población activa femenina aumentó en los años treinta, incluso en sectores como la Administración Pública: de las 17.984 empleadas de 1921, a 232.928, en 1936. De todas ellas, sólo 19 ocupaban cargos dirigentes. Resulta curioso, sin embargo, el aumento en determinados sectores considerados poco femeninos. Así, por ejemplo, de las 85 abogadas que había en 1921, se pasó a 205, en 1936.

Los trabajos de las mujeres

Debe ser objeto de desaprobación, y hasta de sanción legal, la mujer que deja las paredes domésticas para ir al trabajo, que promiscuamente con el hombre pasea por las calles, en los tranvías, en los autobuses y vive en las oficinas...
(Loffredo, 1938: 136).

15 La Carta del trabajo (Legislación Laboral) del 21 de abril de 1927 dice: «se conviene que los salarios femeninos no superen el 50% de los correspondientes a los salarios masculinos». La disparidad, sin embargo, se mantiene siempre por debajo de esta indicación de máxima. Las pagas recibidas por las mujeres oscilaron entre el 33 y el 45% respecto a las de los hombres (Messina, 1987: 139).

16 Tampoco hay huella en *Luce*: en ninguna de las 102 noticias analizadas se hace referencia al trabajo de las mujeres del servicio doméstico.

17 La disminución de la mano de obra femenina no está relacionada con las medidas del Régimen contra el trabajo femenino, sino más bien está ligado a las circunstancias económicas de aquellos años –crisis del sector textil o aumento de la mecanización, por ejemplo.

Este tipo de trabajo, típico de la mujer urbana que coge el metro o el tranvía para llegar a las oficinas de la *Fiat* o de la *Pirelli*, no aparece en las pantallas de cine de Italia. Estos trabajos, que se adaptaban mejor a las mujeres, y que corresponden sobre todo al sector terciario, no son objeto de la propaganda del Régimen, que prefiere –en consonancia con la batalla rural– mostrar a las campesinas que trabajan, de sol a sol, en beneficio de la producción italiana.

Si se considera que más del 50% de las mujeres trabajaban en el campo, puede afirmarse que *Luce* es fiel a la realidad del mundo laboral femenino: el 35,3% de las noticias analizadas tratan sobre el trabajo de las campesinas, *massaie* y *mondariso*¹⁸. Sería, por tanto, lógico, que las trabajadoras de las oficinas, las abogadas o las dependientas, que representan sólo un 24,8% de las mujeres trabajadoras –Cuadro I–, tuvieran menos espacio y menos presencia en el noticiario. Pero, en *Luce*, como en la propaganda fascista, la intención es clara: se trata de ocultar lo más posible un tipo de trabajo que, en su opinión, insta a la emancipación y fomenta el individualismo.

Cuadro I. Las mujeres en las fuerzas de trabajo, por sector económico.

Años	DISTRIBUCION POR PORCENTAJE DE LAS MUJERES QUE TRABAJAN EN:			PORCENTAJE DE MUJERES SOBRE EL TOTAL DE TRABAJADORES EN:		
	Agricultura	Industria	Terciario	Agricultura	Industria	Terciario
1911	58,8	24,2	17,0	43,2	43,9	39,5
1921	52,2	23,6	18,2	44,7	39,0	38,5
1931	53,3	24,1	22,6	40,5	34,4	40,0
1936	51,1	24,1	24,8	41,3	33,1	42,7

Fuente: Pernicone, V.: *L'inserimento della donna nelle attività economiche in Italia*, Società Italiana di Economia demográfica e statistica, Collana di studi e monografie, n.1, 1972, p.35-36.

Luce se olvida de las trabajadoras del sector terciario que, precisamente, experimenta un aumento en las dos décadas del fascismo, e incluso en las posteriores. La crisis económica provocó el gran éxodo de campesinas hacia las ciudades. Las mujeres encontraban trabajo con más facilidad: secretarias o telefonistas, puestos que se adaptaban al tipo de estudios que podían realizar, y a los cargos de poca responsabilidad que el Régimen y las empresas les adjudicaban.

Tampoco las mujeres dedicadas en general a profesiones liberales, aparecen en las imágenes del noticiario italiano. Otras clases de trabajadoras como las

¹⁸ Las *massaie rurali* eran un asociación fascista de campesinas trabajadoras. La palabra *massaia* fue inventada por el Régimen en 1931 para dar dignidad a las trabajadoras rurales. Las *mondariso* o *mondine* eran trabajadoras de temporada que se dedicaban al cultivo del arroz.

obreras, son simplemente números dentro de una fábrica, pero, al menos, aparecen, incluso, en ocasiones, con cierto protagonismo. Era más fácil evitar profesiones a las que se dedicaban una decena de mujeres –Cuadro II–, que otras a las que pertenecían más de un millón, como es el caso del trabajo en la industria.

Cuadro II. Mujeres dedicadas a profesiones liberales

TIPO DE PROFESIÓN	N. DE MUJERES EN ACTIVO
Notarias	60
Dentistas	30
Arquitectas	13
Doctoras	297
Escritoras y periodistas	500

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de *Almanacco della donna italiana*, Bemporad, Florencia, 1938, pp. 373-430.

El concepto del trabajo femenino del Régimen se hace explícito en el noticiero *Luce*:

La enfermera, en la obra de bonificación social para la tutela de la estirpe, aconseja a la madre cuando espera un hijo. La enfermera controla la salud física de los niños. Con esta silenciosa, atenta vigilancia, dan una contribución a la riqueza social y a la mejora del desarrollo de las nuevas generaciones, especialmente en la aplicación de los casos específicos de las leyes sobre asistencia, trabajo, maternidad e infancia, seguros y corporaciones. El régimen fascista, de esta manera, ha abierto a la mujer italiana esta noble misión de humanidad y es en tal campo de trabajo, conforme a sus actitudes, que la mujer puede explicar una actividad profesional¹⁹.

Así, se entiende que el trabajo de la mujer consiste en la dedicación a los demás y su objetivo es la mejora de la Patria. De ahí que el 15,75% de las noticias de *Luce* sobre trabajo traten sobre enfermeras, cuando en realidad no constituía un colectivo demasiado numeroso, en comparación con las obreras.

Es importante resaltar el hecho de que *Luce* dedique gran parte de las noticias – un 29,5% del total²⁰ – a dos profesiones que sólo representaban a unas

19 *Giornale Luce* B1333 (06-07-1938) «Las enfermeras de la Cruz Roja».

20 Ejemplos: *Giornale Luce* B0781 (13-11-1935) «Catania. Inauguración de la nueva clínica médica de Catania»; *Giornale Luce* B1333 (06-07-1938) «Las enfermeras de la Cruz Roja»; *Giornale Luce* B1341 (20-07-1938) «Maestras en la escuela»; *Giornale Luce* A1005 (septiembre 1932) «Las maestras de los Balilla en el Foro Mussolini».

doscientas mil trabajadoras, frente a los millones de mujeres empleadas en el sector primario y secundario –2,8 millones de mujeres. La propaganda del Régimen, y en este caso *Luce*, no considera estas dos profesiones como empleos, sino como *misiones*.

Entre las profesiones relacionadas con la asistencia sanitaria y social se encontraban la enfermera y la llamada *Visitatrice Fascista*. En 1928, el Partido Fascista pidió a la *Croce Rossa* (Cruz Roja) que impartiera un curso de formación de Enfermeras Familiares Fascistas. En 1935, además de estas voluntarias fascistas, se pidió que las enfermeras profesionales ofrecieran sus servicios de forma gratuita. Esto demuestra que para el Régimen el ser enfermera no se consideraba como un trabajo, sino como una *misión*.

Sobre el trabajo desarrollado por las enfermeras poco se dice en *Luce* que no sea en realidad propaganda del sistema sanitario puesto en marcha por el fascismo. Estas mujeres son instruidas en las escuelas de enfermería del Régimen para «desarrollar entre la población una actividad médico-sanitaria (...) A través de una severa preparación de estudios, ellas se empeñan en aumentar las tareas y obras de asistencia»²¹.

En la mayor parte de las noticias, las enfermeras son meras acompañantes de niños enfermos, monjas o médicos. Resultan curiosas estas asociaciones, sobre todo la primera: parece que, en Italia, no existen enfermos que no sean niños. En todas las noticias analizadas, las enfermeras aparecen junto a camas de niños o niñas enfermas²²; nunca de adultos. Las monjas también acompañan a las enfermeras en los numerosos pasillos de hospitales que aparecen en las ediciones de *Luce*. Es un dato interesante porque muchas de estas monjas eran también enfermeras. Esta circunstancia dificultaba a las mujeres encontrar trabajo en el sector²³. Con la presencia de las religiosas voluntarias se remarca el carácter vocacional de la profesión.

Si en los hospitales de los que *Luce* hace propaganda aparecen laboratorios o salas de operaciones, ahí se encuentran médicos y científicos, no mujeres²⁴. No obstante, en estas noticias el tema principal son las estructuras construidas y financiadas por el Régimen: inauguraciones de hospitales, clínicas o institutos

21 *Giornale Luce* B1333 (06-07-1938) «Las enfermeras de la Cruz Roja».

22 Ejemplos: *Giornale Luce* A0617 (julio 1930) «En Valle Oltra, la duquesa Elena de Aosta visita el hospital que lleva su nombre»; *Giornale Luce* B0062 (marzo 1932) «Roma. Guardería materna "Giulio Giordani" de la federación fascista de la Urbe»; *Giornale Luce* B1404 (09-11-1938) «Génova. En navegación con la flota italiana hacia África», etc.

23 Entre 1921 y 1939, el número de enfermeras de la Cruz Roja aumentó de 27.264 a 39.646. Se profesionalizó la enseñanza de enfermería, aunque todavía existían las voluntarias y las monjas voluntarias.

24 Ejemplo: *Giornale Luce* B0782 (13-11-1935) «Italia. Trento. El presidente del Instituto fascista para la prevención social, el honorable Biagi, inaugura el nuevo hospital sanitario antituberculoso sobre la colina de Mediano».

helioterapéuticos quirúrgicos ortopédicos «perfectamente atreizados para el bienestar y los cuidados de los pequeños ingresados»²⁵.

Otro sector en el que las mujeres superaban a los hombres en número, era la enseñanza primaria y secundaria. Eran jóvenes de clases acomodadas que habían estudiado magisterio, una de las pocas carreras *bien vistas* para las mujeres. La dictadura sostenía la idea de que *el sexo gentil* debía estar allí donde «hay necesidad de amor y de fina sabiduría», es decir, en las escuelas para niños, en la vida de las familias, en los pasillos de los hospitales.

Junto a la *crocerossina*, una de las figuras femeninas representativas del Régimen era la maestra rural. El objetivo de ésta no sólo era llevar la alfabetización a las zonas más recónditas de Italia, sino llevar las enseñanzas y dogmas del fascismo.

La austera maestra solterona pasó a la historia. Fue sustituida por figuras más jóvenes y remisas, como las que aparecen en los noticiarios. Eran auténticas fascistas. Pero esto no era suficiente para llegar a ser directora de escuela o de instituto. Para ello, hacía falta ser hombre²⁶. Y son hombres los directores, rectores y otras autoridades que aparecen en las informaciones cinematográficas, siempre delante de estas maestras, siempre haciéndose paso entre las masas de niñas exaltadas que mueven pañuelos blancos.

Luce ofrece un retrato maquillado de la realidad escolar fascista, pero de él se extraen aspectos que tienen su reflejo en la realidad, como es la preeminencia del profesorado femenino entre los docentes de las escuelas primarias. Las mujeres continuaban pensando que la enseñanza era una vocación eminentemente femenina, que se adaptaba a sus cualidades innatas (De Fort, 1984: 565).

Tanto las maestras como las enfermeras tenían trabajos bien pagados y gratificantes. Quienes no podían decir lo mismo eran las miles de obreras que constituían una parte fundamental de la mano de obra industrial italiana. Hasta la llegada del fascismo, la mujer suponía la mitad de la mano de obra de las fábricas.

Industrias como la textil empleaban en sus fábricas a mujeres y a niños para conseguir precios más competitivos²⁷. El noticiario, sin embargo, no mostraba a los espectadores niños trabajando en los telares, en condiciones poco salubres. Pero, a los operadores de *Luce*, les resulta difícil filmar las novísimas y

25 *Giornale Luce* B0781 (13-11-1935) «Catania. Inauguración de la nueva clínica médica de Catania»; *Giornale Luce* B0986 (04-11-1936) «Mezzaselva (Asiago). El Instituto helioterapéutico quirúrgico ortopédico llamado Vittorio Emanuele III».

26 A pesar de que eran más las licenciadas en magisterio que los licenciados, los directores de escuelas primarias y secundarias eran 1.362, frente a 480 mujeres. En las escuelas superiores, de los 841 directores, 790 eran hombres.

27 Las pagas de los trabajadores de la industria textil eran mucho más altas que las de las obreras: en la misma categoría, el hombre ganaba como mínimo 0,85 liras a la hora y como máximo, 2,95 liras, mientras que la mujer cobraba entre 0,50 liras mínimo y 0,80 liras máximo (Vaccari, 1978: 137).

modernísimas instalaciones de las grandes fábricas italianas sin captar una imagen fugaz de las obreras. La mayor parte de estas imágenes *fugaces* son de obreras del sector textil²⁸, pero también tienen unos segundos de celuloide las obreras de otro tipo de fábricas como las alimenticias²⁹, donde normalmente realizan trabajos como cocinar, amasar o cortar alimentos para enlatar o meter en el horno. No sólo interesa mostrar los productos alimenticios nacionales, sino también los sectores punteros de la industria que no tienen competencia en el mundo, como la fabricación de radios, vidrios o corcho³⁰.

Las obreras forman parte, de manera habitual, del decorado: enormes naves industriales con cadenas de montaje en las que, como pequeños eslabones, trabajan de modo mecánico las mujeres, sin mirar a la cámara. Los planos generales acentúan este anonimato. Sólo se hacen planos cercanos de las trabajadoras cuando se pretende documentar la labor desempeñada. Interesa el proceso productivo y el buen funcionamiento de las fábricas italianas³¹.

Dentro de esta puesta en escena del trabajo en la fábrica, el director artístico se encargaba de eliminar los elementos más negativos que caracterizaban el ambiente y el lugar de trabajo cotidiano. *Luce* consiguió poner en pantalla unas fábricas armoniosas, disciplinadas y productivas. Fábricas en las que cada mujer se ocupaba de un telar y no de cuarenta y ocho a la vez³². Fábricas en las que las mujeres no tenían dificultades respiratorias, ni escoliosis. En las fábricas de *cine* no hay espacio para la disensión, aunque se sepa que los focos de mayor resistencia al fascismo existían sobre todo en las fábricas³³. Los obreros de *Luce* reciben a Mussolini con pancartas en las que se dice «*Duce*, tu visita es el premio a nuestro trabajo»³⁴. Brazos en alto, obreros en formación, obreras aplaudiendo..., todo formaba parte de la puesta en escena que rodeaba la llegada del *Duce* a las fábricas.

28 Ejemplos: *Giornale Luce* B1529 (14-06-1939) «Italia. Prato. La visita del ministro de Intercambio y Divisas Guarnieri»; *Giornale Luce* B0149 (07-10-1932) «El lanificio V.E. Marzotto», etc.

29 Ejemplos: B0795 (11-12-1935) «Casaralta (Bologna). La producción de latas de carne y de caldo, en el establecimiento de Casaralta, para el aprovisionamiento del ejército»; *Giornale Luce* B1629 (29-11-1939) «La producción de los panettone de la Alemania. El proceso de elaboración, la distribución»; etc.

30 Ejemplos: *Giornale Luce* B1313 (01-06-1938) «Pavía. La fábrica que construye las válvulas radioeléctricas de la radio»; *Giornale Luce* B0957 (16-09-1936) «Cerdeña. La producción de corcho en la región de Gallura en Cerdeña»; etc.

31 Ejemplos: *Giornale Luce* B0795 (11-12-1935) «Casaralta (Bologna). La producción de latas de carne y de caldo, en el establecimiento de Casaralta, para el aprovisionamiento del ejército»; *Giornale Luce* B1624 (22-11-1939) «Milán. En la fábrica de licores donde se produce la "Ferro china Bisleri": el proceso de fabricación»; etc.

32 Entre 1927 y 1933 se habían quintuplicado los telares mecánicos. Cada obrera debía ocuparse de una media de 48 telares.

33 Algunos trabajadores formaban parte de organizaciones antifascistas clandestinas, y la mayoría participaba en las protestas contra el Régimen como huelgas y manifestaciones, que suponían una ruptura con el fascismo.

34 *Giornale Luce* B0160 (04-11-1932) «Turín. La visita del Duce a los establecimientos de la Unica».

La propaganda del Régimen y el noticiario *Luce* conferirán mayor importancia a la clase obrera en los años de la autarquía, porque gracias a su trabajo, Italia podía hacer frente a las *inicias sanciones*. En este tipo de noticias el narrador de *Luce* valora el esfuerzo de los trabajadores, y más aún cuando se acerca la entrada de Italia en el segundo conflicto mundial. En las noticias no hay referencias directas al trabajo de las mujeres³⁵. Se sigue hablando de obreros en general:

*A las espaldas de los combatientes hay otro ejército, silencioso, trabajador, desconocido para la mayor parte del público, que trabaja para preparar lo necesario para un ejército modernamente equipado. Una fábrica donde trabajan 1.500 obreros para preparar los medicamentos para nuestro ejército*³⁶.

Aunque no se nombre a las trabajadoras, las imágenes muestran a estas mujeres llevando a cabo su labor, siempre mecánica. Al igual que ocurría con las noticias sobre sanidad, quienes vestían las batas blancas eran los hombres: en todas las noticias sobre el trabajo industrial, el personal cualificado es masculino³⁷. Se deduce así, que los puestos de responsabilidad eran siempre destinados a los hombres, en los distintos sectores laborales³⁸.

Esta invisibilidad de la trabajadora industrial en el noticiario fascista acabará con la Segunda Guerra Mundial. Este hecho se refleja en modo cuantitativo en el aumento del número de noticias relacionadas con la industria y las trabajadoras: en 1931 sólo un 11% de las noticias analizadas, tiene como tema el trabajo femenino en las fábricas; diez años más tarde, el 70% de las noticias analizadas de 1941 tratan sobre la industria.

Conclusiones

El trabajo femenino fue uno de los temas más controvertidos durante el fascismo. El Régimen intentó, a través de diferentes mecanismos, acabar con lo que consideraba el origen de todos los males de la sociedad. La campaña contra el trabajo femenino, sin embargo, no es tan evidente en los noticiarios *Luce*, que prefieren eludir el tema o maquillarlo. En las pantallas, apenas se confiere

35 En los siguientes noticiarios, se hace propaganda de las industrias que ayudan al ejército, pero no se hace referencia explícita a la mujer y a su contribución para la guerra: *Giornale Luce* C0005 (02-04-1940) «Armas para Italia. Fabricación y control de siluros»; *Giornale Luce* C0058 (sólo año: 1940) «Para nuestro ejército, en uno de nuestros centros químico-farmacéuticos militares donde se preparan los productos sanitarios necesarios para nuestro ejército»; etc.

36 Voz en off del *Giornale Luce* C0058 (sólo año: 1940) «Para nuestro ejército, en uno de nuestros centros químico-farmacéuticos militares donde se preparan los productos sanitarios necesarios para nuestro ejército».

37 Ejemplos: *Giornale Luce* B1668 (09-02-1940), «Génova. Fábrica de cera para suelos»; *Giornale Luce* C0133 (07-04-1941) «Industrias italianas. Cómo nace la película cinematográfica»; etc.

38 Por ejemplo, entre los trabajadores de los sindicatos, había 3.464 mujeres y 14.559 hombres. De éstos, 884 eran dirigentes, mientras que sólo 7 mujeres ocupaban cargos de responsabilidad.

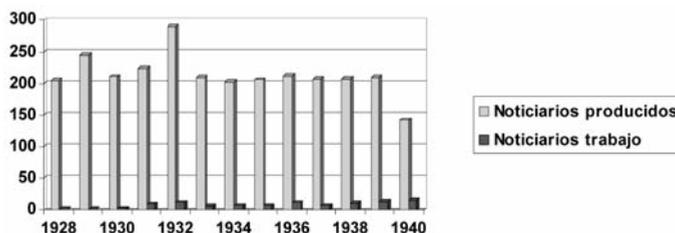
protagonismo a la mujer trabajadora: en el 88% de las noticias relacionadas con el trabajo femenino, las mujeres ocupan un lugar marginal. Son como la figuración de una película; están presentes, pero parecen, a la vez, invisibles. Casi nunca se hacen referencias directas a estas mujeres: o bien no se las nombra; o se refieren a ellas como colectivo. Se las denomina *mano de obra*, *trabajadores*, *obreros*, *artesanos*, incluso algo tan ambiguo como *artífices*. El lenguaje utilizado es importante porque afecta a la percepción de la realidad.

Excepto en algunas informaciones cinematográficas en las que se ensalza la labor de algunas mujeres trabajadoras –enfermeras o maestras, sobre todo–, la proporción de tiempo dedicada a imágenes de trabajadoras, respecto a la duración total de la noticia es muy escasa³⁹. En la valoración de este dato debe tenerse en cuenta que a *Luce* le interesa, por razones propagandísticas, mostrar los sectores económicos de mayor relevancia en aquellos años⁴⁰.

El número de noticias en las que aparecen mujeres no es muy alto en comparación con el número de noticiarios producidos en los años del fascismo (Gráfico I). Se aprecia un aumento del número de noticias en los últimos años de la década de los treinta. Este cambio no se debe a un mayor interés por el trabajo femenino, sino a circunstancias como el bloqueo económico por la invasión de Etiopía y el inicio de la Segunda Guerra Mundial. La propaganda fascista y el noticiario *Luce* se empeñaron en crear la imagen de una Italia tecnológica y rica en materias primas e industria, que podía hacer frente a una guerra. Por ello, aunque aumenta el número de noticias en las que aparecen mujeres trabajadoras, no quiere decir que se las tenga en consideración: el tema principal de las noticias es otro, y la presencia de la mujer sigue siendo claramente marginal.

Gráfico I.

Relación entre noticiarios con noticias sobre trabajo femenino y la producción total de noticiarios *Luce* (1928-1940)



Fuente: Elaboración propia.

39 Entre un 5 y un 10% de la duración total de la noticia: por ejemplo, en un noticia de tres minutos, los planos de las trabajadoras duran 4 segundos.

40 Ejemplos son: *Giornale Luce* B0157 (28-10-1932) «Las grandes industrias italianas. Cómo se fabrican las galletas»; *Giornale Luce* B0581 (noviembre 1934) «Turín. Una moderna fábrica de porcelanas artísticas»; etc.

Parece evidente la intención de evitar el tema del *trabajo femenino*: sólo existe una noticia en la que aparecen estas dos palabras en el título y está fechada en 1982. Dos noticias contienen la palabra *trabajadoras*, pero una corresponde a 1972. Lo mismo sucede con dos informaciones que presentan a las *mujeres en el trabajo*, como protagonistas, pero ambas son de 1943, momento en el que la mujer, como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, tuvo que llevar a cabo trabajos tradicionalmente masculinos como cartero o revisor ferroviario. El número aumenta con términos como *obreras*⁴¹, *dependientas* o *maestras*. Pero de las tres categorías de trabajo, sólo las maestras manifiestan algo de protagonismo en el período estudiado, con 8 noticias del total.

Es interesante destacar el hecho de que el momento de mayor auge de la batalla demográfica y de la propaganda de la maternidad, coincide con la campaña del Régimen contra el trabajo femenino. No es algo extraño, porque ambos conceptos estaban íntimamente relacionados: el fascismo consideraba el trabajo femenino como la principal causa del control de la natalidad.

La representación que se hizo de la mujer trabajadora es importante para la consolidación de mentalidades colectivas. En primer lugar, esconder una realidad como el trabajo femenino tiene como intención crear una falsa idea de normalidad a través de la información: si la mujer trabajadora no aparece en los noticiarios significa que no existe. En segundo lugar, el modelo de trabajadora que intenta difundir *Luce* es el aceptado socialmente –las maestras o las enfermeras. Este estereotipo tiene las características típicamente femeninas. Esto influye en la mentalidad de la sociedad de entonces: los únicos trabajos socialmente aceptados por los que se adaptan a la feminidad de la mujer. El trabajo femenino nunca puede ser viril.

Para el Régimen, como también para gran parte de la sociedad de entonces, sólo se podían justificar las ocupaciones femeninas (enfermera y maestra). Otras como obrera, secretaria, abogada o médica, era mejor ocultarlas, evitarlas o maquillarlas. De ahí que la realidad laboral que presenta *Luce* tenga poco de realidad y mucho de puesta en escena.

BIBLIOGRAFÍA.

- ADDIS SABA, Marina *et al.* (eds) (1988): *La corporazione delle donne. Ricerche e studi sui modelli femminili nel ventennio fascista*. Florencia: Vallecchi.
- ARGENTIERI, Mino (1979): *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*. Florencia: Vallecchi.
- DANZI, Guglielmo (1934): *Europa senza europei?* Roma: Edizioni Roma.

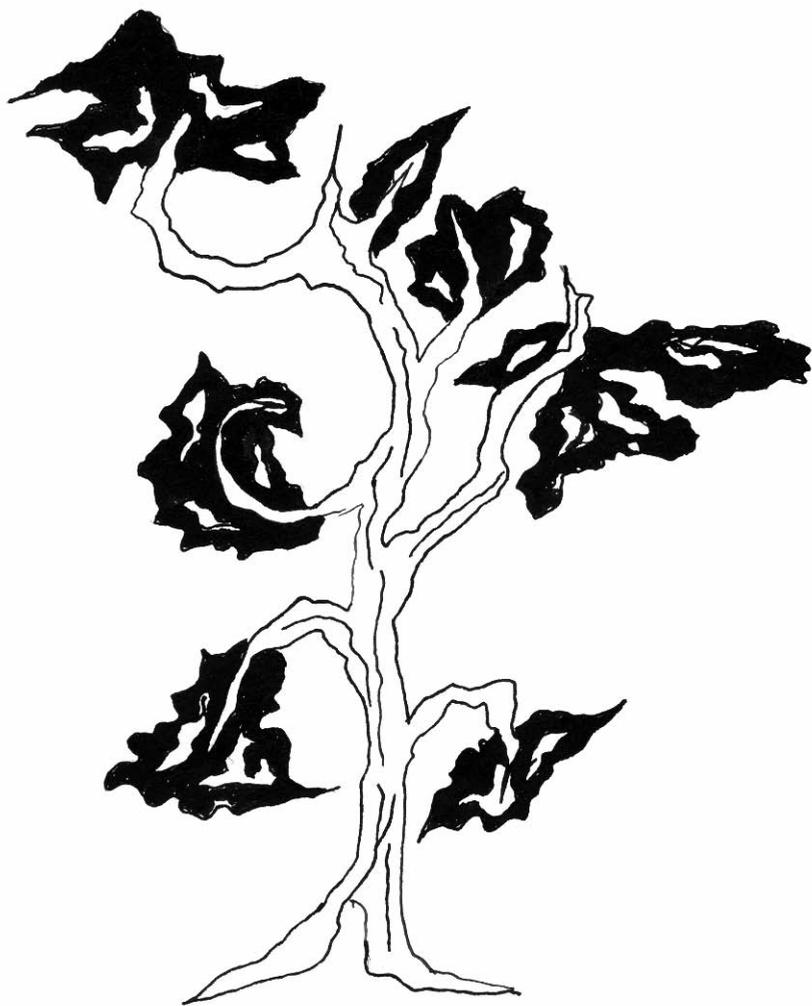
41 Se encontraron 11 noticias en el archivo *Luce*.

- DE FORT, E. (1984): «I maestri elementari italiani dai primi del novecento alla caduta del fascismo», *Nuova rivista storica*. 1984, n. 68, p. 565.
- DE GRAZIA, Victoria (1993): *Le donne nel regime fascista*. Venecia: Marsilio Editori.
- DE ROSA, Gabriele & MALGERI, Francesco et al. (eds.) (1980): *Critica fascista 1923-1943. Antologia*, Vol. I (1929-1934). San Giovanni Valdarno: L. Landi.
- GRAZIOSI, Mariolina (2000): *La donna e la storia. Identità di genere collettiva nell'Italia liberale e fascista*. Nápoles: Liguori Editore.
- GIUFFRIDA, Giovanni: «Condizioni di lavoro ed aborto», *L'Ospedale maggiore di Novara*. 1935, n° 7, pp.1-15.
- LOFFREDO, Ferdinando (1938): *Politica della Famiglia*. Milán: Bompiani.
- LUPPO, Paola (1974): «La condizione femminile nel primo proletariato di fabbrica», *Quaderni piacentini*. 1974, n° 53-54.
- MELDINI, Piero (1975): *Sposa e madre esemplare. Ideologia e politica della famiglia durante il fascismo*. Rimini-Florenca: Guaraldi.
- MESSINA, Nunzia (1987): *Le donne del fascismo. Massaie rurali e dive del cinema nel Ventennio*. Roma: Ellemme.
- VACCARI, Ida (1978): *La donna nel ventennio fascista (1919-1943)*. Milán: Vangelista Editore.

FUENTES:

Noticiarios cinematográficos *Luce* (1928-1943) del Archivo Foto-cinematográfico *Luce*.

Recibido el 23 de diciembre de 2007
Aceptado el 14 de febrero de 2008
BIBLID [1132-8231(2008)19: 155-170]



Retrats

PALOMA PALAU PELLICER¹

Aurora Valero. Mujer, pintora y docente

Aurora Valero. Woman, painter and teacher

La exposición retrospectiva de *La Memòria del temps* (1957-2007, Reials Drassanes de València, Noviembre de 2007-Gener 2008), culmina con 50 años de profesión de esta mujer, artista y docente. Por ello, es todo un reto realizar un retrato de una persona tan productiva, vital y enriquecedora, dedicada a dos complejas y vocacionales disciplinas.

La vida de Aurora Valero está consagrada a la pintura, pero también a la docencia y, en ambas, es de una extensa trayectoria. La tenacidad ha sido una constante en su trabajo diario, demostrando poseer una vitalidad y un afán de superación únicos. Fue Directora del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Valencia, Secretaria de escuelas normales en Córdoba y Tarragona, Jefa de estudios y Subdirectora de la Escuela Universitaria de Magisterio de Tarragona. Ha participado como jurado en tribunales de oposición a cátedra, de acceso a TEU y en Tribunales de Tesis; así como ponente en congresos de Educación Artística. La pintora ha recibido múltiples reconocimientos por su actividad creativa, la cual ha ido mostrando por medio de exposiciones, salones, becas y proyectos; además de tener dos libros publicados sobre arte: *El arte de la pintura en la Prehistoria: instinto, armonía y construcción* (1997) y *El mar pintado: la pintura mural en el mediterráneo antiguo* (1998).

Aurora es una mujer fuerte, con carácter y marcada por las vivencias de una época, que, en modo alguno, ha mermado su espíritu creador. Vital y curiosa, de enérgicos rasgos y mirada despierta, infunde a quien la observa un profundo respeto. Toda la fuerza que transmite esta artista de rotunda personalidad, en sus gestos y su voz, es proyectada en su vida y obra. Hablar de ella supone, pues, realizar un recorrido vivencial a través de la pintura, pero también de la profesión docente, ya que ambas han sido llevadas al ritmo acompasado de su existencia.

La pintura definidora de su persona, junto con las actividades paralelas realizadas que la completan, ha ido desarrollándose como consecuencia directa de una exigencia y disciplinas impuestas, siempre al máximo de sus posibilidades, y dejándose llevar por un anhelo de autoafirmación irrefrenable.

1 Universitat Jaume I de Castelló.

Aurora Valero goza de un espíritu de lucha que la ha caracterizado durante toda su vida, junto con una actitud inconformista, y enérgica, que contrasta con la equilibrada armonía y la paz que en su estudio se respira. Su lugar de trabajo es un espacio de altos techos, diáfano, donde la luz natural se filtra desde puntos estratégicos. Las estancias de amplios ventanales y blancas paredes, incrementan la belleza de las obras albergadas en su interior. Pinturas de gran formato que se integran en un espacio pensado para ellas y donde se han ido haciendo hueco con el paso del tiempo. Aurora pinta y vive en este lugar desde hace 17 años, situado en Alboraya, su pueblo natal, donde se instaló a principios de la década de los 90. En aquel entonces, cuenta la pintora que su estudio, que también es su vivienda, parecía imposible de llenar. Hoy, tan sólo una semana después de desmontar su exposición retrospectiva, *La Memòria del temps*, y rodeada de su obra, piensa en reciclar algunos lienzos, pues el espacio es insuficiente para una prolífica producción de grandes dimensiones como la suya.

Durante nuestra entrevista, sentadas junto a la ventana, frente a su obra, con una suave melodía que invade el espacio, la ágil memoria de la pintora evoca la infancia vivida en un pueblo al que tanto deseó regresar. Una niñez que transcurrió entre consignas morales y políticas, sustrato de toda la educación. Un continuo goteo insistente y monótono, donde era imposible desarrollar ideas propias sin posibilidad de crearlas. Los recuerdos son oscuros, en aquellos años de posguerra rodeada de huerta valenciana, penumbra y soledad, no había cabida alguna para sus destrezas. Con todo, logró forjarse un mundo propio, con su imaginación y junto a las habilidades creativas innatas, utilizó los recursos que a su alcance disponía; como la artista comenta: «me acostumbré a buscarme la vida recurriendo a aquello que más me satisfacía: dibujar».

En los libros de historia de España encontró a sus héroes: los sabios, poetas y caudillos andaluces, la princesa Wallada, Averroes, Abderramán y, junto a ellos, Carlos V, Felipe II, Santa Teresa y Agustina de Aragón; brotando de ella una imaginación desbordante con aquellas escuetas citas. La escuela no proporcionaba recursos para que desarrollara sus habilidades, además éstas estaban solapadas por el influjo de una férrea disciplina, pero fueron precisamente estos elementos los que hicieron florecer, en ella, brotes de incipiente rebeldía, forjando, así, su enérgico carácter.

A principios de la década de los 50, un anciano escultor asombrado por su facilidad con el uso del grafito, aconsejó su ingreso en la Escuela de Artes y Oficios. Desde aquel instante, comprendió que aquello iba a ser el fundamento de su existencia. Con la plástica creó un mundo en el que desarrolló un espacio particular. En ese lugar, los límites respecto al entorno los marcaba ella y le hacían sentir una libertad de la que no disponía. Arte liberador y arte como liberación.

En los albores de los años 60, lo académico aprendido en la Escuela superior de Bellas Artes, marcó los inicios de Aurora y, en ellos, percibió que su condición de mujer no iba a ayudarla a conseguir los firmes objetivos que se había propuesto: ser y ganar el derecho a desarrollar sus capacidades costase lo que costase. Con estas consignas fue abriéndose paso y, con ellas, quiso «comerse el mundo». Comienza entonces una trayectoria pictórica y vital que le deparará multitud de experiencias, todas ellas, percibidas con mirada de pintora y perceptiva sensibilidad, otorgándole el privilegio de plasmar su realidad a través de pinceles y grandes lienzos. Empezaban a fraguarse los cimientos de una arrolladora personalidad que nacía de la energía de un expresivo trazo con el *Expresionismo Lírico* (1962-1964).

En 1965, realizó la serie «negra» en la que los cuadros estallaban en demostraciones libertarias y de protesta, algo que ya había empezado tímidamente en el 62, con la serie inspirada en el teatro de García Lorca. El arte expresionista de la autora, la fuerza de los ocres, la contundencia del rojo, los blancos junto a los grandes formatos son los recursos utilizados para crear unas obras de denuncia social en el *Expresionismo Dinámico* (1964-1966). Toda esta tensión contenida emergía como un grito matizado por la influencia de las canciones de Raimon y la revolución de un Mayo del 68, que ya se intuía.

Hacia finales de esta década se constata una ruptura respecto a la evolución con los años anteriores, dado que la geometría invade las superficies con los símbolos en sus *Construcciones Geométricas* (1966-1968). El planteamiento existencial e introspectivo conduce a la pintora hacia una búsqueda experimental que provoca cambios significativos en su vida y obra. Es poco después, cuando comienza su estancia en Tarragona, se casa y tiene a su hijo. Durante estos años trabaja lejos de su tierra y siente añoranza, deseando la vuelta. Su desarrollo pictórico pasa de la simbología a la figuración y a los volúmenes con gamas armónicas en su *Homenaje a Fídias* (1977-1979).

Después de un largo periplo por la geografía española ejerciendo la docencia, su vuelta desde Tarragona es definitiva en el año 82. La autora accede a la Cátedra de Dibujo en la Escuela de Magisterio, Ausias March de Valencia, y como no podía ser de otro modo, transgresora y valiente, después de 10 años de ausencia se implica con las causas de su tierra en la serie *L' Horta* (1979-1982). Trabaja las formas quebrando el uso de las gamas que la definen y utiliza el verde para expresar el desasosiego que le produce la pérdida de la huerta valenciana, aquello que formó parte de su infancia.

En esta época es cuando inicia su etapa más larga y como una réplica a la odisea que supuso su vuelta, dedica diez años a la serie *La Dona* (1982-1992). En ella, representa a las mujeres poderosas, contundentes, de gruesos volúmenes, como si ellas representaran, parafraseando a la autora, la «Madre Tierra», la «Creadora de la Vida», la «Fuerza que Mueve el Mundo» y reivindica los

derechos que las afectan. Recién estrenados los años 90, y como preludeo a su evolución retoma una temática anterior la naturaleza, reduce las gamas cromáticas y evoluciona hacia elementos en consonancia con la abstracción. *Los contrastes* (1992-1997) se desarrollan en miniserias independientes y obras aisladas generando construcciones abstractas, cargadas de ritmo y fuerza cromática, inspiradas en el génesis de la creación y dando lugar a las obras que integrarán *Bereshit Bará* (1997-1999) hasta el cambio de siglo.

La dedicación a la profesión docente comenzó en una filial de Instituto donde pronto observó la repercusión social y la revolución que podía hacerse desde este campo, sin embargo, permanecer durante tan sólo tres años con aquel alumnado, le parecía insuficiente. Este anhelo provocó en ella la necesidad de cambio y la sensación de que si accedía a Magisterio, podría extender su influencia sobre miles de niñas/os, multiplicándose, así, su labor. La influencia de la actividad docente en su pintura y viceversa es obvia en sus palabras, las cuales, manifiesta con pasional elocuencia:

A pesar de que mi tiempo se veía limitado, durante las clases insistí mucho en la creatividad. También enseñaba a ver la génesis del dibujo infantil espontáneo. Cada alumna/o con su correspondiente ejercicio era un reto. Tenía que ayudarles a encontrar su propia personalidad respetando unas líneas básicas referidas al mundo del arte, antiguo y moderno. En estos ejercicios, evidentemente, te involucrabas. Era como recrear mi propia experiencia artística.

Es con *Los Inmortales* (1999-2001) cuando vincula arte y educación, y se plantea la interrelación con las artes, con una serie de poemas de Vicente Aleixandre pertenecientes al libro *Sombras del Paraíso* y la música de Ángeles López Artiga. Se hace visible, entonces, la interdisciplinariedad de su actividad docente haciendo partícipe de forma activa a su propia obra. Muestra de ello es la experiencia que con cariño recuerda la autora, una actividad preciosa realizada con los 260 niñas/os del Colegio Público Blasco Ibáñez de Valencia. Inmersos en un proyecto europeo, *Sócrates Comenius*, y empezando por el alumnado de infantil hasta el último ciclo de primaria, interpretaron los temas de *Los Inmortales* inspirándose en la música, la poesía y su pintura. El resultado fueron catorce espléndidos murales que se expusieron en Warclaw (Polonia), en Venecia y en la Universidad de Valencia. Y una gran satisfacción y un goce extraordinario para la autora, cuando después de tres años, estas mismas/os niñas/os visitaron la reciente exposición en las Atarazanas de Valencia, recordando aquella actividad. Allí, éstas/os descubrieron la obra de *Archipiélagos* (2001-2006), inspirada en la magnificencia sobrecogedora del arte griego, del que, Aurora, pudo recrearse en una visita que hizo al altar de Zeus, en el Pergamum Museum de Berlín, a partir de la cual optó por la composición

políptica. De este modo, logró conseguir las dimensiones deseadas por medio de módulos, con la posibilidad de variar la distribución y crear efectos compositivos nuevos. El color negro sigue presente jugando ahora con el movimiento de trazos ligeros y las sutiles gamas aguadas de los tonos ocres, azules y rojos.

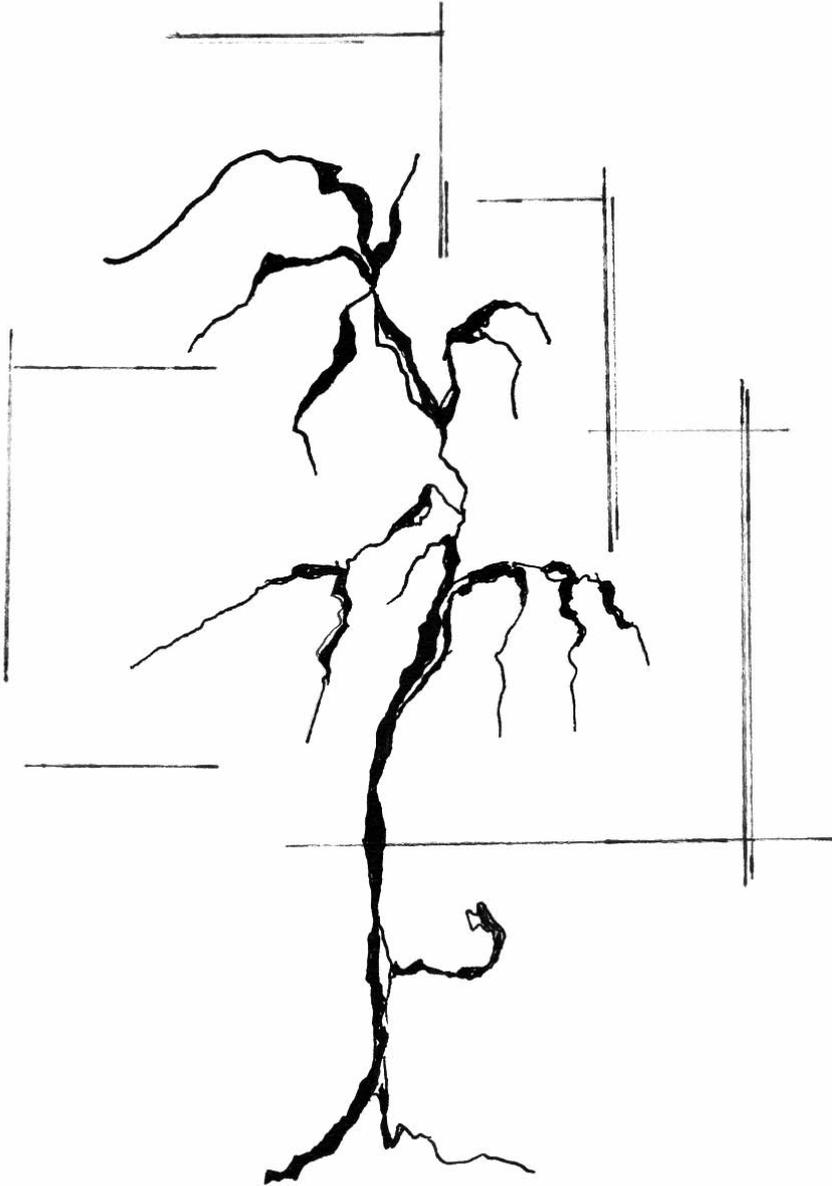
Desde el Pergamum, hasta la actualidad, con *Sueños del alba*, el encuentro emocional y visceral de la escultura la sobrecoige involucrándola en las curvas y el movimiento. La obra de la autora ya no es tan modular, sino que el ritmo generado queda integrado en grandes formatos donde el blanco ocupa un espacio privilegiado, combinado con sus ocres, rojos y negros.

Aurora se dedicó a la docencia para pintar y de la docencia se nutrió igual que de la vida, pues todo está entrelazado y forma parte de una misma cosa. Siempre pensó que la imposición es perjudicial para cualquier acto creativo. Preservó su libertad, sin someterse a la dependencia ni de clientes, ni galerías y no renunció nunca a pintar en grandes formatos poco comerciales. Quiso ser libre aun pagando un alto precio por ello. En Octubre hará dos años que dejó la docencia de la que disfrutaba muchísimo, para dedicar más tiempo a la pintura. Sus cuadros inquietan, desprenden energía, su obra no pasa desapercibida, provoca y atrapa.

Recibido el 29 de diciembre de 2007

Aceptado el 14 de febrero de 2008

BIBLID [1132-8231(2008)19: 173-177]



Creació Literària

MARÍA JESÚS FARIÑA BUSTO¹

Las palabras del género

The words of the gender

*Me clasificaron: ¿nena? rosadito.
Boté el rosa hace mucho tiempo
y escogí el color que más me gusta,
que son todos.
Ana María Rodas*

1. Femenino / Masculino (O El orden de factores sí altera el producto)

El *Diccionario* es como una caja de sorpresas:
contiene auténticas revelaciones,
pero también grandes ausencias
(reveladoras).
No tiene el tamaño del mundo
y, sin embargo,
casi siempre semeja un laberinto.
Cuando una exploradora
decide internarse por sus avenidas
debe cuidar atentamente
las vías secundarias.

¹ Universidad de Vigo.

A cada paso
 asoma el monstruo:
 barras,
 dobles sentidos,
 frases hechas,
 pueden resultar rutas fatales.

explorador, ra. adj. Que explora².
explorar, tr. Recorrer; registrar; inquirir o averiguar
con diligencia una cosa o un lugar.

Asiente la viajera.
 Recorre,
 registra,
 inquiere.
 Lo definido no debe entrar en la definición.
 Disposición
 alfabética.
 Tropieza:

niña. f. V. Niño
niño, -ña.

¿Qué orden expresa esa cadena
 esa sílaba
 desgajada de su raíz,
 puesta a un lado,
 extrañada y anómala?
 Es la marca que marca,
 hiere y fija
 (símbolo y herraje).

La itinerante sigue
 -es tenaz-.
 A veces la desbordan las explicaciones;
 a veces la inquietan;
 a veces la sorprenden las asimetrías,
 la desconciertan
 las duplicaciones.

modista. f. // 2. Persona

que tiene por oficio hacer prendas de vestir.

modisto. *m. Hombre*

que tiene por oficio hacer prendas de vestir.

Segregaciones

insólitas.

Contravenciones a la lógica

interna

del libro

preceptor.

muñeca (*Voz de or. prerromano*):

f. // 2. Figura de mujer

que sirve de juguete.

muñeco (*De muñeca*):

m. Figura de hombre

hecha de pasta, madera, trapos u otra cosa.

Perpleja

avanza,

corre

la extranjera.

¿Qué vocablos celebran?

¿Cuáles

agravian?

¿Cuáles

excluyen?

Las palabras pueden ser iluminaciones

o golpes.

intérprete. *com. // 2. Persona que explica a otras,*

en lengua que entienden,

lo dicho en otra que les es desconocida.

Se interroga y traduce

para sí misma

la exiliada.

Tradicición:

traición.

Qué extraña paradoja
que hombre
sea también mujer
-hombre. m. Ser animado racional, mujer o varón³-,
que padre quien engendra
que madre la que pare
que patria ya ni exista.
Lengua:
patria padraastro.

Persona. f. Individuo de la especie humana.

Caen
las últimas
vocales,
ruedan
las consonantes,
se deslizan
paréntesis
abreviaturas
puntos
comas
guiones...

Ha expirado
la página.
Ella está atrapada.
Género: masculino.
Subgéneros: femenino y neutro.
Palabras
gastadas.

II. ¿Neutro? (O Del lat. *neuter, neutra*, ni uno ni otro)

Muñeca	
degenerada	marica
marimacho	maricón
amazona	virago
mariposa	marimarica
machorra	hombruna
afeminado	machota
tortillera	mariquita
mujercilla	mujerzuela
invertido	dañado
machanga	pollerón
virgen	rarit@
bollera	loca
puta	pendona
solterona:	

La cultura denigra
lo que no
puede
leer
clasificar
someter

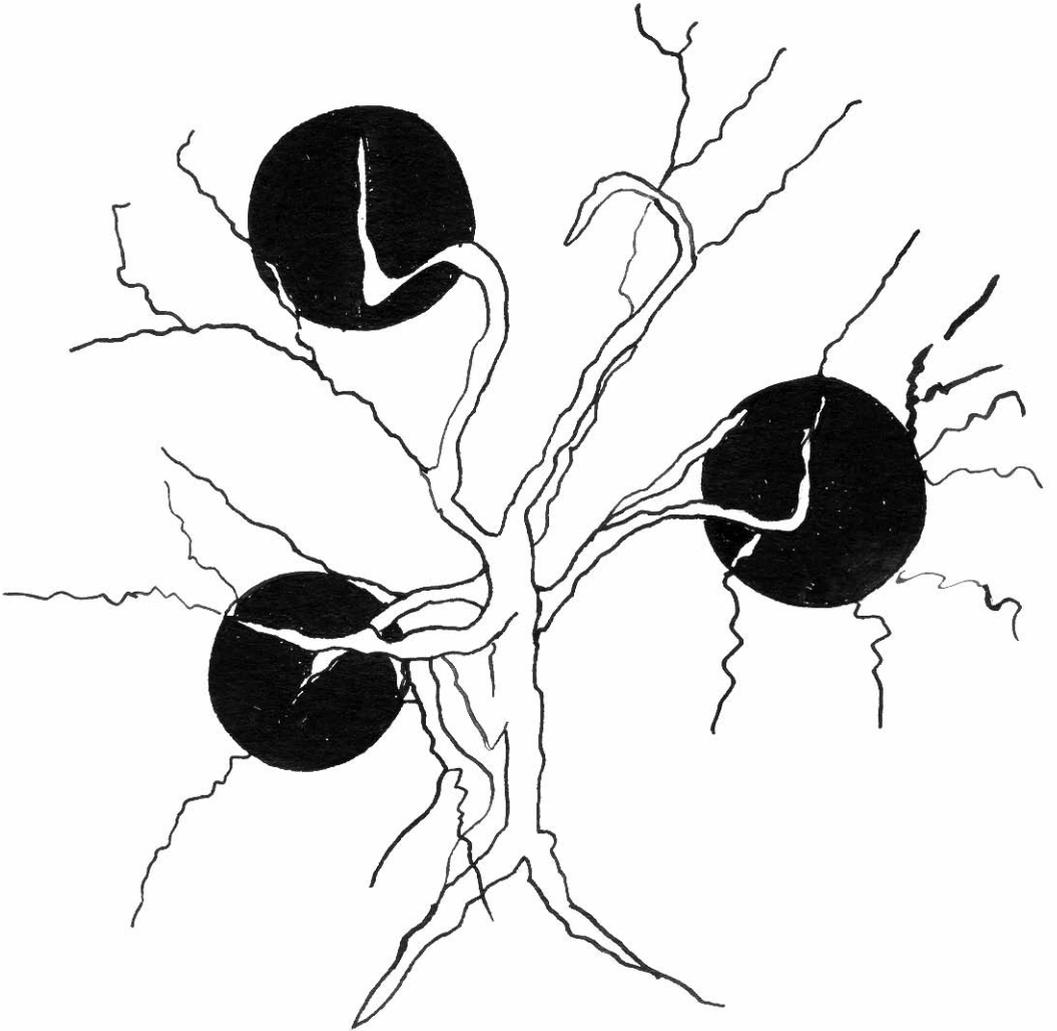
*Deshacer
el género⁴*

Recibido el 17 de febrero de 2008
Aceptado el 25 de febrero de 2008
BIBLID [1132-8231(2008)19: 181-185]

2 Todas las entradas del *Diccionario* de la RAE proceden de la vigésima segunda edición, del 2001. Resulta muy interesante su comparación con las de la edición anterior, de 1992.

3 Intencionadamente se ha alterado aquí el orden que se sigue en el Diccionario, que no es el alfabético («varón o mujer»).

4 Título de la traducción española de *Undoing Gender* (2004), de Judith Butler.



Llibres

JERRY DICKEY y MIRIAM LÓPEZ RODRÍGUEZ

Broadway's Bravest Woman: Selected Writings of Sophie Treadwell

Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 2006.

271 páginas.

Apostar por una labor de investigación de entre los olvidados debe ser gratificante cuando su resultado responda, cuanto menos, a los calificativos de interesante y esclarecedor. Esto lo han conseguido con creces Jerry Dickey y Miriam López Rodríguez en su libro *Broadway's Bravest Woman: Selected Writings of Sophie Treadwell*, entresacando textos y ampliando escenificaciones a lo largo de un itinerario letrístico que define y complementa la figura de la dramaturga estadounidense Sophie Treadwell.

Tras realizar un exhaustivo estudio tanto de las fuentes primarias, los manuscritos de los Archivos de la Special Collection de la Universidad de Arizona en Tucson, como de los ensayos críticos publicados hasta la fecha, Dickey y López han identificado cuatro temáticas que invocan la ideología feminista de la autora: el papel del individuo ante la justicia social (contra los papeles del Estado y la Iglesia); la posición social de la mujer especialmente en relación al matrimonio, trabajo y sistema legal; la identidad personal y la identidad étnica en Estados Unidos; y las tensiones entre progresismo y conservadurismo ante los profundos y rápidos cambios impuestos por la acelerada vida moderna. Las diversas facetas abordadas por esta intrépida aventurera y perseverante escritora, periodista, dramaturga y novelista, vienen de la mano de los interesantes y rigurosos comentarios que abren cada una de las secciones que componen el libro, de manera que los lectores puedan detectar más fácilmente la evolución de una obra difícil de catalogar y que se mueve entre formas tradicionales y experimentales, una obra en la que afloran las tensiones de un estilo que se resiste a ser etiquetado.

El libro limpiamente estructurado presenta en primer lugar «Treadwell the Journalist». A la Treadwell reportera no se le había prestado atención anteriormente; pero la importancia de esta actividad es incuestionable y no se puede ignorar en cualquier estudio que se precie, debido a la estrecha relación entre el

periodismo y los otros quehaceres de su carrera. En un estudio comparativo entre las obras de Susan Glaspell y Sophie Treadwell, Bárbara Ozieblo afirma: «el periodismo fue más importante para ella que para Glaspell, influyendo no sólo en los temas elegidos, sino también en la forma de expresarse» (2000: 126). De entre sus trabajos de reportera publicados por la prensa de Nueva York y de San Francisco, atrajeron amplia atención los ahora escogidos por Dickey y López: «An Outcast at the Christian Door» y «A Visit to Villa: a Bad Man not so Bad».

El primero, fruto de aleccionadoras entrevistas como periodista del «mal» –prostitución en la ciudad de San Francisco–, le fue encomendado a Treadwell por el editor de *San Francisco Bulletin*. Para redondear sus reportajes optó por combinar periodismo con actuación; desempolvando su talento como actriz, se metamorfoseó en una meretriz, una marginada social sin hogar, que buscaba amparo en instituciones de beneficencia (que se suponía la acogerían y la ayudarían a conseguir un trabajo respetable). Por auto-imposición, esta farsa finalizará como por arte de magia, las luces y el escenario se esfumarán cuando se tope con dos seres humanos que la traten con respeto, tolerancia, amabilidad y, en suma, en términos de igualdad. Como queda reflejado en la introducción, Treadwell nunca creyó en el Estado ni en la Iglesia como organizaciones generadoras de cambio; depositaba su fe y su esperanza en la humanidad. Únicamente el individuo sería capaz de oponer resistencia a la mezquindad, al egoísmo y a la violencia: «And so –I thought– ‘Still in this world of mass men –mass movements– the single person is effective’. And something in me stirred –a sense of my own worth and power– and my duty to use it». En este sentido Dickey y López subrayan la influencia del filósofo Karl Jaspers y afirman que la visión del mundo de Treadwell armonizaba perfectamente con sus ideales y experiencias vitales: su fe en el poder y la influencia del individuo, su sentido del idealismo en el poder del amor y la fuerza del poder del espíritu creativo individual. Jaspers aconsejaba que «[...] to let rule unbounded honesty in seeking, asking, and answering. And then to go one’s way –without knowing the all». Oponiéndose a la insuficiencia del Estado y la Iglesia, Jaspers concluía: «And so without the word God, to live with the certainty of God. From this on then [...] will life be good –the world beautiful and existence, itself, satisfying».

En 1920 Treadwell, simpatizante de las ideas post-revolucionarias, fue la primera corresponsal en entrevistar a Pancho Villa en su rancho de Canutillo cuando éste depuso las armas y como resultado publicó al año siguiente en *New York Tribune* «A Visit to Villa: A “Bad Man” not so Bad», donde nos muestra un retrato muy humano del líder revolucionario que incluso le serviría como fuente de inspiración a la hora de escribir su obra de teatro *Gringo* (1922). En este contexto echamos de menos el que los editores no hayan incluido alguna crítica del momento de su estreno como la de Alexander Woolcott –«Miss Treadwell’s Play» (1922)– o la de John Corbin – «Americans in México»

(1922), por citar algunas.

Otro de los triunfos periodísticos que Dickey y López no dejan pasar por alto y comentan en este apartado fue su cobertura del juicio de la señora Elizabeth Blair Mohr, acusada de contratar a tres hombres para asesinar a su adúltero marido. Treadwell escribió al menos unos dieciséis artículos entre octubre y noviembre de 1914 en los que expone el doble estándar social y su menosprecio del sistema legal de patriarcado por el desigual trato concedido a las mujeres. Treadwell anteriormente había cubierto otro asesinato, el juicio Van Baalen en el que una mujer había asesinado a su agresivo amante. Sin embargo, el que más le impactó fue el caso Snyder (1927) en el que la acusada acabó en la silla eléctrica. Treadwell acudió a todas las sesiones, pero no escribió artículo periodístico alguno. Sin embargo, estos sucesos desencadenarían *Machinal* (1928). La inclusión de alguno de sus artículos periodísticos hubiera sido conveniente para visionar de primera mano esta faceta.

Recapitulando este apartado nos parece que al adoptar un tono que roza en ocasiones la idealización –motivado quizá por un fervor compartido, Dickey y López presentan a la periodista como la heroína de un cómic o de un cuento de hadas del siglo XX con un final triunfal comparable a Lois Lane o *pretty woman* pero sin llegar a concretarlo.

En segundo lugar, en el apartado «Treadwell the Dramatist», Dickey y López se decantan por tres piezas que consideran representativas de la amplia variedad de estilos y estructuras: *Constance Darrow* (1908-1909), *The Eye of the Beholder* (1919) y *Ladies Leave* (1929). ¿Por qué no se han decantado los editores por *O Nightingale* (1925) o por *For Saxophone* (1934) –la última de corte más expresionista que sería más apreciada hoy en día que cuando se escribió? En el ensayo crítico que precede a las tres obras enfatizan, entre otros aspectos, la importancia para Treadwell de que en una obra de teatro «the *how* of the writing rather than the *what* of the play». El «cómo» la condujo por un largo periplo sin el que no hubiera sido posible que naciera su obra más experimental, *Machinal*. Como puso de relieve la francesa Monique Wittig, la completa igualdad de los sexos urge un cambio en los lenguajes, pues es en ellos donde se ha solidificado la opresión de las mujeres.

El motivo que les lleva a incluir *Constance Darrow* es por su tratamiento de la creciente entrada de las mujeres en el terreno laboral: una crónica de la desigualdad en los salarios de hombres y mujeres; la posibilidad de encontrar marido en el centro de trabajo; la imposibilidad de que las mujeres tomen decisiones con independencia de las limitaciones sociales y domésticas (creemos que es lamentable que a la protagonista su marido le obligue a abortar). Una frase que rescatan Dickey y López de la obra «parece que yo tenía algunos derechos», nos trae a la memoria una ilustración de la humorista gráfica y autora teatral Diana Raznovich en su portada del libro *Artes*,

género y dominación en la que aparece un hombre que le dice a una mujer: «Yo tengo derecho a tener derecho sobre tus derechos y mis derechos», a lo que la mujer responde con un simple pero rotundo y contundente: «¡No hay derecho!»

La inclusión de *The Eye of the Beholder* obedece a la innovadora forma de retratar el personaje femenino a través no sólo de los diálogos sino del vestuario, un vestuario que se convierte en símbolo del patriarcado que Margarita Borja define «como ese traje que tiene forma de artilugio de tortura refinada». La protagonista siempre aparece retratada a través de espejos distorsionantes como posesión, amiga-amante, seductora o hija pequeña, se le niega el derecho a expresarse libremente, le imponen el silencio, le roban su voz. A través de estas imágenes estereotipadas, Treadwell nos invita a cuestionar, a «re-visar» como diría Adrienne Rich, aquello que aceptamos como normal. En el breve análisis que Dickey y López nos ofrecen de esta obra, ponen de relieve la temática de la fragmentación de la identidad de la protagonista sin llegar a profundizar en la misma. Sería enriquecedor ahondar en este tema y consultar trabajos como *La sonrisa de Saturno* de la filósofa Rosa María Rodríguez Magda. Supuesto que habrá lectores poco familiarizados con el teatro estadounidense, no estaría de más añadir una nota aclaratoria sobre la identidad de Guthrie McClintic.

Para poder realizar una acertada transición a *Ladies Leave*, Dickey y López se han de apoyar en su obra más innovadora y en la que usó técnicas expresionistas, *Machinal* (1928). Las constantes alusiones a la misma y los paralelismos que se establecen entre su obra más experimental y las seleccionadas nos confirman que la protagonista de *Machinal* se convierte en el eslabón encontrado en esa labor hacia el progresivo descubrimiento de personajes femeninos capaces de articular una oposición a la subordinación.

Si en *Machinal*, Treadwell nos hace conscientes de los peligros que entraña la «mujer corriente» que reproduce el patrón de una violencia gratuita, sin motivo ni justificación, frente a la que la autora no propone ningún tipo de solución, ¿tendremos quizá que esperar a que la «nueva mujer» despierte de su sueño en su próxima producción teatral?

En *Ladies Leave* (1929), la acción se centra en la transformación de la esposa de un editor, sumisa y obediente, una joven chapada a la antigua, a mujer independiente que demanda igualdad y respeto. Yvonne Shafer en su libro *American Women Playwrights 1900-1950* recoge, entre otras, la opinión crítica de Stephen Rathbun:

Mrs. Zizi Powers is a feminist to the extent of insisting upon living her own life. She refuses to be submerged by her husband [...] and she refuses to be fettered by her lover. But it is hardly feminist of the frankly honest Zizi to be

interested only in men. She lives in a man-centered world. Thus her newly acquired freedom is but an illusion. And that is why this drawing room comedy is an unimportant play and is just the fleeting diversion of an idle evening.
(264).

Quizá el abandono por parte de la protagonista, tanto de su marido como de su amante en pos de un viaje en búsqueda del psicólogo vienés, no fuera del todo feminista o feminista en un sentido radical, pero por lo menos va descartando lo que no quiere. Iniciar un viaje hacia la *invención de sí misma* no es una tarea fácil, pero existen casos como el de Charlotte Perkins Gilman que se ponía el mundo por montera con su lema: «El Mundo era mi Hogar, y en él me sentía como en casa».

Hacia el final de la introducción que precede a las obras de teatro seleccionadas aparece citado Marcel Duchamp. En primer lugar, creemos necesaria una breve aclaración sobre el uso de la palabra «*painter*» que precede al nombre propio: la faceta de Marcel Duchamp como pintor se extiende únicamente hasta el año 1925 a partir del cual se inicia una nueva etapa en la que desarrolla su obra más experimental y controvertida –sus *ready-mades*. Sería más acertado utilizar «*artist-retro*» ya que no recorta sino amplía la visión de este controvertido/ polémico personaje. En segundo lugar, si bien Treadwell frecuentaba el salón de Arensberg y se relacionaba con los intelectuales que allí acudían, ¿qué fuentes legitiman la amistad entre Treadwell y Duchamp? Y en cuanto a la cita escogida por Dickey y López que reproducimos a continuación:

The American woman is the most intelligent in the world today –the only one that always knows what she wants, and therefore always gets it [...] And this wonderful intelligence, which makes the society of her equally brilliant sisters of sufficient interest to her without necessarily insisting on the male element protruding in her life, is helping the tendency of the world today to completely equalize the sexes, and the constant battle between them in which we have wasted our best energies in the past will cease (78).

Nos queda la duda de si Duchamp intentaba solapadamente aplicar un torniquete a la vena inflamatoria de la casuística feminista en la que se embarcaron las intelectuales norteamericanas de la época.

Y en tercer lugar, en «Treadwell the Novelist», Miriam López nos introduce en su faceta como novelista haciendo un uso excesivo de los aspectos autobiográficos de la ficción de Treadwell y limitándose a comentar los argumentos de las obras sin analizar aspectos relevantes de las mismas desde el punto de vista literario. Dos de los once trabajos que produjo Treadwell serán los elegidos: «Letters from “A” to “B”», basado en su experiencia como corresponsal de guerra durante la Primera Guerra Mundial, en el que pone de manifiesto la

fortaleza de espíritu del ser humano en la lucha por la supervivencia; y *Hope for a Harvest*, novela que posteriormente Treadwell adaptaría al teatro y en la que trata el tema del prejuicio contra los extranjeros, emigrantes y chicano-americanos y de la que incluye el primer capítulo.

Por último, destacar la detallada cronología que nos ofrece Miriam López al principio del libro que facilita la consulta de datos relacionados con la vida y obra de Treadwell; las seis ilustraciones que realzan el volumen reproducidas gracias al permiso concedido por la Diócesis Católica Romana de Tucson y las Special Collections de la Biblioteca de la Universidad de Arizona; así como la selecta y escogida bibliografía a cargo de Jerry Dickey dividida en tres apartados: libros, artículos y fuentes en internet; tesis y conferencias; y producciones teatrales, con un amplio listado de las numerosas puestas en escena de *Machinal*, sin incluir las representaciones en universidades y programas de teatro universitarios. Haciendo hincapié en esta constante referencia a su obra *Machinal*, nuestra sugerencia sería incluirla íntegramente en caso de una futura traducción del libro al español.

Luce Irigaray pedía encarecidamente a las mujeres crear voces nuevas, rompedoras, «para expresarnos enteramente y en todas partes, incluso en nuestros intersticios» porque «si nos hablamos de la forma que lo han hecho los hombres durante siglos, como nos han enseñado a hablar, no nos encontraremos, nos decepcionaremos» (1985: 213 y 205). Este libro no decepcionará ni a estudiantes, ni a investigadores, ni a lectores corrientes, ávidos por saborear la lectura de un libro bien templado, con él podrán disfrutar de una de las voces más innovadoras, atrevidas y críticas, deseosa de explayar sus postulados a toda costa sea cual fuere el precio.

Obras citadas

- IRIGARAY, Luce (1985): «When Our Lips Speak Together». *This Sex Which Is Not One*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- OZIEBLO, Bárbara (2000): «“Para ser libre”. La angustia de la violencia en las obras de Susan Glaspell y Sophie Treadwell». *Dossier Feministes* 4: 115-129.
- SHAFER, Yvonne (1997): *American Women Playwrights 1900-1950*. New York: Peter Lang Publishing, Inc.
- TORRENT, Rosalía, et als. (2003): *Artes, género y dominación*. Benicàssim: Seminari d'Investigació Feminista-Universitat Jaume I.

Nieves Alberola Crespo
Universitat Jaume I de Castelló

LUZ SANFELIU (1895-1910)

Republicanas. Identidades de género en el blasquismo.

Valencia, Universidad de Valencia, 2005.

344 páginas.

Republicanas aborda el estudio de la dinámica histórica de las mujeres blasquistas, en sus prácticas y en sus autorrepresentaciones, como un territorio propio de la historia, con todo lo que esto significa teórica y metodológicamente. Y lo hace desde dos presupuestos teóricos muy claros. En primer lugar, cuestionando las ideologías institucionales —aquellas que se evidencian y expresan en los ámbitos públicos— como las únicas que conforman y transforman las sociedades. Por ello, este análisis se hace desde dentro, y en, la historia política, la historia social, o la historia cultural. Y se hace integrando diversas influencias epistemológicas e historiográficas, para analizar la construcción de identidades de género, a través de las representaciones y a través de las prácticas sociales, tanto en el espacio privado como en el espacio público. Y en segundo lugar, recogiendo y acrisolando el progresivo desarrollo teórico y metodológico en torno a las relaciones de género en la historia, desde los pioneros trabajos de J. Scott, definiéndolo como «elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos» y como «forma primaria de relaciones significantes de poder», hasta las últimas aportaciones de la historia sociocultural. La utilización del género abre la puerta a una historia de las relaciones reales y simbólicas entre mujeres y hombres, planteando una relectura sexuada de los fenómenos históricos que permite comprender mejor la construcción jerárquica de las relaciones sociales.

Es esta doble vertiente la que permite un valioso análisis histórico de diferentes elementos interrelacionados: símbolos, conceptos normativos, instituciones sociales e identidad subjetiva; dentro de los cuales los significados de lo femenino y lo masculino se construyen culturalmente y se reelaboran en cada momento histórico, dentro de los procesos de cambio social. Es desde este punto de partida desde el que Luz Sanfeliu puede analizar y explicar a las mujeres, y en concreto a las mujeres blasquistas de finales del siglo XIX y de comienzos del siglo XX, como sujetos históricos. Es este planteamiento el que muestra cómo los significados y las relaciones de género se transforman constante e interrelacionadamente con otros procesos sociales y políticos, a los que connotan a su vez. En esta investigación en torno a la cultura política del blasquismo y las formas en que las mujeres han estado en ella, se evidencia cómo en las experiencias históricas, en los acontecimientos y en los procesos de cambio social, se dan continuas lecturas, apropiaciones y reelaboraciones de los mismos; que evidencian y muestran que la experiencia no se genera exclusivamente dentro de los significados normativos.

Desde esta nueva mirada, integradora de la historia de las mujeres en la «historia política», se puede comprender la cultura política como espacio para la configuración de identidades; de tal forma que puede reformularse, en clave de género, la historia de la ciudadanía, la del republicanismo, o la historia de los feminismos como movimientos sociales transversales a diferentes ideologías. En este caso, una historia más compleja tanto del feminismo como del republicanismo. Respecto al primero, a partir de la incorporación a su estudio de las reformulaciones críticas respecto a las definiciones de feminismo identificado básicamente con el modelo sufragista anglosajón, centrado en la reivindicación de derechos políticos. En los últimos años se está formulando más matizadamente su definición desde la relectura de las diferentes formas en que se desarrolló en España —y también en el resto de Europa—, a partir de experiencias generadas dentro de diversos movimientos e ideologías, como ocurrió con el republicanismo en el ejemplo estudiado, aunque otro tanto podríamos decir, en el mismo sentido, del socialismo, del nacionalismo, o del catolicismo social. Se trata así de resignificar las formas en las que las mujeres fueron creando una conciencia feminista que, sin oponerse necesariamente a algunos de los roles de género hegemónicos, sin embargo, ponían en cuestión en la práctica su exclusión de la esfera pública.

Por lo que respecta al republicanismo, este trabajo aborda el estudio del mismo en el período restauracionista, desde su comprensión no sólo como ideología política, sino sobre todo y fundamentalmente como una cultura, como una forma de vida, como una interpretación de la vida humana y de las relaciones entre el individuo y la sociedad. Y el republicanismo blasquista valenciano es un magnífico ejemplo de esta cultura política que, en la Valencia de cambio de siglo logró movilizar —y no sólo movilizar, también «culturi- zar»— a amplios sectores populares en un bloque social en el que estaban presentes desde las clases trabajadoras a la pequeña burguesía. Un movimiento, por primera vez, de masas, las «masas» del nuevo siglo xx, articuladas en torno a un ideario modernizador, ilustrado, democratizador y laico. Y en él y dentro de él, las mujeres republicanas fueron articulando a su vez un progresivo cuestionamiento del modelo de feminidad doméstica, desde su progresiva implicación en las actividades educativas, culturales, organizativas, informativas, y de vida política más estricta, de tal manera que fueron abriendo espacios para la consecución de derechos y de libertades ciudadanas.

El libro de Luz Sanfeliu muestra con todo detalle este proceso. Porque analiza este republicanismo blasquista desde la perspectiva de la construcción de identidades de género, y desde la investigación de lo que éste representó en la historia de la ciudadanía femenina y en la formación histórica de los feminismos en España. Y muestra los excelentes resultados que puede proporcionar la investigación histórica cuando se combinan en ella las propuestas teóricas de la

historia del género con las aportaciones metodológicas de la más reciente historia sociocultural, con una rigurosa investigación de fuentes específicas. Desde ahí, la autora se plantea el objetivo de estudiar los diferentes discursos presentes en la cultura política del republicanismo, las prácticas de vida, la cotidianidad, los valores y los referentes ideológicos, las interrelaciones entre las experiencias de vida y las representaciones ideológicas, etc. Estudiarlos como elementos que fueron conformando, dentro de la cultura política republicana, un heterogéneo y particular proceso de construcción del feminismo, concebido básicamente como extensión de las libertades y de los derechos de ciudadanía a las mujeres, y no entendido sólo ni necesariamente en clave sufragista. La progresiva implicación en la actividad pública de las mujeres republicanas que desarrollaban su vida —su vida toda, a todos los niveles— en el seno del blasquismo, supuso a comienzos del siglo xx la formulación de un incipiente proyecto de emancipación femenina, que con el tiempo, desarrollaría formas autónomas de organización y actuación, como republicanas y como feministas a la vez. Un proyecto que fue abarcando —en un entrelazamiento de lo público y lo privado— desde la cotidianidad, desde la familia republicana, desde la sociabilidad en los casinos, en los bailes y en los ateneos, pasando por la presencia en mítines y manifestaciones, o la publicación de artículos de opinión en *El Pueblo*, hasta la creación de la Agrupación General Femenina como organización autónoma feminista.

Todos estos elementos, tanto teóricos y metodológicos como de investigación de fuentes concretas, de base, son indicativos del rigor intelectual e investigador del presente libro, resultado de la reelaboración de la tesis doctoral realizada por la doctora Sanfeliu en el Institut Universitari d'Estudis de la Dona de la Universidad de Valencia. En definitiva, una aportación enormemente interesante y novedosa desde el rigor académico y científico, con aportaciones y conclusiones valiosas para el estudio de la historia de las mujeres, para la historia de las diferentes culturas políticas o la de la formación de los feminismos históricos en España. Por estas y otras razones que quedarían fuera del alcance de esta reseña, trabajos como *Republicanas* nos muestran que sigue siendo necesaria la historia para explicarnos el presente. Y como parte fundamental de ella, es necesaria la historia de las mujeres; y en ella, la historia de unas mujeres —hasta ahora escasamente visibles o significadas históricamente— republicanas, librepensadoras y feministas, que desde sus espacios públicos y privados abrieron caminos de libertad.

Ana Aguado Higón
Universitat de València

ROSARIO RUIZ FRANCO

¿Eternas menores? Las mujeres en el franquismo.

Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

258 páginas.

En el excelente libro titulado *¿Eternas menores? Las mujeres en el franquismo* Rosario Ruiz Franco describe la situación jurídica de las españolas durante el franquismo, y analiza las principales reformas en esta materia. Los dos primeros capítulos defienden que las desiguales relaciones de género constituyeron una característica esencial del régimen de Franco. Explican, además, que el ordenamiento jurídico entre la guerra civil y 1975 «veía a las mujeres más que como sujetos con unos derechos inherentes a su condición de seres humanos, como seres obligados a una función social específica basada en su capacidad reproductora y emocional» (página 27). Dicho ordenamiento, «consideraba incapacitada a la mujer para realizar buena parte de sus actuaciones jurídicas, o sometida a la autoridad paterna o marital» (página 28).

Los siguientes capítulos analizan la génesis y consecución de las principales reformas legislativas. En breve y sin ánimo de exhaustividad, (i) la Ley 24 abril 1958 permitió que las mujeres fueran testigo en los testamentos, y que las viudas no perdieran la patria potestad sobre sus hijos si volvían a contraer matrimonio. (ii) La Ley 22 julio 1961, sobre derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer, establecía (con salvedades importantes) el principio de igualdad entre los hombres y las mujeres en materia política y laboral. Afirmaba que podrían éstas optar (con excepciones relevantes) a puestos en el Estado, y reconocía el principio de igualdad salarial para igualdad de trabajo. Como desarrollo de esta ley de 1961, en 1966 se permitió que las españolas ingresaran en la carrera judicial. (iii) En 1970 una reforma del Código Civil exigió el consentimiento de la mujer casada para dar su hijo en adopción (antes de la reforma podía el marido, él solo, tomar esta decisión). (iv) La Ley 22 julio 1972 abolió el requisito de que las mujeres mayores de edad (por tener 21 ó más años) pero menores de 25 años necesitaran el permiso paterno para abandonar el hogar familiar, excepto si lo hacían para contraer matrimonio o ingresar en un Instituto aprobado por la Iglesia. (v) Por último, la Ley 14/1975 de 2 mayo abolió la autorización marital para que la casada firmara contratos de trabajo o ejerciera el comercio.

Rosario Ruiz Franco defiende de manera convincente que en el origen de las citadas reformas legislativas que tuvieron lugar entre 1958 y 1975 se encuentran, en mayor o menor medida, los esfuerzos de mujeres juristas que se movilizaron, de manera sobre todo individual, para modificar el estatus legal de las españolas. Tal fue el caso de Mercedes Formica y de María Telo. La obra

¿Eternas menores? es magistral al explicarnos cómo estas y otras activistas utilizaron sus posiciones de miembro de la Sección Femenina y periodista, en el caso de Mercedes Formica, y de practicante privada del Derecho y líder de organizaciones de mujeres juristas en el ámbito internacional y español, en el de María Telo, además de su energía, tiempo y contactos, para erosionar las desigualdades jurídicas que padecía la población femenina. Sin su tesón, atrevimiento y dedicación, algunas de las reformas mencionadas no hubieran tenido lugar, o se hubieran aprobado más tarde del momento en que se aprobaron.

Al menos dos aspectos de la investigación que ahora reseño podrían haberse desarrollado mejor (y podrán desarrollarse en el futuro por su autora u otros investigadores). He echado de menos una más amplia perspectiva comparada. La desigualdad de las mujeres y los hombres ante la ley no fue privativa de la dictadura de Franco, ni de las dictaduras que gobernaron Alemania e Italia durante el período de entreguerras, sino que existió, con variable intensidad, en todos los países occidentales hasta hace pocas décadas. Hubiera sido interesante que Rosario Ruiz Franco explicara más extensamente en qué aspectos el tratamiento legal de las mujeres por parte del régimen de Franco fue peculiar y en cuáles no lo fue tanto. Por otro lado, como socióloga, hubiera deseado leer algo más acerca de la aportación que el caso empírico analizado (las reformas legales en el estatus de las mujeres) puede hacer al debate acerca de la naturaleza del régimen de Franco sintetizado en el primer capítulo. No obstante estas dos limitaciones, la monografía de Ruiz Franco constituye un volumen extraordinario e imprescindible para todos aquellos interesados no sólo en la política de género en España entre 1936 y 1975, sino también en las más generales cuestiones del género, la política, el Derecho y la historia.

Celia Valiente Fernández
Universidad Carlos III de Madrid

MERCEDES GÓMEZ BLESA (ED.)*Las intelectuales republicanas. La conquista de la ciudadanía.*

Madrid. Biblioteca Nueva, 2007.

172 páginas.

Este libro es el resultado de un simposio internacional dedicado a las intelectuales republicanas, celebrado el 9 de marzo del 2007 en el Instituto Cervantes de Roma, patrocinado por el Instituto de la Mujer y la Junta de Andalucía. En este encuentro participaron las estudiosas e investigadoras: Rosa María Peris y María del Mar Moreno Ruíz, Mary Nash, Fanny Rubio, Shirley Mangini, Susanne Niemöller, M^a Fernanda Santiago Bolaños, Beatrice Rodríguez, Domitilla Calamai, Mercedes Gómez Blesa y Ángeles García Madrid. Las trayectorias de estas profesionales abarcan diversos ámbitos académicos y disciplinas. La finalidad del simposio era profundizar en las principales contribuciones filosóficas, políticas y culturales aportadas por las intelectuales republicanas. Mujeres como Clara Campoamor, Federica Montseny, Victoria Kent, María Zambrano, Remedios Varo, Rosa Chacel y M^a Teresa León, son los nombres de algunas de estas intelectuales que estuvieron en la vanguardia de la modernidad y participaron muy activamente en el cambio político que condujo a la II República. Pero sobre todo, reivindicaron un cambio social que incidiera profundamente en la modificación de las mentalidades y condujera al reconocimiento de las mujeres como seres autónomos. El objetivo último del simposio, era la reivindicación del protagonismo de estas republicanas. Analizar el papel fundamental que desarrollaron en la gestación de la España republicana, de la que en la actualidad somos herederas y herederos.

Este encuentro se articuló a partir de dos mesas redondas. La primera de ellas titulada: *El despertar de la ciudadanía femenina: claves históricas, políticas, sociales, culturales y filosóficas*. En ella se abordó una visión de conjunto, sobre las intelectuales republicanas. Se inició con la ponencia de Mary Nash: *La transgresión de la ciudadanía en femenino: Clara Campoamor y Federica Montseny*. Mary Nash, realizó un breve estudio en torno a las figuras de estas dos eminentes republicanas que ejercieron la ciudadanía femenina en espacios del poder político. Ambas adquirieron un alto grado de compromiso con el proyecto republicano, desde distintas perspectivas ideológicas, discursos y distintas culturas políticas. También en cuanto a su concepción de la liberación y emancipación femenina, propugnaron y defendieron diferentes idearios igualitarios. Clara Campoamor como sufragista, desde sus convicciones democráticas, republicanas y feministas. El feminismo se convirtió para Clara Campoa-

mor en su arma de identificación política. En el caso de Federica Montseny, ésta consideraba el problema de la mujer como parte del problema general de la emancipación humana, como uno de los componentes de la utopía anarquista. Ella como anarquista, nunca se identificó con el feminismo, ni en términos políticos, ni identitarios. Pero si en algo coincidieron estas dos intelectuales, fue en su transgresión de las normas de comportamiento de género. Ambas rompieron el arquetipo femenino vigente en la sociedad española, ocupando el espacio político de monopolio masculino.

Shirley Mangini, intervino con una ponencia sobre: *Relaciones de género y el papel de las republicanas en la sociedad madrileña*. En su análisis reflexionó sobre la evolución de la mujer moderna, los cambios socio-culturales, las actitudes patriarcales y las relaciones de género existentes en el Madrid de los años veinte. En esta década las mujeres adquirieron nueva visibilidad, integrándose en ámbitos profesionales y en la enseñanza. Comenzando a «invadir» el espacio masculino y creando espacios culturales propios, como la Residencia de Señoritas y el Lyceum Club. Nos explica Mangini, el surgimiento de un nuevo modelo femenino, la «mujer nueva». Esta «escandalosa» visibilidad femenina, provocó la reacción del patriarcado, desatándose una campaña misógina encaminada a frenar los cambios. Mangini recoge un amplio número de intelectuales republicanas, que a finales de los años veinte destacaban en distintos campos que anteriormente les estaban vedados. Destaca la importancia de las organizaciones políticas femeninas en el período de la II República y posteriormente en la Guerra Civil. Sin la educación de la mujer y su evolución social y profesional en los años 30, difícilmente se hubieran creado organizaciones femeninas claves, como Mujeres contra la Guerra y el Fascismo o Mujeres Libres.

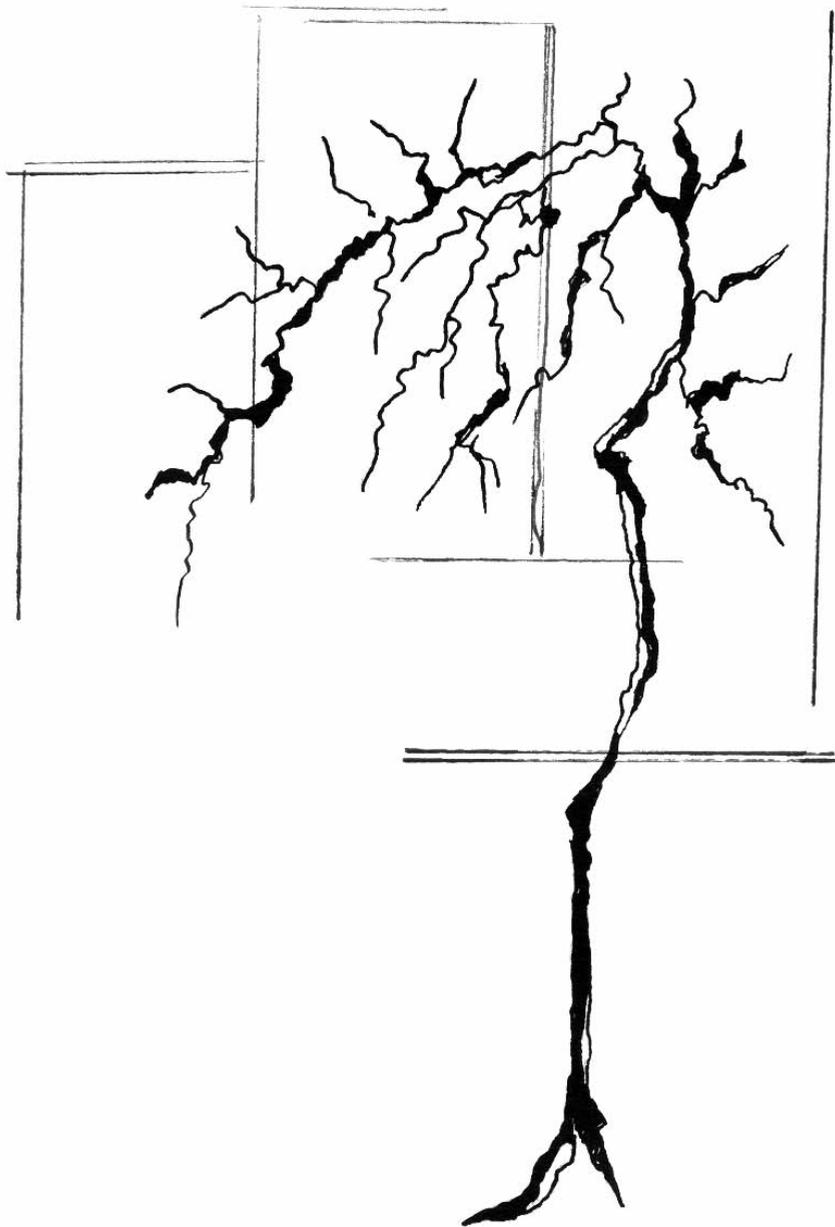
La tercera aportación correspondió a Susanne Niemöller, que con una ponencia titulada: *Recuerdos de un sueño perdido. Las memorias de las intelectuales republicanas*, realizó una reflexión sobre el desarrollo de la subjetividad femenina a través de la lectura de los escritos autobiográficos y memorialísticos de estas intelectuales republicanas. En este sentido, establece una relación entre la emancipación política y social de las mujeres, alcanzada en la sociedad española de los años treinta y la proliferación de textos autobiográficos femeninos, a partir de estas fechas. Puesto que la escritura autobiográfica para desarrollarse requiere de una valoración de la propia persona, un deseo de autoafirmación que apareció con la emancipación y la autonomía femenina. Centra su análisis en las biografías de republicanas como Carmen de Zulueta, María Lejárraga, Concha Méndez, Irene Falcón, M^a Teresa León, Carmen Baroja, Constanza de la Mora, Rosa Chacel, María Zambrano, Isabel García Lorca. Mujeres de distintas generaciones y diferentes experiencias vitales. En sus memorias aparecen factores claves como la lectura y los viajes. Elementos que contribuyeron decisi-

vamente a su emancipación y formación como intelectuales, frente al ambiente limitador de la época. Estas memorias son también testimonios llenos de rencor, de tristeza, de rebeldía y esperanza. Son una respuesta al discurso fascista que truncó sus vidas y las excluyó por sus posturas políticas y su pertenencia al género femenino.

La segunda de las mesas redondas giró en torno al título: *Las Intelectuales Vanguardistas*. Las ponencias correspondientes profundizaron en el análisis de la obra de algunas de las intelectuales republicanas. Marifé Santiago Bolaño con su intervención: *Acerca de Remedios Varo*, se centró en la figura y la obra de esta pintora exiliada en México al finalizar la Guerra Civil. Fanny Rubio, con su ponencia sobre: *María Zambrano y la República*, analizó la obra de esta pensadora, el ambiente cultural y político vivido por María Zambrano. Recoge también su activismo y compromiso con la II República y con el antifascismo. Beatrice Rodríguez, a partir de la ponencia: *Acercamiento a la escritura de Rosa Chacel. Estación de Ida y Vuelta*, nos dejó el análisis y la reflexión sobre las claves más importantes de la escritura de esta autora. Domitilla Calamai con su participación: *A propósito de María Teresa León*, se centró en los años del exilio en Roma de esta escritora y en especial en el análisis de su obra *Memorias de la Melancolía*. Mercedes Gómez Blesa con su intervención: *María Zambrano: el delirio y el destino de los Intelectuales Republicanos*, retomó, de nuevo en este encuentro, la figura de esta pensadora de la que realizó una breve reseña biográfica analizando los logros y fracasos de su generación.

Cierran el libro los poemas de Ángeles García Madrid: *Poemas testimoniales*. Recital poético que puso fin a este simposio. Con ellos nos llega el testimonio, la palabra poética de una de las pocas republicanas supervivientes.

Vicenta Verdugo Martí
Universitat de València



SELECCIÓ D'ARTICLES

Els textos enviats han de ser treballs d'investigació, de comunicació científica o de creació originals. Els articles rebuts seran avaluats pel consell de redacció i el comitè científic per a la seua acceptació definitiva.

NORMES D'ENVIAMENT DELS ARTICLES

Els articles s'han d'enviar per correu ordinari a l'adreça del Seminari d'Investigació Feminista, en una còpia en paper i gravats en un CD, o bé com a fitxer adjunt a l'adreça electrònica sif@uji.es / asparkia@gmail.com

PRÒXIMS NÚMEROS MONOGRÀFICS D'ASPARKIA

Asparkia 20 (2009)

Monogràfic: Conciliación vida laboral/familiar/personal en la sociedad actual

Edició a cargo de: Mercedes Alcañiz Moscardó

Departament de Filosofia, Sociologia i Comunicació Audiovisual i Publicitat

moscardo@fis.uji.es

NORMES DE PUBLICACIÓ DELS ARTICLES

1. Presentació d'originals

Els articles han de ser l'exposició de treballs d'investigació rigorosos i científics que aporten dades originals sobre temàtiques relacionades amb les dones, la investigació feminista i els estudis de gènere.

Poden estar redactats en català o castellà. La seua extensió per escrit no ha de ser superior a **20 pàgines** DIN A4 mecanografiades per una sola cara i amb interlineat 1,5, incloent-hi figures, taules, notes i bibliografia. El text s'ha d'enviar en format .doc o .rtf.

Els articles han d'anar precedits d'un títol breu, seguit del nom i cognoms de l'autora o autor, i el centre d'estudis a què pertany, així com l'activitat investigadora que està desenvolupant en aquest moment. El text ha d'anar acompanyat d'un resum d'un màxim de deu línies i de les paraules clau en l'idioma original del treball i en anglès. S'hi ha d'incloure també un breu esquema de l'article que servisca com a sumari.

A més, cal enviar l'adreça postal, l'adreça electrònica, el telèfon i el fax (en cas que es tinga) per a poder tenir contacte amb les autores o els autors.

El termini d'entrega dels treballs és abans de l'any d'emissió del monogràfic a què va dirigit l'article.

2. Format

El caràcter utilitzat en l'escriptura ha de ser **Times New Roman, 12** amb interlineat 1,5.

Per a les **notes a peu de pàgina** s'ha d'utilitzar Times New Roman, **10** amb interlineat senzill.

Els **marges** han de ser de 2,5 cm (dreta i esquerra) i 3 cm (superior i inferior).

3. Cites

S'han d'utilitzar cometes angulars (« ») quan el text citat no supere les tres línies, i aquest s'ha de deixar dins del text amb el mateix tipus de lletra Times New Roman, 12.

Les cites superiors a quatre línies és convenient copiar-les, sense cometes ni cursiva, en un paràgraf amb el marge més gran que el de la resta del text (a 3,5 cm dreta i esquerra), i amb lletra Times New Roman, 10.

S'ha d'utilitzar el sistema de cites abreujades, incorporades al cos del text, quan només se cite la pàgina d'un llibre o diversos llibres, sense cap comentari aclaridor, utilitzant el format de **nom i any (o de Harvard)**: (Llona, 1999: 209; Aguado, Ramos, 2003: 11).

4. Bibliografia

La bibliografia s'ha de presentar al final dels articles, ordenada alfabèticament per autoria i amb els cognoms en **lletra versal**. El seu format ha de ser **Times New Roman, 11** i amb espai interlineal **senzill**. Per compromís feminista, s'ha de citar el nom de les autores i els autors.

LLIBRES:

Un/a autor/a:

ARESTI, Nerea (2001): *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universitat del País Basc, p. 168-169.

Diversos/es autors/es:

- **Quan només en siguin dos:**

AGUADO HIGÓN, Ana María i RAMOS PALOMO, María Dolores (2002): *La Modernización de España (1917-1939)*. Madrid: Síntesis, p. 88.

- **Quan en siguin més de dos:**

CLÚA, Isabel et al. (ed.) (2002): *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: El fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, Vol. I i vol. II. Barcelona: Escultura. Col·lecció Tabla Redonda, p. 54-57.

ARTICLES:

Un/a autor/a:

TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (2001): «Tensiones: cuerpos de mujeres y arte contemporáneo», *Dossiers Feministes. La construcció del cos. Una perspectiva de gènere*. Any 5, núm. 5, Castelló de la Plana, Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I de Castelló, p. 67-84.

Diversos/es autors/res:

(Cal seguir la mateixa tònica que la que s'aplica en els llibres, encara que amb la normativa pròpia dels articles.)

CAPÍTOLS DE LLIBRES:

Un/a autor/a:

MANGINI, Shirley (2003): «Maruja Mallo: la pintora de catorce almas». Dins: María José Jiménez Tomé i Isabel Gallego Rodríguez: *Españolas del siglo XX. Promotoras de la cultura*. Màlaga: Servei de Publicacions. Centre d'Edicions de la Diputació de Màlaga (CEDMA), p. 93-128.

Diversos/es autors/es:

(Cal seguir la mateixa tònica que la que s'aplica en els llibres i els articles.)

ANY:

Si hi ha més d'una publicació del mateix autor o autora i dins del mateix any, s'ha de marcar amb una lletra minúscula i en cursiva:

RAMOS, María Dolores (1993 a): *Mujeres e Historia. Reflexiones sobre las experiencias vividas en los espacios públicos y privados*. Màlaga: Universitat de Màlaga.

_____ (1993 b): «¿Madres de la Revolución? Mujeres en los movimientos sociales españoles, 1900-1930». Dins: George Duby i Michelle Perrot (ed.) (1993¹⁹⁹⁰): *Historia de las mujeres. 5. El siglo XX*. Madrid: Santillana, p. 647-659. (Observeu que s'indica amb efecte de superíndex la primera edició del llibre).

NORMES PER A ENVIAR RESSENYES DE LLIBRES

S'accepten ressenyes de publicacions d'investigació feminista i de gènere la data de publicació de les quals estiga compresa en els últims tres anys. Cal seguir les mateixes normes d'edició que per als articles, a excepció del resum, les paraules clau i el sumari.

SELECCIÓN DE ARTÍCULOS

Los artículos recibidos serán evaluados por el consejo de redacción y el comité científico para su definitiva aceptación. Los textos enviados habrán de ser trabajos de investigación, comunicación científica o creación originales.

NORMAS DE ENVÍO DE LOS ARTÍCULOS

Habrán de ser enviados por correo ordinario a la dirección del *Seminari d'Investigació Feminista*, en una copia de papel y grabado en un CD, y/o bien mandarlo por correo adjunto a la dirección electrónica sif@uji.es / asparkia@gmail.com

PRÓXIMOS NÚMEROS MONOGRÁFICOS DE ASPARKÍA

Asparkía 20 (2009)

Monográfico: Conciliación vida laboral/familiar/personal en la sociedad actual

Edición a cargo de: Mercedes Alcañiz Moscardó

Departament de Filosofia, Sociologia i Comunicació Audiovisual i Publicitat

moscardo@fis.uji.es

NORMAS DE PUBLICACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

1. Presentación de originales

Los artículos han de ser la exposición de trabajos de investigación rigurosos y científicos que aporten datos originales sobre aquellas temáticas relacionadas con las mujeres, la investigación feminista y los estudios de género.

Podrán ser redactados en catalán o castellano. Su extensión por escrito no deberá ser superior a **20 páginas** DIN-A4 mecanografiadas por una sola cara y a espacio 1'5, incluyéndose figuras, tablas, notas y bibliografía. El texto se enviará en formato «documento word» o «rtf».

Los artículos estarán precedidos de un título breve, seguido del nombre y apellidos de la persona autora, y centro de estudios al que pertenece, así como la actividad investigadora que está desarrollando en ese momento. Acompañará al texto un resumen de máximo de diez líneas y palabras clave en el idioma original del trabajo y en inglés. Se incluirá también un breve esquema del artículo que sirva de sumario.

A su vez, se mandará la dirección, e-mail, el teléfono y fax (en caso de tenerlo) para poder tener contacto con las/os autoras/os.

El plazo de entrega de los trabajos será antes del año de emisión del monográfico al que va dirigido el artículo.

2. Formato

El carácter utilizado en la escritura habrá de ser de letra **Times New Roman, 12** a espacio 1,5.

Para las **notas a pie de página** se utilizará el mismo tipo de letra a Times New Roman, **10** e interlineado sencillo.

Los **márgenes** serán de 2'5 (derecha e izquierda) y 3 (superior e inferior).

3. Citas

Se utilizarán comitas angulares («») cuando el texto citado no supere las tres líneas y se dejará dentro del texto con el mismo tipo de letra Times New Roman, 12.

Para las citas superiores a cuatro líneas es conveniente copiarlas, sin comitas ni cursiva, en un párrafo, con el margen más centrado que el texto (a 3, 5 derecha e izquierda), y con letra Times New Roman, 10.

Se utilizará el sistema de citas abreviadas, incorporadas al cuerpo del texto, cuando sólo se cita la página de un libro o diversos libros, sin ningún comentario aclarativo, utilizando el formado de **por nombre y año (o de Harvard)**: (Llona, 1999: 209; Aguado, Ramos: 2003: 11).

4. Bibliografía

La bibliografía se habrá de presentar al final de los artículos, ordenada alfabéticamente por autores y los apellidos en **letra versal**. Su formato será el de **Times New Roman, 11** y a espacio interlineado **sencillo**. Por compromiso feminista se citará el nombre de las/os autoras/es.

LIBROS:

Un/a autor/a:

ARESTI, Nerea (2001): *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 168-169.

Varias/os autoras/es:

- Cuando sólo sean dos:

AGUADO HIGÓN, Ana María & RAMOS PALOMO, María Dolores (2002): *La Modernización de España (1917-1939)*. Madrid: Síntesis, p. 88.

- Cuando sean más de dos:

CLÚA, Isabel et al. (eds.) (2002): *Perversas y Divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: El fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, Vol. I & Vol. II. Barcelona: Escultura. Colección Tabla Redonda, pp. 54-57.

ARTÍCULOS:

Un/a autor/a:

TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (2001): «Tensiones: cuerpos de mujeres y arte contemporáneo», *Dossiers Feministes. La construcció del cos. Una perspectiva de gènere*. Año 5, N.º. 5, Castelló de la Plana, Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I de Castellón, pp. 67-84.

Varias/os autoras/es:

(Se seguirá la misma tónica que la aplicada en los libros, aunque con la normativa propia de los artículos)

CAPÍTULOS DE LIBROS:

Un/a autor/a:

MANGINI, Shirley (2003): «Maruja Mallo: la pintora de catorce almas». En: María José Jiménez Tomé & Isabel Gallego Rodríguez: *Españolas del siglo xx. Promotoras de la cultura*. Málaga: Servicio de publicaciones. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), pp. 93-128.

Varias/os autoras/es:

(Se seguirá con la misma tónica que la aplicada en los libros y en los artículos)

AÑO:

Si hay más de una publicación del mismo autor y dentro del mismo año, se habrá de marcar con una letra minúscula y en cursiva:

RAMOS, María Dolores (1993 *a*): *Mujeres e Historia. Reflexiones sobre las experiencias vividas en los espacios públicos y privados*. Málaga: Universidad de Málaga.

_____. (1993 *b*): «¿Madres de la Revolución? Mujeres en los movimientos sociales españoles, 1900-1930». En: George Duby & Michelle Perrot (eds.) (1993¹⁹⁹⁰): *Historia de las mujeres. 5. El siglo xx*. Madrid: Santillana, pp. 647-659. (Nótese que se indica con efecto de superíndice la primera edición del libro)

NORMAS PARA MANDAR RESEÑAS DE LIBROS

Se aceptan reseñas de publicaciones de investigación feminista y de género cuya fecha de publicación esté comprendida en los últimos tres años. Se seguirán las mismas normas de edición que para los artículos, a excepción del resumen, palabras clave y sumario.

COL·LECCIÓSENDES



Marina Tsvetáieva

EL RELATO DE SONIECHKA

Escueta y fragmento
de *El relato de Soniechka*



Mª Carme Alicia Vidal Casanoves

LA MAGIA DE LO EFÍMERO:

REFERENCIAS DE LA MUJER
EN EL ARTE Y LITERATURA ACTUALES

Prólogo de Rosalinda García



María José Gómez Fuentes

CINEMATOGRAFÍA

LA MADRE EN EL CINE Y
LA LITERATURA DE LA DEMOCRACIA

Prólogo de Olga Perini



Jonat Caballero

**LA MUJER EN EL IMAGINARIO
SURREAL. Figuras femeninas**

en el universo de André Breton



PREMIO NACIONAL DE ENSAJO UNIVERSIDAD
DE JAÉN (EDICIÓN 2024)

VOCES PROFÉTICAS.

RELATOS DE ESCRITORAS
ESTADOUNIDENSES

DE ENTRESIGLOS (XIX-XX)

Traducción, introducción y notas de Rosalinda García y Lidia Pastor. Prólogo



MUJERES MAXIMALISTAS

Introducción, traducción y notas de Rosalinda García



Susi Nargash

FÁBULAS FEMINISTAS

Introducción y traducción de Ana María Pérez



Pilar Galayol

IONES DE BLOOMSBURY

Prólogo de María Povedano



Concha Mado de Tamar

AVES SIN NIDO

Edición crítica de Rosa María Sánchez
Prólogo de Susi Nargash



COLETTE UNIVERSAL

Introducción y traducción de Lidia Pastor



Duquesa de Abrantes

RELATOS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES

Edición y traducción de María Luisa Borgeas Nadal



Col·lecció d'estudis de gènere amb textos de gran qualitat avalats pel Seminari d'Investigació Feminista.

<http://www.tenda.uji.es/> · publicacions@uji.es

Asparkía

Investigació feminista

Es publica anualment. El preu d'aquest número és:
Se publica anualmente. El importe del presente número es:
Asparkía is published annually. All issues priced at:

8 €. **Espanya** / España / Spain
10 €. **CEE** / CEE / European Community
12 €. **Altres països** / Resto de países / Other countries

Números endarrerits al mateix preu.
Números atrasados al mismo precio.
Back issues at above fixed price.

Per subscriure's a la publicació heu d'enviar el full de comanda.
Si desea subscribirse, envíe el boletín adjunto debidamente cumplimentado.
If you would like to subscribe to the journal, please send the following application form.

FULL DE SUBSCRIPCIÓ / BOLETÍN DE SUBSCRIPCIÓN / SUBSCRIPTION FORM

Nom i cognoms / Nombre y apellidos / Forename and surname: _____

Adreça / Dirección / Address: _____

Localitat / Localidad / City: _____

CP / CP / Postal Code: _____ **País** / País / Country: _____

Pagament / Forma de pago / Please cose your payment method:

- Contra reemborsament** / Contra reembolso / Cash upon delivery.
- Taló nominatiu a nom de la** / Mediante talón nominativo a nombre de /
Check to order of: **Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions.**
- Per transferència al compte** / Por transferencia a la cuenta / Bank transfer to:
account number 0182-6827-55-0201743796, BBVA. Plaça Cardona Vives, 2. 12001
Castelló de la Plana. **Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions.**
-

Voldria rebre els números endarrerits següents:

Deseo recibir los siguientes números atrasados:
Please, send me the following back issues:

Número / Número / Number of issue: **Nombre d'exemplars** / Cantidad / Number of copies:.....

