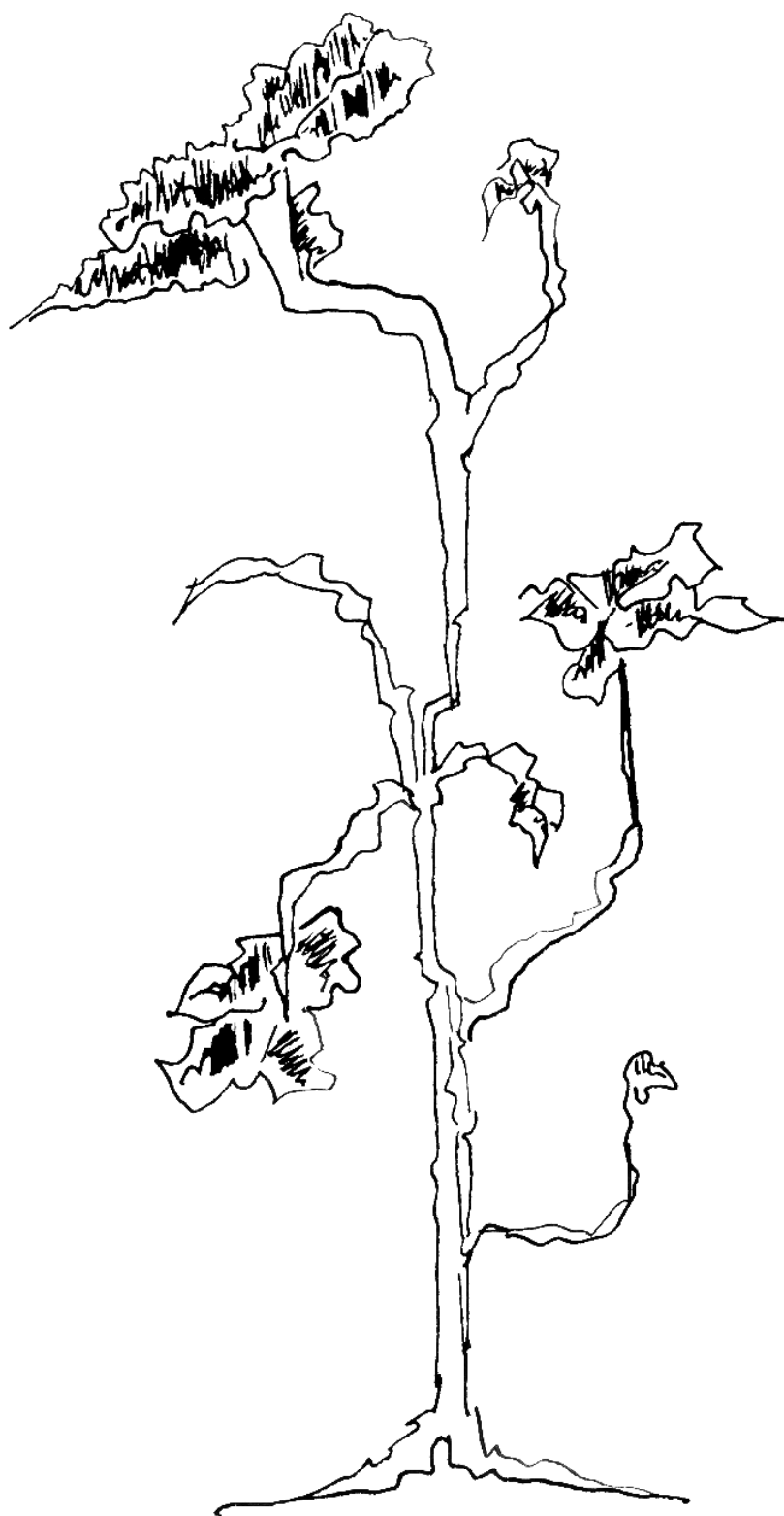
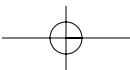
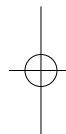
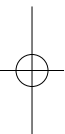






ASPARKÍA

Investigació Feminista

*Identidades de género y cambio social.
Propuestas alternativas en torno a los modelos de
feminidad y masculinidad*

Número 19. 2008

Asparkia es una publicación anual que aparece en forma de monográfico abordando aquellos temas encuadrados dentro de la investigación feminista y los estudios de género con una perspectiva interdisciplinar. El público al que va dirigida, sin ser por esto exclusiva para dicho fin, es aquel que se halla constituido por aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses están vinculados al objeto de la revista. Los números monográficos a los cuales se consagrará en los siguientes años se exponen al final de la publicación, aunque también está abierta a la recepción de todo tipo de trabajo original de índole científico que se englobe dentro de la temática aquí tratada. A su vez, dado que *Asparkia* se ilustra con imágenes inéditas creadas por mujeres, ofrece la oportunidad a las artistas que así lo deseen de publicar una serie pictórica de su obra vinculada con el objeto de nuestra investigación.

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

EDICIÓ A CARGO DE:

Luz Sanfeliu Gimeno (*Universitat Jaume I*)

Jordi Luengo López (*Universitat Jaume I*)

DIRECTORA

Sonia Reverter Bañón (*Universitat Jaume I*)

SECRETARIA

Juncal Caballero Guiral (*Universitat Jaume I*)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Mercedes Alcañiz Moscardó (*Universitat Jaume I*); Rosa M^a. Cid López (*Universidad de Oviedo*); Mary Farrel Kane (*Universitat Jaume I*); M^a. José Gámez Fuentes (*Universitat Jaume I*); Pascuala García Martínez (*Universitat de València*); Begoña García Pastor (*Universitat Jaume I*); Pilar Godayol i Nogué (*Universidad de Vic*); Marina López Martínez (*Universitat Jaume I*); Jordi Luengo López (*Universitat Jaume I*); Gloria Marcos Martí (*Coordinadora de Esquerra Unida del País Valencià*); Carmen Olària i Puyoles (*Universitat Jaume I*); Alicia H. Puleo García (*Universidad de Valladolid*); Elisa Sanchis Pérez (*Bibliotecaria. Direcció General de la Dona. València*); Patricia Soley Beltran (*Universitat Ramon Llull de Barcelona*); Alba Varela Lasheras (*Librería Mujeres. Madrid*); Asunción Ventura Franch (*Universitat Jaume I*); Lydia Vázquez Jiménez (*Universidad del País Vasco*).

CONSEJO ASesor

Judith Astelarra Bonomí (*Universitat Autònoma de Barcelona*); Neus Campillo Iborra (*Universitat de València*); M^a. Ángeles Durán Heras (CSIC); Julia García Maza (CSIC); M^a. Jesús Izquierdo Benito (*Universitat Autònoma de Barcelona*); Maribel Martínez Benlloch (*Universitat de València*); Anna M^a. Moix (*Escritora*); Carme Riera (*Escritora*); Carme Senabre Llabata (*Universitat de València*); Julia Sevilla Muñoz (*Universidad Complutense de Madrid*); Nélida Bonaccorsi (*Universidad Nacional del Comahue, Argentina*); Shirley Mangini (*California State University - Long Beach - Estados Unidos*).

Redacción

Asparkia. Investigació Feminista. Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I de Castelló. Facultat de Ciències Humanes i Socials. Despacho: HC 0113 DD. Av/ Sos Baynat, s/n. 12071 – Castelló de la Plana (España). Teléfono: 964 729 853. e-mail: sif@uji.es / asparkia@gmail.com
Revisión editorial a cargo de Juncal Caballero Guiral

Administración, distribución y suscripciones:

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

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

ASPARKIA

Investigació Feminista

Nº. 19 (2008)

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

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

ASPARKIA se encuentra indexada en la base de datos del ISOC del CINDOC y en el LATINDEX.

Publicacions de la Universitat Jaume I

Imprimeix: Innovació Digital Castelló, S.L.U.

Dip. Legal: CS 376-1992

ISSN: 1132-8231

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I Dades catalogràfiques

ASPARKIA: Investigació feminista. - n° 1 (1992)-
[Castelló] : Publicacions de la Universitat Jaume I, 1992-
il. ; cm
Anual
ISSN 1132-8231
1. Dones. I. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la
Universitat Jaume I, ed.
396(05)

ÍNDIX/SUMMARY

	Pàgina
IL·LUSTRACIONS	
Pepa Úbeda Iranzo	
Transmudances	
<i>Transchanges</i>	9
INTRODUCCIÓ	
Luz Sanfeliu Gimeno i Jordi Luengo López	
Identidades de género y cambio social	
<i>Identities of gender and social change</i>	13
ARTICLES	
Dolores Juliano	
La construcción social de las jerarquías de género	
<i>The social construction of the hierarchies of gender</i>	19
Oscar Guasch Andreu	
Los varones en perspectiva de género.	
Teorías y experiencias de discriminación	
<i>Males in gender perspective.</i>	
<i>Theories and experiences of discrimination</i>	29
Raquel Osborne	
Un espeso muro de silencio: de la relación entre una «identidad débil» y la invisibilización de las lesbianas en el espacio público	
<i>A thick wall of silence: the relation between a «weak identity» and the invisibilization of lesbians in the public domain.....</i>	39
Luisa Posada Kubissa	
Otro género de violencia. Reflexiones desde la teoría feminista como teoría crítica	
<i>Another kind of violence. Reflections from de feminist theory as critical theory.....</i>	57
Virginia Villaplana	
Identidades feministas, cultura visual y narratives	
<i>Identities feminists, visual culture and narratives</i>	73

Juan Jiménez Salcedo

Nathalie Gassel y la escritura andrógina

Nathalie Gassel and the writing androgyne 89**Sonia Núñez Puente**

La novela rosa como mascarada de la muerte de lo social:

Concha Linares Becerra y María Mercedes Ortoll

*The romance novel as the death of the social:**Concha Linares Becerra y María Mercedes Ortoll* 105**Juncal Caballero Guiral**La *femme-enfant*: un mundo dicotómico en relatos de

Leonora Carrington

The femme-enfant: a dichotomic world in Leonora Carrington's stories 123**Irene Ballester Buigues**

El cos obert: ferma convicció de la representació

femenina en dones artistes contemporànies

*The «open» body: firm conviction of the female.**Representation in contemporary female artists* 141**Carlota Coronado Ruiz**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)*..... 155

RETRATS

Paloma Palau Pellicer

Aurora Valero. Mujer, pintora y docente

Aurora Valero. Woman, painter and teacher..... 173

CREACIÓ LITERÀRIA

María Jesús Fariña Busto

Las palabras del género

The words of the gender 181

LLIBRES..... 189

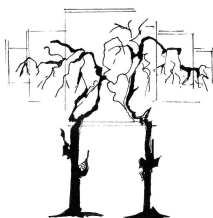
ÍNDIX D'IL.LUSTRACIONS / SUMMARY OF THE PICTURES



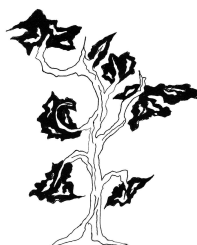
Cal·ligrafia arbòria 1



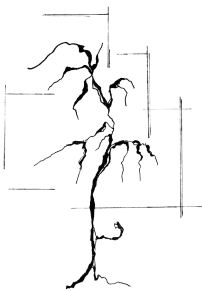
Rodamón de la nit 11



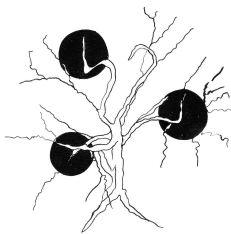
Entredós sobre llenç 17



Brevedad literal 171



Traços 179



Lletanies de lluna 187



Al límit del mots 203

Transmudances

Transchanges

Pepa Úbeda va nèixer a Carcaixent (La Ribera Alta), però es sent profundament vinculada a la ciutat de Barcelona, on va transcórrer la seua infantesa, que recorda feliç. Posteriorment, ha viscut en diverses comarques del País Valencià i actualment resideix a la ciutat de València. Ha estudiat Filosofia i Lletres i fa classes de Valencià en un Institut de Secundària. En aquest moments es troba a punt d'acabar els seus estudis en la Facultat de Belles Arts de València.

Encara que tardanament, ha començat nous camins en l'àmbit poètic (ha estat guanyadora del Premi César Simón de poesia en valencià) i plàstic (fonamentalment en el camp de la il·lustració, encara que també treballa en els camps de l'aquarel·la i del gravat). Ha realitzat dues exposicions dins d'aquestes dues modalitats artístiques. A més a més, ha col·laborat en el llibre de Cristina Escrivà, *La Paz es nuestra. Treinta mujeres de un infinito*, amb 29 il·lustraciones. Però, no només podem percebre la seva obra en aquest treball, sinó que també el trobem en diverses publicacions poètiques d'entitats privades i universitàries com és el cas de la revista *Caràcters* de la Universitat de València a juny de 2006. Pepa Úbeda és també autora del logotipus de les 30 Jornades Feministes del País Valencià. Pel que fa a la seva producció actual, hem de dir que acaba de finalitzar el seu segon poemari i està a punt d'eixir un altre llibre de Cristina Escrivà sobre els Instituts Obrers de la República que durà imatges de l'autora.

En línies generals, la seva obra es caracteritza per la fusió poètica de la llibertat i el comprimís a través de la imatge plàstica.

Pel que fa al sentit *Transmudances*, sèrie que il·lustra el present monogràfic dedicat a *Identidades de género y cambio social. Propuestas alternativas en torno a los modelos de feminidad y masculinidad*, l'autora ens oferix les següents reflexions íntimes al voltant de la seva creació:

Com a artista, sempre m'he sentit atreta i, fins i tot enderiada, per la imatge de l'arbre. És cos, força, energia, manifestació de l'ésser humà... i tantes altres coses. Per a mi simbolitza la natura vinculada a la persona, a la meua persona. En alguns dels meus versos assumeix la personalitat de l'arbre, la seua natura-

lesa (Potser siga ja tan sols un tronc que apilona versos...) i és per això que dibuixe i dibuixe, pinte i pinte arbres, branques, fulles...

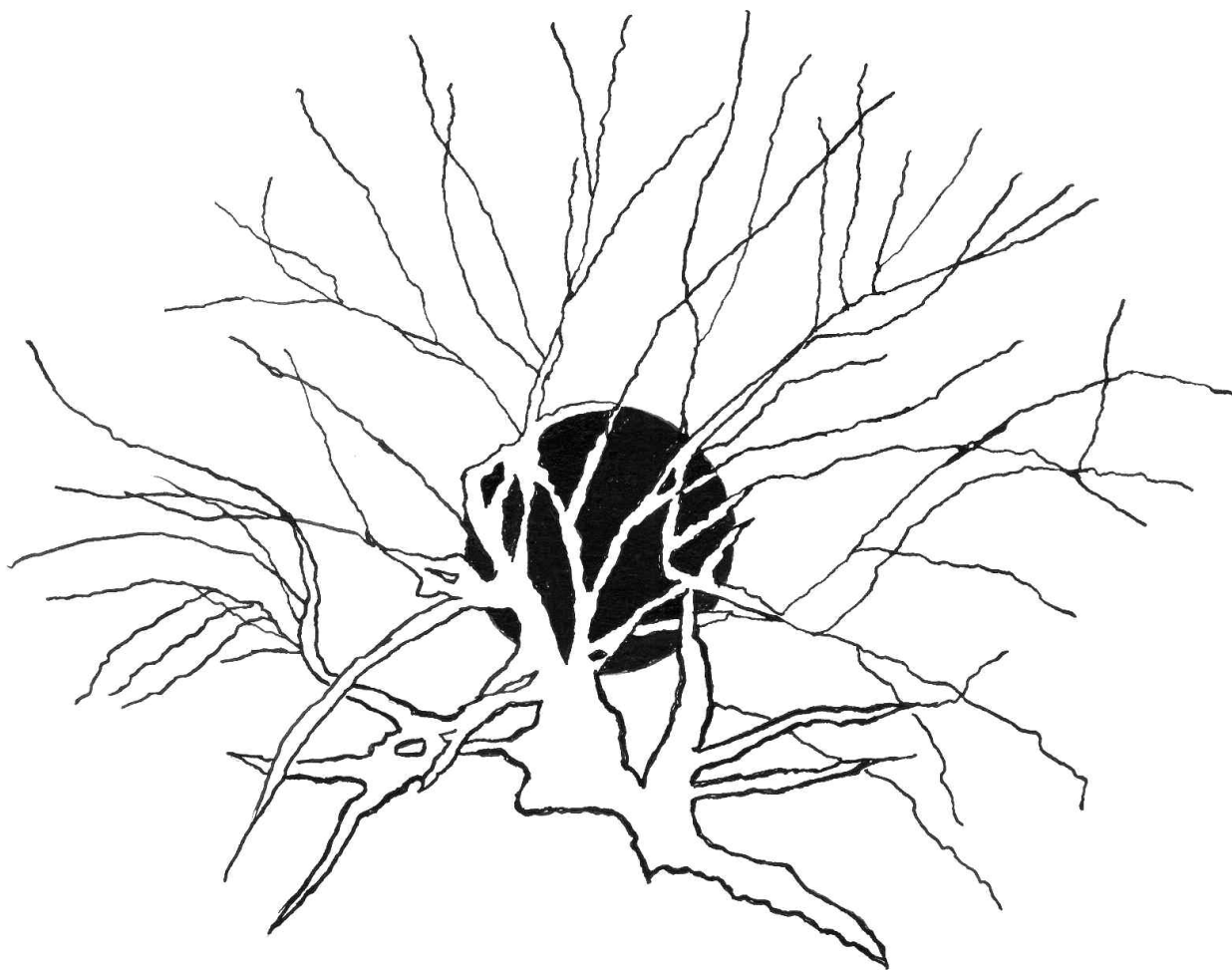
Quant a la lluna, per a mi simbolitza la dona, la naturalesa femenina, llargament menyspreada i substituïda pel sol. La lluna i els seus tretze mesos, número predilecte per a mi. La lluna i la seua atmosfera de nocturnitat i ombres. Símbol de saviesa, de viatge iniciàtic, de coneixement o il·luminació a través de la fosca. De transmutança o metamorfosi (quatre fases lunars). De navegació celest entre les estrelles. També apareix sovint en els meus poemes (Les dents rastregen la fam entre aiguades de lluna o Sobre el ritme compassat dels malucs lliurarà la lluna una òrbita de llum), gairebé més que l'arbre...

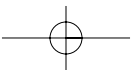
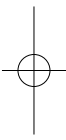
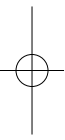
Quants més símbols tan bells podríem trobar en el nostre món?

Il·lustracions

Pepa Úbeda Iranzo¹

¹ Artista valenciana.





Introducción

LUZ SANFELIU GIMENSO ¹

JORDI LUENGO LÓPEZ ²

Identidades de género y cambio social

Identities of gender and social change

En palabras de Helena Béjar, con las Luces, las libertades civiles básicas nacieron asociadas con el intelecto pero se relacionaron pronto con los actos y con el derecho a la libertad de acción. Cuando en 1792 Mary Wollstonecraft escribió su obra *Vindicación de los derechos de la mujer* discutiendo los postulados de Rousseau acerca de la educación femenina, continuaba ya este principio. Sus críticas rebatían y reinterpretaban los postulados del ilustrado respecto a la exclusión femenina del orden liberal aun cuando la intención de la autora era proporcionar a las mujeres nuevas posibilidades vitales como sujetos y agentes de su propio destino. A finales del siglo XVIII, y aunque la Ilustración no lo buscara, el feminismo, denominado por Amelia Valcárcel como «el hijo no querido de la Ilustración», supuso, sin duda, una de las claves fundamentales para la instauración del programa ideológico cuyo objetivo fue la consecución de libertades políticas para, en un principio, las mujeres occidentales.

Desde sus orígenes, el feminismo nacía articulando unidas las conceptualizaciones teóricas y las actuaciones políticas afirmando lo que Habermas denomina «el interés emancipador del conocimiento». Durante más de dos siglos nuevos marcos interpretativos han seguido cuestionando el sistema sexo-género, reivindicando derechos o visibilidad sin obviar que de lo que se trata es de potenciar la capacidad de las mujeres de interpretar y gestionar el mundo en clave igualitaria. Desde esta perspectiva, el conocimiento ha continuado siendo una prioridad para comprender la especificidad conceptual de la opresión posibilitando a las mujeres otras formas posibles de ser en la práctica co-creadoras de la «realidad». Por ello, los debates en torno a las

¹ Universitat Jaume I de Castelló.

² Université de Franche-Comté, Besançon, France.

identidades de género siguen siendo un motor imprescindible para superar ideas obtusas y discriminaciones efectivas provocando cambios en las sociedades.

Primero fueron las conquistas de derechos y la presión sobre el mundo público las que impulsaron, en los Estados, cierta igualdad legal entre los géneros. Durante la segunda ola, público y privado quebraron sus fronteras y las demandas feministas se centraron en la superación de lo que Simone de Beauvoir denominó «la subalteridad». La teoría explicativa del patriarcado acometía la tarea de diseccionar las relaciones personales, la vida privada y la sexualidad como cuestiones nucleares de la problemática de género. Como explica Mary Nash, la autonomía sexual, la anticoncepción y la libertad de decisión sobre el cuerpo femenino se convirtieron en un debate central del nuevo feminismo de los años ochenta del siglo xx.

Por esos años se oyeron, también, las voces críticas de las mujeres de los países colonizados demandando su singularidad y poniendo en cuestión la imagen única de la mujer blanca occidental que ocultaba el reconocimiento de la subjetividad femenina desde la diversidad de otras minorías étnicas. En el ámbito académico, con la aparición del concepto género, la teoría feminista comenzó a contar con una importante herramienta metodológica que le permitía abordar con eficacia las conexiones entre género, sexo y sexualidad como mecanismos imbricados en la perpetuación de la hegemonía masculina y sus «visiones del mundo».

En la actualidad, nuevas políticas identitarias han adoptado enfoques analíticos que afirman la inherente inestabilidad de los términos binarios «mujer/hombre», «feminidad/masculinidad», reclamando una reconsideración crítica de las propias nociones teóricas que maneja el feminismo. Se ha abierto de este modo una nueva conciencia teórica autoreflexiva dispuesta a proporcionar nuevas respuestas a los contextos sociopolíticos actuales. Soluciones que integren e interrelacionen enfoques basados en lo multicultural, en la deconstrucción textual y mediática, en las variables que hacen referencia a la orientación sexual o en los postulados de la teoría queer.

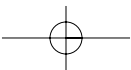
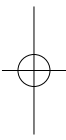
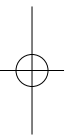
Los retos analíticos que propugnan nociones identitarias en menor medida unitarias y tangibles, continúan enfatizando la necesidad de dar reconocimiento a expresiones y experiencias de vida alternativas y diversas, atravesadas por variables entrecruzadas que los mecanismos del «poder» continúan privando de legitimidad teórica y relegando a los márgenes del sistema.

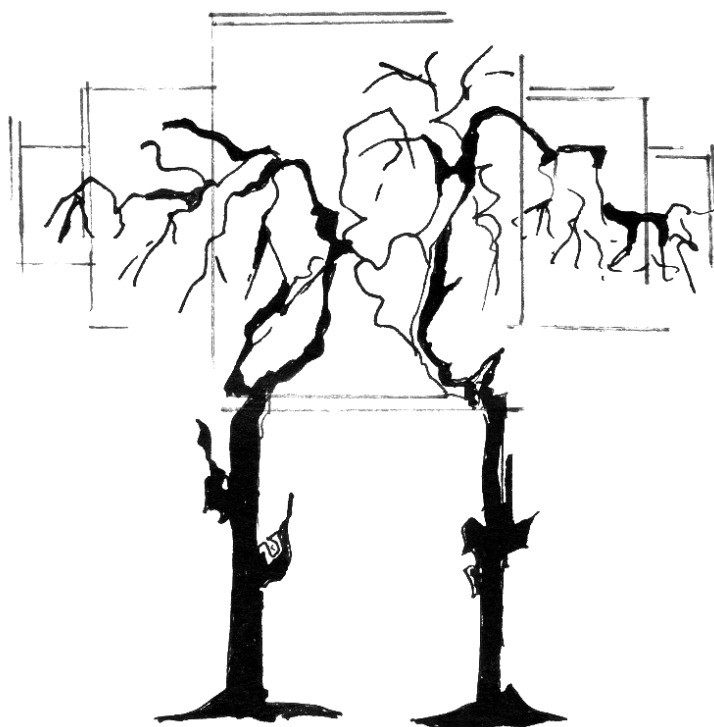
Recogiendo parte de estos debates actuales que están amplificando «miradas» y perspectivas y otorgando presencia y legitimidad a otras formas de identidades y de relaciones de género, este volumen pretende ofrecer una serie de trabajos en los que se acometen retos teóricos que afianzan e impulsan las dinámicas de los cambios sociales en tiempo presente. La apuesta continúa

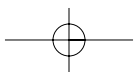
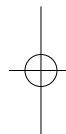
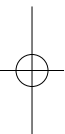
INTRODUCCIÓN

15

siendo seguir ampliando los horizontes críticos de este diverso movimiento político e intelectual que denominamos feminismo. Seguir también ofreciendo posibilidades alternativas en torno a los modelos de feminidad y masculinidad. Modelos que se asienten y cobren «realidad» en conductas genéricas, en mayor medida, múltiples y ambivalentes.







Articles

DOLORES JULIANO ¹

La construcción social de las jerarquías de género

The social construction of the hierarchies of gender ²

RESUMEN

El prestigio de los modelos masculinos de conducta se articuló sobre su poder real, y se afirmó mediante conceptualizaciones positivas de lo masculino y denigración semántica de lo femenino, pero también mediante elaboraciones lingüísticas, religiosas, legales e incluso científicas, que limitaban las posibilidades de acceso de las mujeres a posiciones desde las cuales pudieran cuestionar estos significados.

La perdurabilidad de los modelos de exclusión se ha apoyado en gran medida en su presunta inevitabilidad biológica, partiendo de una esencialización de las diferencias sexuales. Las modernas interpretaciones que priorizan el género sobre el sexo, dan una buena base para desmontar los viejos prejuicios y poner los cimientos para construir nuevas identidades más fluidas y satisfactorias.

Palabras clave: género, masculinidad, feminismo, discriminación.

ABSTRACT

The prestige of male models of conduct are rooted in their real power and were institutionalized through the positive value attributed to all that is masculine and the semantic disdain of all that is feminine. Linguistic preferences as well as religious, legal and even scientific conventions have limited women's access to positions from where to challenge these norms and meanings.

The persistence of these models of exclusion is largely due to the typically modern Western essentialization of sexual difference. Modern interpretations which give priority to gender over sex provide a good basis to take apart old prejudices and build the foundations for new and more equitable identities.

Key words: gender, masculinity, feminism, discrimination.

SUMARIO:

1. — Lo que esconden las palabras. 2. — El cuerpo fluido. 3. — Ni las mujeres, ni los hombres, son lo que eran.

¹ Universitat de Barcelona.

² Participa en el Proyecto I+D+I 140/07.

La parte más onerosa de nuestra identidad se sostiene sobre lo que los demás saben o piensan de nosotros. Nos miran y sabemos que saben, y en silencio nos fuerzan a ser lo que esperan que seamos. (Muñoz Molina, 2001: 39)

La diferencia en el estatus social de hombres y mujeres ha durado tanto tiempo que parecía natural. Sólo cuando han coincidido una fuerte presión de las organizaciones feministas con el ascenso educacional y social del conjunto de las mujeres, se han producido grietas en el modelo y han comenzado a resultar evidentes las arbitrariedades de esta construcción.

El prestigio de los modelos masculinos de conducta se articuló sobre su poder real, y se afirmó mediante conceptualizaciones positivas de lo masculino y denigración semántica de lo femenino, pero también mediante elaboraciones lingüísticas, religiosas, legales e incluso científicas, que limitaban las posibilidades de acceso de las mujeres a posiciones desde las cuales pudieran cuestionar estos significados.

Con el ocaso de las interpretaciones religiosas, la perdurabilidad de los modelos de exclusión se ha apoyado en gran medida en su presunta inevitabilidad biológica, partiendo de una esencialización de las diferencias sexuales.

Un modelo rígidamente dicotómico, donde hombres y mujeres ocupen posiciones permanentes y separadas, es el mejor campo a partir del cual esta diferencia asignada puede construirse como desigualdad. En cambio, las modernas interpretaciones que priorizan el género sobre el sexo, dan una buena base para dismantlar los viejos prejuicios y poner los cimientos para construir nuevas identidades más fluidas y satisfactorias.

Lo que esconden las palabras

Los hombres siempre han disfrutado de una ventaja, y ésta es la de ser los narradores de su propia historia. Han contado con todos los privilegios de la educación y, además, han tenido la pluma en sus manos. (Austen, 1999: 271)

El marxismo señalaba que para entender las conductas sociales había que analizar sus bases materiales. Es una buena sugerencia, pero no tiene en cuenta que también la opción preferente por el provecho económico está construida culturalmente, no es universal. Otras culturas u otros momentos han dado prioridad al poder, al prestigio, o a la salvación eterna. Desde el punto de vista antropológico interesa especialmente entender cómo se construyen las valoraciones que hacen que prioricemos unos objetivos sobre otros. También interesa conocer cómo se fabrican los imaginarios que nos hacen valorar positivamente ciertos ámbitos y ciertas conductas, y rechazar o estigmatizar otros.

En primer lugar se puede constatar que la valoración positiva de ciertos modelos de identidad tiene mucho más que ver con la estratificación jerárquica de una sociedad, que con el beneficio real que aporte seguir esos modelos (salvo que consideremos que la conformidad al orden establecido es un objetivo útil en sí mismo). Así por ejemplo, cuando en la Polinesia se excluyen de la sospecha de brujería a los integrantes de la nobleza local, no se está haciendo una opción razonable para solucionar conflictos, sino que se está mostrando quiénes dictan las normas del juego. Algo semejante ha pasado tradicionalmente en nuestra cultura con la posición masculina. No es que los hombres hicieran aportes tan significativos, ni que se esforzaran tanto por facilitar la convivencia, que se constituyeran en modelos de conductas deseables; por el contrario, es porque tenían el suficiente poder para establecer qué parámetros sociales debían considerarse prestigiosos, por lo que sus conductas resultaban aceptables.

El viaje a través de la etimología de las palabras relacionadas con las construcciones de género, puede resultar fascinante. Si recurrimos al Diccionario Etimológico de Corominas podemos ver que del latín *vir*, *viri* varón, deriva «viril», con un significado de masculino, y también vigoroso, a través de vires, «fuerza». La palabra «virtud» tiene el mismo origen, tomado por vía semítica de *virtus*, «fortaleza de carácter». Aquí tenemos a los hombres identificados a través de la magia lingüística, con las conductas virtuosas, pero eso no hace perder las connotaciones agresivas a este entorno semántico. Si se subraya la importancia de tener fuerza, será porque parece legítimo emplearla, y el diccionario nos acerca a este significado con «virago» que se define como mujer robusta y guerrera. Masculinizarse es entonces para una fémina acercarse al modelo del guerrero, que está en la definición misma de la virilidad. Así nos aproximamos al eje de la propuesta implícita en este campo semántico que es a la vez, como pasa siempre, un ámbito de asignación de valores. El modelo del hombre viril se corresponde con el modelo del guerrero, del agresor.

Siguiendo con la etimología, la palabra «violento» viene del latín *violentus*, derivado de *vis* «fuerza, poder» (Corominas, 1976). Por su parte «violencia» de *violentia*, se identifica con «violar». Aquí se abre un amplio campo de connotaciones sexuales de la violencia. El filólogo francés Quignard señala que en la antigua Roma:

Virtud (virtus) quiere decir potencia sexual. Si la virilidad era el deber del hombre libre, el fiasco llevaba el estigma de la vergüenza o de lo demoníaco. El modelo único de la sexualidad romana es la dominatio del dominus sobre todo lo que es otro. La violación es la norma. Todo goce puesto al servicio de otro es servil (16) La impotencia es la obsesión romana (56) El hombre no tiene el poder de permanecer erecto. Por eso el poder es el problema masculino por excelencia, porque su fragilidad específica y la ansiedad le preocupan a todas horas (Quignard, 2005: 58).

Las relaciones de significado son aún más amplias. «Virginidad» viene de virgo y se relaciona conceptualmente con «desvirgar», «desvirgamiento» relacionados a su vez con «virgula», «virgulilla» y «verga». Los nombres más frecuentes del órgano sexual masculino provienen de esta raíz, incluso los de los testículos o «verijas». Las mujeres se definían por su relación (conflictiva y subordinada) con los hombres e incluso sus órganos genitales se denominaban de acuerdo a este criterio. Así «vagina» viene de vaina, con el mismo significado que «*vaina*» como funda de la espada del guerrero.

Tenemos entonces configurado un campo de significados en que lo masculino se describe al mismo tiempo como fuerte, virtuoso, agresivo y violador. No hay como tener poder para manipular los significados, pero las semejanzas de origen no se quedan allí. *Violentia* tiene cercanía gráfica con «valentía». Es posible que ambas palabras estén emparentadas a través de un origen común, y es evidente que tienen un significado semejante. Incluso confluyen en términos como «valentón»³. Lo único que cambia es la valoración. Se puede estar en contra de la primera, pero a la segunda sólo le asignamos connotaciones positivas. Aunque esta diferencia no es tal porque en la realidad y tradicionalmente en nuestra cultura bélica y guerrerista se han valorado positivamente las dos.

Esta aceptación social de la violencia, implicaba por contrapartida la desvalorización de las conductas relacionadas simbólicamente con el campo de lo femenino, lo que ha incluido la ternura, el amor, los sentimientos de identificación con los demás y en general los afectos. En estas circunstancias, no puede extrañar que la censura moral se centre en perseguir programas televisivos, representaciones o conductas eróticas, y se deje al alcance de la infancia una gran cantidad de imágenes y relatos extremadamente violentos. Se considera peligroso que los niños y niñas vean caricias, pero se considera normal que se ejerciten en juegos y representaciones agresivas.

Este sesgo cultural también puede rastrearse en la deriva etimológica de las palabras. Muchas que al principio estaban relacionadas con la ternura o la solidaridad, han sufrido un proceso de degradación semántica, y terminan usándose como insulto. Esto pasa con palabras relacionadas con las mujeres, pero no solamente con ellas. Si bien es cierto que todo lo relativo con la mitad femenina de la población adquiere significados desvalorizantes cuando se aplica a los hombres, como son los casos de «afeminado», «mariquita o maricón» y que palabras que son neutras o positivas aplicadas a estos, se connotan negativamente cuando se aplican a las mujeres (caso de «hombre público», «mujer pública») también es verdad que en algunos casos las palabras desvalorizadoras eran en un principio comunes a los dos géneros o incluso

³ Se lo define: «Hombre que presume de valiente y se muestra siempre dispuesto a pelearse con otros. Baladrón, bravucón, chulo, matón». Moliner, María. 2002. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

masculinas. Ejemplo de la primera situación es «puta», que viene del italiano antiguo: *putto*, *putta* con significado de «muchacho, muchacha», que tiene origen a su vez en el latín *putus* «niño, niña». Es difícil imaginar cual ha sido el recorrido de los significados ¿puede referirse tal vez a la potestad que se atribuían los ciudadanos romanos de usar sexualmente a los débiles y desprotegidos? ¿O se extiende como calificativo denigrante de las muchachas aún no casadas, es decir que no estaban bajo el dominio y la propiedad de un esposo? En muchas sociedades se consideraba tan peligroso el estado de celibato femenino, que se casaba a las niñas coincidiendo con su entrada en la menarquía.

En el «Diccionario del origen de las palabras» de Buitrago y Torijano, puede encontrarse un buen ejemplo del segundo caso, una palabra aplicada a una tarea solidaria que se degrada por asociación con el campo de lo femenino. Se trata de «proxeneta». Cito textualmente:

Los griegos, en un claro ejemplo de organización y sentido democrático, tenían en cada una de las polis o ciudades-estado a una persona encargada de defender en ella los intereses de los ciudadanos de otras polis, eran los llamados proxens de pro «a favor de, en defensa de» y xenos «extranjeros» (como en xenofobia). Este cargo público era una especie de mediador entre el ciudadano extranjero y las autoridades, por lo que también se utilizó la palabra con el sentido de «intermediario, agente, representante», que pasó al latín proxeneta (m). De este último significado, con un claro proceso de envilecimiento semántico, se pasó al de «intermediario en las relaciones con las prostitutas», sinónimos «chulo, guapo y rufián» (Buitrago and Torijano, 1998).

El tema se comprende mejor si tenemos en cuenta que en la antigua Grecia estaba prohibido el ejercicio de la prostitución a las ciudadanas de cada polis, pero no a las extranjeras, que podían adquirir bienes y prestigio en condición de «hetairas». Así que es muy posible que el servicio de mediación con extranjeros, atendiera también a extranjeras, y de allí esta derivación.

El campo del sexo pagado es especialmente productivo en palabras que sufren generalización y degradación. Quignard menciona el término «pornografía» que en su origen latino significaba literalmente «retrato de una prostituta».

Pero lo que realmente interesa es la deriva divergente de la valoración de los conceptos, que en el caso de los que se refieren a los hombres tienden a ir ganando prestigio con el tiempo, mientras que si se refieren a las mujeres sufren procesos de degradación y desvalorización. Evidentemente el lenguaje no tiene la culpa, es la situación deteriorada de la mujer con respecto a los hombres la que se refleja, aunque también es cierto, que como expresión

simbólica de las relaciones de género, refuerza y normaliza los prejuicios en los que se asienta. En tanto que el idioma se configura a través de procesos dinámicos, es posible pensar en reajustes y cambios de significado, cuando las relaciones sociales cambian. Pero esto es bastante difícil. Los esfuerzos modernos para evitar la discriminación en el lenguaje señalan el abuso que implica utilizar el masculino como genérico, y proponen construcciones alternativas, así como incluir los nombres de las profesiones en femenino y evitar utilizar en los diccionarios ejemplos discriminadores, pero los significados y valoraciones adjudicados a cada concepto son construcciones sociales lentas de modificar (Lledó Cunill, 2005).

Como dice Quignard: «Sería impío volver decentes esas palabras nacidas para ser indignas» (177). Casi todas las relacionadas con la sexualidad femenina o su independencia caen dentro de esa categoría.

El cuerpo fluido

Todo límite es un comienzo a la vez que un final (Eliot, 1993: 942)

En contraposición con el modelo guerrerista, en el cual la muerte es el acontecimiento social más valioso, y el que da sentido a la existencia, existen propuestas que priorizan el nacimiento, como eje fundamental de interpretación. No por casualidad esta línea ha sido desarrollada por una filósofa. Para Hanna Arendt el nacimiento es el acto básico a partir del cual todas las posibilidades están abiertas:

El nuevo comienzo inherente al nacimiento se deja sentir en el mundo sólo porque el recién llegado posee la capacidad de empezar algo nuevo, es decir de actuar..., ya que la acción es la actividad política por excelencia, la natalidad y no la mortalidad, puede ser la categoría central del pensamiento político (Arendt, 1993: 23).

Actuar implica la capacidad de elegir. La acción escapa a los determinismos. Y luchar contra ellos es importante si se pretenden redefinir las identidades de género de manera que no den cabida a la estigmatización.

Desde los planteamientos pioneros de Simone de Beauvoir, se hizo patente la necesidad de desbiologizar las identidades de género, señalando que la biología no es el destino. En realidad los condicionantes biológicos no sólo no determinan las opciones vitales de forma rígida, sino que a su vez son leídos y construidos ellos mismos, de acuerdo a patrones culturales. Si imaginamos a la biología como inmutable, esto tiene más que ver con la estrechez de nuestros moldes que con las características de los fenómenos biológicos. De hecho, los procesos vitales son

siempre dinámicos, tanto en lo que se refiere a las posibilidades de cada individuo, como a la reproducción de cada grupo. La pervivencia en el tiempo de las especies implica necesariamente cambios biológicos a través de dos mecanismos básicos: la reproducción sexual y las mutaciones genéticas.

Pero en el caso de los seres humanos están además los mecanismos de lectura e interpretación de estas variaciones. Las clasificaciones estáticas basadas en la biología se van desmontando a medida que nuestra capacidad para entender situaciones ambiguas se incrementa. Primero se dismantelaron los viejos conceptos de la pertenencia inequívoca a grupos raciales y se llegó a la conclusión que la mezcla y no la pureza era la norma en ese campo. Las razas mismas eran construcciones culturales, ya que en realidad todas y todos somos mestizos.

Luego le ha tocado el turno al sistema dual de sexos y a las construcciones de género ligadas a él. Desde la biología se reconoce este hecho: «*Etiquetar a alguien como varón o mujer es una decisión social*» (17) (Fausto-Sterling, 2006). La recopilación de las investigaciones de las últimas décadas señalan un campo fluido, en que los casos intermedios son relativamente frecuentes. Se calcula un 1,7 % de casos atípicos desde el punto de vista estrictamente biológico (esquema cromosómico, equilibrio hormonal y/o configuración del aparato genital) a esto hay que agregar la gran cantidad de casos en que las opciones sexuales no coinciden con el modelo asignado. La ambigüedad propia de esta situación permite la libertad de elegir, pero también facilita la manipulación. Entre los estudios más apasionantes del nuevo milenio están los que van reconociendo las bases cromosómicas y endocrinas de esta ambigüedad y señalan cómo se utilizan para legitimar o desechar opciones sexuales o conductuales. La homosexualidad primero y la transexualidad después se han interpretado inicialmente como fenómenos biológicos patológicos, para pasar después a conceptualizarse como opciones sociales. El género (es decir el conjunto de conductas a través de las cuales se expresan las categorías sexuales) ha tomado primacía sobre el sexo en los análisis. En el uso social, esta preminencia de lo construido socialmente sobre lo biológico ha sido siempre tan fuerte que se puede afirmar que no es que tengamos dos modelos de género porque sólo hay dos sexos, sino que se reconocen sólo dos sexos porque sólo contamos con dos modelos de conducta.

Un avance importante es la reciente ley que permite a las personas transexuales el cambio de identidad sin necesidad de recurrir a la cirugía. Una buena noticia para las personas directamente implicadas (salvo para los cirujanos que se lucraban «normalizando» una realidad ambigua), pero también un buen apoyo para dismantelar los determinismos biológicos.

Desgraciadamente los caminos hacia la aceptación de la diversidad y la mutabilidad no son fáciles. La estructura social se apoya en cierta idea de permanencia corporal.

Las prácticas más frecuentes de control consisten en la biologización y medicalización y en la construcción de imaginarios estigmatizadores. Como se ha señalado, la biologización no se relaciona con el reconocimiento de las indudables bases físicas de algunas conductas, sino con sostener que estas bases físicas son determinantes y las conductas no sufren alteración por opciones individuales o presiones sociales. La biologización es un determinismo y tiene como consecuencias priorizar los tratamientos médicos de las conductas o la consideración de éstas como permanentes.

El cuerpo está en el centro de estas estrategias, sobre él se actúa cuando se encarcela o se medica. Imaginarlo estable en el tiempo, ligado por la biología a conductas previsibles y normalizadas, tales como la correspondencia sexo-género, la heterosexualidad o la permanencia de las opciones sexuales, no es una descripción de sus características, sino una estrategia de control social.

Ni las mujeres, ni los hombres, son lo que eran

*Ya no están los tiempos como para negarle a nadie su derecho
a la promiscuidad (Mastretta, 2007: 178)*

Ni el peso de las tradiciones, ni los intentos de biologizar y medicalizar los modelos han conseguido que las cosas queden como estaban. Hombres y mujeres han recorrido bastante camino en desmontar las normativas sociales sobre las identidades de género, pero no lo han hecho a la misma velocidad. Impelidas por la necesidad de superar una situación de enorme discriminación, las mujeres han realizado esfuerzos continuados para dar flexibilidad a sus construcciones identitarias. Un observador del siglo XIX se asombraría por la distancia entre la imagen de una mujer decimonónica y la de una muchacha moderna. Pero el uso de pantalones, el pelo corto, la ausencia de corsé o de otros artificios para resaltar las formas, así como la utilización optativa del maquillaje, son sólo manifestaciones externas de un cambio mucho más profundo. Las mujeres han tomado por asalto el sistema educativo y el trabajo pagado (aunque quede mucho camino para lograr una retribución justa de sus esfuerzos) pero también han adquirido el derecho a hablar por sí mismas, a ser tenidas en cuenta, a participar en la toma de decisiones que les afectan. Todos esos campos habían sido definidos anteriormente como «naturalmente» masculinos, por lo que su conquista ha implicado el desmantelamiento de los modelos de identidad previos.

Los hombres no tuvieron que superar estos problemas. Ya disponían de entrada de todo el reconocimiento social y los privilegios, por lo que no resultaba claro que tuvieran que plantearse reformular sus modelos. Sin embargo, las identidades de género tradicionales tienen también para ellos costes importan-

tes. El rígido modelo de la masculinidad deja poco campo para la improvisación y la disidencia, y los infractores del modelo del guerrero agresivo, del hombre de hierro que no manifiesta sentimientos ni ternura, han sido duramente sancionados con el rechazo social. También para ellos las identidades de género tradicionalmente aceptadas son una cárcel y una limitación.

El siglo XX ha sido el de la revolución de las mujeres. Aunque queda mucho camino para andar, los logros que han conseguido no parecen reversibles. Su lucha ha obligado a cuestionarse la correlación de los modelos sexo-género y las bases mismas de su legitimación. Al hacerlo han abierto un camino que actualmente es recorrido también por muchos hombres en busca de nuevos modelos de identidad más fluidos. Quizá la última batalla del guerrero sea la que le permitirá ganar su derecho a dejar de serlo.

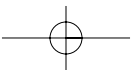
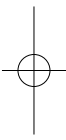
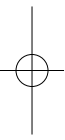
BIBLIOGRAFÍA

- ARENDT, Hannah (1993): *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- AUSTEN, Jane (1999): *Persuasión*. Barcelona: Plaza & Janés.
- BUITRAGO AND TORIJANO (1998): *Diccionario del origen de las palabras*. Madrid: Espasa.
- COROMINAS, Joan (1976): *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos.
- DE BEAUVOIR, Simone (1968): *El segon sexe*. Barcelona: Edicions 62.
- ELIOT, George (1993): *Middlemarch. Un estudio de la vida de provincias*. Madrid: Cátedra.
- FAUSTO-STERLING, Anne (2006): *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona: Editorial Melusina.
- LLEDÓ CUNILL, Eulàlia (2005): *L'espai de les dones als diccionaris: silencis i presències*, vol. 8. Vic: Eumo Editorial.
- MARTÍNEZ HERNÁEZ, Ángel (2008): *Antropología médica. Teorías sobre la cultura, el poder y la enfermedad*. Barcelona: Anthropos.
- MASTRETTA, Angeles (2007): *Maridos*. Buenos Aires: Seix - Barral.
- MOLINER, María (2002): *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2001): *Sefarad*. Madrid: Santillana.
- QUIGNARD, Pascal (2005): *El sexo y el espanto*. Barcelona: Minúscula.

Recibido el 23 de diciembre de 2007

Aceptado el 14 de febrero de 2008

BIBLID [1132-8231(2008)19: 19-27]



ÓSCAR GUASH ANDREU¹

Los varones en perspectiva de género. Teorías y experiencias de discriminación²

*Males in gender perspective.
Theories and experiences of discrimination*

RESUMEN

El género es invisible para los hombres. Pero la reflexión de género entre varones puede producir discursos que visibilicen las consecuencias que el género tiene en los hombres.

Palabras clave: masculinidades, homofobia.

ABSTRACT

Gender is invisible for men. But reflexion on gender among males may generate discourses that make gender consequences on males visible.

Key words: masculinities, homophobia.

SUMARIO:

1. — Introducción. 2. — Panorama teórico e investigador. 3. — Definiciones y conceptos. 4. — Masculinidad: opresión y discriminación.

Introducción

Los efectos del género sobre los hombres tienden a ser invisibles. Ello tiene que ver con la poca atención que se les ha prestado y con la posición hegemónica que el sistema de género atribuye a los varones. Ni en España, ni tampoco en el resto del mundo, existen amplios e interclasistas movimientos de hombres³

¹ Universitat de Barcelona.

² Participa en el Proyecto I+D+I 140/07.

³ En Noruega existe la Asociación Internacional para los Estudios de Hombres (IASOM). Se trata de una red internacional que fomenta la perspectiva de género aplicada al estudio de los varones. En Chile, la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), coordina otra red con el mismo objetivo. También está la Red Europea de Hombres Profeministas liderada desde Francia por Daniel Welzer-Lang. Para el caso español hay que destacar el Programa de Hombres por la Igualdad del Ayuntamiento de Jerez que coordina José Ángel Lozoya, cuya página web es de visita obligada. En ella puede consultarse la revista electrónica *La manzana*, publicada por Red Internacional de Estudios sobre Masculinidades que se coordina desde la Universidad Autónoma de Puebla, en México.

que fomenten el análisis crítico de lo que ha venido en llamarse *masculinidades*. Este último concepto es un instrumento sociológico y político que aún está en construcción. El segundo factor que retarda el análisis crítico de las consecuencias del género en los hombres es su invisibilidad. Michael Kimmel (1987) afirma que el género es invisible para los hombres de igual modo que la raza es invisible para los blancos, porque los privilegios que se brindan a quienes forman parte de los grupos hegemónicos desincentivan la revisión crítica de la situación social en que se encuentran. Así pues, los estudios sobre *masculinidades* son recientes, y su inclusión en el programa teórico e investigador de las ciencias sociales puede datarse en la década de los noventa del siglo XX⁴.

La sociología del género en España ha priorizado el análisis de las desigualdades sociales que afectan a las mujeres, prestando menor atención a otro tipo de desigualdades de género: es el caso de las masculinidades, de los transgénerismos, de la homofobia, y de la cuestión *lesbigay*. En estas páginas se detalla un panorama sobre la situación estatal e internacional de los estudios sociológicos sobre masculinidades, al tiempo que se presentan algunos relatos políticos que los varones están produciendo sobre el modo en que el género condiciona su vida cotidiana. Estos relatos se han obtenido en el marco de siete grupos de discusión formados por entre 5 y 7 hombres (heterosexuales y gays) de entre 18 y 65 años de edad.

Panorama teórico e investigador

La publicación en los años setenta de la obra de Nancy Chodorow (1978) inaugura un punto de vista identitario sobre las *masculinidades* que (sobre todo en los países anglosajones) desarrollan autores como Connell (1995), Kaufman (1989), Kimmel (1987), Gilmore (1990), Segal (1990), y Badinter (1993) en Francia. Estos trabajos coinciden en señalar la gran diversidad de formas de ser hombre, así como la existencia de *masculinidades* hegemónicas y subalternas. También teorizan las relaciones de poder intramasculinas, de manera que hacen visibles las desigualdades y el ejercicio del poder de unos hombres sobre otros, para resaltar que no todos los hombres son violentos y que tampoco todos los hombres son poderosos. Una posición parecida puede encontrarse en los trabajos de la sociología franco-canadiense de Welzer-Lang (1992 y 2000).

Las críticas que suelen hacerse a los estudios identitarios son dos. En primer lugar, que problematizan cuestiones comunes en el primer mundo (la identidad), que son menos frecuentes en el resto del planeta (Vendrell 2002); y en segundo lugar, que a menudo establecen una relación simple entre masculinidad y violencia (Guasch 2006).

⁴ Una completa bibliografía comentada sobre la cuestión de las masculinidades puede consultarse en www.cistac.org.

En cualquier caso, las investigaciones identitarias sobre los hombres impulsan lo que Connell (1998: 77) denomina el momento etnográfico. Esto es, el desarrollo de toda suerte de trabajos sobre las distintas maneras en que los varones viven cuestiones como la sexualidad y la salud sexual y reproductiva⁵, el cuerpo y el deporte⁶, la salud⁷, la domesticidad y la paternidad⁸, y la violencia⁹. En España, ese *momento etnográfico* lo inaguran los trabajos pioneros de Stanley Brandes (1991) y de Vicent Marqués (1987 y 1991) desarrollados luego por Valcuende y Blanco (2003). Vicent Marqués, además de impulsar el análisis de las relaciones de la masculinidad con el poder lidera los primeros grupos de hombres. Más adelante, Enrique Gil Calvo (1997) insiste tanto en la cuestión de las desorientaciones identitarias masculinas como en las estrategias que estos desarrollan al respecto (Gil Calvo 2006), mientras que Gasch (2004) analiza la relación entre masculinidad y homofobia entre varones adolescentes¹⁰. También son relevantes distintos trabajos realizados en América Central y del Sur que, en el marco de la FLACSO, incorporan las cuestiones de raza y etnicidad al análisis de las *masculinidades*¹¹, así como proyectos de investigación de alcance europeo como los presentados por Abril y Romero (2005). De igual modo, hay que señalar las aproximaciones psicosociales de Bonino (1994 y 2000), las procedentes de los estudios culturales que presentan Segarra y Carabí (2000), y las históricas de Mosse (2001) y de Ramos Santana (1997). En cuanto a desarrollos teóricos, son importantes las aportaciones de Seidler (2000) y de Kimmel (1992), y las más recientes de Núñez Noriega (2004) y de Menjívar (2004).

La noción de *masculinidades* está inmersa en un debate que tiene carácter transdisciplinar y pluritemático. Por eso sigue abierta la discusión sobre si los estudios de homoerotismos masculinos pueden o no incluirse bajo tal denominación. En estas páginas se asume que la homosexualidad es una forma erudita y culta (o científica, si se prefiere) de homofobia que, en nuestra sociedad, define una más de las diversas formas de ser hombre. Por eso se considera que esa clase de perspectivas pueden ser consideradas formas específicas de estudios sobre varones. Los estudios sobre homoerotismos masculinos se han

5 Es el caso de Gellman y Torman (1989), Fernández de Quero (1995), y de Parrini (2001) y de Figueroa (1998) y de Keijzer (1997).

6 Es el caso de Huerta Rojas (1999), de Rey Fuentes (1994), y de Bairner (2001).

7 Es el caso de Bonino (1994), Ramírez (1995), y Rivas (2005).

8 Es el caso de Bonino (2001), Flaquer (1999), y Osherson (1993) y de Tubert (2001).

9 Es el caso de Miedzian (1995), Cantera (1992), Fisas (1998), Welzer-Lang (1991), Miller (1996), Montoya (1998), y Ramírez Hernández (2000).

10 En España, la producción sociológica sobre masculinidades está en sus inicios: entre 1990 y 2006 en la Revista Española de Investigaciones Sociológicas no hay ni un solo artículo al respecto.

11 Es el caso de Andrade y Herrera (2001) y de Valdés y Olavarria (1998). Al respecto también puede consultarse el número 16-17 de la revista *Desacatos*, monográficamente dedicado a la cuestión de las diversidades masculinas y sus relaciones con la etnicidad.

desarrollado tanto desde la sociología de la sexualidad, como desde los estudios *gays y lesbianos*.

Es un lugar común afirmar que el género es un sistema relacional; pero hay que insistir en que su formulación judeocristiana y musulmana no es universal. Es inadecuado proyectar el modelo de género binario propio de nuestras sociedades a otros contextos culturales o históricos. La masculinidad es un producto social que cambia a lo largo de la historia (Connell, 1995; Segal, 1990). Hay sociedades que tienen más de dos géneros (Saladin, 1986; Cardín, 1984), y otras en las que sus manifestaciones concretas poco tienen que ver con las nuestras. Cada cultura produce sus formas particulares de género y, como afirma Vendrell (2002), es etnocéntrico convertir el problema de la identidad masculina occidental en un problema antropológico (es decir, universal). Los informes etnográficos (Cardín, 1984; Gilmore, 1994) muestran que los ritos de iniciación, las ordalías, y las pruebas respecto a la virilidad existen en muchas partes y que suelen ser muy duras. Pero de ahí no puede inferirse que esas culturas reproduzcan nuestros modelos de masculinidad. Hay muchas sociedades que no conocen la masculinidad como occidente.

La problematización de la masculinidad se ha producido allí dónde la reivindicación política denuncia los efectos de la discriminación de género. Pero el concepto de *masculinidad* es un producto occidental que está en proceso de elaboración teórica, política y social, y que no puede extrapolarse sin más a todas partes. Sin embargo, en el marco de la aldea global, la problematización de la masculinidad se ha exportado mediante la formación política y la consiguiente occidentalización de las elites de todo el orbe. La masculinidad es un concepto sociológico de tipo instrumental que tiene su origen en el feminismo y en el movimiento gay, y que sirve para reflexionar sobre el género en tanto que elemento de estructura social. Pero la cuestión de la masculinidad es un asunto occidental (de origen sobre todo anglosajón) irrelevante en la mayoría de sociedades del planeta. Pese a que existen muchas formas de dominación masculina (Bordieu, 1998) con consecuencias sociales importantes, la problematización de la masculinidad hegemónica sigue siendo un asunto minoritario que aún no ha sido plenamente formulado y que no genera preocupación en todas partes.

Definiciones y conceptos

En nuestra sociedad, la masculinidad hegemónica es el resultado de una estrategia política mediante la cual ciertos varones se reconocen y se respetan entre sí. Se trata de una alianza implícita que se expresa gracias a la expresión ritual y verbal del sexismo, de la misoginia y de la homofobia. La masculinidad es una forma de complicidad entre varones en la que las mujeres y los homosexuales (y también los calzonazos y los miedicas) son los

otros; unos otros a quienes se asigna un estatus social inferior. Hay que entender la masculinidad como el resultado de las estructuras de género (tanto sociales como simbólicas) que organizan la identidad y los roles de los varones, al margen de que cumplan o no los modelos de género socialmente previstos para ellos. La masculinidad es un todo que engloba tanto las normas de género como sus desviaciones. La masculinidad incluye también a los hombres que vulneran las normas de género, incluyendo a homosexuales o gays. Al fin y al cabo lo que los psiquiatras llaman *homosexualidad masculina* es una más de las múltiples formas de ser varón que hay en la sociedad.

La masculinidad es una idea, un producto histórico, una invención en la que las hormonas y la fisiología sexual juegan un papel secundario (por no decir nulo). Sin embargo, para entender la masculinidad hay quienes siguen explorando los cuerpos. Eso es tan absurdo como hablar del aparato digestivo para entender la gastronomía. Así pues, es preciso estudiar la masculinidad de manera histórica: analizando las relaciones de poder que permiten subordinar a quienes no se ajustan al modelo (sean mujeres, otros varones, o bien transexuales o transgeneristas). La masculinidad está hecha con los significados que le atribuye cada sociedad. Por eso, para entender la masculinidad es preciso comprender los significados y el modo en que nuestra sociedad gestiona el orden social. La masculinidad incluye lo que nuestra sociedad define como normativo, bueno, ordenado, y recomendable para los varones; pero también engloba lo que en ellos se considera inadecuado, desordenado o abominable. Esta es una definición normativa: las sociedades definen cómo deben ser los varones. El ideal de masculinidad es un referente que condiciona el discurso y que, al mismo tiempo, genera las desviaciones respecto al modelo establecido. Tan importante como estudiar las normas es estudiar sus desviaciones, porque el análisis de estas últimas permite conocer las condiciones de posibilidad que permiten (o no) el cumplimiento de aquellas.

Las distintas clases de masculinidad deben situarse en su contexto histórico. Hay que hablar de *masculinidad* en plural: *masculinidades*. En las sociedades complejas existen masculinidades hegemónicas y otras que son subalternas. Existe una jerarquía de masculinidades. La masculinidad hegemónica se socializa en la estructura social, en la familia, en la escuela, en los medios de comunicación, a través del Derecho, etc. También son relevantes al respecto el lenguaje y la división social del trabajo. Sin embargo, que exista una masculinidad hegemónica permite que existan otras que son subalternas. Son masculinidades *devaluadas*, de menor rango, con poco o nulo prestigio social. Los *maricas*, los cobardes, los *calzonazos*, o los *miedicas*, son ejemplos de esto último. Así pues, el género también oprime y discrimina a los hombres, aunque pocos varones son conscientes de ello.

Masculinidad: opresión y discriminación

Es un error pensar que los grupos dominantes no tienen problemas. El género, la raza, y la orientación sexual, son invisibles para los varones, para los blancos, y para las gentes heterosexuales respectivamente, pero eso no impide que les afecten. La masculinidad hegemónica degrada la vida cotidiana de los hombres. De ahí la necesidad de elaborar marcos teóricos no sexistas que visibilicen esas cuestiones. La masculinidad atraviesa todo el sistema social y conforma una suerte de aristocracia basada en el género. Quienes no forman parte del círculo aristocrático padecen distintos grados de discriminación. La masculinidad hegemónica implica un estatus adquirido y no transmisible, en la que ciertos grupos de pares se autoatribuyen un estatus y un rango superior que niegan a los demás empleando para ello la homofobia.

La homofobia es el dispositivo de control social que marca los límites de género prescritos a los hombres y que estigmatiza a quienes no los alcanzan y también a quienes los quiebran. La homofobia se activa por exceso y por defecto. Sobre todo (pero no sólo) entre varones jóvenes y adolescentes, el grupo de pares sanciona las actitudes y conductas consideradas poco viriles, usando calificativos que degradan y cuestionan la masculinidad (*nenaza, cobarde, marica, maricón y calzonazos* son ejemplos de ello). Hay dos formas de homofobia: la simple y la compleja. La homofobia simple implica odiar, temer y despreciar a los gays. Las reivindicaciones políticas del movimiento gay hacen que nuestra sociedad se ocupe sobre todo de la homofobia simple y tienda a ignorar la homofobia compleja. Esta última sirve para ejercer el control social sobre los varones que no cumplen con las normas de género, sin que importe demasiado cuáles son sus opciones eróticas. Los hombres pasivos y sumisos son etiquetados de *maricas* aunque sus prácticas sean heterosexuales. Así pues, la homofobia compleja no tiene que ver con la orientación sexual, sino con el género. Sin embargo, el movimiento gay se ha apropiado de la homofobia pese a que ésta afecta a todos los varones y no sólo a los homosexuales o gays. La homofobia compleja es una forma sutil (pero eficiente) de opresión de género a la que los varones todavía no han dado respuesta colectiva.

Y es que los varones se asocian muy poco por el hecho de serlo. En España, las asociaciones de género formadas por varones pueden clasificarse en tres grandes apartados: en primer lugar, están la asociaciones de separados y divorciados, cuyo discurso político se centra en cuestiones relativas a los procesos de divorcio y custodia de los hijos y las hijas. En segundo lugar está el movimiento gay. Y finalmente están los grupos de hombres. Estos últimos desarrollan un discurso político intimista y *doméstico* con escasa proyección en los espacios políticos públicos. El resultado es que apenas hay varones que problematizen públicamente la masculinidad hegemónica y que denuncien la opresión de género que de ella se deriva. Sin embargo, sí es posible plantear

algunos ámbitos de discriminación a los varones que nuestra sociedad aún no reconoce como tales. En los siete grupos de discusión celebrados, los varones han elaborado los siguientes relatos políticos de género en los que afirman que los hombres padecen discriminación por serlo:

1.- el fracaso escolar es propio de niños más que de niñas, pero eso no se analiza en perspectiva de género; al contrario, «ya es normal que los chicos sean zoquetes».

2.- la sobrerrepresentación masculina en las cárceles tampoco se analiza en perspectiva de género; que la proporción sea de 9 hombres encarcelados contra 1 mujer, también se piensa como «normal».

3.- la no existencia de organismos públicos (semejantes al Instituto de las Mujeres) que se ocupen de la discriminación de género que padecen los hombres se entiende como injusta.

4.- la definición social estereotipada (en la prensa y en los medios de comunicación) de la sexualidad de los hombres, como compulsiva y simple, es descrita como ofensiva e insultante.

5.- la simplificación social estereotipada de los varones: «todos los hombres son iguales y piensan con los genitales» también es descrita como sexista.

6.- en la ley integral contra la violencia de género, la existencia de distintos tipos penales (faltas o delitos) en función del género, también es descrita como injusta.

7.- la paternidad no consentida se define como una forma de violencia de género contra los varones que la sociedad no ha reconocido todavía como tal.

8.- la no definición de la homofobia como forma de violencia de género se considera poco lógica.

9.- se exige una revisión del lenguaje y que ciertos términos dejen de ser ofensivos, como por ejemplo, llamar a alguien «paternalista».

10.- se insiste en que los hombres son maltratados en los procesos de divorcio y en las cuestiones relativas a la custodia de la descendencia.

Este breve decálogo presenta algunas de las cuestiones tratadas en los grupos de discusión, y aunque no tiene carácter exhaustivo, sí ilustra cómo la reflexión de género en los grupos de discusión formados por hombres, permite elaborar discursos políticos en los que los varones afirman sentirse discriminados por serlo. Pese a que la mayoría de los varones «no cuestionan las formas de ser hombre con las que se identifican, ni los mandatos sociales que emergen del modelo hegemónico de masculinidad» (Valdés y Olavaria, 1988: 17), el diálogo crítico en estos grupos de discusión revela subjetividades masculinas que suelen ser socialmente invisibilizadas. El sexismo afecta y discrimina a los varones de modo semejante (pero no igual) a como lo hace con las mujeres. Sin

embargo, la perspectiva de género sigue sin focalizar su interés en este tipo de cuestiones. El panorama presentado en estas páginas busca llamar la atención sobre ello. Habrá que explorar mucho más todas estas cuestiones.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, Paco y ROMERO, Alfonso (2005): «Masculinidad y trabajo. Las empresas con políticas de género y sus consecuencias sobre la masculinidad», en *Sociología del Trabajo* 55: 3-26.
- ANDRADE, Xavier y HERRERA, Gioconda (eds) (2001): *Masculinidades en Ecuador*. Quito, FLACSO.
- BADINTER, Elisabet (1993): *XY. La identidad masculina*. Madrid, Alianza Editorial.
- BAIRNER, Alan (2001): «Masculinidad, musculatura y cristianismo en las representaciones corporales del unionismo en el Ulster», en Sánchez-Palencia, Carolina e Hidalgo, Juan Carlos (eds) (2001): *Masculino plural. Construcciones de la masculinidad*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- BONINO, Luis (2001): «Los varones hacia la paridad en lo doméstico: discursos sociales y prácticas masculinas» en Sánchez-Palencia, Carolina e Hidalgo, Juan Carlos (eds) (2001): *Masculino plural. Construcciones de la masculinidad*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- . (2000): «Varones, género y salud mental: deconstruyendo la normalidad masculina», en Segarra, Marta y Carabí, Àngels (eds.): *Nuevas masculinidades*. Barcelona, Icaria.
- . (1994): «Varones y comportamientos temerarios», en *Actualidad Psicológica* 210, 6: 24-26.
- BOURDIEU, Pierre (1998): *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama.
- BRANDES, Stanley (1991): *Metáforas de la masculinidad*. Madrid, Taurus.
- CANTERA, Leonor (1992): *Te pego porque te quiero: La violencia en la pareja*. Barcelona, Universidad Autónoma, 1999.
- CARDÍN, Alberto (1984): *Guerreros, chamanes y travestís*. Barcelona, Tusquets.
- CHODOROW, Nancy (1978): *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley, University of California Press.
- CONNEL, Robert W. (1995): *Masculinities*. Cambridge, RU, Polity Press.
- . (1998): «El imperialismo y el cuerpo de los hombres», en Teresa Valdés y José Olavarría, José (eds) (1998): *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. Santiago de Chile, FLACSO.
- CORSI, Jorge (1995): *Violencia masculina en la pareja*. Barcelona, Paidós.
- CRUZ, E; Fernández, E; GONZÁLEZ, J y ROMAIN, F. (1990): *Reflexiones en torno a la ideología e identidad masculina*. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Ceres.
- FERNÁNDEZ DE QUERO, Julián (1995): *Guía práctica de la sexualidad masculina*. Madrid, Temas de Hoy.

- FIGUEROA, Juan G. (1998): «Algunas propuestas analíticas para interpretar la presencia de varones en los procesos de salud reproductiva», en Valdés, Teresa y Olavarría, José (eds): *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. Santiago de Chile, FLACSO.
- FISAS, Vicent (1998): *El sexo de la violencia*. Barcelona, Icaria.
- FLAQUER, Lluís (1999): *La estrella menguante del padre*. Barcelona, Ariel.
- GASCH, Àngel (2004): *Masculinidad, juventud y homofobia. El proceso de incorporación de las fronteras de género en los varones*. Diploma de Estudios Avanzados. Programa de Doctorado en Sociología de la Universidad de Barcelona.
- GIL CALVO, Enrique (1997): *El nuevo sexo débil. Los dilemas del varón posmoderno*. Madrid, Temas de Hoy.
- . (2006): *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona, Anagrama.
- GILMORE, David (1990): *Manhood in the making: Cultural concepts of masculinity*. New Haven, Yale University Press.
- GUASCH, Oscar (2006): *Héroes, científicos, heterosexuales y gays. Los varones en perspectiva de género*. Barcelona, Editorial Bellaterra.
- HUERTA ROJAS, Fernando (1999): *El juego del hombre. Deporte y masculinidad entre obreros*. México, Valdés Editores.
- JULIANO, Dolores (2002): *La prostitución: el espejo oscuro*. Barcelona, Icaria.
- KAUFMANN, Michel (1989): *Hombres: placer, poder, y cambio*. Santo Domingo, CIPA.
- KEIJZER, Benno (1997): «El varón como factor de riesgo: masculinidad, salud mental y salud reproductiva» en Esperanza Tuñón (coord.): *Género y salud en el sureste de México*. México, ECOSUR/UJAT.
- KIMMEL, Michael (1992): *La producción teórica sobre la masculinidad: nuevos aportes*. Santiago de Chile, Editorial de las Mujeres.
- KIMMEL, Michael S. (ed.) (1987): *Changing men. New directions in research on men and masculinity*. California, Sage.
- MARQUÉS, Vicent y OSBORNE, Raquel (1991): *Sexualidad y sexismo*. Madrid. Fundación Universidad Empresa.
- MARQUÉS, Vicent (1987): *¿Qué hace el poder en tu cama?* Barcelona, Icaria.
- . (1991): *Curso elemental para varones sensibles y machistas recuperables*. Madrid, Temas de Hoy.
- MENJÍVAR OCHOA, Mauricio (2004): «¿Son posibles otras masculinidades? Supuestos teóricos e implicaciones políticas de las propuestas sobre masculinidad» *Reflexiones* 83: 97-106.
- MIEDZIAN, Myrian (1995): *Chicos son, hombres serán. Cómo romper los lazos entre masculinidad y violencia*. Madrid, Horas y Horas.
- MILLER, Arthur (1996): *Terrorismo íntimo*. Barcelona, Destino.
- MONTOYA, Oswaldo (1998): *Nadando Contracorriente. Buscando pistas para prevenir la violencia masculina en las relaciones de pareja*. Managua, Punto de encuentro.

- MOSSE, George L. (2001): *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad*. Madrid, Talasa.
- NÚÑEZ NORIEGA, Guillermo (2004): «Los hombres y el conocimiento. Reflexiones epistemológicas para el estudio de los hombres como sujetos genéricos» *Desacatos* 15-16: 13-32.
- OSHERSON, Samuel (1993): *Al encuentro del padre*. Santiago de Chile, Cuatro Vientos Editorial.
- PARRINI, Rodrigo (2001): «Sexualidad entre hombres encarcelados: los orígenes sacrificales de la identidad masculina» en Sánchez-Palencia, Carolina e Hidalgo, Juan Carlos (eds) (2001): *Masculino plural. Construcciones de la masculinidad*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- RAMÍREZ HERNÁNDEZ, Felipe Antonio (2000): *Violencia masculina en el hogar*. México, Editorial Pax.
- RAMÍREZ, Juan Carlos (1995): *Género y Salud*. México, Universidad de Guadalajara.

Recibido el 23 de diciembre de 2007
Aceptado el 14 de febrero de 2008
BIBLID [1132-8231(2008)19: 29-38]

RAQUEL OSBORNE VERDUGO¹

Un espeso muro de silencio: de la relación entre una «identidad débil» y la invisibilización de las lesbianas en el espacio público²

A thick wall of silence: the relation between a «weak identity» and the invisibilization of lesbians in the public domain

RESUMEN

Un tema recurrente de preocupación de las lesbianas es el de su menor presencia pública que los gays. En este trabajo argumento que la visibilidad pasa, entre otras cuestiones, por la identidad. En el caso de los varones, su mayor visibilidad ha supuesto una mayor represión pero a la vez un cierto reconocimiento de su condición, lo cual a su vez crea identidad. En el caso de las lesbianas, tomaremos como hipótesis de partida su «débil» identidad, lo cual influirá negativamente en su visibilidad. Se apuntarán algunas razones de esa supuesta hipoidentidad, examinando en particular los procesos de socialización de género. El resultado nos ilustrará sobre por qué históricamente ha resultado a menudo suficiente para invisibilizar a las lesbianas el ejercicio sobre las mujeres de controles sociales informales en detrimento de los controles sociales formales.

Palabras clave: identidad, (in)visibilidad, represión, socialización de género, controles sociales formales, controles sociales informales.

ABSTRACT

Lesbians are quite concerned about having a lesser public presence than that of gays. In this article I argue that visibility is mediated, among others, by identity issues. the greater visibility of males has brought on the one hand greater repression against gays but a certain recognition as well, which, on the other hand, creates identity. regarding lesbians, we start with the hypothesis of a «weak» identity which will influence visibility in a negative way. Some reasons for this low identity profile will be disclosed in this article, in particular those related to gender socialization processes. The results will show why historically speaking the invisible use of informal means of social control rather than those of more visible formal social control have often been enough to make lesbians invisible.

¹ Universidad Nacional de Educación a Distancia.

² Participa en el Proyecto I+D+I 140/07.

Key words: Identity, (in)visibility, repression, gender socialization, formal and informal social control.

SUMARIO:

1. — Introducción. 1.1. — *Identidad, invisibilidad y bi(pluri)sexualidad*. 1.2. — *La «débil» identidad de las lesbianas*. 2. — Represión, reconocimiento y visibilidad de los varones. 3. — Invisibilidad estructural de las lesbianas bajo el franquismo. 3.1. — *Razones exógenas del silenciamiento*. 3.2. — *Razones endógenas del silenciamiento*. 4. — La reproducción de la identidad (de género) (o la asunción de valores «femeninos»)

Introducción

El lema del Orgullo LGTB 2008 (que no orgullo «gay»)³ se ha decantado «Por la visibilidad lésbica», lanzando «un mensaje unánime a favor del empoderamiento de las lesbianas». La celebración del Orgullo 2008 se realiza en el marco del Año de la Visibilidad Lésbica en España⁴.

Un tema recurrente de preocupación de las lesbianas –y lo anterior nos muestra que el conjunto del activismo LGTB lo ha asumido– es el de su menor presencia pública que los gays⁵. No hay manifestación cultural, callejera o actividad comercial en que la visibilidad masculina no sea mucho más fuerte que la femenina. Surgen los comentarios –es que no hay chicas que den la cara y con los chicos ya se sabe, lo copan todo, necesitamos nuestro propio espacio porque si no nos comen, es la misoginia latente etc.– más o menos quejumbrosos o enfadados. Pero el « victimismo» no conduce a nada positivo más allá de la toma de conciencia del problema. Por lo tanto, nos parece más productivo analizar posibles razones de este hecho y encaminarnos hacia una estrategia de «sujetos», explorar qué puede estar sucediendo para que esta queja sea realmente un dato.

En este trabajo pretendo argumentar que la visibilidad pasa, entre otras cuestiones, por la identidad. En diversos escritos Beatriz Suárez Briones (1997 y 2001) nos alerta acerca de romantizar en exceso la identidad entre las mujeres, y más en particular entre las lesbianas. A partir de los años ochenta del pasado siglo otras formas de diferencia –la clase social, la raza, la nacionalidad, la edad, la religión o la orientación sexual– fueron finalmente tenidas en cuenta en contra de una falsa universalización de la identidad: igual que se vio que no había una sola categoría de mujeres tampoco había una única

3 «Bueno, es la primera vez que participo en la redacción del manifiesto del Orgullo LGTB (que no Orgullo Gay, leñe)... » comienza una noticia enviada en la lista de correos de [info-felgt] Noticias LGTB 12-4-08. <http://www.activistasfelgtb.es/blog/?p=19>.

4 [info-felgt] Noticias LGTB 07-4-08.

5 De hecho, las organizaciones LGTB han utilizado el procedimiento de las cuotas para incrementar la visibilización de las mujeres en su seno.

posibilidad de ser lesbiana⁶. Las alertas contra una posición de esta índole vinieron de varios lugares: en 1984 Gayle Rubin polemizaba con Catharine MacKinnon por subsumir género y sexualidad, o, más precisamente, hacer derivar la sexualidad del género. A su vez, el lesbianismo feminista había analizado la opresión de las lesbianas como dependiente de la opresión de género, cuando, en opinión de Rubin, las lesbianas son oprimidas «además» por su específica sexualidad de una forma en que no lo son las heterosexuales (Rubin, 1984: 308). Suárez Briones asigna el liderazgo de este cambio de postura a Gloria Anzaldúa en su libro *Borderlands/La Frontera* (1987), donde el mestizaje y la ubicación en los márgenes se proclama como la posición del sujeto. A principios de los noventa en *Gender Trouble* Judith Butler abunda en la postura previa de Rubin, defendiendo una distinción analítica entre género y sexualidad, rechazando un vínculo causal o estructural entre ambos y alertando sobre la presunción de heterosexualidad que subyace en el planteamiento de MacKinnon (Butler, 2001). Más localmente, Viñuales (2000, 2006) primero, y diversas autoras *queer* después –Beatriz Preciado, 2002 y 2008; Fefa Vila, Carmen Romero Bachiller, Gracia Trujillo Barbadillo y Silvia García Dauder, entre otras– han problematizado la uniformidad de las identidades sexuales.

Identidad, invisibilidad y bi(pluri)sexualidad

Más allá de eso, en este trabajo partimos de la hipótesis de una identidad lesbiana menos estable que la de los gays, que suelen tener una identidad más definida y desde más temprana edad que las chicas, cuyas biografías son con frecuencia más cambiantes, oscilantes o fluctuantes –términos a elegir– respecto al sexo de su pareja sexual que la de los chicos y por tanto les resulta menos plausible estar ligadas a una identidad siempre igual a lo largo de la vida. De hecho, de entre las 263 personas que respondieron a un cuestionario elaborado por José Ignacio Pichardo, mientras que un 17% de los varones no se identificaban con las categorías homosexual/bisexual/heterosexual, este porcentaje ascendía al 36% de las mujeres (Pichardo, 2008). Gimeno, por su parte, encontró que, entre las mayores de 35 ó 40 años, casi todas habían tenido relaciones con hombres, muchas las seguían teniendo y conservaban una relación principal con un hombre a pesar de tener amantes mujeres (Gimeno, 2002).

Como factor coadyuvante cabría añadir, como señalaba Kate Millet en los años setenta, «la línea política, inflexible como un decreto fascista, (que) señala

6 Un pionero en este sentido fue en los años 50 Alfred Kinsey, cuyo impulso inicial culminó en el Informe Kinsey sobre Homosexualidades (Bell y Weinberg, 1978), en el que se establecía una escala entre homosexualidad y heterosexualidad con seis grados de prácticas/identificación posibles, que rompía de facto el binario absoluto de «homosexual» o «heterosexual».

que la bisexualidad es un escapismo» (Pessarrodona, 1977: 40)⁷. Aunque el planteamiento *queer* ha venido a romper un tanto el monopolio de la superidentidad sexual, el caso es que todavía hoy la bisexualidad, a pesar de su fuerte presencia sobre todo entre las chicas⁸, goza de escaso prestigio, tal y como lo expresaba Judith Butler (2001: 25): «Sigo albergando la esperanza de que las minorías sexuales integren una coalición que trascienda las categorías simples de la identidad, *que rechace la tachadura de la bisexualidad*, que contrarreste y desvanezca la violencia impuesta por las normas corporales restrictivas» (cursiva añadida). Todo ello contribuye a que a las chicas les resulte más difícil identificarse públicamente como lesbianas si andan entrando y saliendo de esa condición con mucha más frecuencia que los chicos. Ello redundará, lógicamente, en una mayor invisibilidad en cuanto tales.

La «débil» identidad de las lesbianas

A este propósito mencionaba recientemente Empar Pineda (2008) cómo el tema de la invisibilidad, que era uno de los que preocupaba a los colectivos de lesbianas en la década de los 80, continuaba teniendo vigencia, según acabamos de comprobar al principio de este artículo. La explicación que se suele manejar viene expresada por Beatriz Gimeno, que expresa un sentir generalizado: «nuestra discriminación (como lesbianas) tiene más que ver con el género que con la orientación sexual»⁹, es decir, por el hecho de ser mujeres. Desde Altihay, organización canaria contra la discriminación homosexual, se sostenía la misma idea: que las mujeres lesbianas sufren en mayor medida que los varones la discriminación «por su condición de mujer y por lesbianas»¹⁰, y ello justificaría las mayores dosis de invisibilidad con respecto a los varones gays.

Pero tanto la construcción como la negación del lesbianismo son opciones sociales que necesitan ser explicadas en contextos determinados. A las habituales dificultades por el hecho de ser mujeres en un mundo masculino –en el

7 Pessarrodona escribe sobre el libro *Flying* (Ballantine Books, 1974) de Kate Millet, traducido como *En pleno vuelo* (Madrid: Hacer, 1990), especie de autobiografía erótica en la que relata sus experiencias con las mujeres. Pessarrodona relata, tomado del libro, cómo en 1970 se produce la espinosa pregunta: «Conteste; ¿Es usted lesbiana, sí o no?... Esa palabra en público, esa palabra que esperé oír durante la mitad de mi vida. Al fin me han acusado...Si. Sí, dije. Sé lo que ella quiere decir. La línea política, inflexible como un decreto fascista, señala que la bisexualidad es un escapismo. Sí, dije, sí, soy lesbiana».

8 Beatriz Gimeno (2002) encontró que, a diferencia de las mujeres mayores, las jóvenes no habían tenido relaciones con hombres aunque, al mismo tiempo, sólo las jóvenes se declaraban bisexuales, añadiendo: «Es decir, la identidad bisexual antes no existía y ahora hay muchas muy jóvenes que se dicen bisexuales» (Comunicación personal, abril 2008). Pichardo (2008), sin embargo, constata la persistencia del desprestigio de la bisexualidad a través de los relatos de las mujeres por él entrevistadas.

9 Benito, Emilio de: « Islotes de tolerancia », El País, Sociedad, 17 de junio 2006.

10 Listanoticias@felgt.org <listanoticias@felgt.org> 31 MARZO 2008 [info-felgt] «Altihay participó en la III Feria del Deporte de Fuerteventura».

mundo laboral, profesional, en la consideración social de los hombres hacia las mujeres etc., y a la noción de que las lesbianas como colectivo tienen lo que podríamos llamar como una identidad «débil», cabría añadir «el tremendo problema de las dependencias afectivas hacia padres y madres como factor determinante en no atreverse a *dar la cara*» (Pineda, 2008). Todo ello redunda en que a las mujeres les resulta más complicado salir del armario. A la búsqueda de posibles razones de por qué la invisibilidad de las lesbianas pasa por cuestiones de identidad dedicaremos el grueso de este trabajo. Para ello señalaremos cómo, para los varones, su mayor visibilidad ha supuesto una mayor represión pero a la vez un cierto reconocimiento de su condición, lo cual a su vez crea identidad. En el caso de las lesbianas, históricamente ha resultado a menudo suficiente el ejercicio sobre las mujeres de controles sociales informales en detrimento de los controles formales para invisibilizarlas. Apuntaremos como una posible explicación –no excluyente de otras posibles– a los procesos de socialización de género provenientes del psicoanálisis pasados por la teoría de las relaciones de objeto desarrollada por Nancy Chodorow.

Represión, reconocimiento y visibilidad de los varones

Nuestra sociedad es penalizadora y controladora aún en la actualidad –si no lo tuviéramos claro bastaría con ver el tratamiento criminalizador que se está haciendo de la prostitución– y lo ha sido aún más en el pasado. En otro trabajo (Juliano y Osborne, 2008) hemos explorado dos posibles formas de control social: el control social formal y el control social informal, en mutua interrelación. En España, desde la Restauración en adelante se consagró el ideal de «la perfecta casada», por el que la familia, el matrimonio, la maternidad y la domesticidad en general constituían el máximo horizonte en la realización de la mujer. Los controles formales –discriminación y sanción jurídica– fueron muy importantes durante la Restauración, disminuyeron durante la Segunda República y volvieron al primer plano bajo el régimen de Franco. Los controles sociales informales han tenido siempre, por otra parte, mucha fuerza a causa del poder de la Iglesia y su influencia en la educación y en la socialización de las mujeres para el acatamiento de la autoridad masculina. Valores, pues, internalizados por las mujeres (Nash, 1989).

En los albores del franquismo, el psiquiatra filo nazi Antonio Vallejo Nágera propuso y recibió el encargo de psiquiatrizar a la disidencia¹¹. Entre 1938 y 1939 realizó diversas investigaciones con el fin de examinar «las raíces psicofísicas del

11 En 1938 Franco acepta, a propuesta de Vallejo Nágera, la creación bajo su dirección de un «Gabinete de Investigaciones Psicológicas de la Inspección de Campos de Concentración de Prisioneros», que emprendió inmediatamente un proyecto de investigación titulado «Psiquismo del fanático marxista».

marxismo», llegando a la conclusión –de la que partía como hipótesis– de la identificación entre disidencia política e inferioridad mental. Para los «inferiores orgánicos y psíquicos» propone su segregación respecto del resto de los mortales por medio del internamiento «en penales, asilos y colonias... con separación de sexos» (Vinyes, 2003: 39). En sentido amplio, la psiquiatría franquista, liderada por esta clase de magisterio, medicaliza completamente «el estudio y el tratamiento de la enfermedad mental a través de explicaciones puramente organicistas y de terapias predominantemente biológicas (trepanaciones, leucotomías, lobotomía, electroshocks y electroterapia) y del encierro manicomial» (Vázquez y Mengíbar, 1997: 174-175; Álvarez Uría, 275-279). Utilizando terminología foucaultiana se puede señalar que con el franquismo tiene lugar un retroceso, respecto del período republicano, en las tecnologías políticas de regulación (la educación sexual de la población, entre otras) y se reactivan los mecanismos más directamente disciplinarios (Vázquez y Mengíbar, 1997). En los años sesenta se incrementa la alarma ante los cambios habidos en España y se produce un auge de las terapias aversivas. Arnalte (2003: 83-88) cuenta la historia de Jordi Griset, un barcelonés que, a finales de los años sesenta, decidió someterse voluntariamente a una terapia de aversión para dejar de ser homosexual (*Vid.* asimismo Baidez Aparicio, 2007: 63-69). Todavía en la segunda mitad de los setenta Antoni Ruiz¹² pasó tres meses en el penal de Badajoz, una de las cárceles que el régimen había preparado para «curar» a los gays: «Era la época del electrochoque y las terapias aversivas, que consistían en secuenciar imágenes con hombres y mujeres, propinando descargas eléctricas al homosexual cuando aparecían hombres», cuenta Ruiz¹³, que ha relatado asimismo su experiencia en el libro de Arnalte. Aunque la posible concreción de esta represión está por estudiar en general, y más aún en el caso de las mujeres, Beatriz Gimeno (2005) escribió una novela, *Su cuerpo era su gozo*, sobre el caso de dos lesbianas cuyo amor fue reprimido brutalmente en las postrimerías del franquismo por medio del internamiento y administración de electroshocks durante años a una de ellas en un psiquiátrico y la amenaza de cárcel a su compañera¹⁴. Al menos en los casos de Griset y el relatado por Gimeno, familiares y médicos les habían inducido para someterse a este tipo de terapias aversivas.

Junto a la consideración de la homosexualidad como comportamiento patológico, bajo el franquismo se le ha imputado «peligrosidad» a la homosexualidad masculina, atributo importante del modelo viril. Recordemos que, junto a la imprecisa figura legal del «escándalo público», la Ley de Vagos y Maleantes, de anterior origen pero que fue repuesta en 1954 y que incorpora por primera vez entre los represaliables a homosexuales y desviados sexuales, fue otra de las

12 Fundador de la Asociación de expresos sociales.

13 Natalia Junquera, «Homosexuales peligrosos», *El País*, 27 de diciembre de 2007, España, p. 25.

14 Sobre el mismo hecho Juan Carlos Claver hizo una desgarradora película, *Electroshock* (2006).

herramientas para la sistemática represión de la homosexualidad masculina¹⁵.

Con la promulgación en 1970 de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social se actualizaba para los homosexuales la represión legal que ya venían padeciendo, y se penalizaba legalmente a las prostitutas –a pesar del Decreto de 1956, por entonces vigente, que había consagrado jurídicamente el abolicionismo en España–, entre otros colectivos marginados, con «medidas de seguridad», que suponían un internamiento de enorme indeterminación –desde algunos meses a varios años en centros especiales o, directamente, en prisiones–. Con ambas figuras delictivas se castigaba, de entre los «desviados sexuales», fundamentalmente a los varones homosexuales, a los travestis y a las prostitutas, *pero no a las lesbianas*, que sólo muy excepcionalmente fueron confinadas bajo esta ley.

Se reprimía, pues, más brutalmente la homosexualidad masculina, es cierto, pero ello mismo implicaba un cierto reconocimiento en negativo, con la asignación de cualidades viriles como peligrosidad y agencia. En consecuencia, podemos aplicar aquí el principio de que no hay acción sin reacción: en los Estados Unidos, si bien primero «fue» el movimiento feminista y, en su seno, el movimiento de lesbianas, la primera gran rebelión visible por parte de la comunidad homosexual surgió de la revuelta de gays y transexuales en Stonewall a fines de los años sesenta a raíz del fuerte hostigamiento al que eran sometidos por la policía. Asimismo, en España, a partir de la promulgación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social de 1970, comienza en Cataluña el movimiento de liberación «homosexual», con una presencia mucho menor de lesbianas que de gays.

Esta fuerte represión –se cuentan por miles los represaliados legalmente bajo el franquismo– confería, como acabamos de mencionar, una cierta carta de naturaleza a la homosexualidad masculina, y ha permitido, por otra parte, rastrearla en la actualidad, y así que los varones gays hayan podido escribir libros denunciando la represión franquista (Arnalte, 2003; Olmeda, 2004; Baidez Aparicio, 2007), reivindicar su memoria histórica con nombres y apellidos y pedir reparaciones morales e incluso monetarias.

Invisibilidad estructural de las lesbianas bajo el franquismo

Razones exógenas del silenciamiento

Para las lesbianas, por el contrario, el franquismo levantó un espeso muro de silencio, por lo que cabría preguntarse: ¿Por qué una sociedad obsesionada con el control de la sexualidad femenina ha cerrado sistemáticamente los ojos

15 Antoni Ruiz, presidente de La Asociación de expresos sociales, me comentaba por teléfono (noviembre de 2007) que en la búsqueda en el ámbito de Barcelona de represaliados bajo esta ley, sólo han encontrado un expediente sobre una lesbiana caracterizada como tal. No obstante, mencionó que igual puede haber otros expedientes pero camuflados bajo eufemismos.

ante esta transgresión mayor, quizás la mayor transgresión posible, a la heterosexualidad reproductiva tomada como modelo válido?

Una posible explicación puede relacionarse precisamente con el cuestionamiento de los modelos de género imperantes. En primer lugar implicaba renunciar a la idea de la pasividad sexual femenina y de su predisposición a «dejarse amar» en lugar de desear y amar por su cuenta. Por otra parte significaba aceptar que en el juego de la seducción los hombres tendrían que aportar algo más que poder económico y político si querían convertirse en objeto del deseo; por último implicaba reconocer que el modelo heterosexual ligado a la reproducción era sólo una de las formas posibles de concreción de la sexualidad. El evitar la polémica pública dificulta la legitimación de la opción transgresora, acalla las argumentaciones a favor (al precio de limitar las argumentaciones en contra) y dificulta las posibilidades de realizar proselitismo o de que algunas personas obtengan un estatus de símbolo o de mártires del sistema (Juliano y Osborne: 2008).

La ausencia de imágenes positivas sobre mujeres lesbianas marca a su vez la orfandad de referentes necesarios para la afirmación de una identidad a contracorriente. Más bien el imaginario está poblado de representaciones negativas, reales o no, pero que las escasas imágenes públicas afirmativas no logran contrarrestar. Así comprobamos la existencia de un círculo vicioso a causa de la escasez de referentes, y si acaso revestidos de negatividad –mujeres masculinizadas, malvadas o infelices marcan los estereotipos al uso–, lo cual impide una identificación deseable. De este modo, las lesbianas huyen de la asociación con esas representaciones, con el resultado de una mayor invisibilización.

La vulnerabilidad económica –a mayor dependencia menor autonomía para actuar como sujeto– también juega un importante papel. Asimismo, dado lo inconcebible que resulta para el imaginario masculino una sexualidad femenina que prescindiera del varón, la proclamación pública de lesbianismo atrae inmediatamente a ciertos varones, convencidos de que lo que le falta a la implicada es un «buen macho» que le haga entrar en razón: «en un estudio realizado a principios de 2007 entre 1.411 estudiantes de secundaria de un municipio madrileño, un 15% de los varones declaraba que si tuviera una compañera lesbiana intentaría ligar con ella» (Pichardo, 2008).

No hay espacio para la autonomía femenina, según Begoña Pernas y Juan Andrés Ligero (2003), quienes describen un fenómeno similar en relación a las situaciones de acoso laboral: la irrupción de las mujeres en la esfera pública del trabajo (y del mundo público en general, de ahí el sentido del piropo) es vivida por los antiguos detentadores del monopolio en ese espacio como una «okupación indebida», merecedora de un acoso que cumple las funciones de marcar la dominación masculina y señalar el intrusismo femenino, rompiendo

la «distancia social» necesaria en el campo de lo público como indicador de respeto (Park, 1924)¹⁶.

Razones endógenas del silenciamiento

Hace años Mercedes Bengoechea (1997) se preguntaba a propósito del libro pionero en los estudios universitarios lesbigays editado por Buxán y en el que ella colaboraba: «¿cuál es la razón del silencio que rodea a la cultura lésbica? ¿Por qué se oyen tan pocas voces de mujer? ¿Por qué sólo hay (en este libro) tres firmas femeninas entre más de una decena de trabajos que versan sobre estudios gays y lésbicos?»

Algunos datos abundan acerca de la escasa presencia pública de las lesbianas: actualmente, a pesar de que una discriminación jurídica ha caído –la imposibilidad del matrimonio por parte de parejas del mismo sexo–, las lesbianas se casan mucho menos que los gays: de los 4.774 matrimonios homosexuales contabilizados a mediados de 2007, 3.190 se celebraron entre hombres, es decir, casi el 67% frente al 33% –1.384– celebrados entre mujeres¹⁷.

Un factor diferencial con los gays a tener en cuenta es la ideología procedente del movimiento feminista –del cual provienen muchas de las lesbianas más «articuladas»–, tradicionalmente muy crítica con la institución del matrimonio. Pero ello no parece explicación suficiente. Gimeno opina que el motivo de esta menor frecuencia de las bodas entre lesbianas «no es porque haya menos lesbianas, sino porque tienen menos necesidad de casarse. Viven en su *invisibilidad* –no es tan extraño que dos mujeres vivan juntas–, y sufren más si *salen del armario*»¹⁸. Ana Monleón describe el mismo fenómeno como el plus de invisibilidad que afecta a las lesbianas, que justifica, en parte, «por la desigual consolidación de la mujer en general dentro de los estamentos de la sociedad y, por otra, por la paradoja que hace de la invisibilidad una suerte de *aislamiento benigno* al amparo del cual muchas lesbianas siguen su vida sin que se sepa la naturaleza real de sus relaciones» (Monleón, 2002).

Por otra parte, un estudio realizado por Begoña Pérez Sancho (2005) sobre el manejo del secreto en familias con algún miembro homosexual parece sustanciar la proclama de invisibilidad que aqueja a la comunidad lésbica. La autora, psicóloga clínica en un servicio municipal de información y asistencia para lesbianas¹⁹, encontró que los progenitores que consultan por un hijo varón triplican a los que consultan por una hija; en ningún caso un padre varón había consultado por una

16 Robert Park acuñó en 1924 el concepto de social distance.

17 El País (2007): «El número de hijos por mujer alcanza su cifra récord en 15 años en España». El País, Sociedad, 4 de julio, p.46.

18 Benito, Emilio de: «Islotes de tolerancia». El País, Sociedad, 17 de junio 2006.

19 Este servicio en Vitoria-Gasteiz es pionero en el Estado Español y financiado íntegramente por una institución pública. Dicho ayuntamiento fue también pionero a la hora de poner en marcha el Registro de uniones civiles.

hija lesbiana. Ello se correlaciona positivamente con los estudios –entre ellos los de Soriano Rubio (1999)– que señalan que los hijos homosexuales varones comunican su homosexualidad a sus familias más que las hijas lesbianas. Según Pérez Sancho, otros estudios norteamericanos indican que el sexo del hijo/a homosexual es un factor diferencial muy fuerte a la hora de la integración de la homosexualidad de ese miembro en la familia, siendo más fácil integrar a un hijo gay que a una hija lesbiana. A ello se une que los hombres revelan antes y con mayor frecuencia su homosexualidad en su entorno (Osborne, 2006).

Un factor que subyace, apuntamos, sería la eficacia de los controles sociales informales como estrategia de silenciamiento, que ha funcionado especialmente bien en el caso de la opción lésbica, porque *coincide*, como ya hemos entrevistado, con el deseo de las mujeres de no hacerse notar y con la endoculturación orientada hacia lo privado, amén de con la responsabilidad de no causar problemas y sufrimiento a la familia. Así el silencio no ha sido sólo un recurso social sino que ha confluído con una estrategia individual que lo reforzaba.

Es más: es tal la internalización de los valores subordinados que se reciben a través de la socialización, que para con las mujeres no parece tan necesario emplear siempre los controles formales porque funcionan de manera muy eficaz los controles sociales informales. Nash ejemplifica esta situación en relación con la despenalización del aborto por la Generalitat en el año 1936: fue un recurso apenas utilizado por las mujeres, entre otras razones, por la asunción de la ilegitimidad del aborto; las mujeres siguieron recurriendo a los abortos clandestinos por no poder reconocer públicamente, a causa del peso de la mentalidad tradicional y del control social informal, haber abortado (Nash 1989: 169).

La reproducción de la identidad (de género) (o la asunción de valores «femeninos»)

Sosteníamos al principio de este artículo la tesis de que la invisibilidad de las lesbianas pasaba de una u otra forma por una cuestión de identidad. Nos interesa entonces aquí acudir a quienes han tratado de hacernos inteligible el proceso de adquisición de la identidad de género, y así comprender alguna de las razones «identitarias» por las que las mujeres desarrollan unas relaciones familiares que les dificultan, más que a los varones, la salida del armario. La consecuencia es el acomodo en la invisibilidad.

A comienzos del feminismo contemporáneo hubo una rebelión contra la generación anterior, especialmente contra las madres, percibidas como figuras castradoras que reproducían los tics patriarcales y no dejaban crecer a las mujeres –muchas de las feministas así lo vivieron: de Beauvoir, Firestone... son a la sazón figuras señeras. Tanta desvalorización maternal condujo, a los pocos años, a reivindicar el vínculo madre-hija, resaltándolo ahora

como la base de la unión entre las mujeres (Echols, 1993: 444). Para ello se recurrió al análisis psicoanalítico del primer amor de las hijas con las madres, que luego vendrá a interrumpir la figura masculina, aunque no del todo –las mujeres nunca se separan y eso imprime carácter, creando una diferente sensibilidad.

A este respecto se conocen situaciones de denuncias de mujeres que tenían relaciones con otras mujeres en las cárceles franquistas. En la prisión de Les Corts en Barcelona, en el año 1941, según recoge el libro de actas de la Junta disciplinaria del centro, dos reclusas fueron sorprendidas cometiendo «actos inmorales» que debían ser severamente castigados. Lo llamativo del caso es que, si bien se trataba de un acto aberrante para la moralidad del régimen, también lo era para la moralidad dominante en la época. Así pues de esa creencia participaban también las presas, y por ello se nos señala que «no es casualidad que fueran sus propias compañeras –y no una monja (...)– quienes sorprendieran a las infractoras y dieran el aviso»²⁰. Algo parecido narraba Tomasa Cuevas, destacada presa política en las cárceles franquistas, quien en sus escritos sobre testimonios de mujeres en las cárceles franquistas, incluido el suyo propio, comentaba, refiriéndose a los años 1939-1940 y a propósito de «las mujeres de la vida»: «Daba asco vivir junto a ellas, porque además, al faltarles la calle, la diversión, eran tan inmorales que incluso había invertidas, llegaban a un descaro que nos vimos obligadas a denunciar algunos casos en la oficina... » (Cuevas Gutiérrez, 2004: 121-122). Vemos así el control social, informal y formal a la vez, en pleno despliegue.

Gayle Rubin (1975), entre otras figuras destacadas, había valorado la importancia del psicoanálisis para explicar la asunción individual del sistema de sexo/género y lograr así explicar cómo se reproduce el género. Pocos años después será Nancy Chodorow (1978) quien subraye la importancia de la figura materna como elemento central en cuanto a la socialización infantil y la consecución de la identidad de género²¹. Chodorow profundiza en la manera en que los sexos internalizan los valores de la socialización de género, reinterpretando desde un punto de vista feminista la visión psicoanalítica del complejo de Edipo.

En su archiconocido trabajo *The Reproduction of Mothering* (1978, 1984) Chodorow se pone las lentes de Dorothy Dinnerstein (1977) para su punto de partida. Dinnerstein comprueba que en todas las sociedades conocidas son las mujeres las que se ocupan primordialmente del cuidado de las criaturas, y por tanto, en el principio de la vida está una mujer. Esto comporta consecuencias diversas para niñas y niños.

²⁰ <http://www.presosdelescorts.org/es/presons>.

²¹ El sociólogo Anthony Giddens reconoce lo novedoso del planteamiento de Chodorow por cuanto hace descansar en la figura materna el peso de la adquisición de la identidad de género, frente al paradigma freudiano dominante, que prima en este proceso la figura paterna.

Para explicar por qué las mujeres desarrollan sus capacidades para ser madres (trascendiendo el mero dato biológico), comienza Chodorow, no bastan las explicaciones biológicas ni de aprendizaje imitativo. Una orientación psicoanalítica nos ayudará a comprender qué sucede durante la infancia en la familia que tanto condiciona la identidad sexual. En una sociedad en la que lo femenino está devaluado, es lógico pensar que las relaciones de las madres con las hijas sean diferentes a las que sostienen con sus hijos.

Las mujeres, en tanto que madres, producen hijas con capacidad y deseos maternales. Estas capacidades y necesidades se cimentan y desarrollan a partir de la relación madre-hija. Por el contrario, las mujeres en tanto que madres (y los hombres en tanto que no-madres –*as not mothers*–) producen hijos cuyas capacidades y necesidades de atender a los demás han sido coartadas y reprimidas. Ello prepara a los hombres para su menor papel afectivo en su familia posterior, así como para su participación preponderante en el impersonal mundo extrafamiliar del trabajo y la vida pública. La división sexual y familiar del trabajo, en la cual las mujeres son madres y están más implicadas que los hombres en relaciones interpersonales y afectivas, produce entre las hijas y los hijos una división de las capacidades psicológicas que les conduce a reproducir dicha división familiar y sexual del trabajo (Chodorow, 1978: 7).

Que niños y niñas tengan como principal objeto amoroso a las madres y la diferente relación que éstas establecen con ellos en función de su sexo, tendrá numerosas consecuencias en la vida adulta. Sexual y afectivamente, las niñas no romperán nunca esa ligazón originaria con la madre en tanto que primer objeto amoroso y por ello, dice Chodorow, los hombres les resultan emocionalmente secundarios. Al mismo tiempo, las fronteras de su ego no quedarán nunca perfectamente delimitadas. Estos factores contribuirán en gran medida a la adquisición y reproducción de las necesidades relacionales y de las capacidades maternales que luego cumplirán con tanto entusiasmo. Las madres no desarrollan relaciones tan estrechas con los hijos varones quienes, ante una distancia fáctica más o menos acentuada de la figura paterna, han de rechazar todo aquello que suene a femenino, incluso el gran afecto por la poderosa madre. En consecuencia, desarrollarán unas fuertes fronteras del yo que les servirán para adquirir los rasgos adecuados con que manejarse en la esfera pública, pero que les impedirán la fluidez en las relaciones personales y en el mundo de lo privado en general, incluyendo, por supuesto, la capacidad para asumir funciones maternales²².

22 No vamos a relatar aquí las críticas al planteamiento de Chodorow, pero para ello puede consultarse mi libro Osborne, 1993, pp. 136-139. Castells (1998) se hace eco de los planteamientos de Chodorow por su contribución a explicar la dinámica actual de cambio en las familias en Occidente en cuanto al papel emocional secundario de los varones en las vidas de las mujeres y la emergencia de la diada madre-prole como núcleo central de la familia frente a la triada tradicional madre-padre-prole teorizada a través del complejo de Edipo.

Parte de estos argumentos fueron recogidos cuando se perfiló la corriente de lo que se ha llamado «el pensamiento de la diferencia sexual», desde la que se produjo una revalorización de las madres, tanto en los EEUU por parte del feminismo cultural (Osborne, 1993) como en Europa gracias al feminismo de la diferencia francés primero e italiano después (Posada, 1998). De alguna manera este feminismo, al haberle dado la vuelta al principio fálico por un principio materno, lo reivindica como el elemento civilizatorio, vincular entre mujeres, contraponiendo la lógica de la oposición y la jerarquía a un principio de la continuidad y la relación. Se vislumbra así un mundo más armonioso y pacífico, y más acorde con la naturaleza benigna que hoy representa la mirada ecofeminista. En esta línea se ubica Bengoechea, quien propone que se valore la genealogía materna, el estilo femenino de la relación frente a la separación inherente «al proceso de individuación masculina» (Bengoechea, 2004: 107). De este modo, el estilo maternal de relación con los hijos debería ser el modelo de relación social, procurando evitar la interferencia masculina en este proceso.

No obstante, y al hilo de la argumentación que aquí estamos desarrollando, parece entreverse alguna consecuencia no tan deseable del desarrollo emocional fruto de esta hipervinculación materna, como resulta ser la mayor dificultad para una salida del armario «por el miedo a hacer daño a las familias». Así pues, este «estilo maternal de relación», muy positivo en tantos aspectos como el cuidado y la atención hacia los otros, se vuelve en contra de las hijas a la hora de enfrentar ciertos aspectos de la vida ligados a un valor tan importante como es el de *la autonomía*, mucho más desarrollado, según este esquema, en los varones²³.

Precisando algo más los planteamientos del feminismo cultural, se atribuía a las mujeres valores como la «emoción, intuición, amor, relaciones personales...», rasgos principales del ser humano». Ello contrastaba con la teoría radical sobre el género, que analizaba que «el principio femenino no era sino el anverso del principio masculino», es decir, tenía en cuenta la dialéctica entre estas dos dimensiones. Desde una posición crítica se comentaba como «una tragedia si las mujeres convirtiéramos nuestro estado de opresión en una virtud y un modelo para la humanidad...» (Echols, 1989: 247). Celia Amorós reflexiona sobre esta cuestión en distintos escritos, como cuando se refiere al «optimismo valorativo del oprimido»: «Ya que no nos dejan hacer lo importante, decidamos que “lo verdaderamente importante” es lo que nosotras hacemos», actitud que no hace, en su opinión, «sino sancionar la impotencia para modificar la jerarquía de valores socialmente vigente» (Amorós, 1997: 388)²⁴. Como gusta de

23 Véase Gilligan (1985) para un cuestionamiento de la jerarquía entre estos valores.

24 Agradezco a Luisa Posada por su ayuda para encontrar este pasaje de Amorós.

repetir Amorós, no resignifica quien quiere sino quien puede, apelando a la necesidad de obtención de cuotas de poder para, desde ahí, lograr las resignificaciones que se nos antojen para las mujeres.

Una conocida activista, en declaraciones a Pichardo (2008), señalaba la constante desvalorización de los valores de la monogamia defendidos por, o atribuidos a, las lesbianas, de lo cual se defendía acusando a los hombres de promiscuos, por cierto que sin mayor efectividad denostativa. Lo llamativo de la cuestión es que, seguramente, ni los varones son tan promiscuos como el estereotipo sostiene, ni las mujeres tan monógamas; justamente en eso se fija Pichardo al contrastar el discurso y la presión social hacia «la pareja y el amor» con la realidad de muchas mujeres, que puede ir desde la disociación de sexualidad (con hombres y mujeres) y emotividad (con mujeres), a la práctica de tríos, bisexuales o no, vivencias de promiscuidad o parejas coyunturalmente abiertas... Si bien ello es más plausible entre las jóvenes, situaciones así son reconocibles también entre las mujeres mayores (Albarracín Soto, 2008).

Por suerte, internalización no implica necesariamente «determinismo»: «en términos psicoanalíticos –señala Dennis Wrong en un artículo clásico– decir que una norma ha sido interiorizada no significa sino que una persona sufrirá sentimientos de culpa si fracasa en vivir con arreglo a ella, no que vivirá en conformidad con ella en su conducta» (Wrong, 1976: 36). Que las mujeres (y los hombres) hayan, pues, internalizado una serie de prescripciones no quiere decir que forzosamente deban atenerse a ellas sino que experimentarán conflictos y desconciertos si no lo hacen. Que la socialización femenina condicione significativamente la relación familiar, y que el hipervínculo materno dificulte notablemente el distanciamiento afectivo para lograr hacer prevalecer la propia condición ante los progenitores, no impide la consecución de tal objetivo: de otro modo, las mujeres no saldrían nunca del armario y, sobre todo, entre las más jóvenes, este hecho es cada vez más frecuente.

En suma, podemos señalar que son numerosas las razones por las que las mujeres salen menos del armario que los varones. Los varones gays (así como trans y travestis) han sufrido una mayor represión policial y legal pero ello ha traído como contrapartida un mayor reconocimiento de su conducta. Para las mujeres, sin embargo, el ninguneo se ha traducido en una estrategia del silencio, autoasumido y heteroasignado. A la discriminación añadida por ser mujeres –vulnerabilidad económica y sexual– se une la efectividad que sobre ellas tienen los controles sociales informales.

Junto a estos motivos, en este trabajo hemos partido de la hipótesis de que cuestiones de identidad están en el origen de este comportamiento, apuntando especialmente al proceso diferencial de la socialización de género como un factor relevante para las futuras relaciones familiares, que dificulta a las hijas la completa separación psíquica respecto de las madres en su camino a la adultez.

Esa especial ligazón influye en cuanto a pensar en el «daño» que pueden causar a los progenitores a la hora de proclamar la identidad lésbica, identidad que por otra parte resulta más ambivalente –como «débil» la hemos conceptualizado aquí– en las chicas que en sus homólogos masculinos. No obstante, no es imposible romper estas invisibles barreras, como lo muestra la cada vez mayor presencia pública de las lesbianas, sobre todo las jóvenes. Con todo, siguen siendo necesarias iniciativas como las comentadas al principio del presente artículo sobre las campañas a favor de la visibilidad lésbica, señal de que aún queda mucho camino que recorrer en este proceso.

BIBLIOGRAFIA

- ALBARRACIN SOTO, Matilde (2008): «Libreras y tebeos: las mujeres lesbianas mayores», en PLATERO, Raquel (ed.): *Lesbianas. Discursos y representaciones de las lesbianas en el Estado español*. Barcelona: Melusina.
- ÁLVAREZ URÍA, Fernando (1989): «Políticas psiquiátricas. Medicina mental y control social en la España de los siglos XIX y XX». En BERGALLI, Roberto y MARI, E. (coords.): *Historia ideológica del control social (España-Argentina, siglos XIX y XX)*. Barcelona: PPU, pp. 239-284.
- AMORÓS, Celia (1997): *Tiempo de feminismo*, Madrid: Cátedra, Feminismos.
- ARNALTE, Arturo (2003): *Redada de violetas. La represión de los homosexuales durante el franquismo*, Madrid: La Esfera de los Libros.
- BAIDEZ APARICIO, Nathan (2007): *Vagos, maleantes... y homosexuales. (La represión a los homosexuales durante el franquismo)*. La Garriga: Editorial Malhivern.
- BELL, Alan P. & WEINBERG, Martín S. (1978): *Informe Kinsey sobre Homosexualidades*. Madrid: Debate.
- BENGOCHEA, Mercedes (1997): «Gramática lésbica: Lenguaje, sexualidad y el cuerpo a cuerpo con la madre». En: BUXÁN BRAS, Xosé M^a (ed.): *Conciencia de un singular deseo. Los estudios lésbicos y gays en España*. Barcelona: Laertes.
- . (2004): «Mi madre es... un hueco en el espacio: discursos poéticos y lingüísticos sobre la insignificancia materna». En: DE LA CONCHA, Ángeles y OSBORNE, Raquel (eds.): *Las mujeres y los niños primero (Discursos de la maternidad)*. Barcelona: Icaria.
- BUTLER, Judith (2001): «Prefacio». En: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México DF: Editorial Paidós Mexicana, (2ª edición).
- CASTELLS, Manuel (1998): Cap. 4. «El fin del patriarcado: movimientos sociales, familia y sexualidad en la era de la información». En: CASTELLS, Manuel, *La era de la información (Economía, sociedad y cultura)*, Vol. II. Madrid: Alianza.
- CHODOROW, Nancy (1978): *The Reproduction of Mothering*, Berkeley: University of California Press. Trad. Esp.: (1984): *El ejercicio de la maternidad*. Barcelona: Gedisa.

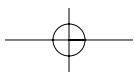
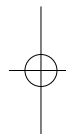
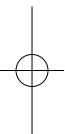
- CUEVAS GUTIÉRREZ, Tomasa (2004): *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*. Jorge J. MONTES SALGUERO (ed.): Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- DINNERSTEIN, Dorothy (1977): *The Mermaid and the Minotaur*. Nueva York: Harper and Row.
- ECHOLS, Alice (1983): «The New Feminism of Yin and Yang». En: Snitow, Ann *et al.* (eds.), *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*. Nueva York: Monthly Review Press.
- . (1989): *Daring to Be Bad. Radical Feminism in America, 1967-1975*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GILLIGAN, Carol (1985): *La moral y la política. (Psicología del desarrollo femenino)*. México: D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- GIMENO, Beatriz (2002): *Primeras caricias: 50 mujeres cuentan su primera experiencia con otra mujer*. Barcelona: La tempestad.
- . (2005): *Su cuerpo era su gozo*. Madrid: Akal.
- JULIANO, Dolores & OSBORNE, Raquel (2008): «La estrategia de la negación. Desentenderse de las entendidas». Prólogo al libro de PLATERO, Raquel (ed.): *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Barcelona: Editorial Melusina.
- MONLEÓN, Ana (2002): «Relaciones lésbicas». En: *Mujer, Cultura y Salud: Convivencia Sexual y reproductiva*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Sanitat. Biblioteca.sp.san.gva.es/.../MUJER, CULTURA Y SALUD. PDF.
- NASH, Mary (1989): «Control social y trayectoria histórica de la mujer en España», en BERGALLI, Roberto y MARI, E. (coords.): *Historia ideológica del control social*. Barcelona: PPU, pp. 151-173.
- OLMEDA, Fernando (2004): *El látigo y la pluma. Homosexuales en la España de Franco*. Madrid: Ed. Oberón.
- OSBORNE, Raquel (1993): *La construcción sexual de la realidad*. Madrid: Cátedra.
- . (2006) «Entre el rosa y el violeta (Lesbianismo, feminismo y movimiento gay: relato de unos amores difíciles)», *Labrys (Dossier Espagne)*, Brasilia/Montreal/Paris: études féministes/ estudos feministas juin/ décembre 2006/ junho/ dezembro 2006. <http://www.unb.br/ih/his/gefem/>
- PARK, Robert (1924): «The Concept of Social Distance», *Journal of Applied Sociology*. Vol. VIII, pp. 339-344.
- PÉREZ SANCHO, Begoña (2005): *Homosexualidad: secreto de familia (El manejo del secreto en familias con algún miembro homosexual)*. Barcelona, Madrid: Egales.
- PERNAS, Begoña y LIGERO, Juan Andrés (2003): «Más allá de una anomalía: el acoso sexual en la encrucijada entre sexualidad y trabajo». En: OSBORNE, Raquel y GUASCH, Óscar, *Sociología de la sexualidad*. Madrid: CIS-Siglo XXI, Colección Monografías, nº 195.

- PESARRODONA, Marta (1977): «Kate Millet. El vuelo de las aves en los ojos de las damas», *Vindicación Feminista*, 1 de junio de 1977, pp. 40-41.
- PICHARDO, José Ignacio (2008): «Lesbianas o no». En: PLATERO, Raquel (ed.): *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Barcelona: Editorial Melusina.
- PINEDA, Empar (2008): «Mi pequeña historia del lesbianismo organizado en el movimiento feminista de nuestro país». En: PLATERO, Raquel (ed.): *Lesbianas. Discursos y representaciones de las lesbianas en el Estado español*. Barcelona: Melusina.
- POSADA KUBISSA, Luisa (1998): *Sexo y esencia*. Madrid: Ed. horas y HORAS.
- PRECIADO, Beatriz (2002): *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Operaprima. «Prefacio» de Marie-Hélène Bourcier.
- ROMERO BACHILLER, Carmen *et al.*, (Grupo de Trabajo Queer) (eds.) (2005): *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, prácticas y movimientos feministas queer*. Madrid: Traficantes de sueños.
- RUBIN, Gayle (1984): «Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad». En: VANCE, Carole S. (ed.) (1984): *Pleasure and Danger. Exploring Female Sexuality*. Routledge and Kegan Paul. Una selección de este libro fue traducida al español: VANCE, Carole S. (comp.) (1989): *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*, (trads. Julio Velasco y M & Angeles Toda). Madrid: Revolución.
- SORIANO RUBIO, Sonia (1999): *Cómo se vive la homosexualidad y el lesbianismo*. Salamanca: Amarú.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz (1997): «Desleal a la civilización: la teoría (literaria) feminista lesbiana». En: Xosé M^a BUXÁN BRAS (ed.). *Conciencia de un singular deseo. Los estudios lésbicos y gays en España*. Barcelona: Laertes.
- . (2001): «De cómo la teoría lesbiana modificó a la teoría feminista (y viceversa)». En: BENGOCHEA, Mercedes & MORALES, Marisol (eds): *(Trans)formaciones de las Sexualidades y el Género*. Madrid: Universidad de Alcalá.
- VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco y MORENO MENGÍBAR, Andrés (1997): *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (Siglos XVI-XX)*. Madrid: Akal.
- VINYES, Ricard (2003): *Los niños perdidos del franquismo*. Barcelona: Debolsillo.
- VIÑUALES, Olga (2000, 2006): *Identidades lésbicas discurso y prácticas*. Barcelona: Bellaterra Edicions.
- WRONG, Dennis (1976): *Skeptical Sociology*. Nueva York: Columbia University Press.

Recibido el 7 de diciembre de 2007

Aceptado el 14 de marzo de 2008

BIBLID [1132-8231(2008)19: 39-55]



LUISA POSADA KUBISSA¹

Otro género de violencia. Reflexiones desde la teoría feminista como teoría crítica

*Another kind of violence.**Reflections from de feminist theory as critical theory*

RESUMEN

Entre las aportaciones que las teorías críticas de los años 60 han hecho al análisis de la sexualidad, me referiré, en particular, a aquellas que se derivan del uso de la teoría feminista como teoría crítica. Desde ahí, se habla de una violencia, que sólo desde ahí puede ser leída como discurso de poder, haciendo imposibles aquellas lecturas que quieren retraer la consideración de la violencia de género a la de la violencia en general; o, lo que es aún más frecuente, que quieren abstraer el análisis de esa violencia del terreno de desigualdad entre los sexos; o que, aun partiendo de esa dinámica de desigualdad, pretenden reducir el rechazo social ante esta violencia a la necesaria, pero insuficiente, condena de sus brutales manifestaciones como delito. Siguiendo a la teórica feminista norteamericana Catherine MacKinnon, trataremos de establecer qué discursos y por qué resultan inadmisibles aquí desde el análisis crítico-feminista.

Palabras clave: Sexualidad, teoría feminista, violencia de género, desigualdad entre los sexos.

ABSTRACT

Among the contributions that the critical theories of the 60s have applied to the analysis of sexuality, I will refer in particular to those which come from the use of feminist theory as a critical theory. It is from there that you can speak of a violence that can be read as a discourse from the established system of power. This approach contrasts with other analyses which try to incorporate the consideration of gender violence into violence in general or which, as is more frequent, try to detach the analysis of this violence from the sphere of sexual inequality. Furthermore, this approach rejects those analyses which despite recognising this inequality, attempt to reduce social rejection to the necessary but insufficient condemnation of its brutal expressions. Following the ideas of the North American Catherine MacKinnon, we will try to establish which ideas are unacceptable here and why from the critical feminist analysis.

1 Universidad Complutense de Madrid.

Key words: Sexuality, feminist theory, gender violence, sexual inequality.

SUMARIO:

1. —Teoría feminista contemporánea y discurso sobre la violencia contra las mujeres: el concepto de género. 2. — Discursos actuales sobre la violencia de género: insuficiencias. 3. — La violencia de género desde la teoría crítico-feminista. 4. — Críticas al discurso de la diferencia sobre la violencia de género.

El filósofo francés Lyotard dijo que la cultura de la modernidad no es otra cosa que el conjunto de los grandes relatos en los que ésta se ha contado a sí misma. Tomaré prestada esa expresión para añadir algo que no sé si va más allá o más acá de este concepto que Lyotard acuña, pero que en cualquier caso tampoco en él está presente. Y ese algo es que, cuando nos asomamos a esos *grandes relatos* de la cultura moderna, encontramos en la mayoría de ellos un profundo acuerdo cuando de lo que se trata es de legitimar el uso y abuso de la violencia contra las mujeres.

Pondré dos ejemplos de esos grandes relatos de la modernidad para ilustrar lo que digo. Pensemos en casos como el de Jean Jacques Rousseau y el del Marqués de Sade, para comprender hasta qué punto dos discursos coetáneos y que se quieren diametralmente opuestos componen, sin embargo, un mismo relato en el siglo XVIII, cuando de lo que se trata es, por así decirlo, de *meter a las mujeres en cintura*.

Rousseau, en el capítulo V de su famoso título *Emilio o la educación*, dice que «las hijas deben ser siempre sumisas» (Rousseau, 1979: 517). Y esta afirmación resume la comprensión que este mundialmente reconocido pensador tiene acerca de cuál ha de ser el papel femenino en esa nueva relación entre los sexos, que la modernidad ilustrada va instituyendo contra los usos del Antiguo Régimen. Y se trata de una afirmación que bien podría servir de resumen del talante que ha presidido la historia del pensamiento sobre las relaciones entre los sexos, incluso la de aquellos pensadores que, como el propio Rousseau, constituyen un referente histórico en la defensa de la igualdad social.

En el caso de Rousseau, la violencia contra las mujeres se instituye como sumisión y viene a justificarse desde la norma: es decir, se trata de un discurso en el que esa sujeción femenina forma parte de la propia normatividad, de los propios valores y de las formas de relación que la sociedad va consolidando como modelos de vida en la modernidad ilustrada. Así, encontramos por todas partes en el discurso de Rousseau la misma norma pedagógica, cuando se ocupa de establecer cómo debe ser la educación de las niñas:

Generalmente, las niñas son más dóciles que los muchachos –nos dice Rousseau, para añadir–: y también debe hacerse mayor uso de la autoridad con ellas (...).

Acostumbrad a las niñas a que se vean interrumpidas en sus juegos y a que las llamen para otras ocupaciones sin que murmuren (...) porque toda la vida han de ser esclavas de la más continua y severa sujeción (...). Es preciso acostumbrarlas a la sujeción cuanto antes (y como sea), con el fin de que nunca les resulte violenta; hay que acostumbrarlas a que resisten todos sus caprichos, para someterlos a las voluntades ajenas (ROUSSEAU, 1979:515-517)².

También en la modernidad ilustrada encontramos un pensamiento que, con la voluntad de ser anti-rousseauniano, viene sin embargo a coincidir con Rousseau en lo que se refiere a la legitimación de la violencia contra las mujeres, que vuelve a hacer de ésta un referente normativo, puesto en este caso al servicio del discurso de la transgresión. Se trata del Marqués de Sade, en cuya ficción la violencia se disfraza de juego sexual neutro, ya que también en ocasiones es ejercida por personajes femeninos. Pero lo cierto es que el discurso del marqués no deja lugar a dudas: también aquí se entiende al conjunto de las mujeres reales como sexo susceptible de ser sometido.

*La Filosofía en el Tocado*³ es la obra de Sade que ofrece un repertorio más completo de la violencia de género. El personaje femenino, representado por la Sra. de Mistival, será víctima, no sólo de la violencia conyugal, sino de la violencia que ejerce contra ella el círculo libertino en alianza fraterna con el marido. Y, al final de la obra, se ejerce sobre ella la más extrema y virulenta agresión, que consiste en coserle el aparato vaginal. Pues bien, a lo largo de toda la obra la violencia que se ejerce sobre esta víctima femenina se presenta como algo legitimado en nombre de la liberación sexual y de la transgresión de manera que, como ya he dicho, también la violencia sadeana contra las mujeres viene así a instituirse de nuevo como norma. En la *Filosofía en el Tocado* leemos, por ejemplo, que se va a hacer con esta mujer «la cosa más natural del mundo: la voy a depilar y a magullar los muslos a fuerza de pellizcos». Y también aparecen a menudo ese tipo de expresiones que suelen acompañar casi siempre la agresión a una mujer, como, por ejemplo, la de «¡Ay, putorra!», o la de «Te estrangularía». E incluso leemos cómo el personaje libertino central afirma que «no hay nada tan lúbrico como una mujer desvanecida» (a golpes, claro está) (Marqués de Sade, 1984: 256-7/260/253).

En fin, hasta aquí he apuntado cómo la violencia contra las mujeres entra como referente normativo en los *grandes relatos* de la modernidad, tanto en el que se presenta como constituyente de la propia norma –como es el caso de

2 A partir de aquí, Rousseau defiende que la educación de las niñas y las mujeres debe ir encaminada a soportar todos los agravios y todas las injusticias de su marido.

3 Se trata de una breve pieza teatral, compuesta en siete actos o diálogos, que viene a configurar un alegato frontal contra la maternidad y en la que la figura de la madre será precisamente la víctima propiciatoria de la violencia.

Rousseau–, como en el que se quiere transgresor de la misma –como es el caso de Sade–. Sin embargo, hasta aquí no habría hecho más que ilustrar en discursos concretos de la modernidad –de la que, por cierto, somos (des)heredadas y herederos– lo que puede hacerse extensivo a otros momentos y a otros discursos del devenir histórico.

Si vamos a una aproximación más actual sobre el problema de la violencia de género, y lo hacemos además desde el uso de la teoría feminista como teoría crítica, convendrá establecer antes que nada que se parte aquí de que el problema de la violencia contra las mujeres resulta ser también el problema del discurso o del *gran relato* –social, político y cultural– en el que ésta está inserta.

Entender la violencia de esta forma, implica claramente hablar de ella como de un constructo. Y, en este sentido, significa entenderla dentro de ese macro-concepto que el filósofo Michel Foucault designó como «dispositivo de la sexualidad».

Hablar de la sexualidad como de un «dispositivo» es tanto como desvelar que la sexualidad humana responde a una construcción compleja, que no cabe reducir a las simples relaciones sexuales entre individuos. Lejos de esto, la sexualidad humana, como cualquier otro fenómeno histórico y social, estaría marcada de antemano como discurso de poder. Por decirlo en los términos, en los que el propio Foucault trató de definir algo tan complejo, estaríamos hablando del dispositivo de la sexualidad como de «un conjunto heterogéneo formado por las capas de múltiples discursos, como los propios de las instituciones, de las leyes, de las teorías científicas y filosóficas, de las doctrinas morales, y muchos más» (Foucault, 1991: 128).

Se trata, por tanto, de una concepción de la sexualidad que se entiende como constructo de una red discursiva que forman los saberes y los poderes en cada momento histórico. Y, yendo más allá de los intereses foucaultianos en esta concepción constructivista de la sexualidad, el pensamiento crítico-feminista la aplicó siempre a sus análisis de la sexualidad femenina (ya que cabe defender desde ahí, y parafraseando la famosa afirmación de Simone de Beauvoir, que la sexualidad femenina no nace, sino que se hace).

El neofeminismo contemporáneo defendió ya entre los 60 y los 70 que, en efecto, la sexualidad femenina y las relaciones entre los sexos no puede caer de un guindo, como casi nada; y que, por tanto, hay que analizar cómo han sido construidas. Por quedarnos sólo con un aspecto relevante de lo que fue el gran impacto teórico de ese neofeminismo, diré que surgieron a partir de aquí muchas de las investigaciones y de los conceptos que hoy forman parte del bagaje feminista de análisis. Entre otros, surge aquí el concepto de *género*.

No está nada clara cuál sea la ganancia de querer reducir los conceptos y sus contenidos, sobre todo si son críticos o reivindicativos, al debate sobre su corrección o incorrección lingüística. Por eso, me limitaré aquí a lo que es el *uso vivo* del concepto de *género* reacuñado desde el feminismo.

«Género» vino a designar⁴ que lo femenino y lo masculino responden a construcciones culturales, políticas y sociales, que van más allá de la frontera puramente biológica entre los sexos. Por tanto, comprender la sociedad dividida, real y simbólicamente, en dos géneros supone revisarla, a la luz de esta nueva variable, en lo que es su estratificación económica y política, así como en el reparto de roles que se ha hecho entre hombres y mujeres, y acabar desvelando críticamente la pervivencia contemporánea de las relaciones de poder de un sexo sobre otro. La existencia histórica de los géneros ha llevado a pensadoras feministas actuales, como Gayl Rubin o Sheila Benhabib, a hablar del «sistema género-sexo», entendiéndolo como esa construcción social que ha pervivido a lo largo de la historia de la humanidad⁵.

Pues bien, como con apellido, esto es, como violencia de género –y no como asunto entre dos o más individuos– es como este neofeminismo hizo suyo el tema de la violencia contra las mujeres. Shulamith Firestone (Firestone, 1973: 159) analizaba así que la opresión de las mujeres se recubre habitualmente como amor; y que el amor viene así a convertirse en el puntal sobre el que se edifica toda la construcción de la dialéctica entre los sexos y que, en especial, viene a justificar la violencia sobre las mujeres (por motivos amorosos o pasionales). Por cierto que no otra cosa sigue manteniendo parte de la teoría feminista actual, como por ejemplo, Anna Jónasdóttir, cuando habla en su ensayo (ya en los años 90, concretamente en 1993) de *El poder del amor*; y sostiene, en particular, que en la sociedades occidentales –formalmente libres e igualitarias, como la nuestra– el amor continúa formando parte de un discurso de poder, que se utiliza como recurso de explotación y de violencia contra las mujeres en la vida privada. Jónasdóttir escribe en este sentido: «Mi respuesta a la pregunta de qué se hace con “nosotras” como mujeres en la sociedad occidental, libre e igualitaria, aunque aún patriarcal, es que los hombres explotan ciertos recursos de poder en las mujeres, a saber, el poder del amor. Básicamente, de esto trata la lucha de sexos occidental contemporánea» (Jónasdóttir, 1993:156).

Hasta aquí me he referido sólo a algunas líneas de pensamiento, que vienen a coincidir en entender la sexualidad como una construcción más de la vida política y social, construcción ésta de la que también forman parte la desigualdad y la violencia de género. Pero, como decía el viejo Kant, con lo hecho no

4 Entre otras, hay que destacar aquí la aportación en este sentido de la obra de KATE MILLET titulada *Política Sexual* de 1969, donde esta pensadora mantiene la noción de «género» desde un constructivismo radical heredero de las tesis de la antropología contemporánea y que sostiene un constructivismo, constructivismo que ella aplica, en un segundo momento, al análisis crítico de obras de autores de reconocido prestigio en esos momentos.

5 Este es el sentido que atribuye al «sistema género-sexo» BENHABIB, SHEYLA, en su análisis sobre «El otro generalizado y el otro concreto: la controversia Kohlberg- Gilligan y la teoría feminista»; que se recoge en la bibliografía.

hemos perdido nuestro tiempo sino es para recuperarlo: porque ahora es posible partir de esas concepciones, hasta aquí más o menos situadas, para pasar a hacer algunas reflexiones más concretas sobre la violencia de género. Y, para hacerlo, recordaré que el punto de partida se resume, hasta aquí, en que el problema de la violencia contra las mujeres resulta ser también el problema del discurso en el que esa violencia está inserta.

Me explicaré: una mirada a cierta literatura reciente sobre la violencia no lleva de inmediato a percibir que, aun cuando aparentemente se acepte que esta violencia responde a una construcción social (en la línea del neofeminismo), lo cierto es que a menudo se nos ofrecen análisis del fenómeno bien distintos: porque en pocos casos se sitúan la desigualdad entre los sexos como coordenada central de análisis; y en menos aún esta coordenada viene a configurarse como núcleo analítico en el tratamiento que se nos ofrece de la violencia de género, aun cuando así se haya enunciado de antemano.

Muy al contrario, resulta más bien frecuente que hoy por hoy nos encontremos con perspectivas especializadas a la hora de abordar la violencia de género. Y también resulta cada vez más frecuente que esas perspectivas se ocupen del hecho violento, entendiéndolo como crimen o como patología. Como lo ha expresado M^a Jesús Izquierdo para el caso de la violencia doméstica:

Si se olvida la dimensión estructural de las relaciones hombre/mujer, no es de extrañar que la manera como se aborda la violencia en el hogar sea criminalizando y patologizando el hecho violento, convirtiéndolo en un problema legal o psiquiátrico y no en lo que principalmente es, un problema político (...), y así se pone el acento en el castigo del agresor o en el tratamiento psicológico de la baja estima de la víctima (Izquierdo, 1998: 82).

Es cierto que el problema de la violencia contra las mujeres aparece en nuestros días muy a menudo –y yo diría que casi tan a menudo como aparece– como objeto de estudio que ocupa a distintos saberes especializados. Y encontramos hoy este fenómeno tematizado por juristas, psicólogos, psiquiatras, neurofisiólogos, o sociólogos, entre otros, cada quien desde su óptica específica de estudio. No se trata aquí de impugnar la relevancia que tales perspectivas sin duda tienen. Pero lo que sí parece preocupante es que el resultado de esta práctica *por parcelas*, por así decirlo, pueda conducir a la atomización del problema mismo; y que se acabe con ello por sustituir el análisis de la violencia de género por la descripción del hecho violento sin más. O, dicho en pocas palabras: que se acabe por obviar la causa por el efecto.

Un efecto inmediato del planteamiento sobre la violencia de género que vengo enunciando es el de abstraer éste de todo discurso sobre la desigualdad entre los sexos, atendiendo con ello a aspectos que poco o nada tienen que ver

con un discurso sobre la sexualidad y el poder. No otra cosa ocurre, por ejemplo, cuando los análisis sobre este tipo de violencia retraen ésta al discurso general sobre la violencia y toman esta última (la violencia en general) como referencia. Es frecuente encontrar entonces discursos que lo que se plantean, al hablar de la violencia de género, es el carácter violento o no de los humanos primitivos; o, en su defecto, de los chimpancés y los orangutanes. E, incluso, existe toda una literatura sobre la violencia contra las mujeres que arranca de disertaciones, más o menos científicas, sobre lo que de innato o de genético hay en la conducta agresiva, para adentrarse luego en los elementos químicos de la violencia y disertar prolijamente sobre la consideración de las hormonas o de los componentes químicos de la violencia, como la testosterona o la serotonina. Y todo ello se hace, repito, en el marco de la consideración de la violencia contra las mujeres.

Pero, como ha subrayado la teórica feminista norteamericana Carole Sheffield hay que separar cuidadosamente la «violencia sexual» de cualquier otro comportamiento categorizado como violencia. Porque no se trata de violencia sin más, sino que estaríamos hablando de una forma de agresión, que está enraizada de tal manera en nuestra cultura, que es percibida como el orden natural de las cosas (o que, simplemente, no es percibida). Esta forma de agresión contra las mujeres se caracteriza, dice Sheffield porque «es poder sexualmente expresado», que se ejerce como «maltrato», como «incesto», como «pornografía», o como «acoso». Y concluye Sheffield, ya en el año 1992: «Yo lo denomino “terrorismo sexual”, porque es un sistema por el cual los hombres atemorizan a las mujeres y, al atemorizarlas, las controlan y las dominan» (Sheffield, 1992:46).

Afortunadamente contamos con análisis, también entre nosotras, que entienden que las causas de la violencia de género «no han de buscarse en las circunstancias particulares del maltratador, ni en su perfil patológico, sino en lo que de social y estructural tiene su conducta», como mantiene el estudio, pionero en muchos aspectos, de Ana María Pérez del Campo (Pérez del Campo, 1995: 80-1). En esa misma dirección, Concepción Fernández Villanueva sostiene que la conducta agresiva viene a ser un «refuerzo de la posición masculina de dominio», y por eso afirma que «no es por tanto un hecho aislado al margen de las relaciones estructurales de sumisión de un sexo a otro» (Fernández Villanueva, 1990: 57). También se ha subrayado que con esta violencia «lo que se intenta es que no se vulnere la relación de dominación, entendida ésta como convertir lo particular del que domina en criterio universal», como sostiene el estudio de Soledad Murillo (Murillo, 2000: 22).

En estos pocos ejemplos, lo que parece claro es que la violencia de género se comprende como parte de un sistema de dominación; o, más exactamente, de lo que son las prácticas de dominio que todo sistema de dominación establece. Si esto es claro, entonces resultará meridiano que el problema de la violencia de

género sólo es posible entenderlo, sin fragmentarlo, en el contexto del ancestral sistema de dominación socio-sexual que nombramos como «patriarcado». De donde resultará ser, a la vez claro y meridiano, que para una perspectiva crítico-feminista el análisis y el tratamiento de esa violencia serían totalmente estériles, si lo que se pretende es segregarlos de la impugnación de ese orden de dominación patriarcal de un sexo sobre otro.

Si partimos de aquí, entonces resultará aún más fácil convenir en que la violencia de género no es sólo una lacra que afecta al conjunto de la vida político-social, como se nos dice a menudo, sino también un efecto que esta misma vida político-social sigue generando. Esto es tanto como decir que la misma estructura social que, a través de diversos vehículos de expresión –y también individualmente–, condena el hecho en sí de esta violencia y sus manifestaciones luctuosas, perpetúa a la vez las condiciones de dominio de un sexo sobre otro como estructura central de relación; y, con ello, sigue haciendo posible esa violencia.

Y estas consideraciones nos llevan a lo que, siendo una obviedad, a menudo parecemos olvidar: que el rechazo no siempre es conciencia crítica. Es más, que a menudo una cosa no depende de la otra. Sólo así es posible entender que los mal llamados *malos tratos* no formen parte en nuestros días de lo que son los valores vigentes en nuestra sociedad y que, incluso, asistamos a una actitud generalizada de condena hacia los mismos, sin que por ello la violencia contra las mujeres haya desaparecido, y ni tan siquiera parezca disminuir sustancialmente.

Al hablar de la violencia de género es común referirse a los llamados factores de riesgo. Pero lo cierto es que la mayoría de los expertos hablan de estos factores para señalar la imposibilidad de establecer algo así como un catálogo claro y preciso de los mismos. La mayoría de los estudios comienzan por desmitificar aquellas conductas que se asocian por lo común con factores de riesgo y que, sin embargo, en sentido estricto no lo son. Por ejemplo, las tesis que sitúan el riesgo en un supuesto masoquismo por parte de la víctima se entiende hoy que han de ser rechazadas de plano. O el alcohol, que se suele asociar a conductas violentas contra las mujeres, hay que entenderlo como un efecto desinhibidor y que actúa como justificación de estas conductas violentas, pero que no por eso puede ser entendido sin más como la causa que las motiva. Por otra parte, ni los ingresos económicos, ni el nivel de educación, ni el estatus social ofrecen datos relevantes para poder diseñar un perfil del maltratador que pudiera comprenderse como factor de riesgo. E incluso en el caso del llamado «agresor patológico», cuya conducta de agresión obedece a trastornos de la personalidad o a enfermedades mentales, los expertos nos dicen que estos casos componen un porcentaje tan mínimo del total de los casos de violencia de género que hay que desechar su tratamiento como factor de riesgo⁶.

A pesar de la evidente dificultad en establecer lo que constituye o no factor de riesgo, prácticamente todos los expertos coinciden en señalar como factor de riesgo principal el haber sido testigo o haber sufrido malos tratos en la infancia o en la adolescencia. Pero donde encontramos mayor coincidencia entre los estudios expertos es en afirmar que la conducta violenta contra las mujeres procede de patrones conductuales que se transmiten de una generación a otra. De modo que, en última instancia, el ser mujer viene a resumir la motivación última de esta conducta masculina. Y, si esto es así, estamos ya en la consideración, no sólo de los factores de riesgo, sino de las causas que pueden explicar la violencia de género.

En este sentido de mirar hacia las causas, la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género habla en su Exposición de Motivos de lo que «Ya no es un “delito invisible”, sino que produce un rechazo colectivo y una evidente alarma social». Pero hay que decir aquí que, en efecto, el rechazo colectivo y la alarma social parecen crecer por fortuna en nuestros días frente a lo que es el delito en sí; pero probablemente no cabría decir lo mismo de la conciencia crítica frente a lo que son sus causas estructurales –que, éstas sí, siguen siendo poco menos que invisibles.

Para mirar hacia esas causas, la perspectiva crítico-feminista lo que hace es situar siempre los datos terribles de la violencia contra las mujeres en una teoría de la desigualdad sexual, con lo que hablar de esta violencia se entiende que es a la vez hablar de igualdad y también es reivindicar políticas públicas que la fomenten.

Pero, dicho todo esto, es también importante señalar que no todo análisis de la violencia de género, por el hecho de serlo, es ya de suyo crítica feminista. Tal como lo ha expresado la feminista y jurista norteamericana Catherine MacKinnon:

Para hacer feminista una teoría no es suficiente con que haya sido creada por una mujer, ni con que describa la sexualidad femenina como forma distinta (...) de la sexualidad masculina, o como si la sexualidad de las mujeres existiera en algún ámbito más allá, debajo, sobre, detrás de un orden social desigual y, en cualquier caso, en inmóvil relación con aquél (MacKinnon, 1995: 340).

6 Estas tesis vienen a reiterarse en los estudios que sobre la violencia de género ha realizado el forense Miguel Lorente, en concreto en lo que se refiere a desechar el alcohol como causa última que explicaría esta violencia. De cara al tratamiento pormenorizado de esta y otras cuestiones, remitimos aquí a los siguientes títulos de Lorente Acosta, Miguel; Toquero de la Torre, Francisco: *Guía de la buena práctica clínica en abordaje en situaciones de violencia de género*, Ministerio de Sanidad y Consumo, 2004. *Mi marido me pega lo normal*, Editorial Crítica, 2001; ediciones de Bolsillo, 2003. *El Rompecabezas. Anatomía del maltratador*, Editorial Crítica, 2004.

Partiendo de esta reflexión de MacKinnon, cabría concluir que pueden establecerse al menos tres requisitos para un análisis de la violencia de género que quiera situarse en la órbita de un discurso crítico- feminista:

- en primer lugar, que este análisis trate la violencia contra las mujeres desde una perspectiva teórica que persiga la transformación efectiva de las condiciones de sumisión femenina, que todavía hoy perviven en nuestro mundo;

- en segundo lugar, que inscriba la violencia sexual en el más amplio contexto teórico de la desigualdad socio-sexual entre los sexos, que también sigue perviviendo en la actualidad;

- y, en tercer lugar, que no haga de la sexualidad femenina algo así como una esencia, como si tal cosa hubiera existido siempre y fuera a existir al margen de ese orden sexual desigualitario.

Desde esta triple consideración parece claro que un discurso feminista sobre la violencia sexual estará en la órbita de un discurso crítico, por el que la violencia contra las mujeres ha de ser entendida siempre como violencia estructural. Es decir, que puede ser leída como acto sexual, violento sin más, pero que no es violencia sin más.

Desde luego sería un despropósito pretender dictar aquí algo así como el contenido doctrinario de todo análisis de la violencia de género que se quiera reclamar feminista. Pero, dicho esto, sí es posible partir de los requisitos aquí señalados, para delimitar al menos que tipo de discursos resultarían inaceptables para una reflexión feminista sobre esta «violencia erotizada» –como le gusta denominarla a Carol Sheffield (Sheffield, 1992: 59)– aun cuando –como advierte MacKinnon– vengan suscritos por una mujer. En este sentido quiero poner ahora algunos ejemplos de lo que no resultaría aceptable desde una crítica feminista, como la que se viene proponiendo aquí, cuando de lo que se trata es de abordar la violencia contra las mujeres. Y en aras a no abusar en exceso de su paciencia, me ceñiré sólo a lo que son algunas muestras en nuestro contexto reciente.

Un análisis reciente sobre la violencia de género concluye, por ejemplo, que la manera de abordar tan lacerante conflicto consiste en lo siguiente:

Construir un simbólico femenino que circule en el mundo a través de vías libres y propias, asentado en el reconocimiento de la diversidad femenina, revalorizando el cuerpo y revalorizando el cuidado. Según la autora que firma este texto (y vuelvo a leer): esto puede servir para asentar un polo de referencia en el mundo que ayude a desactivar esa fascinación masculina por la violencia (Magallón Portolés, 1998: 115).

Como se ve por esta cita, el problema de la violencia contra las mujeres se aborda aquí sin entrar en consideración política o reivindicativa alguna: bastará para la autora, a lo que se ve, con una transformación simbólica para desactivar

el dispositivo masculino de la violencia. Es decir, de lo que se trata, al parecer, es de sustituir la violencia, que –según se nos dice– tiene fascinados a los varones, por los valores del cuidado tradicionalmente considerados como valores propios del mundo femenino. Y es de suponer que, una vez realizado este recambio simbólico –que, por cierto, parece producirse poco menos que por arte de birlibirloque– los varones se entregarán a muchas de las tareas que, como sabemos bien las mujeres, constelan el maravilloso mundo del cuidado de los otros.

Pero no trato de tomar a la ligera la cita que acabo de traer a colación: antes bien, lo que pretendo es resaltar la gravedad de las afirmaciones que en ella se hacen, ya que, con planteamientos de este jaez, se hace imposible una crítica feminista seria sobre la desigualdad sexual y sus expresiones de violencias. Porque cuando la solución a la violencia de género se quiere situar exclusivamente en el plano de lo simbólico, se acaba por olvidar por completo (sea por mala fe, o sea por simple amnesia ante los hechos) que estamos ante lo que ya puede calificarse de una auténtica tragedia de género; y que esta tragedia afecta además a mujeres reales, no simbólicas, y a sus (también muy reales) condiciones materiales de vida.

Esta tesis del recambio de los valores por los valores esencialmente femeninos, como vía de pacificación entre los sexos, ha prendido con fuerza especial entre algunos de los pensadores varones que han dedicado sus reflexiones al problema de la violencia sexual. En ese sentido transcribo, a modo de muestra un párrafo reciente, en el que el autor viene a situar la solución para la violencia –toda– en un nuevo humanismo que pasa por la recuperación de lo femenino:

La alternativa es la noción del feminismo como nuevo humanismo (...). Este nuevo humanismo tendrá que recuperar características relegadas a las mujeres, fruto del miedo del patriarcalismo autoritario y del sistema de la guerra. Especialmente la capacidad humana de preocupación y cuidado de los seres humanos por otros. Preocuparnos unos por otros, cuidarnos unos a otros constituye una amenaza incuestionable de la autoridad. De ahí que se haya confinado al ámbito privado y femenino (Martínez Guzmán, 1998: 122).

Desde una discrepancia total, que me llevaría a lo que es una enmienda a la totalidad de la anterior cita, voy a apuntar tan sólo cuáles son mis discrepancias centrales con la misma. Afirmar que el cuidado de los otros *constituye una amenaza incuestionable de la autoridad* resulta ser ya de por sí más que discutible. Pero añadir a continuación que tales valores del cuidado se han *confinado al ámbito privado y femenino* precisamente por su carga supuestamente revolucionaria es querer ignorar todos los análisis que el pensamiento crítico- feminista

ha elaborado en su historia acerca de la desigualdad entre los sexos en una sociedad patriarcal, como es ésta en la que todavía vivimos.

Discursos como éste han de remitirnos, siglos atrás, a otros discursos clásicos de nuestra cultura, que también se proponían reforzar la normatividad femenina, pero en aras de situar a las mujeres en su posición de sumisión. Me remito aquí a lo que ya indiqué al inicio para el caso de Rousseau. Y pretender, por tanto, que la violencia contra las mujeres pueda abordarse revalorizando estos valores de sumisión, que las sociedades desiguales han ido estableciendo como valores específicos para las mujeres, resulta al menos una especie de burla a todo el movimiento de reivindicación por la igualdad entre los sexos, que en la historia ha sido; y, desde luego, hay que decir que, para un viaje como éste, no hacían falta alforjas.

Y quiero traer por último a colación una perspectiva más, que aborda el complejo tema de la violencia sexual también desde su vertiente simbólica. De este trabajo empezaré por transcribir un párrafo algo largo, para ejemplificar cómo aborda la autora ese tratamiento del tema:

La madre, que arriesga la vida cada vez que regresa a casa de un cóctel en una embajada o de una cena de negocios, con su marido conduciendo a lo loco porque ha bebido y está celoso o nervioso, comparte algo grande con la mujer que aguanta las palizas de un marido violento mientras espera a que sus hijos o hijas se hagan mayores. Este algo es la sabiduría de que la relación (incluso) con ese hombre es todavía necesaria para sacar adelante el proyecto de vida en el que ella un día se embarcó (Rivera, 2001: 37).

Hasta aquí es posible que se haya sospechado que la autora proclama una suerte de resignación estoica ante la violencia, en aras de preservar su condición de madre, como condición superior a cualquier otra de sus ser femenino. Porque, según la autora lo que está en juego *—que haya o no vida humana nueva* (nos dice) *es algo grande*. Ahora podemos pasar de la sospecha a la certeza al leer lo que añade a continuación: «(...) puedo restituir, ir restituyendo a la voz de mi madre, a la voz femenina, a mi voz, lo que es, desde su origen, de ella. Una parte de esta voz está —yo pienso— en el enigma de la mujer que se resiste persistentemente a romper un vínculo incluso cuando arriesga la violencia y la muerte» (Rivera, 2001: 40).

Hay que decir, de entrada, que desde el simple sentido común no se ve enigma alguno en el hecho de que una mujer agredida *se resista a romper un vínculo incluso cuando arriesga la violencia y la muerte*. Y hay que añadir además que, desde la crítica feminista, enigmas como éste no resultan de recibo, pues obviamente no cabe sustituir los análisis por enigmas insondables cuando de lo que se habla es nada menos que de la violencia contra las mujeres.

En los últimos textos que vengo citando se evidencia que el problema de la violencia de género se quiere leer como si fuera un problema del orden simbólico femenino, en tanto que orden regido por la maternidad. Pero, lo que en realidad se hace es algo bien distinto: es reducir esa violencia al orden privado de cada mujer que, en tanto que madre antes que nada, ha de afrontar el maltrato como si fuera un problema propio, suyo, personal y, sobre todo, de conciencia. Resulta francamente inaudito que, a estas alturas, se siga pretendiendo defender un discurso sobre la violencia contra las mujeres, que vuelve a confinarla al ámbito de lo privado; es decir, que vuelve a presentar esta violencia como si fuera poco menos que un asunto de mujeres.

Pues bien, entre las muchas mujeres que se han ocupado de ese asunto, y lo han hecho desde la teoría y la crítica feministas, quiero acabar recogiendo las palabras de la feminista norteamericana Catherine MacKinnon, quien hace ya casi veinte años lo planteaba como sigue. Dice MacKinnon:

Por qué una persona «permite» la fuerza en lo privado (la pregunta de por qué no se marcha que se hace a las mujeres maltratadas) es una pregunta que se convierte en un insulto por el significado social de lo privado como esfera de opción. Para las mujeres la medida de la intimidad ha sido la medida de la opresión. Ésta es la razón de que el feminismo haya tenido que hacer explotar lo privado. Ésta es la razón de que el feminismo haya visto lo personal como político (MacKinnon, 1995:340).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERDI, Inés & MATAS, Natalia (2002): *La violencia doméstica. Informe sobre los malos tratos a mujeres en España*. Barcelona: Colección de Estudios Sociales nº 10, La Caixa.
- AMORÓS, Celia (1990): «Violencia contra las mujeres y pactos patriarcales». En: Virginia Maquiera & Cristina Sánchez: *Violencia y sociedad patriarcal*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, pp.39-53.
- COBO, Rosa (1995): *Fundamentos del patriarcado moderno*. Jean Jacques Rousseau. Madrid: Cátedra (Feminismos).
- FERNÁNDEZ VILLANUEVA, Concepción (1990): «El concepto de agresión en una sociedad sexista». En: Virginia Maquiera et alia: *Violencia y sociedad patriarcal*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, pp.55-80.
- FIRESTONE, Shulamith (1973): *La dialéctica del sexo*. Barcelona: Kairós.
- FOUCAULT, Michel (1991): *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta.
- GALLEGO, M^a Teresa (1990): «Violencia, política y feminismo. Una aproximación conceptual». En: Virginia Maquiera & Cristina Sánchez y otras: *Violencia y sociedad patriarcal*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, pp.67-80.

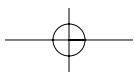
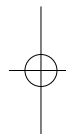
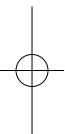
- GIL RUÍZ, Juana M^a (1997): «La violencia jurídica en lo privado: un análisis desde la teoría crítica», *Direitos y Deveres*. Universidad Federal de Alagoas: Revista do Centro de Ciencias Jurídicas da Universidad Federal de Alagoas, Año I, n° 2, pp. 29-65.
- HAIMOVICH, Perla (1990): «El concepto de los malos tratos. Ideología y representaciones». En: Virginia Maquiera & Cristina Sánchez: *Violencia y sociedad patriarcal*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, pp.81-104.
- IZQUIERDO, María Jesús (1998): «Los órdenes de la violencia: especie, sexo y género». En: Vicenç Fisas: *El sexo de la violencia*. Barcelona: Icaria, pp.61-91.
- JÓNASDÓTTIR, Anna G. (1993): *El poder del amor ¿Le importa el sexo a la Democracia?* Madrid: Cátedra (Feminismos).
- LARRAURI, Elena (1994): «Control formal:...y el derecho penal de las mujeres». En: Elena Larrauri (comp.): *Mujeres, derecho penal y criminología*. Madrid: Siglo XXI, 1994, pp.93-108.
- LIBRERÍA DE MUJERES DE MILÁN (1991): *No creas tener derechos*. Madrid: horas y HORAS.
- LORENTE ACOSTA, Miguel & TOQUERO DE LA TORRE, Francisco (2004): *Guía de la buena práctica clínica en abordaje en situaciones de violencia de género*. Madrid: Ministerio de Sanidad y Consumo.
- LORENTE ACOSTA, Miguel (2001/ 2003): *Mi marido me pega lo normal*. Madrid: Editorial Crítica/ Ediciones de Bolsillo.
- . (2004): *El Rompecabezas. Anatomía del maltratador*. Madrid: Editorial Crítica.
- MACKINNON, Catherine (1995): *Hacia una teoría feminista del Estado*. Madrid: Cátedra (Feminismos), (1989-1^a).
- MAGALLÓN PORTOLÉS, Carmen (1998): «Sostener la vida, producir la muerte: estereotipos de género y violencia». En: Vicenç Fisas: *El sexo de la violencia*. Barcelona: Icaria, pp.96-116.
- MARTÍNEZ GUZMÁN, Vicent (1998): «Género, paz y discurso». En: Vicenç Fisas (ed.), *El sexo de la violencia*. Barcelona: Icaria, pp.117-134.
- MURILLO, Soledad (2000): *Relaciones de poder entre hombres y mujeres. Los efectos del aprendizaje del rol en los conflictos y en la violencia de género*. Madrid: Federación de Mujeres Progresistas/ Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.
- PATEMAN, Carole (1995): *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos, (1988-1^a).
- PÉREZ DEL CAMPO, Ana M^a (1995): *Una cuestión incomprensible: el maltrato a la mujer*. Madrid: horas y HORAS.
- PERNAS, Begoña (2000): «Las raíces del acoso sexual: las relaciones de poder y sumisión en el trabajo». En: Raquel Osborne: *La violencia contra las mujeres. Realidad social y políticas públicas*. Madrid: UNED, pp. 53-75.
- POSADA, Luisa (2001): «“Las hijas deben siempre sumisas” (Rousseau). Discurso patriarcal y violencia contra las mujeres: reflexiones desde la teoría feminis-

- ta». En: Asun Bernárdez: *Violencia de género y sociedad: una cuestión de poder*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM/ Ayuntamiento de Madrid, Área de Promoción de la Igualdad y Empleo, pp.13-34.
- PULEO, Alicia H. (1992): *Dialéctica de la sexualidad*. Madrid: Cátedra (Feminismos).
- RIVERA GARRETAS, María-Milagros (2001): «Yo también soy una mujer maltratada». En: Rivera, M. M., *Mujeres en relación, Feminismo 1970-2000*. Barcelona: Icaria.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa M^a (1999): *Foucault y la genealogía de los sexos*. Barcelona: Anthropos.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1979): *Emilio o de la educación*. Barcelona-Buenos Aires: Bruguera-Edición especial.
- SADE, Marqués de (1984-2^a): *La filosofía en el tocador*. Barcelona: Bruguera.
- SHEFFIELD, Carole J. (1992): «Sexual Terrorism». En: Kourany *et alia: Feminist Philosophies*. New Jersey: Prentice Hall, Upper Saddle River, pp.45-60.
- VALCÁRCEL, Amelia (1991): *Sexo y Filosofía. Sobre «Mujer» y «Poder»*. Barcelona: Anthropos.

Recibido el 15 de enero de 2008

Aceptado el 3 de abril de 2008

BIBLID [1132-8231(2008)19: 57-71]



VIRGINIA VILLAPLANA¹

Identidades feministas, cultura visual y narrativas

Identities feminists, visual culture and narratives

RESUMEN

El interés que anima este ensayo es el de situar un lugar de acción en la representación de las identidades globales en la cultura visual desde la perspectiva de los estudios de género. Un lugar que abra una posibilidad interpretativa sobre las estrategias narrativas de los argumentos de no-ficción en las prácticas fílmicas y videográficas feministas, que sitúe una reflexión, que proponga caminos abiertos, salidas relacionales a una definición cerrada en torno a las narrativas de género sociales, históricas y políticas.

Palabras claves: narrativas de género, cultura visual, teoría queer, documental film and video, performatividad y globalización.

ABSTRACT

The motivation that drives this essay is to situate a place of action in the representation of global identities in visual culture over gender studies. A place that will open up an interpretive possibility about the feminist narrative strategies of non-fiction storylines in film and video practices, that will situate a reflection and propose open paths, ways out related to a closed definition of gender as social, historical and political narrative.

Key words: gender narratives, visual culture, queer theory, film documental y video, performativity and globalization.

SUMARIO:

1. — A modo de introducción. 2. — Identidades versus el proyecto feminista queer. 3. — La producción del texto feminista queer en la cultura visual. 4. — Estrategias de representación. Imágenes documento performativas. 5. — La performatividad de la voz frente a las imágenes. 6. — El documental performativo y las estrategias de la no ficción. 7. — Conclusiones.

¹ Universitat de València.

¿Qué sucede cuando en un viaje intentamos recoger lo que experimentamos en las carreteras y observamos en sus márgenes? ¿Es posible sacar una imagen de conjunto? [...] Algunas fotografías fijas intercaladas en la película se han sacado a través del parabrisas del coche en marcha.[...] El automóvil se convierte en extensión de la cámara y esto se ve en la falta de nitidez de las imágenes [...]. Hay que fotografiar [...] situaciones que desfilan a toda velocidad –precisas observaciones de la vida cotidiana borrosa en su fugaz desfile–.

Ulrike Ottinger, Pasaje sureste. Un viaje a nuevas zonas en blanco del mapa de Europa, 2002.

A modo de introducción

Al iniciar este ensayo, una de las genealogías de las que parto es la relación entre la cultura visual y su construcción desde la teoría crítica feminista, evidenciando las nociones de cultura, narración y género. Con ello, tendremos que referirnos a un hecho sin precedentes, la implosión en los años 90 del discurso crítico feminista en el «corpus» narrativo de la cultura visual, su articulación a través modos de producción desde la práctica artística y la crítica de la representación hacia los *mass media*. Al mismo tiempo, que se plantea la re-escritura y puesta o sistemas de representación dominantes sobre el género, la clase, la raza, y la diferencia. Hacia 1979 Laura Mulvey en su ensayo *Feminism, film and the Avant-Garde* arguyó que la teoría y la práctica dentro de la cultura feminista tuvo dos momentos sucesivos. En un primer momento, las realizadoras se movieron por impulsos políticos y sociales, es decir, las directoras narraban las inquietudes en el ámbito social y político del movimiento feminista. Un período caracterizado por la mezcla de autoconciencia y de propaganda. Y en un segundo momento, predominó la fascinación por el «hacer cinematográfico»; esto es, «hacia el uso y el interés por los principios estéticos con una referencia clara a la vanguardia» (Mulvey, 1979: 7)². Los años 70 representaron la irrupción de un gran número de documentales que intentaba privilegiar y representar las voces y las miradas de las minorías étnicas residentes en países de lengua anglosajona Estados Unidos y Gran Bretaña principalmente, y Canadá. Estos documentales, rodados por directores pertenecientes generalmente a la propia comunidad racial, tenían como objetivo «redefinir» la visión estereotipada de estos grupos culturales y raciales en el cine «oficial». Esta década propicia la aparición de una nueva estética cultural híbrida dentro del paisaje de las prácticas del vídeo y de las cinemato-

2 Véase también: Jay Ruby: «The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film». En: Alan Rosenthal (ed.) *New Challenges for Documentary*. Berkeley: University of California Press, 1988, pp. 64-77.

3 Véase también: Villaplana, Virginia: «Imagen, tecnología y cultura: el tiempo narrado». En *Trompe la Mémoire. Historia y Visualidad*. La Coruña: Fundación Seoane, Servicio de publicaciones, 2003. pp.156-179.

gráficas, en estos años surgieron «diferentes movimientos sociales, que tuvieron una estrecha conexión, primero con el cine feminista de esa misma década y, segundo, con el *New Queer Cinema*, el cine de orientación sexual de los noventa, que trató de modo preferente las cuestiones de identidad y autoexpresión» (Guardiola: 1995). Es interesante realizar esta puntualización, pues la teoría y crítica fílmica feminista como metodología interdisciplinar en el estudio de la narración como «corpus», se estructura como un nuevo y prolífico ámbito de trabajo y metodología de análisis³.

Identidades versus el proyecto feminista queer

El proyecto feminista queer, durante la década de los años 90, se fundaría a partir del cuestionamiento de las identidades sociales como construcciones nómadas, en términos de Rosi Braidotti⁴, y performativas, en términos de Judith Butler, manifestando diferentes vías de pensamiento y representación. Sin embargo, la reflexión sobre las distintas políticas de la representación, que han desarrollado los estudios de género y los estudios culturales, tiene su origen en las reflexiones previas que plantearon los estudios sobre la cultura y la representación mediática, un discurso crítico que nos ayuda a situar en sintonía y no dejar al margen las condiciones sociopolíticas a las que se enfrentan las narraciones, los procesos de producción del conocimiento, los relatos y testimonios de la globalización.

Las narraciones vídeo y cinematográficas que presento en este texto inciden en la idea de la construcción de las identidades, más exactamente en la redefinición de las categorías y los sujetos que rigen el intercambio cultural en las sociedades postindustriales. Se trata de documentos audiovisuales, ficciones y documentales que cuestionan los roles o las categorías de clase, raza y sexo trazando una trama sobre los procesos sociales: genéricos, antiglobalizadores, migratorios, desjerarquizando de esta forma posiciones de poder a través de la mirada y las representaciones narrativas que construyen hoy la idea de sujetos y cultura mediática como nómadas y performativos.

4 Braidotti, Rosi: *Sujetos Nómadas*. Barcelona: Paidós, 2000, En *Sujetos Nómadas*, Rosi Braidotti, uno de los nombres centrales del actual feminismo europeo, despliega un nuevo estilo de pensamiento filosófico donde lo conceptual, lo cultural y lo político aparecen estrechamente ligados. Alejado de toda idealización romántica, de la táctica evasiva que puede implicar ser «un ciudadano del mundo» o del relativismo de ciertas posiciones posmodernas, el sujeto nómada es una conciencia crítica y una posición epistemológica en movimiento con la que es posible ir más allá de los mandatos conceptuales dualistas. Como ficción política, el sujeto nómada atraviesa categorías y niveles de experiencia, deambula entre lenguajes pero acepta con responsabilidad las contingencias de sus recorridos, es decir, está anclado en una posición histórica. A la vez que es sensible a la dimensión estética de la vida asume la identidad múltiple del deseo y persigue, en vertiginosa progresión, nuevas figuraciones subjetivas. De esta manera, afirma Braidotti, la noción de sujeto nómada traza un itinerario (intelectual, pero también existencial) en el que se desdibujan las fronteras sin quemar los puentes.

Las distintas estrategias políticas de la representación fueron teorizadas desde diferentes perspectivas. Hacia 1973, Claire Johnston en su ensayo *Notes on Women's cinema*, planteaba la necesidad de realizar un cine que implicara en sus contenidos una estética feminista como modo de crear un «contra-cine», lo cual supone en palabras de esta autora una «estrategia revolucionaria» que deje al descubierto cómo el cine responde a una producción ideológica. Por eso un contra-cine feminista, en palabras de Claire Johnston, debería golpear las conciencias del público. La «estrategia revolucionaria» de un «contra-cine» (Johnston, 1973: 4) de mujeres debía descubrir y desenmascarar la ideología sexista que ha permitido perpetuar la representación de la mujer y lo femenino como categorías negativas dentro del sistema sexo-género. Las teorías de Teresa de Lauretis pusieron el acento sobre la noción de «des-estética feminista» con el que definir la práctica cinematográfica feminista, a esto añadiríamos las prácticas que desde los *media* enmarcadas en la cultura visual que en una amplia cartografía problematizan la misma noción de historia, tal y como Marita Sturken (1990)⁵ planteaba en los inicios de la década de los 90. La puesta en escena política de la mirada fue desenmascarada por Laura Mulvey, al considerar la noción de *un cine alternativo* que debería proporcionar «la destrucción del placer como arma radical tanto en un sentido político como estético» (Mulvey, 1975: 4). Si bien durante los años setenta y parte de los años ochenta la vigencia de esta estrategia y posicionamiento político se planteó como efectiva, no es menos cierto que en la práctica se han realizado diversas revisiones desde el ámbito de la representación en relación con el placer de mirar. En este sentido, se puede decir que los análisis de los textos fílmicos realizados desde la «perspectiva feminista» no sólo se interrogan sobre el modo en que la institución cinematográfica perpetúa un modelo de representación del sistema sexo-género y de la mujer enmarcada dentro de los parámetros de la ideología patriarcal, sino que, además, proponen la construcción de un nuevo marco de visión tanto en el ámbito de la praxis cinematográfica (crear un «contra-cine», una «des-estética feminista»), como en el ámbito teórico (articular «otros» sentidos a la lectura de los textos tanto teóricos como fílmicos). Precisamente, tal y como apuntaba Teresa de Lauretis⁶ hacia 1985 al considerar que el cine realizado desde una óptica feminista debe encontrar un nuevo lenguaje del

5 Para las distintas ampliaciones de esta cartografía véase: Sturken, Marita: «La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo». *El Paseante* n° 12, Madrid: Ediciones Siruela, 1989. pp. 67-78. Versión revisada del artículo publicado en Bellour, R, y Duguet, A.: «Les grandes éśperances et la construction d'une historie». En: *Vidéo, Communications* n° 48, Paris: (ed.) Seuil, 1988. Publicado posteriormente en: Hall, D., Sally J.F.: *Illuminating Video. An essential guide to Video Art*, Ed. Aperture/BAVC, 1990.

6 de Lauretis, Teresa: «Aesthetics and feminist theory: rethinking women's cinema». En *Wide Angle*, vol. 6, n° 3, January 1985, págs. 154-175. Véase también de esta misma autora: «Rethinking Women's Cinema», en *Technologies of Gender*, Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 1987.

deseo, donde se construyan relatos marcados por la diferencia y la diversidad; esto es, relatos múltiples y donde la experiencia esté marcada por la diferencia de raza, clase social, edad, etc. Una «des-estética feminista» que consistiría en representar a la mujer como un sujeto complejo y múltiple, no como una figura onírica construida a través de los prismáticos voyeuristas del discurso patriarcal.

La producción del texto feminista queer en la cultura visual

El texto queer feminista en la cultura visual, a partir de la década de los 90 retomará algunas estrategias de representación adoptadas en la década de los 70 que se oponen a la clausura del texto. Esto produce una ruptura en el espectador, se establece de este modo una relación diferente entre el lector y el texto. Una relación que privilegia la «voz femenina», que crea formas de representación de la cultura radicalmente antagonistas. Films como *Thriller* (Sally Potter, 1979), *Lives of Performers* (Yvonne Rainer, 1972)⁷, *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1978), *Jeanne Diezmann. 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1976) son ejemplos que enuncian estas posiciones. Añado que las áreas del discurso cultural antagonista y la representación desde los dispositivos cine y videográfico de la ficción en hibridación a la no-ficción supondrán una apertura en oposición a la noción de clausura y en consecuencia a las formas de interpelación de la mirada que rompen con el referente conceptual de la imagen documental, pues si bien tradicionalmente la palabra sugería algo pleno y completo, hechos y conocimiento, explicaciones del mundo social y de los mecanismos que lo motivaban, desde la *Postmodernidad* las narraciones se articulan hacia estrategias de representación vinculadas a la *Postverdad* y en este sentido aporío, la representación de la *Postrealidad*.

Estrategias de representación. Imágenes documento performativas.

La anterior propuesta fílmica citada, sin embargo, necesita de una contextualización histórica, no puede ser presentada de forma aislada a la producción de los films documentales llevados a cabo por diferentes directoras en los años setenta. Esta década fue testigo de la irrupción de un conjunto de nuevas miradas e imaginarios fílmicos que buscaban no sólo contraatacar los estereotipos, las imágenes configuradas por el cine dominante⁸, sino también tratar los

⁷ De la amplia filmografía de Yvonne Rainer extraemos: 1967: *Volley ball*; 1968: *Hand movie*; 1969: *Rodhe Island Red*, *Trio film*, *Line*; 1972: *Lives of Performers*; 1974: *Film about a Woman Who...*; 1976: *Kristina Talking Pictures*, *Journeys from Berlin/71*; 1980: *Journeys from Berlin*; 1985: *The Man Who Envied Women*; 1990: *Privilege*.

⁸ Mayne Judith: «Feminist film theory and criticism». En: Diane Carson, Linda Dittmar y Janice R. Welsch (ed.): *Multiple voices in feminist film criticism... op. cit.*, pág. 49. Mayne comenta que «el movimiento de mujeres y la realización feminista parecían sugerir un punto clave en la agenda de la crítica feminista: desmitificar las imágenes “negativas” de Hollywood y crear imágenes “positivas” ofrecidas por las realizadoras feministas».

problemas estéticos, políticos y sociales que preocupaban al movimiento feminista. Algunos estudiosos como Michael Renov piensan que la novedad de esta forma personalizada de abordar la no-ficción consiste en que la subjetividad ya no se construye como algo vergonzoso es el filtro a través del cual *lo Real* entra en el discurso, así como una especie de oscilación sobre la experiencia que guía la obra hacia su meta de convertirse en conocimiento encarnado. Precisamente éste sería el núcleo teórico sobre el que descansa este ensayo, el paso mediante la yuxtaposición de las nuevas subjetividades enunciativas de la *Postverdad* planteada por Michael Renov a la *Postrealidad*. Un contexto enunciativo en el que las fronteras entre lo real y lo simbólico, entre la representación y lo representado, entre el signo y el índice, entre *lo Real* y la producción de lo Real se ponen en evidencia. Lo Real en la enunciación y su retorno implica una de las concepciones que Hal Foster desarrolló en el ensayo *El retorno de lo real*. En una socio-realidad entendida como un nuevo campo del arte, en el que lo Real funciona como identidad, como comunidad, como «specificity site» y en el que el papel protagonista lo asume el/la artista como etnógrafo/a. En este sentido, Michael Renov sitúa el período post-verdad entre 1970-1995 para exponer la performatividad del yo a través de las estrategias documentales, en definitiva la aparición de *New subjectivities* en las enunciaciones documentales. La *Postrealidad* define los tiempos actuales que nos ocupan y definen las coordenadas políticas entre género y cultura.

Recientemente, la imagen documento ha venido a resignificar el documental como una narrativa incompleta e incierta, una recopilación de impresiones, de imágenes de mundos personales y de su construcción subjetiva. Es decir, que la narrativa documental a partir de la década de los 90 ha supuesto una revisión de la idea de cultura y género, desplazando la narrativa de la imagen documental hacia modos de representación que resuelve lo *Real*, un concepto problemático, en los modos de la no-ficción.

Los estudios sobre la imagen documental no habían planteado esta vinculación con la transformación de los códigos enunciativos, la transformación que en la representación se estaba produciendo a partir del tratamiento de la imagen documento. En consecuencia, el proceso de introspección que habían detectado en el documental (auto)reflexivo se iba a ver pronto superado por la propia evolución del género. La insistencia en poner en primer término sus propios procesos de construcción, y de construcción de sentido, pasó a ser menos relevante que la inscripción de la subjetividad, tanto la del/la documentalista como la de su sujeto.

Entre las revisiones sobre el placer de mirar y la cultura desde las prácticas de los años 90 en la práctica videográfica se encuentra la llevada a cabo por la teórica y realizadora Laura Kipnis (1999) en su texto *Transgresiones de mujer*. En éste se manifiesta cómo el placer de mirar en el discurso dominante ha sido

reapropiado desde estrategias narrativas vinculadas a la cultura popular: el humor, la parodia, lo «camp» y la comicidad⁹. Sin embargo, aquello que el texto de Laura Kipnis no logra preguntarse ni resolver es una de las cuestiones clave que la teoría queer, vinculada a los estudios culturales y a las vertientes que el discurso postcolonial interroga, se trataría de cuestionar: ¿cuál es el contexto de producción del conocimiento en el que se generan estas prácticas mediáticas? ¿Qué sujetos políticos construye a través de su propuesta?

Si atendemos a las prácticas documentales, los modelos: expositivo, observacional, participativo y reflexivo, resulta que cuatro serán las estrategias enunciativas aportadas por Bill Nichols (1991), a partir de la década de los 90, por las prácticas documentales. El modo reflexivo, en particular, parece una respuesta a una queja que él mismo había expresado más de una década antes: pese a todo el interés actual por deconstruir la narrativa, interrogar el ilusionismo y hacer saltar los códigos fílmicos, ese interés se trasladará a un quinto modelo el documental *performativo*. *Detección a Distancia* (*Remote Sensing*, 2001) un proyecto documental de Úrsula Biemann, que se centra en la sexualización del trabajo transnacional material, tecnológico y las geografías virtuales. Úrsula Biemann traza las sendas y las razones de las mujeres que trabajan en la industria sexual a lo largo de todo el mundo. Este documental analiza a modo de ensayo las consecuencias de las bases americanas en el Sureste de Asia, así como también la política de migración Europea. El documental toma una perspectiva amplia a modo de documento, mostrando los circuitos transversales, donde las mujeres han emergido como actrices de la economía sobre el cuerpo. Este ensayo documental aporta la hipótesis de cómo se establecen relaciones entre las nuevas tecnologías geográficas de control, la sexualización de los cuerpos y el desplazamiento de mujeres componiendo un ritmo de báscula económica global. Revelando cómo las tecnologías de marginalización afectan a las mujeres en la construcción de su sexualidad. *Detección a Distancia* disloca y resignifica el feminismo de la diferencia dentro de la representación cultural. Las nuevas tecnologías geográficas de control, la sexualización de los cuerpos y el desplazamiento de mujeres componen un ritmo crítico de báscula económica global. Precisamente en el texto de Bill Nichols *Blurred Boundaries* (1994), publicado dos años después que *Representing Reality* (1996), ensayo en el que este autor establece los cuatro modos enunciativos que el documental a lo largo de su historia ha desarrollado, se ve interpelado a añadir un nuevo modelo, conceptualizado como documental *performativo*. La problemática de la enunciación al interno de las narraciones situaría su definición de forma paralela al modo reflexivo tal como fue concebido en su origen, mostrando un modo alternativo, un modo que

⁹ Véase también: Jones, Amelia: «El Postfeminismo: vuelta de la cultura a lo masculino», en 100 %, Sevilla: Junta de Andalucía- Ministerio de Cultura, 1993. (Catálogo)

no llama nuestra atención directamente sobre las cualidades formales o el contexto político, sino que matiza estos aspectos acentuando la cualidad referencial de la imagen documental. El término *performative* es de traducción problemática. Nichols lo toma de la pragmática, la rama de la lingüística que estudia el lenguaje no como sistema de signos sino fijándose cómo procede ese signo en el uso del lenguaje en la comunicación. Nichols se remite a John Langshaw Austin (1970), quien estableció la oposición entre enunciados performativos y constata-tivos. Una expresión se denomina *constatativa* cuando sólo tiende a describir un acontecimiento. Se denomina *performativa* si: 1) describe una determinada acción de su locutor y si 2) su enunciación equivale al cumplimiento de esa acción. De esta forma, el modo enunciativo del documental performativo subraya los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente «objetivo» o al menos fundamentado en la representación verosímil de la realidad, para ofrecer un amplio espacio y profundidad en las dimensiones experienciales y afectivas de la experiencia enunciativa. Con relación a este modo performativo señalo que Bill Nichols lo define también como «alternativo», curiosamente siguiendo la propuesta avanzada décadas atrás por Laura Mulvey.

La performatividad de la voz frente a las imágenes. Análisis textual de *Red sari*, de Pratibha Parmar

En el texto *Blurred Boundaries* de Bill Nichols aparece citado *Red sari* (*Sari rojo*, Pratibha Parmar, 1988) como el primer documental que aborda la transformación que supone el documental performativo. Sin embargo, Bill Nichols no se detiene a preguntarse de qué forma actuaría el enunciado performativo en esta narrativa documental ¿cuáles son sus estrategias y actuaciones en torno a la representación? Detengámonos ahora para realizar este análisis desde la enunciación de la voz en off en *Red Sari*.

Red sari retrata el conflicto racial y cultural en las grandes metrópolis europeas. En el plano cultural, *Red sari* supone una reflexión postcolonial del asesinato de la joven Kalbinder Kaur Hayre en 1985. La violencia contra las mujeres asiáticas en las ciudades europeas, se traslada de la esfera pública a la vida privada. Para ello, la voz en off se construye como una enunciación intersubjetiva de la denuncia del racismo. A diferencia de los planteamientos sobre el sexo que se han difundido en torno a la teoría queer cabe añadir que la concepción del texto feminista queer, en este caso planteada a través de *Red Sari* problematiza la cuestión de la raza, el género y la clase mediante la enuncia-ción verbal adoptando un registro poético. Para ello, construye una voz en off que actúa como eje del relato de la violencia, evidenciando que la representa-ción de la violencia procede de una situación de conflicto tanto de género como social y en este caso también racial. En este sentido, es necesario aportar las palabras que circulan en la voz en off de *Red Sari*:

Voz off narradora:

Es 7 de noviembre de 1985. Tres chicas pakistaníes salen del colegio y se quedan charlando en la puerta. Un camión que circula por el otro lado de la calle repentina y deliberadamente gira hacia ellas. En el camión van tres hombres blancos. Las insultan: «negras de mierda». Vientos invisibles transportan palabras de odio. Indignada por el insulto Kalbinder contestó. Por su dignidad y su orgullo contestó. Por su propio respeto contestó. Por sufrir una agresión en público contestó. Sí! Contestó. Por supuesto que contestó. Desde luego que contestó. Los hombres suben el camión a la acera donde están las tres chicas. El camión va directo hacia ellas y las arrolla. Kalbinder es aplastada contra la pared y pierde la conciencia inmediatamente.

Voz off Kalbinder:

Caigo de repente, silenciosamente, respirando profundamente, jadeando a través de la sangre, el aire, el dolor, el odio y el silencio.

Kalbinder falleció poco después a causa de graves lesiones internas. Una de sus amigas sufrió contusiones y conmoción cerebral y la otra tuvo que ser sometida a tratamiento psiquiátrico.

La policía acusó de homicidio a los pasajeros del camión. El conductor ni siquiera fue acusado. A los pocos días los asesinos racistas quedaron en libertad, no se llevó a cabo ninguna investigación. No se tomó declaración a ninguno de los testigos.

Los jóvenes blancos conocidos en el barrio por su largo historial de violencia contra gente de color, salieron de la comisaría y siguen libres. La policía consideró que no hubo móvil racista.

Red sari (Sari rojo, Pratibha Parmar, 1988)

La voz en off de la narradora se desdobra, inflexiona, afectando y perforando la posición de los agresores y de Kalbinder y sus acompañantes, infiriendo a la narración visual una perspectiva del racismo marcada por la violencia, el género, la cultura y la cuestión de la raza.

En efecto, el documental tradicional se construye a partir de una fuente de conocimiento *descarnado*. El término anglosajón, *disembodied knowledge*, se refiere a esa voz en off del narrador expositivo tradicional: una voz *sin cuerpo*, y sin aparente relación de dependencia histórica con la realidad que comenta y sobre la que establece un «discurso universal» lleno, como diría Carl Plantinga (1997), de autoridad epistémica; –y un sujeto al que se pretende (se finge) captar de improvisado y al que se nos pide que veamos actuar como si no estuviera influido por una tecnología de reproducción, el dispositivo cinematográfico o videográfico. Encontramos que las estrategias utilizadas por las cineastas y artistas europeas son diversas. Entre ellas se

situaría el trabajo que María Ruido realiza en *La Memoria interior* (2002). Este documental de creación, producto de un viaje a Alemania y de una investigación personal de más de dos años de duración, aborda el tema de la construcción de la memoria y de los mecanismos de producción de la historia. A través del relato de la historia de la familia, Ruido inicia un viaje de silencios, indaga en el recuerdo de la reciente emigración española a Europa, y reflexiona sobre los mecanismos del olvido y del recuerdo, recuperando la idea de la construcción de la memoria como un nexo y un diálogo, y la elaboración a partir de la experiencia personal frente a la idea de historia y de memoria oficial, restringida a lo institucional y articulada en torno a la estetización y la desactivación de los sujetos políticos. De nuevo la enunciación se transforma en código roto, como en otros trabajos anteriores de María Ruido, es la capacidad de construcción de la historia por parte de todas y todos, la necesaria articulación de la experiencia personal y colectiva sobre la que descansa la elaboración de una política de la memoria diversa y heterogénea. *La Memoria interior* subraya también el protagonismo del cuerpo como territorio de memoria y ausencia, y como agente político: la política migratoria del estado español de los 60 y 70 es también una forma de biopolítica y de control sobre los trabajadores, con consecuencias profundamente desestabilizadoras para las subjetividades. Los cuerpos emigrantes son cuerpos registrados, transeúntes necesarios, flujo de fuerza de trabajo obligada al desplazamiento, y ausentes recordados que retornan años más tarde o tal vez nunca. Este es un documental que transforma la representación de la realidad en documento de la enunciación rota. Por tanto, la recuperación de esos cuerpos y sus trabajos, y el retorno a los espacios del olvido y la ausencia marcada por la necesidad de recordar y de relatar esta historia reivindica otras formas de narrar lejos de las jerarquías tradicionales.

El documental preformativo y las estrategias de la no-ficción

La relación de equivalencia entre *performative* y el término lingüístico «realizativo» (que sería una forma de traducirlo) se complica porque en inglés el primero evoca también la noción de *performance* o actuación, un elemento que pasa a primer término en este modo documental. De hecho, si bien Nichols no lo sugiere claramente en su formulación, Stella Bruzzi propone que este modo abarque la *performance* a ambos lados de la cámara (Bruzzi, 2000:54), aquellos films contruidos alrededor de la presencia intrusiva del cineasta y aquellos otros contruidos alrededor de una actuación deliberada del sujeto a modo de estrategia enunciativa que supondrían una ampliación de las nuevas subjetividades que a través de las narrativas documentales durante la década de los 90 se están aportando.

Hay que decir que el interés de los estudiosos norteamericanos por el documental *performativo* está íntimamente relacionado con su adscripción a los discursos postcoloniales, los llamados estudios de género y las aportaciones de la teoría queer. Ello nos lleva a privilegiar los textos en los que la enunciación habla en primera persona desde la pertenencia a una minoría sexual, racial o cultural. No escasean, precisamente, los títulos que construyen su discurso a partir de esta forma de *conocimiento encarnado*: *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo, 2002), *Le mariage d'Alex* (Jean-Marie Teno, 2002), *Loud and Clear* (Maria Arlamovsky, 2001), *The Peacekeepers and the Women* (Karin Jurschick, 2003), *El día que nunca olvidaré* (Kim Longinotto, 2002) *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989) o *Paris is Burning* (Jenny Livingston, 1991), *Escenario doble* (Angelika Levi y Virginia Villaplana, 2004), *Kya ka ra ba a* (*En el silencio del mundo*, Naomi Kawase, 2001), *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991) o *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), narran búsquedas iniciadas por hijos de represaliados políticos; adoptan la forma de pesquisas personales menos acuciantes sobre el pasado y la familia de la cineasta; y el pensamiento postcolonial frente al etnográfico como *Reassemblage* y *Naked Spaces*. *Living is Round* Trinh T. Minh-ha, 1982 y 1985, respectivamente.

En este nuevo modo documental que Nichols denominó *performativo* y que Michael Renov considera *new subjectivity* presente en el período de la *Postverdad* el participante literalmente «actúa»: se pone en escena, ya sea el objeto del documental o un narrador omnipresente, que se convierten en un personaje más. Como apuntábamos en las páginas anteriores de este texto será la *Postrealidad* aquello que defina las narrativas documentales que se inician con el siglo XXI, definiendo las coordenadas entre género y cultura.

Las estrategias narrativas de la no-ficción han sido diversas, *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990), una cartografía de la *Postverdad* en este caso utiliza la natación como nexo de la relación entre la cineasta y su padre en su infancia. Resonancias autobiográficas que establecen a través de la idea de contar la memoria mediante la utilización de un alfabeto. Un alfabeto invertido que se inicia en la letra Z. A partir de veintiséis historias cortas que suponen la memoria y la cartografía de esa infancia desde: «Zigote» a «Atalante» (heroína mitológica vencida por el amor), pasando por «Realismo» o «Memoria» las imágenes representan los hechos ordinarios y extraordinarios de la vida cotidiana. La narración se desarrolla trazando un paisaje híbrido entre el montaje de filmaciones en super 8 que retratan las vacaciones familiares o un día en el circo, la superposición de apropiación de materiales fílmicos pertenecientes al melodrama clásico hollywoodiense, las imágenes microscópicas tomadas de archivos fílmicos médicos y materiales visuales de diversa procedencia en ocasiones no identificables que van contextualizándose a través de la narración en tercera persona.

Hay que añadir un detalle de capital importancia, que no mencionan los estudiosos del documental que los *enunciados performativos* se diferencian de los descriptivos en que no son verificables más allá de la función que cumplen de anunciar una acción. Aplicando la analogía al discurso del documental: decir «el mundo es así» puede ser cierto o no; decir «yo te digo que el mundo es así» escapa a este tipo de verificación.

Conclusiones

Así, el documental performativo se desvía de la vieja problemática de la objetividad/veracidad que tanto ha acompañado al género, y al mismo tiempo pone en primer término que el hecho de la comunicación mediática en la cultura visual depende fundamentalmente de la enunciación. Volviendo a Nichols, el modo performativo se contrapone al observacional por su insistencia en mostrar la respuesta «afectiva» del/la documentalista a la realidad; pero también se contrapone al modo participativo, pues si éste lo fiaba todo a la fe en los testigos, en el performativo la intervención del sujeto se presenta como un acto de habla de alguien que responde tanto a la realidad *como a la cámara*.

Vayamos, por último, con el trabajo de Judith Butler, que aplica *La política del significante de la imagen* a textos culturales multimediáticos. Se sitúa para comenzar «entre los feminismos inicial y último, es decir, entre al menos dos teorías de la subjetividad femenina: una de las cuales procede de la *modernidad* y del nacimiento de lo racional, del *cógito* cartesiano, y la otra nace con las *teorías modernistas* y con las *prácticas estéticas* y está unida teóricamente con el *postmodernismo*» (Butler, 1990: 3) Añadiendo, no obstante, que: «Vivimos ya en pleno postmodernismo, somos ya mutaciones» (Butler, 1990: 16). Su análisis documental se centra, esta vez, sobre todo en *Las políticas del significado*, esperando:

Iluminar eficazmente la evolución desde las estrategias feministas de los años setenta –aquellas que reclamaban un sujeto femenino autónomo independiente– hacia nuevas estrategias que utilizan un sujeto femenino descentrado, no esencializado [...]. Estas nuevas teorías surgen con la aparición de las nuevas tecnologías: videosatélites, sistemas de sonido, ordenadores y otros aparatos electrónicos. (Butler, 1990: 13).

Kaplan se pregunta junto con Butler de modo preciso: «¿Cómo desestabilizar y mostrar la dimensión fantasmática de las premisas de la política de identidad?» (Butler, 1990: 16), y termina insistiendo en la cuestión de si *las tempranas ansias feministas de un sujeto femenino independiente* no han de ser puestas en tela de juicio por implicar la reproposición de *la política de la identidad*. «¿Es este sujeto femenino aún estratégicamente válido?» (Butler, 1990: 23). Las estrategias narrativas de la no-ficción en la era de la *Postrealidad* que en este texto defino, que tiene su origen a mitad de la década de los 90 persistiendo hasta la actualidad, suponen una

transformación de la experiencia enunciativa en la que se opera desde los parámetros de cultura y género. Esta experiencia enunciativa es la que expone el trabajo de Chantal Akerman, realizadora vinculada a la emergencia de la representación cinematográfica en los años 70 y que en la actualidad sigue desarrollando su trabajo dentro del cine alternativo y la esfera artística. En *South. El otro lado de la frontera* (Chantal Akerman, 2002), como sucedía con *D'Est* (1993), Chantal Akerman devuelve su mirada hacia los rincones escondidos de países que son potencias, o deberían serlo. Si en aquel primer film documentaba el pesimismo general del ambiente en el país ruso y en *South* (2002) el sur estadounidense, en *El otro lado de la frontera* vuelve a bajar hasta el fondo de EEUU para rastrear en sus propias miserias: la frontera con México, en concreto las geografías contrapuestas de Aguaprieta y Douglas. La cámara pasa de un país a otro; a veces por la aduana, pero en otras ocasiones por en medio del desierto, con nocturnidad, clandestinidad y acompañando a otros ilegales. Habla con individuos que trataron de pasar, o con familiares de otros que murieron en el intento. En *El otro lado de la frontera* la palabra tiene más presencia que en otras obras de la filmografía de la directora, con una función explicativa de la que en tantas ocasiones ha huido. En otros momentos de la propia obra, sin embargo, la rehuye y, volviendo a un recurso habitual en sus estrategias narrativas, es la imagen sostenida la que trata de engullir al azar la realidad de la vida cotidiana (lo que sugiere su confianza en que el cine es el instrumento que mejor descifra la realidad, aquel que lo hace con mayor precisión y verosimilitud). Los trabajadores precarios o la llamada «mano de obra barata» formada por los inmigrantes mejicanos muestran la realidad del otro lado enfrentándose a la del país vecino, como demuestran las actitudes y palabras de los personajes visitados al otro lado de la frontera. Una relación, la de ambas geografías, que revela que no existen razones, sólo necesidades.

El otro lado de la frontera fue recreado a partir de una noticia de la prensa diaria en la que se relataba cómo un grupo de rancheros del estado de Arizona decidieron formar una cuadrilla de vigilantes, dedicada a la caza de inmigrantes mexicanos en el desierto. El cinismo de estos cazadores de seres humanos llegó al extremo de publicar folletos invitando a otros «cazadores» a unírseles en sus rondas nocturnas. Dentro de este trabajo encontramos en esa actitud el miedo al otro, el miedo al desorden, a la «suciedad» que puede generar «el otro» en la propia vida. El viaje, el tránsito, el recorrido nómada parece caracterizar de igual forma la *Postrealidad*, esto es su producción y difusión mediante tecnologías reproductivas audiovisuales. Del mismo modo, *The fourth dimension* (Trinh T. Minh-ha, 2001) una película realizada en formato digital que medita sobre los conceptos de tiempo y viaje, propone una visión crítica del Japón contemporáneo a través de su arte, su cultura y sus ritos. Combinando imágenes urbanas, ceremonias tradicionales y vida cotidiana, la narración examina a modo de ensayo poético las tensiones entre tradición y modernidad, pasado y presente.

Mi Vida, Segunda Parte de la directora alemana Angelika Levi (*Mein Lebel Teil II*, 2003) desarrolla su enunciación en primera persona relatándonos esa voz:

Cuando cumplí dieciocho años mi madre me entregó un papel que contenía diez puntos y que me dejaba como legado para mi futuro. El primer punto decía: el sentido de nuestra vida es la evolución en lugar de la perfección. Todo lo que ha sido creado y que es bueno puede ser aprovechado. Todo se constituye a partir de cosas ya adquiridas. Tú eres descendiente de Levi, hermano de José, que vivió hace tres mil años. Mi madre coleccionaba y archivaba su propia historia. Yo la he heredado y he rodado una película que pone el acento en la percepción, el legado y las relaciones con la Historia. Esta película es un intento de explicar qué se decía y qué no se decía en mi familia, utilizando toda clase de objetos, fotografías, grabaciones sonoras y fílmicas, además de una reflexión sobre la forma en que la Historia es constantemente reproducida, archivada, comentada y clasificada, tal y como hace mi tradición judía, con la finalidad de que el conjunto constituya un relato.

Mi Vida, Segunda Parte es una caja dentro de otra caja. Fuera se desarrolla la historia de la familia, el relato de la vida de la madre. El espectador o la espectadora descubre que el legado de la madre ha estado ordenado de forma que se plantee qué cosas se han tenido que reprimir y desplazar y qué queda por rectificar: la sensibilidad de la abuela, de la madre y de la hija frente a la «realidad alemana», frente al poder de definición de la generación de los culpables de la *shoa* sus simpatizantes y descendientes, que parecen mantener el privilegio de no haber reflexionado sobre el pasado de su propia familia. Otro ejemplo de la relación entre género y cultura la encontramos en el documental *Extranjeras* (2003) de la directora española Helena Taberna. Este documental a través de diversas entrevistas muestra la cara desconocida y cotidiana de otras culturas a través de la experiencia de varias mujeres inmigrantes que viven en Madrid. Vemos el día a día de estas mujeres: su entorno familiar, cómo viven y en qué trabajan. Tenemos ocasión de conocer qué pasa con sus sueños, y cuál es su universo afectivo. Descubrimos también los nuevos espacios de intercambio, relación y encuentro que han creado, y el modo en que se adaptan al nuevo entorno para mantener vivas las costumbres que han heredado de sus respectivas culturas.

Por mi parte a través de este ensayo sobre la imagen documento y las estrategias de representación en las narrativas de no-ficción y *Postrealidad*, sólo espero haber contribuido a la misma discusión y problemática, cuya controversia crítica quisiéramos precisamente propiciar: la que desestabiliza los parámetros y categorías de la modernidad. Una genealogía orientada a *otra subjetualidad* menos violenta: la de un *tiempo narrativo* que encuentre en las estrategias de representación visuales y la re-escritura de la historia(s) una posibilidad abierta a la producción y difusión del conocimiento entre el género y la cultura.

BIBLIOGRAFÍA

- AUSTIN, John (1970): *Philosophical Papers*. Oxford: De J.O Urmson y G.J Warnock. Oxford University Press, 1970 (2ª ed.). Existe traducción al castellano *Ensayos filosóficos*, Madrid: Revista de Occidente, 1975.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000): *Sujetos Nómadas*. Barcelona: Paidós.
- BRUZZI, Stella (2000): *New Documentary: a critical introduction*. Londres: Routledge, 2000.
- BUTLER, Judith (1990): *Feminismo y la cuestión de la postmodernidad*. En: *The grater Philadelphia Philosophy Consortium*, septiembre de 1990, p.19. Véase también el giro que Judith Butler expone en torno a la política del signifiante en su obra *Precarious life. The powers of mourning and violence*. London/NY: Verso, 2003.
- FOSTER, Hal (1996): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- GEVER, Martha (1997): «Histoire polémique de la vidéo féministe». En : Nathalie Magnan: *La vidéo entre art et communication*. París: ENSBA, pp. 167-183.
- GUARDIOLA, Juan (1995): «Otras miradas, otras representaciones». En: Manuel Palacios y Santos Zunzunegui (coord.), *Historia General del Cine, vol. XII. El cine en la era del audiovisual*. Madrid: Cátedra, pp. 221-227.
- JOHNSTON, CLAIRE (1973): «Women's Cinema as Counter-Cinema 1975». En: Claire Johnston (ed.), *Notes on Women's Cinema*, London, Society for Education in Film and Television. Reimpreso en Sue Thornham ed, *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh: University Press 1999.
- KIPNIS, Laura (1999): *Transgresión de mujer*. Bilbao: Erreakzioa-Reacción nº 9.
- MULVEY, Laura (1988¹⁹⁷⁵): *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, col. Eutopías.
- . (1979): «Feminism, Film and the Avant Garde». *Framework*, nº 10, Spring, Londres, pp. 3-10.
- NICHOLS, Bill (1991): *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana UP: Bloomington and Indianapolis,
- . (1994): *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994. Existe traducción en castellano como *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós, 1996.
- PLANTINGA, Carl (1997): *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press.
- RENOV Michael (1993): *Theorizing Documentary*. London: Routledge.
- . (1999): «New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age». En: Diane Waldman and Janet Walker (eds.), *Feminism and Documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RUIDO, María (2003): «Plural-líquida: sobre el pensamiento feminista en la

construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación postmoderna». En: *La memoria pública*, Madrid: UNED.

VILLAPLANA, Virginia (2003): «Imagen, tecnología y cultura: el tiempo narrado». En: *Trompe la Mémoire. Historia y Visualidad*. La Coruña: Fundación Seoane, Servicio de publicaciones, pp. 156-179.

FILMOGRAFÍA/VIDEOGRAFÍA:

AKERMAN, Chantal (1976): *Jeanne Diezman. 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, Bélgica.

—. (1993): *D'Est*, Bélgica.

—. (2002): *South. El otro lado de la frontera*, Francia/Méjico.

ARLAMOVSKY, Maria (2001): *Loud and Clear*, Alemania.

BIEMANN, Úrsula (2001): *Remote Sensing*, Suiza.

CARRI, Albertina (2003): *Los Rubios*, Argentina.

CITRON, Michelle (1978): *Daughter Rite*, Estados Unidos.

JURSCHICK, Karin (2003): *The Peacekeepers and the Women*, Alemania.

KAWASE, Naomi (2001): *Kya ka ra ba a*, Japón.

LEVI, Angelika (2003): *Mi Vida, Segunda Parte*, Alemania.

LIVINGSTON, Jenny (1991): *Paris is Burning*, Estados Unidos.

LONGINOTTO, Kim (2002): *El día que nunca olvidaré*, Reino Unido.

PARMAR, Pratibha (1988): *Red sari*, Reino Unido.

PORCILLO, Lourdes (2002). *Señorita extraviada*, Méjico.

POTTER, Sally (1979): *Thriller*, Reino Unido.

RAINER, Yvonne (1972): *Lives of Performers*, Estados Unidos.

RIGGS, Marlon (1989): *Tongues Untied*, Estados Unidos.

RUIDO, María (2002): *La Memoria interior*, España.

FRIEDRICH, Su (1990): *Sink or Swim*, Estados Unidos.

TABERNA Helena (2003): *Extranjeras*, España.

TAHARI, Rea (1991): *History and Memory*, Estados Unidos.

TENO, Jean-Marie Teno (2002): *Le mariage d'Alex*, Francia.

MINH-HA, Trinh T. (1982): *Reassemblage*, Estados Unidos.

—. (1985): *Naked Spaces. Living is Round*, Estados Unidos.

—. (2001): *The fourth dimension*, Estados Unidos.

VILLAPLANA, Virginia & LEVI, Angelika (2004): *Escenario doble*, España.

Recibido el 19 de diciembre de 2007

Aceptado el 1 de febrero de 2008

BIBLID [1132-8231(2008)19: 73-88]

JUAN JIMÉNEZ SALCEDO¹

Nathalie Gassel y la escritura andrógina

Nathalie Gassel and the writing androgyne

RESUMEN

El artículo presenta la obra de Nathalie Gassel. Esta novelista, poeta, fotógrafa y culturista belga del siglo XXI, cuyos trabajos podrían ser definidos como «autoficciones», aborda conceptos relacionados con la teoría y la cultura *queer*, tales como performatividad, S/M o postpornografía. El objetivo de este artículo es definir cómo esos conceptos son mostrados en los trabajos de Gassel, especialmente en su relación con la concepción postmoderna de un cuerpo *queer*.

Palabras clave: Nathalie Gassel, literatura belga francófona, cuerpo, queer, postpornografía, S/M.

ABSTRACT

This article presents Nathalie Gassel's works. This 21st century Belgian novelist, poet, photographer and body-builder, whose writings could be defined as "auto-fictions", deals with concepts related to queer theory and culture, such as performativity, S/M or post-pornography. The aim of this article is to define how these concepts are shown in Gassel's works, especially in their relationship with the author's postmodern conception of a queer body.

Key words: Nathalie Gassel, French-Belgian literature, body, queer, post-pornography, S/M.

SUMARIO:

1. — Nathalie Gassel y la pornografía. 2. — El cuerpo del Otro en la obra de Gassel: márgenes erógenes y S/M. 3. — Inscripción corporal de la performatividad: Gassel se inventa un cuerpo.

La mujer es lo que espero del hombre (Nathalie Gassel, *Musculatures*)²

¹ Universidad Pablo de Olavide – Sevilla.

² Ante la inexistencia de traducciones de las obras de Nathalie Gassel en castellano, me he permitido traducir yo mismo los fragmentos que se citarán en este artículo. He preferido empero dejar los títulos de las obras en francés, a la espera de una traducción definitiva y completa de la autora belga en nuestra lengua.

Nathalie Gassel y la pornografía

Nathalie Gassel es una de las autoras más sorprendentes de la actual escena literaria francófona en Bélgica: perteneciente enteramente a la literatura del siglo XXI –su primer libro, *Éros androgyne*, se publicó en 2000–, adepta del culturismo, ex campeona de boxeo tailandés, fotógrafa, novelista y poeta, su escritura se erige en celebración del cuerpo. Ha publicado por el momento cinco obras que resultan difíciles de adscribir a un género literario: *Éros androgyne* (2000) puede considerarse como un poemario en prosa, *Musculatures* (2001) y *Construction d'un corps pornographique* (2005) se sitúan entre la autoficción y el ensayo, *Stratégie d'une passion* (2004) es una novela epistolar postmoderna en la que el destinatario de los e-mails de Gassel está prácticamente privado de voz propia y sólo puede expresarse a través de los escasos fragmentos que cita la autora; por último, *Des Années d'insignifiance* (2006) se erige en diario de la infancia de Nathalie³. Pese a esta diversidad formal, hay que señalar que la obra de Nathalie Gassel se lee en conjunto: la escritora teje una red –todavía inconclusa– de relaciones entre sus obras, las cuales dialogan entre ellas ayudando al lector a construir por sí solo un imaginario de la androginia. Las obras de Gassel son autoficciones de las que ella es la protagonista en primera persona. La interacción con el lector es intensa: la autora parece inspirarse en técnicas cercanas a las empleadas por la pornografía, en el sentido de que su discurso a veces golpea en eso que Virginie Despentes llama «el ángulo muerto de la razón» (Despentes, 2006: 91). La escritura desarrolla los fantasmas de ese ente autoficticio que es Nathalie Gassel, sin dejar de mirar de soslayo a lo más oculto del universo sexual del lector. En esa interacción fantasmática, que es, a mi modo de ver, uno de los pilares del imaginario pornográfico, es donde se sitúa la escritura gasseliana.

Nathalie Gassel es tal vez la menos conocida de una serie de autores francófonos, que la crítica ha bautizado con el expresivo nombre de «Génération sous X»⁴ y que constituye un claro ejemplo de creación en primera persona de un imaginario literario de la sexualidad postmoderna. Nombres conocidos para un público español relativamente iniciado en la cultura francófona, como Michel Houellebecq⁵ o Catherine Millet, se codean con otros menos célebres de este

3 He decidido no incluir en el corpus su recientísimo último libro, *Récit plastique* (2008), ya que su publicación ha sido posterior al período de preparación del artículo. Señalaré únicamente que en este último trabajo, Gassel profundiza en la hibridez formal que caracteriza su escritura, al retomar una estrategia ya esbozada en *Construction d'un corps pornographique*, como es la de mezclar narración y fotografía. La fotografía representa uno de los dispositivos esenciales del erotismo gasseliano: las fotos de inspiración S/M que la autora toma de su compañero son ampliamente descritas en sus novelas *Musculatures* et *Stratégie d'une passion*.

4 Éric Brogniet propone un somero panorama de esta generación de escritores en el postfacio de *Des années d'insignifiance*.

5 Calixto Bieito acaba de adaptar al teatro la novela *Plataforma* de Houellebecq, con Juan Echanove en el papel del cínico Michel, consumidor y emprendedor de turismo sexual en el Tercer Mundo.

lado de los Pirineos, como Catherine Breillat, Raphaëlla Anderson, Catherine Cusset, Guillaume Dustan o la jovencísima Claire Legendre, quien funda simbólicamente la generación al abrir con un expresivo «Me duele el coño» una novela de no menos expresivo título: *Viande* (Carne⁶). Nathalie Gassel forma parte de este segundo grupo, en primer lugar porque es belga francófona y una parte de su obra está editada en Bruselas, con lo que ello significa en términos de difusión editorial en el universo francófono, frente a los autores cuyas obras son editadas en París. La segunda razón es que, a pesar de compartir temática con *best-sellers* como Houellebecq o Despentès, su estilo es poco accesible y su fondo y forma resultan menos atractivos para el ávido lector de principios del siglo XXI. Sin embargo, Gassel trata de todo aquello que representa el día a día de nuestras sociedades y que constituye las señas de identidad de la «Génération sous X»: deshumanización, disolución de la personalidad, deconstrucción de los cuerpos, sexualidad cibernética y cuantitativa..., el universo gasseliano no es en absoluto ajeno a algunas de las principales tendencias filosóficas y artísticas que pueblan el ámbito «post» en el que nos ha tocado vivir.

El cuerpo del Otro en la obra de Gassel: márgenes erógenos y S/M

El materialismo de la obra de Gassel se concreta en la identificación o fluidez que magistralmente establece la autora entre su cuerpo, El Cuerpo, y su escritura. Gassel rinde homenaje no sólo a la anatomía –SU anatomía, a través de la del Otro– sino también al genio y la inteligencia («Nos arrodillamos ante la inteligencia, su belleza y su transfiguración», Gassel, 2001 a: 23). El trabajo de la escritura proviene de un estado de tensión interior que sólo puede canalizarse mediante dos actividades: el deporte y la producción literaria. Identificados con las dos vertientes tiránicas del cuerpo y el pensamiento, músculo y escritura se asimilan mutuamente, no sólo en términos formales –el texto ha de ser breve y cortante, como la repetición de un ejercicio de musculación, y seco y fibrado como el cuerpo del atleta– sino también desde el punto de vista del trabajo: deporte y escritura representan dos actividades complementarias e inseparables. «Forjarse un cuerpo a mis ojos conveniente no era más sencillo que escribir, práctica cotidiana e higiene de vida» (Gassel, 2005: 18): para Gassel, la ascesis a la que debe consagrarse el atleta es equivalente a la del trabajo intelectual de la escritura. «Pasaba de los libros al ring» (Gassel, 2005: 14), «con los dedos sobre el teclado de mi Powerbook, a veces tengo la energía y la sensación de estar boxeando» (Gassel, 2004: 21): para la autora, la carne se hace verbo, y entre ellos se establece una comunicación orgiástica cuya única finalidad es la consecución del placer: como la multitud hipersexual de Catheri-

6 El título es tanto más representativo de la concepción de la sexualidad de esta generación de escritores cuanto que el término «viande» en francés hace referencia a la carne de animal lista para ser consumida.

ne Millet⁷, los textos de Gassel se encadenan unos a otros como eslabones de una única cadena de placer. «El primer hombre que conocí fue el que me hizo conocer al segundo» (Millet, 2001: 44), dice Millet; Gassel, por su parte, concibe los poemas en prosa de *Éros androgyne* como «pedazos de apetencia» (Gassel, 2001 a: 11) y, cuando hace el amor con un trabajador sexual en *Musculatures*, se siente en comunión con todos sus clientes:

Me siento unida a todos los clientes que lo han deseado. No follo sola, el deseo de los demás me lleva también, como una multitud. [...] Siento nuestra motivación común, somos varios, están conmigo cuerpos invisibles. Al amarlo a él, también los estoy amando a ellos (Gassel, 2001 b: 41).

Gassel traslada esa misma idea de contigüidad a la narración, en la que actividad física y actividad sexual se suceden y entremezclan (Gassel, 2001 b: 11).

El Otro, el compañero o compañera de las aventuras sexuales de Gassel, constituye uno de los ejes fundamentales de su escritura, la cual declina una serie de prototipos recurrentes en sus obras, como los individuos situados en los márgenes erógenos, por ejemplo los minusválidos (Gassel, 2001 a: 34-35)⁸, los impotentes⁹ (Gassel, 2001 a: 52) y, en general, los cuerpos sufrientes. Los travestis de sexo masculino y apariencia femenina constituyen uno de esos personajes prototípicos: calificados como «hombre-mujer», «con una boca grande, informe, que chorrea maquillaje, con una polla y un pecho reales» (Gassel, 2001 a: 13), «me gusta el contraste entre la sonoridad de la voz masculina y el nombre femenino» (Gassel, 2001 a: 85), ese «yacente pecio» representa la molicie que tanto agrada a Gassel. Figura lo que se podría denominar como *de-generismo*, en el sentido de disolución del género, que es, después de todo, el proyecto que Gassel se propone llevar a cabo en su búsqueda incesante de compañía sexual. El *de-generismo*, eje de la empresa erótica de la escritora, se

7 Es óbice citar aquí uno de los pasajes más bellos de *La vie sexuelle de Catherine M.*, uno de los textos más relevantes de esta generación, el cual remite a la gran tradición pornográfica francesa de Sade, Mirbeau o Louÿs. Millet retoma este universo libertino, proyectándolo en un siglo XXI poblado de cuartos oscuros, locales de intercambio de parejas, cybersexo y demás orgías: «Hay dos maneras de plantearse la multitud, bien como una muchedumbre en la que los individuos se confunden, bien como una cadena en la que, por el contrario, lo que los distingue es también lo que los une, como un aliado compensa las debilidades de otro aliado, como un hijo se parece a su padre sin dejar de ser distinto a él. Los primeros hombres que conocí hicieron de mí la emisaria de una red de la que no se puede conocer a todos sus miembros, el inconsciente eslabón de una familia que se declina de modo bíblico» (Millet, 2001: 43).

8 En *Stratégie d'une passion*, la visión fantasmática del cuerpo herido del amante de Nathalie es motivo de excitación estética: «Me siento algo culpable por esa alegría que considera exclusivamente mi placer. Ropas sucias, desgarradas que contemplo voluptuosamente. Las emociones de la sensualidad no son ya las de la compasión» (Gassel, 2004: 77).

9 El pene flácido en un elemento relevante del erotismo gasseliiano.

materializa, como acabamos de ver, en el travestismo, pero también en todo lo relacionado con el disfraz y la ocultación. Tal es el caso del maquillaje, artificio *trans* del que Gassel hace la apología:

Esa sobrehumanidad del artificio me fascina. Es como si sólo existiera esa superficie exterior de colores y materias rehechas. El resto (la carne, la realidad, lo de dentro) está borrado, lejano... [...] No se trata ni de una mujer ni de un hombre, sino de un ser de provocación sexual y, de manera más abstracta, de seducción pura (Gassel, 2001 a: 26).

Gassel asimila la mujer excesivamente maquillada al travesti, cuya tradición como criatura transgénero hipersexual existe ya en la literatura libertina francesa de finales del siglo XVIII (Jiménez Salcedo, 2007) y es retomada en el arte contemporáneo desde principios del XX por artistas como Marchel Duchamp, Claude Cahun, Michel Journiac, Jürgen Klauke, Urs Lüthi o Pierre Molinier, entregados todos ellos, algunos hasta el último extremo, como Molinier, a la búsqueda de la androginia y de lo que Bernadac y Marcadé llaman, utilizando una terminología deleuziana, la «desterritorialización de las entidades anatómicas» (Bernadac, Marcadé, 1995: 11). Estos artistas intentaron deconstruir las hipotecas biológicas freudianas dentro de un programa de arte *queer avant la lettre*, precedente de artistas *de-genéricos*¹⁰ actuales como Del LaGrace Volcano, Laurence Jaugey-Paget, Matthias Herrmann o Yasumasa Morimura (Mahon, 2005: 262-268). Alberto Sorbelli, por ejemplo, explora la hipersexualidad del travestismo en una serie de fotografías en las que el mismo artista se retrata en las salas del museo del Louvre travestido, como si de una *drag-queen* se tratara, con los aderezos de una hipertrofia femenina, convertido así en criatura exclusivamente sexual, expuesta como una inmensa zona erógena *de-genérica* (Baqué, 2002: 95-96).

La relación sexual con el hombre se desarrolla en Gassel de manera jerárquica, de dominadora a dominado. La idea de dominación subyace en toda su obra, aunque se pueden constatar diferencias entre el placer egoísta de *Éros androgyne* (Gassel, 2001 a: 88-89) y el intercambio de placer en *Stratégie d'une passion*. En cualquier caso, para Gassel no hay placer sin relación jerarquizada. No me resulta conveniente hablar de sadomasoquismo, ya que este concepto

¹⁰ Con este neologismo pretendo traducir la forma francesa *dégenrisation*, que utiliza la teórica y militante *queer* Marie-Hélène Bourcier para hacer referencia a las estrategias de deconstrucción del género, entendido éste como entidad identitaria fundada por una realidad social binaria masculino-femenino. En ese sentido, la teoría *queer* considera que la idea misma de performatividad (eje central del concepto de género según Butler) anula la concepción de un género basado en una identidad asentada en principios sociales o biológicos. Las identidades deberían pues ser múltiples y mestizas y, por lo tanto, *de-genéricas*, es decir, opuestas a cualquier binarismo.

remite a un saber-poder de orden biopolítico, según la lectura de tendencia *queer* que desearía hacer de la obra de Nathalie Gassel. Prefiero servirme de las siglas S/M en lugar de sadomasoquismo, entendiéndolas en el sentido que les dan precisamente las teóricas lesbianas de la escena sado-maso estadounidense (Califia, 1981), es decir, como una forma de sexualidad opuesta al feminismo esencialista, según la cual las mujeres no tienen por qué ser ni más dulces que los hombres ni, por supuesto, ajenas al poder. El S/M, relación sexual contractual en la que uno de los participantes cede al otro u otra la autoridad durante el acto erógeno, recoloca en primera línea de debate la cuestión del poder, oponiéndose así a la utopía feminista de un mundo sin coerción, y subrayando la naturaleza cultural y discursiva del concepto de género (Bourcier, 2006: 77). Se trata pues de una reapropiación y resignificación de las formas codificadas de poder con el fin de subvertirlas y *de-generarlas*, es decir, vaciarlas de su connotación puramente masculina.

Gassel sitúa la relación con sus amantes de sexo masculino en el nivel contractual de cesión de poder del S/M, añadiéndole no obstante una dimensión que podríamos denominar «anatómica»: los compañeros sexuales de Nathalie deben tener un cuerpo «redondeado y amorfo» (Gassel, 2001 *a*: 25), de carnes «finas y adiposas» (Gassel, 2001 *b*: 16), «con pieles de negras pilosidades» (Gassel, 2001 *b*: 108). El hombre es débil y blando, en contrapunto con el cuerpo atlético de la autora, quien desea mantener un poder total sobre su compañero. Esta relación de dominación es desarrollada por Gassel en su novela *Stratégie d'une passion*, novela cyber-epistolar entre una Nathalie dueña absoluta de la interlocución frente a un hombre, intelectual y físicamente más débil que ella, del que sólo conocemos lo que la autora nos deja leer a través de los extractos de e-mails citados por ella misma (Gassel, 2004: 39, 44). Gassel quiere que su amado piense exclusivamente en ella, ocupar la totalidad de sus pensamientos, convertirse en demiurgo que crea y destruye:

Pretendo habitar tu cuerpo, tu corazón, tu carne. Prescribo que tus pensamientos, en cualquier momento de la jornada, de la noche, independientemente de tus actividades, se dirijan a mí. Así es como te amo. Ordeno que caigas a mis pies. Codicio tu sangre, tu carne con el apetito de un diablo lúbrico y sensual, dirigiendo hacia ti la mirada furiosa de la tentación (Gassel, 2004: 34).

El anclaje deconstructivo del binomio dominación-sumisión en la obra de Nathalie Gassel se hace evidente en la forma en que describe sus relaciones con sus compañeros de sexo masculino. Gassel imagina una copulación salvaje en la que el hombre nunca penetra, sino que desliza su sexo en el de Nathalie de manera forzada¹¹ (Gassel, 2001 *b*: 22-23), durante la cual sería capaz de hacer del

cuerpo de su compañero «una ruina» (Gassel, 2001 *a*: 16). La autora lleva el contrato inherente al S/M hasta sus últimas consecuencias: de acuerdo con una concepción corporal muy postmoderna, que recuerda en cierta manera al estatus del cuerpo en las películas de David Cronenberg¹², Gassel quiere hurgar, excavar el cuerpo de arriba a abajo¹³, darle la vuelta, «hasta la sangre, hasta las tripas y el despiece» (Gassel, 2001 *a*: 58), comprimirlo, sofocarlo, convertirlo en carne «que se deglute y se devora, auténtica carnicería en la que todo se come, se mata» (Gassel, 2001 *a*: 83).

Pero el cuerpo puede tener otro estatus erótico, aparte del de objeto consumible. Éste se haya en su carácter andrógino, es decir, en su indiferenciación sexual llena de sexualidad, tal y como ocurre con los cuerpos que Gassel observa en los locales de ambiente y en cualquier lugar de reunión de homosexuales y lesbianas, como es el caso del desfile del orgullo *gay*: «Cuerpos *a priori* fuera de cualquier clasificación sexual y sin embargo enteramente sexuados. Lo son doblemente, dejando abiertos todos los campos de lo posible, tanto lo femenino como lo masculino» (Gassel, 2001 *b*: 46). Pero, como acabamos de ver, el verdadero erotismo del cuerpo para Gassel se encuentra en su dimensión orgánica, también en las secreciones que emite, las cuales son para la autora metonimias del cuerpo, formas comestibles que evitan tener que devorar directamente la carne (Gassel, 2004: 127).

Podría enumerar las sustancias del cuerpo o hablar de los cuerpos que pierden la sangre, con todos los líquidos fuera, como en una nueva desnudez en la que las carnes invertirían sus perspectivas (Gassel, 2001 *a*: 47).

La escritura gasseliana revela su gusto orgánico por la carne. Volvemos aquí a la *Viande* de Claire Legendre: no se trata de la piel como zona erógena, sino de la carne como producto consumible, presentada en su cruda realidad, desprovista de imagen o representación. Gassel plantea, por ejemplo, el acto de

11 Gassel subvierte la penetración, a la que convierte en acto de pasividad sexual en el que el compañero masculino es violado por la heroína. La autora opera esta misma inversión de roles en las escenas de felación: sirva de ejemplo la descripción de una felación canibalesca descrita en *Musculatures* (Gassel, 2001b: 102). La dimensión post-pornográfica de la sexualidad gasseliana se encuentra precisamente en ese juego de inversiones entre actividad y pasividad. Como hace el cineasta canadiense Bruce LaBruce en sus películas porno de inspiración queer, Gassel retoma los clichés de la pornografía contemporánea –la felación es uno de ellos desde el estreno de *Garganta Profunda* allá por los años 70– para invertirlos dentro de un esquema de dominación en el que interviene el canibalismo.

12 La postmodernidad corporal de Cronenberg se refleja en su visión del cuerpo como collage, como carne que se desmenuza, como cuerpo al que se le da la vuelta para ver lo que hay en el interior. Si algo caracteriza a los personajes de Cronenberg es que pierden totalmente posesión de sus cuerpos, convirtiéndose en identidades deconstruidas que son analizadas con precisión forense. Gassel controla su cuerpo de manera eficaz, pero desea someter, dentro del marco del contrato S/M, al cuerpo del Otro, fundando así una nueva forma de erotismo. En ese sentido, recuerda más al Cronenberg tecnopornográfico de *Crash* que al realizador clarividente de *Videodrome*, *eXistenz* o *La Mosca*.

13 Gassel utiliza la expresión «de fond en comble» (de arriba a abajo, sin dejar un centímetro) de manera recurrente cuando se refiere a su acción de dominación sobre el cuerpo masculino.

penetración de un hombre con un vibrador-cinturón como una «comida», consumida sobre la «mesa del comedor» (Gassel, 2001 b: 51). La autora relaciona esa sexualidad orgánica con la figura de su padre; pulsión sexual y pulsión de muerte, Eros y Tánatos se reúnen en la imagen del cadáver paterno¹⁴, suerte de muerto en vida cuya relación genética y fisiológica con la hija constituye la génesis de esa nueva sexualidad de los fluidos y las materias, principalmente de la sangre y el esperma. Gassel se siente íntimamente ligada al cuerpo de su padre, de cuyo esperma forma parte: «De ese esperma nació mi sangre y mi carne, mi cerebro» (Gassel, 2001 b: 18). La transmisión genética se detiene para la autora en el momento de la muerte del padre, cuyo cuerpo se convierte en polvo y fuerza a Nathalie a ver en todos los cuerpos su proyección en un futuro de descomposición. Los cuerpos ya no son sólo cuerpos, sino sencillamente materias orgánicas de las que la autora se alimenta, tal y como demuestran las referencias recurrentes en su obra al consumo de la sangre, el esperma y la carne de sus amantes¹⁵. Por otro lado, la organicidad de la sexualidad gasselliana tiene que ver con una relación incestuosa que Gassel proyecta de manera fantasmática sin llegar nunca a realizarla: para la autora, el vínculo creado por el patrimonio genético convertiría la relación incestuosa con su padre en la más natural, en el acto sexual primigenio y absoluto:

La presentía como la liberación más vital, todo mi ser tendía a ella. Gracias a la excepcionalidad de un encuentro de dos personas a las que algo idéntico une entre ellas, dos genes contiguos, habría una fusión simbólica. Ésta sería metafórica, explosiva y revolucionaria. Dos seres entregados el uno al otro, pertenecientes a la identidad genética más próxima. Un matrimonio de lo idéntico (Gassel, 2001 b: 81).

En su antropofagia conceptual, la autora parece vaciar los cuerpos que toca y hacer abstracción de los individuos¹⁶, llenándolos con sus propias imágenes y fantasías. Gassel no se enamora de la personalidad, sino del cuerpo, entendido éste no en un sentido de imagen o de representación, sino de una manera meramente fisiológica. El vaciado de la carne al que se entrega Gassel la lleva incluso a proponer a la muñeca hinchable como quintaesencia del placer, como la sexualidad pura, como los cuerpos absolutos vaciados de su espíritu, como la

14 Gassel explora esta contigüidad entre el sexo y la muerte en *Stratégie d'une passion*: durante una parte importante de la obra, Nathalie sigue escribiendo correos electrónicos a su amado sin estar segura de si éste sigue vivo: «Tal vez estoy escribiéndole a un muerto. Tal vez estoy construyendo mi ideal alrededor de algo que ya no está. Tal vez estoy deseando un cadáver entregado al polvo, ahogado en las aguas» (Gassel, 2004: 91).

15 «Almas, cuerpos, corazones que masticar; el animal depredador quiere su presa, en ello le va la vida y el triunfo» (Gassel, 2004: 21).

16 «Funciono en cualquier circunstancia, en vacío, imaginando mis fantasmas y abstrayéndome de las personas presentes» (Gassel, 2001b: 18).

potencia plena y la maestría suprema. Todo se resume en una frase: «destruir para poseer mejor» (Gassel, 2001 *b*: 64). Gassel quiere hacer a los demás, «fabricarlos como esculturas variadas» (Gassel, 2001 *a*: 79), admira la higiénica perfección de una transexual, cuyos genitales y pechos operados observa como si se tratara de los de una escultura (Gassel, 2001 *b*: 118-119). Para ella, el deseo también representa el proceso creativo del cuerpo del Otro, de ahí la pertinencia de la muñeca hinchable como ser sin ser, tábula rasa, sin genio, sin espíritu, enteramente deseable¹⁷: «Me canso de la identidad, no de la imagen que intento rehabilitar. Voy a mis muñecas, que son el sexo vaciado, renovable eternamente, del que toco el volumen, de una superficie de ser humano» (Gassel, 2001 *a*: 82).

La concepción gasseliana del cuerpo es eminentemente pornográfica, en el sentido de que el individuo es no ya reducido al cuerpo, sino a una parte del mismo, sometido a la mirada masturbatoria de la autora. Esta visión metonímica del cuerpo del Otro se ve asistida por el universo fantasmático desarrollado por la pornografía en internet, que Gassel presenta de forma recurrente en su novela *Musculatures*, lugar de todos los *collages* y deconstrucciones corporales (Gassel, 2001 *b*: 99), en el que la imagen en primer plano de un órgano sexual, masculino o femenino, es suficiente para encender el deseo de Nathalie. Lo mismo ocurre en los cuartos oscuros de las discotecas de ambiente que Gassel tiene por costumbre frecuentar, en los que, al no ver casi nada debido a la falta de luz, es necesario «pensar muy fuerte los cuerpos a partir de las sombras y las vagas siluetas dadas» (Gassel, 2001 *b*: 102). Una vez vaciado de su esencia, el cuerpo es recreado y se convierte entonces en cuerpo deseable, en «abismo» (Gassel, 2004: 46-47). Para Gassel, los individuos no existen, lo que prevalece es la posibilidad de la atracción: como «máquina deseante» que es, la autora aspira a transfigurar el cuerpo del Otro, convirtiéndolo en una entidad bella y atractiva (Gassel, 2001 *a*: 77), con una belleza que desafía los cánones heterocentrados.

El ligoteo indiscriminado al que se entrega Gassel a lo largo y ancho de sus libros da fe de esa búsqueda de La Carne, de esos cuerpos que se unen unos con otros como eslabones de una misma cadena¹⁸, sin distinción de género y mucho menos de número. El «paroxismo libidinoso» (Gassel, 2001 *b*: 123) de las discotecas constituye para Gassel una de los viveros en los que encontrar esos nuevos cuerpos, y ello gracias a la música atronadora y al embrutecimiento de unos cerebros convertidos en cuerpo por arte y gracia del baile frenético. En

17 La falta de humanidad de los muñecos como fuente de erotismo es recurrente también en el arte contemporáneo, desde la muñeca de Hans Bellmer, impregnada del erotismo surrealista de Georges Bataille, hasta las monstruosas criaturas polisexuadas de los hermanos Chapman, pasando por los seres asexuados de las fotografías de Aziz&Cucher (tanto la serie Faith, Honour and Beauty –1992– como la inquietante Dystopia –1994–) o las turbadoras mujeres perfectas de las fotografías morfinizadas de Inez Van Lamsweerde.

18 Gassel admite en *Construction d'un corps pornographique* que, durante algún tiempo, el sexo fue su única actividad social (Gassel, 2005, 32).

cuanto a la elección del objeto, la autora no cree en absoluto en la existencia de un sexo de predilección que nos resultaría más atractivo que el otro: «Todos somos bi. Los cuerpos seducen más allá de criterios» (Gassel, 2005: 44). El deseo sexual es independiente de una hipotética afinidad intelectual o espiritual con la personalidad del Otro: «el cuerpo amable nos lleva al amor simple de su carne», una vez más el deseo sexual reduce, no ya al individuo, sino su propio cuerpo a una carne lista para ser consumida.

Gassel quiere abrir las carnes, contemplarlas, abrir anos y rectos y penetrarlos todos en una inversión de roles sexuales durante un acto que está lejos de ser anodino para la autora, ya que para ella se trata de una «penetración», en ambos sentidos, propio y figurado, en la carne del Otro, que deja de ser Otro para convertirse en carne, metonimia del ano, como le corresponde a toda buena narración pornográfica. Al final de *Éros androgyne*, Gassel se entrega de forma obsesiva a la descripción de una sexualidad que gira exclusivamente en torno al ano y a un sexo masculino impotente y desprovisto de virilidad. El ano del compañero sexual es un precipicio en el que Gassel se absorbe, como en una caída (Gassel, 2001 a: 61). Eros y Tánatos se dan una vez más la mano en una post-pornografía en la que la carne deconstruida de los amantes acaba descomponiéndose tras el clímax sexual (Gassel, 2001 a: 54).

Inscripción corporal de la performatividad: Gassel se inventa un cuerpo

El contrapunto a la representación del compañero sexual masculino viene dado por la descripción del cuerpo femenino fantaseado por Gassel. Aquí se trata, al contrario de todo lo anteriormente descrito, de un cuerpo de mujer culturista, «femenina como un hombre que querría ser mujer» (Gassel, 2001 a: 15). Gassel se siente atraída por la mezcla de géneros en un mismo cuerpo, la «totalización de los encantos y las expresiones sexuales en un único ser» (Gassel, 2001 b: 13): «Físicamente, en el sentido etimológico del término, deseaba la virilización de la mujer: dureza, congestión del músculo, vasodilatación» (Gassel, 2004: 33). La autora imagina un lugar en el que todos esos cuerpos se reunirían en una gran «colisión erótica», «una yuxtaposición de todas esas anatomías reunidas», «un pequeño lugar de lujuria» en el que «las mujeres se placarían con todo su vigor deportivo y la brutalidad de su fuerza de culturistas, unas contra otras» (Gassel, 2001 b: 135).

El deseo se canaliza no mediante la dominación, como en el caso de los hombres, sino mediante el combate con la culturista¹⁹, que es no sólo objeto de

¹⁹ Tomo de Lydia Vázquez la idea de una dimensión «agonística» de la escritura gasseliana, en el sentido etimológico del término, es decir, como combate entre dos cuerpos y dos discursos. Esta idea fue expresada por Vázquez durante su diálogo con Nathalie Gassel (*Nathalie Gassel, la puesta en escena de un cuerpo obscenamente atlético*) en el marco del coloquio internacional *Obscène. Visions féminines* (1995-2007), celebrado en la Universitat de València el 31 de mayo, 1 y 2 de junio de 2007.

deseo, sino también, y sobre todo, contrincante (Gassel, 2001 *a*: 14-15). Una vez más, la sexualidad gasseliana se gestiona en términos de dominación-sumisión, pues la autora admite que, en general, lo que más le seduce en una mujer es el poder (Gassel, 2005: 25). La diferencia es que aquí el binomio no es posible, puesto que la autora es incapaz de entregarse al Otro de forma sumisa: de ese conflicto de intereses nace la idea de una sexualidad lesbiana no S/M, sino combativa, en la que no habría cesión contractual del poder, sino competición por el mismo.

Gassel recorre el cuerpo de la culturista (Gassel, 2001 *a*: 20), su belleza y perfección, aunque, al mismo tiempo, la reiteración del «yo» en el texto acentúa la dimensión auto-referenciada de la descripción. Como ocurre con los compañeros de sexo masculino, el cuerpo del Otro no es más que el reflejo del suyo propio: a lo largo de las páginas que componen su hasta ahora breve obra, Gassel no hace más que «leer» los cuerpos que se ofrecen a ella, cuerpos encadenados entre sí, como los de Catherine Millet, con la diferencia de que Gassel los analiza atentamente, pero siempre con sus propias lentes, que no son otras que su propio cuerpo.

Citando a Montherlant, la belleza para la autora no es sólo la debilidad de los hombres a los que domina, a los que sin embargo desea y ama profundamente, sino también es la fuerza de un cuerpo femenino y musculoso (Gassel, 2001 *a*: 17-18), cuerpo auto-celebrado (Gassel, 2001 *a*: 24-25) en el que la virilización es el resultado de una auto-creación que opera sobre la identidad. Primera mujer admitida en la sala de artes marciales (Gassel, 2005: 14), la autora admite el carácter trasgresor de su proyecto en el sentido de que éste subvierte la asignación de un rol en la sociedad. Gassel reconoce «ahogarse en la feminidad» (Gassel, 2005: 18), pero esta confesión no debe a mi entender ser interpretada en clave de transexualidad: la autora no desea «convertirse» en hombre, no se siente atrapada en una anatomía equivocada, sino que interpreta su cuerpo como una materia modelable, como una hoja de papel en blanco sobre la que escribir su propia hagiografía sexual, situada en el centro del proceso de seducción, ni como hombre ni como mujer, sino como Nathalie Gassel. Se trata de contradecir la concepción clásica del cuerpo femenino, encaminándose hacia un proceso que denomina «destrucción de ficciones» (Gassel, 2005: 41), siendo la feminidad la primera de ellas. Gassel se refiere evidentemente al género: el «desastre de la infancia» (Gassel, 2004: 65) es vivido por la autora como una etapa angustiosa en la que identifica la sumisión con respecto a sus padres y su madrastra con la imposición de una feminidad que ella encuentra abominable y que le proporciona «un sentimiento de estrechez» (Gassel, 2005: 43) que la llevará a dedicarse a la musculación y al boxeo tailandés como una forma de expandir ese cuerpo anquilosado en las costuras de la feminidad. El desarrollo muscular no busca

tanto virilizar como engrandecer²⁰, física y espiritualmente²¹, ayudándola así a deshacerse del imperio de las normas del género sobre su existencia. Gassel no quiere convertirse en un hombre, categoría que ella encuentra tan carente de sentido como la de mujer:

Las categorías que tuvieron en el pasado una función de organización o de estrategia están a punto de caducar. El individuo se afirma cada vez más, ya no hay roles, superamos los modos fisiobiológicos de la familia y la reproducción. Ni el hombre ni la mujer existen; en su lugar: gustos, elecciones diversas, personalidades múltiples (Gassel, 2005: 43).

Nathalie levanta pesas con el fin de construirse un cuerpo cada vez más fuerte, cada vez más visible, para «transformar la carne en una visión de euforia muscular» (Gassel, 2001 a: 62) que se convertirá precisamente en la correa de transmisión de esa cadena de cuerpos que la autora quiere fundar: «Y planto ese cuerpo en medio de la ciudad, en los bares, para conocer otras convulsiones y otros cuerpos» (Gassel, 2001 a: 62).

El proyecto gasselliano de autocreación corporal es inseparable de la concepción megalómana de un yo necesitado de encontrarse en el centro de todas las miradas. En su novela *Musculatures* cuenta cómo le gustaría verse en un bar, rodeada de gente que observa su «singular monstruosidad sexuada»: «Los músculos de mis brazos y mis hombros estarían desnudos, inmensos. Estaría maquillada, andrógina. Parecería un travesti o una mujer de envergadura viril» (Gassel, 2001 b: 13). Esta percepción del yo pasa por la búsqueda del prestigio social y del gusto por el lujo, el cual es indisociable del poder, según la autora. La afirmación del yo al que se entrega Gassel en sus obras constituye la única manera de liberarse de unos años de niñez y juventud sumidos en la «insignificancia»²², con un padre emocionalmente ausente que únicamente le enseñó a darse a los demás sin permitirle afirmarse como persona, una madre ante la que decide no existir (Gassel, 2006: 13-14) y una madrastra que la rebajaba continuamente, tratándola de manera humillante. De la confluencia de estas tres negaciones del yo nace esa nueva personalidad potente y poderosa que necesita sentirse el centro de todas las miradas y que debe ejercer un papel dominante en la relación sexual. Y todo ello sólo puede llevarse a cabo mediante la creación de un nuevo cuerpo.

20 La autora autoconstruye su masculinidad en contraposición a la masculinidad sumisa de su padre (Gassel, 2006: 61).

21 Resulta inevitable pensar aquí en Yukio Mishima, una de las principales referencias literarias de Gassel.

22 La novela en la que habla de su niñez se titula precisamente *Des années d'insignifiance* (Años de insignificancia).

En ese sentido, la escritura gasseliana constituye la superación del modelo butleriano de performatividad discursiva del género: la concepción expuesta por la filósofa Judith Butler del género como performatividad, es decir, como puesta en escena sin referente biológico o cultural, ha resultado de enorme utilidad para la crítica literaria postfeminista. Estoy sin embargo totalmente de acuerdo con Beatriz Preciado, quien estima que hay que dar una vuelta de tuerca al sistema performativo butleriano, superando la dimensión puramente discursiva para entrar en lo que hace Nathalie Gassel, que no es otra cosa que la inscripción de las técnicas performativas en su propio cuerpo. Una vez más, el proyecto de creación corporal gasseliano encuentra su anclaje en el arte contemporáneo, tal y como podemos comprobarlo en algunas formas de *body-art*, como las *performances* de cirugía estética de la artista francesa Orlan²³. Gassel se sirve del culturismo como instrumento de creación de un nuevo cuerpo. Pensar que se trata de un simple proyecto de virilización resultaría un análisis hartamente reductor: lo que hace la autora es reflexionar sobre el poder performativo de la musculación, lo cual subraya que la performatividad del género no sólo se inscribe en el discurso, sino también en el cuerpo, tal y como hace Beatriz Preciado con la testosterona, utilizada como droga política (Preciado, 2008)²⁴. El culturismo en Gassel y la testosterona en Preciado tienen un valor de acceso a un saber-poder oculto, el de la masculinidad normativa, de la que ambas se apropian con el fin de subvertirla y fundar un universo discursivo y corporal alternativo.

23 El *body art* coloca al cuerpo en el centro de sus planteamientos artísticos y políticos, convirtiéndolo en instrumento, casi en lienzo, como hace Orlan, creadora de las conocidas como *operaciones-performances* acometidas a lo largo de los años 90. Forman parte de un proceso creativo integrado en lo que Orlan ha dado en llamar *Arte Carnal* y en ellas la artista se somete a operaciones quirúrgicas que modifican su rostro, situándose más allá del estadio de simulación de diversos artistas que utilizan la técnica del *morphing* fotográfico, que la misma Orlan explota en sus *Self-Hybridations* (1998-1999), pasando así del retoque digital al quirúrgico. Busca modificar y modelar su propio rostro, desafía las leyes de la naturaleza y escandaliza a una civilización occidental para la que el cuerpo constituye el gran tabú. Es la primera artista que utiliza la cirugía estética como técnica artística, sin duda ahí radica su carácter trasgresor y radical, si bien es cierto que no es la primera en utilizar su propio cuerpo como campo de experimentación, algo que ya hacen los demás artistas del *body art*, con diferentes objetivos y procedimientos que los de Orlan. El resultado de las operaciones quirúrgicas debe corresponder al de un *morphing* que ella ha realizado por ordenador a partir de representaciones de figuras mitológicas e históricas combinadas con su propio rostro (la Mona Lisa de Leonardo, la Venus de Botticelli, la Diana de la Escuela de Fontainebleau, etc.) y que después presenta a los cirujanos para que éstos lo reproduzcan en su propio rostro. Eso es lo que la artista entiende por *Arte Carnal*, que no es otra cosa que una nueva forma, primero digital y después quirúrgica, del autorretrato académico.

24 En su último libro, *Testo Yonqui*, Beatriz Preciado narra el proceso de intoxicación voluntaria con testosterona sintética al que se somete. Preciado concibe su libro como «ensayo corporal», «ficción autopolítica» o «autoteoría» (Preciado, 2008: 15): su trabajo de reflexión-acción teórico-política sobre el género se inscribe no sólo en las páginas de su libro, sino sobre todo en su propio cuerpo.

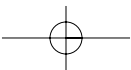
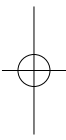
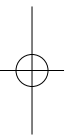
El cuerpo es pues el eje fundamental de la escritura de Nathalie Gassel. Es observado, como corresponde a toda literatura centrada en la sexualidad, pero Gassel va más allá al presentarlo como una materia modelable. Modelable es su cuerpo, que ella construye siguiendo el diseño de dotarse de una anatomía superior que le permita ser el centro de atención y le asigne un rol preponderante en una sexualidad basada en el contrato S/M. Modelable es también el cuerpo del Otro, sobre todo del Otro masculino, el cual constituye el elemento esencial de una postpornografía orgánica, en la que la actividad se torna en pasividad, el pene enmudece y las dimensiones corporales se invierten, abandonando al cuerpo como imagen para consagrarlo como secreción, como órgano; en definitiva, como carne lista para ser consumida. Construcción y destrucción no son en definitiva más que dos vertientes del mismo proceso.

BIBLIOGRAFÍA

- BAQUÉ, Dominique (2002): *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*. París: Éditions du Regard.
- BERNADAC, Marie-Laure & MARCADÉ, Bernard (1995): *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*. París: Centre Georges Pompidou.
- BOURCIER, Marie-Hélène (2006): *Queer Zones. Politiques des identités sexuelles et des savoirs*. París: Éditions Amsterdam.
- BROGNIET, Éric (2006): «Postface: Les Voies transgressives de Nathalie Gassel». En: Nathalie Gassel: *Des Années d'insignifiance*. Bruselas: Éditions Luce Wilkin, pp. 89-99.
- CALIFIA, Pat (1981): *Coming to Power. Writings and Graphics on Lesbian SM*. Boston: Alyson.
- DESPENTES, Virginie (2006): *King Kong Théorie*. París: Grasset.
- GASSEL, Nathalie (2001 a): *Éros androgyne*. París: Le Cercle.
- . (2001 b): *Musculatures*. París: Le Cercle.
- . (2004): *Stratégie d'une passion*. Bruselas: Éditions Luce Wilkin.
- . (2005): *Construction d'un corps pornographique*. Bruselas: Éditions Cercle d'art.
- . (2006): *Des années d'insignifiance*. Bruselas: Éditions Luce Wilkin.
- . (2008): *Récit plastique*. Bruselas: Somnambule Équivoque.
- JIMÉNEZ SALCEDO, Juan (2007): «Amours du chevalier de Walbé avec la belle Hortense (1802) o cómo la prostituta se hace mujer de virtud: lectura transgénero de una doble conversión», *Anales de Filología Francesa*. Volumen XV, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 181-192.
- LEGENDRE, Claire (1999): *Viande*. París: Grasset.
- MAHON, Alyce (2005): «Gender Trouble». En: Alyce Mahon: *Eroticism and Art*. Oxford: Oxford University Press, pp. 262-268.

MILLET, Catherine (2001): *La vie sexuelle de Catherine M.* París: Éditions du Seuil.
PRECIADO, Beatriz (2008): *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.

Recibido el 8 de enero de 2008
Aceptado el 14 de febrero de 2008
BIBLID [1132-8231(2008)19: 89-103]



SONIA NÚÑEZ PUENTE¹

**La novela rosa como mascarada
de la muerte de lo social:
Concha Linares Becerra y María Mercedes Ortoll**

*The romance novel as the death of the social:
Concha Linares Becerra y María Mercedes Ortoll*

RESUMEN

La teoría de la muerte de lo social que vertebra la articulación del concepto de las masas que elabora Baudrillard se asienta en la construcción de lo femenino como lo informe, lo silente, aquello presocial que carece de presencia propia. La mujer se vería, de este modo, confinada al estado del silencio, dada su incapacidad para superar la etapa del espejo, de la imitación y de entrar, de este modo, en el espacio social del lenguaje. Se trataría, en suma, de la representación última del vacío del significado, tal como lo entiende Baudrillard. El presente artículo pretende poner en relación la teoría de Baudrillard sobre la muerte de lo social, y la respuesta posterior que ésta ha recibido por parte de la crítica feminista, con dos novelas del género rosa del primer franquismo escritas por Concha Linares Becerra y María Mercedes Ortoll.

Palabras clave: novela rosa, muerte de lo social, Baudrillard.

ABSTRACT

The theory of the death of the social which informs the concept of the masses constructed by Baudrillard follows the configuration of the feminine as silent, the presocial which lacks a proper presence. Women are seen, following Baudrillard, to be condemned to silence because of their inability to overcome the mirror phase, that of imitation, and therefore to enter the social realm of language. Women will thus be the ultimate representation of silence, the void of signification. The present paper tries to relate Baudrillard's theory about the death of the social to two romance novel from the Francoist period in Spain by Concha Linares Becerra and María Mercedes Ortoll.

Key words: romance novel, death of the social, Baudrillard.

¹ Seminario de Estudios de Identidad y Género. Universidad Rey Juan Carlos.

SUMARIO:

1. — Cultura popular y vertebración de lo femenino. 2. — Teoría de la muerte de lo social. 3. — La novela rosa como mascarada de la muerte de lo social. 4. — Representación subversiva del sujeto femenino en la novela rosa.

La teoría de la muerte de lo social que vertebra la articulación del concepto de las masas que elabora Baudrillard se asienta en la construcción de lo femenino como lo informe, lo silente, aquello presocial que carece de presencia propia (Modleski, 2005: 53). Lo que efectúa Baudrillard es, por tanto, una prolongación del análisis psicoanalítico contemporáneo llevado al terreno del análisis político de las masas. La mujer se vería confinada al estado del silencio, dada su incapacidad para superar la etapa del espejo, de la imitación y de entrar, de este modo, en el espacio social del lenguaje. Se trataría, en suma, de la representación última del vacío del significado, tal como lo entiende Baudrillard. El presente artículo pretende poner en relación esta teoría de Baudrillard sobre la muerte de lo social, y la respuesta posterior que ésta ha recibido por parte de la crítica feminista, con dos novelas del género rosa del primer franquismo escritas por Concha Linares Becerra y María Mercedes Ortoll.

Teóricas como Modleski cuestionan la conceptualización de Baudrillard sobre las masas, lo femenino y la muerte de lo social. Modleski, en concreto, se muestra escéptica acerca de las implicaciones de la teorización de la muerte de lo social de Baudrillard. Si lo social ha muerto este hecho sólo ha podido ser decretado y proclamado desde las instancias que mantienen el poder y la voz en el entramado social, y estas corresponden indiscutiblemente a lo masculino. Sería, por tanto, siguiendo a Modleski (2005: 52), otra de las máscaras del falocentrismo que situaría la muerte de lo social en el ámbito del final de lo femenino fundamentado en una revolución cuyas armas serían las tácticas mudas del eterno femenino. Esto es, la supuesta ecuación entre lo femenino y la cultura de masas situaría a la mujer fuera de la posibilidad de responder acerca del lugar que ocupa en dicha cultura. Si la mujer es parte indiscutible de la articulación de la cultura de masas, se haría imposible que ésta respondiese a la problemática que pudiera surgir de su identificación con la propia cultura de masas. Baudrillard, por su parte, asume que los esquemas de la razón que articulan la sociedad, la que elabora y desarrolla la evolución de las masas no han sido capaces, precisamente, de penetrar en las masas. Por tanto, las masas se muestran inútiles a hora de reflejar lo social. Y, siguiendo la argumentación de Baudrillard, las mujeres, como el espacio social, no podrían reflejar ni lo social, ni la articulación de lo social ni, en última instancia, su representación significativa:

Todos los grandes esquemas de la razón sufrieron la misma suerte. No describieron su trayectoria, no siguieron el hilo de su historia más que sobre la delgada cresta de la capa social detentadora del sentido (y en particular del sentido social), pero por lo esencial no penetraron en las masas más que el precio de un desvío, de una distorsión radical. Así sucedió con la Razón histórica, con la Razón política, con la Razón cultural, con la Razón revolucionaria –así sucedió con la razón misma de lo social, la más interesante puesto que es la que parece inherente a las masas, y la que parece haberlas producido en el hilo de su evolución. ¿Las masas son el espejo de lo social? No, no reflejan lo social, ni reflexionan en lo social –es el espejo de los social el que viene a romperse sobre ellas (114-115).

La metáfora de las masas como un gigantesco agujero negro que engulle toda energía a su alcance se transforma en la metáfora misma de lo femenino que, en no pocas ocasiones, se observa en el discurso de la novela rosa como un elemento peligroso, informe y nunca pleno que mantiene la ilusión realidad de la hipersimulación mientras ejerce un poder destructivo. Baudrillard continúa en *A la sombra de las mayorías silenciosas* desarrollando la metáfora de la esfera implosiva para definir a las masas. La identificación de esta definición de las masas con lo femenino se muestra recurrente en la novela rosa a medida que las protagonistas, si bien en un principio son capaces de construir un discurso propio de lo social, finalmente se ven reducidas a una suerte de elementos constantes de hipersimulación mediante los que lo social se define y libera gracias precisamente a su propia aniquilación. En el caso de la novela rosa esta aniquilación liberadora de lo social vendría dada por la insistencia en la clausura del argumento con el matrimonio, o contrato social. Todo parece haber cambiado para permanecer del mismo modo, para perpetuar la organización social del momento. Es decir, la hipersimulación, el silencio final de las protagonistas serían, si seguimos a Baudrillard, el eje de la muerte de lo social precisamente debido a su resituación del residuo social, de lo femenino como marginal, al carácter supersocial de la civilización². Por tanto, la relación que se establece entre el concepto de la muerte de lo social ideado por Baudrillard y la novela rosa es que ésta en su discurso muestra uno de los muchos y complejos procesos de victimización de la mujer en la cultura de masas. La mujer se ve atrapada en la ficción de la construcción de su propia identidad en la cultura de masas. Se ve nuevamente relegada al silencio, a la muerte de lo femenino y de lo social, a la clausura de toda posibilidad de respuesta, a la agencia, en defini-

² Así constata Baudrillard la muerte de lo social que deriva del abandono de las posiciones de valor: «La lógica ya no es la del intercambio de valor. Es la del abandono de las posiciones de valor y de las posiciones de sentido. El protagonista del reto está siempre en posición de suicidio, pero de un suicidio triunfal: es por la destrucción de valor, por la destrucción de sentido que fuerza al otro a una respuesta nunca equivalente, siempre sobrepajada» (175).

tiva, de su poder dentro de la estructura social. Baudrillard afirma, entonces, la muerte de lo social mediante la simulación y la aniquilación de la capacidad de significado. Esta muerte o aniquilación de lo social sería el resultado de un ocultamiento previo de lo social bajo la simulación de lo social que es el procedimiento de, podríamos decir, escenificación de lo femenino en la novela rosa. La simulación de lo social articulada en el contrato matrimonial y el final feliz vendría a suponer el fin de lo social en una suerte de subversión por aniquilación. Baudrillard lo plantea de la siguiente manera refiriéndose a las características definitorias de la sociedad moderna:

En el otro extremo, nuestra sociedad está quizá poniendo fin a lo social, enterrando lo social bajo la simulación de lo social. Este tiene diversas maneras de morir –tantas como definiciones. Lo social no habrá quizás tenido más que una existencia efímera, en una estrecha gama entre las formaciones simbólicas y nuestra sociedad en la que muere (173).

La revolución, o mejor la subversión última, sólo podría venir determinada por la voluntad aniquiladora de las masas, de la cultura de masas, y en este caso de la novela rosa, que sitúa en un espacio prioritario el sin sentido, la carencia de capacidad para nombrar, para dotar de identidad. Baudrillard sólo entiende de este modo la reversión de poderes binarios como en el caso de lo femenino frente a lo masculino. Según Baudrillard, lo femenino, como residual, terminará imponiéndose no mediante la oposición o confrontación, sino gracias a la inacción:

El reto es siempre el de lo que no tiene sentido, nombre, ni identidad a lo que se prevalece de sentido, de nombre, de identidad –es el reto al sentido, al poder, a la verdad, a que existan como tales, a que pretendan existir como tales. Sólo esa reversión puede poner fin al poder, al sentido, al valor y jamás ninguna relación de fuerzas, por favorable que sea, puesto que entra en una relación polar, binaria, estructural, que recrea por definición un nuevo espacio de sentido y de poder (175).

Si bien en un principio podríamos considerar una suerte de revolución, de subversión, en suma, de los parámetros patriarcales el ascenso en relevancia de lo femenino en la cultura de masas, esto resulta, según autoras como Modleski, una perversión de la necesidad de establecer un espacio propio. Este ascenso, o mejor esta identificación con la cultura de masas, conduce de nuevo a la mujer mediante el uso revalorizado de las estrategias femeninas, que son las estrategias del consumidor de la cultura de masas, al estado inicial de la cuestión, a una situación marginal de poder de la mujer. Efectivamente, según la teoría de Baudrillard, la mujer, lo femenino como residual y marginal es la clave para la

generación de un proceso liberador. No obstante, no se cuenta con la capacidad de agencia de la mujer para construir un discurso subversivo, es su silencio y su pasividad lo que la transforma en subversiva. Siguiendo a Baudrillard lo social muere porque no es otra cosa que una acumulación de lo muerto. Nuestra sociedad no sería otra cosa que una estructura de lo supersocial fruto de una expansión producida por el residuo, como, en este caso, lo femenino. La fuerza de lo social estaría en su propia capacidad destructiva. No existe, pues, una finalidad en lo social. De ella, según Baudrillard, se salió hace tiempo. Todo se reduce a una nebulosa espiral que genera y gestiona los residuos. De este modo, la novela rosa como parte sustancial de un discurso reducido a un elemento implosivo, dada su pertenencia a la cultura de masas, obtendría su fuerza subversiva de la expansión de lo femenino como lo residual. La negación de un espacio para la mujer en su discurso, dado que las protagonistas terminan siempre claudicando ante una organización supersocial, éste se transformaría en virtud de la lógica de su silencio, del silencio de sus protagonistas, en una espiral implosiva y revolucionaria. La descripción que Baudrillard efectúa del proceso totalizador de la socialización en la que lo residual, y lo femenino entre ello, se torna omnipresente, podría aplicarse a la conceptualización de lo femenino que una vez excluido del sistema, como residuo y carente de voz, sufre una doble categorización por parte de la razón social: es a la vez situada en el margen de los discursos de poder y asimilada como parte de una socialización perfecta y expansiva en la que se integra aquello que previamente se había excluido:

A medida que se fortalece la razón social, es la colectividad entera la que se convierte pronto en residual y por tanto, como una espiral más, es lo social lo que se extiende. Cuando el resto alcanza las dimensiones de la socialización entera, se tiene una socialización perfecta. Todo el mundo está perfectamente excluido y tomado a cargo, perfectamente desintegrado y socializado (179)³

Esta integración no es de origen simbólico sino funcional. La integración de lo residual, de lo marginal se lleva a cabo mediante una necesidad funcional de situarlo en la escena social. Esto es lo que sucede en el discurso de la novela rosa cuando las protagonistas encuentran su integración en la sociedad del momento precisamente en el momento en que se establece una necesidad funcional, la del matrimonio y el encauzamiento de los sentimientos y la pasión:

³ Baudrillard sitúa en la gestión de los marginados la transformación de la sociedad como residuo: «En 1544 se abrió el primer gran negociado de pobres en París: vagabundos, dementes, enfermos, todos los que el grupo no integró y dejó como restos serían tomados a su cargo bajo el signo naciente de lo social. Este se extendería hasta las dimensiones de la Assitance Publique en el siglo XIX, y después hasta las de la Seguridad Social en el siglo veinte» (178).

La integración simbólica es reemplazada por una integración funcional; unas instituciones toman a cargo los residuos de la desintegración simbólica –una instancia social aparece allí donde no la había y ni siquiera había nombre para decirlo. Las relaciones sociales cunden, proliferan, se enriquecen en la medida de esta desintegración (179)⁴.

No obstante, cuando todo lo residual se ha socializado es cuando, según Baudrillard, la máquina social se detiene y el sistema social mismo se transforma en residuo. La sociedad, de nuevo siguiendo la teorización de Baudrillard, se convierte en residuo y esto es lo que la dota, al igual que a lo femenino, de su potencialidad subversiva. Baudrillard finaliza su teoría de la construcción de lo social atribuyendo al proceso de transformación en residuo de todo lo social la capacidad de aniquilamiento y de gestión de la muerte. La mujer, lo femenino, como parte esencial del residuo y responsable, por tanto, del proceso de conversión de todo lo social en residuo, es, del mismo modo responsable del aniquilamiento liberador de la sociedad. Su silencio, su hipersimulación al representar en la ficción del discurso rosa una escenificación social son los elementos vertebradores de una subversión mediante la negación. Parece conveniente destacar que, a nuestro juicio, y a pesar de que todo parece cambiar todo se mantiene igual, incluido el papel que desempeña la mujer en la sociedad. Por tanto, la teoría de Baudrillard según la cual toda diferencia sexual y política en el discurso queda anulada y absorbida en la masa feminizada debería revisarse teniendo en cuenta la realidad social de opresión que la mujer sigue manteniendo en la cultura de masas (Modleski, 2005: 54). Y ello tomando también como referencia la categorización de género y las implicaciones que ésta conlleva en el moderno discurso social que lleva a cabo Julia Varela como eje fundamental del nacimiento del dispositivo de feminización.

En el preciso momento en el que la moderna categoría de género humano hacía irrupción en la escena social –una categoría íntimamente vinculada al nacimiento del derecho natural y que sirvió de anclaje al concepto moderno de individuo, al moderno sujeto de derecho– tanto en los protestantes como en los católicos, se abría tendencialmente para las mujeres –especialmente a través del discurso universalizante de los humanistas– una subjetividad específica, un espacio interior, una dimensión moral y psicológica, alimentada por un constante y tiranizante esfuerzo de trabajo sobre el yo que se incardina en el alma y en la sensibilidad, en el control del cuerpo y sus pasiones, que las expulsaba del espacio político (239).

4 Las mujeres son uno de los elementos residuales de la sociedad que, según Baudrillard, terminará por convertir la sociedad en residuo: «De ahí el interés de la rúbrica “Sociedad” del diario *Le Monde*, dónde no parecen paradójicamente más que los inmigrantes, los delincuentes, las mujeres, etc.; todo lo que justamente no fue socializado, el caso social análogo al caso patológico» (179-180).

La expulsión de los espacios de saber, y por tanto de poder, de lo femenino y su reclusión en el ámbito de los sentimientos y el silencio interior, podrían no resultar del todo liberalizadores tal como ha establecido Baudrillard en su teoría del fin de lo social. Tal como veremos a continuación en el análisis que realizaremos de dos de las novelas de Concha Linares Becerra y María Mercedes Ortoll, la teoría baudrillardiana del fin liberador de lo femenino mediante la muerte de lo social y la hiperpresencia de la lógica de lo residual podría tener, al menos, una lectura ambigua en la realidad de una sociedad concreta que recibió de una manera concreta, y no siempre liberadora, el discurso de la cultura de masas.

Maridos de lujo se publicó en 1941 con el título de *Maridos de Coral* y en 1951 se reeditó con el título de *Maridos de lujo*. En esta novela Concha Linares-Becerra narra las aventuras de Coral, una deportista de gran popularidad, que está a punto de comenzar el rodaje de una película. Coral, la protagonista, se muestra en la novela como un personaje considerado una diosa por la mirada del resto de la sociedad debido al éxito alcanzado en su profesión pero, al tiempo, siempre a la búsqueda de su propia agencia como sujeto⁵:

Mi profesión y el endiosamiento en que vivía me bastaban para crearme relativamente feliz, salvo en aquellos instantes en que el recuerdo del pasado y su comparación con el presente me desengañaban. ¿Era activa, pero moralmente vacía mi existencia, la que mi madre soñara para mí? (1988: 6).

Su desarrollo como sujeto capaz de una agencia propia se ve impedido en el discurso de la novela por una extraña enfermedad nerviosa⁶ que la obligará a abandonar momentáneamente su profesión de deportista. La actividad

5 El tío de Coral, Agatón, y su prima Petrita se hicieron cargo de ésta cuando su madre falleció en un accidente de esquí. Manejan su dinero y Petrita, frente a Coral, es superficial y su mayor deseo es el matrimonio. Linares Becerra la describe como una joven parlanchina y extravagante. Como les sucede a la mayor parte de las protagonistas del discurso rosa, Coral se ve privada del cariño materno: «Me desagradaba profundamente la hostilidad existente entre Agatón y su hija, nacida en los tiempos del matrimonio de ésta, cuando mi holgazán tío empezó a vivir a costa del yerno. Unida a mi madre por un inmenso cariño, me resultaba difícil compenetrarme con la realidad que separaba a mis parientes. Y separada a mi vez de ellos por la diferencia de nuestros caracteres, tampoco me esforzaba en que comprendiesen cuánto echaba de menos los goces de mi infancia y mis primeros años de juventud, no compensados por mi fama ni mis lujos actuales» (1988: 10).

6 Véase a este respecto la definición de la histerización de la mujer como mujer nerviosa que realiza Foucault: «Histerización del cuerpo de la mujer: triple proceso según el cual el cuerpo de la mujer fue analizado –calificado y descalificado– como cuerpo integralmente saturado de sexualidad; según el cual ese cuerpo fue integrado, bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de las prácticas médicas, según el cual, por último, fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social (...) la madre con su imagen negativa que es la mujer nerviosa, constituye la forma más visible de esta histerización» (127).

propia de una deportista, profesión que, por otra parte, resultaba poco común para una mujer de la época, cede paso a una suerte de inactividad, de silencio e incapacidad para la acción motivado por su enfermedad:

No contó la prensa que desde entonces aquejó a Coral Blanco una grave enfermedad nerviosa, enfermedad que la obligaría a alejarse de la nieve, que la sumía en peligrosas crisis, con entusiasmos alimentadas por la secretaria, para quien el desequilibrio de la diosa resultaba una diversión (1988: 7).

Los protagonistas masculinos que conforman el argumento de la novela se caracterizan, también, por su ambigüedad, por manifestar una apariencia teatral y alejada de la realidad como en el caso del caballero X, que sigue a Coral a todas las competiciones deportivas. Nuevamente nos encontramos con un personaje femenino que echa en falta el refugio afectivo de una familia. Coral es huérfana y tiene como única compañía a su prima, una mujer superficial y extremadamente parlanchina, y su tío Agatón al que sólo le interesan los beneficios económicos que se derivan de la profesión como deportista de elite de su sobrina Coral. Las carencias afectivas se revelan como una constante en el discurso de la novela rosa que empuja a sus protagonistas, en este caso a Coral, a buscar desesperadamente cumplir su papel de mujeres necesitadas de afecto y de un lugar en el espacio de la familia. En definitiva, el silencio social al que se ve abocada por su enfermedad es también un símbolo del vacío, de la incapacidad de expresarse, de entrar en el mundo de lo social fuera del ámbito de la familia. Coral, que se define a sí misma como una diosa del Olimpo, afirmación reforzada por la autora que se refiere a ella como diosa triste en numerosas ocasiones, se opone a la otra Coral diosa que ocupa un lugar destacado en el mundo del deporte:

Y la diosa, herida y triste, se encerraba más que nunca en su torre de marfil. ¿A cuántos probables maridos no habrían alejado la viuda y su padre? Una y otro ocupábanse muy tiernamente de mí... y, por desgracia, aún no había aprendido a echarlos ni cortés ni descortésmente, pues ellos fingían ignorar mis alusiones (1988: 17).

Concha Linares Becerra construye una imagen doble de Coral como diosa, estrella del deporte, y como mujer enferma, nerviosa, y necesitada de afecto. Ésta última Coral es la que duda de su capacidad, de su poder para atraer la atención de los hombres. La condición de enferma de Coral la situará, por tanto, al margen de la sociedad, como un residuo alternativo al modo baudrillardiano:

¿La enferma...? Comprendí que se refería a mí y que había aprovechado mi sueño para explicar al viajero toda una patética historia que alejase toda posibilidad de que los negros y expresivos ojos varoniles se fijasen en mi persona de manera distinta a la compasión (1988: 16).

El argumento de la novela avanza con la introducción de los personajes secundarios que propiciarán el desdoblamiento de Coral en deportista, actriz y mujer enferma. Uno de estos personajes es Enrique Álvarez Roxas, ranchero mejicano, que tiene una hermana actriz que trabaja para los estudios Altuna y le ofrece infiltrarse en los estudios para recuperar el papel en la película que le habían denegado los Altuna por faltar a la cita del contrato cuando ella se encontraba enferma. Coquito Álvarez Roxas, hermana de Enrique, será otro de los personajes femeninos fundamentales en la novela de Linares Becerra. Coquito se hace amiga de Coral y le confiesa que se casó por poderes con uno de los trillizos Juan, dueños de Estudios Altuna. Él se casó por dinero para evitar la ruina y ella para conseguir el título de condesa. La presencia de la necesidad económica de todos los protagonistas de la novela incide en la relación entre la voluntad consumista de la cultura de masas y la creciente tendencia en la sociedad del primer franquismo hacia el consumismo tal como ya hemos advertido con anterioridad. En este caso Petrita, la prima de Coral, confirma la identificación de Coral con el lujo comparándola simbólicamente con una flor, delicada y exótica:

-Siempre dije –manifiesta Petrita– que para ti no puede haber otro marco que el del lujo. Eres como una flor exótica..., una orquídea que, sin ciertos cuidados, se marchitaría...

-Por una vez en la vida, comparto la opinión de mi unigénita. Necesita en torno lujo, lujo, lujo y vestidos como este azul pálido, de falda tan exquisitamente plisada... Se impone el hallazgo de un nuevo trabajo... para antes de que el dinero se agote... (1988: 59)

Carmen Martín Gaité explica con detallada minuciosidad la necesidad de las mujeres de la época de ceder al lujo del arreglo, del cuidado para metamorfosearse en bellos objetos carentes de significado propio⁷. Su significado era residual, vicario pero, del mismo modo, omnipresente:

⁷ Coral se arregla siguiendo los consejos de una mujer andaluza en Granada en una suerte de acto fetichizante: «El capricho de la joven consistió en subirme el pelo y arreglarlo en bucles en lo alto de la cabeza, sujetándolo con horquillas de un nacarado azul. Me sentaba bien, y según su autora –una agitanada andaluza– me traería suerte...» (1988: 59-60).

La explicación de que una muchacha se resistiera a recibir frases como ésta en su significado de piropo directo y espontáneo, en vez de interpretarlas como una ofensa, hay que buscarla en el mismo cariz de defensa o parapeto que tenía el arreglo de una mujer decente. Solamente otra de de la misma condición podía calibrar el mérito de aquellos clandestinos preparativos. Aquel cepillar, planchar y quitar manchas a puerta errada, aquel extender cuidadosamente las ropas sobre la cama, aquella delicada tarea de sentarse en combinación a ponerse las medias, ajustarlas al pie e írselas subiendo despacito para no deteriorarlas con las uñas, el vestido, al entrar por la cabeza, no deshiciera la armonía de los bucles, eran gestos puntuales, casi rituales. Y condicionaban, naturalmente, la actitud posterior, siempre algo envarada por la necesidad que sentía de amortizar aquellos esfuerzos y no echar a perder el conjunto (130).

Coral encuentra por primera vez el amor en una situación inesperada. En Granada se topa en paseo nocturno con uno de los trillizos Altuna que será finalmente el hombre elegido para convertirse en su esposo. La novela gira en torno a la suplantación de personalidad, a la ficcionalización, en suma, de casi todos los personajes. Coral se hace pasar por otra mujer, al igual que Coquito y que los tres hermanos Altuna. Se trataría, en definitiva, de situar en el discurso de la novela una doble ficción: la de la trama o argumento y la que viven los personajes fingiendo otra historia que se convertirá al final de la novela en un giro argumental en la película que Coral rechaza al comienzo de la novela. Tal como afirma Baudrillard, y hemos constatado ya con anterioridad, el fin de lo social se impone mediante la prevalencia de aquello que carece de sentido, de la ausencia de valor frente al poder del sentido y el valor. En este caso, el personaje de Coral se va desprendiendo de un sentido o significado unívoco y homogéneo, de un único nombre e identidad al renunciar a una sola configuración de lo femenino frente a la multiplicidad proteica de la Coral enferma, amante del lujo, enamorada, actriz y deportista de éxito.

Al conocer a uno de los hermanos Altuna se deja seducir por su capacidad para imponerse sobre ella, para anular, en definitiva, su significado aniquilado en el ámbito de los sentimientos. Así lo constata Coral al referirse a Juan Luis Altuna, uno de los tres trillizos de la empresa Altuna. Es el que ella llama Mal Muchacho y del que desconoce su identidad hasta el final de la novela:

Me gustaron su rostro y su vehemencia, la forma de abstraerse en la música, su risa... Pero quizá lo que más me impresionara fuese la oportunidad con que me defendió, el dominio que sobre mí y sobre la situación ejerciera... Acostumbrada a defenderme por mí misma de los embates de la existencia y de los elementos, tenía que emocionarme aquel momentáneo retroceso a la enérgica protección de otro, como en vida de mi madre... (1988: 90).

Coral haciéndose pasar por Coquito, la mujer que para salir de Méjico se casa por poderes con los Altuna, defiende el deseo de Coquito de trascender la prosa de su existencia. El deseo de elevarse, de escapar de la realidad cotidiana se hace evidente en las palabras que Coral le dirige a uno de los hermanos Altuna justificando la pretensión de Coquito de superar la cotidianidad de su existencia⁸. No obstante, el deseo de trascendencia de Coquito viene acompañado de una renuncia al placer, a los goces que la resitúan en el espacio del residuo, de lo hipersocial. Finalmente, Coquito le confiesa a Coral que ella actuó para convencerla de que estaba casada por poderes con uno de los Altuna y convertir a Coral en protagonista de una ficción dentro de otra ficción. Todo esto se realizó con la conveniencia de los Altuna. Lo social parece dejar paso a la simulación, la realidad a la ficción, el significado a la ausencia del mismo:

Éste había escrito para la desagradecida y orgullosa Coral Blanco un segundo guión, que no podía ofrecerle, pues los Altuna no claudican... Sí podía, en cambio, entusiasmarla con su lectura y dar así lugar a que ella claudicase... Pero ¿cómo leérselo? Por aquellos días, yo le suplicaba de continuo un buen papel... Y se le ocurrió emplearme como cebo para atraerte, en premio de lo cual me sacaría del anonimato de los «extras», cosa que en realidad me tenía sin cuidado... Mi cometido consistía, pues, en representar ante ti el tipo de la protagonista de la película que te destinaban y en procurar vencer tu soberbia para que accedieses a representarlo sin que ellos te lo pidieran... Tu manera de reaccionar me dejó cortada y no me atreví a contestarte ni que sí ni que no hasta no hablar con el director... Éste se rió mucho, pues realmente la idea no carecía de gracia... ¿Por qué negarte la ocasión de lucirte como la mejor actriz del mundo, si tal era tu anhelo? (1988: 185).

Termina la novela al tiempo que se da por concluido el rodaje confundiendo ambos momentos. Juan Luis se casa con Coral y ésta triunfa como esquiadora en Garmisch y en la película de los Altuna como actriz. El matrimonio como fin último de la relación amorosa y fundamento de las relaciones sociales se identifica en este caso, y ésta sería la auténtica innovación subversiva de la novela, con la ficción de una película que tiene también como protagonista a Coral. Lo social parece claudicar, de nuevo, frente al espectáculo, frente, en definitiva, a una mascarada sin fin.

8 No obstante, Linares Becerra parece situar en una posición significativa el poder del discurso de Coral en su conversación con Juan Altuna que, paradójicamente, claudicará frente al silencio del matrimonio al final de la novela: «Siempre me han seducido las muchachas que saben hablar. Y tú sabes... Como respuesta a tu crítica te diré dos cosas: que mientras no adquirieras la seguridad de lo contrario, yo no puedo ser ese hombre..., y que al varón siempre se le ofrecen compensaciones imposibles para una condesa de Altuna...» (1988: 97).

En 1943, María Mercedes Ortoll publica *Maniquí*. La novela narra las complicaciones que vive un joven matrimonio, Lorelei Garnier y Vasil Grévy. Él procede de una familia rica aunque se encuentra en una situación económica que le permita vivir de su trabajo como ingeniero. Por esta razón, Lorelei decide trabajar en secreto como maniquí lo que se convertirá en el conflicto principal entre los dos protagonistas y en el hilo argumental de la novela.

Ya desde el inicio de la novela, Lorelei se ve al tiempo fascinada e intimida por el estilo de vida refinado de Vasil al que se refiere en su primera visita a la casa de éste. Precisamente, será esta fascinación la que la lleve a trabajar como modelo⁹ y a despojarse de las características propias de lo que se esperaba de una mujer para transformarse en una suerte de moderna consumidora. Así lo relata Ortoll. El ambiente refinado del apartamento de Vasil se convierte en la atmósfera idónea para que Lorelei se aparte de su existencia cotidiana y se acerque al ensueño del lujo, que la conduce hasta la negación de sí misma. Esto podría relacionarse con el proceso de vacío de significado que Baudrillard atribuye a un tiempo a las masas y al dispositivo femenino. La ausencia de luz, el adormecimiento cercano al sueño que experimenta Lorelei parece conformar el vacío de significado baudrillardiano. Lorelei confronta constantemente su situación, ubicada en una realidad cotidiana y ausente de cualquier lujo, con la que disfruta Vasil. La molicie

⁹ La situación de la moda y las revistas de moda en relación al consumo durante el primer franquismo es definida en gran medida por la Sección Femenina: «Las revistas de otros países reflejan una realidad muy distinta. Siguiendo con nuestro producto, la moda –la ropa y complementos para la mujer–, se pueden ver las diferencias en el mensaje y en la propia imagen de los anuncios. La revista alemana *Signal* pone de relieve el retraso de España en relación con esta mercancía. Las mujeres aparecen en los anuncios (muchos de ellos impresos en color y con imágenes de mujeres reales) invitando a la renovación, a la sensualidad, a la elegancia en todos los aspectos de su vida cotidiana. La imagen siguiente pone de relieve estas diferencias en los mensajes y la publicidad que se lanza en los años cuarenta. La realidad en España está marcada por las constantes imágenes de pobreza que el Régimen se encarga de minimizar con la más feroz de las campañas de adoctrinamiento. Y, lógicamente, los anuncios de entonces se ciñen a este papel que se le asigna a la mujer madre, esposa y profesional de esa sociedad tan gris y tan represiva. La mujer aparece en la propaganda del estado de dos maneras diferentes en relación con la moda: como posible trabajadora del sector textil para confeccionar su propia ropa –con los patrones marcados ya en las propias revistas, con vestidos austeros, propios de una mujer entregadísima a sus labores–, y como una madre dedicada al cuidado del aspecto exterior de toda la familia. Para ello la sección femenina pone a su alcance cursos de corte y confección. De esta forma ayuda a mantener la economía familiar, salvaguardando el valor de la disciplina y, sobre todo, del ahorro. La publicidad aparece fuertemente ideologizada. La moda está condicionada a la forma de vida que deben llevar las mujeres. No sólo debe de ser elegante también tiene que adecuarse a las buenas costumbres. Se limita, por ejemplo, la utilización del pantalón a lo estrictamente necesario. La publicidad que se encuentra en las revistas como *Medina* (revista de la sección femenina) o *Teresa*, va acompañada, en muchos casos, de mensajes con un fuerte contenido ideológico. La Enciclopedia elemental (1957) se encarga de «orientar» «las buenas costumbres» con la elegancia que debe tener una mujer, ama de su casa. Las notas que acompañan las diferentes imágenes, son una muestra del condicionamiento de la publicidad, en este caso, de la moda femenina, al momento histórico que se esta viviendo en el país» (Herrerías Borbolla).

del consumo que representa Vasil se opone a la austeridad con la que viven Lorelei y su tía Luisa:

-Mi casa no es tan confortable como la suya, Vasil –dijo Lorelei de pronto, fijándose en los magníficos muebles de color, tapizados en tono almendrado-. Allí todo es antiguo y sólo tenemos unas horribles estufillas de petróleo que atufan de vez en cuando y que no calientan apenas. La chimenea apenas la usamos. A tía Luisa le gustan las cosas modernas y elegantes; pero no siempre las disponibilidades económicas están de acuerdo con los deseos (1950: 27).

Carmen Martín Gaité advierte, también, de los discursos de los censores de la moralidad pública que como el cardenal Gomá relatan en tono apocalíptico el destino de las mujeres entregadas al lujo y a la moda:

Y ellas, que andan por la tierra como diosas carnales, buscando los ojos de sus adoradores, no piensan que, dentro de poco, aquella figura tan alabada, tan adorada por los hombres sensuales, será un montón de corrompida materia que habrá de apartarse de la vista de los hombres por hedionda (131).

No obstante, Mercedes Ortoll construye el personaje masculino, Vasil, situándolo, del mismo modo, en la comodidad del lujo de la que paradójicamente despierta al conocer a Lorelei. Y ésta, por el contrario, se deja seducir por el espacio del lujo y el consumo que representa Vasil. Y ello teniendo en cuenta que será esto, precisamente, el motivo fundamental del alejamiento que experimentará la pareja. En este sentido, Lorelei no sólo se siente fascinada por Vasil, sino también por la madre de éste, la señora Chaillot. El aspecto de la madre de Vasil, delgada, siempre impecablemente vestida y rodeada de un ambiente extremadamente lujoso y refinado, constituirá el referente al que Lorelei aspira a lo largo de toda la novela. El silencio y la falta de significado que representa la señora Chaillot será, de este modo, el eje vertebrador de la configuración de lo femenino en la cultura de masas. Lo femenino, asociado a lo superfluo, a la ausencia de significado, a la presencia abrumadora del significante, a la fascinación del espectáculo, será, en suma, el silencio de las masas, el residuo social que terminará convirtiéndose en supersocial según la teoría del fin de lo social de Baudrillard (178). Así lo describe Mercedes Ortoll:

La señora Chaillot no era nada bonita, pero llegaba a parecerlo debido al extremo cuidado que ponía en la conservación de sí misma. Se mantenía esbelta, no sin hacer ciertos sacrificios, y no se privaba del masaje, de la gimnasia, de las dietas y de todo lo que recomendaban los «Institus de beauté». Además vestía con elegancia extravagante, se expresaba con afectación y sus modales eran exquisitos

y estudiados. Las joyas, los perfumes, las pieles, lo superfluo, lo exquisito completaban su marco y por todo esto madame Chaillot, que era ya de naturaleza distinguida, producía un efecto imponderable (1950: 76).

Lorelei será considerada por la señora Chaillot como una mujer con cierto carácter distinguido que a fin de superar la cotidianeidad de su realidad debe ser portadora, en sentido estricto, no sólo de belleza, elegancia y chic, sino también de un título que la sitúe en la sociedad. La característica definitoria de la feminidad sería, por tanto, la de soporte, la de maniquí, la del silencio del objeto-sujeto destinado a la exhibición:

Es usted inteligente, distinguida, sabe desenvolverse sin torpeza, viste con cierto «chic» y ... creo que no hará sofocar nunca a Vasil. No le oculto que, si además de todas esas cualidades que reconozco, tuviera usted un blasón, un castillo en Bretaña o un padre millonario, sería usted la nuera que yo había soñado (1950: 81).

Mercedes Ortoll describe, a este respecto, la boda de Lorelei y Vasil transformándola en un símbolo del lujo y el consumo. Las grandes firmas de moda se erigen en protagonistas del evento en el que las mujeres desfilan como objetos lujosos destinados a la ornamentación y privadas, de este modo, de construir su propia identidad en una cultura de masas que las sitúa en el centro de su configuración:

Las firmas de Lanvin, Lelong, Worth y otros modistos de renombre hacían verdadero honor a su fama en aquella ocasión. Las damas rivalizaban en «toilettes» suntuosas, en perfumes, en joyas, en pieles, en detalles de última moda (1950: 90).

Martín Gaité relata el impacto que tuvo la moda y la incipiente industria que nacía en torno a ella en la España de los primeros años cuarenta:

La alta costura española, aunque minoritaria, alcanzó bastante auge a partir de 1941. Coincidiendo con la ocupación de París por los alemanes, empezaron a sonar en nuestra patria nombres de modistos improvisadores como Asunción Bastida, Pedro Rodríguez, Balenciaga, Pertegaz, El Dique Flotante y Santa Eulalia (126).

Sin embargo, y tal como hemos advertido con anterioridad, el carácter frívolo que irá adquiriendo Loreli desagrade profundamente a Vasil quien, a pesar de vivir en un mundo de lujo, desaprueba la idea de que Lorelei se convierta en un objeto de exhibición, en una maniquí:

-Estás encantadora, Lorelei, tan encantadora que pareces...
 -Ya sé lo que parezco. Una maniquí.
 -¿Una maniquí has dicho? -repitió Vasil con desagrado-. ¿Una de esas insípidas muñecas vivientes?... No, no, ¡qué desatino! Iba a decir que parecías una escultura (1950: 104).

El señor Chaillot, esposo de la madre de Vasil y padrastro de éste, advierte a Lorelei de los peligros de convertirse en una mujer aniquilada por la tentación del lujo y el consumo. Mercedes Ortoll construye el personaje femenino situándolo en medio de un universo de tentaciones del que se salvará en última instancia renunciando a la fascinación del espectáculo de lo superfluo. De este modo, Ortoll se aviene a la norma social del franquismo y la conformación de un dispositivo femenino silente pero opuesto a las veleidades del lujo. Ni la muerte de lo social mediante el silencio subversivo que propugna Baudrillard, ni la resurrección para la sociedad franquista de una mujer transformada en el pilar moral del Régimen, parecen ser el modo adecuado de la elaboración de la feminidad como sujeto actor en el entramado social. Ortoll contrasta estas dos construcciones de lo femenino en palabras del señor Chaillot:

Se dejan vestir y peinar por sus doncellas, no saben repartir su tiempo, no tienen ninguna iniciativa propia, no acuden puntualmente a ningún sitio. Se dejan arrastrar por los demás, sin importarles donde van ni para qué. Lo único que les interesa es matar el tiempo, pasar los días, corre velozmente a través de la vida, no pensar, no sentir, no hacer nada, no tener preocupaciones. Ellas son así, Lorelei, pero tú... tú eres distinta, no hay comparación posible entre ellas y tú, que amas la vida, gozas de todo y sientes renovadas ilusiones (1950: 113).

Siguiendo la argumentación del señor Chaillot, Lorelei dispone de otras cualidades como la reflexión y el apego a la realidad que la hacen alejarse del modelo impuesto por su mujer, la madre de Vasil. En esta oposición de modelos de feminidad se contraponen, también, la visión baudrillardiana de la feminidad como epítome del silencio subversivo de las masas frente a la aparente carga significativa del modelo femenino del franquismo, que, no obstante, no deja de ser otra cosa que una prolongación silente de la construcción del sujeto masculino:

-¡Bah! Mme. Cahillot es como cualquiera de sus amigas. Nunca ha hecho nada práctico, nunca ha reflexionado diez minutos seguidos, nunca se ha privado de nada, nunca ha tenido un deseo insatisfecho (1950: 115).

Pese a las advertencias del señor Chaillot, Lorelei se transforma en el sujeto vacío de significado emblema de la cultura de masas de origen baudrillardiano. Lorelei se desprende de su propia consideración como sujeto para dejar paso a la pose estudiada, al artificio, a la impersonación, a la exhibición, al silencio del maniquí:

En realidad, Lorelei, muy exigente consigo misma, se había transformado por completo, hasta el punto de que eran distintas las inflexiones de su voz, la modulación de las palabras, la lentitud con que se expresaba, la soltura de sus movimientos, el empaque de sus andares, la arrogancia de sus posturas, la estudiada «pose» de sus actitudes, la medida de su sonrisa enigmática con que acogía ciertas opiniones, la languidez de algunos momentos, el entornar los ojos como lo hacía... en ella todo, todo era completamente distinto, pero nada, nada era sincero ni espontáneo.

La atmósfera de la señora Chaillot había logrado intoxicarla (1950: 139).

De nuevo, Carmen Martín Gaité pone de manifiesto la presencia de la moda y las cuestiones relativas a ella en la sociedad del primer franquismo. La necesidad de arreglarse era ya del dominio de la esfera de lo público. La objetualización de lo femenino, su ausencia de significado parecía primar en una visión consumista, propia de la cultura de masas. Según Baudrillard, lo femenino, como residual, concluiría imponiéndose en el espacio social no mediante la oposición o confrontación, sino en virtud de una suerte de pérdida de agencia y significado, de una inacción característica, por ejemplo, de la moda como elemento objetualizador de lo femenino:

- 10 El significado latente de la mujer como maniquí puede referirse, también, a la muñeca, a lo inerte. Así describe esta relación Harvey: «A fascinating interpretation of the potential effects that a doll manufactured in the form of a female child could have on the girl is given by Simone de Beauvoir in *The Second Sex* (1949). Beauvoir argues that the girl child's plaything, a doll, is her alter ego. Whereas the boy's alter ego is an extension of himself, the penis, 'the little girl cannot incarnate herself in any part of herself to compensate for this and to serve as her alter ego, she is given a foreign object: the doll' (Beauvoir 1973: 293). Once Beauvoir has set up this comparison, she argues that the doll, unlike the penis, represents the whole human body, and, again, unlike the penis, is a passive object. So the male ego can construct himself as a projection of his penis, 'a symbol of autonomy, of transcendence, of power' (Beauvoir 1973: 292), whereas the little girl 'is from the start much more opaque to her own eyes' (Beauvoir 1973: 292) and by being given a doll to play with and identify with, 'the little girl will be led to identify her whole person and to regard this as an inert given object' (Beauvoir 1973: 273). The process of identification with the doll leads to narcissism, objectification and 'the passivity that is the essential characteristic of the "feminine" woman' (Beauvoir 1993: 294). The meaning of the doll in culture is exposed in *The Second Sex* as being far more complex than acting as a mere instrument of apprenticeship in the art of mother-craft. Simone de Beauvoir, by treating the dichotomy penis/male and doll/female, opens up a psychoanalytical and feminist reading of the doll as the girl's alter ego and double, pointing to the problems of self-perception that can arise from such a close identification with a cultural artefact» (3).

La transformación de Lorelei en maniquí termina consumiendo las propias aspiraciones de la joven. Su deseo de trascender la posición social que le correspondía y de adquirir un estatus de símbolo, de objeto silente se ven contrariadas por el abandono de su marido, Vasil que no admite que su mujer se convierta en un objeto, en un maniquí¹⁰:

Lorelei, sin aliento, sin fuerzas para ordenar sus ideas, se dejó caer en un sillón. Sin miramientos se desprendió del sombrero, se deshizo de los guantes, apoyó los codos sobre las rodillas, la cabeza entre ambas manos y se quedó anonadada, deshecha por la sorpresa. ¡Pobre maniquí destrozada! ¡Maniquí!... Odiaba la palabra. Aquella esbelta y armoniosa figura que había sido su orgullo había sido también la causa de su desdicha (1950: 177).

Lorelei sufre el abandono de su marido y Mercedes Ortoll, siguiendo el patrón argumental de la novela rosa, sitúa a la protagonista en la necesidad de ser protegida, de volver a encontrar su espacio en la sociedad, de superar, en definitiva, la soledad al verse privada de la seguridad que le proporciona su marido:

¡Qué de imprudencias e irreflexiones cometidas! ¡Qué de mentiras y disimulos! Naturalmente, había perdido la confianza de Vasil. Vasil no la amaba ya, había dejado de tener fe en ella. ¡Qué sola se encontraría en su abandono! (1950:178).

En un inesperado giro argumental, Lorelei se decide a trabajar como enfermera cuando estalla la Guerra. Ortoll sitúa a Vasil herido en batalla y proporciona, de este modo, el ámbito ideal para que la pareja se vuelva a unir dotando a Lorelei de la cualidad fundamental de la feminidad, la de soporte y cuidadora de la familia. No obstante, y regresando en cierto modo, a la consideración de lo femenino en la cultura de masas, Lorelei se ve como un sujeto carente de voluntad a merced de los acontecimientos de la vida. Esto es, la posibilidad de cualquier agencia por parte de la mujer queda anulada tanto en la consideración de la mujer en la cultura de masas elaborada por Baudrillard, y que recoge Mercedes Ortoll en la transformación de Lorelei en maniquí, como en el regreso a la feminidad construida por el franquismo que cede la posibilidad de construcción del significado al sujeto masculino:

El pasado acababa de morir entonces. Tenía que resolver el presente y no hacer ningún proyecto para el porvenir. El porvenir ya no podía interesarle. Ser un madero en el proceloso y agitado mar de la vida, dejándose arrastrar por la corriente, sería más cómodo que manejar su propio timón. Dejaría que las olas la empujaran hacia sus incógnitos destinos. En el cielo, la estrella luminosa de su ventura se había apagado, tal vez, para siempre (1950: 184).

Mercedes Ortoll clausura en el final de la novela cualquier posibilidad de subversión que se apuntaba ambiguamente al inicio de la misma. La felicidad del sujeto femenino, su destino, en suma, debe encontrarse en los márgenes del matrimonio, en el silencio de la fusión con el sujeto masculino (1950: 223). Un silencio, en definitiva, no tan diferente del silencio revolucionario que Baudrillard atribuye al dispositivo femenino en su teorización de la muerte de lo social. En ambos casos el sujeto femenino se ve abocado a la ausencia de significado, al vacío de la representación social significativa, lo que constituiría, según Modleski (2005) un nuevo proceso de victimización de lo femenino en este caso articulado en dos obras significativas de la novela rosa del primer franquismo.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, Jean (1987): *Cultura y simulacro. La precesión de los simulacros. El efecto Beaubourg. A la sombra de las mayorías silenciosas. El fin de lo social*. Barcelona: Kairós.
- FOUCAULT, Michel (1995): *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- HARVEY, Jessamy (2002): «From maternal instinct to material girl: the doll in postwar Spain (1940s-50s)», *Journal of Romance Studies* 2.
- HERRERAS BORBOLLA, Elena (2004): *Historia del consumo en España a través de la publicidad. La moda*. <http://www.uned.es/125051/socicon/consumo>. (Consultado: 2007-08-27).
- LINARES BECERRA, Concha (1988¹⁹⁴¹) : *Maridos de lujo*. Barcelona: Editorial Juventud.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1994): *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- MODLESKI, Tania (2005): «Femininity as Mas(s)querade: A Feminist Approach to Mass Culture» en Raiford Guins y Omayra Zaragoza Cruz, (eds.): *Popular Culture. A Reader*. London: Sage.
- ORTOLL, María Mercedes (1943): *Maniquí*. Barcelona: Editorial Juventud.

Recibido el 23 de diciembre de 2007

Aceptado el 14 de febrero de 2008

BIBLID [1132-8231(2008)19: 105-122]

JUNCAL CABALLERO GUIRAL¹

La femme-enfant: un mundo dicotómico en relatos de Leonora Carrington

The femme-enfant: a dichotomic world in Leonora Carrington's stories

RESUMEN

La claustrofóbica imagen de una mujer encerrada en la inocencia de la infancia es el punto de partida de los relatos de Carrington que se analizarán en este artículo. La artista inglesa, con su particular sentido del humor, rebatirá, a través de sus personajes, la tan manida imagen que de las mujeres nos presentan los varones surrealistas. *El pequeño Francis*, *El enamorado*, *¡Vuela, paloma!*, *La Dama Oval* o *El séptimo caballo*, son relatos de denuncia, en todos ellos se nos muestra cómo la falta de consideración de la mujer como ser pensante, independiente, libre acarrea su propia muerte. El exceso de un amor enfermizo, la sobreprotección, bien sea a través de relaciones paterno-filiales como matrimoniales, son el hilo conductor de estos cuentos. El pequeño Francis, a diferencia del resto, nos narra, en un toque ficcional, el principio de la relación de Carrington y Ernst y como muestra de las diferencias entre los sexos, la artista inglesa se guarda el papel de un adolescente masculino, dejando para el pintor alemán, el papel de Tío Ubriaco. El resto de los relatos, sin ser acontecimientos de su propia vida, son también vehículos de transmisión de una misma situación, la desigualdad entre hombres y mujeres tanto en ámbitos privados como públicos.

Palabras clave: surrealismo, mujer, denuncia, independencia.

ABSTRACT

In this paper we will analyze Carrington's stories from the starting point of a woman trapped in child innocence. The British artist, with her particular sense of humour, will refute by means of her characters the stale image with which Surrealist men represent women. *Little Francis*, *El enamorado*, *Pigeon fly!*, *The Oval Lady* or *The seven horse*, are engaged tales. All of them reveal how the lack of consideration of women as thinking heads, independent and free, drive to their own death. The thread in these stories is the excess of unhealthy love and overprotection, both in father-son and marital relationships. Little Francis, in contrast, shows, with a fictional touch, the beginning of the

1 Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I de Castellón.

relationship between Carrington and Ernst, and, as an instance of the differences between the sexes, the British artist preserves for herself the role of a male teenager, while the German painter is assigned the role of Uncle Ubriaco. The other tales, not being events of Carrington's own life, are also vehicles in order to transmit the same situation: the inequality between men and women, both in private and public spheres.

Key words: Surrealism, woman, denouncement, independence.

SUMARIO

1. — Hombres y mujeres en la órbita surreal. 2. — *El pequeño Francis*. 3. — *El enamorado*. 4. — *La Dama Oval*. 5. — *¡Vuela, paloma!* 6. — *El séptimo caballo*.

Las mujeres que se movieron en la órbita surreal fueron consideradas como una fuente de inspiración, un complemento a la creatividad masculina y un objeto erótico. Pero la imagen de una mujer equiparada a las musas de la Antigüedad Clásica es la de una mujer que no posee una identidad determinada pues, en definitiva, es una mujer y es todas las mujeres. Las musas, aparentemente regidoras de las artes, son, en realidad, seres pasivos invocados por el varón pues «el poeta inspirado por la Musa instituye lo real: su canto es constitutivo de lo que existe; su actividad es de naturaleza ontológica». (Bonnefoy, 1996: 411).

El hombre surrealista apela a la mujer como vehículo de expresión artística. El cuerpo y la mente de esta mujer, sin un rostro definido ni una voz concreta, se encuentran en el centro mismo de la inspiración masculina:

La concepción de la mujer como musa, frecuente en la poesía, es una idea antigua pero clave en el surrealismo. Por ella se adjudica a la mujer la capacidad de provocar y estimular la creatividad del hombre. Los textos teóricos aluden a la importancia de la creatividad en el «ser humano»; sin embargo, en la visión poética y en la imagen plástica, la capacidad creativa se entiende y se expresa como una energía esencialmente masculina (Rodríguez-Escudero, 1989: 420).

La mujer como numen, como ser inspirador, como la fuente fecunda de poemas es la protagonista demoniaca, santa, mancillada o heroica de las novelas y su imagen ha sido retratada, trabajada y reproducida en múltiples obras. La mujer como musa es la inspiración y la salvación del hombre creador. La mujer considerada como un ser dicotómico: virgen y niña u objeto erótico y mujer fatal:

A vision of woman as muse, the image of man's inspiration and his salvation, is inseparable from the pain and anger that gave birth to Surrealism. As the

stimulus for the convulsive, sensuous disorientation that was to resolve polarized states of experience and awareness into a new, revolutionary surreality, she existed in many guises: as virgin, child, celestial creature, on the one hand; as sorceress, erotic object, and femme-fatale, on the other. In each of these roles she exists to complement and complete the male creative cycle² (Chadwick, 1997: 13).

El tema de la mujer-niña fue tratado por primera vez en las obras de Paul Éluard, quien jamás negó su inclinación por las mujeres jóvenes. También Dalí otorgó un lugar preponderante a las niñas como compañeras de juegos eróticos. Fue a lo largo de los años treinta cuando esta imagen de mujer-niña comenzó a tomar un cariz más serio. En estos años, se encerró su imagen en el mundo de lo inconsciente, en lo irracional. Este tipo de mujer ha mantenido la inocencia y la capacidad de asombro propios de la infancia. Si se atiende a las investigaciones realizadas por Sarane Alexandrian, se debe tener en cuenta la existencia de otro tipo femenino, que fue el primero en interesar a los artistas masculinos surrealistas: se trata de la mujer esfinge, que introduce el elemento desazonador, lo irracional, en un mundo racional como el masculino. Para este tipo de mujer no hay una edad concreta, la intemporalidad se halla en la base de su misterio. Esta idea deja de tomar cuerpo en la misma época en que comienza a editarse la revista *Minotaure*; a partir de aquí empezaría a conformarse la idea de la mujer-niña, hablándose de ella como «fruto verde» o, como en otros casos, de la «muchachita perversa».

Esta última idea culminará en la obra de Hans Bellmer *La muñeca*, inquietante maniquí susceptible de las más variadas composiciones que nos invita, siempre, al juego de lo perverso. La angustia es la principal protagonista en la obra de Bellmer. Sus muñecas no son más que el reflejo de una infancia tortuosa y rota. Se ha resaltado la susceptibilidad de sus variaciones pero es importante, también, resaltar la ausencia de miembros en algunas de sus composiciones, mostrando un amante sumergido en un deseo tortuoso por controlar, dirigir y despojar de cualquier tipo de humanidad a quien representa su oscuro objeto de deseo:

El amante es un asesino necrófilo. Su Galatea, una lisiada con pierna de madera, el soporte de su animismo salvaje. La hallamos colgada, crucificada en un árbol, descuartizada. Mejor: decapitada y descoyuntada. El tercio de muerte habrá

2 «Una visión de la mujer como musa, la imagen de la inspiración del hombre y su salvación, es inseparable del dolor y la ira que dio a luz al surrealismo. Como el estímulo para lo convulso, desorientación sensual que fue resuelta polarizando estados de experiencia y conciencia en una nueva, revolucionaria surreality, ella existía de múltiples maneras: como virgen, niña, criatura celestial, por una parte; como hechicera, objeto erótico y *femme fatale*, por otra. En cada uno de estos roles ella existe como complemento y completa el círculo creativo del hombre».

combinado el suplicio de la rueda y el de los cien cuchillos, tan del gusto de Bataille. Luego los disjuncta membra de la pequeña mártir serán objeto de arreglos funerarios, de composiciones con flores que participan del osario y del montón de cadáveres (Mercié, 1995: 30-31).

Si en un principio, la muñeca adquiere tintes fetichistas, posteriormente la víctima demiúrgica, el objeto de múltiples «perversiones» fotográficas es su pareja, Unica Zurn. Un sujeto de carne y hueso convertido en un objeto.

Asimismo las diferentes ilustraciones que este mismo artista realizó para la primera edición de *Historia del ojo* de Georges Bataille, donde se nos narra en primera persona las obsesiones, los deseos más primarios de la adolescencia, son un verdadero reflejo del interior del autor. El retrato de un ser susceptible de las más extravagantes y diferentes posiciones, recuerda la movilidad y funcionalidad de la obra de Bellmer, ya citada anteriormente.

Por su parte las mujeres que fueron uniéndose al movimiento tuvieron como primer cometido el romper con la imagen que del mundo femenino se ofrecía desde los trabajos artísticos de sus compañeros masculinos. Y, desde ahí, realizar unas obras que aún teniendo como base los fundamentos surrealistas, dieran una imagen de la mujer como sujeto y no como objeto. La alienación que sufrían, consecuencia en muchas ocasiones de las propuestas teóricas de los varones surrealistas, les llevaron a investigar sobre su propia realidad y comenzaron a rechazar la idea de la mujer como un principio abstracto, como una imagen creada. Esto propició que comenzaran a exigirse a sí mismas una mayor autoconciencia y autoconocimiento.

Leonora Carrington es un claro ejemplo de ello. Sus relatos –también sus pinturas– reflejan su propia existencia, su propio reconocimiento como ser humano. Sus relatos se pueblan de múltiples mujeres en un intento de exorcizar su pasado, su presente y quizás su futuro. *El pequeño Francis, El enamorado, ¡Vuela, paloma!, La Dama Oval* o *El séptimo caballo* nos narran, con una estructura de sueño, su relación con el pintor alemán, Max Ernst. Las protagonistas de todos ellos están encerradas en un mundo claustrofóbico, en los que el personaje principal esconde su personalidad en detrimento de un personaje masculino de mayor edad, reflejándose así el mundo de las sensaciones de una Leonora real. Aquello que siente al estar con su «mentor» salta de la realidad al papel. Su cuerpo y su personalidad se materializarán en ese tipo de mujer que tanto gustaba a los surrealistas: la *femme-enfant*. De esta manera Leonora, subyugándose a la idea de ser una mujer infantil, necesitada de tutor, romperá con un pasado que imposibilitaba su madurez como persona y como artista. Dicha actitud pudiera parecer contradictoria pero en la base de sus palabras podemos encontrar una crítica lúcida acerca de la actitud preponderante de sus propios compañeros varones con respecto al papel que deberían jugar las mujeres

artistas. Nuestra afirmación viene avalada por los propios caracteres de los personajes. Leonora dota a cada uno de los habitantes de sus relatos de características claves sacadas de su más íntimo círculo pero éstas están llevadas siempre al extremo. Las virtudes y los defectos son el vértice de actuación para de esta manera mostrarnos a los lectores las consecuencias de éstos. A través de sus escritos vemos cómo Leonora de manera consciente juega el papel que se le asigna y cómo únicamente desde él se puede romper con una imagen radicalmente opuesta a ella.

El pequeño Francis y *El enamorado* fueron escritos entre 1937 y 1938 mientras que *¡Vuela, paloma!*, vio la luz entre 1937 y 1940 y *La Dama Oval* en 1939. Por último, *El séptimo caballo* será escrito en 1941. Asimismo cabría añadir que a excepción de *El pequeño Francis* –escrito en inglés, lengua materna de Carrington–, los cuatro restantes fueron escritos en francés, lengua utilizada por la pareja pues Ernst, por aquel entonces, no hablaba inglés. Leonora escribió sus obras en francés, inglés y castellano de manera indistinta.

«Vamos, todo el mundo sabe el resto de la historia» (Angelis, 1994: 152). Así contestaba Leonora a su editor, Paul de Angelis, cuando él le pregunta por el día en que conoció a Max Ernst y su posterior huida a Francia. En la actualidad la artista mantiene un mutismo absoluto sobre ese período de su vida quizá porque, como ella misma le contó a Susan Rubin Suleiman, no ha sido capaz de reconciliarse con esa pequeña parte de su pasado:

«No sé por qué estoy tan empeñada en no hablar de aquellos años. Hablando contigo me he dado cuenta de que no he conseguido reconciliarme con aquella época, por eso no deseo hablar de mi pasado». «¿Con qué no te has reconciliado?», pregunté. Y no me respondió. (Suleiman, 1994: 126).

Si la reconciliación con nuestro pasado pasa invariablemente por nuestra capacidad para asumirlo, por nuestra objetividad cuando a él nos referimos bien pudiera ser que en la negativa de Leonora a contestar cualquier pregunta que a él se refiera se encuentre un ferviente deseo de independencia de un pasado que le ha perseguido durante setenta años. Su historia con Max fue muy corta en el tiempo pero muy fructífera en el terreno narrativo. A través de los relatos ya citados Carrington muestra a sus lectores una relación marcada por la desigualdad, tanto en el terreno personal como en el artístico.

La artista en ciernes se deja seducir por un maduro artista que le abre las puertas de un mundo mágico, el surrealista. Pero también la adentra en el mundo oscuro de los sentimientos. Max Ernst era un hombre casado y en la huida a París y en la estancia de la pareja en la capital francesa, el artista alemán no tuvo en consideración a su esposa, Marie-Berthe Aureche. Podemos imaginarnos la actitud de la esposa pues al ser consciente de que la joven

inglesa que acompañaba a su marido no era una más de sus conquistas montó en cólera. Leonora era además de mujer, artista por lo tanto podía participar tanto del mundo privado de Ernst como del público. De esta manera Carrington se convertía en una rival con entidad propia. De manera impúdica Marie-Berthe había sido apartada de la intimidad del artista. Huyendo de la responsabilidad Max escapa con Leonora a Saint-Martin-d'Ardèche, un pequeño pueblo del sur de Francia. Las dificultades sufridas en el comienzo de su relación son plasmadas en el relato corto intitolado *El pequeño Francis*. El triángulo amoroso formado por Marie-Berthe, Max y Leonora toma forma en el triángulo que conforman Amelia, Tío Ubriaco y Francis, en la novela. Teniendo en cuenta la situación descrita anteriormente, cada uno de los personajes de este relato tienen un *alter-ego* en la vida real, Marie-Berthe se convierte en Amelia, Tío Ubriaco describe a Ernst y Leonora se guarda para sí el papel del joven Francis:

-¿Qué haces aquí? -dijo irritada, entrando-. Sólo tenemos derecho a entrar en el taller padre y yo.

-No me grites -dijo Francis.

-¡Escucha! Padre y yo nos vamos a ir mañana. Tendrás que volver a Inglaterra.

-Sí -dijo Francis, dirigiéndose dificultosamente hacia sus zapatos-. Cuando tu padre me diga que me vaya.

-Te vas a ir ahora -gritó Amelia-. No soporto ver esas horribles uñas de tus pies.

Francis dominó su cólera mirándose los pies. Tenía las uñas bastante largas.

-Mira -dijo-, no me importa irme a un hotel. Eres tú la que vive aquí. Pero no soporto que me griten.

Fue a inclinarse a recoger los zapatos pero se había atado el corsé demasiado fuerte.

-¡Y quítate el corsé de padre! -la voz de Amelia subió otro semitono.

-¿El corsé de padre? -dijo Francis con una sonrisa.

-Padre es muy infantil -vociferó la niña-. Y tú eres un idiota asqueroso. No quiero que ande con gente como tú.

-A lo mejor le gusta -sugirió Francis, desatándose el corsé-. A lo mejor se aburre contigo.

-¡Cochino mocosito! ¡No tienes corazón! ¿Por qué no nos dejas vivir en paz a padre y a mí? No queremos entrometidos como tú a nuestro alrededor. Por lo visto, no te das cuenta de que estoy muy muy enferma -calló dramáticamente-. Enfermísima. Me estoy muriendo; sólo me quedan unos meses de vida; déjanos estar juntos a padre y a mí nuestros últimos meses. Pronto habré muerto.

-Estoy seguro de que se aburre contigo -dijo Francis-. La gente muerta es bastante mala; pero la mitad de la gente mala que además grita...

No hay duda de que Amelia le habría arrojado el Oxford Dictionary si no llega a entrar tío Ubriaco en ese momento (Carrington, 1995: 101).

En la discusión mantenida entre Amelia y Francis se menciona con insistencia un objeto perteneciente a Tío Ubriaco, un corsé. Francis se lo ha probado mientras curioseaba entre los objetos esparcidos en el taller de su tío pero comprueba que a pesar de todo es demasiado pequeño para él. El taller de Ubriaco es el taller de Max Ernst y el corsé que aprieta a Francis es ni más ni menos que el papel asignado a las mujeres. Un papel que precisamente por ser definido por los otros no tiene en cuenta si se adapta o no pues son las propias mujeres quienes deben amoldarse a él. El corsé como metáfora de una realidad concreta se convierte en el punto de partida de la denuncia de la escritora.

Ahora bien, hemos de decir que el viaje que realiza con Ernst y su posterior camino a través de los sueños y de la imaginación son, en realidad, iniciáticos. La artista es consciente de su situación de desventaja frente a Max. La amante se convierte en un joven necesitado de protección y de apoyo en su camino hacia la madurez:

Al convertirse en adolescente, descubrió una verdad más profunda sobre su relación con Max Ernst, revelando a través de la devoción y la pasividad de Francis la tutela en que Ernst y otros amos tenían a sus femme-enfants, a sus novias del viento; de forma similar, al convertir a la esposa de Ernst en hija, Leonora desveló también una relación de dependencia y de autoridad³.

Marina Warner nos indica que adjudicándose papeles juveniles, Leonora muestra a los lectores el tipo de relación que los varones establecían de manera sistemática con las mujeres. Pero lo que no se nos hace visible es porqué en este texto se guarda un papel masculino y en otros su protagonista es una mujer. Asimismo Marie-Berthe es retratada en un papel infantil pero sin invertir su sexo, ella es una mujer en la vida real y una niña en el relato. En cambio Leonora transmuta su sexo, se convierte en un varón. Tanto si el sexo es masculino como si es femenino, las consecuencias son las mismas, un ser sin identidad propia que va adquiriéndola bajo el auspicio de un ser superior, el varón y, en este caso concreto, Tío Ubriaco.

Como ya hemos comentado anteriormente Marie-Berthe y Leonora –la joven esposa y la joven amante, respectivamente– son encerradas en la novela en los

3 Warner, Marina: «Introducción a Leonora Carrington» en Carrington, Leonora: *The House of Fear, and Notes from Down Below*, Nueva York, E.P. Dutton, 1988, pág 10. Cit. en Suleiman, Susan Rubin: «El pájaro superior conoce a la novia del viento. Leonora Carrington y Max Ernst» en Chadwick, Whitney & I. De Courtivron (eds.) (1994): *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, Madrid, Cátedra, pág. 136.

cuerpos infantiles de Amelia y Francis, respectivamente. Ernst, que por aquel entonces tenía cuarenta y seis años, es el tío Ubriaco cuya compañía se disputan Amelia y Francis. Las diferencias existentes en la vida real se hacen palpables en la novela. Leonora toma para sí el papel de un muchacho hipnotizado por el carácter extrovertido y fantástico de su tío.

Escapando de Amelia –una celosa niña con fuertes convicciones religiosas, al igual que la esposa de Ernst– Francis y su tío parten en bicicleta hacia el sur de Francia –país que en 1938 se encuentra horrorizado por una cruenta guerra civil en el país vecino y, muy probablemente, en esta lucha fratricida el país fue capaz de ver reflejado su futuro más cercano. El viaje lleva a tío y sobrino a Saint-Roc, un pequeño pueblo del sur, instalándose en el Café Pirigou. Su estancia en dicho local fue muy corta pues encontraron una tienda de campaña y se decidieron a acampar al lado del río. Pero la felicidad de estar juntos y solos con mucho tiempo libre para disfrutarlo se ve enturbiada por una persistente presencia, Amelia. La niña se había quedado al cuidado de Héctor, pero histérica y comida por los celos por no ser ella quien estuviera viajando con Ubriaco, se obsesiona por encontrarles llegando a visitar: «al ministro de guerra [...] También la oficina de correos y la comisaría de policía. Proporcionando en cada visita una amplia colección de fotografías, efectos personales, etc.» (Carrington, 1995: 119). Las cartas de Amelia se suceden, estableciéndose entre ella y su padre una comunicación epistolar. Francis en su ignorancia seguía disfrutando de sus vacaciones hasta que por fin se le hace evidente que su tío le esconde algo. Al reprocharle que entre ellos hubiera secretos Tío Ubriaco le desvela que Amelia y él se escriben, lo que provoca los celos del muchacho:

–¿Una escena? –dijo Francis furioso–. ¿Cuándo diablos he montado yo una escena? ¡Santo Dios, lo que dices es una cochinada!

–Ahora mismo la estás montando ya –replicó tío Ubriaco. (Carrington, 1995: 136).

La dirección postal a la que Amelia escribe no es la de Saint-Roc pero esto no evita que la niña en su desesperación acabe por encontrarlos. Por ello deciden abandonar el pueblo en dirección a la región de Béziers donde Ubriaco conoce a un zapatero, Jerome Jones que los acoge en su casa. Una casa en la que el tiempo parece haberse detenido, la tranquilidad y la paz que se respira en ella hizo mella en los protagonistas. Tanto Francis como su tío se olvidaron del mundo exterior, las horas y los días se iban sucediendo mientras ellos habían perdido por completo la noción del tiempo. Pero esa paz fue interrumpida por lo inevitable, una carta de Amelia dirigida a Jerome indicándole que había pensado hacerle una visita para que le aconsejara cómo actuar con su padre.

Los protagonistas deciden escapar y se dirigen de nuevo a Saint-Roc. Amelia los encuentra e insiste en que su padre se vaya con ella a París:

-¿Qué vas a hacer? –dijo Francis.

-Tendré que llevármela –explicó–. Me ha prometido que si estoy con ella sólo tres días, no me pedirá nada más. Tendré que ir. La llevaré a casa de una tía que vive en Valence y volveré.

-Ponla en el tren –dijo Francis.

-No. No puedo hacer eso –dijo tío Ubriaco.

-No volverás –dijo Francis.

-Por supuesto que sí.

-No hagas el tonto más de lo que puedas evitar.

-¿No te he dicho que puedo ocuparme de mis propios asuntos?

-Si te vas, no me encontrarás aquí esperándote. Me iré.

[...]

-No me hables como si fuese un zoquete. Si te vas tú, yo me voy... en otra dirección. Ya iré a verte cuando hayas arreglado tus responsabilidades genitales, de manera que se te haga la vida soportable (Carrington, 1995: 153-154).

Esta conversación, con visos de ser real, nos lleva a plantearnos si en el fondo no se nos cuenta quizá una historia con cierto regusto homosexual. Tío Ubriaco y Francis alcanzan un grado de intimidad –reflejada sobre todo en el último párrafo de la discusión– que dista mucho de ser una relación establecida por rasgos de consanguinidad, únicamente. El parentesco nos obligaría a alejarnos de esta tesis pues si nos planteamos una relación sentimental con tintes homosexuales también quizás alguien podría afirmar la existencia del incesto. Nos alejaremos de este tema pero no podemos dejar de pensar que si este texto se lee desde la inocencia, sin el conocimiento de una relación real, alejándolo de unos celos vividos, el lector terminaría su relato pensando que el triángulo formado por los tres protagonistas y, sobre todo, por los dos varones de la historia, se introducen en un camino lleno de sentimientos entrevistados, no palpables pero que siempre están presentes. Unos sentimientos más cercanos a aquellos que conforman una relación sentimental.

Francis se decide a poner en práctica su amenaza y se dirige a Orange donde se alimenta de café, alcohol y cigarrillos. Preso de los nervios vuelve a Saint-Roc. La soledad que le ha dejado la partida de su tío le resulta angustiosa y en esa desesperación decide nadar hasta Mâze. El ruido y los cánticos de los animales le producen un dolor espantoso. Las matas de rizosdemiralda producían un olor tan intenso que se decidió a arrancarlas y a comérselas. En plena borrachera oyó a Rizosdemiralda cantar en el interior de la capilla del pueblo, al finalizar se dispuso una mesa larguísima, sentándose Francis en su final. Rizosdemiralda le

hizo llegar un sonajero de plata que nuestro protagonista sacudió con entusiasmo. De repente observó que el agua inundaba la estancia y lo que vio reflejado en ella le asustó. Su cabeza había desaparecido para dejar paso a una cabeza de caballo. La tristeza al sentirse abandonado había sido somatizada y eso hace que ahora su cabeza fuera una cabeza equina. El banquete dado en honor de Francis termina en una orgía de sangre, la ejecución del joven muchacho:

Al subir a la plataforma, Francis vio que el más pequeño de los tres se parecía asombrosamente a él, antes de que la cabeza se le volviera de caballo. Tenía las manos atadas y llevaba leotardos de color gris pálido y un jubón negro. Entonces supo que iba a ser ejecutado.

[...]

-Vamos, valiente –dijo uno de los guardianes, echando una ojeada a su reloj–. No podemos estarnos aquí toda la noche.

Condujo al niño con suavidad a la guillotina, y le puso un cojín bajo las rodillas. El niño dijo «Gracias». Fueron las únicas palabras que pronunció.

El sacerdote empezó a farfullar oraciones como si tratase de recuperar un tiempo perdido, a la vez que el verdugo tiraba de una palanca y la guillotina segaba la cabeza del chico, la cual saltó limpiamente a la cesta de lirios, vertiendo un pequeño chorro de sangre sobre los pantalones nuevos del verdugo (Carrington, 1995: 165-166).

Francis asiste impasible a una escena a todas luces onírica y simbólica, el niño que Ubriaco conocía había sido decapitado, de esta manera el joven Francis muere para dar paso a un nuevo Francis. Pero si bien éste parecería el final perfecto, la escritora inglesa nos depara una sorpresa mayor pues finalmente Amelia, con engaños y subterfugios, consigue que su joven primo acuda a su presencia, iniciando una fuerte discusión que se salda con la muerte ya física y real de Francis pues la niña golpea con saña la cabeza de su primo. Tío Ubriaco sigue el cadáver hasta Inglaterra y al ver el color blanco del féretro se decide a cambiarlo por unas rayas amarillas y negras. El dolor es palpable en toda la historia, ninguno de los personajes consigue reconciliarse consigo mismo ni con los demás. Los celos que ciegan a Amelia le llevan a matar a Francis; Tío Ubriaco, en su desesperación por mantener la doble relación, es incapaz de ver el dolor que provoca en ambos y, por supuesto, está ciego a la tragedia que se entrevé; por último, el dolor de nuestro protagonista toma la forma de una cabeza equina y su final es la muerte.

La historia, escrita bajo parámetros surrealistas, se nutre de la propia realidad de la artista inglesa. El relato fue escrito en Saint-Martin-d'Ardèche donde ella había acudido con Max pero también donde se encontró sola mientras el artista alemán había acudido a París. Paralelamente a la metamorfosis sufrida por su *alter-ego*, la artista canaliza su tristeza a través de las letras. La cabeza equina de Francis es una metáfora de su propia situación.

Pero si en *El pequeño Francis*, Leonora es consciente del papel que juegan las mujeres en el imaginario surreal no lo es menos en *El enamorado*, ¡*Vuela, paloma!*, *El séptimo caballo* o *La Dama Oval*, ya que estos relatos cortos le sirven como tribuna de denuncia de una situación claramente sumisa a la que son sometidas las mujeres por los varones que las rodean. Leonora siempre fue consciente de ser una mujer en un mundo de hombres pues el movimiento surrealista siempre estuvo dominado por los varones, «"Ser una mujer surrealista", ha advertido desde entonces con su característico humor irónico, "quería decir que eres la que cocinaba la cena para los hombres surrealistas"»⁴.

En *El enamorado*, Leonora ya no esconde su feminidad en el cuerpo de un joven muchacho pero, en cambio, las dos mujeres que pueblan la historia –la ladrona de melones y la esposa del frutero– son silenciadas y relegadas al estatismo, sobre todo la mujer del frutero, en detrimento de un personaje masculino que se mueve y se comunica.

En este relato se nos narra con un peculiar sentido dramático cómo la protagonista, al robar un melón, es interceptada por el frutero, quien le obliga a escucharle bajo amenaza de denunciarle a la policía. El frutero le lleva a la trastienda donde le enseña el cadáver de su mujer, un cuerpo que aún a pesar del tiempo transcurrido desde su muerte todavía estaba caliente:

Me pareció que llevaba tiempo allí porque la cama estaba toda cubierta de yerba. -La riego todos los días –dijo el frutero, pensativo–. Desde hace cuarenta años, no soy capaz de averiguar si está muerta o no. Ni se ha movido, ni ha hablado, ni ha comido en todo ese tiempo; pero cosa curiosa, se mantiene caliente. Si no me cree, mire. (Carrington, 1995: 85).

El frutero le pide que se siente y le cuenta una extraña historia de amor. El frutero tenía el don de deshidratar la carne. Gracias a este don acude a casa de Agnès –así se llama la esposa– a deshidratar la colección de chuletas del padre de la joven. Se enamoraron inmediatamente y pasaron su noche de bodas en una casa en la que habitaban dos lobos, un zorro y una anciana. Entraron en la casa por una ventana. Ese día fue el comienzo del fin para Agnès, cada vez habló menos y fue apagándose hasta morir. En este momento de la historia el frutero lloraba de tal manera que su vista estaba cegada por las lágrimas, hecho que fue aprovechado por la protagonista para escabullirse con el melón.

En realidad este cuento es el relato de un amor obsesivo, absorbente que restringe la libertad de quien lo «sufre». El mismo don que llevó al frutero a conocer a su mujer es el que le lleva a perderla. En su propia inconsciencia, en

4 Leonora Carrington Cit. en Chadwick, Whitney (1994): *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ed. Era, pág. 10.

su egoísmo es incapaz de darse cuenta que su mujer, su cuerpo pudiera muy bien acabar deshidratándose como si fuera una vulgar chuleta de la colección de su padre. En esta situación, en este ensimismamiento del ser masculino se encuentra un paralelismo con la vida real pues en el afán de cantar las excelencias de la mujer se olvida, en ocasiones, la voz de estas mismas mujeres.

En *La Dama Oval* Leonora nos introduce en el mundo de las relaciones paterno-filiales. En este cuento la imagen de una mujer joven muy alta y delgada asomada a una ventana llama la atención de la narradora de la historia. Así, movida por la curiosidad, se decide a entrar en ella con la intención de conocer a esa misteriosa muchacha. Con paso firme entró en la casa, decorada con elegancia, dirigiéndose a la habitación donde se encontraba Lucrecia. Después de algunos titubeos consiguió llamar su atención al pedirle que tomará una taza de té. Petición denegada con dureza: «Yo no bebo; yo no como. En protesta contra mi padre, el muy hijo de perra». (Carrington, 1995: 70). Pero tras un cuarto de hora y con la promesa de que la narradora no contaría a nadie que había comido, la muchacha devoró un buen número de pastas. Una vez comida, salió de la habitación dirigiéndose a una habitación llena de juguetes –seguida por la curiosa visita. Entre todos los juguetes destacaba uno por su antigüedad y porque parecía tener vida propia, un caballo de madera. *Tártaro* –así se llamaba el caballo– era el juguete preferido de Lucrecia. Junto a la muchacha, *Tártaro* y Matilde –una urraca parlanchina– nuestra narradora decide jugar en la nieve a ser caballos:

Lucrecia se arrojó en la nieve, que era ya espesa, y rodó por ella gritando:

-¡Todos somos caballos!

Cuando se levantó, el efecto fue extraordinario. Si no hubiera sabido que era Lucrecia, habría jurado que se trataba de un caballo. Era hermoso, de un blanco cegador, con sus cuatro patas finas como agujas y una crin que le caía como agua alrededor de su larga cara. Se echó a reír de alegría y se puso a bailar locamente en la nieve.

-Galopa, galopa, «Tártaro»; pero yo iré más deprisa que tú (Carrington, 1995: 72).

En pleno éxtasis equino no se dieron cuenta que la puerta de la casa se había abierto para dar paso a una enfurecida anciana. La mujer agarró con fuerza a los cuatro jugadores y los arrastró al interior de la casa. Mientras, Lucrecia «daba coces en todas direcciones, destrozando cuadros y sillas y piezas de porcelana» (Carrington, 1995: 73). Con firmeza consiguió llevarlos en presencia del anciano padre de Lucrecia. El hombre, al saber que su hija estaba jugando a los caballos, aun a sabiendas de que se le había prohibido, decidió castigarla

con severidad. El anciano cogió a Tártaro y en el cuarto de los niños le prendió fuego mientras se «oían los relinchos más espantosos, como si un animal estuviese sufriendo torturas extremas» (Carrington, 1995: 74).

En este cuento se nos muestra el intento de ruptura con la figura del padre. Cabe recordar que Leonora fue repudiada por su padre cuando decidió huir a París. Asimismo podemos leer una ruptura ya no únicamente con su padre sino también con su mentor, Ernst. Ambos constriñen la personalidad de la artista. Pero mientras el padre lo consigue mediante las estrictas normas sociales inglesas, Ernst lo logrará al enclaustrarla en un mundo de falsas apariencias: mujer artista independiente con un proceso creativo propio y con un lenguaje rico y fluido bien definido que se mostraba a un público afín mediante exposiciones y publicaciones de sus relatos. Pero, a pesar de todo ello, Leonora seguía siendo el numen inspirador del artista alemán. Difícilmente Ernst abandonaría la idea de la mujer situada en el centro creativo del hombre. El padre castigó a Leonora con el repudio y Ernst recordándole su situación en el mundo del arte, al escribir en el Prefacio de *La casa del miedo*, 1938: «¿Quién es la Desposada del Viento? ¿Sabe leer? ¿Sabe escribir francés sin cometer faltas?»⁵ (Ernst, 1995: 60). Dichos «castigos» fueron contestados desde las páginas de *La Dama Oval* en la figura de una rebelde Lucrecia frente a la tiranía e incomprensión paterna.

Hemos visto hasta ahora lo consciente que es nuestra artista del papel al que son relegadas las mujeres. ¡*Vuela, paloma!* y *El séptimo caballo* son los dos últimos cuentos que vamos a comentar con respecto al tema de la *femme-enfant*. En todos los relatos se ha perseguido la misma idea, demostrar que la imagen de la mujer como construcción, encerrada en un mundo intemporal e irracional puede y debe ser contraatacada.

¡*Vuela, paloma!* sea quizás el relato más consciente de esa construcción masculina que es la *femme-enfant* en la órbita surreal. En este relato Leonora nos introduce en el particular encargo que Célestin des Airlines-Drués le hace a la protagonista, pintar el retrato de su joven esposa muerta. La artista trabajó toda la noche iluminada por la luz que emanaba del cuerpo de Madame des Airlines-Drués. Cuando por fin se decide a mirarlo, su sorpresa es mayúscula al darse cuenta que el rostro que había dibujado no era otro que el suyo:

No daba crédito a mis ojos. Sin embargo, al comparar el modelo con el retrato, comprobé que su fidelidad era innegable. Cuanto más miraba el cadáver, más sorprendente era el parecido con esos rasgos pálidos. Sobre el lienzo, en cambio, la cara era incuestionablemente mía (Carrington, 1992: 40-41).

⁵ Ernst, Max: «Prefacio o Loplop presenta a la Desposada del Viento» en Carrington, Leonora: «La casa del miedo» en Carrington, Leonora (1995): *Memorias de abajo*, Madrid, Siruela, pág. 60.

Para poder terminar el retrato, Monsieur des Airlines-Drués le ofrece una habitación en su casa, el estudio de su esposa. La artista, intrigada, abre el armario donde encuentra prendas de vestir, disfraces y el diario de Agathe des Airlines-Drués. Un diario que le muestra la angustia vivida por su escritora. Agathe le hace partícipe al lector de su soledad, de su creencia de que su cuerpo se desvanece poco a poco. Célestin, su marido, se le presenta en la habitación vestido de manera extraña y le pregunta si conoce el juego «¡Vuela, paloma!» El diario describe el juego pero termina de manera brusca. Cuando la artista lee la última palabra escrita en el diario se vuelve para observar el retrato pero el lienzo se encuentra completamente limpio. La artista «sabía lo que iba a ver: ¡tenía las manos muy frías!» (Carrington, 1992: 46).

Anteriormente hemos comentado que este texto aborda con claridad lo consciente que Leonora era de estar protagonizando un juego en el que las reglas habían sido previamente pactadas por seres completamente ajenos a ella. Por primera vez la protagonista de la historia es una artista. Condición que delata a nuestra autora ya que, a pesar de no ser un relato autobiográfico al uso, en él se perfila la astucia de una mujer que es capaz de ver cómo en un mundo tremendamente masculinizado –el surreal– ella va perdiendo poco a poco su identidad. Pérdida que va precedida de la formación de un mundo genérico –el de la mujer-niña– que reúne bajo un mismo epígrafe a un sinnúmero de personalidades, de sensibilidades como podemos ver en las palabras de André Breton:

La mujer-niña. El arte debe preparar sistemáticamente su asunción al imperio de lo sensible. Debe contemplarla sin pausa en su momento triunfal, poniendo en fuga a los murciélagos de nauseabundo vuelo silogístico, mientras que los brillantes versos tejen bajo su dirección el hilo misterioso; el único que puede conducir hasta el corazón del dédalo. Esa criatura existente y, si no se halla en posesión de la conciencia plena de su poder, no es menos cierto que de trecho en trecho la vemos aparecer en el cambio de agujas, y dirigir durante un breve tiempo los delicados mecanismos del sistema nervioso. Es Balkis de ojos tan grandes, que aun de perfil parecen mirar de frente; es Cleopatra la mañana de Actium, es la joven bruja de Michelet de mirada de erial, es Bettina implorando por su hermano y por su prometido cerca de una cascada, es el hada del perro de aguas de Gustave Moreau por su impasibilidad más tortuosa aún, y eres tú. ¡Qué recurso de felinidad, de ensoñación para dominar la vida, de fuego interior para anticiparse a las llamas, de malicia al servicio del genio y, sobre todo, de extraña calma atravesada por la luz tenue de la patrulla de vigilancia, no estarán comprendidos en estos instantes en los que la belleza, como para obligar a mirar más lejos, de repente, hace inútil. (Breton, 1972: 68-69).

Esa misma mujer-niña, reflejada en las palabras de Breton, es repudiada, de manera sistemática, en cada uno de los relatos analizados. Las palabras de Leonora giran alrededor de un mismo objetivo, mostrar al lector que en la asunción del papel de mujer-niña subyace la esencia misma de la denuncia. Es, en definitiva, un juego de espejos. Un espejo que recoge la imagen infantil pero que nos devuelve la imagen de una mujer consciente de serlo, a un ser rebelde.

No podemos dar por finalizado este capítulo sin sumergirnos en las páginas de un relato que sirve como epígono de todo lo dicho anteriormente, *El séptimo caballo*. En este texto confluyen dos elementos que han sido una constante en todos los relatos: la muerte y el caballo. Por una parte la muerte aparece representada en un Francis decapitado simbólicamente y posteriormente asesinado por su prima; en un cuerpo caliente pero inerte, el de Agnès; en un caballo que relincha en su contacto con el fuego y, por último, en la desaparición del retrato y una imagen, la de la artista, que ya no se refleja en el espejo. Por otra parte la figura del caballo que si bien no aparece en todos ellos sí es una imagen esencial en tres de ellos, *El pequeño Francis*, representado en la cabeza equina del protagonista; *La Dama Oval*, rinde un homenaje a un caballo de madera, Tártaro y, por último, *El séptimo caballo* que veremos con posterioridad.

La *femme-enfant* unida a la idea de la muerte como resurrección y a la figura del caballo como símbolo de juventud, sexulidad y fuerza da forma a *El séptimo caballo*. En este relato Leonora nos hace partícipes de la inquina y la hostilidad que Philip siente hacia su mujer, sobre todo, cuando en plena discusión es conocedor de su próxima paternidad:

Philip palidece de rabia. «No soporto esas necias mentiras. Es totalmente imposible que Mildred esté embarazada. Hace cinco años que no honra mi cama, y a menos que el Espíritu Santo se encuentre en esta casa, no veo cómo ha podido ocurrir. Porque Mildred es desagradablemente virtuosa, y no puedo imaginarla entregándose a nadie».

-Mildred, ¿es eso cierto? -dice la señorita Myrtle, temblando de deliciosa expectación.

Mildred chilla y solloza: «Es un embustero. Voy a tener un hijito precioso dentro de tres meses». (Carrington, 1992: 100).

Inquieto Philip sale camino de las caballerizas, sus caballos llegan al galope y él salta sobre el séptimo, una yegua que «corría como si fuera a reventarle el corazón. Entretanto, un inmenso amor embargó a Philip: le parecía que había nacido a lomos de esta hermosa yegua negra, y que ambos eran una sola criatura» (Carrington, 1992: 101-102). Leonora da por finalizado el cuento cuando al día siguiente el cuerpo de la esposa es encontrado pisoteado cerca de las

cuadras, añadiéndole la sorpresa de «la presencia de un potrillo deforme que se había metido en el séptimo “stall” vacío» (Carrington, 1992: 101).

La muerte de la protagonista del relato, al igual que la del resto de personajes de sus cuentos anteriores, es la muerte simbólica de la propia artista. Sólo dando muerte a esa imagen creada –la *femme-enfant*– puede darse vida a la artista y a la mujer comprometida con su trabajo, con su pasado, con su presente y con su futuro. Asimismo el símbolo equino aparecerá en este cuento por última vez. Ese mismo símbolo que le unió al artista alemán es asesinado en aras de una despedida que posibilitará la salvación de Carrington. En el momento en que la escritora escribió y publicó este cuento residía en Nueva York y su vida junto a Max Ernst había finalizado años antes. Sus vidas ya no volverían a caminar conjuntamente, ni tan siquiera de manera paralela. Él viviría hasta su muerte en E.E.U.U. y en Francia, junto a la también pintora Dorothea Tanning y Leonora marcharía a México, país en el que nacerían sus dos hijos fruto de su matrimonio con Chiqui Weisz.

Su absoluta consciencia de ser encerrada en una construcción que ella no había creado, y con la que se encuentra en completo desacuerdo, queda perfectamente reflejada en todos los cuentos analizados. Asimismo el deseo de huida latente en sus relatos reflejaría el deseo de la artista por encontrar un espacio propio, vital que le era negado mientras su nombre fuera indisolublemente asociado al de Max Ernst.

BIBLIOGRAFÍA

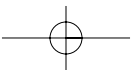
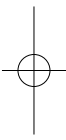
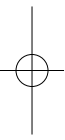
- ABERTH, Susan L. (2004): *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid, Ed. Turner.
- ANGELIS, Paul de (1994): «Entrevista a Leonora Carrington», en Whitney Chadwick (1994): *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones Era.
- BONNEFOY, Yves (dir.) (1996): *Diccionario de las mitologías*, Barcelona, Ed. Destino.
- BRETON, André (1972): *Arcane 17*, Madrid, Al-Borak.
- CABALLERO, Juncal (2002): *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton*, Castellón, Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I.
- . (2004): «Mujeres y Surrealismo: conciencia de cuerpo» en M^a José de la Pascua Sánchez, M^a del Rosario García-Doncel y M^a Gloria Espigado Tocino (eds.) (2004): *Mujer y Deseo: representaciones y prácticas de vida*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 73-82.
- CARRINGTON, Leonora (1992): *El séptimo caballo*, Madrid, Siruela.

- . (1995): *Memorias de abajo*, Madrid, Siruela.
- CHADWICK, Whitney (1994): *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones Era.
- . (1997¹⁹⁸⁵): *Women Artists and the Surrealist Movement*, London, Thames and Hudson.
- . (1998): *Mirror images: women, surrealism and self-representation*, Cambridge, MIT Press.
- . (1986): «Leonora Carrington: Evolution of a Feminist Consciousness» en *Woman's Art Journal*, Vol. 7, N. 1 (Spring-Summer, 1986), pp. 37-42.
- CHADWICK, Whitney & Isabelle DE COURTIVRON (eds.) (1994): *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, Madrid, Ed. Cátedra.
- CHEREM SACAL, Silvia (2004): *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MERCIÉ, Jean-Luc (1995): «Los pintores del objetivo» en Museo de Teruel (ed.) (1995): *Transparencias fugadas. Siete pintores fotógrafos: Man Ray, Nicolás de Lecuona, Pierre Boucher, Hans Bellver, Eugenio F. Granell, Pierre Moliner, Antoni Clavé*, Teruel, Museo de Teruel, pp. 21-47.
- PASCUA SÁNCHEZ, M^a José de la, M^a del Rosario GARCÍA-DONCEL y M^a Gloria ESPIGADO TOCINO (eds.) (2004): *Mujer y Deseo: representaciones y prácticas de vida*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- RODRÍGUEZ ESCUDERO, Paloma (1989): «Idea y representación de la mujer en el surrealismo» en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomos II, IV, pp. 417-423.
- SALMERÓN CABAÑAS, Julia (2002): *Leonora Carrington (1917)*, Madrid, Ed. Del Orto.
- SULEIMAN, Susan Rubin (1994): «El pájaro superior conoce a la novia del viento. Leonora Carrington y Max Ernst» en Whitney Chadwick & Isabelle de Courtivron (eds.) (1994): *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, Madrid, Ed. Cátedra, pp. 117-142.

Recibido el 23 de diciembre de 2007

Aceptado el 14 de febrero de 2008

BIBLID [1132-8231(2008)19: 123-139]



IRENE BALLESTER BUIGUES¹

El cos obert: ferma convicció de la representació femenina en dones artistes contemporànies

*The «open» body: firm conviction of the female.
Representation in contemporary female artists*

RESUMEN

La pintora mexicana Frida Kahlo, fou la primera que «obrí» el cos per expressar temes que mai havien sigut tractats fins eixe moment, un camí de representació del cos femení com a llenç expressiu en un món dominat pels hòmens, una imatge que també dugué a terme la pintora italo-argentina Leonor Fini, qui creà el seu propi univers femení victoriós identificant-se amb la figura mitològica de l'esfinx com a dominadora de l'home. La petjada deixada per Frida Kahlo serà arreplegada per les artistes contemporànies mexicanes, les quals ens parlaran en les seues obres del feminicidi llatinoamericà, un art extrem que té els seus arrels a l'accionisme vienès i al body art, amb artistes que com elles, ja en els anys seixanta i setanta havien donat a conèixer la construcció de la identitat femenina que en eixos anys començava a resorgir de la foscor.

Palabras clave: Identitat, feminicidi, cos obert, llatinoamèrica, art extrem.

ABSTRACT

The Mexican painter Frida Kahlo, was the first painter who «opened» her soul to express subjects which had never been discussed before until that moment; a way of representation of the female body as an expressive canvas in a world dominated by men, an image which the italian-argentine painter Leonor Fini represented by creating her own victorious female universe identifying herself with a mythological sphinx as a domineering of men. The mark left by Frida Kahlo will be collected by the contemporary Mexican artists, who will talk about the Latin American feminicide in their works of art, an extrem art which has its roots in a Viennese actionism and the body art, with artists like them who, in the sixties and the seventies, had already made known the construction of female identity which, in those years, started to reappear from darkness.

Key words: Identity, feminicide, opened soul, Latin America, extrem art.

¹ Universitat de València.

SUMARIO:

1. — Frida Kahlo i Leonor Fini: el reflex de la visió femenina. 2. — El cos femení: un camí obert de denúncia a Llatinoamèrica. 3. — Actituts extremes necessàries. 4. — La dona forta que resorgeix de les tenebres. 5. — Conclusió.

Frida Kahlo i Leonor Fini: el reflex de la visió femenina

Els anys vint finalitzen a Europa amb el moviment vanguardista del surrealisme. El seu fundador, André Breton, ja havia deixat ben clar en els seus manifestos, quin anava a ser el protagonisme de les dones en aquest moviment i el seu paper simplement es limitava a ser objecte sexual i musa per als artistes masculins. En aquest context artístic, difícil per a la dona, les dones artistes que emergien en aquestos moments es trobaren amb una tasca de maduració de les seues idees artístiques que derivarien en un univers estètic en el qual primaria la necessitat interior de trobar la identitat femenina mitjançant la reconciliació d'oposicions binàries, la identificació amb la naturalesa i la plasmació dels seus somnis en un context femení que deixava enrere l'equivalent masculí de la *femme-enfant* surrealista.

Frida Kahlo conegué el moviment del surrealisme francès gràcies al viatge que André Breton i la seua esposa Jacqueline Lamba realitzaren a Mèxic en el mes d'abril de l'any 1938 per buscar noves fronteres per a la seua doctrina. El matrimoni Breton, descobrí un país ple d'un exotisme que evocava el paradís perdut i un lloc on posar en pràctica part de les premisses del seu moviment com fou la de descobridor, mitjançant l'atzar, d'una dona, que en aquest cas resultà ser una pintora. Quasi un «objecte trobat» fou Frida Kahlo per al pare del surrealisme i com a «exòtica» fou introduïda dins de les exposicions surrealistes de Nova York i París, finalitzant aquesta història quan Frida Kahlo s'adonà de què allò que ella pintava era la seua pròpia realitat unida a un context cultural mexicà desconegut a Europa. Leonor Fini, de pare argentí i mare italiana, qui arribà a la capital francesa l'any 1933 des de Trieste buscant el seu ambient cultural i artístic, desenvolupà una pintura contraposada als preceptes del surrealisme amb la utilització de la figura femenina autònoma, lliure i sexualment activa. Elles foren les úniques dones que no conviviren estretament amb el surrealisme encara que participaren en algunes exposicions d'aquest moviment. Leonor Fini participà en l'Exposició Internacional del Surrealisme de l'any 1938 en la galeria de Julien Levy a Nova York i en l'exhibició d'Art Fantàstic celebrada a Zúrich l'any 1942 mentre que Frida Kahlo participà l'any 1939 en la galeria Pierre et Colle de París en l'exposició «Mexique» organitzada per Andre Breton on s'exposaren divuit pintures seues junt a fotografies de Manuel Álvarez Bravo, algunes peces precolombines i una selecció d'objectes d'art popular. Les dues autodidactes, desenvoluparen una obra individual essent el protagonista principal de la mateixa el seu rostre com a concepte transgressor, al mateix temps que altiu i provocador, amb gestos comuns

i trencadors, com el fet de realitzar de la vestimenta un acte implícit de comportament i significat de vida així com de personalitat.

Frida Kahlo (Coyoacán, Ciutat de Mèxic 1907-1954), partia de la quotidianitat tan difícil i privada de la seua vida, després dels impediments ocasionats per un accident de tramvia l'any 1925 quan tan sols tenia divuit anys. Moltes eren les hores passades gitada en un llit on al sostre del mateix, el seu rostre i el seu cos maltractat pel dolor, era allò reflexat. Aquest era el seu univers particular i característic que la dugué a agafar un pinzell per a autorretratar-se per primera vegada l'any 1926. Eren els anys vint a Mèxic. El resorgir del nacionalisme patriòtic en les manifestacions plàstiques encapçalades pels tres muralistes més importants com foren Diego Rivera amb qui es casà l'any 1929, David Alfaro Siqueiros i José Clemente Orozco, impregnava quasi tots els edificis públics i històrics del país. Frida Kahlo, fou coneixedora d'aquest nacionalisme mexicà i participà del mateix en la seua pintura. Entroncada amb els arrels barrocs novohispans dels retaules petits com a exvots² populars de dimensions reduïdes, Frida Kahlo s'aproprià del significat del mateix per donar gràcies a la vida per romandre en aquest món, un univers que plasmarà en unes dimensions reduïdes on no faltaran les referències a la cultura d'arrels precolombines com la azteca o la zapoteca i l'influència de la conquesta, del catolicisme, del retrat mexicà del segle XIX i dels arrels populars mexicans.

L'enfermetat tractada en el seu llenç amb el seu interior destroçat per tantes operacions, deixava entreveure el seu sofriment intern. En *Sin esperanza* de 1945, el seu interior més profund era expulsat a un món àrid al qual pocs anys de vida li quedaven, dolor aquest que ja havia sigut reflexat en *La columna rota* de l'any 1944. Frida Kahlo s'alçava en aquest autorretrat victoriosa, encara que amb un esperit intern castigat i esqueixat on el dolor estava present i el cos maltractat per la enfermetat, quasi putrefacte, s'alçava encara esbelt i amb una gran bellesa, mentre es resistia a ser futura carn per a morgue. El seu esperit de dona triomfadora tornava a aparèixer en *Árbol de la esperanza mantente firme* de l'any 1946 necessari per a mantindre-la en peu quan les operacions començaven a augmentar junt amb els seus dolors ja que la seua salut minvava quantiosament després de l'operació d'espina a què s'havia sotmés i on li havien col·locat un cosset que li ocasionava grans dolors³.

2 A la Casa Azul de Coyoacán a la Ciutat de Mèxic, es conserva la col·lecció d'exvots populars de Frida Kahlo. Aquests eren realitzats pels fidels per donar gràcies al sant de la seua devoció després d'haver superat un accident o una malaltia. Al mateix museu es conserva un exvot en què els pares de Frida Kahlo donaren les gràcies perquè la seua filla s'havia salvat de l'accident en 1925.

3 Sembla que Frida Kahlo pogué tindre el síndrome de Munchausen, el qual incita als pacients a sotmetres a noves operacions quirúrgiques. El metge Leo Eloesser, amic personal de Frida Kahlo, pensava que la majoria de les operacions a les quals es va sotmetre Frida Kahlo, foren innecessàries. Joyce Campbell, entrevista privada, Tacámbaro, Mèxic, juliol de l'any 1977. Citat per: Herrera, Hayden (1994): *Frida Kahlo. Las pinturas*. México D.F: Editorial Diana, p. 194

Eixa Frida Kahlo, que resorgia de la dualitat tenebrosa, era la Frida que exaltava la seua mexicanitat sota la figura de la Tehuana que apareixia en els autorretrats envoltada de naturalesa i d'animals. Aquestos ens transporten a la zona de l'Istme de Tehuantepec on el cineasta rus Sergei Einsenstein, havia rodat l'any 1931 el capítol «Sandunga» que formava part de la seua pel·lícula *Qué viva México*. L'exotisme i la individualitat femenina d'aquesta zona del Carib, són exaltades en aquestes escenes on el matriarcat de l'Istme de Tehuantepec i la força de les seues dones apareix reflexat amb la individualitat poderosa de la representació dels autorretrats de Frida Kahlo. Orgullosa en mostrar-se a l'espectador amb l'indumentària i les joies de les dones de la zona, com a símbol de poder femení, la seguretat que reflexa el seu rostre, coronat per un pentinat perfecte i expressiu, ve acompanyada per una vegetació frondosa i exuberant. Aquesta és una vegetació que inunda el cos de la pintora per transformar-la en una deessa on la dualitat entre la vida i la mort estan presents en la seua obra com també ho havien estat en la cultura azteca. Així ho reflexa el seu *Autorretrat* de l'any 1940 on es representa envoltada d'un gat a punt de botar sobre l'espectador i d'un simi que estira el collar de Frida Kahlo, mentre unes rames amb espines que li fan sagnar el seu coll, subjecten un colibrí mort amb les ales obertes que recorden les celles de la pintora. El collar d'espines recorda tant al collar portat per la deessa azteca Coatlicue, a qui també li sagna el coll, a les automutilacions dels sacerdots azteques i també al collar de la Passió de Crist, mentre que el colibrí mort simbolitza en la cultura azteca la reencarnació, a més de ser utilitzat com a amulet per a tindre sort amb l'amor.

Aquestes característiques, ens parlen d'una pintora per dret propi amb una cultura avançada i compromesa amb la política del seu país. Així la retratà Diego Rivera als murals de la Secretaria d'Educació Pública de la Ciutat de Mèxic on vestida amb la camisa roja i l'estel del mateix color, repartia baionetes als hòmens del poble per continuar amb la revolució del proletariat. No obstant, ella es declarà des dels inicis com a ferma estalinista en contra del seu marit, qui es declarà partidari de Trotsky i de les seues idees internacionals, que el dugueren a donar-li allotjament durant un temps a la Casa Azul de Coyoacán en 1937. Fins la seua mort, ocorreguda l'any 1954, en el capçal del seu llit, Frida Kahlo tenia imatges de Mao, Lenin, Marx, Engels i Stalin com si es tractara de sants que anaven a protegir-la i a salvar-la del seu sofriment, una situació dolenta que ja havia deixat en les mans del comunisme salvador en la seua obra *El marxismo dará la salud a los enfermos* realitzada en 1954, en la qual, una ferma crítica contra els Estats Units i el capitalisme característics d'un món opressiu, formaven part d'una dualitat crítica per a la societat en un món en què una paloma blanca s'obria en el cel acompanyada de Karl Marx per salvar la humanitat, mentre que unes mans l'ajudaven a caminar sola sense crosses sota la doctrina del comunisme, probablement amb el llibre *El Capital* de Marx

que portava en la mà esquerra. Fins i tot l'última aparició pública de Frida Kahlo el 2 de juliol de 1954 fou per manifestar-se en contra de la caiguda del govern d'esquerres de Jacobo Arbenz a Guatemala provocat per la intervenció dels Estats Units. Onze dies després, moria i al vestíbul del Palau de Belles Arts, el seu taüt era cobert per la bandera roja comunista amb la falç i el martell, dos símbols que ja havia pintat anteriorment en els seus cossets d'estuc i que la farien mantindre ferma.

El mateix any en què naixia Frida Kahlo, ho feia la pintora Leonor Fini (Buenos Aires 1907- París 1996). Com ella, pintora per dret propi creà el seu propi univers femení victoriós i de gran erotisme davall la figura de *L'àngel de l'anatomia*, obra realitzada l'any 1949. En aquest cas, un àngel que semblava una deessa, despleguava les seues ales i les seues vestimentes per obrir el seu interior i mostrar a l'espectador les seues entranyes més profundes. Un àngel victoriós que dignificava el cos de la dona i que eixia d'un profund abisme encarnat sota la figura de Lilith, la anti-Eva que resurgia de les tenebres per a finalitzar amb el jou del surrealisme. Aquesta era una figura triomfadora que com Frida Kahlo a la *Columna rota*, desvinculava el cos femení de la mirada masculina per exaltar la individualitat sota la dominació de les dones i l'expressió dels seus sofriments interns. Aquesta individualitat fou representada mitjançant els seus autorretrats realitzats amb una gran bellesa plena de sensualitat i on ella s'apropiava de la figura mitològica de l'esfinx com a devoradora d'hòmens per satisfer el seu desig sexual. Aquesta inquietant figura misògina de cos de gossa o de lleona i bust de dona que tenia atemorits els habitants de Tebes si no desxifraven l'enigma que finalment Edip esbrinà, no oprimeix l'home, segons la mateixa etimologia de la paraula, en les representacions de l'univers femení de Leonor Fini, si no que ara és l'home aquell que apareix dormit sense cap símbol de virilitat, després de l'acte sexual que ha saciat a aquesta contrafigura de la mare, com apareix a *Divinidad cretense observando el sueño de un joven* de l'any 1947 i a *Stryges Amaouri* de l'any 1948, on la quasi figura humana d'un felí, porta en la seua mà dreta un ou que fa referència a l'ou còsmic, nascut de les aigües primordials i covat per donar llum al sol i a la terra en igualtat de condicions. Representa aquest ou la polarització de l'andrògin com a principi organitzador després del caos i de la fi de l'univers, on resorgeix de les tenebres i de l'obscuritat un nou món en el qual la naturalesa, l'amor als animals i la igualtat de sexes siguen les premisses principals. Una dualitat elevada a la màxima perfecció on l'unió de contraris era el símbol màxim de l'expressió de l'unitat divina com també ho havia sigut Diego Rivera als braços de Frida Kahlo, uns braços plens de poder característics de la deessa mare independent i no de l'esposa sumisa a l'obra titulada *El abrazo de amor del universo, la tierra (México), Diego, yo y el señor Xólotl* de l'any 1949.

Tant Frida Kahlo com Leonor Fini, al llarg de la seua obra han seguit un camí racional per apropar-se a l'àmbit d'allò femení, la seua realitat, per la qual cosa és necessari reivindicar la capacitat d'invenió i el·laboració d'aquestes dues artistes, essent la seua obra un desafiament constant a la ideologia dominant masculina amb una forta càrrega tant emocional com autoconfessional que obrí un camí per a l'autoexploració femenina adoptat com a símbol d'identitat per a les posteriors dones artistes que han treballat a partir del seu cos. Agafar aquestes dues artistes com a paradigma de propostes visuals posteriors on el cos de la dona siga un medi d'expressió i de reivindicació, és afirmar un camí d'identitat cultural propi on és necessària la denúncia per transformar la realitat del sistema falocèntric amb una perspectiva de gènere. El cos havia sigut obert en l'obra d'aquestes dues artistes per parlar d'allò més íntim que les oprimia i les havia convertit en víctimes i a partir dels anys setanta amb l'aparició del feminisme, no sols foren rescatades, sobretot Frida Kahlo com a símbol d'identitat femenina i cultural, si no com a model a seguir per realitzar un art com el seu, un art que fos un crit de denúncia front una societat masclista opresora.

El cos femení: un camí obert de denúncia a llatinoamèrica

A Llatinoamèrica, un continent on el cos de la dona malauradament té un altre valor degut a una societat marcada pel feminicidi⁴ i per un masclisme opresor, el cos de la dona artista ha esdevingut una analogia comparativa entre la societat, la dona i el país opresor. A Mèxic el feminisme arribà de mans d'artistes activistes com Mónica Mayer (Ciutat de Mèxic, 1954) a la fi dels anys setanta, qui junt a Maris Bustamante (Ciutat de Mèxic, 1949), formaren el primer grup d'art feminista anomenat Polvo de Gallina Negra. Una de les seues performances més importants fou *El respeto al derecho al cuerpo ajeno es la paz*, realitzada a l'Hemicicle Juárez de la Ciutat de Mèxic el dia 7 d'octubre de l'any 1983 on es repartien entre els assistents una apòzema per a tirar mal d'ull a tots el violadors.

Amb una finalitat de sensibilitzar a la societat del masclisme opresor i denunciar aquesta situació d'opressió femenina, l'artista i activista cultural Lorena Wolffer (Ciutat de Mèxic 1971), realitza un performance per denunciar la situació de les dones víctimes del feminicidi a Ciudad Juárez. Amb el títol de *Mientras dormíamos*, Lorena Wolffer, vol denunciar la passivitat que les autoritats mexicanes han tingut davant l'assassinat de més de 300 dones en aquesta

⁴ Traducció realitzada per la doctora mexicana Marcela Lagarde y de los Ríos del terme anglés femicide. Feminicidi és l'assassinat de dones i la impunitat que regeix en els mateixos mentre que femicidi és el terme femení d'homicidi.

Lagarde y de los Ríos, Marcela (2001): «Presentación a la edición en español», *Feminicidio: una perspectiva global*. México D.F. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 11-14

ciutat fronterera amb els Estats Units. Realitzat l'any 2004 per primera vegada, el cos de l'artista es converteix en vehicle de coneixement per mostrar els abusos als quals foren sotmeses les víctimes del feminicidi. L'artista, situada damunt d'una taula de morgue, vestida amb una camiseta i una jaqueta, dues peces de roba esqueixades per la brutalitat de l'agressió física i sexual, assenyal-la amb una plomissa quirúrgica en el seu cos, els colps, els talls, els tirs i les mutilacions a les quals foren sotmeses aquestes víctimes, actes cruels també descrits per una veu en off que conta com foren atacades cinquanta dones. Aquestes petjades de l'agressió queden tant en el cos de la performancera com en la ment de l'espectador per involucra-los davant aquestos actes que queden sense resoldre en la majoria dels casos i de la qual cosa tots som culpables. Lorena Wolffer atorga dignitat a aquestes dones que ni una vegada mortes, són respectades. Parla de cadascuna d'elles amb els seus noms i cognoms per deixar enrere el significat genèric i aïllat de mortes de Juárez. Daniela Edburg (Houston, 1975) a la seua sèrie fotogràfica *Lo que queda del día* realitzada entre 2005-2006, una dona morta apareix amb un cos desmembrat i maltractat per la brutalitat. És el cos d'una dona assassinada, tirada enmig d'un paisatge amb una vegetació inquietant la qual és còmplice del seu assassinat per la seua passivitat en una comparació amb la societat. El cos fragmentat és símbol d'una gran violència contra les dones per ser aquestes víctimes de violacions i que apareixen tirades com fem una vegada aquestes ja han sigut utilitzades com a objectes sexuals. El títol d'aquesta sèrie fotogràfica així ens ho diu, és el que queda del dia després d'un abús, un cos desfet. Encara que l'artista intenta dissimular la brutalitat de l'escena amb una gran artísticitat mitjançant sobretot la utilització de colors vius i un paisatge verd allunyat dels camins desèrtics on apareixen normalment a Ciudad Juárez els cadàvers de les dones víctimes del feminicidi, tal vegada perquè ella no realitza aquestes escenes amb una perspectiva de gènere, la brutalitat misògina està present en la visió de l'escena.

Guatemala és un altre país on la violència pel feminicidi està present en els problemes de la societat on des de l'any 2001 han sigut assassinades més de mil dones en un país de dotze milions i mig d'habitants. Els cossos han aparegut en fematers, dins de bosses de plàstic, nugades de peus i de mans una vegada havien sigut violades, maltractades, mutilades o tirades des de taxis a gran velocitat. Davant d'aquesta situació de repressió a les dones, on les tortures que han sigut sotmeses en els cossos de les víctimes recorden les tortures patides per la repressió dictatorial de Ríos Montt i per la guerra civil, com a conflicte intern que finalitzà en 1996, l'artista guatemalteca Regina José Galindo (Ciudad de Guatemala, 1974), realitza del seu cos, un cos polític que denuncia el feminicidi al seu país. El seu únic performance repetit tant a Mèxic com a Guatemala fou *No perdemos nada con nacer* de l'any 2000. El seu cos introduït dins d'una

bossa negra de plàstic per al fem, era tirat enmig d'un femater simulant ser un cadàver. A Mèxic, les autoritats policials arribaren de seguida mentre que a Guatemala, un vianant sols menejà el seu cadàver per agafar una ràdio que hi havia aprop del seu cos i aquest continuà amb la seua vida, reflexant com de castigada per la violència ha estat Guatemala en els últims anys on la seua població està acostumada a veure cadàvers, segons declaracions de la mateixa artista⁵ i on les xifres de víctimes de la guerra civil, finalitzada fa poc més de deu anys, oscil·len entre 150 i 160.000 morts i uns 40 ó 45.000 desapareguts⁶. La referència a la dona basura torna a estar present en un país també castigat pel feminicidi amb unes xifres que en ocasions han superat les de Ciudad Juárez ja que des de l'any 2000 fins l'any 2006 moriren més de 1.500 dones⁷. La impunitat també regeix en aquest país on el narcotràfic, la delinqüència o les «mares», les anomenades bandes juvenils, han utilitzat el cos de les dones per intimidar el govern mitjançant missatges escrits en els cadàvers de les dones víctimes del feminicidi. «Muerte a las perras» fou el més repetit i Regina José Galindo al performance titolat *Perra*⁸ de l'any 2005 escrivia amb un ganivet a la seua cama esquerra aquesta paraula. En un mateix periòdic guatemaltec però en diferents seccions, dues fotografies similars tractaven el mateix tema. En successos, apareixia una dona anònima assassinada a qui li hi havien gravat en la seua cama la paraula perra, mentre que en la secció de cultura, Regina José Galindo es gravava en la seua cama aquesta paraula per denunciar el feminicidi davant de les càmeres, mentre que al performance *Golpes*, es pegava tants cops amb un cinturó masculí com dones assassinades víctimes del feminicidi hi havia des de l'1 de gener fins al 9 de juny de l'any 2005 al seu país. Aquesta performance era una acció sonora en què el públic sols podia escoltar el so del cinturó colpejant el cos de Regina José Galindo. En total foren 269 cops per denunciar el feminicidi i la força imposada per l'opressió masculina que utilitza aquest complement de la vestimenta per assignar la seua voluntad masculista.

Una societat que per a Regina José Galindo està dominada per la falsetat i per la hipocresia on el cos de la dona està sotmés al servei masculí. Amb el video *Himenoplastia*, amb el qual va guanyar a la Bienal de Venècia d'Art Contemporani el Lleó d'Or l'any 2004, denunciava la situació d'alguns països on la virginitat és requisit indispensable per a casar-se. Idea sorgida a l'artista després d'haver vist un anunci al periòdic on es podia reconstruir l'himen mitjançant una operació, Regina José Galindo es sotmeté a aquesta intervenció

5 Gutiérrez V., Alejandra (2007): «Regina José Galindo o el espejo violento», *Este país*. Vol. 1, N° 8, Ciudad de Guatemala.

6 Figueroa Ibarra, Carlos (2004): «Cultura del terror y Guerra Fría en Guatemala», *Sujetos víctimas y territorios de la violencia en América Latina*. México D. F: Universidad de la Ciudad de México, p. 33.

7 www.cronica.com.mx. 11-3-2008.

de fort impacte visual i tornar a ser «verge» fruit de la doble moral de la societat que ella estava denunciant. Una societat que criticà ja en l'any 2000 en una exposició titulada «Vivir aquí» realitzada al museu Ixchell de la Ciutat de Guatemala. A la pregunta de què significava per a ella viure en un país com el seu, la seua reposta fou injectar-se deu mil·límetres de Valium per dormir i no adonar-se de què és el que estava veritablement passant en una societat malalta de tanta violència com la de Guatemala.

Actituts extremes necessàries

Aquest és un art extrem que té els seus arrels a l'accionisme vienés i al body art, moviments de la fi dels anys seixanta en què artistes europees com Gina Pane o Marina Abramovic sotmetien el seu cos a tot tipus d'experiències límits en contra de la societat que les paralitzava i les instrumentalitzava. Amb accions com la realitzada el 9 de novembre de l'any 1973 a la galeria Diagrama per a un públic femení, a *Azione Sentimentale*, Gina Pane (Biarritz, França 1939-París 1990) es clavava espines de roser com si foren els claus del martiri de Jesucrist o el ja patit per Frida Kahlo en el seu autorretrat de *La columna rota* i es tallava amb una fulleta d'afeitar realitzant-se una ferida que recordava a una rosa roja, la flor mística convertida en vagina, mentre dues dones llegien una correspondència escrita en francès i italià, les dues llengües de la infància d'aquesta artista. Vestida de blanc com a símbol de puresa, color del drap de puresa de Crist i de Frida Kahlo a la *Columna rota*, ens «obria» el seu cos mostrant-mos la seua sang per expressar el dolor i veure en el mateix allò que li preocupava. Aquesta fou una acció que feia referència a la seua homosexualitat, a la seua infància, a la maternitat i a la sexualitat femenina. Dos anys més tard, Marina Abramovic (Belgrado, Sèrbia 1946) realitzarà l'acció *Lips of Thomas* realitzada entre 1975 i 1977 on ella mateixa mitjançant una fulleta d'afeitar dibuixarà en el seu ventre una estel de David. Traços que sagnen de la pell d'aquesta artista com a ritual perillós on la flagel·lació i l'estigmatització d'arrels cristianes eren dues vies posades al servei de l'artista per poder escapar d'un cos culturalment determinat i transgredir eixos límits que oprimien la dona i la seua llibertat. Un cos que deixa de ser objecte per convertir-se en subjecte per a ser el llenç expressiu i actiu d'una dona que vol conèixer-lo i explorar-lo. Aquest és el cas de l'obra *Interior Scroll* de Carolee Schneemann (Kentucky, USA, 1939), que com ja ho havia fet Gina Pane dos anys abans, també fou aquest performance realitzat per a un públic exclusivament femení en l'any 1975. L'artista, nua, des de l'interior de la seua vagina trau un paper amb un text sobre la vulva que es desdobra fent al·lusió a la serp del Paradís, motiu pel qual podria ser una Eva, i als rotllos jueus de la Torà o de l'Arca de l'Aliança. Una doctrina, la de la vulva, que és rescatada de l'oblidament, caracteritzada pel feminisme de la diferència que en aquest cas ve

de l'interior de l'artista i no de la seua ment, la qual cosa ens parla d'una matriu còsmica, d'una deessa mare de temps inmemorials relegada al llarg de la història a un segon plànol per la religió, els costums i els tabús que han perjudicat a les dones, relacionats aquests amb la maternitat i la menstruació. Un passat que com Carolee Schneemann, Judy Chicago (Chicago, USA, 1939) a la seua instal·lació *The Dinner Party* 1974-1979, donava a conèixer mitjançant un sopar per a 39 de les dones més importants de la història i de la mitologia, des de la deessa mare primigènia fins a la pintora nordamericana Georgia O'Keeffe. Com si de l'Últim Sopar de Crist es tractara, i en el qual sols participaren hòmens, totes elles estaven situades al voltant d'una taula en forma de triangle, fent referència a la forma de la vagina mentre que els coberts i els plats estaven realitzats amb formes genitals. A les rajoles del terra, estaven escrits el nom de 999 dones que havien fet possible aquest projecte.

La dona forta que resorgeix de les tenebres

A Europa i als Estats Units, la contrucció de la identitat femenina no fou endarrerida com sí que ho fou a Llatinoamèrica, on ha estat més forta l'opressió masclista i on encara es lluita per crear una consciència davant la situació d'opressió que la dona pateix en aquesta part del continent americà, opressió que també pateixen les dones a la resta del món. Però els avanços que s'han creat a Llatinoamèrica, ha permés que artistes dones amb una gran cultura i amb una clara consciència femenina, foren rescatades de l'oblidament. Aquest és el cas de l'artista colombiana Débora Arango (Medellín, Colòmbia 1907-2005) qui retratà per primera vegada a les dones com ella les veïa: plenes de bellesa, de misèria o de dolor i majoritàriament nues, a diferència de les escenes costumbristes i dels retrats, als quals estava acostumada la societat conservadora colombiana. Amb una obra que fou censurada per l'església colombiana qui l'amenaçà d'excomunió i per la dictadura franquista qui censurà la seua exposició individual l'any 1955 quan exposà a Madrid a l'Institut de Cultura Hispànica perquè no veien amb bons ulls que una dona realitzara nus que ella mateixa abans havia observat, els sectors conservadors li aconsellaren que aquests foren pintats pel seu mestre Pedro Nel Gómez perquè era home, mentre que a ella, com a dona, li aconsellaven que pintara retrats de la burgesia rural i conservadora antioquenya. Però la seua obra revolucionària barrejava plantejaments ideològics i socials amb el tractament de temes durs relacionats amb les dones. A l'aquarel·la realitzada als inicis de la dècada dels anys quaranta titulada *Friné o Trata de Blancas*, Débora Arango presenta en el centre de la composició la figura d'una dona blanca nua envoltada per hòmens que la miren amb un desig sexual. Sembla que Débora Arango plasmà en aquest llenç la història de la grega Friné qui es salvà d'una condemna d'impietat gràcies als seus atributs físics. Però l'obra plasma molt més que una llegenda clàssica,

perquè és una dona l'objecte de la mirada sexual per part dels hòmens que l'envolten i que veuen en ella sols plaer. Mitjançant aquest nu, Débora Arango critica la submissió de la dona front una societat masclista que no la deixa avançar en l'art amb uns llenços propis de testimonis amb forta càrrega de denúncia social on la figura de la dona produeix sentiments d'angoixa front una societat que cada vegada estava més corrompuda per la política i per l'església. Serà a la dècada dels anys cinquanta quan Débora Arango pintarà *Los derechos de la mujer*, un llenç on l'alegria de dues dones ballant es mescla amb la desconcertació d'un home que no pot parar la reivindicació dels drets de les dones i que en 1954, a Colòmbia emergien amb l'aparició de l'Organització Femenina per la lluita dels Drets de la Dona i amb la qual, aquesta pintora antioquenya estigué compromesa.

En el cas de l'artista argentina Raquel Forner (Buenos Aires 1902-1988), l'univers estètic de la seua pintura està compost per dones fortes que sorgeixen del dolor i de la desolació ocasionada per la guerra. Descendent d'una família valenciana, la guerra civil espanyola afectà en la seua obra pictòrica transmetint en *Mujeres del mundo* realitzada en 1938, l'angoixa ocasionada després dels bombardejos. Una escena de grans dimensions en la qual apareixen cinc dones en un paisatge castigat per la guerra, la figura central representa a Amèrica, inclinada sobre la terra i portadora de la pau. Darrere apareix la Xina i Espanya envoltades d'angoixa i de dolor amb uns rostres expressius coberts pels desgarradors gestos dels braços, mentre que a un costat, una mare amb els braços buïts sembla que cuida del fill que ha perdut en la guerra mentre que a l'altre, la dona treballadora porta a la mà dreta una falç. Aquesta obra és un homenatge per part d'aquesta artista argentina a les dones víctimes de la guerra, a les grans oblidades en la història dels conflictes armats com a crit de denúncia a favor del seu reconeixement com a víctimes al mateix temps que com a lluitadores.

Conclusió

La representació de la dona en l'obra de les artistes llatinoamericanes reflexava una cultura pròpia adquirida al seu país i a Europa, coneixements aquests que permeteren que aquestes artistes revolucionaren la tècnica pictòrica per afavorir l'expressivitat que les seues representacions comportaven, vistes des d'una perspectiva crítica i social. Aquestes dones fortes que han lluitat contra la imposició d'una societat masclista, buscaven la lliberació del seu cos mitjançant l'anul·lació, en les seues representacions, de qualsevol connotació sexual vinculada a la mirada dominadora de l'home. Els temes que a elles els unien en eixe univers femení foren adaptats a les seues necessitats i transmesos mitjançant el llenç expressiu que era el cos de la dona. Uns temes aquests que han evolucionat fins el cos polític necessari per crear una consciència en

l'espectador, com apareix en l'obra de Lorena Wolffer i de Regina José Galindo, les quals denuncien la situació d'opressió de les dones mitjançant un art extrem per crear una consciència dins la ment de l'espectador on la «carn» de les artistes i el seu dolor és mostrada a l'espectador mitjançant una eina quirúrgica. En el cas de Lorena Wolffer, aquesta serveix per donar a conèixer les atrocitats en el cos de les víctimes del feminicidi mentre que en el cas de Regina José Galindo, l'operació de reconstrucció de l'himen «necessària per a un cos pur que exigeix eixa societat falocèntrica», al igual que les operacions de la francesa Orlan, són vehicle de transformació i de crítica a l'opressió del cos de la dona. Diferència clara en el tractament del cos per part de les artistes dones a dos móns com són el llatinoamericà per un costat i per un altre l'europeu i el nordamericà, on són ara les qüestions d'identitat aquelles que predominen.

En l'obra de la francesa Orlan (Saint-Etienne, França 1947) la identitat física i la seua transgressió estan presents en els seus famosos performances quirúrgics transmesos via satèl·lit des de Nova York al centre Georges Pompidou de París i al Mac Luhan Center a Toronto, entre altres. En la seua obra hi ha un intent d'esculpir el seu cos per buscar la bellesa idealitzada plasmada a les icones més importants de la història de l'art, criticant al mateix temps aquests models que han sigut imposats com a cànon estètic a les dones. És la cirurgia qui «obri» el seu cos per transformar el seu interior i per eliminar allò que no necessita, canvi aquest que serà després reflexat en el seu rostre com a mostra de provocació visual. És un cos artificial el cos d'Orlan ja que aquest ha pedut la seua integritat natural i sols queda la carn viva sotmesa a les decisions de transformació de la mateixa artista i del bisturí del cirurgià. On el cos també es fa carn és en l'obra de la nordamericana Cindy Sherman (Nueva Jersey, USA 1954). Des de la seua primera sèrie fotogràfica dels anys 1977-1980 aquesta artista ens demostra que el jo és una construcció imaginària i ambigua que es converteix en actriu d'allò que aquesta artista ens vol mostrar en les seues fotografies. Eixa deconstrucció del jo, Cindy Sherman la fa pròpia en la seua obra multiplicant la seua imatge i renunciant a la seua pròpia imatge vertadera. No és ella la dona que apareix en aquestes fotografies si no que és la dona de la societat occidental contemporània amb les seues limitacions emmarcades en una societat falocèntrica, qui apareix davant de l'espectador masculí qui veu en ella sols un objecte de desig. Aquesta artista ha fet pròpia la disfressa per rebel·lar-se contra la homogeneïtzació de la dualitat sexual transgredint així les fronteres dels gèneres, mostrant un rostre que canvia d'identitat, ocult darrere de la careta dels estereotips marcats per la societat. Uns estereotips que són trencats en *Sex Pictures* de 1992, on les pròtesis dels cossos masculins i femenins són mesclats transgredint les fronteres del sexe i de la identitat quedant el cos reduït a una simple massa de carn horrorosa que espera ser penetrada, com espera ser penetrada pel bisturí la carn d'Orlan.

Temes de la identitat que la fotògrafa francesa Claude Cahun (Nantes, França 1894-Saint Héliier, França 1954) ja havia tractat en la seua obra per atorgar a la dona llibertat i individualitat fora de la presència de la ideologia dominant masculina, mitjançant uns autorretrats carregats d'indefinició sexual que alliberaven el cos de la dona de qualsevol estereotip que la poguera ridiculitzar front els estereotips masclistes, crítica que ja havia dut a terme la dadaïsta Hannah Höch (Gotha, 1889-Berlín, 1978) en el seu fotomuntatge de *La dulce* realitzat en 1926, així com Frida Kahlo al seu *Autorretrato con el pelo cortado* de 1940, on renunciava als seus cabells llargs i al vestit de tehuana adoptant un vestit masculí i els cabells curts. L'androgínia en l'obra de la pintora mexicana apareixia com a motiu de rebel·lia en la seua representació adoptant com a símbol de la seua feminitat el seu bigot tant característic i la unió de les celles com si foren dues ales d'oroneta, tal vegada per parlar-mos de la seua bisexualitat i també per alliberar-se dels estereotips femenins que tant li agradaven al seu marit Diego Rivera però que ella ja havia desafiat mitjançant actituds provocadores, com Leonor Fini, des de la seua joventut.

En definitiva, un art realitzat per les dones artistes que han utilitzat el seu cos com a llenç d'expressió mitjançant les representacions extremes necessàries per a cobrar consciència davant l'espectador, i en les quals elles han sigut les protagonistes. Aquestes imatges han sigut una mena de mapa que ens ha servit per adornar-mos de com ha organitzat el món el falocentrisme i quin paper reivindicatiu és el que li ha tocat i li toca representar a la dona artista en cadascun dels llocs del món per combatre l'opressió masclista que ens tornarà allò que ens pertany: la llibertat.

BIBLIOGRAFÍA

- DORIVAL, Geo (1942): *Raquel Forner*, Buenos Aires: Editorial Losada.
- FIGUEROA IBARRA, Carlos (2004): «Cultura del terror y Guerra Fría en Guatemala», *Sujetos víctimas y territorios de la violencia en América Latina*. México D. F: Universidad de la Ciudad de México, p. 33.
- FUENTES, Carlos *et al.* (2007): *Frida Kahlo 1907-2007*, México D.F: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- GUTIÉRREZ V. Alejandra (2007): «Regina José Galindo o el espejo violento». *Este país*. Vol. 1, Nº 8, Ciudad de Guatemala.
- GROSENICK, Uta (2002): *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Köln: Editorial Taschen.
- HERRERA, Hayden (1991): *Frida Kahlo. Las pinturas*. México D.F: Editorial Diana.
- JELENSKY, Constantin (1972): *Leonor Fini*. Lausanne: Editorial Clairfontaine.
- KAUFFMANN, Linda S. (2000): *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y en el arte contemporáneo*. Madrid: Editorial Cátedra.

- LEÓN CUARTAS, Manuel (2003): «Débora Arango –Género Fábrica– to Antioquia –made in Colombia», *Aquelarre. Revista del Centro Cultural Universitario*. Vol. 2, N° 3, Ibagué (Colòmbia).
- MAYER, Mónica (2004): *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*. México D.F: CONACULTA-Fonca.
- PEDRAZA, Pilar (2004): *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Ediciones Valdemar, pp. 335-343.
- PÉREZ-RATTON, Virginia (2007): «Central American Women Artists in a Global Age». En: Maura Reilly & Linda Nochlin: *Global feminisms. New directions in contemporary art*. London-New York: Brooklyn Museum, pp. 123-143.
- QUANCE, Roberta (1996): «Frida Kahlo o la aniquilación de la madre». En: *La Balsa de la Medusa*, Madrid: Editorial Visor, pp. 37-62.
- RUSSELL E., Diana & HARMES Roberta A. (2006): *Feminicidio: una perspectiva global*. México D.F: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- ZAMORA BETANCOURT, Lorena (2000): *El desnudo femenino. Una visión de lo propio*. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. 10-3-2008

Recibido el 23 de diciembre de 2007
Aceptado el 14 de febrero de 2008
BIBLID [1132-8231(2008)19: 141-154]

CARLOTA CORONADO RUIZ¹

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 barrenderas, 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 similares.

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 lavoro (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 una 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 noticiario *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 atrezados 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 *crocrossina*, 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.

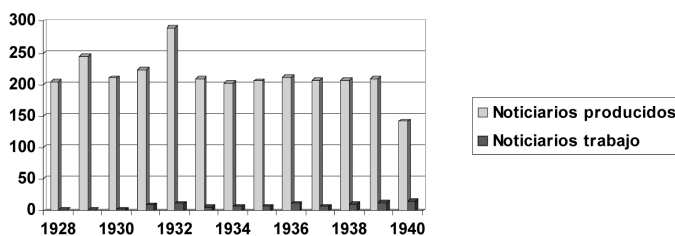
protagonismo a la mujer trabajadora: en el 88% de las noticias relacionadas con el trabajo femenino, las mujeres ocupan un lugar marginal. Son como la figuración de una película; están presentes, pero parecen, a la vez, invisibles. Casi nunca se hacen referencias directas a estas mujeres: o bien no se 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.

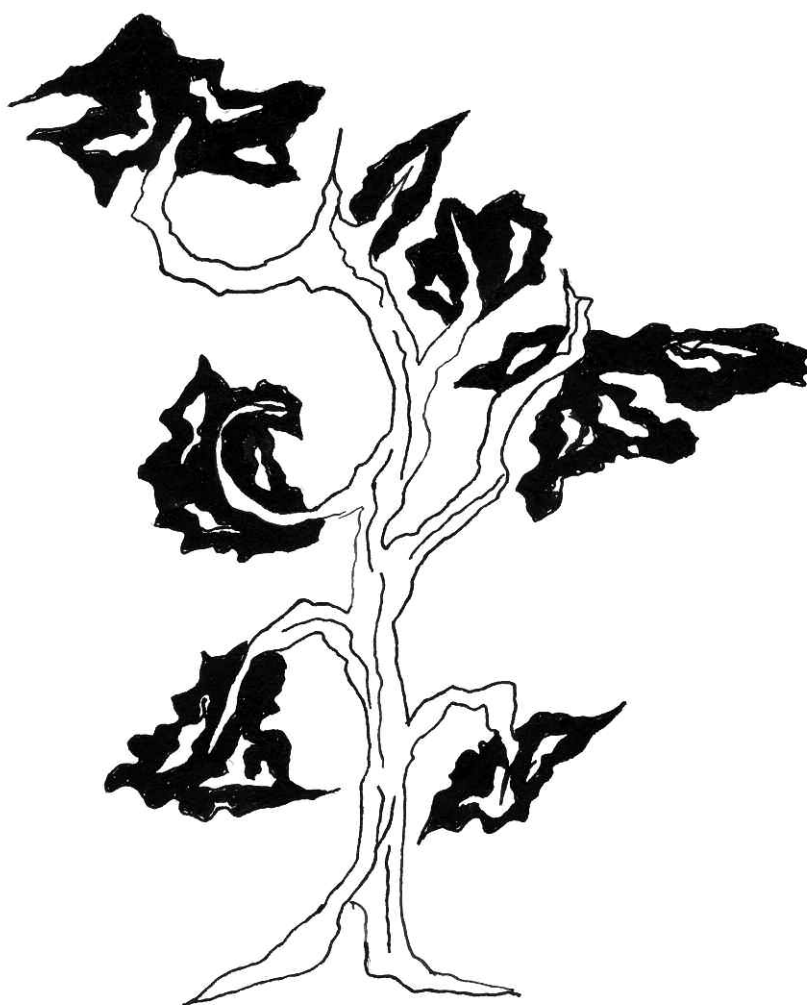
41 Se encontraron 11 noticias en el archivo *Luce*.

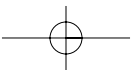
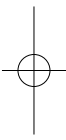
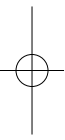
- DE FORT, E. (1984): «I maestri elementari italiani dai primi del novecento alla caduta del fascismo», *Nuova rivista storica*. 1984, n. 68, p. 565.
- DE GRAZIA, Victoria (1993): *Le donne nel regime fascista*. Venecia: Marsilio Editori.
- DE ROSA, Gabriele & MALGERI, Francesco et al. (eds.) (1980): *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.
- LUPO, 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, Novembre 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 acostumbé 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 ocre, 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 preludio 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 miniseries 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 interdisciplinaridad 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, estos 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 ocre, azules y rojos.

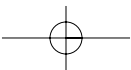
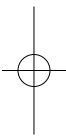
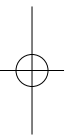
Desde el Pergamum, hasta la actualidad, con *Sueños del alba*, el encuentro emocional y visceral de la escultura la sobrecoge involucrándola en las curvas y el movimiento. La obra de la autora ya no es tan modular, sino que el ritmo generado queda integrado en grandes formatos donde el blanco ocupa un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

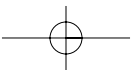
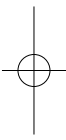
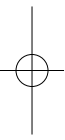
Recibido el 29 de diciembre de 2007

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,
inquiére.
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.

Tradición:

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 matría 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
marimacho
amazona
mariposa
machorra
afeminado
tortillera
mujercilla
invertido
machanga
virgen
bollera
puta
solterona:

marica
maricón
virago
marimarica
hombruna
machota
mariquita
mujerzuela
dañado
pollerón
rarit@
loca
pendona

La cultura denigra
lo que no
puede
leer
clasificar
someter

*Deshacer
el género⁴*

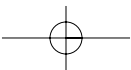
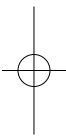
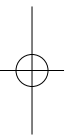
Recibido el 17 de febrero de 2008
Aceptado el 25 de febrero de 2008
BIBLID [1132-8231(2008)19: 181-185]

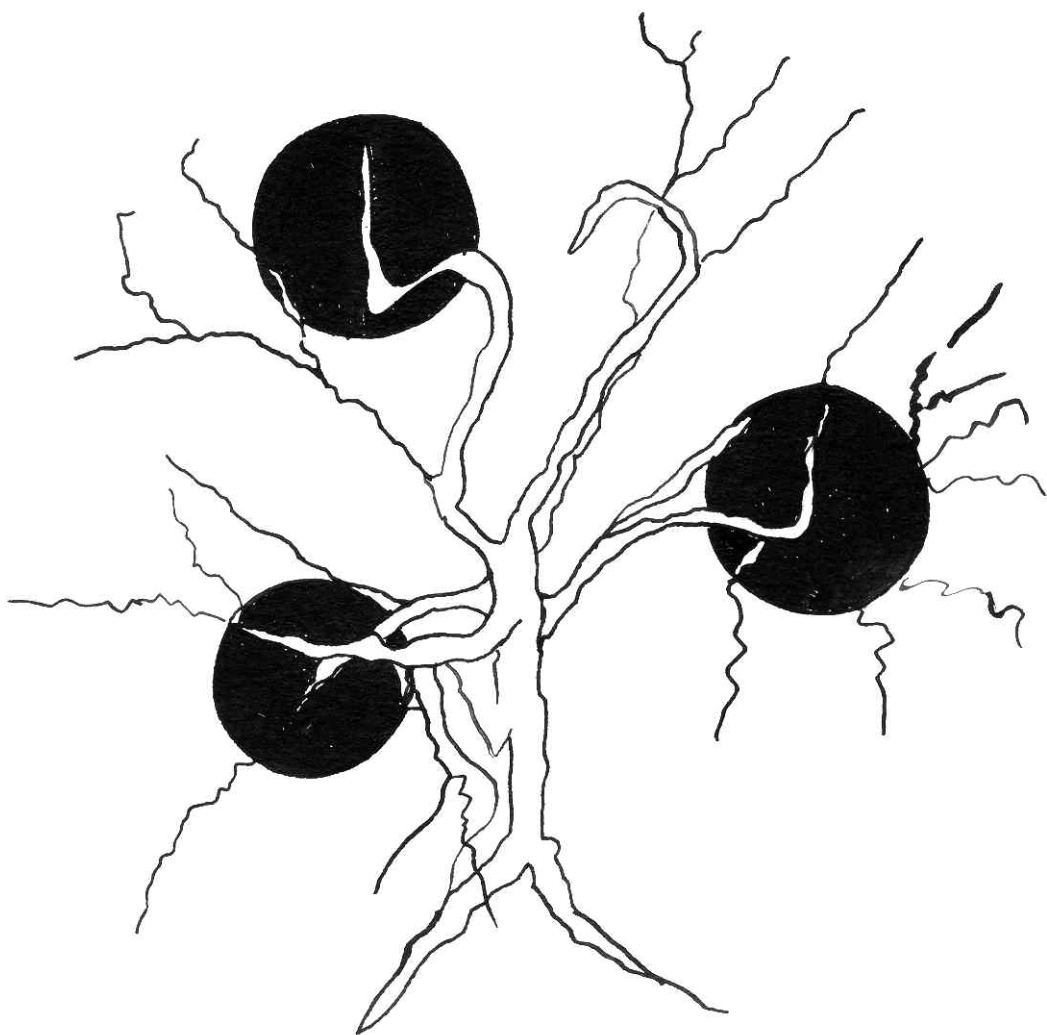
2 Todas las entradas del *Diccionario* de la RAE proceden de la vigésima segunda edición, del 2001.

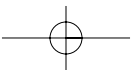
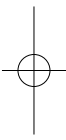
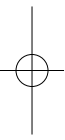
Resulta muy interesante su comparación con las de la edición anterior, de 1992.

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 artillugio 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 feministic 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.
- SHAFFER, 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 «culturizar»— 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.

Nieves Alberola Crespo
Universitat Jaume I de Castelló

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.

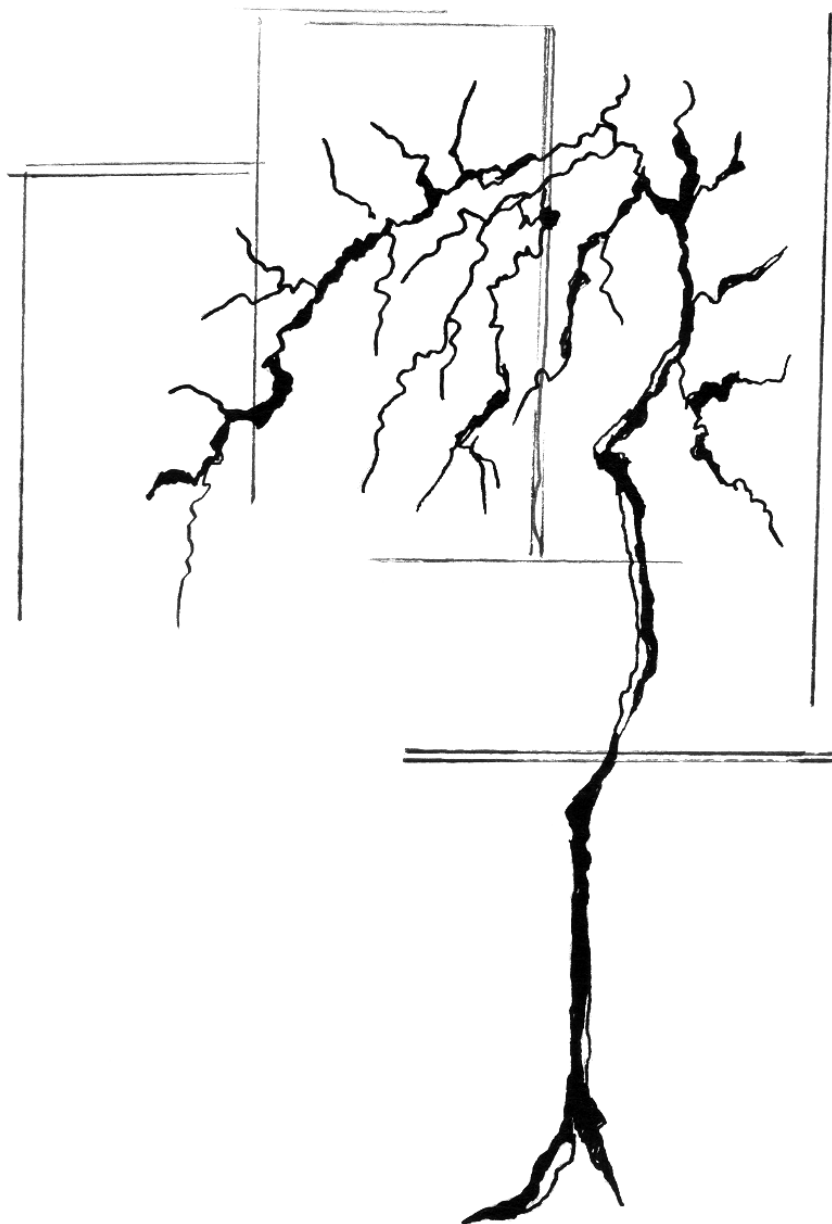
La tercera aportación correspondió a Susanne Niemöller, que con una ponencia titulada: *Recuerdos de un sueño perdido. Las memorias de las intelectuales republicanas*, realizó una reflexión sobre el desarrollo de la subjetividad femenina a través de la lectura de los escritos autobiográficos y memorialísticos 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-

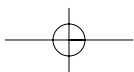
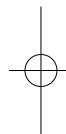
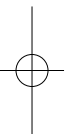
vamente a su emancipación y formación como intelectuales, frente al ambiente limitador de la época. Estas memorias son también testimonios llenos de rencor, de tristeza, de rebeldía y esperanza. Son una respuesta al discurso fascista que truncó sus vidas y las excluyó por sus posturas políticas y su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

Edición 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 ASPARKIA

Asparkia 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 Tsvetleva
EL RELATO DE SONIECHKA
Edició crítica i traducció de Reyes García-Buñuel



Mª Carmen África Vidal Caramonte
LA MAGIA DE LO EFÍMERO:
REPRESENTACIONES DE LA MUJER
EN EL ARTE Y LITERATURA ACTUALES
Prólogo de Almudena Grandes



María José Gómez Fuentes
CINEMATOGRAFÍA
LA MADRE EN EL CINE Y
LA LITERATURA DE LA DEMOCRACIA
Prólogo de Clara Perera



Juncal Caballero
**LA MUJER EN EL IMAGINARIO
SURREAL.** Figuras femeninas
en el universo de André Breton



PREMIO NACIONAL DE EDICIÓN UNIVERSITARIA
MEJOR COEDICIÓN 2004
VOCES PROFÉTICAS.
RELATOS DE ESCRITORAS
ESTADOUNIDENSES
DE ENTRESIGLOS (XIX-XX)
Introducción, traducción y edición crítica a cargo de
Reyes García-Buñuel y Lourdes Baracat / Gaceta



MUJERES MAXIMALISTAS
Selección, traducción y edición crítica a cargo de
Rosa de Diego y Lúcia Velasco



Sunil Nampathi
FABULAS FEMINISTAS
Introducción y traducción de Ana García Arángel



Pilar Godayol
DONES DE BLOOMSBURY
Prólogo de María Perdomo



Clorinda Matto de Turner
AVES SIN NIDO
Edición crítica de David Santos Salazar
Prólogo de David Santos



COLETTE UNIVERSAL
Lydia Vázquez y Gerard Larrous, eds.

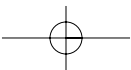
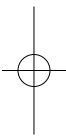
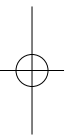


Duquesa de Abrantes
RELATOS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES
Edición y traducción de María Luisa Burgueta Nalón



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



Asparkia

Investigació feminista

Es publica anualment. El preu d'aquest número és:
 Se publica anualmente. El importe del presente número es:
Asparkia 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 chose 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:

