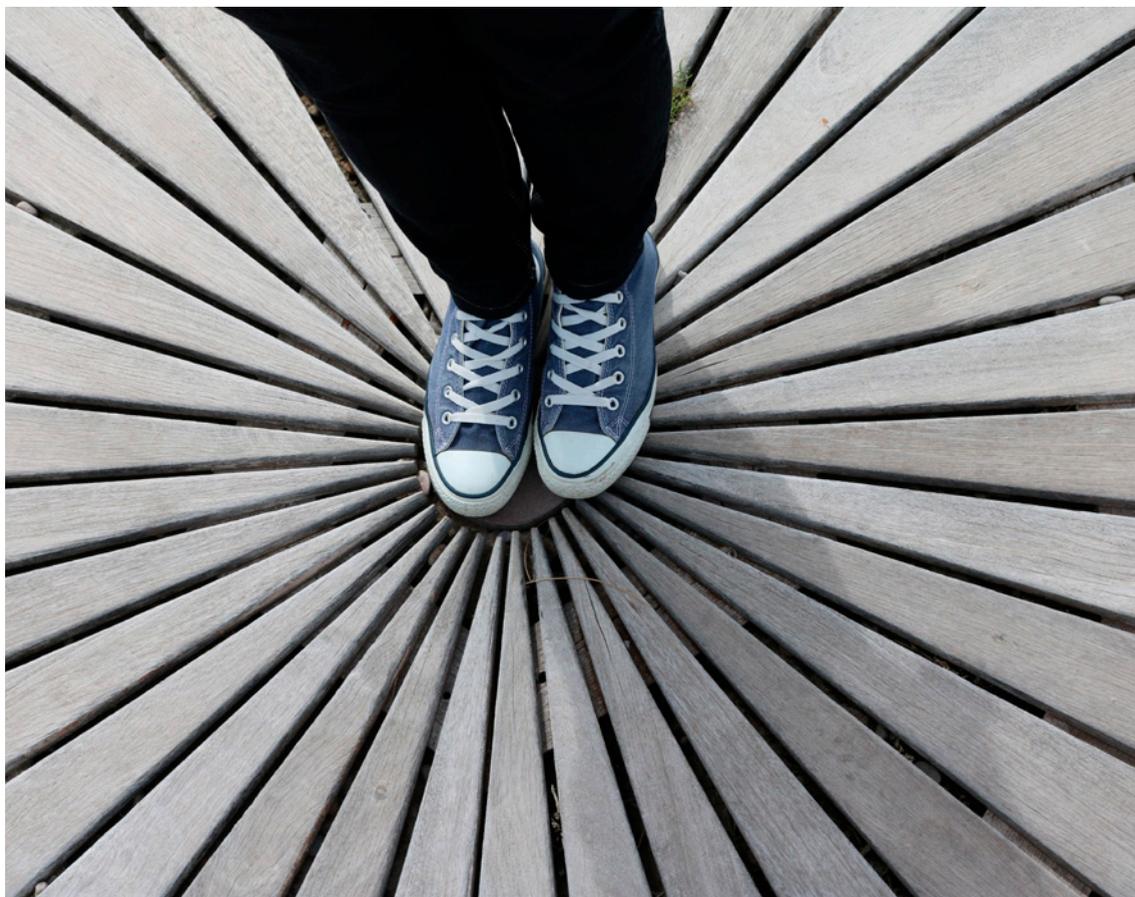
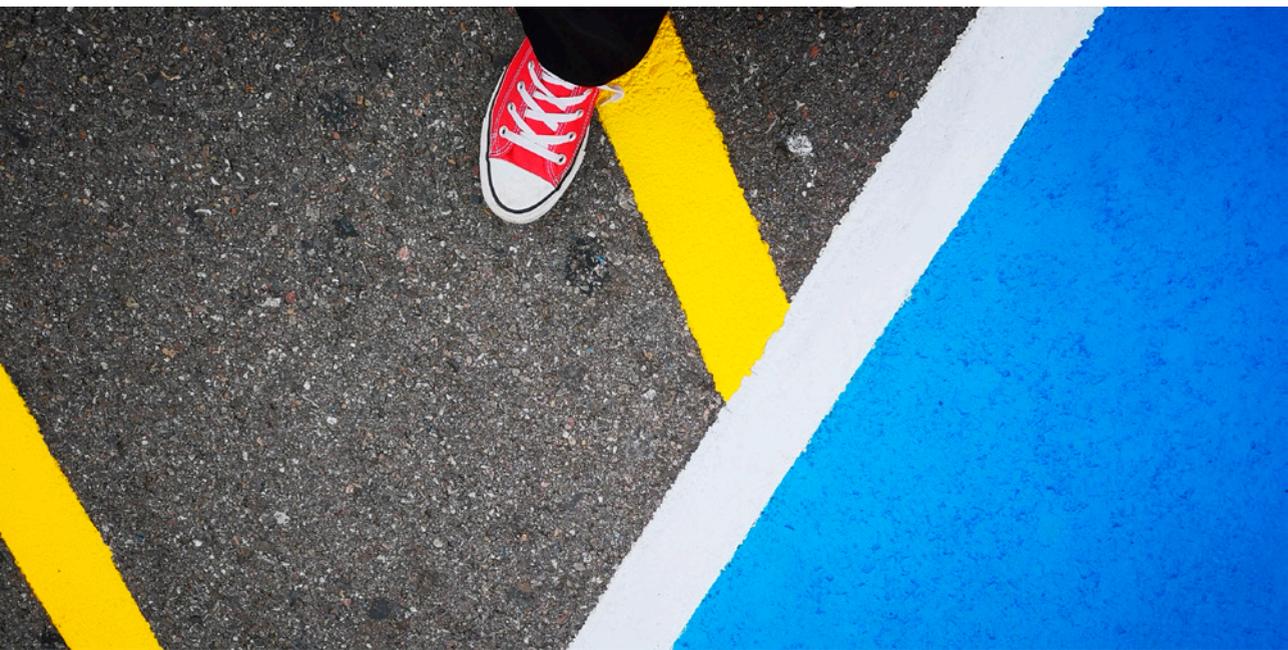


Asparkia

INVESTIGACIÓ FEMINISTA Número 37





ASPARKÍA

Investigació Feminista

*Diosas, reinas y otros oficios.
Retrato de la mujer egipcia*

Número 37. 2020

Asparkia. Investigació feminista es una publicació semestral que apareix en forma de monogràfic.

Edició monogràfic (secció articles) a cargo de:

Inés García Ramírez (Egiptòloga e Investigadora) y M^a Amparo Arroyo de la Fuente (Colaboradora Honorífica Dpto. de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología de la Universidad Complutense de Madrid)

Edició secció miscelànea a cargo de:

Juncal Caballero Guiral (Universitat Jaume I) y Maria Medina-Vicent (Universitat Jaume I)

Imàgenes

Llúcia Fornals Valls

Directora

Juncal Caballero Guiral (Universitat Jaume I)

Secretaria

Maria Medina-Vicent (Universitat Jaume I)

Comité de Redacción

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

Consejo Asesor

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

Redacción

Asparkia. Investigació Feminista. Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificació Escribano. Universitat Jaume I de Castelló. Escola Superior de Tecnologia i Ciències Experimentals. Despatxos: TI2034DD i TI2033DD. Avgda. Sos Baynat, s/n. 12071 – Castelló de la Plana. Telèfon: +34 964 729 971. E-mail: if@uji.es. Pàgina Web: www.if.uji.es.

Administración, distribución y suscripciones

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

NOTA: La suscripció a la versió digital de la revista se realitzarà a través de la plataforma Open Journal System, <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia>

Asparkia

Investigació Feminista N^o 37 (2020)

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 Carhus Plus+, ErihPlus, Miar, Base de Datos ISOC, Latindex, Dialnet, Dulcinea, Redib, Dice, RESH, In-Recs, Circ y UlrichsWeb, DOAJ y EBSCO.

Maquetació: Drip studios S.L.

Imprimeix: Algrafic S.L.

Dip. Legal: CS-376-1992

ISSN: 1132-8231

e-ISSN: 2340-4795

DOI revista: <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia>

DOI número revista: <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2020.37>

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I Dades catalogràfiques

ASPARKIA: Investigació feminista, - n^o 1 (1992) - [Castelló] :

Publicacions de la Universitat Jaume I, 1992- II, ; cm

Annual

ISSN 1132-8231

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

396(05)



Reconeixement-CompartirIgual CC BY-SA

Aquest text està subjecte a una llicència Reconeixement-CompartirIgual de Creative Commons, que permet copiar, distribuir i comunicar públicament l'obra sempre que s'especifique l'autoria i el nom de la publicació fins i tot amb objectius comercials i també permet crear obres derivades, sempre que siguin distribuïdes amb aquesta mateixa llicència. <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>

ÍNDEX/CONTENTS

IL·LUSTRACIONS	
Llúcia Fornals Valls	7

ARTICLES

Belén León-Río

Arte y mito: el poder femenino-masculino de la diosa egipcia y su relación con la doble sexualidad psíquica del ser humano <i>Art and Myth: The Female-Male Power of the Egyptian Goddess and its Relation to the Double Psychic Sexuality of the Human Being</i>	11
--	----

Ana Valtierra Lacalle

Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental <i>Mythography and Iconographic Manipulation of the Death of Cleopatra in the Western Painting</i>	27
---	----

MISCEL·LÀNIA

María Laura Rosa

La fotografía feminista en la creación de otras imágenes de mujeres. Buenos Aires en 1980 <i>Feminist Photography in the Creation of Other Images of Women. Buenos Aires in the 1980s</i>	53
--	----

Eire García Cid

Las mujeres violentas de la posmodernidad cinematográfica: aproximaciones y asimilaciones <i>The Violent Women Of Cinematographic PostModernity: Approaches and Assimilations</i>	73
--	----

Olatz Ocerin Ibáñez

Sin noticias de arquitectas en España. Una aproximación feminista a la profesión y formación arquitectónicas desde la Ilustración hasta la titulación de Matilde Ucelay <i>No News from Women Architects in Spain. A Feminist Approach to the Architectural Profession and Education, from the Enlightenment to Matilde Ucelay Degree</i>	93
--	----

Alejandro Sánchez-Sicilia

La construcción de la masculinidad a través de la socialización de lo biológico y la biologización de lo social en el manual de seducción «Apocalipsex» <i>The Masculinity Construction Through Socialization of the Biological and Biologization of the Social in the «Apocalipsex» Seduction Manual</i>	115
--	-----

María Isabel Romero-Pérez, Yaritza María Vásquez-Hernández y Rocío Belén Montenegro-Ayala

Una aproximación al ecofeminismo en el contexto latinoamericano:
desde la perspectiva literaria, social y criminológica

An Approximation to Ecofeminism in the Latin American Context:

From the Literary, Social and Criminological Perspective 133

LLIBRES

Encina Calvo Iglesias

Reseña del libro «El conocimiento hereje. Una historia de Wikipedia» ... 157

Paula Cabrera Castro

Reseña del libro «De vidas y virus. VIH/sida en las culturas hispánicas» . 161

Sandra Pérez Ramos

Reseña del libro «Feminismes i traducció (1965-1990)» 165

Alba Porto Artal

Reseña del libro «Las cartas de Elena Francis. Una educación sentimental bajo el franquismo» 169

Rafael Manuel Mérida Jiménez

Reseña del libro «Vestidas de azul. Análisis social y cinematográfico de la mujer transexual en los años de la Transición española» 174

ÍNDEX D'IL·LUSTRACIONS SUMMARY OF PICTURES

Llúcia Fornals Valls



Serie *Peus*, s/fPortada



Serie *Peus*, s/f 1



Serie *La mar / El mar*, s/f 9



Serie *Peus*, s/f 51



Serie *Peus*, s/f 155



Serie *Peus*, s/f 179



Serie *Peus*, s/f 184



Articles

BELÉN LEÓN-RÍO¹

Arte y mito: el poder femenino-masculino de la diosa egipcia y su relación con la doble sexualidad psíquica del ser humano

Art and Myth: The Female-Male Power of the Egyptian Goddess and its Relation to the Double Psychic Sexuality of the Human Being

RESUMEN

La mitología egipcia refleja un complejo de oposiciones que se relaciona con el carácter bisexual del ser humano a través del poder femenino-masculino de las diosas de la antigüedad, traducándose en símbolos universales como la unión de los contrarios o el ser andrógino, símbolos vivos animados por su significado, donde la unión de lo masculino y lo femenino integran nuestra esencia más profunda.

Veremos qué significado tienen estos símbolos que aparecen en todas las tradiciones sagradas, en una búsqueda simbólica tanto interior como exterior y como elevarían nuestros patrones de pensamiento a un nivel arquetípico propiciando la penetración de la fuerza de la diosa en nuestra consciencia, intentando conocer a través de estos procesos las relaciones psicológicas que influyen en el ser humano, siendo su verdadero propósito el descubrimiento de una verdad más profunda, liberándonos de las limitaciones prácticas inmediatas y percibiendo lo misterioso a través de la sublimación del sexo.

Palabras clave: bisexualidad, andrógino, diosa, arquetipo, inconsciente.

ABSTRACT

Egyptian mythology reflects a complex of oppositions that relates to the bisexual character of the human being through the feminine-masculine power of the goddesses of antiquity, translating into universal symbols such as the union of opposites or the androgynous being, animated live symbols by its meaning, where the union of the masculine and the feminine integrate our deepest essence.

We will see what meaning these symbols have that appear in all sacred traditions, in a symbolic search both inside and outside and how they would raise our thought patterns to an archetypal level, propitiating the penetration of the goddess's strength into our consciousness, trying to know through from these processes the psychological relationships that influence the human being, its true purpose being the discovery of a deeper truth, freeing us from the immediate practical limitations and perceiving the mystical through the sublimation of sex.

Keywords: bisexuality, androgynous, goddess, archetype, unconscious.

1 Universidad de Sevilla, belenleon@us.es

SUMARIO

1. La representación de los contrarios en la mitología egipcia y su relación con los sexos. 2. El ánima como arquetipo de totalidad en la figura de la diosa egipcia. 3. Los mitos egipcios: la unión de los contrarios como medio de superación de la dualidad. Referencias bibliográficas.

1. La representación de los contrarios en la mitología egipcia y su relación con los sexos

J. L. Henderson afirma como el rito de la iniciación pondría al hombre en relación con la mujer y viceversa, enmendando una especie de oposición originaria macho-hembra, que es difícil captar por la sociedad actual y que para llegar a comprenderse tiene que darse una crisis especial del individuo:

El conocimiento del hombre (Logos) encuentra entonces la relación con las mujeres (Eros) y su unión se representa como ese ritual simbólico de un matrimonio sagrado que ha estado en el fondo de la iniciación desde sus orígenes en los misterios religiosos de la antigüedad. (Henderson, 1997: 131)

En la mitología egipcia Atón-Ra planea en su corazón la multiplicidad de la creación, haciendo «la primera división entre lo masculino y lo femenino al poner su semen en la boca y escupir a Shu, dios del aire, y a Tefnut, diosa de la humanidad» (Willis, 1993: 40). Shu representa el espacio, ya que sujetaría el cielo y lo separa de la tierra, teniendo como opuesto femenino a Tefnut que simboliza la humedad y según otros autores el fuego, estos gemelos son imagen de la creación. En el «papiro mágico» del Último Reino egipcio fechado alrededor del 300 a. C. titulado *Libro del conocimiento de los modos de la existencia de Ra y de victoria sobre la serpiente Apofis*, dice como el demiurgo llora sobre estos gemelos creando así a la humanidad: «Shu y Tefnut trajeron mi ojo detrás de ellos después de que recompusiera mis miembros. Lloré sobre ellos y así nació la humanidad.»² (Lamy, 1993, p. 15) Este mito al igual que otros de la antigüedad tiene que ver con esta oposición o par unido donde aparece el cielo y la tierra, manifestándose a través de estas imágenes el carácter bisexual del ser humano. Este hecho se traduce en nuestro pensamiento, donde habría una presencia simbólica «del baile constante entre lo masculino y lo femenino, en una representación avanzada de los hemisferios que alternan y complementan funciones en el complejo juego cerebral del pensamiento» (Pérez de Carrera, 2004: 140). K. Korotkov apunta como el hemisferio derecho del cerebro es femenino mientras el izquierdo es masculino, el lado derecho sería el responsable de las emociones, la sensación de ansiedad y la intuición, mientras que el lado izquierdo lo sería de la lógica, el habla, la planificación y el optimismo, «todo lo mejor del ser humano (la delicadeza, la ternura y la sinceridad) viene del lado derecho del cerebro, y todo racional, providente y estricto, del izquierdo. Ambos hemisferios interactúan intercambiando información» (Korotkov, 2015: 50).

2 Citado en L. Lamy, *Misterios egipcios*, Debate, Madrid, 1993, p. 15.

C. G. Jung basándose en material folklórico, histórico y mitológico pudo comprobar la uniformidad espaciotemporal del acontecer psíquico, siendo el arte un medio que nos permite expresar el inconsciente por medio de oposiciones que mostrarían el conflicto interno y externo que padece el ser humano. El poeta André Breton manifiesta este hecho en su novela *Arcane 17* de 1944 cuando escribía: «depende del artista hacer visible todo aquello que forma parte del sistema femenino del mundo, frente al sistema masculino».³ El movimiento surrealista consideraba a la mujer como «la heroína mitológica que podía redimir al hombre» (Mahon, 2009: 18), para los surrealistas la mujer era como una «encarnación de Eros; su Alteridad podía enfrentarse al mundo «masculino» del yo, e iniciar el proceso de la conciencia política, subjetiva, y también colectiva» (Mahon, 2009: 18). La armonización del ser humano consistía para los hombres surrealistas en el rescate del poder femenino, concentrando sus obras en el cuerpo de la mujer como celebración del «poder erótico del cuerpo femenino y el ominoso poder de lo femenino que hay en todos nosotros» (Mahon, 2009: 19).

C. G. Jung afirma como el antiguo Eros tendría una divinidad que trascendería los límites de lo humano, un *cosmogonos*, un creador Padre-Madre de todo conocimiento, siendo el prototipo de la misma divinidad: «Lo que siempre podría ser la interpretación conocida de la frase «Dios es amor»; su contexto confirma la divinidad como «complexio oppositorum».» (Jung, 1996: 357) El alma sería una combinación de los principios macho y hembra, en el *Zohar* los elementos masculinos y femeninos del alma provendrían de las esferas cósmicas: «La distinción de macho y hembra es un signo de separación (aguas superiores y aguas inferiores; cielo y tierra). En el primer relato de la creación, el hombre es andrógino: la separación aún no ha tenido lugar.» (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 698) Esto quedaría plasmado en el mito egipcio donde se produce la unión sexual de Shu y Tefnut que engendraron a «Geb, dios de la tierra, y Nut, diosa del cielo, quienes se fundieron en tan estrecho abrazo que no quedó espacio para que existiera nada entre ellos. Geb dejó embarazada a Nut, pero la diosa no pudo dar a luz a sus hijos hasta que Shu, el padre de ambos, los separó» (Willis, 1993: 40).

S. Zuffi señala como el acoplamiento de Geb y Nut está representado en un papiro egipcio conservado en el British Museum, donde vemos esta unión sexual como una representación cosmológica que aparecerá también en las culturas antiguas mediterráneas:

... Shu, el aire, y Tefnut, el principio húmedo. Estos dos, acoplándose, dieron origen a los dos gemelos primordiales, Geb y Nut. El primero masculino, representado como un gigante tendido de espaldas (el miembro viril es la montaña), representa la tierra. La segunda replegada por encima de él es la noche, o mejor, el cielo estrellado, es decir, la Vía Láctea, que se acopla con él. (Zuffi, 2001: 13)

La diosa Nut engendró dos pares de gemelos, Osiris e Isis y Set y Neftis: «Osiris e Isis se enamoraron en el vientre materno, pero Neftis odiaba a su hermano Set. Por ser el hijo mayor de Geb y Nut, Osiris estaba destinado a gobernar Egipto» (Willis, 1993: 40). J. Chevalier y A. Cheerbrant señalan como todas las culturas y

3 Autor citado por A. Mahon, *Surrealismo, Eros y política*, 1938-1968, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p. 19.

mitologías testimoniarían un interés particular por el fenómeno de los gemelos, que representarían una intervención del más allá y la dualidad de todo ser, de sus tendencias espirituales y materiales, diurnas y nocturnas, siendo el día y la noche, junto con los aspectos celeste y terreno del cosmos y el ser humano:

Cuando simbolizan también las oposiciones internas del hombre y el combate que debe librar para sobrellevarlas, revelan una significación de sacrificio: le necesidad de abnegación, destrucción o sumisión, de abandono de una parte de sí mismo en vistas al triunfo de otra. Y estará naturalmente en la fuerzas espirituales de la evolución progresiva asegurar su supremacía sobre las tendencias involutivas y agresivas. (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 526)

Como vemos la mitología egipcia muestra la existencia de una doble sexualidad psíquica que correspondería al hecho biológico que investigó C. G. Jung que prueba como el predominio de genes masculinos (femeninos) decidiría en la determinación del sexo masculino (femenino), de manera que el menor número de genes del sexo contrario parecerían formar un carácter contrasexual que, sin embargo a causa de su supeditación permanece habitualmente inconsciente. Este autor denominará ánima y ánimo a estas personificaciones de una naturaleza femenina en el inconsciente del hombre y de una naturaleza masculina en el inconsciente de la mujer. Estas imágenes al ser inconscientes, se proyectarían siempre de manera inconsciente en la figura amada, siendo por esto una de las razones fundamentales de la atracción sexual y su antagonico:

Todo hombre lleva la imagen de la mujer desde siempre en sí, no la imagen de esta mujer determinada, sino de una mujer indeterminada. Esta imagen es, en el fondo, un patrimonio inconsciente, que proviene de los tiempos primitivos, y grabada en el sistema vivo, constituye un «Tipo» («Arquetipo») de todas las experiencias de la serie de antepasados de naturaleza femenina, un sedimento de todas las impresiones de mujeres, un sistema de adaptación psíquica heredado... Lo mismo vale para la mujer, también ella tiene una imagen innata de hombre. La experiencia enseña que se debería decir para ser más exactos: una imagen de *hombres*, mientras que entre los hombres se trata más bien de una imagen *de la mujer*. (Jung, 1996: 409-410)

R. Descharnes y G. Néret consideran como esta noción del «doble» condicionaría la obra de Dalí, comenzando con la muerte «prenatal» de su hermano, continuando con la fusión de Vermeer y la espiral logarítmica que se regenera matemáticamente a partir de sí misma, para llegar finalmente a Gala, que sería su nuevo doble:

Ellos son «Castor y Polux, los divinos gemelos estereoquímicos» que Dalí tomó como ejemplo para convertirse en «gemelo» de su esposa y tener así, «por el mismo precio, dos memorias en lugar de una y posiblemente tres, lo que debe hacer más densa la persistencia de la inmortalidad de la memoria».⁴

4 Autor citado por R. Descharnes, G. Néret, *Salvador Dalí 1904-1989*, Taschen, Boonn, 2006, p.168.

Dalí consideraba al ánima como a un ser personal en la figura de Gala de la que dependería forzosamente no sólo en su vida sino también en su obra escribiendo:

Yo no existiría más que en un saco lleno de agujeros, blando y borroso, siempre en busca de una muleta. Ciñéndome a Gala he encontrado una columna vertebral y, haciendo el amor con ella, he rellenado mi piel. Hasta este momento mi esperma se perdía por la masturbación como arrojado a la nada, con Gala lo he recuperado y me ha vivificado. Primero creí que ella iba a devorarme; pero por el contrario, me ha enseñado a comer lo real. Firmando mis cuadros con Gala-Dalí no hago más que dar nombre a una verdad existencial, porque no existiría sin mi gemela Gala.⁵

Dalí y Gala encarnaban el mito de los Dióscuros nacidos de uno de los dos huevos divinos de Leda, este tipo de figuras semejantes a dioses serían representante simbólico de la totalidad de la psique del artista, ya que encarnarían una mayor identidad que proporcionaría la fuerza de la cual carece el ego personal, cuya función sería desarrollar la consciencia del ego individual, para que reconozca su propia fuerza y debilidad para enfrentarse a las arduas tareas de la vida: « ... la imagen del héroe evoluciona de una manera que refleja cada etapa de la evolución de la personalidad humana» (Henderson, 1997: 110).

2. El ánima como arquetipo de totalidad en la figura de la diosa egipcia

Los arquetipos señalarían vías determinadas a toda actividad de la fantasía, que producirían paralelos mitológicos y que C. G. Jung ha encontrado no sólo en las creaciones artísticas y en los sueños infantiles, sino también en los delirios de la esquizofrenia y en los sueños de las personas normales. Estos arquetipos serían formas típicas de conducta que cuando llegan a ser conscientes, se manifiestan como representaciones, al igual que todo lo que llegaría a ser contenido de consciencia. Estos contenidos del inconsciente colectivo, pueden influir sobre el yo de manera perturbadora, como ocurre con el ánima y el ánimo. El ánima como vimos sería una personificación de todas las tendencias psicológicas femeninas en la psique del hombre, teniendo un carácter eminentemente histórico como personificación del inconsciente, pudiéndose presentar como fundamento de figuras divinas y semidivinas, como ocurre con la antiquísima Isis, la divinidad egipcia de la fertilidad cuyo culto se extendió entre los soldados griegos y romanos en todo el mundo greco-romano, a la que identificaban con Perséfone y Deméter. Isis era considerada en las religiones de misterio de los primeros siglos como «principio femenino, fuente mágica de toda fecundidad y transformación» (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 595). Para todos los círculos esotéricos será la iniciadora «la que detenta el secreto de la vida, la muerte y la resurrección» (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 595). Isis fue capaz de arrebatarse el nombre secreto del dios supremo Ra haciendo que su poder divino se expandiera por el universo:

5 Autor citado por R. Descharnes, G. Néret, *ibidem*, p. 168.

Yo soy la madre y la naturaleza entera, señora de todos los elementos, origen y principio de los siglos, divinidad suprema, reina de los mares, primera entre los habitantes del cielo, tipo único de los dioses y las diosas. Las cumbres luminosas del cielo, los soplos salvadores del mar, los silencios desolados de los infiernos... yo soy quien gobierna todo a merced de mi voluntad.⁶

Isis era en Egipto la diosa de los cereales y la fertilidad siendo también adorada como «Madre de las Madres» (Dunn, 1990: 155). Purusha y Prakriti forman al igual que Isis y Osiris la eterna dicotomía creadora en la mitología hindú. Purusha es el hombre antropocósmico, paradigmático o semilla que proyecta a Prakriti, el eterno encanto femenino, con el fin de que su matriz pueda concebir su propia encarnación en el mundo de la forma. Prakriti es el poder femenino de la creación y «la manifestación de la Madre Universal, la quintaesencia del universo natural» (Lawlor, 1993: 103). C. G. Jung considera que la función natural de estas personificaciones (ánima y ánimo) sería crear un vínculo entre la consciencia individual y el inconsciente colectivo. En el arte este hecho se suele producir cuando el creador plástico representa en su obra, una esfera entre la consciencia del yo y el objeto del mundo externo, como expresa el artista Austin Spare en su obra titulada *Isis sin velo* de 1954, donde aparece la diosa Isis «penetrando en el santuario más secreto de los misterios egipcios» (King, 1993: 92). Según C. G. Jung lo inconsciente del hombre tendría un signo femenino, que ocultaría en su lado femenino, que el hombre no percibiría como tal, sino que lo encontraría de forma más natural en la mujer que lo fascina, por eso este autor considera que el alma del hombre sería de sexo femenino llamándola ánima:

En cuanto se produce entre el hombre y la mujer una identidad inconsciente de cualquier género, el adquiere los rasgos del *animus* de ella, y ella los del *anima* de él. Si bien ni el *animus* ni el *anima* llegan a constelizarse sin la intervención de una correspondiente personalidad, esto no significa que la situación así originada sea otra que una relación e intriga personales. (Jung, 1993b, p. 127)

C. G. Jung destaca como estos arcaísmos no son adquisiciones personales, sino cuando menos residuos de una psique colectiva anterior. Estas asociaciones e imágenes serían parte integrante del inconsciente, no habiendo «remanentes» sin vida o sin significado, estos seguirían funcionando, siendo especialmente valiosos a causa de su naturaleza histórica. Ejemplo de ello es la figura de Cleopatra que se ha convertido en una gran leyenda que ha perdurado a lo largo de la historia. Los egipcios siempre asociaron su personalidad «con la sabiduría y la atracción sexual, y la atribuyeron una colección de cosméticos y de remedios medicinales» (Manley, 2004: 151), su suicidio «es una de las obras magnas de la historia, inmortalizado en el drama de Shakespeare, numerosas películas e incontables cuadros» (Manley, 2004: 150). Pintores románticos como Jean-François Gigoux o Jean André Rixens se inspiraron también en su figura. Los artistas del Manierismo y el Barroco como

6 Autor citado por J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Heder, Barcelona, 1999, p. 595.

Rosso Fiorentino, Guido Reni, Johan Liss o Guido Cagnacci la representan «sentada en un sillón, con el áspid enroscado en torno al antebrazo y la mirada casi siempre elevada al cielo, en una actitud sublime» (Solana, 2009: 64). Según G. Solana el «suicidio de Cleopatra se presenta como un acto casi viril, más allá de la debilidad femenina...» (Solana, 2009: 66), convirtiéndose por eso en mármol en *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare: «En la escena culminante de la tragedia, cuando le traen el áspid, la reina declara solemnemente que ha dejado atrás la proverbial volubilidad femenina para volverse “constante como el mármol”.» (Solana, 2009: 65).

C. G. Jung había observado en algunos artistas, que el yo no estaría localizado en la persona como relación con el mundo real, sino que el yo se localizaría más bien en el ánimo como relación con el inconsciente colectivo, de forma que individuo y persona serían juntamente inconscientes: «el inconsciente colectivo forma entonces una parte de la conciencia, y gran parte del mundo real se constituye en contenido inconsciente. Estos sujetos experimentan ante la realidad el mismo temor a lo demoníaco que el hombre común ante el inconsciente» (Jung, 1993a: 215).

C. Downing afirma como no podemos sólo alimentarnos de imágenes masculinas divinas, sino que también tendríamos «hambre de imágenes que reconozcan la sacralidad de lo Femenino y la complejidad, riqueza y poder nutritivo de la energía femenina...»⁷ Como vemos en el caso de Isis, diosa de la Luna que pertenecería a un orden matriarcal, ya que esta diosa Madre-Luna sería «una diosa del amor sexual pero no de matrimonio. No hay dios masculino que como marido gobierne su conducta ni determine sus cualidades. En cambio, es madre de un hijo al que controla» (Harding, 2010: 245). Su leyenda relata como la diosa Isis tras recoger los pedazos del cuerpo de Osiris descuartizado por su hermano Set, cópula con su pareja Osiris descendiendo en forma de pequeña ave para quedar embarazada: «Como resultado dará a luz al hijo de Osiris, Horus, quien completará la regeneración de su padre.» (Manley, 2004: 215) Isis al dar a luz a su hijo, lo cría en la localidad de Chernis estando «protegida por varias deidades, como Selker, la diosa-escorpión y esperó hasta que Horus tuvo edad para vengar a su padre» (Willis, 1993: 43). Estas diosas «grandes y poderosas» no reflejarían las características de sus compañeros masculinos: «Sus historias son independientes, y sus funciones, sus insignias y sus ritos pertenecen sólo así mismas, pues representan la esencia de lo femenino en su más agudo contraste con la esencia de la masculinidad.» (Harding, 2010: 245)

La virginidad de Isis tendría que ver con «el símbolo de su propia individualidad de carácter, de ser “una misma”» (Dunn, 1990: 159). La selección que hace Isis al elegir a Osiris como padre de su hijo, es una cuestión más de compañerismo que de dependencia: «Al igual que la reina Isis, siempre será una mujer y una amante para él, manteniendo los roles de madre y de compañera de un hombre bien definidos.» (Dunn, 1990: 159) La diosa Isis se la veneraba como virgen-madre y se la representa sedente y amamantando a Horus, imagen heredada más tarde por el cristianismo con la Virgen María y el niño. Isis aparece como una diosa cósmica que incluye en su figura las fuerzas de la existencia como la vida, la muerte y el renacimiento. Según

7 Autora citada por C. Zweig, *Espejos del yo, Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*, Kairós, Barcelona, 2010, p. 256.

J. Campbell la madre cósmica se fue devaluando progresivamente cuando antes estaba sobre el padre, produciendo resultados filosóficos y efectos psicológicos, que produjeron una «maduración del Estado dinástico y el patriarcado» (Campbell, 1991: 137), culminando en el suroeste de Asia, donde desaparece la diosa madre de la mitología del Antiguo Testamento. M. E. Harding considera que el principio femenino no se ha sido reconocido y apreciado de verdad en nuestra cultura:

Y aún hoy, cuando las manifestaciones externas de esta unilateralidad han sufrido cambios considerables, los efectos psicológicos perduran y tanto hombres como mujeres tienen una psique mutilada en vez de plena. Tal situación está representada por la diosa que es la contrapartida del dios masculino y nada más. (Harding, 2010: 245).

En la actualidad muchas mujeres están intentando despertar «lo femenino divino» (Zweig, 2010: 254), explorando el ámbito mitológico y el despertar de una espiritualidad femenina, emergiendo así «... la Diosa, tanto si la concebimos como una figura única y trascendente o como diosas plurales que representan las diversas energías de la vida» (Zweig, 2010: 255). Para C. Zweig «el arquetipo emergente de lo femenino consciente puede añadirse al rico legado de imágenes arquetípicas de otras culturas» (Zweig, 2010: 256).

A través de la mitología podemos aprender «aspectos fundamentales de la psique femenina, de investigar las relaciones entre el cuerpo femenino y sus funciones, así como la mitología de la Diosa y sus símbolos» (Dunn, 1990: 23). Las mujeres artistas se acercarán de manera inconsciente a esta simbología que subyacería en nuestro interior, viendo más allá de la superficie de las cosas mediante el subjetivismo, así Betsy Damon realiza en 1977 una performance titulada *7.000 Year-old Wooman*, donde se identifica con una mujer de 7.000 años, diciendo que se sentía en su performance como «una antigua diosa de la fertilidad»⁸ También Carolee Schneemann reivindica el poder femenino-masculino de la diosa con su performance *Interior Scroll* de 1975, donde representa el conducto vaginal como una forma escultórica:

Consideré la vagina de formas distintas: física y conceptualmente, como una forma escultórica, un referente arquitectónico, el origen del conocimiento sagrado como éxtasis, nacimiento, transformación [...] Este origen del «conocimiento interno» se simbolizaría como el indicador principal que une el espíritu y la carne en la veneración de la Diosa.⁹

Las mujeres artistas demandarían una concepción más femenina-maternal de nuestra sociedad, poniendo de relieve a través de su obra nuestro desarrollo psicológico, que tendría que ver con la evolución de nuestra consciencia

8 Autora citada por H. Reckitt y P. Phelan, *Arte y feminismo*, Phaidon Press Limited, Barcelona, 2005, p. 80.

9 Autora citada por T. Warr, y A. Jones, *El cuerpo del artista*, Phaidon, Londres, 2006, p. 144.

valiéndose de símbolos y arquetipos integradores de contenidos inconscientes, que totalizan al ser humano produciendo consecuencias muy importantes, como la transformación de nuestra visión del mundo y de la sociedad, donde lo femenino estaría cobrando un renovado poder frente al patriarcado. La mitología de la Diosa y sus arquetipos tendrían un efecto en nuestra esencia femenina, estos mitos nos describirían «los momentos más íntimos de la vida de una mujer, como enamorarse o dar a luz» (Dunn, 1990: 12). La mitología se convierte así en materia que se transforma evocándonos sentimientos que tienen que ver con nuestra existencia:

El misterio de la sexualidad femenina, de la partenogénesis, de la asociación del ciclo femenino con el ritmo de la luna, de la tierra entendida como vientre, de la muerte de la semilla para la creación, son motivos fundamentales de la mitología de la Diosa Madre. (Dunn, 1990: 28)

En la mitología anterior a la Edad del Bronce que tuvo gran importancia en la India, China, Sumer, Egipto y Creta «la mujer desempeña funciones rituales y como diosa universal personifica el poder de maya dentro del campo que contiene todas las formas y pensamientos (incluso los dioses), se puede adorar al poder femenino como superior al masculino, puesto que es anterior a éste» (Campbell, 1992: 693). En el neolítico la mujer estaba por encima del hombre «la madre cósmica sobre el padre» (Campbell, 1991: 137), esto dio un vuelco más tarde «con la devaluación progresiva de la diosa madre a favor del padre que acompañó» (Campbell, 1991: 137). En Egipto se mantuvo este culto matriarcal a través de la diosa-vaca Hathor que al igual que la diosa Tauret protegía a las mujeres y a los niños al dar a luz. Ella criará en Chemis a Horus adoptando la forma de vaca y en el inframundo daba de beber y comer a las almas. La diosa Kudshu que podía presentarse como Hathor, era consorte de «Min, dios egipcio de la fertilidad» (Campbell, 1991: 51). Según J. Campbell la diosa Hathor se identificaba con el culto a la diosa Vaca cósmica neolítica:

La verdad, *maat*, el orden correcto, está personificado mitológicamente en la diosa-vaca Hathor. Ella es el principio siempre presente en el que se apoya el mundo: tanto su marco como su fuerza maternal, dando vida al dios realizado y al mismo tiempo fructificada en este acto. (Campbell, 1991: 73)

La diosa Nut es descrita en los Textos de las Pirámides como la gran protectora «la del pelo largo, la de los pechos colgantes» (Campbell, 1991: p. 136). Esta diosa aparece representada en la paleta de Narmer como la diosa-vaca Hator que más tarde será Nut la diosa antropomórfica cuyo cuerpo forma la bóveda del mundo:

Hathor se alzaba sobre la tierra de forma que sus cuatro patas eran los pilares de los cuatro puntos cardinales. Su vientre era el firmamento. El sol, el halcón solar dorado, el dios Horus, que volaba de este al oeste, entraba en su boca cada tarde para nacer de nuevo al alba. (Campbell, 1991: 70-71)

3. Los mitos egipcios: la unión de los contrarios como medio de superación de la dualidad

Los teúrgos, protomagos neoplatónicos tuvieron un gran aprecio por el saber del antiguo Egipto ya que les proporcionaba una comprensión intuitiva de las realidades cósmicas, así los textos que componen la literatura hermética estaban redactados al igual que gran parte de las escrituras tántricas, en forma de diálogos didácticos entre dioses y diosas: «Entre las divinidades que aparecen en ellos figuran el propio Hermes, Isis diosa de los misterios, Tat, otra manifestación de Thonth, e Imhotep, un científico divinizado» (King, 1993: 41). E. Butelman dice como el dualismo sexual común a todos los hermetistas, sería de particular importancia para la interpretación psicológica de la teoría del dualismo sexual, donde aparece Dios antes de la creación como hermafrodita que se dividiría posteriormente en dos seres de sexo opuesto: «Del posterior ayuntamiento de ellos proviene el mundo, obedeciendo todas las afinidades y antagonismos que cabe verificar en ése a la contraposición de dos principios complementarios: uno activo, masculino, y otro pasivo, femenino.»¹⁰ La Diosa se adoraba ya en la antigüedad por su doble poder creativo y destructivo encarnando en ella misma las fuerzas cósmicas: «Era símbolo de todos los contrarios de la vida, encerrando en su figura el respeto que los antiguos sentían por la vida, donde los buenos y malos momentos, divinos o demoniacos, se combinan en un todo.» (Dunn, 1990: 80) El símbolo hermafrodítico tiene una naturaleza opuesta, siendo resultado de hechos psicológicos que se fundamentarían en nuestro pasado evolutivo pero también nuestro futuro, como vemos en la mitología egipcia donde aparecen símbolos e imágenes que desarrollan ciertos temas inconscientes o arquetipos relacionados con la bisexualidad y la unión de los contrarios, representados en muchos casos en forma de polaridades metafóricas o explícitamente sexuales. Así en la mitología menfita el herrero divino Ptah tiene como equivalente femenino a Sekhmet la leona, llamada la poderosa que representaría según L. Lamy «la acción catalizadora del <fuego estíptico> que concentra y “precipita la energía, dándole forma”» (Lamy, 1993: 46). La leona Sekhmet aparece en el templo de Khonsu de Karnak con el brazo levantado que sujeta el mayal que atrae la energía celeste representándola «con un falo erecto y con el disco solar rodeado por el *uraeus* en la cabeza» (Lamy, 1993: 46). Esta diosa leona será la encargada de matar a la humanidad rebelde, sacrificándose «delincuentes en su honor» (Lamy, 1993: 50). La diosa Bast se la representaba en forma de gata a partir del II milenio a. C. siendo la «diosa del amor, el sexo y la fertilidad» (Lamy, 1993: 50). También la diosa Tauret era una deidad que podía transformarse en hipopótamo, pudiendo presentarse «como una bestia temible, parte hipopótamo, parte león y parte cocodrilo» (Lamy, 1993: 51). La transformación de la mujer en diferentes animales como vemos en la diosa como musa, estaba relacionada con la secuencia de las estaciones procedente de «la triple Diosa, protectora de las tres Estaciones y de las bestias salvajes» (Dunn, 1990: 221). Esta creación-destrucción

10 E. Butelman prólogo de C. G. Jung, *La psicología de la transferencia*, Col. Biblioteca Profunda nº 6, Paidós, Barcelona, 1993, p. 14.

tendría que ver con símbolos de poder que representarían la ambivalencia de la naturaleza cíclica de la mujer:

Los movimientos del inconsciente que la asedian durante los cambios hormonales en el ciclo mensual se han elevado al plano superior del mito y la fantasía, en el que las Diosas son capaces de crear y destruir mundos y entidades a su antojo. (Dunn, 1990: 84)

En la mitología egipcia las deidades femeninas «inspiran más temor que las deidades masculinas y envían la guerra y la destrucción contra quien las encolerizan» (Willis, 1993: 50). Así entre las diosas extranjeras que los egipcios incorporaron a su panteón a finales del II milenio a. C. destacan diosas guerreras poderosas consortes de los dioses, como Kudshu que era compañera de Min, dios egipcio de la fertilidad, esta deidad se la representa desnuda a lomos de un león, con serpientes y flores de loto. Otra diosa guerrera será Anat, amante y hermana de Baal, dios sirio que en Egipto se identificaba con el dios Set: «En la mitología egipcia, Anat era hija de Ra. Vestía como un guerrero varón, pero era asimismo una diosa vaca.» (Willis, 1993: 51). Astarte era hija del dios del sol o de Ptah, se la representaba a veces en forma de caballo, apareciendo «como una mujer desnuda con armas» (Willis, 1993: 51).

Las diosas egipcias muestran el poder de su lado masculino unido al femenino como ejemplo del equilibrio que opera en nuestro interior, ya que lo masculino también padecería una desarmonía si se produce la pérdida de lo femenino, ante esta situación C. Zweig propone una renovación, esclarecimiento y renacimiento de lo masculino en nosotras: «Con su aparición, tenemos una gran oportunidad para hacer alquimia espiritual, para encontrar el misterio del Otro en el matrimonio sagrado» (Zweig, 2010: 257). La psiquis del individuo no podría elevarse más allá de sí misma, ya que no podría establecer verdades absolutas, esto se debería a su polaridad que condicionaría la relatividad de sus manifestaciones. Así a la tesis le seguiría la antítesis «y entre ambas existe una tercera *lisis* que antes no se percibía. Con este proceso la psiquis sólo afirma de nuevo su polaridad y no ha conseguido en absoluto transcendencia a sí misma” (Jung, 1996: 355).

La psicología personal del artista, su entorno social y su doble sexualidad psíquica serán de vital importancia para aproximarnos a la obra artística del siglo XX que presentaría a un ser humano con capacidad de metamorfosis. Así en la escultura de Henry Moore titulada *Rey y reina* de 1952-1953, se produciría una integración de la personalidad del artista, mediante la conciliación de lo inconsciente (principio femenino) representado por la reina, con el espíritu (principio masculino) representado por el rey, esta escultura tendría la misma composición que la escultura de Rahotep y Nofret de la IV Dinastía pertenecientes al reinado de Snofru (2575-551 a. C.). Apareciendo también en el tema fundamental de regeneración y renacimiento de la leyenda mítica de la triada de Osiris hermano y esposo de Isis, de cuya unión nace su hijo Horus. En los templos se representaba este mito donde «todo rey era producto de una unión sexual entre su madre humana, la reina, y un dios; o entre su padre humano, el rey anterior y una diosa»

(Manley, 2004: 215). En el *Midrasch bereshit Raba* dice que Dios creó a Adán al mismo tiempo macho y hembra, teniendo idéntico sentido en la Cábala, donde habla de Dios bajo aspecto de rey y de reina. Henry Moore presentaría el núcleo interior de la psique, en una visión de la pareja real que se remontaría a otras parejas mitológicas que emergería de las profundidades de la naturaleza animal y del estrato primitivo del inconsciente, como explica el propio artista:

Tal vez la «pista» del grupo está en la cabeza del Rey, que es una combinación de una corona, una barba y una cara que simbolizan una mezcla de dignidad real primitiva y una calidad animal como la de Pan. El Rey está en una postura más reposada y confiada que la reina, que está más erguida y más conscientemente regia.¹¹

Escoto de Erígena refiriéndose a la creación de Adán, dice que la separación de los sexos se integraría en un proceso cósmico donde el origen de esta división de la naturaleza humana se remontaría a Dios, ya que en la medida que el hombre reúne en él lo masculino y lo femenino, esta unión alcanza todos los planos del ser, de manera que llegar a ser uno sería la meta de la vida: «Lo masculino y lo femenino no son sino uno de los aspectos de una multiplicidad de opuestos llamados a interpretarse de nuevo.» (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 97) La divinidades egipcias femeninas suelen representar en sus atributos estos dos aspectos integrados como vemos en la Gran Madre o diosa Neith cuyo escudo tiene dos flechas cruzadas, siendo diosa de la caza y la guerra, pero también «una deidad creadora, que surgió del Nun para crear a Dioses y hombres, y al escupir en aquel abismo acuoso, de su saliva nació Apep, la serpiente del caos» (Willis, 1993: 50). Estas deidades mostrarían el inconsciente femenino originando una simbólica que adoptaría una actitud compensatoria respecto a la masculina. C. G. Jung cree que aunque en general el ánimo o el ánima tienen manifestaciones negativas también pueden tener aspectos positivos, ya que a causa de su positivo y numinoso poder de sugestión, representan los fundamentos arquetípicos de las divinidades masculinas y femeninas, su oposición mutua sería la de los sexos:

Por eso constituyen un par de oposiciones supremo, cuyos miembros no están irremediamente separados por contradicción lógica, sino que, debido a su peculiar atracción recíproca, prometen y también posibilitan su unión. La *coniunctio oppositorum* ha suscitado las especulaciones de los alquimistas en la forma de las «bodas químicas», así como las de la Cábala en la forma de *Tiferet* y *Malkhút* o de Dios y la *Shekhina*, para no mencionar directamente las Bodas del Cordero. (Jung, 1995: 281)

William Blake llamaría a este aspecto femenino emancipación, y al masculino, espectro. Ambos aspectos se combinarían y se redimirían de la emancipación, siendo ésta la meta y fin primordial de nuestra existencia terrenal: «El camino que conduce

11 Autor citado D. Mitchinson, *Henry Moore. Escultura*, Polígrafa, Barcelona 1981. p. 123.

a ello pasa, según Blake, por las alegrías de la sensualidad y por la satisfacción corporal. Este camino se ve obstaculizado por las falsas doctrinas morales y las religiones dogmáticas que son el principal instrumento de la represión sexual.» (Roob, 1997: 460) En la obra de Blake llamada *Jerusalén* de 1804-1820, vemos la escena de la creación de Eva a partir de la costilla de Adán, justo antes de separarse. A. Roob explica que después de que Adán cayera en el suelo mortal de la materialidad, abandonaría de esta forma la androginidad celestial. Cristo le acompañaría en este descenso creando a Eva para posibilitar la salvación. Boehme lo describe así: «Cristo apartó a Adán, durante el sueño, de su vanidad (...) y le devolvió la imagen angélica creando a Eva de su propia esencia, de su parte femenina. Ella es la matriz de Adán, de naturaleza celestial (*Sophia*).»¹² M. L. von Franz considera la idea del alma divina, también llamada Sabiduría de Dios o el *anima mundi*, como uno de temas mitológicos más importantes del pensamiento alquímico, que se representaría como una figura femenina que se desprendería de Adán original y caería a la materia, debiendo ser rescatada. Para esta autora este mito significaría la búsqueda «del inconsciente, o de la imagen de la Divinidad femenina, o de la experiencia del hombre divino en la materia» (Franz, 1999: 311-312).

M. L. von Franz concluye que el ánima tendría en la práctica un papel como guía en el interior del individuo, de manera que esta función positiva se produciría «cuando un hombre toma en serio los sentimientos esperanzas y fantasías enviadas por su ánima y cuando los fija de alguna forma» (Franz, 1997: 186). Según esta autora esto se podría hacer mediante el arte, cuando el individuo trabaja en ello de forma paciente y continuada, de esta forma iría surgiendo otro material inconsciente más profundo, como la representación simbólica de la unión de lo femenino y lo masculino en los procesos de la naturaleza y de la vida, expresándolos en la unificación de los contrarios.

E. Pérez de Carrera señala como el carácter bisexual del ser humano es uno de los factores que determinan su comportamiento básico, donde leyenda, deseo y realidad se mezclarían en una búsqueda mística simbólica endógena y exógena, que siempre habría sido y sigue siendo una fuente de conflictos, en la que nacerían y crecerían obsesiones, miedos, alteraciones y riesgos que provocarían desconciertos y trastornos que irían degradando los neurotransmisores. Todo esto ha llevado al ser humano a cometer uno de sus mayores errores: «... separar el encuentro interior, bautizándolo como camino espiritual, del exterior al que se dio categoría de superficial, intrascendente y mundano» (Pérez de Carrera, 2004: 141), esto habría provocado de forma creciente «el sentimiento general del sexo ligado al poder» (Pérez de Carrera, 2004: 141). En el plano biológico esta polaridad también estaría presente en nuestro funcionamiento energético, la descarga de cualquier hormona se puede llegar a percibir, provocando placer o sufrimiento, siendo en algunas peculiaridades de la sexualidad donde se percibiría con más intensidad. Este hecho hizo creer a Freud que la mente del individuo tendría una excesiva y casi exclusiva dependencia de las fantasías sexuales, definiendo «el subconsciente

12 Autor citado por A. Roob, *El museo hermético. Alquimia & Mística*, Taschen, Madrid, 1997, p. 460.

en su mayoría como un saco de frustraciones sexuales reprimidas y sometidas a una tapadera de energía que les impide salir» (Pérez de Carrera, 2004: 137). E. Pérez de Carrera señala como esta forma modélica de esquematizar al individuo, habría sido la dominante durante la mayor parte del siglo XX continuando en nuestros días, pero en esta esquematización, no se contemplaría que la obsesión sexual sería un estímulo condicionado por el hecho de que el ser humano todavía estaría en vías de evolución y que aún tendrá que saber percibir lo misterioso a través de la sublimación del sexo, para llegar a metas más altas. Esto ya se habría planteado en la antigüedad no sólo en el quinto Veda, sino también en los ritos órficos y en los estudios pitagóricos secretos:

Es la experimentación del ritmo telúrico, del ritual mecánico del zen, como un canto a la vida para llegar al éxtasis de la muerte en la seguridad de la resurrección. Es por lo tanto un rito arquetípico en sus dos sentidos de memoria de futuro, no exclusivamente ligado a la reproducción, pues es obvio precisar que la disponibilidad sexual humana no depende de ciclos temporales ni de estados de fertilidad, sino de actitudes sensoriales activadas por aspectos fantásticos-sensitivos y emocionales. (Pérez de Carrera, 2004: 137-138)

Este autor señala como algunos sociólogos creen, que cuando los individuos buscan la aproximación sensosexual, estarían intentando completar y contemplar sus propios arquetipos, que serían deformaciones psíquicas de la mente como consecuencia de nuestra herencia colectiva ancestral, y como la tendencia a creer que la dualidad sería un destino y no una transición, se estaría haciendo presente en el comportamiento de nuestra energía, de nuestro pensamiento convencional e incluso «del aparente desorden de la materia, pero sólo es una vibración plana al encuentro de lo trinitario, que cierra el principio de lo manifestado y dimensiona el amor más allá del deseo y la necesidad» (Pérez de Carrera, 2004: 142). Pues como reza el conjuro de los *Textos de las pirámides*:

Uní mis miembros, que surgieron de mí. Tras producirme excitación con el puño, mi deseo se realizó con mi mano. La simiente cayó de mi boca. Esputé a Shu, expectoré a Shu, expectoré a Tefnut. Mientras que antes era uno, ahora soy tres.¹³

M. Woodman afirma como el poder que está actualmente ejerciendo el patriarcado tiene que ser transformado. «Ha de haber un contrapeso a todo este frenesí, aniquilación, competición y materialismo.»¹⁴ En el arte y la mitología la androginia es representada como un estado inicial que debe ser reconquistado y donde llegar a ser uno sería la meta de nuestra vida. El ser humano puede sentir, percibir y captar su propia verdad y su naturaleza, a través de estos símbolos que revelarían una realidad interior-exterior, que tiene que ver con nuestra esencia más profunda conduciéndonos a una iniciación interior.

13 Autor citado por p. L. Lamy, *Misterios egipcios*, Debate, 1993, p. 15.

14 Autora citada por C. Zweig, *Espejos del yo, Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*, Kairós, Barcelona, 2010, p. 256.

Conclusiones

En el arte y la mitología sagrada de Egipto al igual que ocurre en otras culturas antiguas aparecen arquetipos duales y contrapuestos que representan un estado inicial que debe ser reconquistado por la humanidad y que tendría que ver con la evolución de nuestra consciencia. Esta mitología constituiría una herencia colectiva anterior donde aparecen asociaciones e imágenes hermafroditas de naturaleza opuesta relacionadas con la bisexualidad y la unión de los contrarios que siguen en funcionamiento, siendo especialmente valiosos a causa de su naturaleza histórica y por su poder de transformación a través de lo femenino y el matriarcado. Así las diosas egipcias muestran el poder de su lado masculino unido al femenino mediante símbolos de transformación, creación y destrucción que representan la ambivalencia de la naturaleza cíclica de la mujer y del equilibrio que opera en nuestro interior como vemos en la mitología menfita donde Ptah tiene como equivalente femenino a Sekhmet la leona, mientras que otras diosas presentan la capacidad de transformarse en distintos animales como Bast y la diosa Tauret entre otras. Estas deidades encarnarían las fuerzas cósmicas de la naturaleza como ocurre con la diosa Isis cuyo poder se extiende por el universo o la diosa antropomórfica Nut cuyo cuerpo forma la bóveda del mundo. Entre las diosas extranjeras que los egipcios incorporaron a su panteón a finales del II milenio a. C. destacan diosas guerreras poderosas consortes de los dioses como Kudshu, Anat o Astarte siendo parejas mitológicas representativas del núcleo interior de nuestra psique.

Estos símbolos del arte, la mitología y los ritos de iniciación encarnan verdades fundamentales de nuestra naturaleza que nos muestran como el ser humano poseería una doble sexualidad psíquica que se traduciría en su pensamiento donde habría una presencia simbólica entre lo masculino y lo femenino, como vemos en el mito de creación donde Atón-Ra divide lo masculino y lo femenino escupiendo de su boca a el dios del aire Shu y a la diosa de la humanidad, Tefnut. Estas personificaciones de nuestro inconsciente son denominadas por C. G. Jung como ánima y ánimo, relacionándose con la atracción sexual y su antagónico de manera que el alma del hombre inconscientemente ocultaría su lado femenino o ánima que se proyectaría en la figura amada, encontrándola de forma natural en la mujer que lo fascina.

El ánima tendría como misión guiar al hombre en su interior pudiendo aflorar material inconsciente, mediante la representación simbólica que se generaría en el proceso artístico, mediante esta función, tanto el artista como el espectador pueden percibir el poder sagrado de lo femenino. Mientras que las mujeres artistas a través del poder de la diosa, demandarían una concepción más femenina-maternal de nuestra sociedad, mediante símbolos y arquetipos integradores de contenidos inconscientes que totalizan al ser humano, produciendo consecuencias muy importantes como la transformación de nuestra visión del mundo y de la sociedad, donde lo femenino estaría cobrando un renovado poder frente al patriarcado.

Referencias bibliográficas

- CAMBELL, Joseph. (1992). *Las máscaras de Dios: Mitología creativa*, Madrid: Alianza Editorial.
- (1991). *Las máscaras de Dios: Mitología oriental*, Madrid: Alianza Editorial.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. (1999). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Heder.
- DESCHARNES, Robert y NÉRET, Gilles. (2006). *Salvador Dalí 1904-1989*, Boonn: Taschen.
- DUNN MASCETTI, Manuela, (1990). *Diosas. La canción de Eva*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- FRANZ, Marie-Louise von. (1999). *Alquimia. Introducción al simbolismo*. Barcelona: Océano.
- JAFFÉ, Aniela, JUNG, Carl Gustav. FRANZ, Marie-Louise von. Henderson, Joseph. Jacobi, Jolande. (1997) *El hombre y sus símbolos*, Barcelona: Col. Biblioteca Universal n° 3, Caralt.
- JUNG, Carl Gustav. (1993a). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona: Col. Biblioteca de Psicología Profunda n° 114, Paidós.
- (1993b). *La psicología de la transferencia*, Barcelona: Col. Biblioteca Profunda n° 6, Paidós.
- (1995). *AION. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Barcelona: Col. Biblioteca de Psicología Profunda n° 113, Paidós.
- (1996). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Col. Biblioteca Breve, Seix Barral.
- KING, Francis. (1993). *Magía*, Madrid: Debate.
- KOROTKOV, Konstantin. (2015). *La energía de la consciencia*, Barcelona: Ediciones Obelisco.
- LAMY, Lucie. (1993). *Misterios egipcios*, Madrid: Debate.
- MAHON, Alyce. (2009). *Surrealismo, Eros y política, 1938-1968*, Madrid: Alianza Editorial.
- MANLEY, Bill. (2004). *Los setenta grandes misterios del antiguo Egipto*, Barcelona: Blume.
- MITCHINSON, David. (1981). *Henry Moore. Escultura*, Barcelona: Polígrafa, Barcelona.
- PÉREZ DE CARRERA, Eduardo. (2004). *49 Respuestas a la aventura del pensamiento*, tomo I. Madrid: Fundación Argos.
- RECKITT Helena y PHELAN, Peggy. (2005). *Arte y feminismo*, Barcelona: Phaidon Press Limited.
- ROOB, Alexander. (1997). *El museo hermético. Alquimia & Mística*, Madrid: Taschen.
- SOLANA, Guillermo. (2009). *Lágrimas de Eros*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- V. V. A. A. (2010). *Espejos del yo, Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*, Barcelona: Kairós.
- WARR, Tracey. y JONES, Amelia. (2006). *El cuerpo del artista*, Londres: Phaidon.
- WILLIS, Roy. (1993). *Mitología. Guía ilustrada de los mitos del mundo*. Madrid: Debate.
- ZUFFI, Stefano. (2001). *Arte y erotismo. La fascinante relación entre arte y Eros*, Milán: Electra.

Recibido el 31 de enero de 2020
 Aceptado el 4 de noviembre de 2020
 BIBLID [1132-8231 (2020): 11-26]

Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental²

Mythography and Iconographic Manipulation of the Death of Cleopatra in the Western Painting

RESUMEN

Cleopatra es una de las figuras históricas que más repercusión y fama posterior han tenido, y uno de los temas más recurrentes en toda la pintura occidental. El episodio de su suicidio cobró un gran protagonismo en la pintura entre los siglos XVI y XIX. Sin embargo, esa construcción iconográfica que se hizo de su muerte estaba basada en la visión fraudulenta que la campaña política de Octavio transmitió. Se divulgó la imagen de una reina devora hombres, capaz de cualquier cosa con tal de mantener el poder. La pintura a partir del s. XVI no solo mantuvo esta idea, sino que añadió algunos elementos iconográficos que han contribuido de manera notable a la creación del mito de Cleopatra, como el pintar el áspid del tamaño de una lombriz. En este artículo, partiremos de las campañas de desprestigio romanas para hacer un análisis de las falsedades sobre su muerte que la iconografía posterior legó a nuestros días, y que contribuyeron que la distorsión de la imagen de la reina.

Palabras clave: Cleopatra, iconografía clásica, mitografía, iconografía femenina, recepción del mundo antiguo.

ABSTRACT

Cleopatra is one of the historical figures that have had more impact and subsequent fame, and one of the most recurring themes in all Western painting. The episode of her suicide gained great prominence in the painting between the 16th and the 19th centuries. However, that iconographic construction that was made of his death was based on the fraudulent vision that Octavio's political campaign conveyed. The image of a queen as a *femme fatale*, capable of anything in order to maintain power was disclosed. The painting from the 16th century not only maintained this idea, but also added some iconographic elements that have contributed significantly to the creation of the Cleopatra's myth. For example, painting the asp the size of a worm. In this research article, we will start from the Roman smear campaigns to make an analysis of the falsehoods about her death that later iconography bequeathed to our days, and that contributed to the distortion of the image of the queen.

Keywords: Cleopatra, iconography, mitography, female iconography, Classical reception studies.

SUMARIO

1.- Introducción. Cleopatra y la campaña romana de desprestigio. 2.- El suicidio de Cleopatra convertido en pintura erótica. 3.- La pintura de finales del siglo XVIII y XIX: Cleopatra no se desnudó para morir. 4.- El áspid: el tamaño sí importa. 5.- El áspid no le picó en el pezón. 6.- Conclusiones. –Referencias / Bibliografía.

1 Universidad Camilo José Cela/ Universidad Complutense de Madrid. ana.valtierra@gmail.com

2 AGLAYA. Estrategias de Innovación en Mitocrítica Cultural, Proyecto de Investigación de la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo (ref. H2019/HUM-5714).

1.- Introducción. Cleopatra y la campaña romana de desprestigio

Cuando Cleopatra conoció a Julio César en el 48 a. C., tan sólo era una joven de 20 años, frente a los 52 que tenía el experto e inteligente general romano. Pese a la marcada diferencia de edad, y que estamos hablando de uno de los líderes más poderosos de la antigüedad, la historiografía tradicional ha insistido en dibujar la figura de la reina como una devora-hombres maligna, que seducía al prójimo para manejarle a su antojo. Sin embargo, resulta difícil creer que un hombre de la edad, experiencia e inteligencia de Julio César, fuera tan manejable con tal de satisfacer un capricho sexual a manos de esta joven. Más aún si pensamos en que César fue famoso en la época por su activa vida sexual con hombres y mujeres. Tanto, que en Roma se decía de él que era el marido de todas las mujeres y la mujer de todos los maridos (Suetonio, *La vida de los Doce Césares*, I, 52, 3).



1. Jan van Scorel, 1523, óleo sobre lienzo. Rijksmuseum (Amsterdam).

Más llamativo todavía resulta pensar que a su muerte en el 30 a. C., Cleopatra era invocada por los romanos como *regina meretrix*. En tan sólo dieciocho años una sola mujer se granjeó el sobrenombre de *male nostrum* por parte del imperio más poderoso de la tierra. La consideraron un enemigo común, alguien a quien destruir a toda costa. La reina se convirtió en el blanco de una campaña política que como trasfondo pretendía desprestigiar la figura de Marco Antonio, y cuyo origen fueron las guerras producidas en el segundo triunvirato.

A la muerte de Julio César quedó establecido este segundo triunvirato, que como ya señaló Martin (1990:105) tuvo importantes repercusiones en la política de Cleopatra. Tanto Octavio como Marco Antonio, en su lucha por controlar el imperio romano, diseñaron agresivas campañas de propaganda política. Octavio

se presentó como el garante de las buenas tradiciones romanas y, pese a que sería el primer emperador, como el defensor de la república que aborrecía la monarquía, que consideraba propia de bárbaros. En el pensamiento romano de la época estaba muy mal visto atacar a un general romano condecorado, se consideraba que iba en contra de los valores establecidos. De esta manera, ante la imposibilidad de Octavio para atacar a Marco Antonio sin manchar su propia reputación, lo que hizo fue utilizar su relación con Cleopatra. Según esta campaña de propaganda política, el general romano tan solo era un gran hombre, un grandioso militar que había tenido la mala suerte de caer en las garras de una pérfida mujer que lo estaba manipulando. Todo valía para conseguir gobernar en la casi totalidad el mundo conocido y el precio les pareció pequeño: la reputación de una mujer. Así, lo que se transmitía en este mensaje era que no era el varón el que se había equivocado, el que había caído, sino que una mujer había anulado su voluntad, convirtiéndolo en una marioneta al servicio de sus deseos (Ruiz Garrido, 2006: 176).



2. Guercino, 1648, óleo sobre lienzo. Musei di Strada Nuova - Palazzo Rosso, Genova

Cleopatra no era una mujer casta, lo que garantizaba un éxito fulminante en esta fórmula que se repitió hasta la saciedad en la pintura y la literatura. Ella decidía por sí misma y no en función de lo que le dictaba un hombre. Esta personalidad arrolladora de la reina fue clave para Octavio, gran estratega y mejor diseñador de su imagen para conseguir el poder. No dudó en servirse de la manipulación política llena de falacias sobre la figura de la reina. El triunviro sabía que era mejor

ser recordado por luchar contra extranjeros que contra sus propios ciudadanos, que era a fin de cuentas lo que estaba haciendo contra Marco Antonio: sumir a su país en una guerra civil. En este sentido la figura de Cleopatra fue el puntal perfecto para esta campaña, puesto que encerraba todo lo opuesto al ideal de matrona romana.

Así, Cleopatra fue despojada de cualquier significado político, cuando los datos que nos llegan son precisamente de lo contrario: una mujer que se esforzó por afianzar su figura como reina (Arroyo de la Fuente, 2013: 69-106). Su muerte, único acto reconocido por los romanos como de calidad moral, fue un acto gobierno. Fue su última gran victoria, con la que quitó a Octavio el triunfo final (Valverde y Picazo, 2008: 515-530).

Esta campaña de desprestigio contra Cleopatra se fraguó de manera temprana, convirtiéndose en un acto consciente e intencionado de vilipendiar su biografía.



3. Benedetto Gennari, 1674-1675, óleo sobre lienzo, Centro de Arte Británico de Yale

Cicerón directamente afirmó *reginam odi* («odio a la reina», Cicerón, *Cartas a Ático*: XV, 15, 15), una expresión exageradamente tajante que nos da una idea clara de la poca objetividad con que se trazó su semblanza por parte de los defensores de la tradición en su estilo más purista. El círculo del ya emperador Augusto impulsó estos insultos. Propertio (*Elegías*, 3, 11, 39) la llamó prostituta (*meretrix regina*), y seguramente el mismo año del fallecimiento de Cleopatra Horacio publicó su Oda *Nunc est bibendum* (*Odas*, I, XXVII), donde celebraba la muerte de Cleopatra diciendo que ahora era el momento de beber y celebrar. No menciona su nombre, pero se refiere a ella como reina embriagada de su fortuna, o incluso como *fatale monstrum*. A pesar de esto, el nombre de Marco Antonio no aparece, dando la impresión de querer blanquear la existencia de una guerra civil que culminaba con la muerte del general y la reina. El motivo de regocijo para Horacio parece expresar el hecho de terminar con una amenaza extranjera que poco o nada tenía que ver con la verdad: una disputa por el poder dentro del seno del territorio romano.

Los autores posteriores no se quedaron atrás. Lucano se refiere a ella como *dedecus Aegypti* («deshonra de Egipto», Lucano, *Farsalia*: X, 59) y *Romana petit inbelli signa Canopo Caesare captiuo Pharios ductura triumphos* («dispuesta a celebrar el triun-

fo de Cleopatra se fraguó de manera temprana, convirtiéndose en un acto consciente e intencionado de vilipendiar su biografía. Cicerón directamente afirmó *reginam odi* («odio a la reina», Cicerón, *Cartas a Ático*: XV, 15, 15), una expresión exageradamente tajante que nos da una idea clara de la poca objetividad con que se trazó su semblanza por parte de los defensores de la tradición en su estilo más purista. El círculo del ya emperador Augusto impulsó estos insultos. Propertio (*Elegías*, 3, 11, 39) la llamó prostituta (*meretrix regina*), y seguramente el mismo año del fallecimiento de Cleopatra Horacio publicó su Oda *Nunc est bibendum* (*Odas*, I, XXVII), donde celebraba la muerte de Cleopatra diciendo que ahora era el momento de beber y celebrar. No menciona su nombre, pero se refiere a ella como reina embriagada de su fortuna,

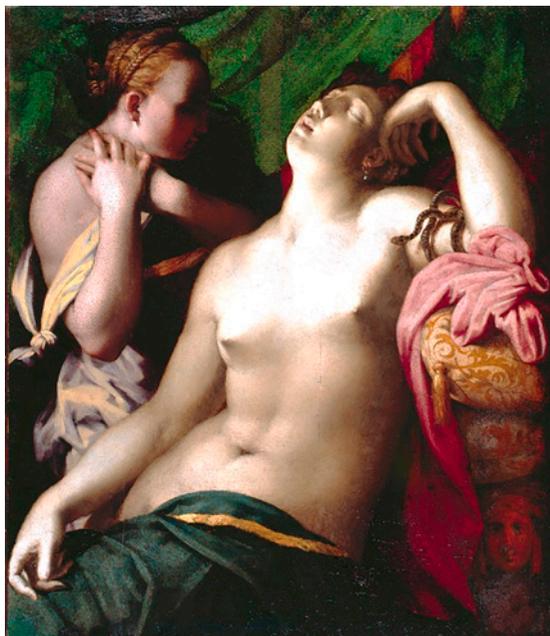
fo en Faros con un César como prisionero», Lucano, *Farsalia*: X, 64-65). Incluso se atreve a disculpar a Marco Antonio porque, *quis tibi uaesani ueniam non donet amoris, Antoni, durum cum Caesaris hauserit ignis pectus?* («¿quién puede reprocharte el perdón por tu amor insensato, Antonio, cuando el mismo fuego consumió el duro pecho de César?», Lucano, *Farsalia*: X, 70-72). Lo mismo en Apiano, Flavio Josefo o Suetonio, o incluso Plutarco y Dión Casio, intentando realizar un análisis más real, no pudieron escapar de la contaminación de la biografía de la reina en función de sus amantes.

Ni siquiera los historiadores más actuales, cuyos estudios deberían perseguir la rigurosidad, han sabido escapar de esta visión prejuiciosa de la figura de Cleopatra trasmitida por los escritores romanos (Cid, 2000: 125). Así, es común entre colegas reiterar la idea repetida hasta la saciedad por la campaña romana de Cleopatra como devora-hombres, una suerte de *femme fatale* en cuyas redes cayeron los varones más fuertes. Así, la imagen creada a través de estas maniobras políticas de desprestigio traspasó el tiempo, e influyó de manera decisiva en la representación de uno de los pasajes más representados de su biografía: su muerte. Cleopatras seductoras, desnudas y con la serpiente picándole en el pezón. Un absurdo iconográfico que, a pesar de mantenerse durante siglos, poco o nada tiene que ver que con la realidad.

2.- El suicidio de Cleopatra convertido en pintura erótica

El episodio más representado de la vida de Cleopatra fue, sin lugar a duda, su suicidio por un áspid. Sin entrar en consideraciones sobre la veracidad o no de su muerte por reptil, durante los siglos XVI y XVII este tema alcanzó una popularidad desbordante en la pintura. Concretamente, la representación se ceñía al momento inmediatamente anterior a su defunción reducido a dos momentos clave: el gesto en sí mismo de hacerse picar por la serpiente o la agonía producida por el veneno, siendo escasos los ejemplos, como Artemisia Gentileschi de ca 1630 (colección privada de Londres), en los que se la pinta ya fallecida.

Según Plutarco (*Antonio*, 85, 1-7), parece ser que un mensaje puso en conocimiento de la reina que en tres días sería conducida junto con sus hijos a Roma. Octavio



4. Rosso Fiorentino, ca 1525, óleo sobre lienzo. Herzog Anton Ulrich-Museum



5. Jean-Baptiste Regnault, 1796, óleo sobre lienzo. Museo Palacio de Arte de Düsseldorf

pretendía llevársela y someterla a la humillación más grande: ser exhibida como trofeo de guerra en una procesión triunfal que se había organizado para celebrar su victoria en la guerra civil. La gran reina acabaría sus días como prisionera política o ejecutada en un espectáculo público. Así, lo que hizo fue que después de visitar la tumba de Marco Antonio, tomó un baño y una gran cena. Entregó un mensaje para que se lo diera a Octavio en el que pedía que como última voluntad que la enterraran junto a su amado, y se quedó con dos sirvientas, Charmion y Eiras. Octavio, al leer el mensaje, se dio cuenta de lo que iba a pasar. Mandó a toda prisa a los soldados, que empujaron a los ignorantes guardias que custodiaban las puertas de la habitación donde ya yacía muerta Cleopatra sobre un diván de oro. Eiras, ya había fallecido a sus pies, mientras que Charmion, a la cual le empezaban a hacer efecto el veneno, intentaba con gran esfuerzo colocar la corona.

Con menos detalles, pero en la misma línea recogieron el momento Suetonio (*Augusto*, 27,8) y Dión Casio (*Historia romana*, 8, 51, 14). Esta narración tan teatral y fantástica de las fuentes escritas relativa a la defunción de Cleopatra, fue recreada una y otra vez por la pintura. En parte, por la insistencia de las fuentes antiguas

en la idea de que su muerte fue el aspecto más loable de su vida. De esta manera, evitaría la humillante exposición en el desfile triunfal de Roma (Horacio, *Odas*, I, XXVII). Fue un hecho histórico, una decisión premeditada que pretendía evitar a toda costa un destino quizá peor que el propio fallecimiento.

Sin embargo, la pintura de los siglos XVI y XVII insiste en escenificar su suicidio alejado sustancialmente de su connotación histórica y política. Tampoco trasciende al lienzo la idea de una reina que ha perdido una guerra, o el fin de una era en un imperio como el egipcio, que sería quizá la parte más notable de esta defunción. Al contrario, Cleopatra es reflejada una y otra vez como la amante que no soporta el haber perdido a su querido Marco Antonio, es una muerte por amor (Valverde y Picazo, 1990: 524-525). Como si la grandeza de la mujer no pudiera existir al margen de sus pasiones más viscerales.

Es más, a partir del siglo XV, y sobre todo en el XVI y XVII la representación de Cleopatra está fuertemente erotizada. Aparece normalmente desnuda parcial o totalmente y con el áspid. En multitud de ocasiones está representada sola y, en menor medida, en compañía de sus esclavas. Los ejemplos los tenemos a centenares. En 1523 Jan van Scorel en un óleo sobre tabla expuesto en el Rijksmuseum de Amsterdam (fig. 1), pintó a la reina tumbada, al aire libre, totalmente desnuda y con un áspid un tanto personificado con cara de malvado, enroscado en la mano derecha. Este «retrato» un tanto pornográfico de «Cleopatra» que sigue el modelo de las Venus, poco o nada deja a la imaginación, salvo la parte de la vagina en sí, tapada por la propia mano de Cleopatra. Guercino en 1648 en el óleo que se expone en el Musei di Strada Nuova (Génova) (fig. 2), nos presenta a una bella Cleopatra semidesnuda, con tan solo una tela que le deja los pechos y gran parte del pubis al descubierto. En la mano derecha, el supuesto áspid. Y unos años más tarde, en 1674-1675 Benedetto Gennari, en su pintura del Centro de Arte Británico de Yale (fig. 3) vuelve a insistir en ese modelo de Cleopatra de larga melena cubierta con una sábana que de manera un tanto «casual» se ha caído y deja entrever, además de sus pechos, su pubis. Es decir, de manera reiterada en los siglos XVI y XVII encontramos estas representaciones solitarias de Cleopatra identificable como tal tan solo por el áspid que las acompaña. Ni el decorado, ni los personajes, ni la vestimenta, ni la corona. Nada en absoluto que la identifique como reina de Egipto, tan solo elementos que hermanan con esa idea de *femme fatale* fraguada desde antiguo.

A veces Cleopatra no está sola, sino que aparece parte del cortejo que la acompañó en tan duro trance. La representación no solo no varía, sino que se aprovecha para multiplicar el erotismo al poner a las esclavas desnudas o con los pechos al aire. Así por ejemplo en la pintura de hacia 1525 de Rosso Fiorentino conservada en el Herzog Anton Ulrich-Museum (fig. 4). Cleopatra, extrañamente rubia (Dauphiné, 1995: 95-101), está sentada y con el torso desnudo, tiene una serpiente enroscada en su brazo izquierdo.

Cabe afirmar de manera taxativa que la idea en la que insiste la pintura de que Cleopatra murió desnuda está en contradicción directa con lo que narran las fuentes antiguas. Unas fuentes, recordemos, que ya la reflejaban como prostituta y



6. Jean-Andre Rixens, 1874, óleo sobre lienzo. Museo de los Agustinos de Toulouse

mala mujer, pero que ni aún por esas se atrevieron a afirmar semejante desmesura. A fin de cuentas, no tiene ningún sentido que una reina en el momento de suicidarse decida quitarse la ropa para morir. ¿Con qué fin una poderosa gobernante haría eso? ¿querría que encontraran su cuerpo desprovisto de ropa y ser recordada por su sensualidad? Evidentemente no, se trata de una invención plástica que sirvió para cubrir la demanda en el mercado artístico de encargos de varones que disfrutaban con el placer solitario y la excitación que les proporcionaban la contemplación de estas pinturas. Cleopatra era un símbolo de las costumbres sexuales laxas, y su representación proliferó en estos óleos que los caballeros guardaban en salas privadas para regocijo de su propia fogosidad. Es más, la picadura y el veneno haciendo su efecto fueron elementos usados como excusa para poder representarla en el compendio más variado de posturas, o en medio de una convulsión corporal que se asemejaba a un orgasmo, y que multiplicaría el placer de estos *voyeurs* en su contemplación.

3.- La pintura de finales del siglo XVIII y XIX: Cleopatra no se desnudó para morir

A partir de finales del siglo XVIII, el interés por ampliar la escena del fallecimiento de Cleopatra se fue intensificando. Se abrió el marco, y las Cleopatras solitarias o en escenarios reducidos, fueron dejando paso a la representación cada vez más completa de la escena. Así, Jean-Baptiste Regnault entre 1796 y 1797 (fig. 5) pintó a la reina semiacostada en un diván ya muerta, con sus dos esclavas



7. Achille Glisenti, 1878, óleo sobre lienzo. Museo della Città, Santa Giulia, Brescia

yacentes, una en el suelo y otra sobre una silla. Es una belleza serena, casi estoica alejada de pasiones viscerales, lo cual no le exime de dejar los pechos de la reina y de una de sus esclavas al descubierto. Es cierto como señala Garrard (1989: 214) que los suicidios masculinos en el arte son acciones públicas o políticas en aras de ideales elevados, mientras que los suicidios femeninos son en general actos privados de desesperación. Esa es exactamente la tónica de las pinturas de estos años, ejemplificada en estas líneas por Regnault: un acto tan íntimo que la reina lo hace semidesnuda en su habitación. Así, frente a las inmolaciones de Séneca, Demóstenes o Catón de Útica, que se consideran una afirmación pública de su vida (Griffin, 1986: 64-67), la muerte en Cleopatra se convirtió en su único acto ejemplarizante. Eso sí, iconográficamente hablando siguió teñido por esa vida de depravación que injustamente se la atribuyó. Tal y como había vivido, tenía que morir.

La pintura del siglo XIX, impregnada con un afán supuestamente historicista, comenzó a buscar la reconstrucción pictórica del suceso. Las pinturas sobre el suicidio de Cleopatra sufrieron en este sentido una curiosa metamorfosis por la cual, mientras parecía que con las fuentes antiguas en la mano se reconstruían los hechos a golpe de pincel, seguía prevaleciendo la idea de Cleopatra desnuda. Uno de los mejores ejemplos de esta tónica fue Jean-André Rixens en *La muerte de Cleopatra*, un óleo de 1874 que actualmente se exhibe en el Museo de los Agustinos de Toulouse (fig. 6). La reina y Eiras yacen muertas, mientras que Charmion, que la está colocando la corona, se gira ante el estruendo que arman los romanos al entrar en la habitación por la puerta del fondo a la izquierda. Sin embargo, un detalle no concuerda con lo que parece que fue la realidad y sí con la imagen que nos ha llegado de la reina: está desnuda. Cleopatra se quitó la vida en el mausoleo de Alejandría y según relatan las fuentes se hizo vestir con su atuendo de reina (Dión

Casio, *Historia de Roma* 51,14 y Plutarco, *Antonio*, 85, 6). Es decir, murió haciendo una afirmación de su estatus de gobernante de Egipto algo muy lejano a la imagen erótica que este pintor nos transmitió. De esta manera, si verbalizamos el relato de Rixens, podemos afirmar que sigue literalmente el relato de Plutarco (*Antonio*, 85) salvo por el hecho de representar a Cleopatra completamente desnuda:

μετὰ δὲ τὸ ἄριστον ἡ Κλεοπάτρα δέλτον ἔχουσα γεγραμμένην καὶ κατασεσημασμένην ἀπέστειλε πρὸς Καίσαρα, καὶ τοὺς ἄλλους ἐκποδῶν ποιησαμένη πλὴν τῶν δυεῖν ἐκείνων γυναικῶν, τὰς θύρας ἐκλείσσει. Καίσαρ δὲ λύσας τὴν δέλτον, ὡς ἐνέτυχε Λιταῖς καὶ ὀλοφυρμοῖς δεομένης αὐτὴν σὺν Ἀντωνίῳ θάψαι, ταχὺ συνήκε τὸ πεπραγμένον. καὶ πρῶτον μὲν αὐτὸς ὥρμησε βοηθεῖν, ἔπειτα τοὺς σκεψομένους κατὰ τάχος ἐπεμψεν. ἐγεγόνει δ' ὄξυν τὸ πάθος. δρόμῳ γὰρ ἐλθόντες, καὶ τοὺς μὲν φυλάττοντας οὐδὲν ἡσθημένους καταλαβόντες, τὰς δὲ θύρας ἀνοίξαντες, εὗρον αὐτὴν τεθνηκυῖαν ἐν χρυσῇ κατακειμένην κλίνῃ κεκοσμημένην βασιλικῶς. τῶν δὲ γυναικῶν ἡ μὲν Εἰρὰς λεγομένη πρὸς τοῖς ποσὶν ἀπέθνησκειν, ἡ δὲ Χάρμιον ἤδη σφαλλομένη καὶ καρηβαροῦσα κατεκόσμη τὸ διάδημα τὸ περὶ τὴν κεφαλὴν αὐτῆς. εἰπόντος δὲ τινος ὀργῆ· «καλὰ ταῦτα Χάρμιον;» «κάλιστα μὲν οὖν» ἔφη «καὶ πρέποντα τῇ τοσοῦτων ἀπογόνῳ βασιλέων.» πλέον δ' οὐδὲν εἶπεν, ἀλλ' αὐτοῦ παρὰ τὴν κλίνην ἔπεσε (Plutarco, *Antonio*: 85, 4-8).

«César abrió la carta, en la que pedía con lamentos y súplicas que se le permitiera ser enterrada junto con Antonio y, tras leerla, comprendió rápidamente lo que había hecho. Su primer impulso fue acudir a prestar ayuda, pero después envió a unos cuantos para que acudieran a toda prisa. Debíó de ser rápido el fin de Cleopatra, pues los enviados de César, al entrar a la carrera, apartaron a los guardas que no se habían enterado de nada y abrieron las puertas, pero la encontraron ya muerta y tumbada en un triclinio dorado, adornada como una reina. De las mujeres, la llamada ha, yacía sin vida a sus pies, y Camión, ya desfallecida y con la cabeza vacilante, adornaba la diadema que ceñía la cabeza de su señora. Al decir uno lleno de furia: '¿Te parece esto bonito?'; ella repuso: '¡Pues claro que me parece bien y propio de quien es la última descendiente de una dinastía de prestigiosos reyes!'. Pero no pudo decir más pues cayó allí mismo, al lado del lecho» (Plutarco, *Antonio*: 85, 4-8, trad. Juan Pablo Sanchez y Marta González).

Efectivamente, Rixens escenificó de manera casi literal el texto de Plutarco, pintando el momento exacto en que las tropas de Augusto entran a toda prisa en la estancia de Cleopatra para evitar su suicidio. Incluso detalla a Eira ya muerta, y a Charmion poniéndole la corona mientras gira su cabeza para escuchar las palabras del soldado. Pero obvia que el sacerdote especificó que estaba regamente adornada. Ella quiso morir como reina, y por eso Charmion le pone la corona una vez muerta, porque es descendiente de muchos reyes.

Para los conocedores del escrito de Plutarco, la composición se antoja extraña, como una nota discordante en la sucesión de hechos relatada. No tiene sentido alguno que la reina estuviera desnuda para suicidarse. O peor aún, que la reina se desnudara para matarse para que la encontraran privada de su dignidad regia. Pero Rixens en el momento de componer esta obra está tan sumamente contaminado



8. Juan Luna y Novicio, 1881, óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado

por las representaciones plásticas realizadas a lo largo de los siglos anteriores, que no es capaz de concebir de otra manera a Cleopatra.

La pintura de Achille Glisenti realizada en 1878 (fig. 7) sigue el mismo planteamiento iconográfico que Rixens, pero la impresión visual que produce es bastante diferente. La reina en este caso está agonizando por el veneno, con los ojos en blanco, y su cuerpo se retuerce asemejándose a un orgasmo. Si nos fijamos en sus pechos, están modelados con mucho mimo, y coronados por sendos pezones rosados perfectamente marcados. Las joyas que lleva, que los rodean, sirven para enmarcarlos y destacar su belleza. El pintor se ha recreado en cada detalle del cuerpo de la reina, poniendo especial cuidado en resaltarlo en su máximo esplendor. No hay inquietud por el hecho histórico, ni por la dimensión política que trajo consigo, tan solo por retratar a Cleopatra como un culmen de la sensualidad centrado en la belleza de sus pechos.

En esta línea de pinturas, Juan Luna y Novicio realizó en 1881 una versión maravillosa guardada en el Museo Nacional del Prado (fig. 8). La reina ya está muerta en un lecho adornado con ricas sábanas y cabecero de oro. La arquitectura de detrás está decorada con relieves entre los que podemos distinguir la figura de Anubis, como una preconización de lo que va a suceder. Una de las esclavas yace muerta en el suelo, mientras la otra se retuerce a punto de caer. El humo inunda la estancia, dotando a la habitación de un ambiente misterioso. En este caso Cleopatra



9. Arthur Reginald Smith, 1892, óleo sobre lienzo. Roy Miles Gallery, London

está vestida, pero de cintura para arriba la tela es transparente, dejando ver sus pechos. Una vez más el pintor no puede escapar de este concepto de Cleopatra erotizado.

La misma idea se refleja en la obra de Arthur Reginald Smith realizada en 1892 y actualmente en la Roy Miles Gallery de Londres (fig. 9). Cleopatra en un lecho cubierto por pieles de leopardo que acentúa la idea de exotismo, se retuerce por el veneno del «áspid» que todavía sostiene en su mano derecha. La tela transparente que cubre su cuerpo deja los pechos al descubierto, manteniendo solamente como símbolo de poder regio la corona. Detrás, una de sus esclavas ha caído. La escena tiene mucho movimiento, al retorcerse la reina presa del efecto del veneno. Como en el caso anterior, el humo de detrás dota a la escena de un halo de misterio.

Kenneth Clark (2006) establecía con respecto a las obras de arte, un curioso sistema para diferenciar el arte de la pornografía. Decía que cuando una imagen se convierte en un incentivo para la acción, se expulsa del ámbito del arte y entra en el de la pornografía. Se escapa a estas líneas la reflexión sobre la diferenciación del arte como sublimación, o la imagen pornográfica en su sentido más puro, para lo que remito a otros autores (Nead, 1998) pero sí que, ciñéndonos a esta definición marcada por Clark, cabría preguntarse cuántas de estas pinturas están pensadas para ser un incentivo para la acción. Es evidente que no hay intención de reconstrucción histórica, ni rigurosidad, ni representan las buenas formas que debía tener una mujer de la época. Están aisladas en la mayoría de los casos del resto de la escena, y pensadas para disfrute privado del quien contempla.

4.- El áspid: el tamaño sí importa

Plutarco (*Antonio*, 85) narró cómo Cleopatra ya había experimentado con distintos venenos en el invierno del 31 al 30 a. C. Su intención era probar el dolor que causaban en presos, dándose cuenta de que sólo la picadura de áspid provocaba un deceso sin convulsiones ni sollozos, como una especie de sopor dulce. Esa idea de reina cruel, impasible, que observa sin inmutarse como los presos mueren a expensas de sus terribles ensayos para su futura muerte, fue pintada por Alexandre Cabanel en *Cleopatra probando venenos con los prisioneros condenados* (1887) del Museo Real de Bellas Artes de Amberes. Es una continuación de esa imagen de reina frívola a la que



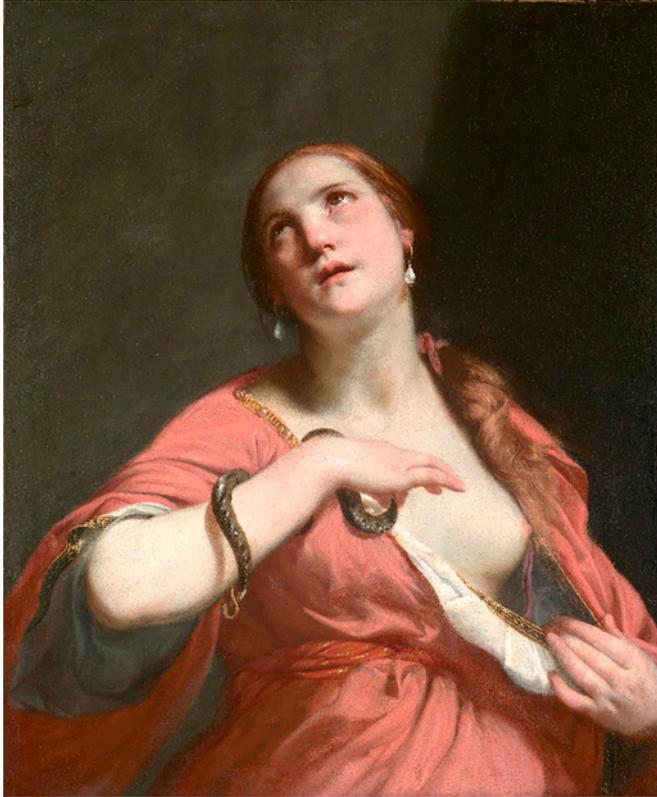
10. Guido Reni, 1640, óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado sobre lienzo. Roy Miles Gallery, London

solo le importa mantener su poder a toda costa.

A pesar de esos relatos, es difícil asegurar que fuera un áspid introducido en una cesta de higos o tinaja lo que produjera el fallecimiento de Cleopatra. Se excede a estas líneas el desarrollo del estado de la investigación en este punto, pero es importante señalar que la idea de la falsedad de la muerte de Cleopatra por una picadura de áspid no es en absoluto novedosa. El mismo Plutarco (*Antonio*, 86) ya ponía en duda un suicidio tan teatral, aunque se terminó dando por buena esta causa por dos marcas en el brazo que se le encontraron.

A pesar de que hoy se contemple la posibilidad de que Octavio interviniera en su asesinato, parece que oficialmente intentó mantenerla con vida. Puede que incluso solicitara la ayuda de unos *psylli*, famosos por su habilidad en curar chupando el veneno, pero era demasiado tarde (Fletcher, 2009). Sus antiguos biógrafos, insisten en la bondad del emperador al querer salvarle la vida, pero parece más que fue por el interés de poder exhibirla en ese famoso triunfo. De hecho, en el mismo, que finalmente se celebró, se sustituyó a la Cleopatra de carne y hueso por una efigie de cera con un áspid en el brazo. Ese tipo de representación, de Cleopatra muriendo o agonizando con la serpiente enrollada en el brazo, fue muy popular.

Lo que es innegable, es que la serpiente se ha convertido en el elemento iconográfico más determinante a la hora de representar a Cleopatra. A veces, en las pinturas con un anhelo algo más reconstructivista, como era el caso de la pintura



11. Guido Cagnacci, 1645, óleo sobre lienzo. Metropolitan Museum de Nueva York

de Rixens, incluso aparece el cesto de higos al lado de la cama. Sin embargo, en muchos otros casos el abandono de elementos que la acompañen es tal, que solo podemos identificar a Cleopatra por el áspid que la acompaña, testigo del proceso por el que evitó el dolor y el deshonor. Es decir, la representación de la muerte de la reina está reducida a una mujer desnuda o, al menos, con los pechos al descubierto, que lleva en su mano una serpiente.

La cobra egipcia o áspid (*Naja haje*) puede medir hasta 2,5 metros de largo, es decir es un ejemplar grande y hermoso (Trape, Chirio, Broadley, y Wüster, 2009). El tamaño

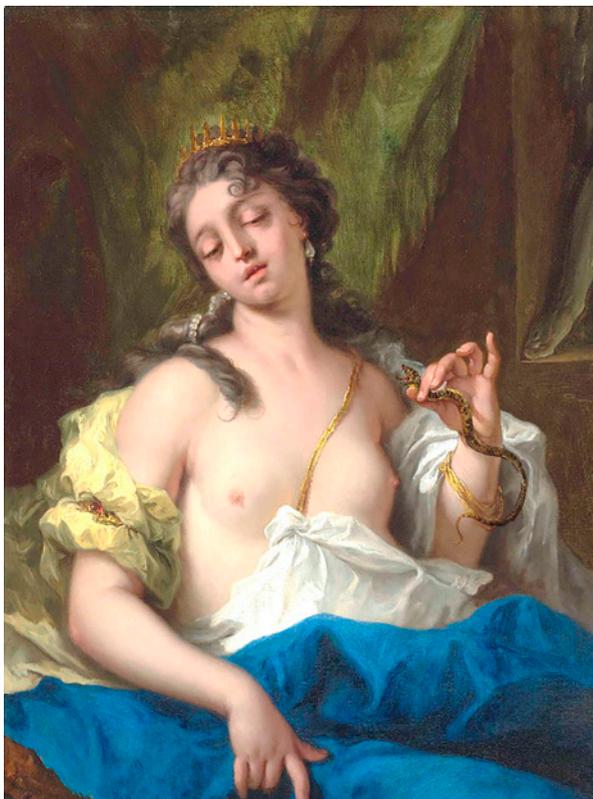
mínimo que podemos calcular es de entre 30 y 40 centímetros de largo, que es el que tienen al nacer, pero también esto hace disminuir la cantidad de veneno que tienen, así como su capacidad para matar a alguien, que también disminuye. Es decir, que un áspid para poder matar al nacer tendría que infringir una picadura especialmente mortal, por ejemplo intravenosa en un gran vaso, a una persona de pequeño tamaño o enferma³, lo cual no cuadra con el perfil de Cleopatra y lo que nos han transmitido las fuentes.

Sin embargo, las artes plásticas insisten en representar el suicidio de Cleopatra con serpientes cuyo tamaño se asemeja más a pequeñas culebrillas de río. Algunas, no sobrepasan los 10 cm, y tienen el grosor de un gusano de seda. Así se pone de manifiesto en un óleo custodiado en el Museo Nacional del Prado. Se trata de la *Cleopatra* de Guido Reni pintada hacia 1640 (fig. 10), donde la reina semirecostada alza la mirada al cielo. Su mano izquierda se posa encima del cesto de higos, que

3 Estos datos están han sido aportados por Miguel Gallego Agúndez, veterinario y cofundador de la Clínica Veterinaria Madrid Exóticos. Mi agradecimiento a la resolución de dudas y los datos aportados sobre las características de la especie *Naja haje*.

ha servido para camuflar la serpiente. Mientras que con su mano derecha sostiene la sierpe que dirige a su pezón desnudo. Es una pequeña culebrilla que nada tiene que ver con la majestuosidad del áspid.

Este hecho de disminuir notablemente el tamaño del arma homicida va unido a la idea de que lo femenino se asocia a objetos pequeños. Salvo en el caso de querer enfatizar la idea de «mujer fuerte», va a ser habitual poner las armas de la mujer de tamaño reducido, algo especialmente notable en multitud de imágenes femeninas, como la de Lucrecia, donde el cuchillo con el que se mata, el *culter* que menciona Tito Livio (*Historia de Roma*, I, 57-59) se convierte muchas veces en casi una aguja de tejer, fina y larga, o un pequeño



12. Sebastiano Ricci. óleo sobre lienzo

puñalito que parece una navaja plegable más propia para ir de camping que para intentar quitarse la vida (Valtierra, 2014-2015, pp. 241-261).

La serpiente es a veces tan pequeña que Cleopatra puede cogerla con dos dedos, con delicadeza. Como si un áspid pudiera ser domado y sujetado sin apenas hacer fuerza. Es el caso de *La muerte de Cleopatra* de Guido Cagnacci (1645-1655) que se expone en el Metropolitan Museum de Nueva York (fig. 11). Es un gesto sexual, remilgado, que no pertenece en absoluto a el carácter de una poderosa mujer como fue Cleopatra. El mismo concepto lo encontramos en la pintura de Sebastiano Ricci (fig. 12): Cleopatra con los pechos al aire y la corona, sujetando en su mano izquierda un áspid que más parece una lombriz por su tamaño. La misma idea una y otra vez repetida en la pintura del reptil pequeño, delgado y fino.

Es evidente que la idea de representar el áspid de tamaño tan reducido fue una elección consciente de los artistas, que cuando querían pintar un reptil en otros contextos, como por ejemplo la tentación de Eva, sabían y podían plasmarlo de complejión grande. El motivo va ligado, como hemos mencionado ya, a la asociación de la figura femenina con los objetos pequeños, llevada a sus extremos más exagerados. Esta apreciación sobre la marcada disminución de tamaño del arma homicida ya fue puesta de manifiesto en siglos anteriores. Así, Thomas Browne en su



13. Guido Cagnacci, 1660, óleo sobre lienzo. Pinacote de Brera

obra *Pseudodoxia Epidemica* publicada en 1646-1672 y dedicada a los errores populares en materias naturales e históricas, indicaba que las representaciones artísticas de pequeñas serpientes que mordían a la reina, no se correspondían en absoluto con el tamaño real del áspid terrestre. Es decir, se trataría de un error vulgar o creencia falsa que fue repetida plásticamente con el devenir de los siglos.

Es cierto que como hemos mencionado ya, el hecho de que fuera mordida por un áspid es cuanto menos dudoso. Por señalar algunos autores que han notado estas evidencias antes que yo, Roller (2010: 148) ya ponía de manifiesto que introducir a escondidas un áspid egipcio a escondidas, y encima hacer que se comportara como uno quisiera, no era tarea fácil. Y que por supuesto, un áspid no cabe en un cesto de higos (Retief y Cilliers, 2006: 85-87). Así, para intentar conjugar de manera algo lógica estas versiones, Wes (2000: 222-224) planteó la hipótesis de que esta teoría de la mordedura podría haberse originado como resultado del desfile triunfal de Octavio donde se mostró una imagen de Cleopatra vistiendo las túnicas de Isis y con el brazalete tradicional de la diosa (una serpiente enroscada) en su antebrazo. De esta manera, los espectadores romanos, que no conocían el simbolismo de esta imagen, habrían malinterpretado la secuencia. De hecho, Virgilio, Horacio y Propertio es probable que estuvieran en el desfile. En este sentido, sí que resulta llamativo que en algunas pinturas sobre su muerte aparezca representada con esta pequeña serpiente enroscada en el brazo que sigue el hilo de su imagen procesional.

En definitiva, representar una pequeña serpiente, en vez del majestuoso áspid, seguramente cuadraba mucho mejor en la mentalidad de los artistas posteriores. Una figura femenina capaz de sostener un áspid no encajaba bien en la construcción del erotismo pictórico, sino que usar algo pequeño para darse muerte producía el efecto de poder ser dominada por aquel que contemplaba la imagen.

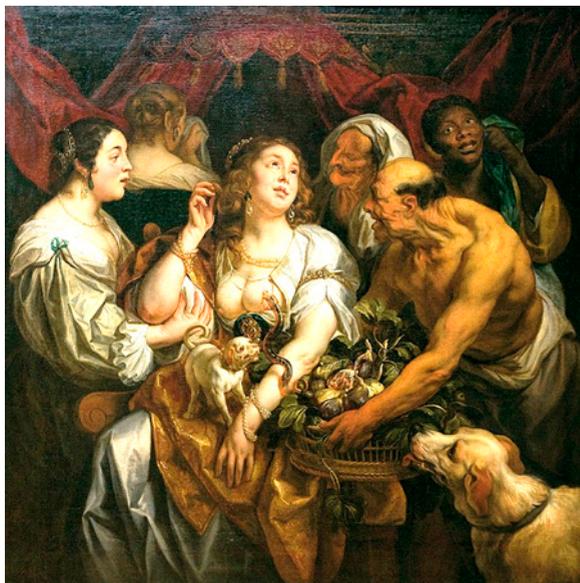
5.- El áspid no le picó en el pezón

La historia del arte no solo ha insistido en la idea de los pechos desnudos, si no también en que la picadura se produjo en la propia mama o incluso en el pezón. Es decir, que según la interpretación plástica e historiográfica posterior Cleopatra

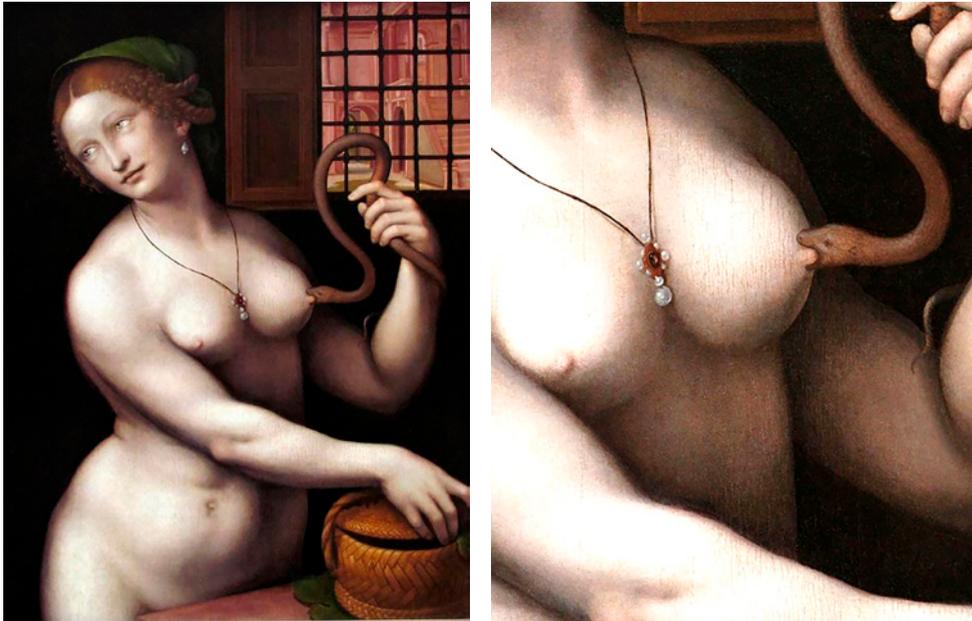
para suicidarse, de todas las partes en las que se podía haber hecho picar por el áspid, eligió esa. Algo evidentemente inventado, a la par que poco práctico. Un ejemplo notable es la pintura de Guido Reni, quien le dedicó hasta cinco obras similares al tema. En la versión que se custodia en el Museo Nacional del Prado (ca. 1630), la reina mira hacia arriba, y ha dejado un pecho al descubierto, hacia cuyo pezón se dirige una diminuta serpiente.

Parece poco probable que, si la reina se hubiera querido hacer picar por un áspid, hubiera decidido bajarse el vestido para que le picara en el pecho, o de manera más explícita en la areola, en vez de haber utilizado algo más fácil como el brazo o la pierna. A pesar de eso pintores como Guido Cagnacci la representaron así en sus diferentes variantes, su Cleopatra de 1660 (fig. 13) está sentada, con la corona puesta, desnuda de cintura para arriba y la serpiente subiendo por su lado derecho. En cambio, en su versión de 1662 mencionada en el apartado anterior (fig. 11), se baja explícitamente el vestido con la mano izquierda dejando el pecho al descubierto, para dirigir el áspid que se enrolla en su mano derecha para que le pique en él.

El caso de Guido Cagnacci es especialmente relevante, puesto que dedicó parte de su actividad a la pintura de salón privado, que incluía desnudos de cintura para arriba de personalidades como Cleopatra o Lucrecia. Tanto en un caso como en otro, se trata de desnudos innecesarios para la narración de la historia, que solo tienen cabida dentro del marco de la pintura erótica. Así, por ejemplo, en el caso de Lucrecia que fue violada, y se suicidó delante de su familia, no tiene ningún sentido que se la pinte desprovista de ropa. La matrona romana tuvo tiempo de sobra para vestirse, y resulta poco creíble que esta mujer, *exemplum* de buena esposa, recibiera a estos hombres con los pechos al aire (Valtierra, 2014-2015). De esta manera, se trata de una recreación plástica muy libre que solo tiene cabida dentro del marco de la pintura erótica. Además, el hecho de que los mismos pintores repitan temas con fórmulas iconográficas similares ahonda en la idea de que debió de ser un tema popular entre cierto grupo de coleccionistas. Sin embargo, hay una diferencia entre este tipo de mujeres con Cleopatra: Lucrecia prefirió la muerte al deshonor, y María Magdalena, figura también popular en estos repertorios, es una arrepentida. A pesar



14. Jacob Jordanens, 1563, óleo sobre lienzo. Museumslandschaft Hessen Kassel



15. Giampietrino, ca 1500, óleo sobre lienzo. Museo del Louvre. Vista general (izquierda) y detalle (derecha)

de eso es constante la asociación explícita que se hace en la iconografía de Lucrecia y Cleopatra, y los mismos artistas a veces tratan ambos temas. Es el caso de Guido Reni, del que conservamos en el Museo del Prado una Lucrecia dándose muerte

Los ejemplos son numerosos, y a cada cual más variopinto. Jacob Jordaens en 1563 (Museumslandschaft Hessen Kassel) retrata a un nutrido grupo de personas (fig. 14). Un hombre ajado por la edad le acerca a la reina un cesto de higos, del cual sale una serpiente que le pica en el pecho izquierdo. De la herida, sale sangre. Cleopatra, con un perrillo en su regazo y otro más grande en el lateral, alza sus ojos al cielo mientras llora, como si fuera una santa en el proceso de su martirio encomendándose a dios. Sus esclavas también lloran desconsoladas. Tanto, que una de ellas gira su rostro porque no puede contemplar la tragedia.

La idea de que el áspid picó de manera explícita a Cleopatra en el pezón se materializó en el arte una manera terriblemente explícita, y con composiciones muy sugerentes. Es el caso de la obra de Giampietrino de ca 1500 del Museo del Louvre (fig. 15), donde Cleopatra desnuda y de frente, ha abierto el cesto de higos y la serpiente, a la que sostiene con su mano derecha, le pica en el pezón izquierdo. A pesar de eso, ella mantiene su gesto impertérrito. Un colgante cae entre sus dos pechos, acentuando el erotismo.

Otras veces, incluso de duplican las serpientes: una para cada pezón. Es el caso del óleo de un maestro flamenco anónimo del siglo XVII (Colección privada) donde la soberana va vestida a la moda barroca con sombrero de plumas y un vestido muy recargado que deja sus pechos al descubierto (fig. 16). Hay dos serpientes, otra

vez más de tamaño muy reducido, que se dirigen cada una a un pezón para picarla. Es cierto que el hecho de que aparezcan dos serpientes puede deberse a una interpretación del plural poético bastante común en la literatura augustea (Sánchez y González, 2009, p. 238), pero también lo es que la iconografía interpretó este aspecto en su máximo exponente. Así, la pintura del maestro flamenco anónimo representa una Cleopatra ricamente ataviada, que solo deja al descubierto sus pechos, cuyos pezones son picados respectivamente por sendas culebrillas de tamaño minúsculo.

Es evidente que esta versión de la historia entra en contradicción directa con muchas de las fuentes antiguas como por ejemplo Plutarco (*Antonio*, 86, 1-7) quien habla del brazo como lugar donde se produjo

la agresión. Sin embargo, el hecho de introducir esta variante iconográfica, basada quizá en ciertas fuentes antiguas del bando de Octavio que tan solo pretendían resaltar el aspecto erótico de la reina, no hace más que enfatizar la intención sexual de la pintura. Evoca en la mente del *voyeur* la idea de que él mismo podría ser ese reptil, convirtiendo los pechos de Cleopatra en el objeto de deseo de sus labios. Es una imagen que nada tiene que ver con la realidad del suicidio de la reina y que, reproducida hasta la saciedad, contribuyó a corromper la reputación de una de las mujeres con más poder y prestigio político de la época.



16. Maestro flamenco anónimo, siglo XVII, óleo sobre lienzo. Colección particular

5.- Conclusiones

Es evidente que las representaciones pictóricas de Cleopatra están muy alejadas de la realidad histórica de lo que debió suceder. Ella era ante todo una reina, una poderosa gobernante capaz e inteligente que veló por el bienestar de su pueblo. También una madre orgullosa, que buscó la protección y un futuro mejor para sus hijos. A pesar de eso, y fruto de la campaña de desprestigio explícita y malintencionada del bando ganador romano de la guerra civil, hemos arrastrado hasta nuestros días la idea de la reina como *femme fatale*, como una especie de devora-hombres capaz

de todo con tal de tener poder, y cuya biografía se narra en función de sus amantes. Una imagen fraudulenta de la reina que poco o nada tiene que ver con la realidad, y que se repite de manera reiterada en toda la pintura posterior.

A partir sobre todo del siglo XVI, comenzaron a proliferar una serie de imágenes fuertemente erotizadas cuyo destino final, en muchas ocasiones, era el disfrute del coleccionista que las poseyera. Cleopatras desnudas, que solo podemos reconocer por el áspid, o que se bajan el vestido para ser picadas en el pezón. También el tamaño del áspid quedó reducido casi al de una lombriz. El mito fue creciendo, y con él la idea de mujer sexual y seductora que fallece de la misma forma que teóricamente había vivido: haciendo gala de su libidinosidad. De esta manera su leyenda, ya de por sí falseada por la propaganda romana, se fue acrecentando con el paso de los siglos iconográficamente hablando. Ni siquiera la pintura del siglo XIX con un afán más reestructurador, escapó de esta imagen. Así, encontramos ejemplos que siguen de manera casi literal la narración de Plutarco, donde se especifica que murió con la dignidad de una reina, pero en la que se la pinta desnuda sobre la cama.

Sabemos que Cleopatra murió como una reina, vestida como tal, muy lejos del icono que tanto Octavio como la pintura posterior han intentado transmitirnos. La propaganda política romana vilipendió su reputación para justificar su propia atrocidad de encontrarse sumisos en una guerra civil. De esta manera se construyó una imagen totalmente distorsionada que se fue engrandeciendo con el paso de los siglos. La iconografía pictórica no solo recogió estas falsedades en torno a la figura de la reina, sino que creó un género propio en torno a su figura en el que su cuerpo desnudo, sus pezones y un áspid del tamaño de un gusano cobraron un protagonismo inusitado.

Referencias-Bibliografía

- ALFONSO GARCÍA, M^a del Carmen (1999): «Mujer y fin de siglo (xix): un uso intencionado de la mitología», en *Corona Spicea. In Memoriam Cristóbal Rodríguez Alonso*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 665-676.
- ARROYO DE LA FUENTE, M^a Amparo (2013). «Cleopatra VII Philopator y la legitimación del poder ptolomaico» en *Eikon/Imago*, N^o4-2, pp. 69-106.
- BORNAY, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra.
- BOYER, Phillippe (2004). «Cléopâtre vs. Lucrèce. Du suicide comme vecteur de rapprochement» en RITSCHARD, Claude y MOREHEAD, Alison, *Cleopatre Dans Le Miroir de L' Art Occidental*, Génova: 5 Continents Editions, pp. 53-59.
- BROWNE, Thomas (1646-1672). *Pseudodoxia Epidemica, or, Enquiries into Very many Received Tenets, and commonly Presumed Truths*.
- BURKE, Jill (2016). «The European Nude 1400-1650» en *Splendor, Myth, and Vision: Nudes from the Prado*, Clark Art Institute/Museo Nacional del Prado, pp. 16-49.

- CALVAT, Renaud (1995). «The Erotics of Absolutism: Rubens and the Mystification of Sexual Violence» en BROUDE, Norma y GARRARD, Mary D., *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, Nueva York: Icon, pp. 140-159.
- CARROL, Margaret D. (1992). «The European Nude 1400-1650» en *Splendor, Myth, and Vision: Nudes from the Prado*, Clark Art Institute/Museo Nacional del Prado, pp. 16-49.
- CASTRO SANTAMARÍA, Ana (2014). «Ilustres suicidas: Cleopatra y Lucrecia en palacios salmantinos del siglo XVI» en GARCÍA NISTAL, Joaquín (coord.), *Imagen y documento: materiales para construir una historia cultural*, León: El Forastero, pp. 37-60.
- CHADWICK, Whitney (1999). *Mujer, arte y sociedad*, Madrid: Destino.
- CID LÓPEZ, Rosa María (2000). «Cleopatra: mitos literarios e historiográficos en trono a una reina» en *Studia historica. Historia antigua*, N°32, pp. 119-141.
- CLAYTON, Peter A. (1985). *Redescubrimiento del Antiguo Egipto. Artistas y viajeros del siglo XIX*. Barcelona: Serbal.
- CLARK, Kenneth (2006). *El desnudo*, Madrid: Alianza.
- DAUPHINÉ, James (1995). «La séduction de la blondeur ou le paradoxe de Cléopâtre» en REAL, Elena, *El arte de la seducción en el mundo románico, medieval y renacentista*, Valencia: Universitat de València, pp. 95-102.
- DE CALLATAÏ, François. *Cléopâtre, usages et mésusages de son image*, Bruselas: Académie royale de Belgique.
- DE JEAN, Joan (2003). «Violent Women and Violence against Women: Representing the 'Strong' Woman in Early Modern France» en *Signs* N°23, pp. 126-131.
- DE MEULENAERE, Herman (1992). *L'Égypte ancienne dans la peinture du XIXe siècle*, París: Berko.
- DIJKSTRA, Bram (1986). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid/Barcelona: Debate.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille (1992). *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, París: Bernard Grasset.
- EETESAM PÁRRAGA, Golrokh (2009), «Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale» en *Signa* N°18, pp. 229-249.
- FLETCHER, Joann (2009), *Cleopatra the Great: The Woman Behind the Legend*, Londres: Hodder.
- GÁMEZ SALAS, José Miguel (2019). «Artemisia Gentileschi: drama, venganza y feminismo en su obra» en *Asparkía* N°34, pp. 109-133.
- GARRARD, Mary D. (1989). *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton: Princeton University Press.
- HAMER, Mary (2001). «The Myth of Cleopatra since Renaissance» en WALKER, Susan y HIGGS, Peter, *Cleopatra of Egypt, from History to Myth*, Princeton: Princeton University Press pp. 302-311.
- HAMER, Mary (2009). *Signs of Cleopatra: Reading an Icon Historically*, Exeter: University of Exeter Press.
- HUGUES-HALLETT, Lucy (1990). *Cleopatra, Histories, Dreams and Distortions*, Nueva York: Bloomsbury.

- HUMBEL, Jean Marcel (1989). *L'Égyptomanie dans l'art occidental*. París: ACR.
- JIMÉNEZ-BELMONTE J (2011). «Historiar el Oriente: Cleopatra en la historiografía española del siglo XVIII» en *eHumanista* N°17, pp. 286-310.
- LINDSAY, Jack (1971). *Cleopatra*, Nueva York: Coward-McCann.
- LUNA, José J. (2016). «Guido Reni. Cleopatra» en *Splendor, Myth, and Vision: Nudes from the Prado*, Clark Art Institute/Museo Nacional del Prado, pp. 152-155.
- MARTIN, Paul M. (1990). *Antoine et Cléopâtre. La fin d'un rêve*, París: Albin Michel.
- MILES, Margaret Melanie (2011). *Cleopatra: a Sphinx Revisited*, California: University of California Press.
- NEAD, Lynda (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid: Tecnos.
- PARRAMORE, Lynn (2008). *Reading the Sphinx. Ancient Egypt in Nineteenth-Century Literary Culture*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- PELLINE, Christopher (2001). «Anything truth can do, we can do better: the Cleopatre legend» en WALKER, Susan y HIGGS, Peter, *Cleopatra of Egypt, from History to Myth*, Princeton: Princeton University Press pp. 292-301.
- PAZ, Mario (1969). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas: Rubén Mettini.
- PAZ, Mario, (2007). *El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid: Taurus.
- POBLADOR MUGA, María Pilar (2017). «Cleopatra, entre el amor y la muerte, una musa para la pintura del siglo XIX» en CASTAN, Alberto y LOMBA, Concha, *Eros y Thánatos: reflexiones sobre el gusto III: Simposio, Zaragoza, Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, 16, 17 y 18 de abril de 2015*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 207-232.
- POMEROY, Sarah B. (1984). *Women in Hellenistic Egypt from Alexander to Cleopatra*, Nueva York: Schocken.
- PORZIO, Giuseppe (2014). «A new Cleopatra» en PORZIO, Giuseppe y TERZAGH, María Cristina, *Artemisia Gentileschi. Cleopatra*, París: Gallerie G. Sarti, 8-30.
- PRIMO CANO, Carlos (2017). *Arquetipos de la crueldad femenina en la literatura y la pintura de entresiglos (1870-1930)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).
- PUYADAS RUPÉREZ, Vanessa (2016). *Cleopatra VII: la creación de una imagen. Representación pública y legitimación política en la Antigüedad*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- QUESADA MONGE, Rodrigo (2000). «Mujeres eternas. Enheduanna - Hatshepsut - Nefertiti - Cleopatra» en *Perspectivas*, N°2, pp. 99-111.
- RETIÉF, François Peter y CILLIERS, Louise (2005). «The death of Cleopatra» en *Acta Theologica*, Supplementum 7, pp. 79-88.
- RICHARD-JAMET, Céline. «Cléopâtre: femme forte ou femme fatale? Une place équivoque dans les Galeries de femmes fortes aux XVIIe et XVIIIe siècles» en RITSCHARD, Claude y MOREHEAD, Alison, *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, Génova: 5 Continents Editions, 37-52.
- ROLLER, Duane W. (2010). *Cleopatra: a biography*, Oxford: Oxford University Press.

- ROMERO DE SOLÍS, Diego (1997). «El miedo a la mujer (arte, sexualidad y fin de siglo)», en *Daimon. Revista de Filosofía* N°14. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 155-166.
- RUIZ GARRIDO, Belén (2004). «Una nueva Cleopatra. Interrelaciones iconográficas en las imágenes femeninas de seducción de fin de siglo» en COLOMA MARTÍN, Isidoro et alii. (eds) *Actas del XIV Congreso CEHA 2002: Correspondencia e integración de las artes*, Málaga: Universidad de Málaga, pp. 521-543.
- RUIZ GARRIDO, Belén (2006). «Yo soy Egipto. El poder y la seducción de Cleopatra en las artes plásticas y en el cine» en *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia* N°28, pp. 167-194.
- SYME, Ronald (1989). *La Revolución romana*, Madrid: Taurus.
- THORNTON, Lyanne (1985). *La femme dans la peinture orientaliste*, París: Art Creation Realisation.
- TRAPE, Jean-François; CHIRIO, Laurent; BROADLEY, Donald G. y WÜSTER, Wolfgang (2009). «Phylogeography and systematic revision of the Egyptian cobra (Serpentes: Elapidae: Naja haje) species complex, with the description of a new species from West Africa» en *Zootaxa* N° 2236-1, pp. 1-25.
- VALTIERRA LACALLE, Ana (2014-2015). «Iconografía de Lucrecia. Repercusiones plásticas en la Península Ibérica» en *Anas ((Museo Nacional de Arte Romano de Mérida)* N°27-28, pp. 241-261.
- VALVERDE, Isabel y PICAZO, Marina (2008). «¿La reina vencida? Cleopatra y el poder en el arte y la literatura» en CASTILLO, María José (ed.), *Congreso Internacional «Imágenes», La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 525-528.
- VANLATHEN, Marie-Paule (2005). «Cléopâtre dans le miroir de la peinture du XIX siècle» en *Trabajos de Egiptología=Papers on Ancient Egypt* N°4, pp. 129-146.
- WALKER, Susan y HIGGS, Peter (2001). *Cleopatra of Egypt: from history to myth. Catálogo de la exposición*, Londres: The British Museum Press.
- WYKE, Maria (1992). «Augustan Cleopatras: Female Power and Poetic Authority» en POWELL, Anton (ed.), *Roman Poetry and propaganda in the Age of Augustus*, Bristol: Bristol Classical Press, pp. 98-140.

Recibido el 25 de enero de 2020

Aceptado el 27 de abril de 2020

BIBLID [1132-8231 (2020): 27-49]



Miscel·lània

MARÍA LAURA ROSA¹

La fotografía feminista en la creación de otras imágenes de mujeres. Buenos Aires en 1980

Feminist Photography in the Creation of Other Images of Women. Buenos Aires in the 1980s

RESUMEN

El presente artículo se propone analizar proyectos fotográficos feministas que surgen en Buenos Aires (Argentina) durante 1980. Alicia D'Amico e Ilse Fusková son fotógrafas feministas que reflejan en sus trabajos las reivindicaciones de los movimientos de mujeres en los que participan. En un momento marcado por el final de la última dictadura argentina y el inicio de la recuperación democrática, estas artistas toman los cuestionamientos que las feministas viene realizando sobre las imágenes de las mujeres y desarrollan proyectos en donde la identidad está en construcción, rompiendo con los estereotipos femeninos circulantes.

Palabras clave: Fotografía feminista, Fotografía Contemporánea, Teoría feminista.

ABSTRACT

The aim of this article is to analyse feminist photographic projects that emerged in Buenos Aires (Argentina) during 1980. Alicia D'Amico and Ilse Fusková are feminist photographers who reflect in their work the demands of the women's movements in which they participated. At a time characterised by the end of the last Argentine dictatorship and the beginning of the return to the democracy, these artists reflects in their works the questions that feminists have been asking about women's images and develop projects where identity is under construction, breaking with gender stereotypes.

Keywords: Feminist Photography, Contemporary Photography, Feminist Theory.

SUMARIO

1.- Introducción y especificidades metodológicas. 2.- Orígenes de la relación arte/feminismo en Buenos Aires. 3.- 1982. Año clave para el arte feminista de Buenos Aires. 4.- Una búsqueda de acercarse a la identidad a través del autorretrato. 5.- Conclusiones. 6.- Referencias/Bibliografía

1 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) Universidad de Buenos Aires (UBA); profesoramlrrosa@gmail.com

1.- Introducción y especificidades metodológicas

La teoría feminista del arte cuenta con varias décadas de producción crítica y de revisión de los conceptos articuladores que forman el canon de la Historia del Arte. En el presente artículo parto de la siguiente premisa: los feminismos están formados por un sistema de ideas dominantes que no son homogéneas pero que conforman un campo de investigación artístico cultural de enorme riqueza. En consecuencia, uno de los conceptos que guía la metodología de investigación que empleo es el propuesto por la historiadora del arte inglesa Lisa Tickner a finales de los años 80. Ella plantea tener una problemática feminista en mente para llevar los análisis y objetivos del feminismo político al ámbito de la investigación cultural. (Tickner, 1988:93)



Imagen 1. Volante de UFA para el día de la madre de 1972. (Archivo Sara Torres)

María Luisa Bemberg, la fotógrafa Alicia D'Amico -en quien nos detendremos en este artículo-, la escritora Leonor Calvera, la directora de teatro Marta Miguelez y la poeta y escritora Hilda Rais, entre otras. Asimismo, en 1972, se conforma el Movimiento de Liberación Femenina (MLF) que instala con fuerza el debate sobre el aborto.

El modelo del ama de casa es expuesto críticamente por ambos grupos feministas, quienes visibilizan el trabajo agotador, no remunerado y depreciado de las tareas domésticas. Un temprano volante de UFA, de producción anónima, creado para el

En este texto tomo dicho concepto para analizar los proyectos fotográficos que proponen artistas comprometidas con los movimientos de mujeres de la segunda ola porteña (Buenos Aires), a la vez que considero que toda producción artística se encuentra situada, es decir, se origina en un contexto social, político, económico y cultural particular, al que pretende transformar mediante acciones individuales y/o colectivas. En síntesis, la metodología empleada da cuenta de que las militancias feministas se llevan a cabo bajo una sangrienta dictadura militar que conduce a que éstas sean también prácticas de resistencia.

En 1970, se organiza en los salones del café Tortoni de la ciudad de Buenos Aires la Unión Feminista Argentina (UFA), en donde participan la cineasta

día de la madre de 1972 exhibe a una mujer preparando la comida frenéticamente, mientras atiende el teléfono con sus pies y se ocupa de los tres niños que intentaban hacer destrozos frente a la ropa lavada que ella acaba de colgar. A su lado, en una mesa, la TV transmite un aviso que la incita a mostrarse hermosa gracias al uso de la loción Sexy. En la parte inferior del dibujo, un epígrafe señala: «'Madre': esclava o reina, pero nunca una persona».

Esta pieza exhibe el trabajo simultáneo femenino frente al lineal masculino, si tomamos los conceptos desarrollados en la época por Christine Delphy (Delphy, 1980: 23-40). Vale decir, ante las mujeres que lavan a la vez que preparan la comida y cuidan de las/os niñas/os, los varones cumplen un horario exclusivo de trabajo en la esfera pública sin continuidad en la privada. En ese sentido, la producción visual de las feministas de UFA y del MLF es reflejo de los textos discutidos y de las problemáticas que emergen dentro de los grupos de concienciación.

María Luisa Bemberg se destaca por ser una de las primeras creadoras que relaciona los reclamos feministas con su producción fílmica dado que la integrantes de UFA impulsan a Bemberg a emplear la cámara para denunciar eventos de carácter sexista. Las reivindicaciones de UFA tal como constan en un artículo anónimo publicado en el diario *La Opinión* con el título «Inquietud de entidades locales por la urgente emancipación femenina» en donde se exige el «[...] esclarecimiento teórico de cómo funciona el aparato de opresión de la mujer y la denuncia de toda idea, sentimiento o conducta que mantenga o refuerce tal opresión [...]», así como también la «[...] revisión de libros de textos, y todo sistema de educación para eliminar la discriminación condicionante de los roles sexistas, desde el jardín de infantes [...]» (La Opinión, 1973:6), son los fundamentos de los cortos de Bemberg *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978). En el primero de ellos, la cineasta filma la exposición *Femimundo '72. Exposición Internacional de la mujer y su mundo* que se lleva a cabo en el predio de exhibiciones de La Rural de la ciudad de Buenos Aires, busca mostrar cómo la mujer es objetualizada para el deseo heterosexual masculino a través de un extenso instrumental de belleza, que junto con los electrodomésticos, cumplen la función de mantenerla dentro de la esfera doméstica. Las demandas físicas se suman a las demandas psíquicas, el culto a la buena madre y esposa perpetúa una esclavitud que se vive como naturaleza y no como barbarie. De igual manera en *Juguetes*, Bemberg filma la *Exposición Internacional del juguete*, desarrollada seis años después en el mismo predio, donde muestra cómo las construcciones de los roles de género se afirman y continúan a través de los juegos que, desde la infancia, moldean a las niñas para la domesticidad y a los niños para la vida pública, los desafíos y las aventuras.

Tanto UFA como MFL realizan reuniones de concienciación y grupos de estudio y discusión de textos feministas. En ese sentido, es fundamental el ensayo de Simone de Beauvoir *El segundo sexo*, editado en Buenos Aires en 1954 por la editorial Psique, con traducción de Pablo Palant (Nari 2013: 291-307). También son leídas autoras extranjeras traducidas por nuestras feministas, entre ellas: Carla Lonzi, Shulamith Firestone, Kate Millet, Evelyn Reed, Anne Koedt quien analiza el mito del orgasmo vaginal o Christine Dupont, quien lleva a cabo una fuerte crítica a la domesticidad,

entre otras. A la vez, nuestras feministas van desarrollando análisis propios que se ven reflejados en obras como las de Isabel Larguía, Mirta Henault, Leonor Calvera o el trabajo del colectivo formado por Inés Cano, María Inés Aldaburu, Hilda Rais y Nené Reinoso. Esta bibliografía da cuenta de fuertes cuestionamientos a la institución familiar, a la maternidad, al orden doméstico como único horizonte posible para las mujeres, a la construcción de imágenes femeninas en función del deseo heterosexual masculino, el cual cristaliza en un ideal de belleza que opera en complicidad con el mercado. El activismo callejero, a través de volantes que son entregados en la vía pública, convoca a las mujeres a sumarse a las agrupaciones feministas con objeto de su liberación sexual, política, económica y psicológica. También, ambos grupos feministas coinciden en la primera etapa de la publicación de la revista *Persona*, entre 1974 y 1975. Alicia D'Amico junto a Sara Facio, reconocidas fotógrafas argentinas, realizan algunas fotografías para sus portadas, al igual que los retratos de varias entrevistadas, como el de la misma María Luisa Bemberg o el de la actriz Graciela Borges. Sin embargo, dicho material fotográfico no refleja investigaciones específicas sobre las construcciones visuales desde puntos de vista feministas, sino que conforma una interesante documentación de la revista a excepción de las tapas de los números 1; 2 y 3, que podríamos interpretar como exponentes de las lectoras a las que estarían hablando estos movimientos: una mujer blanca caminando a su aire por la ciudad, una indígena con su niña/o sobre sus espaldas y a una niña blanca sobre el césped, consecutivamente. En síntesis, se dirigen a una mujer blanca, de clase media y urbana.

Asimismo, durante los años 60 y 70 del pasado siglo, la Argentina vive un momento de renovación y expansión de los *mass-media*, los que dejan de ser canales de comunicación y circulación de la información para transformarse en fuertes agitadores del consumo, empleando en numerosas ocasiones al cuerpo femenino para la venta de cualquier producto. Esto impacta sobre las mujeres del momento, ya que rápidamente devienen en blancos de la publicidad a través de la televisión y de numerosas publicaciones femeninas que, en el apogeo que vive el mercado editorial, circulan ampliamente. En este complejo entramado consumista, aparecen voces que rechazan el modelo sexista y cosificado que impone el mercado sobre el género. Es así como Catalina Trebisacce señala: «Las feministas locales de la primera mitad de la década del setenta se *des-identificaron* de los estereotipos de mujeres pasivas y hogareñas, y también lo hicieron del ideal cos(it)a-bella. Finalmente, también se extrañaron del imperativo de la maternidad como fundante de la identidad de toda mujer.» (Trebisacce 2013: 253)

En este contexto, no puedo soslayar las relaciones existentes entre los grupos de izquierda y los movimientos de mujeres. Las mismas se caracterizan por una fuerte complejidad debido a que las integrantes de las agrupaciones de izquierda también discuten problemáticas vinculadas con el sistema de desigualdad que impera sobre el género y, por esta razón, establecen vínculos con las feministas. Así señala Eva Rodríguez Agüero:

Si bien la idea de que la liberalización de las costumbres privadas buscaba seguir un modelo impuesto por las sociedades imperialistas lo cual atentó contra

el establecimiento de puentes entre las luchas feministas y otras experiencias políticas, existieron algunos intentos de tender lazos entre mujeres feministas y mujeres políticas. Una de ellas fue la formación del Frente de Lucha por la Mujer, que aglutinaba a feministas y mujeres de partidos políticos de izquierda. (Rodríguez Agüero 2013: 149)

Miembros de UFA prestan su espacio de encuentro para reuniones de mujeres de las agrupaciones de izquierda, manifestando lazos de sororidad. Sin embargo, la compleja trama en la que se insertan las agrupaciones feministas sufre el impacto del golpe de estado de marzo de 1976, que se extiende hasta la presidencia de Raúl Alfonsín en diciembre de 1983, momento en el que se vive un cambio estratégico en los movimientos de mujeres. Las feministas llevan adelante una relativa quietud dado que continúan desarrollando proyectos -el mismo corto *Juguetes* de Bemberg, la escritura del libro *El género mujer* de Leonor Calvera y la organización de congresos- que marcan los primeros años democráticos.

2.- 1982. Año clave para el arte feminista de Buenos Aires

El crecimiento alcanzado por los grupos feministas de Buenos Aires durante la primera mitad de los años 70 se ve afectado por el golpe militar del 24 de marzo de 1976 que obliga a sus integrantes a iniciar un exilio o un insilio -silencio interior-, aunque esto último fue relativamente corto. Como señalé más arriba, éstas consiguen reagruparse con el fin de llevar a cabo proyectos antes del final del gobierno de facto. En ese sentido, considero que el año 1982 es un momento clave para el arte feminista y en particular para la fotografía feminista, dado que coinciden dos propuestas fotográficas que reflexionan y buscan dar respuestas a las construcciones femeninas del imaginario heterosexual masculino argentino.

Por entonces, varias agrupaciones retoman el contacto a través de las actividades que planifica DIMA (Derechos Iguales para la Mujer Argentina). Una de ellas es el Primer Congreso Argentino La Mujer en el Mundo de Hoy -25 y 26 de octubre de 1982-, en las salas de ACARA de la ciudad de Buenos Aires, evento que promueve el encuentro de antiguas militantes con otras nuevas que se acercan. Allí, Alicia D'Amico comienza su proyecto sobre la mirada femenina a través del retrato fotográfico, así indica: «Ese mirar desde nuestra interioridad, de una manera nueva, puede dar como resultante una nueva estética que redefina el concepto de belleza existente.» (D'Amico, 1985). En simultáneo, Ilse Fusková crea la serie *El Zapallo*, unas de las piezas más importantes que tiene el arte feminista local. Dichas situaciones 'ponen sobre la mesa' propuestas artísticas críticas al patriarcado meses antes de la recuperación democrática. Me detendré en ellas y sus propuestas, así como también en la hipótesis de que estos trabajos cuestionan la identidad como un constructo fijo y estable.

Alicia D'Amico (Buenos Aires, 1933-2001) es una de las fotógrafas más importantes de la Argentina, fundadora del Consejo Argentino de Fotografía y cofundadora junto a Cristina Orive y a Sara Facio de la editorial La Azotea, pionera en fotolibros latinoamericanos. Es ampliamente reconocida por sus

retratos a destacados escritores -como ser Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Julio Cortazar- y por su series publicadas en libros, especialmente *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968), *Humanario* (1977), *Podría ser yo. Los sectores urbanos en imágenes y palabras* (1987), entre otros. Sin embargo, su implicancia con los movimientos de mujeres y su compromiso con el activismo feminista, que la lleva a importantes trabajos de investigación y documentación fotográfica, son escasamente exhibidos en vida de la fotógrafa y, tras su muerte, quedan en el olvido. En ese sentido, el proyecto que inicia durante el Primer Congreso Argentino La Mujer en el Mundo de Hoy (1982), cuyo nombre es Creación de la propia imagen, da cuenta de su interés por analizar la mirada femenina, así lo explica:

A fines de 1982 comencé una serie de trabajos a partir de la mirada femenina y su traslación a la fotografía. Los objetivos son múltiples. El primero de ellos, desarrollar la hipótesis de que existe una mirada femenina. Ese mirar desde nuestra interioridad, de una manera nueva, puede dar como resultante una nueva estética que redefine el concepto de belleza existente. El segundo objetivo es utilizar exhaustivamente la imagen fotográfica como vehículo de conocimiento y de autoconocimiento. Para ello trabajar con la propia imagen -retratos- es esencial por ser el referente directo de nuestra identidad. (D'Amico 1985)

Las cuestiones de la mirada femenina y de la identidad que plantea Creación de la propia imagen son trabajadas a través de los talleres Autorretrato -junto a Graciela Sikos (psicóloga)-, Identidad Femenina: Imagen y cambio; Mujer y Violencia; Mujer y Paz y La mujer y los mitos -realizados junto a Liliana Mizrahi (psicóloga)- desarrollados en el espacio Lugar de Mujer, en los Encuentros Feministas Latinoamericanos y del Caribe, así como también en otros centros feministas en donde D'Amico es invitada, por ejemplo Isis en Italia o el grupo Identidad de la ciudad de Bahía Blanca (Argentina), ambos realizados en 1985. Dada la extensión del presente artículo, me centraré en los orígenes del proyecto a través de las fotografías que toma a las participantes del Primer Congreso Argentino La Mujer en el Mundo de Hoy y en el taller Autorretrato.

Respecto del origen de Creación de la propia imagen, la fotógrafa manifiesta:

Tenía la idea preconcebida de registrar mujeres como yo las veo, sin la cosa alambicada, sofisticada, mistificada e irreal que dan algunos medios. Me había propuesto hacer retratos como a mí me gustan, en 35 milímetros y luz natural y así los hice. Asistí al Congreso que se realizaba en un piso alto, desde una ventana entraba una hermosa luz que variaba según las diferentes horas del día. Cuando me parecía que la luz era adecuada, le pedía a cuanta mujer pasaba por ahí que posara para una foto. (Casares, 1983: 1)

Las críticas hacia la representación visual de la mujer son centrales en los feminismos argentinos de los años 70, y se reflejan en trabajos pioneros como los de Bemberg. En ese sentido, D'Amico continúa con esta línea de análisis en Creación de la propia imagen, el cual se enmarca en la noción de mujer nueva que éstos venían conceptualizando, la que refiere a aquellas que toman conciencia de



Imagen 2. Detalle del artículo de Casares, Giselle: «Alicia D'Amico: Luz natural a las mujeres» en *Tiempo Argentino*. Suplemento *La Mujer*, 15 de marzo de 1983, pp. 1-2. (Archivo Graciela Sikos)

su opresión dentro del sistema patriarcal, y por tanto, buscan ser protagonistas de sus propias vidas, peleando por la igualdad de sus derechos. As su vez, Leonor Calvera expresa que este término enmascara una alusión a la izquierda. «En los 70 la izquierda planteaba la urgencia de cambios para un hombre nuevo. Otros hablaban de un mundo nuevo. Todo estaba por hacerse. Por eso nosotras planteábamos la mujer nueva, desde el lenguaje hacíamos un guiño a la izquierda.» (Calvera, 2019)

El proyecto de D'Amico busca capturar la singularidad de cada retratada la cual conforma la diversidad femenina que escapa a las reducciones y estereotipos circulantes. El factor que las aglutina es la conciencia del lugar diferencial que ocupan socialmente a causa de su género. Las feministas, quizás de una manera más sutil si se quiere, trasladan el activismo que practican antes del régimen de facto a las salas en donde se desarrolla el Primer Congreso Argentino *La Mujer en el Mundo de Hoy*, con el fin de seguir diseñando estrategias de lucha sin olvidar históricas reivindicaciones. En ese contexto D'Amico se propone investigar otras imágenes de mujer, las de sus compañeras que pelean por la patria potestad indistinta, por exigir que se pague el trabajo doméstico, por reclamar que las mujeres puedan ascender profesionalmente y no quedar limitadas ante el techo de cristal patriarcal -invisible pero contante- entre otras problemáticas por las que deciden reagruparse. Estos retratos -más de setenta-, sin retoques ni grandes escenarios de estudio, abren camino a trabajos más complejos que la fotógrafa organiza junto a la psicóloga Graciela Sikos empleando el formato de taller. Me refiero a Autorretrato, del que hablaremos más adelante.

Los retratos que toma D'Amico muestran a las mujeres relajadas, felices por el reencuentro -en un momento en que las reuniones son evitadas- o preocupadas por afrontar tiempos difíciles, aunque esperanzadas en que los cambios lleguen. La fotógrafa señala que:



Imagen 3. Alicia D'Amico, Marysa Navarro, de la serie Creación de la propia imagen, 1982. Copias de escaneos de negativo original reproducción de contactos de negativo original, 35 mm. (Archivo Alicia D'Amico)

Las caras -nuestras caras de mujeres reales- tienen todas las edades, traslucen sentimientos y pensamientos, carácter e inteligencia. Son seres humanos vitales y conmovedores. Quise trasladar esa visión al fotografiar a mis hermanas. Las unifiqué por medio de una formalidad técnica. Todas están tomadas con luz natural, junto a una ventana, con un encuadre que sólo varía de la cabeza al medio cuerpo, La única exigencia fue que miraran a la cámara. Trabajé como me gusta, cámara 35 mm y lente normal. Trabajé con lo que me gusta: la gente. (D'Amico, 1983: 40)

La cuestión de la representación femenina no es un tema menor en un período en que se busca retomar problemáticas pendientes como las de la patria potestad indistinta, el divorcio vincular y el aborto. La difusión masiva de estereotipos que se reproducen a través de las imágenes de las mujeres, todo ello agravado por el alcance y el im-

pacto de los *mass-media* en la población, plantea cambios urgentes. En marzo de 1983, D'Amico exhibe éstos retratos en el Centro de Información de las Naciones Unidas, ubicado en Buenos Aires. Como presentación de la exposición, la escritora María Elena Walsh expresa lo siguiente:

En un mundo saturado de falsas y aberrantes imágenes de mujeres, Alicia D'Amico las muestra en toda su desnudez espiritual. Con mirada de artista y un guiño de antropóloga, celebra a sus hermanas en un estilo ajeno a modas, trampas y artificios. [...] Pero falta todavía recorrer un largo camino para mirar a la mujer sin desagradarla con los filtros de la propaganda, la seudoidealización, la misoginia. [...] Queremos ser como somos doctor Freud. Así como nos ve Alicia D'Amico; dotadas de la única belleza que vale la pena, la de la verdad. (Casares, 1983: 1)

Señalo más arriba que 1982 se vislumbra como un año clave para el arte feminista de Buenos Aires. En ese sentido, Creación de la propia imagen de Alicia D'Amico coincide con otra investigación del campo fotográfico, la que inicia Ilse Fusková a través de la serie *El zapallo*, de ella hablo a continuación.

Ilse Fusková (Buenos Aires, 1929) es conocida en Argentina por ser una importante activista lesbiana, fundamental en la lucha por la despatologización de la homosexualidad y por el derecho de este colectivo a tener una voz y una historia propias. Sin embargo, desde muy joven es intelectualmente inquieta, hecho que la lleva a desarrollar varias actividades en su vida. De padre alemán y madre checoslovaca, entre 1947 y 1952 estudia periodismo y se desempeña también como azafata. Colabora con reportajes y comentarios de cine en revistas como *El Hogar*, *Chicas*, *Histonium*, *Mundo Argentino*, *Para Ti* y *Lyra* hasta 1958, fecha en que inicia un largo retiro doméstico. En 1979, gracias a un anuncio aparecido en el periódico *Buenos Aires Herald* sobre la revista *Persona* -en esta etapa la revista es conducida por María Elena Oddone- Fusková conoce a la fundadora del MLF, hecho que la introduce en la bibliografía de teóricas como Simone de Beauvoir, Mary Daly, Carla Lonzi, Evelyn Reed, Victoria Sau, Valerie Sinason, Susan Sontag, entre otras, cuyos libros Oddone trae del exterior. La fotógrafa inicia un proceso de concienciación a través de lecturas y charlas feministas, así comenta: «El feminismo me salvó la vida, me hizo ver que las cosas que estaba viviendo, la profunda descalificación, falta de apoyo en la vida doméstica, familiar, eran parte de un sistema y cuando descubro eso salgo de una profundísima depresión. (...) Yo tengo clara conciencia que ponerme en contacto con esta ideología que explica lo que sucede con todas las mujeres, me salvó la vida.» (Fusková, 2004)

Por estos años, la fotógrafa vive el final de su matrimonio, lo que la lleva a una profunda crisis. Esta situación la lleva a detenerse en lo cotidiano desde una mirada más poética para hacer frente a su estado anímico. Ella recuerda esta etapa de su vida como uno de los motivos que origina su necesidad de regresar a la fotografía:

El zapallo era al final de mi matrimonio, yo estaba muy deprimida. Una de las cosas que me hacía bien era la belleza de la creación, una rosa que alguien me diera para el desayuno me podía salvar el día. Ir a hacer las compras, entrar en la verdulería y ver esos zapallos grandes cortados por la mitad, ahí veía un mundo de magia, llenos de telones dorados, de semillas, para mí eso era la magia. Yo no sé si alguna vez viste un zapallo así. Para mí era una cosa divina, llena de fertilidad y me dije, yo quiero hacer una serie de fotografías con esto. Me compré, entonces, el zapallo. (Ilse Fusková, 2008)

La conciencia de estar iniciando una nueva etapa -a sus cincuenta y tres años de edad- y la conformación de una mirada crítica atravesada por las lecturas y debates feministas, marcan su regreso a la fotografía, arte que no practica desde su última serie realizada a finales de los años 50, dado que se involucra por completo en la crianza de sus hijos. Así comenta: «Estaba cansada de la exigencia de lo doméstico. Tenía una buena cámara, era muy amiga de Grete Stern y Horacio Cópola, y empecé a hacer fotos. Una amiga me contactó con la modelo del pintor Raúl Soldi.



Imagen 4. Ilse Fusková. De la serie *El zapallo*, 1982, fotografía color, 35 mm. (Archivo Ilse Fusková)

es por ello que cuando decide exhibir estos trabajos en los talleres Brígida Rubio³ -ese mismo año de 1982- esta imagen es la seleccionada para el cartel de la exposición. En ella se relaciona al zapallo con la cabeza de la mujer, la oscuridad e irregularidades de la cáscara del vegetal dialogan con el pelo ondulado de Schmidt. Además, acompaña a la presentación de las obras, un breve poema de su autoría que se publica en la tarjeta de invitación. En él da a conocer su concepto de fertilidad femenina, así indica:

En el mercado siempre me deleita el zapallo abierto. Dentro de sus dorados y sutiles telones son escenarios para una liberadora fantasía. Y junto con la poderosa alineación de sus semillas, se tradujo para mí en la imagen de la fertilidad de la mujer.

Fértil con su vientre.

Para mí, el tema de la serie era la fertilidad, tanto a nivel biológico como a nivel cerebral.» (Ilse Fusková, 2008)

Doce fotografías -cuatro en blanco y negro y ocho a color- componen la serie, la cual se centra en el estudio de dos desnudeces: la del zapallo, en toda su carnosidad interna y la de la modelo en su belleza madura, cuya edad se acerca a la que la fotógrafa tiene por entonces.² La verdura y la mujer conforman un solo cuerpo. La modelo transmite una fuerte personalidad, de mirada sugestiva, «[...] ella instintivamente se movía y yo le tomaba fotos [...]», señala Fusková. (Ilse Fusková, 2008) La propuesta fotográfica la podemos iniciar con la foto de Silvia Schmidt -escritora y amiga de Ilse Fusková- quien porta sobre su cabeza al vegetal.

La fotógrafa considera que la fertilidad de las mujeres está tanto en el vientre como en la mente,

2 La modelo posaba frecuentemente para artistas tales como el pintor Raúl Soldi, y era conocida de Silvia Schmidt, amiga de Fusková, quien se la presenta a la fotógrafa.

3 La exposición fotográfica *El Zapallo* se organiza en los talleres Brígida Rubio de la ciudad de Buenos Aires los días 15 a 24 de octubre de 1982.

Fértil con su mente.
Sus hijos y sus hijas y sus ideas pueden
cambiar el mundo. (Fusková, 1982)

La verdura abierta, con todo su cuerpo interno en exhibición, puede ser interpretada como símbolo de vida. Fusková comenta que «[...] no veía la relación con la vagina. Había gente que se reía porque yo mostré eso en San Telmo en el ochenta y dos. Eso de que fuera una vagina, un útero me sucedió más tarde. [...] Esos trabajos porque siento que tienen varios niveles de lectura. [...] ¡Cómo a medida que pasan las cosas una puede ver desde otro lugar el trabajo propio!». (Ilse Fusková, 2008) La lente fotográfica captura los vínculos visuales y simbólicos existentes entre el cuerpo del vegetal y el femenino.

A nuestro entender, la foto en blanco y negro, la cual es seleccionada en 1986 para integrar la exposición internacional de fotografía *Mujeres fotografian mujeres* -organizada por la Volkshochschule de Munich⁴-, es la que logra capturar profundamente el concepto de fertilidad de Fusková. La modelo se encuentra sentada sobre el piso y lleva la verdura abierta en el lugar de su pubis, como si éste fuera aquél. Sus manos se unen en suave gesto sobre la cáscara. Los pechos quedan tenuemente ocultos entre la verdura y los brazos. Piernas y brazos enmarcan al zapallo. Posee una mirada concentrada en el propio placer de estar allí, sin dramatismos ni excesos, es la voluptuosidad del vegetal lo que en cierta forma hace las delicias de la figura. La luz fluye a través de la imagen, sin fuertes contrastes ni pronunciadas sombras. El contraste entre interior y exterior de las figuras convive conformando un cuerpo único y diferente, un *otro* cuerpo.

La serie *El Zapallo* logra poner en imágenes una profunda reflexión sobre la mirada de una mujer hacia el cuerpo de otra mujer en particular, y hacia el cuerpo femenino en general:

La mayoría de las mujeres en la cultura occidental nos vemos a través de la mirada distorsionada de una sociedad dominada por varones. Esto es verdad para todo nuestro ser y muy especialmente para la percepción que tenemos de



Imagen 5. Ilse Fusková. Fotografía de Silvia Schmidt para el afiche de la exposición de Ilse Fusková *El zapallo*, 1982. (Archivo Ilse Fusková)

4 La muestra internacional estuvo integrada por 161 mujeres de 27 países, y se llevó a cabo desde el 3 de septiembre al 20 de octubre de 1986 en Múnich, luego itineró por varios países.

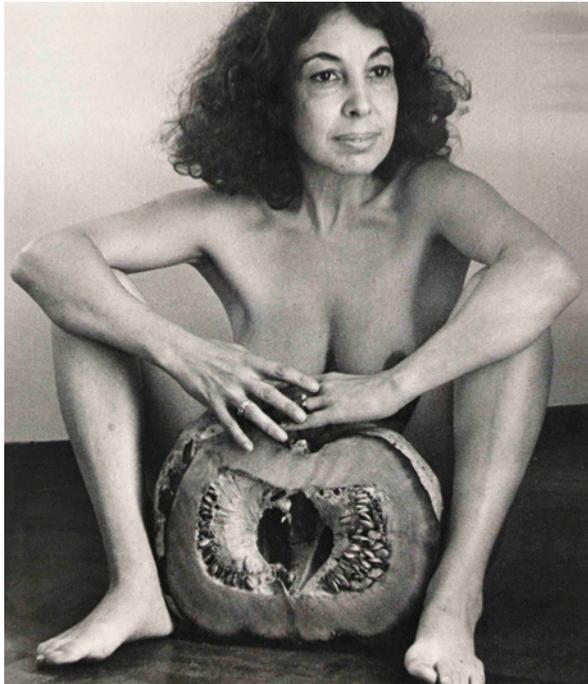


Imagen 6. Ilse Fusková. De la serie *El zapallo*, 1982, fotografía blanco y negro 35 mm. (Archivo Ilse Fusková)

los modos dominantes de representación? Y para las políticas corporales después de todo, ¿puede el cuerpo ser el lugar de crítica cultural?» (Wolff, 1990: 128) En relación con lo señalado, considero que los trabajos de Fusková van en esa dirección dado que buscan preguntarse y a la vez proponer en el campo visual imágenes contra-hegemónicas de lo femenino: la desnudez de una mujer madura le otorga un papel central a la experiencia de vida dentro de la construcción de *otras* imágenes corporales a la vez que exhibe *otras* construcciones de belleza posibles. Además, la verdura abre a reflexiones sobre la sensualidad y la sexualidad: en su organicidad, en sus texturas, el zapallo construye diferentes recorridos visuales que desvían el lugar común de la mirada hetero-masculina hacia la genitalidad femenina. En el zapallo confluyen la fertilidad mental y biológica de las mujeres: ubicado sobre el vientre y apoyado sobre el piso, es el polo opuesto a la cabeza de la mujer, lugar que recibe y vuelve enviar su energía, sus saberes. Sin embargo, entiendo lo biológico como lo enuncia Wolff: «La biología siempre está superpuesta u mediada por la cultura y por las formas en que las mujeres experimentan sus propios cuerpos, dado que es en gran medida un ducto del proceso social y político.» (Wolff, 1990: 133)

En ese sentido, la cuestión del disciplinamiento del cuerpo femenino a través de mecanismos de ocultamiento gracias a las prácticas culturales, impacta en la representación de la genitalidad femenina, como lo advierte a finales de los años 70 Lisa Tickner: «La aceptación y reintegración de los genitales femeninos en el arte ha sido, por lo tanto, un gesto político, más que directamente erótico.» (Tickner, 1978:

nuestro propio cuerpo. (...)
Yo pienso que el cuerpo de la mujer es objeto de deseo del macho, que ese cuerpo le fascina y también le da miedo. Sin embargo el cuerpo desnudo de la mujer, sin las contorsiones de la seducción, es una imagen prohibida. (...)
La desnudez del cuerpo de la mujer es un derecho que nos es absolutamente negado. (Fusková and Marek, 1994: 42-43)

Años más tarde, teóricas feministas anglosajonas como Janet Wolff reflexionan al respecto: «Tenemos que preguntarnos qué significa esto para la práctica artística feminista ¿pueden las mujeres pintar los cuerpos de las mujeres? ¿Hay formas de subvertir o eludir

242) Sin dudas, la presencia de la genitalidad femenina en el arte es un gesto político al igual que la decisión de Fusková de escoger a una mujer adulta como modelo fotográfico, dada la escasez de este tipo de representaciones de lo femenino a través de los *mass-media* e incluso del propio ambiente fotográfico, en la Argentina de entonces. Si la experiencia se adquiere con los años, la presencia de una mujer adulta desnuda es símbolo del recorrido vivido y a la vez gesto político.

En consecuencia, ya que toda experiencia está mediada por el cuerpo, no debemos olvidar que éste es un lugar de inscripción social y de producción discursiva desde donde construimos nuestra identidad. Las imágenes son un factor de condensación de los discursos, a las vez que los crean y los representan. Por ello, desde los años sesenta, cuando las feministas comienzan a deconstruir profundamente el sistema patriarcal, uno de los ejes de sus críticas son los *mass-media* y su ecuación de ideal de belleza más objetualización femenina desde el deseo masculino para la manipulación consumista que desarrolla el capitalismo. (Millet, 1975: 53) La serie *El zapallo* permite a Ilse Fusková profundizar en su propia experiencia femenina. Tópicos como la naturaleza y la fertilidad cobran una magnitud física y mental en las fotografías a la vez que son una toma de conciencia política y social. Su experiencia personal fue vía de formulación estética a la vez que política.

3.- Una búsqueda de acercarse a la identidad a través del autorretrato

En 1983, pocos meses antes del final de la dictadura militar, las feministas continúan organizando actividades. Destacamos las Jornadas de la Creatividad Femenina -1, 2 y 3 de abril de 1983-, cuyo lema fue 'En toda mujer hay una creadora y en toda creadora hay una mujer' y el Segundo Congreso *La Mujer en el Mundo Hoy* -18 y 19 de mayo de 1983-. En el primer evento, la feminista Marta Miguelez plantea la fundación de un espacio de reunión para todas las mujeres. Gracias esta idea, el 13 de agosto de 1983 abre sus puertas Lugar de Mujer, donde se recibe a todas aquellas que desean intercambiar ideas y analizar problemáticas propias del género más allá de autodesignarse o no feministas. Algunas de sus fundadoras son: Ana Amado, María Luisa Bemberg, Alicia D'Amico, Narcisa Hirsch, Elizabeth Jelin, María Luisa Lerer, Lidia Marticorena, Marta Migueles, Hilda Rais, Graciela Sikos y Sara Torres. Sus objetivos son claros:

Porque vamos a reunirnos para hablar de nosotras, desarrollando el respeto y la solidaridad, revisando los modelos convencionales de vinculación social. Porque somos conscientes de la necesidad de un lugar permanente de encuentro. Porque queremos revisar los prejuicios y tabúes que nos desprestigian y nos desvalorizan. Porque queremos rever los modelos dentro de los cuales fuimos educadas. Porque pensamos que el autoritarismo, la rivalidad y la competitividad atentan contra un modo de vida creativo y auténtico. Porque sí. ¿Para qué? Para reflexionar sobre nuestra inserción en la sociedad; discutir acerca de nuestro cuerpo, sexualidad, afectos creatividad, vínculos, identidad.«(Sin Autor/a, 1983: 5)

En Lugar de Mujer se realizan actividades, talleres, exposiciones artísticas, proyección de cine, y grupos de estudio. Allí se produce un juego de ida y vuelta entre el campo artístico local y el activismo feminista ya que artistas tales como Teresa Volco, Ilse Fusková, Josefina Quesada, o la misma Alicia D'Amico, llevan problemáticas y debates que enriquecen discusiones y propuestas, situación que origina un momento dorado del arte feminista argentino. En dicho lugar, en noviembre de 1983 Ilse Fusková expone la serie *El zapallo*.

Retomando las actividades planteadas durante las Jornadas de la Creatividad Femenina, durante el mes de abril de 1983, Alicia D'Amico lleva a cabo un taller dedicado a difundir los trabajos de grandes fotógrafas internacionales, su metodología consiste en interpretar las obras destacando el lenguaje empleado por ellas y las marcas de género presentes. Mayra Leciñana, una de las jóvenes asistentes a dicho taller, recuerda que allí descubre a la estadounidense Diane Arbus:

Mostraba cómo las mujeres se atrevían a fotografiar cosas diferentes, como Diane Arbus que fotografió lo monstruoso. Hablaba sobre las rupturas que fueron haciendo las mujeres artistas. A la



vez comparaba con algún fotógrafo hombre, como Pedro Luis Raota, quien por entonces hizo algunas fotografías de embarazadas que estaban de moda, D'Amico problematizaba la maternidad planteando que eso era una representación desde la mirada masculina. Decía cosas fuertes para mí que era muy joven y recién comenzaba a involucrarme con el feminismo. (Leciñana, 2016)

Allí mismo la fotógrafa dialoga con la psicóloga Graciela Sikos sobre una metodología de trabajo que le permita profundizar y refinar su proyecto Creación de la propia imagen. Esto da como resultado el formato taller que ponen ambas en práctica en Autorretrato. La primera experiencia que tienen es el 19 de mayo de 1983 en el Segundo Congreso *La Mujer en el Mundo Hoy*, realizado en el Teatro General San Martín (TGSM), luego hay una segunda instancia del mismo taller el día 26 de mayo en el estudio fotográfico D'Amico-Facio. En junio

Imagen 7. Alicia D'Amico, Mayra Leciñana, Taller Autorretrato 1983. Copias de escaneos de negativo original reproducción de contactos de negativo original, 35 mm. (Archivo Alicia D'Amico)

de ese mismo año se realiza otro taller en la casa de la fotógrafa Julie Weisz. En el II Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe que se lleva a cabo en la ciudad de Lima (Perú) en el mes de julio de 1983, D'Amico y Sikos realizan nuevamente Autorretrato, lo que posibilita una exposición del material resultante en el Museo de Arte Moderno de Lima al año siguiente. Finalmente, en la recientemente inaugurada Lugar de Mujer se lleva a cabo este taller en octubre de 1983.

Todas las propuestas de Autorretrato plantean convocar a las mujeres para reflexionar sobre sí mismas, trabajar frente a espejos, desarrollar ejercicios corporales y de concentración que las conduzca a encontrar una imagen que las identifique. La democratización y rápida circulación de las imágenes trae aparejada una construcción imaginaria que es el resultado del diálogo constante entre lo que se considera el propio esquema corporal y los efectos que sobre éste tienen las miradas ajenas: los medios de comunicación, la observación de nuestros pares, entre otras/os. Esta dimensión especular detectada por las feministas de los setenta es la que se encuentra en la base del proyecto fotográfico de D'Amico al que dedica toda la década de los 80.

La dinámica del taller se organiza a través de dos encuentros que varían entre dos a cuatro horas de duración, dependiendo del grupo. Las bases teóricas empleadas vienen del campo de la psicología, específicamente del psicodrama y del teatro espontáneo. La finalidad de la actividad es alcanzar una autorreflexión sobre la identidad femenina que se pueda reflejar en imágenes. Así recuerda Graciela Sikos:

La idea de hacer retratos de mujeres era de Alicia y yo agregué la metodología de taller, es decir: hacer un trabajo corporal, hacer una relajación, llevar elementos para trabajar. Todos los objetos que se usaron en las fotos los llevé yo. Las mujeres escogían qué elemento usarían para posar, había un espejo ante el que se veían, determinaban la forma en que posarían, etc. y Alicia respetaba esa decisión. Luego, en el momento que presentábamos las fotos tomadas por Alicia, yo hacía que cada mujer dijera cómo se veía y qué se le ocurría ante su propia imagen a través de un cuestionario. Estábamos todas juntas pero las fotos se las dábamos de a una. Yo tomaba nota sobre lo que cada mujer iba contestando. La idea de las preguntas y de la escucha sobre qué les pasaba frente a la propia imagen fue mía. Eso es un autorretrato para mí, cuando vos te ves, cuando tenés la foto entre las manos y te reconocés, decís esta soy yo. (Sikos, 2016)

Mayra Leciñana, quien realiza uno de los talleres de *Autorretrato*, el dedicado a jóvenes y adolescentes, recuerda:

Al principio se planteaba un momento de distensión y de esparcimiento, caminábamos por ejemplo, con los ojos cerrados, se daba todo como para entrar en un clima de relajación. Después Graciela Sikos daba una charla planteando la idea de que uno puede construirse. Así es que nos proponía pensar cómo nos gustaría vernos, cómo nos percibimos. Ellas traían muchos elementos para que jugáramos a mostrarnos en un rol que se relacionara con cómo nos veíamos nosotras mismas: guantes, ropas, zapatos, mantos, encajes flores, corbatas. Una vez que protagonizábamos ese rol, Alicia nos tomaba una fotografía. Finalmente

hacíamos un balance, una evaluación de cómo nos habíamos sentido con la imagen fotográfica que resultaba de este proceso de reflexión. (Leciñana, 2016)

Frente a una serie de sus propias fotografías, las participantes responden preguntas que Sikos elabora para acercarlas al imaginario corporal que cada una de ellas tiene. Estos relatos acompañan a las fotografías cada vez que son expuestas en espacios feministas como Lugar de Mujer o en instituciones artísticas como el ya citado Museo de Arte Moderno de Lima.

El periódico *Tiempo Argentino* publica algunas fotografías de Autorretrato en un artículo escrito por Sara Facio, así indica:

El autorretrato es, por definición, la búsqueda de la propia imagen. Todas las disciplinas artísticas (pintura, literatura, etcétera) tienen ejemplos magistrales. Estamos frente al autorretrato de una no-artista, de alguien que sólo busca su identidad, de crearse aunque la mano técnica pertenezca a «otra». Pero, atención, «otra» que la mira sin prejuicios, sin preconceptos, que es sólo el espejo. Y corresponde a la idea madre del autorretrato: autoconocimiento y aceptación no complaciente del yo. (Facio, 1983: 2-3)

Una parte del material resultante es publicado en el periódico *alfonsina*, el cual comienza a circular en diciembre de 1983 con objeto de articular demandas e intereses de las mujeres con el contexto nacional. (Diz, 2010:1-16) Dicha publicación se hace eco de varias de las discusiones feministas así como de su impacto sobre la realidad política. (Bertúa; De Leone, 2009: 1-13) En el artículo que lleva por nombre *Cómo Somos*, Alicia D'Amico explica el sentido del taller de Autorretrato:

La hipótesis de trabajo sostiene que existe una mirada fotográfica femenina capaz de crear una nueva estética, redefiniendo el concepto tradicional de belleza; mirando de manera diferente, juzgando y creando de manera diferente. La mujer puede transformar la imagen de la mujer. (...) La identidad femenina pasa ahora a ser una cuestión de las mujeres.»(D'Amico 1984: 8) Dado que la identidad es una construcción y que las imágenes circulantes participan de un proceso de identificación, las mujeres deben construir imágenes que acompañen sus construcciones identitarias, diversas, múltiples y que pongan en jaque a la visualidad moldeada para el deseo masculino. D'Amico investiga cómo la libertad sobre el propio cuerpo y deseo femeninos lleva a crear *otras* representaciones, quizás con un grado mayor de autenticidad en relación con quien posa porque da cuenta de sus deseos, miedos, anhelos, a la vez que, busca sortear los idearios impuestos. Los géneros del retrato y el desnudo fueron centrales en su investigación.

En efecto, la fotógrafa analiza el impacto de la heteronormatividad sobre las construcciones de lo femenino. Aquellas mujeres concienciadas, que cuestionaron el sistema ideológico heterosexual, inician la creación de imágenes que van más allá de las reguladas por el patriarcado. La fotografía constituye un medio que permite el autoconocimiento. Así señala en un texto del año 1984:



Imagen 8. Alicia D'Amico, *Como Somos en alfonsina*, 1984, pp. 8-9 (Archivo María Laura Rosa)

Las mujeres recibimos las pautas de nuestra identidad social a través de leyes, instituciones y costumbres. Se materializa a través de la imagen y la palabra. La reprobación social, el «que dirán», en cuanto nos apartamos de las condiciones establecidas, actúan como censores y contenedores de cualquier gesto independiente. Las mujeres estamos condicionadas por las imágenes que nos muestran de otras mujeres, inducidas desde el exterior por la sociedad. (D'Amico 1984: 52)

Dada la recuperación de las libertades en Argentina, es urgente que las mujeres piensen cómo quieren verse y ser vistas, cómo quieren nombrarse y ser nombradas. Hay fuertes esperanzas de cambio y para ello deben pensarse ellas mismas antes que ser pensadas por otros. Ellas buscan ser las protagonistas de sus propias vidas. Por entonces convergen varios factores que generan un ambiente propicio para reflexionar, revisar y reinscribir la subjetividad a la vez que poder protagonizar la vida dejando de lado la esclavitud de los mandatos. Algunos de ellos pueden ser: la salida de un régimen dictatorial genocida, con secuelas graves en los vínculos sociales, la madurez alcanzada por los movimientos feministas locales y la necesidad de socialización entre las mujeres, de recuperación de la comunicación física y afectiva.

Los comentarios de las integrantes de Autorretrato reflejan estas características del entorno. Es el caso de Ana:

Me gustan más las fotos en las que todas salimos de nuestras habituales imágenes y mostramos esos costados en donde las defensas están más bajas. Sentí que el grupo me aportaba cosas que me faltaban. Me sorprendió mi foto porque muestra un matiz de mi personalidad siempre oculto: la melancolía. La mirada angustiada refleja mucho de la forma en que me buscaba; entre angustiada y perdida. Con la boina estoy más desafiante, y es la que más me identifica, porque a veces sobrepongo el desafío a cualquier estado de ánimo. ANA (D'Amico 1984: 53)

Ana es la profesora e intelectual Ana Amado (Santiago del Estero 1946-Buenos Aires 2016)⁵ quien recientemente regresa al país, tras el exilio junto a su marido Nicolás Casullo, primero en Caracas (1974-1975) y luego en México (1976-1983). Ella pertenece a esas mujeres curiosas e informadas que ansían insertarse en el clima de apertura cultural que por entonces vive la ciudad de Buenos Aires. La imagen refleja cierta melancolía en la mirada, tal como apunta la retratada, quizás por la experiencia nómada del exilio. La angustia sentida por cómo reconstruir la vida en una Argentina que busca revivir sin olvidar el pasado, es algo característico de muchas/os exiliadas/os de aquellos años. El corte fortuito que realiza la cámara al enrollar la película, es preservado por la fotógrafa como parte de la obra, y sin lugar a dudas, genera un marco misterioso para el rostro de Ana.



Imagen 9. Alicia D'Amico, Ana, 1984. Copias de escaneos de negativo original reproducción de contactos de negativo original, 35 mm. (Archivo Alicia D'Amico)

5 Ana Amado fue corresponsal en Argentina de *Fempres*, Red Alternativa de Prensa Feminista para América Latina desde 1983 a 2001.

4.- Conclusiones

Los proyectos fotográficos de Alicia D'Amico e Ilse Fusková están guiados por la preocupación de crear obras que reflejen las miradas de las mujeres hacia ellas mismas en diferentes momentos de sus vidas. Proponen *otras* poéticas corporales del género a la vez que realizan un análisis crítico sobre cómo operan las imágenes femeninas al uso, marcadas por la mirada deseante heterosexual masculina. Es en la propia dinámica de sus trabajos en donde queda en evidencia cómo la identidad se construye a través de comportamientos en los que las imágenes no son ajenas, por el contrario, cumplen un rol fundamental en la naturalización/ internalización de prácticas y comportamientos.

Estos proyectos bucean en la dimensión corporal de la experiencia femenina -desde perspectivas feministas- la cual ha sido negada durante siglos en el terreno de la representación visual. Dichas creaciones resultan de vital interés en la construcción de una genealogía visual feminista que recupere el cuerpo, las voces en primera persona, pero sobre todo, las miradas de las mujeres sobre sí mismas, anticipando investigaciones que plantearán las artistas argentinas en futuras décadas.

Referencias / bibliografía

- BERTÚA, Paula y Lucía DE LEONE (2009). «Identidades textuales y autorales en *alfonsina*: un juego de representaciones», en V.V.A.A. (2009) *xxiii Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 1-12.
- CALVERA, Leonor (1982). *El género mujer*, Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- CASARES, Giselle (1983). «Alicia D'Amico. Luz natural a las mujeres» en *Tiempo Argentino. Suplemento La Mujer*, 15 de marzo, pp. 1-2
- D'AMICO, Alicia (1985). *Creación de la propia imagen* [Documento inédito, Archivo Alicia D'Amico]
- (1984). «Salud, identidad y socialización. Relaciones con la imagen fotográfica» en V.V.A.A (1984) *¡Es preciso volar! Primer Encuentro Regional sobre la Salud de la Mujer*, Bogotá: Ministerio de Salud.
- (1983). «Retrato de mujeres» en *Fotomundo*, N° 178, p.40.
- DELPHY, Christine (1980) «The main enemy», en *Feminist Issues* N°1, pp. 23-40
- DIZ, Tania (2010). «Tensiones, genealogías y feminismos en los '80. Un acercamiento a *Alfonsina*, primer periódico para mujeres», en *Mora*, 2010, pp. 1-16.
- Exposición fotográfica creación de la propia imagen*, 13 al 20 de mayo de 1985 [Folleto. Archivo Alicia D'Amico]
- FACIO, Sara (1983). «La mirada femenina puede volverse un bumerán. Olvidándose de la versión que esperan los demás, varias mujeres ensayan sus primeros autorretratos fotográficos y aprenden a reconocer su verdadera imagen o a cambiarla», en *Tiempo Argentino. Suplemento La Mujer*, 13 de agosto, pp. 2-3,

- FIRESTONE, Shulamith (1979). *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, London: The Women's Press.
- FUSKOVÁ, Ilse y Claudina MAREK (1994). *Amor de mujeres. El lesbianismo en la Argentina hoy*, Buenos Aires: Planeta.
- LARGUÍA, Isabel et al. (1972). *La liberación de la mujer: Año cero*, Buenos Aires: Granica.
- MILLET, Kate (1975). *Política sexual*, México: Aguilar.
- NARI, Marcela (2013). «No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en la Argentina, 1950 y 1990», en Halperin, Paula y Omar Acha, (2013): *Cuerpos, género e identidades. Estudios de historias de género en Argentina*, Buenos Aires: Ediciones del Siglo.
- Sin Autor (1973) «Inquietud de entidades locales por la urgente emancipación femenina» en *La Opinión*, 26 de agosto, p.6.
- Sin Autor (1983). «¡Casa Tomada! Un lugar para cada una y cada una en su lugar» *Tiempo Argentino. Suplemento La Mujer*, 13 de agosto, p. 5.
- TREBISACCE, Catalina (2013). *Memorias del feminismo de la ciudad de Buenos Aires en la primera mitad de la década del setenta*, Universidad de Buenos Aires [manuscrito inédito].
- TICKNER, Lisa (1978). «The Body Politics: Female Sexuality & Women Artists since 1970» en *Art History*, Vol. 2, p. 236-251.
- Tickner, Lisa (1988). «Feminism, Art History and Sexual Differences» en *Genders*, N°3, pp. 92-128.
- WOLFF, Janet (1990). *Feminine Sentences. Essays on Women & Culture*, Cambridge: Blackwell Publisher.

Entrevistas

- Entrevista a Leonor Calvera, 15 de agosto de 2019.
- Entrevista a Mayra Leciñana, Buenos Aires, 15 de enero de 2016.
- Entrevista a Graciela Sikos, Buenos Aires, 22 de septiembre de 2016.
- Entrevista a Ilse Fusková, Buenos Aires, 17 de noviembre de 2004.
- Entrevista a Ilse Fusková, Buenos Aires, 29 de agosto de 2008.
- Entrevista a Ilse Fusková, Buenos Aires, 7 de agosto de 2008.

Recibido el 28 de junio de 2020
 Aceptado el 14 de septiembre de 2020
 BIBLID [1132-8231 (2020): 53-72]

Las Mujeres Violentas De La Posmodernidad Cinematográfica: Aproximaciones Y Asimilaciones

The Violent Women Of Cinematographic Postmodernity: Approaches And Assimilations

RESUMEN

Desde la década de 1980 las mujeres violentas se han multiplicado en la cinematografía, convirtiéndose en uno de los objetos de estudio más relevantes y polémicos de las actuales líneas de investigación de la Teoría Fílmica Feminista. El presente artículo explora la aparición masiva de estas figuras en los albores de la posmodernidad y visibiliza la existencia de una serie de fórmulas recurrentes, a través de las que estas tienden a representarse y que sirven a la Institución Cinematográfica para asimilarlas y asimilar, en definitiva, el trauma que producen

Palabras clave: mujeres violentas, asimilación, Teoría Fílmica Feminista, posmodernidad.

ABSTRACT

Since the 1980s, the appearance of violent women in cinema has been noticeably growing, thus becoming one of the most relevant and controversial objects of study in the current research lines of Feminist Film Theory. The present article explores the massive emergence of these figures at the dawn of postmodernity, while making visible the recurring formulas through which these women tend to be represented. Furthermore, this text studies as well how the previously mentioned formulas aid the Film Institution to assimilate the figures of violent women and the social trauma they cause.

Keywords: violent women, assimilation, Feminist Film Theory, postmodernity.

SUMARIO

1.- Introducción. 2.- La posmodernidad cinematográfica y el género inerte. 3.- El fenómeno de asimilación. 3.1.- (Hiper)sexys. 3.2.- Enamoradas. 3.3.- Locas. 3.4.- Traumatizadas. 3.5.- Ginoides. 3.6.- Madres. 3.7.- Custodiadas. 4.- Conclusiones. –Bibliografía.

1. - Introducción

La Teoría Fílmica Feminista habría investigado incisivamente las imágenes de las mujeres violentadas de las pantallas; el seminal *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies* (Haskell, 1973) certifica ya su importancia, convirtiéndose en una constante de estudio en el transcurso histórico de la disciplina. Pero desde

1 Universidad de Santiago de Compostela, eirecid@gmail.com

la década de 1990 aparecerán una serie de materiales dedicados al análisis de las mujeres violentas, que habían empezado a emerger durante los años anteriores con la llegada de la posmodernidad cinematográfica. El interés de este particular objeto de investigación ha ido creciendo hasta la actualidad, vinculado este a la multiplicación de estas figuras a partir de la década de 2010, como así lo confirma el reciente *Women Who Kill: Gender and Sexuality in Film and Series of the Post-Feminist Era* (Roche y Maury, 2020).

Es necesario aclarar de inicio, no obstante, que en lo que a la investigación de la representación de la violencia en la cinematografía se refiere, estos materiales son aún los menos: anglófonos y singulares, con frecuencia centrados en el cine estadounidense, sin que existan estudios, más allá de algunos artículos ocasionales, de igual naturaleza epistemológica en el Estado español. El hilo que une a este corpus no es solo el objeto de estudio concreto, sino la lúcida intuición de que las mujeres violentas de la cinematografía son tan transgresoras como problemáticas.

Una intuición a todas luces vinculada con la existencia de un entramado normativo que trasciende a la actividad de representación y que apunta a la relación misma de las mujeres, como sujeto histórico y colectivo, con la violencia. Resulta evidente que, de manera más o menos explícita, estas figuras han resucitado el debate no resuelto en los feminismos sobre la posibilidad o deseabilidad de que las mujeres recurran al ejercicio violento: el provocador interrogante lanzado por Karen Hagberg décadas atrás, «Why the Women's Movement Cannot be Non-Violent» (1978), continúa hoy vigente.

No obstante, el debate no se ha trasladado *simplemente* a lo que se ha venido llamando *el séptimo arte, la máquina de los sueños*: retirar el velo e insistir en que la Institución Cinematográfica es una industria cultural del heteropatriarcado capitalista, global y multimillonaria, aporta un contexto indispensable para el análisis de la actividad de representación que revela lo que la discusión sobre estas figuras esconde. Diciéndolo de otro modo: las mujeres violentas de las pantallas venden; el hecho no es menor pues, para vender, estas deben estar inscritas en determinadas fórmulas representacionales, resortes ambivalentes de las ansiedades y fantasías del heteropatriarcado, capaces de aliviar y excitar, *asimilar*, el trauma que producen. Tania Modleski apuntaba también a esta misma dinámica fetichista cuando afirmó que el cine estaría:

... ocupado cada vez más en la época post-feminista y posterior a la de los derechos civiles, por una cultura de masas que debe reconocer en un nivel las luchas políticas de las últimas décadas y en otro, más profundo, alejar la amenaza que esas luchas plantean a la estructura del poder masculino blanco. (Modleski, 1995: 117).

El concepto de *Institución Cinematográfica* persigue, precisamente, retener una connivencia normativa, heteropatriarcal, capaz de cuestionar la naturaleza transformadora de sus productos culturales; unos productos culturales cuidadosamente elaborados, en esta era pos-, sobre el reconocimiento de la libertad individual de las mujeres para, y esta es la clave, consumir. Es posible que este

fenómeno de asimilación permita comprender las reacciones que las mujeres violentas de la cinematografía provocarían en las teóricas feministas, oscilando entre la celebración y el rechazo.

2. - La posmodernidad cinematográfica y el género inerte

Es verdad que las mujeres violentas siempre han existido en la cinematografía; pero los personajes del clasicismo y de la modernidad son cuantitativamente excepcionales, testimoniales, y cualitativamente menos violentas comparándolas con la presencia en número y protagonismo que van a tener estas en la posmodernidad y muy especialmente a partir de la década de 2010 que acabamos de cerrar. Aunque ellas aún son las menos, considerando la totalidad de películas, conviviendo con una amplia mayoría de imágenes de mujeres violentadas, la aparición de personajes de mujeres violentas parece ser una clara característica definitoria de lo que se ha venido llamando posmodernidad cinematográfica.

Ante las suspicacias que las mujeres violentas ofrecían, todos los estudios empezarán por investigar los distintos momentos en los que estos personajes emergieron, vinculando tales representaciones al contexto político, social, económico en el que se produjeron. Diversas teóricas localizarán así la aparición de estas figuras en tres momentos clave que, a nivel histórico, se han entendido como momentos de negociación y reconfiguración de las relaciones de género, esto es: en el escenario que siguió a la Segunda Guerra Mundial tras la incorporación masiva de las mujeres al trabajo asalariado, durante los años que posteriormente acogieron a la candente 2ª Ola y, ahora, en la actualidad y junto al devenir de la 3ª Ola posmoderna. Interpretaron así a las representaciones tanto en la dirección de si venían a constatar un deseo de emancipación de las mujeres, como si se tratara de una reacción antifeminista a los movimientos; es decir y en definitiva, como el resultado de contextos de disputa ontológica.

En este sentido, aquí se maneja una hipótesis complementaria que comprende la emergencia de estos personajes como parte de un progresivo acercamiento a una *zona salvaje* que Elaine Showalter (1981) conceptualizó también como aquello que había sido contenido *fuera* de los proyectos de modernidad: como un terreno irrepresentable, contenedor simbólico de la monstruosidad de las mujeres. Algunos teóricos del cine como Olivier Mongin (1998) y, específicamente, Gérard Imbert concebirían también la posmodernidad cinematográfica como una aproximación al terreno de lo irrepresentable; este último considera que la violencia es uno de los tres referentes junto con la muerte y el sexo, que participarán de un «[...] juego con los límites que es típicamente posmoderno, un jugar con la representación de lo prohibido [...] la tendencia a ir más allá de lo visible, de lo socialmente admitido» (2010: 337-338).

Esta perspectiva apela directamente a la existencia de un entramado normativo que trasciende a la actividad de representación en lo que a las mujeres violentas de las pantallas se refiere y que, en síntesis, puede expresarse con la norma *mujeres objeto, no sujeto de violencia*; de violencia, conviene indicar, conceptualizada de manera

restringida como la acción directa, interpersonal o colectiva que intencionalmente causa daño o pretende causar daño físico contra la voluntad de quien la recibe.

Tres cuestiones apuntan a la *norma* como una idea radical para la investigación feminista: la primera se desprende de comprenderla como un elemento *contextualmente dependiente*, esto explica la convicción de que la norma puede ser combatida y transformada. Una segunda cuestión se debe a su definición como *no natural* y es que, precisamente, esta particular intentará pasar desapercibida en tanto norma y será, para ello, naturalizada. En tercer lugar, una última consideración procede de su carácter *artificial*: la norma no deja de ser, al fin y al cabo, un artificio al que adherirse o resistirse en cada contexto; esta dinámica que es necesario retener, *adherencia – resistencia*, es la que explica que, de la misma manera que no todas las mujeres mantienen una relación idéntica con la opresión, no todas las mujeres mantendrán una relación normativa con la violencia misma. Se trata, en definitiva, de la posibilidad de transgredir.

Es claro que el origen de este imperativo en su formulación moderna está localizado en un reparto desigual de las cualidades humanas: agresividad y vulnerabilidad particularmente. La idea de un reparto desigual es la epistemología fundacional de las teorías feministas y del género en sí, pero más allá de esta evidencia, la expresión específica de «distribuciones diferenciales de las cualidades humanas» está originalmente contenida y conceptualizada en la reflexión de Judith Butler en *Marcos de Guerra* (2010), cuya tesis principal es que los marcos de interpretación mediante los que comprendemos las guerras son en sí mismos una acción de guerra; los marcos aquí son *la norma*, y dice la pensadora:

Si un sujeto concreto se considera por definición dañado o perseguido, entonces cualquier acto de violencia que cometa no puede registrarse como «generador de daño», puesto que el sujeto que comete actos de violencia está, por definición, imposibilitado para hacer cualquier cosa que no sea sufrir daño. A resultas de esto, la producción del sujeto sobre la base de su estatus de dañado produce entonces una base permanente para legitimar (y deslegitimar) sus propias acciones violentas. (Butler, 2010: 245).

Formular una distribución diferencial para la posibilidad de la violencia supone afirmar que existe la *apariencia*, en definitiva, de que las mujeres son 1) más vulnerables, que pueden ser más fácilmente agredidas y dañadas físicamente; 2) menos agresivas, que tienen menos tendencia a agredir y dañar físicamente. El resultado será la *apariencia* de que las mujeres, en tanto sujeto generizado en esa distribución, son seres inofensivos e indefensos, *inermes*. La recurrencia de esta operación concretará la norma *mujeres objeto, no sujeto de violencia* encargada de regular u organizar la relación de este sujeto con el ejercicio violento y servirá de base productiva de la estereotipia que permanentemente enfatiza la vulnerabilidad de las mujeres, pese a ser esta una cualidad universal común a toda especie.

El asunto que disrupta la armonía normativa, que convierte los límites en fronteras, es que este particular imperativo no es una premisa que las mujeres deban simplemente adherir o resistir: en tanto sujeto históricamente formado, la norma

es parte constitutiva de lo que la colectividad mujeres, en definitiva, *debe ser*. A la luz de esta reflexión, se comprenderá la dimensión de la transgresión: cuando las mujeres son sujeto de violencia no solo transgreden la penalidad vigente contenida en el contrato social, sino que la misma ontología de género es transgredida. Se produce un desborde.

Una hipotética *mulier mulieris lupus* aparece, convocando a Thomas Hobbes, para personificar el terror heteropatriarcal y revelar la monstruosidad que ha permanecido escondida tras el decreto moderno de la inermidad de las mujeres. La consideración velada de que esta monstrea alberga en realidad una letalidad superior asociada a su ontología natural y no política, es un elemento funcional, es un elemento de primer orden, del heteropatriarcado y también de sus producciones culturales. Y es que el núcleo central de todo este terreno epistemológico, de este *locus* de poder, es una paradoja: la paradoja de lo imposible y lo prohibido que también notificó y desarrolló Lynda Hart cuando se acercó al fenómeno de las mujeres violentas de las pantallas (1994: 3-28). La paradoja de que una *mulier mulieris lupus* es imposible porque las mujeres no son sujetos de sí; no pueden, por lo tanto, estar insertas en relaciones de sujeto. Pero está *prohibida* precisamente porque es *posible*: porque las mujeres son sujetos de sí y están insertas en relaciones de sujeto. El *locus* de poder de esta particular norma asienta entonces sobre un juego fetichista de afirmación y negación, de presencia y ausencia de una monstruosidad que Michel Foucault concibió precisamente como el «derrumbe de la ley» (2007 [1999]: 61). Inscritas en este juego, las mujeres violentas empiezan a revelarse como imágenes de fantasía y ansiedad para el heteropatriarcado: este planteamiento es fundamental para comprender la necesidad institucional, en connivencia sistémica, de asimilación.

Cuando Hilary Neroni (2005) investigó la representación de las mujeres violentas de la cinematografía desde el posmarxismo y el psicoanálisis, concluiría que feminidad y violencia son elementos excluyentes en las narrativas de Hollywood; y apunta: «[...] the extraordinary lengths to which the narrative must go to explain or situate the violent woman reveals the trauma caused by her violence» (Neroni, 2005: 11). Este trauma se puede percibir en las reacciones ante la violencia real de las mujeres; aunque hay numerosos ejemplos, quizás el más claro, también el más estudiado, es el caso de las torturadoras de Abu Ghraib: la conmoción sin precedentes que suscitaban estas imágenes no podía explicarse solo por la presencia del sujeto torturador, sino por la presencia de un sujeto torturador *sexuado*.

Por supuesto, cuando la norma que regula la relación de las mujeres con la violencia real transita al plano de la representación, esta se condensa y se dispersa conforme a una negociación con las propias normas que organizan los textos de la Institución Cinematográfica; a saber, la irrenunciable presencia de hombres con agencia e intervención en el devenir narrativo, lo que podría expresarse del mismo modo con la particular *mujeres objeto, no sujeto de la acción (violenta) representada*. En este marco textual, la identificación de las asimilaciones normativas está muy relacionada con como abordarán las películas el fenómeno que comenta Janice Loreck:

Narrative cinema is filled with moments that present the violent woman as an enigma. [...] Although a man's violence might be represented as heroic or villainous, rarely is his capacity for physical aggression depicted as problematic in and of itself. When a woman commits an act of violence, her behaviour – indeed, her very existence – causes profound unease and questioning. (Loreck, 2016: 1).

Las mujeres violentas emergen masivamente en un contexto de espectacularización, naturalización y estetización de la violencia, esto es que el ejercicio violento impregna el conjunto de la materialidad fílmica; pero esta característica no desafía en absoluto la naturaleza narrativa de los textos de mayor éxito en las audiencias y es precisamente esta narración la que ubica la violencia en la película haciéndola interpretable y, por lo tanto, significativa.

3. - El fenómeno de asimilación

Las mujeres violentas aparecen en la cinematografía posmoderna mediante fórmulas de asimilación cuya recurrencia delata la plena operatividad de un entramado normativo que las trasciende. Estos personajes, en tanto sujetos de violencia representada, han transgredido no solo la norma que regula la relación de las mujeres con el ejercicio violento, sino que en muchas ocasiones su estatus protagonista les permite transgredir también la norma textual, específica del dispositivo cinematográfico, que las convierte en objetos depositarios de la acción representada y niega su agencia o capacidad de acción sobre el devenir narrativo. Ante la transgresión, la Institución Cinematográfica desplegará una serie de resortes narrativos y discursivos: estrategias presentes en los textos cinematográficos a través de las que reconstruir, asimilar, la ontología previamente desbordada.

Evidentemente la ontología de género que decreta que las mujeres son seres naturales, no políticos, está plenamente vigente en las representaciones: la suya es una violencia salvaje y es en la misma medida, natural, no política. En este marco normativo, las motivaciones de estos personajes serán siempre emocionales, no racionales; y sus objetivos, relacionales, no individuales. Efectivamente, las mujeres no dejarán de ser sujeto por estos factores, pero estos participan de la configuración de una narrativa y de un discurso capaz, en última instancia, de anular la agencia.

Las asimilaciones se concretan en el dispositivo cinematográfico en diversos resortes que producirían fórmulas recurrentes y reconocibles, estereotipos y contraestereotipos, fruto de su uso reiterado. Tales estrategias operan en la historia y en su estructuración argumental y aparecen materializados en el soporte discursivo; están presentes en la construcción física y psíquica de los personajes, en sus motivaciones y objetivos, y en los conflictos dramáticos llegando a ocupar en ocasiones la centralidad de las tramas.

Se han identificado un total de siete fórmulas de asimilación a través de las cuales las mujeres sujeto de violencia representada son o están: 1) (Hiper)sexys, 2) enamoradas, 3) locas, 4) traumatizadas, 5) ginoides, 6) madres, o 7) custodiadas. Son tres las estrategias que operan en estas asimilaciones: la objetualización, la sustitución del sujeto y una última que permite a las mujeres ser sujetos de

violencia bajo condiciones específicas. En cualquier caso, las tres posibilitarán la (re)producción de la norma.

La primera está dirigida a devolver a las mujeres a su normativo lugar de objetos, a saber, objetualización; la estrategia viene a ser, probablemente, la asimilación más estudiada y la más fácilmente identificable; el sujeto pasa a ser objeto. Considérese a estos efectos que, desde la Ilustración, el sujeto es por definición racional; el sujeto emocional es un sujeto inconsciente, naturalmente determinado y, en este sentido, es siempre objeto de sí mismo. Las asimilaciones que afirman a las mujeres violentas como 1) (hiper)sexys, 2) enamoradas, 3) locas y 4) traumatizadas, producen este tránsito independientemente del discurso que las sostenga.

Por otro lado, el desplazamiento del sujeto mujeres por otro sujeto que lo sustituye, es un movimiento en el que la norma simplemente se suspende y deja de aplicar; es lo que ocurre a la hora de abordar la violencia de las 5) ginoides o de las 6) madres: el peso signifiante, simbólico, y la multiplicidad de articulaciones que de él se desprenden, desplazan la identidad de las mujeres para dejar paso a otros sujetos cuyas sujecciones ontológicas acaban por reforzar los marcos normativos, bien por las motivaciones que llevan a las mujeres a su adhesión a la violencia, bien por ser resultado del quehacer científico de los hombres, respectivamente.

En cuanto a las mujeres 7) custodiadas se trata de una imagen de transgresión que sujeta el ejercicio de su violencia a determinadas condiciones que confirman y refuerzan el poder heteropatriarcal.

Vaya por delante, antes de continuar, que el hecho de que estas representaciones sean asimilaciones, no las convierte en incapaces de provocar identificaciones transgresoras para las audiencias; en realidad, como productos culturales de la Institución Cinematográfica estos deben ser consumibles. La magia del arte, el truco de la máquina, es que se trata de una transgresión controlada.

3.1. - (Hiper)sexys

Cuando las mujeres ejercen violencia y amenazan la inermidad, amenazan también aquello que las hace deseables. Así, no es de extrañar que una asimilación normativa habitual consista precisamente en reconducir los actos violentos de las mujeres hacia la consecución de ese deseo.

Hipersexualización para diferenciarla de la sexualización transversal presente en la habitual actividad de representación de la cinematografía; el prefijo *hiper* permite identificar más claramente esta particular estrategia que eleva la sexualización a la narratividad fílmica. No se trata solo del grado de sujección de la apariencia al deseo patriarcal en el plano estético, sino de las repercusiones narrativas que tal grado de sujección tiene en la construcción misma de los personajes: de cómo limita su agencia. El tránsito del ejercicio es sencillo: la parte por la que son sujeto de violencia es discursiva y simbólicamente sustituida por la parte en la que son objeto de deseo. En esta operación, sus objetivos y motivaciones pierden atención e importancia, convirtiendo las acciones violentas en un receptáculo para el goce de la mirada patriarcal: un fetiche que concreta la fantasía y la ansiedad, la afirmación

y la negación; prueba del movimiento es la inverosimilitud de un vestuario nada adecuado para unas heroínas que enfrentan complicados escenarios de conflicto físico. Paradójicamente, esta hipersexualización aparece en muchas ocasiones para sustituir, precisamente, las escenas de sexo con la protagonista violenta; esto explica por qué se experimentó tanto con personajes de mujeres afroamericanas a las que el sujeto blanco racista temía desear.

La estrategia se extiende, muy especialmente, por los géneros de acción y ciencia ficción afectando tanto a personajes principales como secundarios; fenómeno del que da cuenta la cantidad de materiales teóricos que se dedican a analizarlo y denunciarlo.

Entre las películas de acción destacará la secundaria Letty Ortiz, interpretada por Michelle Rodríguez, en *The Fast and the Furious* (Rob Cohen, 2001) y su posterior saga; en el mismo género y protagonistas son las *Charlie's Angels* (Joseph McGinty, 2000) y, por supuesto, la famosa arqueóloga Lara Croft; de hecho, la Lara Croft de Angelina Jolie en *Tomb Raider* (Simon West, 2001) y *The Cradle of Life* (Jan De Bont, 2003) recibiría tantas críticas por la hipersexualización del personaje que su versión más reciente, interpretada por Alicia Vikander en la homónima *Tomb Raider* (Roar Uthaug, 2018), ya no puede interpretarse en este marco con la misma facilidad. También el mundo *Grindhouse* con *Planet Terror* (Robert Rodríguez, 2007) y *Death Proof* (Quentin Tarantino, 2007) utiliza esta estrategia.

En lo que respecta a la ciencia ficción, protagonistas como Alice Abernathy, interpretada por Mila Jovovich en *Resident Evil* (Paul W.S. Anderson, 2002) y la saga que le siguió, o la Selene de Kate Beckinsale en *Underworld* (Len Wiseman, 2003) y también su posterior saga, son representativas de esta asimilación. Específicamente, en el mundo de las *super*, *Catwoman* (Jean C. Comar, 2004) sería de las primeras películas en tener a una mujer como protagonista e hipersexualizada; otras cintas como *Fantastic Four* (Tim Story, 2005) o *The League of Extraordinary Gentlemen* (Stephen Norrington, 2003), esta a pesar de su título, reservarían a las mujeres papeles secundarios.

No obstante, la estrategia no solo estará presente en estos géneros; por ejemplo, Jeffrey Brown (2001) analiza, trayendo a colación a Laura Mulvey, las películas de *stripper-revenge*, una versión de los *rape-revenge*, enfatizando que las *strippers* matan a los hombres que las miran. Entre este tipo estarían cintas como *Showgirls* (Paul Verhoeven, 1995) en la que la hipersexualización de los personajes juega un papel fundamental, trascendiendo a sus conflictos y protagonizando, en definitiva, la película.

Para un ejemplo próximo está el personaje de Amaia, interpretado por Mélanie Doutey en *El Lobo* (Miguel Courtois, 2004), película que cuenta la historia del agente infiltrado que desestabilizó a ETA político-militar en 1975. En la escena de sexo entre Amaia y el protagonista, Courtois le puso a la primera un pasamontañas y al segundo lo representó como un hombre atrapado entre la fantasía y la ansiedad: afirmación y negación. El pasamontañas no pasa inadvertido como el primer elemento fetichista capaz de anular la identidad de Amaia al tiempo que deja al descubierto el resto de su cuerpo desnudo: la escena confirma como imprescindible

el ejercicio de fetichización tanto para construir el trauma de ETA, como para liberarse de él.

Por último, en *La Femme Nikita* (Luc Besson, 1990) se sintetiza muy bien esta asimilación, pues el arco de transformación de la protagonista se marca con escenas que tienen lugar en el cuarto de una maquilladora quien le dice la primera vez que la ve: «Si nuestros esfuerzos son reiterados y mutuos y si el cielo es generoso, acabaremos por conseguir darte forma humana. Etapa intermedia y, sin embargo, necesaria antes de convertirte en la esencia del hombre: en una mujer» (00:25:57-00:26:16). En la escena que sitúa el inicio de la segunda parte del metraje es la propia Nikita quien se maquilla frente al espejo y es ya un objeto de deseo y un elemento activo de la mecánica escópica: dejó de ser la monstra violenta del principio de la película para convertirse ya en *una mujer*, en una asimilación.

3.2. - Enamoradas

Esta particular es también frecuente y se fundamenta en la teoría de las mujeres enamoradas: una teoría de dependencia que entiende por enamoradas cegadas, manipuladas y toda una serie de términos que configuran la idea de un sujeto inconsciente, objeto de sí mismo y, esto es de gran relevancia, obligatoriamente heterosexual. Esta obligatoriedad lesbófoba se sostiene en la cinematografía en dos premisas: la primera, que la autoridad racional de los hombres es la única capaz de cegar o manipular racionalmente a las mujeres; que una mujer ciega o manipule es necesariamente patológico. Por otro lado y en segundo lugar, porque la heterosexualidad es un elemento de primer orden en el funcionamiento del heteropatriarcado, colocando lo ajeno a la heteronorma en un territorio de insuficiencia; debido a esto, el cine no representa *preferiblemente* relaciones fuera de la norma heterosexual como argumentos secundarios de las películas debido a la carga significativa que la Institución Cinematográfica le presupone: si hay una relación lésbica, esta tiene que ser el centro de la trama porque la norma considera que esta debe ser, de alguna manera, explicada.

El dibujo de las mujeres enamoradas es un dibujo de inconsciencia que las aproxima a las locas; de hecho, el movimiento de una y otra estrategia es el mismo y la línea que las separa es, en algunas películas, enormemente sutil: en ambas emerge un sujeto sin agencia ni responsabilidad sobre sus acciones. En este delirio heteropatriarcal, el sujeto inconsciente se explica a partir de las motivaciones y objetivos que, se esgrime, llevaron a las mujeres a adherir la violencia: siempre de carácter emocional, privado y relacional. Esto explica por qué es más fácil identificar la estrategia en películas en las que las mujeres participan de organizaciones con un objetivo que responde a un bien mayor; piénsese, por ejemplo, en personajes como Evey, interpretada por Natalie Portman en la conocida *V For Vendetta* (James McTeigue, 2006): el texto necesita realizar un esfuerzo superior y específico para vincular la adhesión de la protagonista a una emoción; sus posibles objetivos políticos para derrocar al régimen resultan eclipsados por su misión afectiva y el carácter inexorablemente relacional de estos.

Las mujeres violentas enamoradas no tendrán agencia más allá del amor mismo; la vinculación emocional con los hombres conferirá significación y, en última instancia, legitimación a su violencia. La estrategia adquiere su fórmula más identificable en las películas de parejas asesinas, una constante en la historia de la cinematografía desde *Deadly Is the Female - Gun Crazy* (Joseph H. Lewis, 1950), a la emblemática *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967), pasando por *The Honeymoon Killers* (Leonard Kastle, 1969), *The Getaway* (Sam Peckinpah, 1972), *Badlands* (Terrence Malick, 1973), *True Romance* (Tony Scott, 1993) y hasta la insigne *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994) y la más reciente *Mr. and Mrs. Smith* (Doug Liman, 2005).

En muchas de estas películas, todas ellas con enamoradas y violentas mujeres como co-protagonistas, estará presente la idea de que ellas son, en realidad, más letales que sus compañeros de viaje; el simbólico no se disrupta: se abre en su radicalidad. Probablemente ninguno de los dúos, ni siquiera el impacto que en su momento tuvo *Bonnie & Clyde* (1967), conseguiría superar la potencia destructora de *Natural Born Killers* (1994) que convertiría a Mallory en una de las mujeres violentas más famosas de la historia del cine. Tras la autoridad de la figura masculina, es posible liberar la natural violencia de las mujeres hasta hacerlas presas de sí mismas; por esto, con frecuencia, estos personajes experimentan un tránsito desde estar enamoradas a estar, y ser asimiladas como y en definitiva, locas.

3.3. - Locas

Ciertamente próxima a la asimilación de las mujeres enamoradas, pero la distinción es fructífera siendo aquí la patologización el elemento de énfasis narrativo. En este caso es la locura la que convierte a las mujeres en un sujeto inconsciente, objeto de sí mismas, sin agencia ni responsabilidad sobre sus acciones.

La patologización ha sido siempre la interpretación estrella para afrontar a las mujeres transgresoras y se basó en la afirmación de estas en tanto sujeto natural; se trata de un sujeto cuyas capacidades racionales están necesariamente distorsionadas por unas emociones que se aparecen como desatadas e incontrolables: están abandonadas a su naturaleza. Así, una característica de esta estrategia y que la distingue de las demás es que los objetivos de los personajes aparecen en muchas ocasiones distorsionados: ejercen una violencia que no tiene fin porque *están* en la violencia. Por tal motivo, esta asimilación es habitual en el cine histórico, social y en *biopics* sobre mujeres implicadas en organizaciones armadas: Gudrum en la película *Der Baader Meinhof Komplex / R.A.F. Facción del Ejército Rojo* (Bernd Eichinger, 2008) puede interpretarse a través de esta estrategia.

Las motivaciones que llevan a las mujeres locas a la violencia serán siempre emocionales, privadas y relacionales, ya que tienden a vincularse a una frustración con su destino natural y reproductivo. En este sentido específico es la Rebeca de *The Hand that Rocks the Cradle* (Curtis Hanson, 1992) o la Alex de *Fatal Attraction* (Adrian Lyne, 1987); sobre ambas reflexiona Barbara Creed y dice de la última:

[...] the heroine (an unmarried career woman) is transformed into a monster because she is unable to fulfil her need for husband and family. In a number of recent – and very popular – films about female psychotics, the killer is an outsider, a lone woman who murders to possess what has been denied her: family, husband, lover, child. (Creed, 1994: 122).

Aunque se podría pensar que esta estrategia es habitual y transversal en la cinematografía, no lo es tanto: la monstruosidad amenaza a la locura; para que estas figuras sean una asimilación, los personajes deben estar dentro del canon de deseabilidad patriarcal: deben ser consumibles. Esta es la idea que vertebró la archifamosa *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992); resulta muy evidente que ante el interrogante de si Catherine Tramell es o no la asesina, el juego entre la patologización y la monstruosidad protagoniza el desarrollo y es evidente que tal juego no sería posible si Sharon Stone no respondiese al canon de deseabilidad patriarcal; en una aproximación muy interesante, «Sharon Stone's (An)Aesthetic», Susan Knobloch (2001) analiza la figura de la actriz y su tendencia a representar la ambivalencia de las mujeres violentas siendo quien de interpretar la ambigüedad víctima / victimaria que, Knobloch defiende, está presente en todas sus películas, incluyendo esta en particular.

Pero, yendo más allá y casi se apuntaría que clave: el primer elemento que caracteriza la representación de Tramell, concretando también una idea ambivalente, es que se trata de un personaje bisexual; que también se relacione afectiva y sexualmente con mujeres es el simbólico sobre el que el texto vertebró su patologización primero y su violencia después; y es que esta asimilación tendió a recoger las distorsiones no contenidas en la teoría de las mujeres enamoradas, enfatizando la patologización de los personajes que habitaban fuera de la norma heterosexual.

3.4. - Traumatisadas

Las películas que utilizan esta estrategia suelen tener como protagonistas a mujeres vengativas que responden a la violencia, específicamente física, de los hombres; esto explica la omnipresencia de estas figuras a lo largo de la cinematografía constituyendo un popular y reconocible grupo y convirtiendo a esta asimilación en una de las más habituales.

Esta estrategia aparece para encerrar a los personajes de las mujeres en la agresión y en el trauma: además de sufrir la violencia, no pueden salir de ella. Esta atadura, *ellas no deciden*, cuestiona su agencia y la responsabilidad sobre sus actos, convirtiéndolas en sujetos inconscientes, de nuevo, objetos de sí mismas. Se trata de un sujeto natural de motivaciones emocionales pero con un objetivo individual, siendo en ocasiones la única asimilación que permite, legítima, a las mujeres a ejercer violencia por y para ellas mismas: *Death and the Maiden* (Roman Polanski, 1994) es un famoso ejemplo.

Los mensajes ideológicos implícitos en esta asimilación son verdaderamente potentes: primero se define lo que es una agresión vinculándola con frecuencia a una

concepción muy restrictiva y espectacularizada como brutal. Después se legitima, con base en esta definición, el ejercicio de la violencia con un objetivo individual: describiendo en que condiciones puede una mujer vengarse violentamente de los hombres. Por último, se elude un hipotético proceso de duelo, sanación y recuperación de las mujeres; de hecho, las mujeres suelen vivir en solitario en estas películas y tampoco le cuentan la agresión sufrida a otras personas: todo un referente fuerte.

Como se puede intuir, el *rape-revenge*² es el género emblemático de este tipo de narraciones cuyos orígenes hay que ubicar en el cine de explotación estadounidense de la década de 1970 para extenderse, ya en la posmodernidad cinematográfica, al cine comercial. Su nombre responde a su singular estructura narrativa que presenta a una mujer inerte, a menudo virgen, que es violada por uno o varios hombres; se produce entonces una transición de objeto a sujeto de violencia: movimiento aterrador para el heteropatriarcado que confirma la dinámica ansiedad – fantasía y que tiende a culminar, para insistir en dicha dinámica, en una castración bajo una promesa sexual falsa; de hecho, Barbara Creed (1994: 123) utiliza este género para desarrollar la figura de la *femme castratrice* que, apunta, activará la simpatía del público y raramente será castigada.

Las polémicas que rodean al *rape-revenge*, con admiradoras y detractoras, incluso en el seno de la Teoría Fílmica Feminista, resultan interesantes al comprender que la especificidad de su narrativa reside precisamente en la claridad con la que la propia política textual representa la transgresión de objeto a sujeto de violencia. *I Spit On Your Grave* (Meir Zarchi, 1978) o *Ms. 45* (Abel Ferrara, 1981) son dos de las precursoras del género y están insertas en esta categoría: ambas presentan escenas de anticipación erótica en las que el goce patriarcal es privilegiado, ya que, en el tránsito de objeto a sujeto, las mujeres son cuidadosamente erotizadas. Precisamente para garantizar la consecución de ese goce patriarcal, sus cuerpos nunca se transforman: cambia la actitud, cambia el vestuario, pero la apariencia de inermidad es respetada en aras del deseo.

3.5. - Ginoides

Las «ginoides» no son mujeres y no lo son aunque se identifiquen como tal; ante el funcionamiento de la norma que aquí ocupa, esta particular sustitución anula la posición de sujeto de violencia para las mujeres, anulando la enunciación de la norma y suspendiendo una posible agencia. Que se identifiquen como tal, que sean, efectivamente, ginoides, no desafía en absoluto este razonamiento: el cuerpo eléctrico encierra cuestiones epistemológicas de calado. El primer síntoma es, por supuesto, la necesidad misma de la cinematografía de viabilizar, permanentemente, una identificación de género de estas máquinas mediante su apariencia o atributos o reservándoles determinadas ubicaciones en las tramas.

La película *Samurai purinsesu: Gedô-hime / Princesa Samurai* (Kengo Kaji, 2009)

2 Para un análisis del *rape-revenge* en la cultura popular: *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-revenge Cycle* (Read, 2000).

puede clarificar esta estrategia: una mujer sobrevive a un ataque en el que asesinan a varias de sus compañeras; esta mujer es encontrada por un científico que le da un nuevo cuerpo de ginoide con el que sí podrá aniquilar a sus agresores. Este argumento condensa dos puntos de interés para esta asimilación: por un lado, la necesidad de desplazar el cuerpo de las mujeres para ejecutar la violencia al tiempo que una serie de atributos –que el heteropatriarcado ha decretado lo identifican como tal– son reservados; por otro, la conversión de este cuerpo en una tecnología resultado del quehacer científico de los hombres.

Las mujeres son negadas, en tanto el cuerpo es desplazado por la tecnología, y afirmadas al mismo tiempo, en tanto la letalidad ontológica es reservada; este juego convierte a las ginoides en fetiches insertos en un ámbito de confirmación de poder heteropatriarcal como es el ámbito científico-técnico: tal y como vaticinaron Mary Shelley o la propia Thea Von Harbour con *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), estas máquinas encerrarían el gran anhelo heteropatriarcal de que los hombres puedan, en última instancia, cancelar la diferencia y (re)producir la vida; pero va más allá de Shelley y Von Harbour, porque cuando estas ginoides son, efectivamente, máquinas de matar al servicio de la lógica instrumental heteropatriarcal, ya no se trata de cancelar la diferencia sino de someterla: someter a las mujeres es someter a la naturaleza, dominar la violencia de las primeras será dominar la violencia de la gran Otra.

Las ginoides violentas son recurrentes en la historia de la cinematografía, extendiéndose por varios géneros y especialmente en la ciencia ficción; desde la letal *Prix de Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) hasta la más reciente protagonista de *Ex Machina* (Alex Garland, 2015), pasando por la archifamosa Terminatrix de *Terminator 3: Rise of the Machines* (Jonathan Mostow, 2003) conscientemente generizada por el director quien afirmó que «lo más mortífero y terrible tenía que ser una mujer» (Novell, 2005: 175). No son mujeres, son simples remanentes del heteropatriarcado, fantasías y ansiedades eléctricas.

3.6.- Madres

Esta asimilación es absolutamente transversal a todos los géneros cinematográficos y es que la Madre va a ser una de las figuras más recurrentes en lo que a la representación de las mujeres violentas se refiere. Para lo que aquí ocupa, las madres imaginadas por el heteropatriarcado no son mujeres; de hecho, el símbolo posibilita hacer de las madres un otro sujeto histórico, concreto y diferenciado que es además, por definición, relacional. Para explicar esta controvertida perspectiva, se dirá que el peso significativo de la Madre es tal que desplaza al significativo mujeres de la ecuación; en este ejercicio, el sujeto es sustituido por lo que la norma *mujeres objeto, no sujeto de violencia* simplemente deja de aplicar.

Esta asimilación suele ir siempre aislada de las demás porque las madres no son sexys, ni están enamoradas, ni locas; porque precisamente, ser madre para el heteropatriarcado es vivir ese límite: ser solo madre. En la cinematografía, ese límite es un elemento estructurante de los textos: quizás el ejemplo más relevante

y también el más estudiado se encuentre en la película *The Long Kiss GoodNight* (Renny Harlin, 1996) cuyo conflicto dramático es precisamente la pugna entre la identidad de la madre y la identidad de la mujer (violenta).

No es una coincidencia que la creación del recurso de anticipación erótica que se convertiría en un resorte recurrente de los *rape-revenge*, se experimentase por vez primera con una madre: en la película *The Last House on the Left* (Wes Craven, 1972), es la madre de una de las víctimas quien se venga y es el peso simbólico de la figura, que escapa a la erotización, lo que facilita desde el principio la identificación de la escena de la felación como una trampa; un engaño del que espectadoras y espectadores participan, esperando el momento de la violencia y desplazando, a través de este sujeto, un posible goce escopofílico.

Este límite explica también por qué en el Volumen 1 de *Kill Bill* (2003), Quentin Tarantino privilegió la identificación del personaje interpretado por Uma Thurman como «La Novia» en lugar de «La Madre», a pesar de que la escena de apertura de la película sitúa claramente ambas identidades como elementos motivacionales: Thurman, con un vestido blanco y embarazada, tirada en el suelo de la iglesia y recubierta de sangre es el preludio de la venganza. En dirección contraria al caso de la película de Craven y para permitir el goce escopofílico patriarcal, ella debía ser «La Novia» y no «La Madre»; imposible pensar que se trata de una elección inocente pues Tarantino cuidó de manera explícita el uso de los nombres de la protagonista, hasta el punto de que su nombre propio aparece censurado con un pitido durante toda la primera película para ser revelado en la segunda. Dato significativo también que sea solo en el desenlace de la historia, ya en el Volumen 2 (2004), cuando su hija, finalmente viva, la llame, identificando al personaje por primera y única vez como madre.

La particularidad de esta respecto de las demás asimilaciones, es que esta funciona como una estrategia de legitimación, en la que la violencia de las madres es aprobada, dirigida, no obstante, a reforzar el marco normativo, porque de la afirmación de la violencia de las madres, de sus motivaciones y objetivos, se desprende la negación de la violencia para las mujeres; de hecho, las madres sujeto de violencia sí pueden ser idolatradas siempre y cuando respondan «[...] a su vocación natural: el heroísmo femenino corresponde a los valores propios de las mujeres, como la fidelidad, y son valores defensivos más que agresivos» (Castells, 2012: 93). Así, si las motivaciones que llevaron a la madre a su adhesión a la violencia están claramente relacionadas con la defensa del *statu quo* y con la protección de la integridad de la familia, sin importar si es el patriarca quien la amenaza, las acciones son legitimadas; en este sentido, tales motivaciones son siempre emocionales, privadas y relacionales.

Cuando el éxito de la familia heteropatriarcal se ve frustrado y esto se incorpora activamente a la narración como detonante del conflicto dramático, las madres protagonizarán películas de venganza en las que son auténticas heroínas de una violencia positivizada que activará los mecanismos de identificación de las audiencias. Es lo que ocurre en las últimas películas de Fatih Akin o Steve McQueen, *Aus dem Nichts / En la sombra* (2017) y *Widows* (2018), respectivamente: son textos

distintos pero ambos están protagonizados por madres cuya identidad se ha visto destruida o amenazada, desatando la violencia.

Parece claro, entonces, que para poder establecer esta asimilación, la acción no puede desafiar a la propia ontología del sujeto; por ejemplo, la inconcebibilidad del acto infanticida provoca un desplazamiento inmediato de la madre a la monstra tan habitual del cine de terror. El juego con este límite estructura *Dolores Claiborne* (Taylor Hackford, 1995): la protagonista, que da nombre a la película, es acusada de un asesinato, lo que provoca que su hija Selena vuelva a su pueblo natal, después de años sin verse, para intentar probar su inocencia. Para reconstruir el vínculo entre las dos, emprenden un retorno al pasado y a la supuesta muerte accidental del padre de Selena. Tanto la elección de Kathy Bates para interpretar a Dolores –conviene no olvidar que cinco años antes Bates había protagonizado *Misery* (Rob Reiner, 1990)–, como el desarrollo de la trama, proponen un juego permanente entre la maternidad y la monstruosidad; invitando a espectadoras y espectadores a intentar averiguar la naturaleza de la protagonista y de sus motivaciones. En una de las primeras escenas, un policía entra en la sala de interrogatorios de la comisaría donde Dolores está detenida; ella está de pie, colocando unas tazas aquí y allá y mantienen la siguiente conversación: «¿Qué hace? / Adecentar un poco este maldito desorden, eso hago. Esto está hecho una pocilga. / Dolores es usted una sospechosa, no la señora de la limpieza» (00:10:57-00:11:08). Es evidente que acaban de presentarle al público una definición de sujeto extremadamente explícita en la que los límites que encierran a la maternidad, encierran también a la historia.

Con todo, es importante destacar que no es necesario que los personajes sean *de facto* madres para ser asimiladas como tal, es suficiente con que ocupen su posición simbólica: por ejemplo, es clave que la película *The Hunger Games* (Gary Ross, 2012), la primera de la saga que le sigue, dedique varios minutos de metraje a caracterizar a la madre de la protagonista, Katniss Everdeen interpretada por Jennifer Lawrence, como una mujer vulnerable y frágil incapaz de proteger a la hermana pequeña de Katniss y motivando que esta se sacrifique para salvarla. El sacrificio no solo explica los actos violentos del personaje de Lawrence en defensa de la familia, sino que la coloca en la posición misma de la madre ausente; el truco permite al texto legitimar la violencia al tiempo que mantiene deseable a la protagonista: pudiendo ser sexy, enamorarse y, en definitiva, sobrepasar el límite de la definición simbólica.

Este caramelo envenenado del heteropatriarcado es toda una concesión en aras de continuar sosteniendo una posición estructural mucho más fuerte: la consecución de las madres de su destino ontológico justifica el uso de la violencia si fuese necesario porque se entiende que las madres no tienen otra opción. Quizás esto explique también por qué son las asesinas por excelencia de la cinematografía del Estado español cuya relevancia histórica señala Barbara Zecchi (2014: 321-322).

3.7. - Custodiadas

Omnipresente estrategia de la cinematografía, esta asimilación permite a las mujeres un estatus de sujeto de violencia representada pero bajo supervisión

de la autoridad heteropatriarcal. Consiste en colocar junto a la protagonista, habitualmente una mujer joven, a un hombre: el guardián de la violencia de las mujeres. Este guardián tiene la función de gestionar su capacidad de agresión, administrarla, organizarla y, en última instancia, legitimarla; la figura permite, en sentido estricto *da permiso*, a los personajes de las mujeres para realizar un tránsito desde ser objetos a ser sujetos de violencia, adquiriendo entonces un objetivo y entidad dramática. Resulta evidente que, en este ejercicio de confirmación del poder heteropatriarcal, los marcos normativos quedan reforzados.

El guardián tiende a ocupar la posición simbólica del padre en las tramas, pudiendo ser este efectivamente o no; para facilitar la relación paterno-filial, las mujeres suelen ser huérfanas y, en muchas ocasiones, él es el encargado de entrenarlas en la violencia como sucede en *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004) o en la película de título metarreflexivo *Final Girl* (Tyler Shields, 2014)³. En este sentido, la figura del guardián encierra una alianza en la que las mujeres ceden su lealtad a los hombres a cambio de que estos les leguen el ejercicio de la violencia; de esta manera, detrás de las acciones de las protagonistas se encuentra siempre una motivación emocional, el guardián, o una condición, la del guardián, supervisada. Nótese que la contrapartida es una *rara avis*: esta sería la «M» de la saga de James Bond, interpretada por Judi Dench desde *Goldeneye* (Martin Campbell, 1995) hasta *Skyfall* (Sam Mendes, 2012), que ocupará también la posición simbólica de madre de Bond.

El rol es transversal y, aunque probablemente haya pasado inadvertido, aparece en muchas de las películas revisadas hasta el momento como *The Long Kiss GoodNight* (1996) o *Charlie's Angels* (2000) en la que una voz en *off* advierte al inicio: «Ellas llegan más lejos que nadie. Hacen lo que nadie más puede hacer. Por eso, cuando solo queda un último recurso, hay que acudir a ellas. Pero solo me obedecen a mí, me llamo Charlie» (00:00:20-00:00:30); y es que la figura del guardián sería particularmente frecuente en el género de acción, son los padres de *The Italian Job* (F. Gary Gray, 2003) y de *Hanna* (Joe Wright, 2011) o el Maestro Ruso de *Salt* (Phillip Noyce, 2010).

El director Luc Besson es un experto en los relatos con gestor, ya desde el reclutador de *La Femme Nikita* (1990) —el remake *Point of No Return* (John Badham, 1993) lo mantiene también— o *Léon* (1994) como mentor de tiros de Mathilda. No obstante, resulta especialmente interesante que mantenga la figura décadas después, en su reciente *Lucy* (2014): interpretada por Scarlett Johansson, la protagonista es obligada a portar en su cuerpo una nueva droga que accidentalmente le conferirá poderes extraordinarios. Lucy es dibujada como una «chav», una «choni», que con la sustancia adquiere de repente unas capacidades intelectuales y físicas supremas

3 2. El título se debe a la figura de la *final girl*, la superviviente del cine de terror producido a partir de la década de 1980, concebida por Carol Clover en el emblemático *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film* (2015 [1992]) en cuyo prefacio de la edición de 2015 de Princeton Classic, la autora manifestará que su libro tendió a malinterpretarse. Clover argumenta que ella no conceptualizó a la *final girl* como una mutación positiva del estatus de las mujeres en las películas, sino como una actualización de las nuevas sujeciones del goce patriarcal por aquel entonces; esta idea aproxima la *final girl* de Clover a la idea misma de asimilación.

convirtiéndose en una tecnología divina: en el gran cerebro. En el medio de esta pesadilla feminista para el heteropatriarcado, aparece el guardián: Samuel Norman, Morgan Freeman, al que el relato encomendará gestionar las nuevas habilidades de Lucy. La película se basa en la lógica arendtiana de a más poder, menos violencia; de hecho, la protagonista no es, comparada con sus coetáneas posmodernas, tan violenta: cuanto más accede ella al poder del conocimiento menos violencia ejerce y más fácilmente la ejerce y, aún así, Besson decidió que la película, y específicamente Lucy, necesitaba de un supervisor.

4. - Conclusiones

Todas estas asimilaciones se producen, excepto en algún caso expuesto, de manera indiscriminada; de hecho, una misma película, un mismo personaje y una misma acción, podría asimilarse, en definitiva, bajo distintas estrategias al mismo tiempo pero siempre con la finalidad que comenta Hilary Neroni «[...] if we can dissociate her from all other women, then we can protect ourselves from the trauma that she represents» (2005: 24). La centralidad que en este trauma tiene el desafío al estatuto de inermidad de las mujeres es claro y, a este respecto, se espera que se haya notificado que todos los títulos citados o comentados se corresponden con películas que las mujeres no dirigieron. Y es que hay otro hilo que conecta a todos los estudios que investigaron las imágenes de las mujeres violentas que es que, al atender exclusivamente a la representación, han prescindido de vincularlas al sujeto que las produce. Esta es otra característica común de estos materiales: ninguno de ellos reflexiona sobre que la práctica totalidad de los personajes violentos que analizan no están representados por, en definitiva, mujeres; se ha obviado la dimensión contextual de la Institución Cinematográfica que niega a las mujeres ser sujetos de representación y particularmente, ser sujetos de representación de violencia.

Las mujeres violentas que aquí se han comentado son productos ambivalentes, fantasía y ansiedad, del sujeto normativo de representación. Es posible que esto explique parte de las resistencias de algunas teóricas feministas a celebrar a estas figuras; de algunas, porque sí hay numerosas voces –Creed (1994), Neroni (2005) o Loreck (2016)– que enfatizan el potencial subversivo que estas representaciones poseen para provocar identificaciones transgresoras.

Lo interesante es que son precisamente las autoras vinculadas al mundo de la autodefensa feminista, como Ellen Snortland (1998) o Martha McCaughey (1997) las que celebran sin fisuras a estos personajes. No resulta llamativo que esta última editase junto a Neal King el famoso *Reel Knockouts: Violent Women in the Movies* (2001): parece evidente que la trayectoria de McCaughey siguió la sospecha de que las películas podrían estar influyendo en la posibilidad o imposibilidad de las mujeres de responder violentamente a una agresión. Tal y como Snortland explicita «[...] a female warrior image can and does make a difference to women's perception of female defensive ability» (1998: 164).

El debate está servido y es posible augurar que este particular objeto teórico continuará en los años que siguen despertando pasiones y discusiones para la

política cultural feminista como parte de una tarea superior extremadamente compleja: la de extraer a las mujeres de la posición de víctimas; compleja porque, hay que hacerlo mientras, y en definitiva, las violencias continúan.

Bibliografía

- BROWN, Jeffrey (2001). «If Looks Could Kill: Power, Revenge, and Stripper Movies» en McCAUGHEY, Martha y Neal KING (eds.) (2001). *Reel Knockouts: Violent Women in the Movies*, Austin: University of Texas Press, pp. 52-77.
- BUTLER, Judith (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- CASTELLS, Irene (2012). «Mujeres en revolución. La participación femenina en la Revolución Francesa de 1789» en MOLAS FONT, Maria Dolors (ed.) (2012). *De las mujeres, el poder y la guerra*, Barcelona: Icaria, pp. 81-95.
- CLOVER, Carol (2015 [1992]). *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton: Princeton University Press.
- CREED, Barbara (1994). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge.
- FOUCAULT, Michel (2007 [1999]). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- HAGBERG, Karen (1978). «Why the Women's Movement Cannot be Non-Violent» en *Heresies Magazine*, Vol. 2 N°6, p. 44. Disponible en: <http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/10/heresies6.pdf> (Fecha de consulta: 29/06/20).
- HART, Lynda (1994). *Fatal Women: Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*, New Jersey: Princeton University Press.
- HASKELL, Molly (1973). *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies*, New York: Penguin.
- IMBERT, Gérard (2010). *Cine e imaginarios sociales*, Madrid: Cátedra.
- NOBLOCH, Susan (2001). «Sharon Stone's (An)Aesthetic» en McCAUGHEY, Martha y Neal KING (eds.) (2001). *Reel Knockouts: Violent Women in the Movies*, Austin: University of Texas Press, pp. 124-143.
- LORECK, Janice (2016). *Violent Women in Contemporary Cinema*, New York: Palgrave Macmillan USA.
- McCAUGHEY, Martha (1997). *Real Knockouts: The Physical Feminism of Women's Self Defense*, New York: New York University Press.
- McCAUGHEY, Martha y Neal KING (eds.) (2001). *Reel Knockouts: Violent Women in the Movies*, Austin: University of Texas Press.
- MODLESKI, Tania (1995). «El cine y el continente oscuro: raza y género en los filmes populares» en COLAIZZI, Giulia (ed.) (1995). *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia: Episteme, pp. 109-134.
- MONGIN, Olivier (1998). *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- NERONI, Hilary (2005). *The Violent Woman. Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*, Albany: State University of New York Press.

- NOVELL, Noemí (2005). «De Terminator a Terminatrix: representaciones y estereotipos de género» en *Lectora: revista de dones i textualitat*, N°11, pp. 171-180. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2229646> (Fecha de consulta: 29/06/20).
- READ, Jacinda (2000). *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-revenge Cycle (Inside Popular Film)*, Manchester: Manchester University Press.
- ROCHE, David y Cristelle MAURY (eds.) (2020). *Women Who Kill: Gender and Sexuality in Film and Series of the Post-Feminist Era*, London: Bloomsbury Academic.
- SHOWALTER, Elaine (1981). «Feminist Criticism in the Wilderness» en *Critical Inquiry*, Vol. 8 N°2, pp. 179-205. Disponible en: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/448150?mobileUi=0&> (Fecha de consulta: 29/06/20).
- SNORTLAND, Ellen (1998). *Beauty Bites Beast*, California: B3 Books.
- ZECCHI, Barbara (2014). *La pantalla sexuada*, Madrid: Cátedra.

Recibido el 29 de junio de 2020
Aceptado el 8 de septiembre de 2020
BIBLID [1132-8231 (2020): 73-91]

Sin noticias de arquitectas en España. Una aproximación feminista a la profesión y formación arquitectónicas desde la ilustración hasta la titulación de Matilde Ucelay

No News from Women Architects in Spain. A Feminist Approach to the Architectural Profession and Education, from the Enlightenment to Matilde Ucelay Degree

RESUMEN

La titulación de Matilde Ucelay en 1936 como la primera arquitecta española establece un marco temporal de más de ciento ochenta años sin noticias de arquitectas desde que la formación en arquitectura se regulara en España con la creación de la Real Academia de San Fernando en 1752. Nos preguntaremos sobre las razones de esta ausencia, lo que nos llevará a estudiar de manera crítica el contexto social de creación de las redes e instituciones arquitectónicas, esto es, Academia, Escuelas de Arquitectura y Colegios Oficiales de Arquitectos. Se intentará fijar así las características que han formalizado las bases de la enseñanza y ejercicio profesional de la arquitectura con el objetivo de desvelar aquellos parámetros que alejaron a las mujeres del ámbito arquitectónico. Una ausencia femenina que el régimen franquista intentó perpetuar al relegar a Matilde Ucelay al ejercicio privado de la profesión y así conseguir que ningún edificio público recordase a la primera arquitecta española.

Palabras clave: Arquitectas; Matilde Ucelay; Perspectiva feminista; Arte útil; élite profesional.

ABSTRACT

Matilde Ucelay's degree in 1936 as the first Spanish woman architect sets a timeframe of over one hundred eighty years with no news from women architects since regulation of architectural education in Spain after the creation of the Royal Academy of San Fernando in 1752. We ponder the reasons behind this lack of women, which leads us to a critical study of the social context of the creation of architectural networks and institutions, meaning the Academy and Schools of Architecture. Thus, an attempt will be made to define the characteristics that shaped the foundation for the teaching and professional practise of architecture, in order to reveal the parameters that distanced women from the architectural sphere. The Francoist regime sought to perpetuate this lack of women by relegating Matilde Ucelay to private practise of the profession, so that no public building would remember the first woman Spanish architect.

Keywords: Woman architects; Matilde Ucelay; Feminist perspective; Useful art; professional elite.

1 Universidad del País Vasco /Euskal Herriko Unibertsitates (UPV/EHU)- Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Construcción, olatz_ocerin@yahoo.com

SUMARIO

1.-Introducción; 2.- Academia e Ilustración en España. Cuando la Arquitectura se convirtió en un Arte útil; 3.- El afianzamiento de la élite profesional arquitectónica en la España del siglo XIX; 4.- Noticias de Matilde Ucelay. La prohibición del ejercicio público de la profesión del primer «arquitecto femenino»; 5.-Conclusiones; 6.-Bibliografía

SUMMARY

1.-Introduction; 2.-Academy and Enlightenment in Spain. When Architecture Became a Useful Art; 3.- Consolidation of the architectural professional elite in Spain in the 19th century; 4.- News from Matilde Ucelay. The prohibition on the first «woman architect» to publicly practise her profession; 5.- Conclusions; 6.-Bibliography

1.- Introducción

Citar a Matilde Ucelay no sólo supone referirse a la primera arquitecta titulada en España. Su egreso por la Escuela de Madrid en 1936 establece un marco temporal de más de ciento ochenta años sin noticias de arquitectas desde que la formación académica de la arquitectura se reguló en España con la formación de la Real Academia de San Fernando en 1752. En efecto, sabemos que no hubo mujeres que estuvieran matriculadas en la sección de Arquitectura de la Academia ni en las primeras Escuelas de Arquitectura que se fundaron a mediados del siglo XIX en Madrid y Barcelona. Ello nos lleva a preguntarnos sobre las razones de esta ausencia puesto que no parece que existiera una normativa específica que prohibiese el acceso femenino a las instituciones de enseñanza de la arquitectura. Siendo la Arquitectura una de las Bellas Artes tomaremos como punto de partida la línea discursiva que estableció Griselda Pollock en 1988 -tras la trazada en 1971 por Linda Nochlin- al preguntarse sobre la ausencia de las mujeres en el arte y en la historia del arte. Para Pollock la historia del arte se centra en un único individuo que, obviamente, es un hombre -y no una mujer- que crea una obra de arte. Así para la feminista «*la figura central del discurso de la historia del arte es el artista, quien es presentado como un ideal inefable que complemente los mitos burgueses de un Hombre sin clase, universal*» que «*siempre superará los obstáculos sociales*» (Pollock, 1988: 24,57). El ámbito de la Arquitectura comparte esta figura recurrente del «*arquetipo de creador héroe solitario enfrentado a un entorno hostil*» (Álvarez Benito y Galán Conde, 2007: 49b) tanto en el relato de la historiografía de la arquitectura como en el imaginario arquitectónico. Una de las primeras en denunciarlo públicamente fue la arquitecta Denise Scott Brown en un texto -escrito en 1973 y que sin embargo no se publicó hasta 1989- donde el ejercicio de la arquitectura es definido como un club de caballeros y el arquitecto como «*macho revolutionary*» (Scott Brown, 1989: 36). Para Inés Sánchez de Madariaga, una de las arquitectas que más ha investigado sobre arquitectura y género en España, ello es debido a que la historia de la arquitectura ha centrado su objetivo en elegantes monografías dedicadas a los arquitectos varones convirtiendo la biografía en «*hagiografía*» (2012b:433) donde el relato unipersonal sobre la figura del

genio creador del proyecto arquitectónico no admitía compañeras de equipo. Zaida Muxí y Josep Montaner (2015:112-113) subrayan la existencia de estos mecanismos historiográficos, comunes en la construcción general de la historia, consistentes en fomentar el mito de la creación y la enfatización de la figura masculina. Ello lleva a una historia de individualidades y no de colectivos por lo que los colaboradores, pero sobre todo las colaboradoras, son borradas dificultando o imposibilitando su rastreo en la historiografía. Así, por ejemplo, los arquitectos Walter Gropius y Mies van der Rohe (ambos directores de la reconocida y vanguardista Escuela de Diseño Bauhaus) o el archiconocido Le Corbusier trabajaron de manera puntual con mujeres –arquitectas, decoradoras o diseñadoras- en su estudio profesional, lo que les granjeó un perfil de profesionales modernos e igualitarios. Sin embargo, las arquitectas que trabajaron con ellos -como Eileen Gray, Lily Reich o Charlotte Perriand- podrían ofrecernos un relato muy diferente. Eileen Gray, por ejemplo, sufrió un acto de «colonización», «ocupación» y «vandalismo» (Colomina, 2000: 10) por parte de Le Corbusier en su propia casa llamada E1027. Construida y diseñada por ella en 1926 en Cap Martin (Francia), las paredes de la casa fueron pintadas por parte de Le Corbusier -en ausencia y sin el permiso de la arquitecta- en un acto calificado por la arquitecta Beatriz Colomina de «violación» (2000: 10). Además, Le Corbusier publicó estos murales sin mencionar a Eileen Gray atribuyéndose de manera consecuente la autoría de la vivienda. Este arquitecto fue asimismo quien envió la conocida respuesta «desgraciadamente, en este taller no bordamos cojines» (Espiegel, 2006:198) a la diseñadora Charlotte Perriand cuando esta solicitó ingresar en su estudio de arquitectura. Por su parte, la arquitecta Lily Reich es reconocida ya como la coautora del Pabellón de Barcelona junto con Mies van der Rohe y de casi todo el mobiliario atribuido –hasta ahora- únicamente a Mies. En España Margarita Mendizábal, la quinta mujer titulada en Arquitectura en 1956, colaboró en 1964 con el reconocido arquitecto Fernando Higueras en el concurso de ideas para el *Teatro de la Opera de Madrid*. Sin embargo su autoría de colaboración en este proyecto no suele reconocerse². Otra de las primeras arquitectas españolas, Juana Ontañón, fue la única mujer firmante en 1953 de la relevante *Manifiesto de la Alhambra* pero no aparece en la foto oficial, lo que tiene como consecuencia que pocas veces se le nombre junto al resto de firmantes. Otro de los ejemplos de exclusión fue el sufrido por Denise Scott-Brown cuando el más prestigioso premio de arquitectura, el Pritzker, se otorgó en 1991 de manera individual a su marido a pesar de llevar más de 25 años firmando de manera conjunta y pública todos sus trabajos académicos y profesionales³. Podemos ver, por tanto, que trabajar junto a un prohombre de la arquitectura ha significado la exclusión de la autoría de los proyectos colaborativos y, en consecuencia, la negación de la creatividad compartida; una estrategia de

2 La página web de la Fundación Fernando Higueras no menciona la colaboración de esta arquitecta. Ver: <http://fernandohigueras.org/teatro-%C3%B3pera> Web visitada por última vez el 2020.06.22. Sin embargo, la revista Nueva Forma que dedicó un monográfico a Fernando Higueras y a su socio Antonio Miró en su N°49 de Febrero de 1970 recoge la coautoría de los tres profesionales. Ver: <https://issuu.com/faximil/docs/1970-nf-049/44>

3 Ver: <https://www.metalocus.es/es/noticias/no-al-premio-pritzker-para-denise-scott-brown>

ocultación perpetuada que ha reducido la autoría de la vanguardia arquitectónica a la mitad. Menos es más que diría Mies.

Pero retomando a Griselda Pollock, queremos subrayar que no nos interesa buscar el equivalente femenino de los grandes arquitectos porque, como ella señalaba, el criterio de grandeza está ya definido por la masculinidad (1988:20). Sin embargo el ámbito de la arquitectura parece reconocerse en la actualidad como un lugar de igualdad donde las propias arquitectas colegiadas⁴ llegan a afirmar que «no es una profesión en la que las diferencias por sexo sean especialmente notables» (Leboreiro Amaro, 2008: 20). En otra encuesta realizada en fecha más reciente, se revela que las arquitectas «se perciben como arquitectos» y que utilizan el epiceno como seña de identidad profesional puesto que «se firman las obras con inicial y apellido, enmascarando el género del autor» (Carreiro, 2012:75). Es probable que ello tenga que ver con lo que Inés Sánchez de Madariaga señala sobre la visión tradicional de las identidades profesionales, las cuales han estado sustentadas por «mecanismos supuestamente libres de valores ideológicos» mediante el establecimiento de procesos de acceso objetivables y una evolución de la profesión en la que se desarrolla un saber hacer. Sin embargo, Madariaga puntualiza cómo las investigaciones recientes consideran «los procesos de profesionalización como una forma de control de las ocupaciones, [...] con privilegios y jurisdicciones cuidadosamente definidos» (2012b:434). Se hace necesario por tanto conocer los mecanismos de control que han caracterizado el ámbito arquitectónico tanto en la formación como en la profesión. En consecuencia, estudiaremos desde una perspectiva feminista el contexto social de creación de las instituciones arquitectónicas – Academia, Escuelas de Arquitectura y Colegios de Arquitectos- ya que ello nos permitirá detectar las redes patriarcales de apoyo endogámico y elevación social que cimentaron las bases de la enseñanza y ejercicio profesional de la arquitectura y que posicionaron a varones y mujeres de manera totalmente asimétrica en esta disciplina. Por añadidura el ejercicio de la arquitectura ha sido -y es⁵- una disciplina que ha estado muy vinculada al Estado y al poder estamental patriarcal, ya que estos son muy conscientes del prestigio que emana de una obra arquitectónica a favor de los estamentos que la producen (Vidaurre Jofre, 1975:47) puesto que es una herramienta capaz de transmitir mensajes muy concretos (Sudjic, 2007:10).

Como se desarrollará en el texto, al revisar bajo una perspectiva feminista la creación del primer estamento arquitectónico durante el período de la Ilustración, destacaremos un cambio de vital importancia en la consideración de la Arquitectura. Los Ilustrados consideraron esta Bella Arte como un arte útil, por lo que establecieron un sistema de enseñanza superior de la misma, así como la regulación del ejercicio profesional de la arquitectura. El control y fiscalización del ámbito formativo y

4 En España la Ley obliga a pertenecer a un Colegio Oficial de Arquitectos para poder ejercer la profesión. Como se puede observar el nombre de los mismos responde al epiceno y no al genérico de Arquitectura a pesar de que las Escuelas de *Arquitectura* incorporaron desde el inicio el nombre de la disciplina.

5 En España el propio Decano del Colegio de Arquitectos de Madrid afirmaba en 2015 que ciertos edificios son meros «soportes publicitarios e instrumentos de comunicación política» https://elpais.com/politica/2015/08/22/actualidad/1440243746_006184.html

laboral de la misma generó un orden profesional de carácter endogámico que se puede considerar el germen del prestigio social del arquitecto. La falta endémica de instrucción de niñas y mujeres -por voluntad de la estructura patriarcal ilustrada- se afianzó durante el siglo XIX con el establecimiento de la enseñanza científico-técnica en las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona, lo que mantuvo de facto a las mujeres excluidas de la formación y profesión arquitectónicas. Una ausencia femenina que Matilde Ucelay rompió en 1936 al titularse y colegiarse en el Colegio de Oficial de Arquitectos de Madrid como la primera arquitecta en España. Una magnífica noticia que, sin embargo, no pudo desarrollarse de manera plena. El Régimen franquista no perdonó a esta arquitecta su filiación política ni tampoco su voluntad de ejercer una profesión integrada y limitada por varones por lo que la inhabilitó de por vida para el ejercicio público de la profesión. Una inhabilitación punitiva modélica que de buen seguro hizo repensar su vocación a futuras arquitectas.

2.- Academia e Ilustración en España. Cuando la Arquitectura se convirtió en un Arte útil⁶.

Uno de los objetivos esenciales del nuevo estado ilustrado estaba dirigido a arrebatarse el control de la formación y del ejercicio arquitectónicos de las manos de los herméticos gremios medievales para poder hacerse con el control de la arquitectura (García Melero, 1991:284). El Ministro ilustrado Campomanes manifestó que el sistema gremial era un estorbo para el desarrollo de la industria ya que disponían de una legislación y de fuentes de financiación internas propias sólo conocidas y divulgadas exclusivamente entre los gremios (Ruiz de Ael, 1993:53). El paso decisivo en la consecución de dicho objetivo fue la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid en 1752⁷. Todo aquel que aspirara al ejercicio profesional de la arquitectura debía formarse en esta nueva institución. Por añadidura, la Academia de San Fernando se convirtió en la primera institución de regulación de la arquitectura en España, centralizando por primera vez enseñanza y formación, habilitación y regulación de los profesionales (Capel, 2005:8), así como difusión de las teorías y pensamiento arquitectónicos. El papel preponderante de la institución se aseguró con los Estatutos de 1757 donde la academia de Madrid establecía que era la única institución - sobre otras academias

6 La Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y de las Artes se organizó mediante cuatro comisiones. Así la comisión segunda estaba dedicada a las ciencias y artes útiles, que es donde se ubicará la Arquitectura, mientras que la Escultura, el Dibujo, así como el resto de las artes que se vienen a llamar menores, corresponderán a la comisión cuarta, dedicada a la historia, política y buenas letras (Ruiz de Ael, 1993). De ahí que se haya tomado como referencia la Arquitectura como Arte útil para nombrar este apartado.

7 Fundada durante el reinado de Fernando VI. A partir de la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando surgieron otra serie de academias como la de San Carlos de Valencia o la de San Luis de Zaragoza. (Honour, 1982:9-45). La Academia tenía tres secciones: Escultura, Pintura y Arquitectura pero fue en el terreno de la arquitectura donde la Academia de San Fernando centró fundamentalmente su trabajo hasta convertirse en objetivo primario de la institución

que se crearan en España- que podía dar el título de Arquitecto. El objetivo era claro: sólo ofreciendo una enseñanza de calidad se podía luchar contra el poder de los gremios y, al mismo tiempo, controlar lo que se edificaba en España gracias a arquitectos formados en la Academia y, por tanto, de su total confianza (García Melero, 1991: 293). La secuencia arquitectónica Gremio, Academia y Escuela (Navascues, 2004:13) daba de esta manera por finalizado la primera de sus etapas. Una etapa en la que las mujeres accedían a la construcción de la arquitectura gracias a heredar un taller gremial de la construcción, aunque sólo hasta que un hijo varón pudiera hacerse cargo del mismo. Hasta entonces, la presencia de mujeres a pie de obra aparece documentada en la clasificación de los obreros por gremios en los Contratos de Obras o Libros de Expensas: carpinteros, canteros, peones, guías de bueyes y, en el escalafón más bajo de todos ellos, las mujeres⁸.

La Ilustración no vio el arte como la más alta y pura expresión de la cultura, sino que más bien lo vinculó a una tendencia utilitaria. Esto dio lugar a un profundo cambio al ser considerada la Arquitectura de gran relevancia debido a su importante componente económico consolidando esta disciplina como un Arte útil (Ruiz de Ael, 1993:24-25). Un cambio de paradigma que, siguiendo a Jo Freeman, podemos parafrasear como la consideración de que la arquitectura era un *trabajo importante* para los ilustrados. Siguiendo esta premisa podemos inferir que este trabajo importante estaba dirigido exclusivamente por y para los hombres de la Ilustración ya que «*El primer concepto central del pensamiento sexista es que los hombres hacen el trabajo importante en el mundo y que el trabajo hecho por los hombres es lo que es importante*» (Freeman, 1971)⁹. No es casual además que los arquitectos pertenecientes a la Real Academia de San Fernando fueran, por una parte, los agentes de una institución absolutamente centralizada y, por otra «*embajadores, consejeros reales, sumilleres, gentilhombres de cámara, mayordomos de su majestad, altos grados militares y jerarquías eclesiásticas que, con los académicos de honor, representaban el verdadero poder de la Academia*»¹⁰. La Academia y el poder político ilustrado estaban absolutamente relacionados generando una red de prohombres -estructura del orden estamental patriarcal- que controlaban y fiscalizaban todo lo relativo a la arquitectura. La Academia de San Fernando filtraba de manera rigurosa desde 1786 «*todos los proyectos de construcción financiados con fondos públicos*» (Barrio Loza, 2002: 18). El estamento a través del cual se fiscalizaban dichos proyectos era la Comisión de Arquitectura, el órgano censor de la España ilustrada creada en 1786 por la Academia y habilitado por la Corona para aprobar, modificar o reelaborar proyectos de obra pública. De esta manera, la Comisión –o mejor dicho los arquitectos

8 Podemos encontrar mujeres a pie de obra en la ejecución de un camino en 1549 en la localidad guipuzcoana de Hondarribia cuyo trabajo consistía en retirar escombros y acarrear agua a la obra. En Navarra existe registro de mujeres en 1350 retirando tierra y escombros. Generalmente no se les cita por su nombre sino que aparecen señaladas como «la mujer del cantero» o «la hija de» (Crespo y Ciordia, 2020: 15-16). La publicación «Arquitectura y mujeres en la historia» de María Elena Díez Jorge aporta asimismo excelente documentación sobre el papel histórico de las mujeres a pie de obra en España o como mecenas en la arquitectura.

9

10 <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/academia/historia>

miembros de ella- podían modificar el proyecto presentado e incluso sustituir al arquitecto autor por otro profesional de su confianza (Sambricio, 2020: 110-111). Por añadidura, al segregarse la Arquitectura del resto de prácticas artísticas tenía más peso específico que los escultores, pintores o grabadores académicos por lo que los arquitectos gozaban de más sueldo y más encargos y, por ende, de más prestigio (García Melero, 1997). La Comisión de Arquitectura se convertía así en un estamento que facilitaba la elevación y diferenciación social del arquitecto. El germen de la élite profesional comenzaba por tanto a gestarse en el corazón de la institución de enseñanza de la arquitectura, esto es, en la Real Academia de San Fernando.

En este contexto de poder y elevación social la exclusión femenina era obvia puesto que, además, las mujeres sufrían de manera sistemática por parte del orden social patriarcal una instrucción diferenciada que las había alejado de cualquier pretensión de formación reglada. La Ilustración consideró a la mujer como un ser útil y, por tanto, digna de educación (Ortega López, 1988: 306). Sin embargo, esa educación tenía como objetivo cumplir las obligaciones derivadas de su clase social pero, en ningún caso, formar su inteligencia tal y como lo hacían los varones (Capel Martínez, 2010: 6). Los ilustrados «*participaban plenamente de la idea de la desigualdad de los sexos por naturaleza y de que la educación debía mantener esa desigualdad*» (Recarte Barriola, 1992: 321) aunque abogaban por mejorar su instrucción a través de la introducción de, entre otras materias, el Dibujo. Aun siendo una disciplina que podía considerarse afín a lo considerado como femenino, los próceres de la Ilustración eran muy conscientes del valor que tenía el dibujo en el sistema gremial¹¹ y de su función como lenguaje universal (Ruiz de Ael, 1993: 33). Sin embargo, el objetivo fue desterrar el conocimiento gráfico monopolizado por los gremios y no incorporarlo a la formación de mujeres y niñas. Sabemos que algunas mujeres de estatus social elevado tuvieron acceso limitado a formarse en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando pero únicamente en las secciones de Dibujo y Pintura y no como profesionales sino como aficionadas¹². No hubo mujeres escultoras ni arquitectas dentro de la institución. Bajo una ilusoria igualdad los prohombres ilustrados no considerarán la instrucción de las mujeres como prioritaria y, a pesar de ser instruidas algunas mujeres (pocas, muy pocas) en Dibujo, estas nociones no pasarán de meros rudimentos orientados al cuidado doméstico y, por tanto, alejados del ámbito arquitectónico.

11 Existía una figura dentro del gremio de canteros que se solía denominar como *arquitecto* por facilitar las trazas en obras concretas y por tanto atribuírsele dichas obras (Barrio Loza, 1980:296). La competencia de *trazar*, esto es, de proyectar y dibujar los planos, denotaba una competencia saber y dominio de la Geometría y por tanto de gran relevancia dentro del propio gremio, el cual era un oficio de escasa formación teórica que seguía formas eminentemente prácticas, diferenciando y cualificando jerárquicamente al maestro tracista.

12 Se documentan más de 50 mujeres, fundamentalmente damas, que tuvieron título de mérito o de honor durante el primer siglo de historia de la Real Academia. Las mujeres no podían ingresar como alumnas en la Real Academia ni podían acceder a puestos de relevancia, pero hubo algunas que lograron ser miembros oficiales por otras vías. En <https://www.investigart.com/2019/11/26/mujeres-academicas-en-la-real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando/>

De la importancia del Dibujo para los Ilustrados dan cuenta instituciones como las Sociedades Económicas dentro de las cuales se crearon Escuelas gratuitas de Dibujo. De esta manera la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y de las Artes -que fue la primera que se fundó en España en 1764- creó las Escuelas gratuitas de Dibujo¹³ y el Real Seminario Patriótico de Vergara¹⁴, donde se formaba a futuros aspirantes a arquitecto y a agentes de la construcción respectivamente. Es de subrayar que el poder de la Bascongada no fue en ningún caso territorial sino estatal puesto que la mayor parte de los socios bascongados formaban parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁵. En consecuencia, la influencia de esta sociedad económica distaba mucho de ser provincial, surgiendo desde el núcleo de poder más elevado de la Ilustración española -los secretarios de la monarquía -y alcanzando los máximos estamentos de poder del mismo.

Como podíamos suponer no podremos encontrar mujeres en las Escuelas de Dibujo ni en el Seminario de Vergara¹⁶. Tampoco en la Sociedad Bascongada como socias de pleno derecho. De hecho fue uno de los socios bascongados, Francisco Cabarrús, quien consideraba a las mujeres «*incompetentes y charlatanas*» y de «*naturaleza frívola*», el que sostuvo la conocida polémica en 1786 con Jovellanos sobre el desorden que traería la inclusión de mujeres en las Reales Sociedades Económicas (Calderón España, 2010: 192). Otro de los socios de la Bascongada fue Eugenio Llaguno quien redactó las conocidas *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*¹⁷, consideradas por la historiografía como la primera

13 La arquitectura dentro de las Escuelas de Dibujo bascongadas era entendida como una formación básica, de principios, con objeto de que el estudiante se perfeccionara posteriormente en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid. Bérchez comenta a este respecto: «*Una de las parcelas menos conocidas del academicismo artístico español en el siglo XVIII, es la gestación de las academias locales y la de su paulatino entronque con el modelo de academia ilustrada que en los años setenta comenzó a desenvolverse por la influencia de la Academia de San Fernando*» (Berchez, 1987:19).

14 La enseñanza de la arquitectura en el Seminario de Vergara estaba dirigida a proporcionar al país maestros bien formados cuyo cometido era realizar obras de menor carácter, como edificios particulares, fuentes, caminos públicos obras de agua. (Ruiz de Ael, 1993: 245-246)

15 De los 66 consiliarios miembros de la Academia madrileña, 10 eran socios de la institución vasca. Pero lo más significativo es que los socios bascongados y sus familias formaban parte de la élite administrativa, burocrática, política y militar de la monarquía española desde mediados del siglo XVIII. El establecimiento de dinámica de redes familiares con el objetivo de situarse y perpetuarse en la construcción del nuevo Estado administrativo, militar y financiero que la monarquía borbónica estaba impulsando fue uno de sus principales objetivos (Imizcoz y Chaparro, 2009: 996)

16 Ruiz de Ael en su completa investigación sobre las Escuelas de Dibujo de la Bascongada recoge el listado completo de los alumnos, profesores y Directores de la misma. (Ruiz de Ael, 1993:411-438).

17 El texto nació como respuesta al requerimiento que José Nicolás de Azara, embajador español en Roma en 1784, realizó a su amigo el alavés Eugenio Llaguno y Amirola. Azara era conecedor de la reciente publicación por parte de Francesco Milizia, del tratado de arquitectura «*Vite de'p iúcelebriarchitettid'ognizazione e d'ogni tempo*» que no incluía ningún arquitecto español. Para solventarlo encargó a Llaguno «*una relación de arquitectos españoles y un análisis descriptivo de sus obras más señeras*» (Cera, 2016: 249). Fue en 1829 cuando Juan Agustín Ceán Bermúdez, protegido de Melchor de Jovellanos, publicó el manuscrito con algunas modificaciones y ya firmado por el propio Ceán y Eugenio Llaguno. (Ruiz De Ael, 1993:327). El libro en facsímil con las aportaciones de Ceán Bermúdez está disponible en el siguiente link: <https://bibliotecavirtual.asturias.es>.

recopilación de arquitectos de España. Tampoco encontraremos nombres femeninos en las *Noticias*.

La educación de la mujer que abordó la ilustración española partió desde el orden patriarcal establecido (Pérez Cantó, 2007) y fue dictada por planteamientos políticos y económicos más que por un objetivo de desarrollo de la capacidad intelectual femenina (Ortega López, 1988). Voces ilustradas de gran peso como la del ministro y socio bascongado Campomanes, valoraban que «*La mujer tiene el mismo uso de razón que el hombre*» pero sin embargo eran favorables a un sistema de educación diferenciada entre niñas y niños. Esa educación diferencial inicial lleva implícita una futura organización del trabajo completamente segregada entre hombres y mujeres. Una segregación de la que eran conscientes los prohombres ilustrados, sabedores de «*que el tipo de educación que se recibe de niño está estrechamente relacionado con las ocupaciones que se desempeñan como adulto*» (Sarasua, 2002:293). Una educación orientada a la utilidad del Estado y, por tanto, dirigida a las ocupaciones que el gobierno estableciera. En el sistema patriarcal ilustrado donde las mujeres eran consideradas incapacitadas para diseñar su vida por su minoría de edad legal, estas dependían del «*estamento social del padre, marido o cualquier varón de su familia*» para su tutela (Pérez Cantó, 2007: 4). Las ocupaciones de mujeres y niñas estaban por tanto dirigidas a labores útiles para el matrimonio, la procreación o la consagración a Dios.

Como hemos visto, el Estado ilustrado al excluir a las mujeres del acceso a la educación media o superior y, de manera paralela, al crear la Academia como centro de formación superior de la arquitectura y como institución de regulación de la profesión arquitectónica, estableció las bases de la exclusión de las mujeres en la formación reglada en Arquitectura. Tal y como señala Amelia Valcárcel (2001: 13-14) el currículo educativo era la llave que permitía el acceso a las profesiones. El sistema patriarcal ilustrado se afianzó a través del control y la institucionalización del ámbito arquitectónico en España, convirtiendo el ejercicio de la arquitectura en un *trabajo importante* cuyo acceso estaba limitado a las redes de arquitectos académicos pertenecientes a una incipiente élite profesional.

3.- El afianzamiento de la élite profesional arquitectónica en la España del siglo XIX.

Durante las primeras décadas del siglo XIX la educación de las mujeres se verá atravesada por la consideración de que esta debe ser una formación moral y que la instrucción de la mujer no es un asunto público sino privado (Ballarin, 1989: 247). La Ley Moyano establecerá en 1857 la obligación de crear escuelas públicas de niñas y de manera paralela las Escuelas Normales Centrales de Maestras. Sin embargo, la mayor parte de las escuelas españolas no disponían de los medios mínimos ni las niñas asistían puesto que su familia, la sociedad y la iglesia no lo consideraba adecuado. Ello tendrá como consecuencia un elevadísimo nivel de analfabetismo de más de un 80% entre las mujeres (Ballarin, 1989:249). En ese contexto, el acceso en España a la universidad del siglo XIX era verdaderamente una quimera para cualquier mujer siendo, como eran la mayor parte de ellas, analfabetas y sin apenas formación básica en escritura y lectura (Sarasua, 2002: 281-297). A pesar de ello hubo

excepciones en las que algunas mujeres pudieron acceder a estudios superiores¹⁸ en las Reales Estudios de Dibujo y Adorno, las cuales tenían su precedente en las escuelas creadas por las Sociedades Económicas del siglo XVIII.

La necesaria reforma de la Real Academia de San Fernando culminó con la segregación de la enseñanza de la Arquitectura de la misma creándose en 1844 en Madrid la primera Escuela de Arquitectura. La Escuela de Barcelona no se creó hasta 1875, siendo ambas las dos únicas escuelas existentes en España hasta 1963¹⁹. No hay registros de mujeres matriculadas durante el siglo XIX en las Escuelas de Arquitectura españolas. En la monografía publicada en 2004 sobre la creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid el autor (Prieto González, 2004:480) señala, en base a que no había una norma expresa que prohibiera el acceso a las Escuelas de Arquitectura a las mujeres, que «*todo apunta a la inexistencia de solicitudes femeninas, más que a un hipotético veto del establecimiento a la mujer*». Efectivamente, tal y como ocurría con la Real Academia de San Fernando, no parece que existiera un reglamento que explicitase la exclusión de las mujeres en la Escuela de Arquitectura. Ciertamente no fue necesario. Así lo evidencia Pilar Ballarin (1989:254) quien señala cómo hasta 1890 sólo quince mujeres de toda España -de reducidos sectores de la burguesía- habían cursado estudios universitarios lo cual, por añadidura, no implicó su reflejo en el ejercicio profesional. Los mecanismos de exclusión educativos, como se ha mencionado anteriormente, estaban enraizados en el propio sistema patriarcal ilustrado y, por tanto y de manera consecutiva, en el ámbito formativo y profesional de la arquitectura. Para Ballarin, (1989:259) también el ambiente social impulsaba anular el posible deseo de instruirse a la mujer a través del desprestigio social y la hostilidad que pudiera despertar semejante anhelo. E incluso aquellos que defendían la instrucción de niñas y mujeres y su consiguiente acceso a cualquier profesión lo hacían sólo para el caso que no tuviera marido, padre o hermano que pudiera trabajar por ellas. Sin embargo, del mismo modo que, durante el último cuarto del siglo XIX, en países como Inglaterra algunas mujeres de la burguesía trabajaron copiando planos y haciendo trabajos de dibujo (Muxí Martínez, 2018: 135) bien pudiera ser que en España ocurriera de forma similar.

El acceso al título de arquitecto en la España del siglo XIX implicaba disponer no sólo de un alto nivel de conocimientos científico-técnicos sino también de un largo periodo de tiempo de formación, lo que conllevaba un gasto económico desmesurado que pocos varones -y menos aún mujeres- podían permitirse (Ocerin Ibáñez, 2016: 109). Para entender el nivel de conocimientos previos necesarios basta con enumerar las asignaturas que el alumnado debía tener cursado y aprobado de manera antes de acceder a la Escuela de Arquitectura: Aritmética, Álgebra, Geometría, Secciones Cónicas, Física y Química general, Dibujo, Paisaje y Adornos.

18 Destaca el conocido caso de Concepción Arenal que asistió a la Facultad de Derecho de Madrid vestida de varón.

19 En 1963 se creó en España la primera Escuela de Arquitectura *ex novo*, la de Sevilla, gracias a la aprobación de la Ley de Enseñanzas Técnicas de 1957 cuyo objetivo era generar técnicos que ayudaran en el desarrollo del país. La política de creación de nuevas Escuelas Técnicas de Arquitectura tuvo como consecuencia el aumento exponencial de arquitectos egresados y, por tanto, el principio del fin de la pertenencia a una élite social y profesional (Ocerin Ibáñez, 2016: 216-223).

Una vez aprobadas el total de estas ocho asignaturas, y junto con el certificado que lo demostrase, se accedía a la Escuela de Arquitectura donde se cursaban otros cinco años de enseñanza y un tiempo adicional de prácticas (Navascues, 1973). En consecuencia, el tiempo de formación podía alcanzar mínimamente los siete u ocho años y alargarse más allá de los diez. Una longitud excesiva que encarecía la enseñanza y que, junto con el *numerus clausus* existente, dificultaron el ingreso en las Escuelas de Arquitectura lo que dio como resultado un escaso número de egresados (Navascues, 1990: 30). Por añadidura este contexto social con un reducido número de varones que lograban acceder a la profesión arquitectónica conllevaba una inmejorable ventaja al convertirse los egresados en parte de una de las élites sociales y profesionales de mayor prestigio. El establecimiento de esta élite de los arquitectos se debió también a que el ejercicio de la arquitectura en el siglo XIX comenzó a ser uno de los negocios de la burguesía (Vidaurre Jofre, 1975: 49). Confort y formación técnica, aspectos de los que adolecía la Academia, fueron las nuevas demandas burguesas en formación arquitectónica. La burguesía ilustrada del último tercio del siglo XIX exigió a «los centros encargados de «producir» artistas técnicos, un mayor nivel de adecuación con ellas, con el solo objeto de que estos cumplan con mayor eficacia la función que ella les encomienda». Este proceso de colaboración con las clases altas y poderosas sería una de las vías por las que los arquitectos adquirieron la categoría de una de las «oligarquías del poder cultural y como tal, se van constituyendo en un grupo cerrado, de élite, en el que cada vez es más difícil el acceso, como defensa de la situación de privilegio que van conquistando» (Vidaurre Jofre, 1975: 55). Una profesión que en España se cimentaba en base a unos estudios superiores a los que pocos hombres podían acceder y que, en el contexto del analfabetismo endémico femenino, eran absolutamente inaccesibles de facto para las mujeres españolas del siglo XIX.

Durante el siglo XIX se gestaron además los Ensanches de las ciudades más importantes de España como Madrid o Barcelona y el arquitecto se convirtió en el colaborador imprescindible para la creación de la imagen urbana (Vidaurre Jofre, 1975: 50). El elevado desarrollo constructivo decimonónico tanto de edificios de viviendas como de edificios institucionales, dio lugar a que «arquitectos, aparejadores y delineantes no daban abasto ante una ciudad que estaba en plena expansión y remodelación» (Carballo Barral, 2012:15). Es también cuando se dio la incorporación de los arquitectos a la función pública y por tanto se formalizaron los puestos laborales de los arquitectos en la Administración (Mas Serra, 2001). No debemos olvidar que el Estado era el que gestionaba un buen presupuesto y era el agente promotor de la mayoría de las grandes obras de la ciudad que, a su vez, son las que daban reconocimiento y prestigio al arquitecto. De esta manera surgieron nuevas modalidades profesionales: los arquitectos municipales, provinciales, diocesanos, arquitectos restauradores, etc (Ocerin Ibáñez, 2016: 140-157). Los emolumentos que podían llegar a recibir estos arquitectos funcionarios en diferentes cargos en la administración de finales del siglo XIX junto con su ejercicio profesional liberal dan cuenta de la elevada posición económica de la que gozaban estos profesionales (Navascues, 1990:30).

El consecuente prestigio social de los arquitectos y la absoluta masculinización del ámbito profesional y formativo de la Arquitectura en España -un hecho forjado en el corazón de la Academia, una de los estamentos patriarcales de la Ilustración- se mantuvo tras la creación de las Escuelas de Arquitectura y se reforzó con el afianzamiento del arquitecto varón como figura de prestigio socio-profesional. El contexto de institucionalización del ejercicio de la arquitectura dentro del inalterable sistema patriarcal, unido a la falta de instrucción y a los altos niveles de analfabetismo en la población de mujeres y niñas imposibilitaron el acceso de las mujeres a la formación superior en Arquitectura; una formación que hubiera asegurado una profesión y con ello el consecuente avance femenino en lo social, cultural y económico.

4.- Noticias de Matilde Ucelay. La prohibición del ejercicio público de la profesión al primer «arquitecto femenino»²⁰.

A principios del siglo XX, el nivel de analfabetismo entre las mujeres españolas seguía siendo muy alto superando el 70% en 1900 (Ballarin, 1989:249). Este contexto seguía marcando como no podía ser de otra manera los límites profesionales de las mujeres. El disponer de una titulación a principios del siglo XX en España era una de las pocas oportunidades para subir en el escalafón social puesto que permitía unos ingresos que doblaban los de cualquier empleado o trabajador además de representar un prestigio público importante (Carballo Barral, 2012: 16). Recordemos que en España a principios del siglo XX sólo existen dos Escuelas de Arquitectura: la más antigua, la de Madrid, fundada en 1844; y la de Barcelona fundada en 1875. Estos dos centros egresaban un reducidísimo número de arquitectos. Así durante las primeras décadas del siglo XX entre la Escuela de Madrid y la de Barcelona el número de titulados anualmente no superaba los cincuenta egresados (Ortega Vidal y Rivas Quinzaños, 2019) siendo un total aproximado de mil arquitectos en toda España²¹. Más de la mitad de los arquitectos se concentraban normalmente en Madrid y Barcelona por lo que en el resto de provincias había muy pocos profesionales. Ello, obviamente, permitía a los arquitectos acceder a un amplísimo volumen de trabajo y a una diversa carta de clientes que incluía de manera habitual tanto a la Administración pública como clientela privada. En consecuencia, los arquitectos disfrutaban de un inmejorable mercado laboral que les mantenía en un exclusivo estatus profesional, social y económico.

Es también en estos momentos cuando se crean los Colegios Oficiales de Arquitectos²² en España. Este será otro de los puntos de inflexión en la profesión

20 Se hace referencia al título del artículo publicado en el Periódico La Voz el 3 de Julio de 1936 sobre Matilde Ucelay «El primer arquitecto femenino que tiene España...» Citado por (Vílchez Luzón, 2014: 194).

21 Datos del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España. Ver: <http://www.cscae.com/index.php/colegios-arquitectos60>

22 El Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, creado en 1931, es el organismo que reúne a todos los Colegios de Arquitectos de España. En 1933 se crearon seis colegios oficiales con tan sólo 353 colegiados del total de 995 arquitectos (todos varones) existentes en toda España. En la actualidad hay veintisiete colegios oficiales y cerca de cincuenta mil arquitectas y arquitectos colegiadas.

arquitectónica, puesto que a partir de entonces los Colegios Oficiales de Arquitectos se convierten en las instituciones a las que debe pertenecer toda persona titulada en arquitectura que quiera ejercer la profesión²³. Ello conformará un colectivo profesional consciente de ser una «clase [...] privilegiada»²⁴ y que, en 1933, aún estaba constituido totalmente por varones²⁵.

En ese contexto será cuando en 1931 Matilde Ucelay, Lali Urcola y Cristina Gonzalo²⁶ ingresen en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Teodoro de Anasagasti, arquitecto y profesor en la Escuela de Arquitectura de Madrid les hará su particular recibimiento desde un artículo en la prensa lanzando la pregunta: «*Las mujeres en la arquitectura ¿valen para esta profesión?*»²⁷. Y, aunque resulte anecdótico, es posible que en este artículo Anasagasti sea uno de los primeros que se refiera a Matilde Ucelay como arquitecta sin usar el epiceno masculino. Este arquitecto y profesor ya había reflexionado en 1923 sobre la presencia de las mujeres en arquitectura, gracias a las visitas que realizó a Escuelas de Arquitectura de otros países, donde encontró mujeres subidas a andamios «no para transportar materiales y acompañar al hombre, como en el Norte de nuestra Península, sino para competir con él en los oficios de la construcción». En concreto, el arquitecto describía su visita a la Escuela Politécnica de la Universidad de Munich, donde las alumnas «manejan con desenvoltura el compás y la escuadra» lo que para el arquitecto hace «posible que en nuestros Congresos internacionales las veamos pronto, no en calidad de asociada, sino como miembro titular» (Anasagasti, 1923:10).

Matilde Ucelay será la primera de ellas en España al titularse en 1936 en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Ella era una de las excepciones que pertenecía al pequeño porcentaje femenino que tuvo una instrucción reglada y de calidad ya que su padre y su madre provenían ambos de familias cultas relacionadas con intelectuales (Sánchez de Madariaga, 2012a: 11). Su vocación temprana es de resaltar puesto que «A los once años ya decía que quería ser arquitecta. Decía que los arquitectos no sabían cómo se vivía en las casas y que hacía falta que ella fuera arquitecta para hacerlas bien» (Sánchez de Madariaga, 2012a: 7). Un objetivo y una vocación que, no obstante, no podrían llenarse de manera plena. Y es que no es casual que, nada más finalizada la

23 Real decreto de 27 diciembre de 1929: «Será condición obligatoria para el ejercicio de la profesión de Arquitecto en España, además de la posesión del correspondiente título académico, el hallarse incorporado a un Colegio de Arquitectos».

24 Artículo «Nuestra colegiación» en *Boletín del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro*, 1930.

25 La situación no era mejor en el resto de asociaciones profesionales arquitectónicas de Europa. En Alemania en 1938, como señala la arquitecta Carmen Espejel (2006: 97) «había sólo 7 mujeres entre los 11.825 miembros de la Asociación Alemana de Arquitectos». Incluso en Francia se hubo de fundar en 1963 una institución profesional paralela -la *Union Internationale des Femmes Architectes*- puesto que la *International Association of Architects* no admitía arquitectas (Espejel, 2006: 92).

26 Cristina Gonzalo (titulada en 1940), Juana de Ontañón (1940), Rita Fernández Queimadelos (1941), Margarita Mendizabal (1956), María Eugenia Pérez Clemente (1956), Elena Arregui (1958), Milagros Rey (1960), Margarita Brender Rubira (1962) y M^a Mercedes Serra Barenys (1964) han sido las diez primeras arquitectas tituladas en España.

27 Ver «Las mujeres en la arquitectura: ¿Sirven para esta profesión?», Blanco y Negro, 21 Febrero 1936, N^o47. Reproducido en (Sánchez de Madariaga, 2012: 32).

guerra, el poder franquista interviniese el ámbito de la profesión arquitectónica²⁸. La Arquitectura es considerada un *trabajo importante* por el poder gubernamental por lo que debe estar bajo estricto control y regulación. Así, durante al menos diez años desde 1939, la designación de los órganos colegiales quedó en manos de los órganos políticos (Alonso Pereira, 1982:33). La dramática coincidencia de la titulación de Matilde Ucelay en 1936 con su manifiesta adscripción política contraria al golpe de estado franquista (Madariaga, 2012a:39) generó uno de los castigos ejemplarizantes más duros del sistema franquista para con los profesionales de la arquitectura. Fueron los propios Colegios profesionales los que desarrollaron «una intensa labor punitiva sobre los arquitectos desafectos al nuevo Régimen» (Alonso Pereira, 1982:32). Esa «labor punitiva» se ensañará con Ucelay con el objetivo de silenciar su futuro profesional pero también como aviso ejemplar a futuras arquitectas. Su perfil de mujer culta, independiente y profesional en un ámbito de tal importancia para el orden patriarcal franquista debía pasar desapercibido para aquellas que buscaran referentes en el absolutamente masculinizado espacio de la arquitectura española.

Matilde Ucelay fue castigada por el estamento profesional en el que estaba colegiada con la inhabilitación a perpetuidad para cargos públicos o de confianza. En consecuencia, Ucelay nunca pudo ejercer de arquitecta municipal en ningún ayuntamiento, ni pudo realizar planeamientos urbanísticos de la administración, ni pudo construir ningún edificio público. A Matilde Ucelay se vetó su participación profesional en la vida pública negando su derecho a comunicar su arquitectura. Su identidad profesional quedó de esta manera cercenada y limitada al ámbito privado. El castigo, sin duda, consiguió su objetivo: ninguna arquitectura pública recordaría con su presencia física a la primera arquitecta titulada en España. Esta estrategia franquista de silenciación y ocultación para con la arquitecta –compartida y ejercida, recordemos, desde los Colegios Oficiales de Arquitectos- fue dirigida asimismo a coartar su ejercicio privado de la profesión: se le prohibió ejercer durante cinco años, no expidiendo su título hasta 1946, y eliminando su nombre de la lista pública de arquitectos españoles hasta finales de la década de los cuarenta. Una eficaz manera de silenciar tanto su nombre como la autoría de sus primeras obras arquitectónicas, las cuales quedaron escondidas bajo la firma de colegas que ayudaron a la arquitecta firmando esos primeros proyectos (Sánchez de Madariaga, 2012a:75). Un efectivo castigo ejemplarizante para aquellas mujeres que dirigieran su mirada y anhelo vocacional hacia la figura de la primera arquitecta española.

28 En 1939 se crea la Dirección General de Arquitectura dentro del Ministerio de Gobernación con el objetivo de asumir el control del ejercicio profesional de la arquitectura en su totalidad. Se nombró por disposición gubernativa al Decano del Colegio de Arquitectos de Madrid y al Presidente del Consejo Superior de Arquitectos de España (García Morales, 1975: 61-63).

A pesar de ello, Ucelay estableció su propio estudio de arquitectura y a partir de 1940 pudo firmar sus propias obras llegando a desarrollar más de 120 proyectos para clientes privados. La mayor parte de esos proyectos, sobre todo los iniciales, fueron casas para familias de la alta sociedad madrileña. La participación en la vida pública de la primera arquitecta española quedó coartada en dos vertientes, la profesional -cerceada de por vida y limitada al ejercicio privado- y la personal, en la que tuvo que esconder su perfil de arquitecta, aunque ello le llevara a vivir de manera esquizofrénica por ser «*extremadamente difícil, trasladar lo profesional a su condición de mujer.*» (Sánchez de Madariaga, 2012a:88).

Matilde Ucelay fue por añadidura una mujer generosa que ayudó a sus compañeras y defendió aquellos derechos que consideraba legítimos. Así, otra de las primeras arquitectas tituladas en España, la irunesa Elena Arregui, recordaba cómo Ucelay le acompañó a buscar una academia de Dibujo para poder preparar el acceso a los cursos de ingreso a la Escuela de Arquitectura de Madrid. Cuando ambas se dirigieron a la mejor academia de Dibujo de Madrid les recibieron a la manera que Le Corbusier recibió a Charlotte Perriand: «*Aquí no se admiten mujeres para prepararse para Arquitectura: ni trabajan ni dejan trabajar*» (Carreiro y López, 2016: 64-65). Obviamente ello no fue óbice para que las dos mujeres buscaran otra academia donde pudiera formarse la joven Elena Arregui. Más adelante, Ucelay reunió a las arquitectas que ya ejercían la profesión para forzar la modificación de la normativa de la Hermandad Nacional de Arquitectos²⁹. Este antiguo sistema de pensiones -nacido en el seno de los Colegios de Arquitectos- consideraba a las mujeres únicamente como esposas o viudas de arquitectos, pero no como profesionales. En consecuencia, no preveía baja laboral motivada por parto ni pensión de viudedad a favor del marido³⁰. Las arquitectas en activo no eran, por tanto, siquiera consideradas profesionales de pleno derecho como el resto de colegas varones. Otro ejemplo de la destacada prevalencia del sistema patriarcal en el seno de la profesión arquitectónica.

La figura profesional, y por tanto pública, de Matilde Ucelay se recuperó en parte en 2004 cuando la arquitecta recibió el Premio Nacional de Arquitectura. También los Colegios Oficiales de Arquitectos realizaron ese mismo año un acto simbólico y absolutamente necesario de recuerdo y desagravio hacia la arquitecta y los compañeros depurados –y castigados- por las Juntas de sus propias instituciones profesionales.

29 La Hermandad Nacional de Arquitectos (HNA en la actualidad) era en sus inicios un montepío colegial al modo de un sistema de previsión social de pensiones que era obligatorio para el colectivo de arquitectos y que les aseguraba a ellos o sus familiares en caso de invalidez, ancianidad, paro profesional o fallecimiento. Fue creada por el arquitecto franquista Pedro Muguruza en 1944 (García Morales, 1975: 63). La Hermandad Nacional de ARquitectos funcionaba con cuotas solidarias que se aportaban aplicando un porcentaje del coste de los proyectos visados con el que se cubría la jubilación y la cobertura sanitaria de los arquitectos. En la actualidad es una «*entidad privada sin ánimo de lucro que opera en exclusiva para cubrir la previsión social, ahorro, salud y seguro de los arquitectos y de las personas de su entorno*». Ver: <https://www.hna.es/la-mutualidad/quienes-somos>.

30 Una situación que el marido de Matilde Ucelay también denunció (Carreiro y López, 2016: 79).

5.-Conclusiones

A lo largo del artículo se ha fijado la atención en el surgimiento de las instituciones de formación y profesión arquitectónicas desde que se fundó la Real Academia de San Fernando en 1752. Una institución creada ex profeso en -y desde- el Despotismo ilustrado que reguló y se hizo cargo de la enseñanza del Arte útil -o *trabajo importante* que diría Jo Freeman- de la Arquitectura. Los miembros académicos formaban parte activa de los estamentos patriarcales de poder a la vez que participaban de los ideales de la Ilustración por lo que la exclusión femenina de la enseñanza superior era algo compartido. Excluido por tanto un amplio espectro de la población, la endogamia masculina -una de los cimientos de la estructura patriarcal- y el control arquitectónico del contexto académico y de la arquitectura pública -cristalizados en la Comisión de Arquitectura- tuvieron como deriva natural el germen de la elevación social de la figura profesional del varón arquitecto. Un prestigio social que se afianzó durante el siglo XIX gracias a la creación de las Escuelas de Arquitectura como centros científico-técnicos de acceso restringido, mediante *numerus clausus* y una duración excesiva, y a la aparición de diversas formas de ejercer la profesión en la administración. Junto con este contexto, la falta endémica de instrucción de niñas y mujeres -por voluntad del Despotismo Ilustrado y mantenido por el sistema patriarcal del siglo XIX- excluyó de facto a las mujeres de la formación y profesión arquitectónicas. El inicio del siglo XX, con la matriculación en la Escuela de Arquitectura de Madrid de Matilde Ucelay y otras compañeras y la formalización de las instituciones profesionales de los Colegios Oficiales de Arquitectos, auguraba romper con más de ciento ochenta años de ausencia de arquitectas. Una ruptura que Matilde Ucelay hizo efectiva en 1936 convirtiéndose en la primera arquitecta titulada en España. Una fecha histórica y fatídica como sabemos. Los Colegios profesionales castigaron a esta arquitecta de manera ejemplarizante cercenando su derecho a ejercer la profesión de manera pública y dificultando de manera minuciosa su ejercicio profesional en el ámbito privado.

Podemos afirmar por tanto que el ejercicio de la profesión arquitectónica y la formación reglada arquitectónicas en España, referidas ambas al período definido desde 1752 hasta 1936, han compartido el carácter endogámico entre varones y la cercanía al poder estamental debido a la consideración de la Arquitectura como un trabajo esencial que debe estar bajo control del sistema de poder. Ello les hizo partícipes de un sistema patriarcal perfectamente estructurado que, junto con la voluntad de alejar a las mujeres de la formación reglada, supuso que durante más de ciento ochenta años estuviéramos sin noticias de arquitectas en España.

6.-Bibliografía

ALONSO PEREIRA, José Ramón (1982). *Cincuenta años de vida colegial. Crónica y análisis de medio siglo de historia del Colegio de León, Asturias y Galicia*. Block de arquitectura N°3, Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias. Disponible en:

- http://www.coaa.es/v_portal/inc/pdfver.asp?idcon=2828&cod=10036&c=3&s=111811005 (Fecha de consulta: 12/06/2020).
- ÁLVAREZ BENITO, Paula y GALAN CONDE, José María (2007) «Laboratorios de formación. Modelos educativos descentrados». en *Revista Arquitectos*. Nº180, Ed. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, pp.49^a- 52b.
- ÁLVAREZ ISIDRO, Eva Maria. (2016). *Women in architecture. 1975, 2015* [Tesis doctoral no publicada]. Universitat Politècnica de València. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/63278> (Fecha de consulta: 22/05/2020).
- ANASAGASTI, Teodoro. (1923) *La enseñanza de la arquitectura. Cultura moderna técnica artística*. Madrid: Calpe.
- ASTIAZARAIN, María Isabel. (1988) *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Martín de Zaldúa, José de Lizardi, Sebastián de Lecuona*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa.
- BALLARIN, Pilar (1989). «La educación de la mujer española en el siglo XIX» en *Historia de la educación*, Vol.8, pp. 245-260.
- BARRIO LOZA, José Angel (1980). *El modo vasco de producción arquitectónica en los Siglos XVI-XVIII*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia.
- BARRIO LOZA, José Angel (2002) «El urbanismo y la Arquitectura del Neoclasicismo en el País Vasco» en *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, pp.15-45.
- BEDAT, Claude (1990). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1744-1808*, Madrid: Gredos.
- BERCHEZ, Joaquín (1987). *Arquitectura y Academicismo*. Valencia: Alfons el Magnànim.
- CALDERÓN ESPAÑA, María Consolación (2010). «Presencia de la mujer en las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País (1775-1808)» en *Foro de educación*, Nº12, pp. 185-231. Disponible en file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet-PresenciaDeLaMujerEnLasRealesSociedadesEconomica sD-3600198%20(2).pdf (Fecha de consulta: 30/03/2020).
- CAPEL, Horacio (2005). «Construcción del Estado y creación de cuerpos profesionales científico-técnicos: los ingenieros de la monarquía española en el siglo XVIII». Comunicación presentada al Congreso Internacional sobre Fortificación y Frontera Marítima, Ibiza, 24-26 de octubre de 2003. Publicada en CÁMARA MUÑOZ, Alicia y Fernando COBOS GUERRA (Eds.). *Fortificación y Frontera Marítima. Actas del Seminario Internacional celebrado en Ibiza durante los días 24 al 26 de octubre de 2003*. Eivissa: Ajuntament d'Eivissa 2005. Disponible en <http://www.ub.edu/geocrit/sv-85.htm> (Fecha de consulta: 24/04/2020).
- CAPEL MARTÍNEZ, Rosa M^a (2010) «Prensa y Escritura femenina en la España ilustrada», en *El Argonauta español*, 7. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/argonauta.431> (Fecha de consulta: 30/03/2020).
- CARBALLO BARRAL, Borja. (2012). «El papel de los profesionales liberales en el mercado laboral de Madrid. 1900-1930». Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4716619> (Fecha de consulta: 25/05/2020).
- CARREIRO, María (2012). *Las mujeres arquitectas de Galicia: su papel en la profesión y en la enseñanza de la profesión (el ejercicio de la arquitectura en galicia desde una*

- perspectiva de género*). Instituto de la Mujer. Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad. Disponible en http://igualdade.xunta.gal/sites/default/files/files/documentos/as_mulleres_arquitectas_en_galicia.pdf (Fecha de consulta: 20/03/2020).
- CARREIRO, María y LÓPEZ, Cándido (2016). *Arquitectas pioneras de Galicia: ocho entrevistas*. Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións.
- CASTRO SANTAMARÍA, Ana María (2002). *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento*. Salamanca: Caja Duero.
- CERA, Miriam (2016). «The noticias de los arquitectos: towards a “National” definition of spanish architecture» en *Journal of Art Historiography*, Number 14, pp.1-16. Disponible en https://www.academia.edu/25814317/The_Noticias_de_los_arquitectos_towards_a_National_definition_of_Spanish_architecture (Fecha de consulta: 16/03/2020)
- CERA, Miriam (2016). «Patrocinio artístico en la Corte borbónica: el caso de Eugenio Llaguno y Amírola» en *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico* / coord. por María del Mar Albero Muñoz, Manuel Pérez Sánchez, pp. 248-271. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5437280> (Fecha de consulta: 16/03/2020)
- COLOMINA, Beatriz (2000). «Frentes de batalla E. 1027» en *Revista Zehar*, N°44, pp.8-13.
- CRESPO, Cira y CIORDIA, Elena (2020). *Baginen. Euskal Herriko historia emakumeen bitartez*. Tafalla: Txalaparta.
- ESPEGEL, Carmen (2006). *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno*. Buenos Aires: Diseño Editorial, 2016. Primera edición: Colección Memorias Culturales. Ed. Generales de la Construcción, Valencia, 2006.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio (1975). *Ideología y enseñanza de la arquitectura en la España contemporánea*. Madrid: Tucur Ediciones.
- FREEMAN, Jo (1971). «The women’s liberation movement: its origins, structures and ideas». Citada por ÁLVAREZ ISIDRO, Eva Maria. (2016). *Women in architecture. 1975, 2015* [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/63278> (Fecha de consulta: 14/04/2020).
- GARCÍA DE LEÓN ÁLVAREZ, María Antonia (2005). *La excelencia científica (Hombres y mujeres en las Reales Academias)*. Instituto de la Mujer (Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales), Madrid. Disponible en: <http://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/estudios/serieEstudios/docs/88excelencientif.pdf> (Fecha de consulta: 25/05/2020).
- GARCÍA MELERO, José Enrique (1991). «Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)». En *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Historia del Arte, 4, Madrid, 283-348. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/2185> (Fecha de consulta: 27/05/2020).
- GARCÍA MELERO, José Enrique (1997). «El arquitecto académico a finales del siglo XVIII» en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, T.10, 1997, p.161-216. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:ETFSerie7-41493DC5-1686-C49A-D9C2-86B1C9B5607A> (Fecha de consulta: 27/05/2020).

- GARCÍA MORALES, Mariano (1975). *Los Colegios de Arquitectos de España. 1932-1965*. Ed.Castalia, Valencia.
- HONOUR, Hugh. (1982). *El Neoclasicismo*. Madrid: Xarait.
- IMÍZCOZ, José María (2001). «El patrocinio familiar. Parentela, educación y promoción de las élites vasco-navarras en la monarquía borbónica» en *Familias, Poderosos y Oligarquías*, Universidad de Murcia, Murcia., pp. 93-130. Disponible en: https://www.academia.edu/26360157/El_patrocinio_familiar_Parentela_educaci%C3%B3n_y_promoci%C3%B3n_de_las_%C3%A9lites_vasco-navarras_en_la_monarqu%C3%ADa_borb%C3%B3nica (Fecha de consulta: 13/03/2020).
- IMÍZCOZ, José María y CHAPARRO SAINZ Álvaro (2009). «Los orígenes sociales de los ilustrados vascos» en *Ilustración, ilustraciones*. Vol. II, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País-Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, Donostia, pp.993-1027. Disponible en: <https://addi.ehu.es/handle/10810/11243> (Fecha de consulta: 13/03/2020).
- IMÍZCOZ, José María «Prólogo» en CHAPARRO SAINZ, Álvaro (2011). *Educarse para servir al Rey: El Real Seminario Patriótico de Vergara (1776-1804)*, Zarautz, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2011. Disponible en: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:CiZWgTW9vcoJ:https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5707583.pdf+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es> (Fecha de consulta: 14/03/2020).
- KUBLER, George (1957). *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII. Ars Hispaniae Vol. XIV*. Madrid: Plus-Ultra.
- LEBOREIRO AMARO, María A. (2008). «Informe Arquitectas 2008. Encuesta sobre el estado de la profesión». En *Jornadas Internacionales de arquitectura y urbanismo desde la perspectiva de las arquitectas*. Madrid, 2008.
- MAS SERRA, Elías (2001). *Arquitectos municipales de Bilbao*. Bilbao: Área de Cultura y Turismo, Ayuntamiento de Bilbao.
- MUXÍ, Zaida y MONTANER, Josep (2015). «La construcción del relato arquitectónico» en *SUMA*, N°143, pp.112-113. Disponible en: https://www.academia.edu/23493297/LA_CONSTRUCCI%C3%93N_DEL_RELATO_ARQUITECT%C3%93NICO (Fecha de consulta: 18/03/2020).
- MUXÍ MARTÍNEZ, Zaida (2018). *Mujeres, casas y ciudades. Más allá del umbral*, dpr-barcelona, Barcelona.
- NAVASCUES, Pedro (1973). «Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX» en *Biblioteca de estudios madrileños*, XVII, Instituto de estudios madrileños-CSIC, Madrid.
- NAVASCUES, Pedro (1990). «Arquitectura española del siglo XIX: estado de la cuestión» en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. UAM. Vol. II, pp.29-30.
- NAVASCUES, Pedro (1993). *Arquitectura Española 1808-1914*. Madrid: Espasa-Calpe.
- NAVASCUES, Pedro (2004). «Prólogo» en *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*, Madrid: CSIC, pp.13-16.

- OCERIN IBÁÑEZ, Olatz (2016). «Formación y profesión arquitectónica en el País Vasco (1774-1977). Origen y evolución de la profesión de arquitecto desde el siglo XVI hasta la creación de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura». Tesis doctoral, Universidad del País vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Disponible en: <https://addi.ehu.es/handle/10810/18483> (Fecha de consulta: 12/05/2020).
- ORTEGA LÓPEZ, Margarita (1988) «La educación de la mujer en la Ilustración española» en *Revista de educación*, N° Extra 1, pp.303-325. Disponible en: https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=512_19. (Fecha de consulta: 13/03/2020).
- ORTEGA VIDAL, Javier y RIVAS QUINZAÑOS, Pilar (2019). «La Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en la Ciudad Universitaria 1927-1936: 75 aniversario 1936-2011» (2019). Disponible en: <http://oa.upm.es/56638/> (Fecha de consulta: 23/05/2020).
- PÉREZ CANTÓ, Pilar (2007). «La sociedad patriarcal en el discurso ilustrado». XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán. Disponible en: <https://www.aacademia.org/000-108/62> (Fecha de consulta: 18/09/2020).
- POLLOCK, Griselda (1988). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, 1ª edición. Reedición 2015. Buenos Aires: Ed. Fiordo.
- PRIETO GONZÁLEZ, José Manuel (2004). *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*, Madrid: CSIC.
- RECARTE BARRIOLA, Maite (1992). «La renovación educativa en la ilustración vasca: la Real Sociedad vascongada de los amigos del país» en *RIEV. Revista Internacional de los Estudios Vascos*. Año 40. Tomo XXXVII. N.º 2, Donostia: Eusko Ikaskuntza, pp. 315-330.
- RIKWERT, Joseph (1982). *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*. Barcelona: Gustavo Gili.
- RUIZ DE AEL, Mariano J. (1993). *La Ilustración artística en el País Vasco. La Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y las artes*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.
- SAMBRICIO, Carlos (1975). *Silvestre Pérez, arquitecto de la Ilustración*. Donostia-San Sebastián: Delegación del COAVN en Guipúzcoa.
- SAMBRICIO, Carlos (1985). *Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: CSCAE e Ideal.
- SAMBRICIO, Carlos (2020). «Reformas urbanas, ciudades servicio y proyectos territoriales: tres escalas de intervención en la segunda mitad del XVIII» en *La mirada extravagante. Arte, ciencia y religión en la Edad Moderna. Homenaje a Fernando Marías*. DE CARLOS, María Cruz; PEREDA, Felipe y RIELLO, José (2020). Ed. Marcial Pons Historia, .
- SÁNCHEZ DE MADARIAGA, Inés (2012a) *Matilde Ucelay Maórtua. Una vida en construcción*. Madrid: Secretaría General técnica. Centro de publicaciones. Ministerio de Fomento.

- SÁNCHEZ DE MADARIAGA, Inés (2012b) «Más allá del star-system en la arquitectura. Género y arquitectura menor» en *Jornadas «Estudios urbanos, teorías y experiencias, Col-lectiu Punt 6, Barcelona, pp.433-442. Disponible en: <https://punt6.files.wordpress.com/2011/03/estudiosurbanosgenerofeminismo.pdf> (Fecha de consulta: 18/03/2020).*
- SARASUA, Carmen (2002). «Aprendiendo a ser mujeres: las escuelas de niñas en la España del siglo XIX». en *Cuadernos de Historia Contemporánea. Vol.24, 281-297. P.294-295*
- SCOTT BROWN, Denise (1989). «Room at the top? Sexism and the Star System in Architecture» en *MAS Context (2015), Issue 27. Disponible en: <https://www.mascontext.com/issues/27-debate-fall-15/room-at-the-top-sexism-and-the-star-system-in-architecture/> (Fecha de consulta: 30/05/2020).*
- SUDJIC, Deyan (2007). *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*. Editorial Ariel, Barcelona.
- VALCÁRCEL, Amelia (2001). *La memoria colectiva y los retos del feminismo*, CEPAL-SERIE Mujer y desarrollo, N° 31.
- VIDAURRE JOFRE, Julio (1975). «Panorama histórico de la enseñanza de la arquitectura en España desde 1845 a 1971» en *Ideología y enseñanza de la arquitectura en la España Contemporánea*. Madrid: Tucar, pp.33-92.
- VÍLCHEZ LUZÓN, Javier (2013). *Matilde Ucelay: primera mujer arquitecta en España*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, Granada.
- VÍLCHEZ LUZÓN, Javier (2014) «Conversaciones con la arquitecta Matilde Ucelay (1912-2008)», en *Arenal Revista de Historia de las Mujeres*, vol.21 n.º 1, pp. 191-204.

7.-Web completa o sección de web:

- «Historia de la Academia» en *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Disponible en: <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/academia/historia> (Fecha de consulta: 18/03/2020).
- «Mujeres en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando» en *Investigart*. Disponible en: <https://www.investigart.com/2019/11/26/mujeres-academicas-en-la-real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando/> (Fecha de consulta: 18/03/2020).

Recibido el 30 de junio de 2020
 Aceptado el 13 de octubre de 2020
 BIBLID [1132-8231 (2020): 93-113]

La construcción de la masculinidad a través de la socialización de lo biológico y la biologización de lo social en el manual de seducción «Apocalypse»

The masculinity construction through socialization of the biological and biologicization of the social in the «Apocalypse» seduction manual

RESUMEN

El modelo de masculinidad deseable asociado al fenómeno de la seducción ha sido constituido de forma generalizada en base a presupuestos evolucionistas y biologicistas. Desde una perspectiva socio-construccionista y de género analizamos el proceso de construcción de la masculinidad que se reproduce en el manual de seducción «Apocalypse: los 10 mandamientos de la seducción», mediante la herramienta analítica Grounded Theory. Del análisis concluimos que este manual, respaldándose en estudios de corte biologicista y evolucionista, construye y reproduce como deseable un modelo de masculinidad cuyas pautas de seducción tienen lugar a partir de la virilidad, la actividad sexual, el poder, la dominación, la autoridad, la actividad, la agencia, el riesgo, la presencia, la protección, la insensibilidad y la racionalidad. Asimismo, se trata de forma despectiva a los hombres que no encajan en este modelo, y a las mujeres se las reduce y presenta como objetos sexualizados que representan y dotan de masculinidad a los hombres.

Palabras clave: Seducción; Masculinidades; Feminismo; Virilidad; Maestros de la seducción.

ABSTRACT

The desired masculinity model associated with seduction phenomenon has been constituted through the board based on evolutionist and biological assumptions. We have analysed the construction process of masculinity, from a social constructionist and gender perspective, reproduced in the seduction manual «Apocalypse: los 10 mandamientos de la seducción», using the analytic method of Grounded Theory. From the analysis we concluded that the seduction manual, with the support of evolutionist and biological studies, constructs and reproduces a desirable model of masculinity whose seduction guidelines take place from virility, sexual activity, power, domination, authority, activity, agency, risk, presence, protection, insensitivity and rationality. Moreover, the men who do not adjust in this model are treated pejoratively, and women are minimized and appear as sexual objects that represent and provide masculinity to men.

Keywords: Seduction; Masculinities; Feminism; Virility; Pick-up artists (PUA).

SUMARIO

1.- Introducción. 2.- Metodología. 3.- Resultados y discusión. 3a.- Sexualidad y virilidad. 3b.- Poder y Dominación. 3c.- Actividad y agencia. 3d.- Riesgo y Virilidad. 3e.- Protección y Presencia. 3f.- Racionalidad e Insensibilidad. 4.- Conclusiones. 5.- Bibliografía.

1 Universitat Autònoma de Barcelona, alejandrosiciliahi@gmail.com

1.-Introducción

Términos como el que acuñaron los etólogos Frank A. Beach y Lisbeth Jordan (1956) en sus estudios con ratas -el efecto Coolidge, o el de inversión parental de Trivers (1972), entre otros- han valido para construir y reproducir el discurso biologicista como variable explicativa en lo que a la sexualidad de hombres y mujeres respecta. Estos autores hacen hincapié en la existencia de una naturaleza sexual del hombre que conlleva la necesidad de mantener relaciones sexuales variadas y abundantes con otras mujeres. Los autores biologicistas defienden la existencia de ciertas disposiciones programadas en nuestros genes respecto al galanteo. Defienden la existencia de algunos movimientos corporales similares de flirteo en varones y mujeres en varias culturas y grupos estudiados (Morris, 1980; Lorenz, 1986 y Eibl-Eibesfeldt, 1993). Desde una perspectiva antropológica, el comportamiento corporal de galanteo presenta variaciones en diferentes culturas, y, por tanto, se considera un evento particular dependiente de la cultura y no algo universal y generalizado como se defiende desde los enfoques biologicistas (Birdwhistell, Desmouts y Ramió, 1979; Scheflen y Scheflen, 1976 y Fisher, 1992). Robert Stoller (1994) sostiene que, aun considerando la tendencia sexual de los seres humanos como un impulso, es preciso señalar que esta faceta que llamamos «conducta sexual» es el fruto de un aprendizaje que comienza con la temprana socialización del individuo y queda reforzado por las experiencias de adulto. Asimismo, Carlos Yela (2000) en sus trabajos sobre el amor desde la psicología social hace un recorrido a través de los distintos autores que han estudiado las diferencias interculturales sobre el fenómeno amoroso. Encuentra que los cánones sexuales, las características que nos atraen, las pautas de seducción y noviazgo, los estilos amorosos, los criterios de elección de pareja y los rituales de vínculo varían de una cultura a otra, en función de los roles, normas sociales, valores y pautas socio-culturales vigentes en cada una, y rechaza así las teorías que sostienen que estas pautas vienen determinadas genéticamente.

Estudiando las relaciones de poder y los procesos de socialización en los adolescentes, Elboj et al. (2009) encuentran que, salvo alguna excepción, se siguen reproduciendo los patrones patriarcales, donde los chicos líderes que ejercen dominación sobre sus compañeros y las chicas consideradas como las más guapas siguen siendo los objetivos a conseguir. Amurrio et al (2010), sostienen que la dominación masculina presente en nuestra sociedad bajo el proceso de socialización diferencial es introducida en la estructura de personalidad de hombres y mujeres en la que chicos y chicas han interiorizado unas pautas relacionales de género en la esfera afectiva que explican no sólo la agresividad violenta de muchos varones, sino también el amor de muchas mujeres hacia estos varones terribles. Asimismo, observan que los jóvenes plantean una relación entre iguales, pero en su mayoría concurren características propias de una relación dependiente, en la que las mujeres jóvenes quieren ser protegidas y que les aporten seguridad y en la que los hombres jóvenes prefieren a mujeres atractivas y guapas para mantener relaciones sexuales. Padrós, Aubert y Melgar, (2010) encuentran que muchas chicas admiten sentirse

atraídas por aquellos chicos que menosprecian a las mujeres y cuyas características se asocian al modelo tradicional de masculinidad, desvalorizándose los chicos que no siguen esta dinámica. Bajo la teoría de la socialización diferencial, Padrós, Aubert y Melgar (2010) han encontrado que aquellos que no cumplen con los mandatos de la masculinidad tradicional, chicos sensibles o solidarios, se consideran «sosos» y poco atractivos, son los amigos y no los chicos de los que quieren enamorarse. En esta misma línea, Ferrer y Bosch (2013), señalan que durante todo el proceso de socialización son muchos los mensajes recibidos por los niños y niñas, adolescentes y jóvenes en relación con los roles que deben asumir en las relaciones afectivas, lo que cada uno debe dar y espera recibir, como variables explicativas a estos fenómenos. De este modo, los agentes socializadores posibilitan la construcción, mantenimiento y reproducción de discursos sobre la seducción y las prácticas sexo-afectivas.

Hall y Canterberry (2011) analizaron las estrategias de cortejo asertivas de varones heterosexuales defendidas en el libro *The Game: Penetrating the Secret Society of Pick-up Artist* (Strauss, 2005) (En español salió a la venta como «El método»). Concluyeron que estas estrategias orientan sobre el comportamiento que deben adoptar los varones para seducir a las mujeres. Estrategias cargadas de ideologías machistas, en las que a las mujeres se las veía como objetos que se pueden conquistar y manipular a través de determinadas pautas comportamentales esperadas. Gloria Rincón (2014) en su estudio sobre los roles de seducción entre los jóvenes de Bogotá encontró que a las mujeres se les ha asignado un rol pasivo en las interacciones de seducción, y tienen que permanecer sumisas a la espera de ser cortejadas por el hombre, y procurar no mostrar interés para iniciar la interacción. Esto coincide con lo observado por Sánchez-Sicilia y Cubells (2018), quienes recogen cómo en el proceso de conquista amoroso-sexual el hombre es mostrado como agente activo en la búsqueda sexual o de pareja, mientras la mujer es mostrada como objetivo de conquista en las prácticas románticas y un objeto de consumo en las prácticas líquidas. La seducción no solamente puede usarse como una forma de expresión del deseo, sino también como una promesa falsa, una manipulación para conseguir lo que la otra persona no haría de buenas a primeras (Royo, 2018). De este modo se perpetúa una visión de la masculinidad como algo que se obtiene al lograr acceso sexual al cuerpo de las mujeres, mediante un proceso de seducción que se fundamenta en desequilibrios de poder, donde necesidades y deseos masculinos son por principio priorizados por delante de los de las mujeres, quienes son presentadas como «problemas técnicos a resolver» (O'Neill, 2018). Katie Baker (2013) muestra que los hombres que participan en comunidades de seducción consideran a las mujeres como un grupo homogéneo pasivo ante el cual «un rechazo no es una opción», insistiendo y adaptando las estrategias si fuera necesario con tal de conseguir mantener relaciones sexuales con ellas.

Trabajos recientes muestran cómo las comunidades de seducción emplean los conceptos de la psicología evolutiva y la diferenciación sexual como marco teórico a través de los cuales justifican y legitiman los principios y pautas que promueven, mostrando a hombres y mujeres como seres programados, con funciones y

comportamientos genéticamente diferenciados (Baker, 2013; O'Neill 2018; Van Valkenburgh, 2018)

2.-Metodología

En tanto que nuestro estudio se enmarca en la perspectiva socio constructivista, la metodología a utilizar es de corte cualitativo. Con ella, a través de la interpretación, pretendemos comprender la naturaleza de los procesos sociales más que explicarla o predecirla (Iñiguez, 2008). Partimos de la idea de que al interactuar y comunicarnos unos con otros construimos el mundo en el que vivimos (Gergen y Gergen, 2011). El constructivismo entiende el conocimiento como el producto de comunidades determinadas, guiadas por supuestos, creencias y valores concretos (Gergen, 2007). En este trabajo partimos de una premisa común: del mismo modo que «no se nace mujer, se llega a serlo» (De Beauvoir, 1949), no se nace hombre, se llega a serlo. De este modo, comprendemos el fenómeno de la masculinidad como un constructo basado en normas sociales, culturales y contextuales, que se sustenta en unas prácticas y roles diferenciados, que organizan y califican una masculinidad como modelo deseable y hegemónico, en detrimento de otros modelos alternativos.

Nuestro trabajo se ha centrado en el análisis del manual de seducción «Apocalypse: los diez mandamientos de la seducción» (Mario Luna, 2015)².

El análisis del material se ha llevado a cabo mediante la *Grounded Theory* (GT) de Glaser y Strauss (1967), la cual nos permite generar categorías de forma inductiva mediante una comparación simultánea de todos los incidentes observados, explorando las relaciones de unos con otros e integrándolos en una teoría coherente. La GT altera el orden habitual de la revisión de la literatura y la recolección de los datos. La GT busca adaptar los descubrimientos previos a las características específicas del fenómeno en estudio (Hirschman & Thompson, 1997). La GT nos permite explicar el fenómeno que estudiamos apoyándonos en los datos recogidos e interpretando el fenómeno a través de explicaciones teóricas de carácter formal. De este modo, a la hora de desarrollar las categorías, el conjunto de signos y reglas que nos permiten formular y comprender el discurso, tendremos en cuenta las que emergen de los códigos «in vivo», que se generan del lenguaje sustantivo, de datos brutos (incidentes), y las que emergen de los «constructos sociológicos», códigos formulados desde el conocimiento sociológico (Murillo et al., 2011).

Tras analizar el material completo, hemos recogido un total de 17 páginas de incidentes (de las 208 que componen el material), entendiendo por incidente cada parte de la unidad de muestreo que puede ser considerada como analizable separadamente. Es aquella porción que el investigador aísla y separa por aparecer en este uno de los símbolos, palabras clave o temas que considera trascendentales para el análisis (Murillo et al., 2011).

2 Dicho libro ha centrado nuestro análisis por su actualidad, su alcance, por encontrarse actualmente a la venta en su quinta edición, por ser la guía definitiva de la trilogía que componen SexCrack (Luna, 2013) y SexCode (Luna, 2009) y por encontrarse en la categoría «los más vendidos en guías sexuales» de Amazon España -junto a SexCrack- (Amazon.es, 2020).

El libro que aquí analizamos se encuentra actualmente a la venta en su quinta edición, disponible para cualquier persona que quisiese adquirirlo. Asimismo, el artículo 32 del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, considera en lo que a nuestro caso se refiere:

Lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual [...] siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Tal utilización sólo podrá realizarse con fines docentes o de investigación [...]

Una vez analizado el material y reducido a los incidentes a analizar, comenzamos el mismo proceso con el manual *Sexcrack* (Luna, 2013). A medida que avanzábamos en el análisis, no emergía información nueva o adicional, y, por lo tanto, aplicando el criterio de saturación teórica, dimos por resuelta la categoría principal y finalizado el proceso de recogida de incidentes, y nos centramos en los que habían emergido del manual «*Apocalypse: los diez mandamientos de la seducción*» (Luna, 2015).

Mediante el método comparativo constante hemos cotejado y codificado incidentes. Posteriormente, de las codificaciones resultantes han emergido diversas categorías, y hemos integrado los respectivos incidentes en ellas. Una vez que teníamos las categorías bien definidas, a partir de los códigos in vivo y apoyados en los constructos sociológicos, conceptualizamos las teorías que emergen del material. De forma inductiva emergió la categoría central que explica y da sentido a todos los datos y sus relaciones y, por tanto, explica la mayor variabilidad del patrón de comportamiento social que orienta el estudio. Una vez localizada la categoría central que orienta el proceso de investigación, presentaremos, a modo de ejes temáticos, familias de incidentes codificados que tienen relación entre sí y se inscriben en una categoría concreta, sustentada y explicada por la categoría central. Presentamos los extractos literales del manual, los cuales se presentan en cursiva, asimismo, las negritas fueron añadidas por el autor de este artículo para destacar aquellas expresiones claves para el análisis.

3.-Resultados y discusión

Justificándose en lo innato, lo biológico, lo genético ... el autor del material que analizamos presenta a mujeres y hombres como polos de un dualismo diferenciado. De este modo y, al igual que recoge Baker, (2013), O'Neill (2018) y Van Valkenburgh, (2018) sobre las comunidades de seducción, el autor del manual emplea los conceptos de la psicología evolutiva y la diferenciación sexual como marco teórico, justificando y legitimando las pautas que se muestran en el manual, considerando a hombres y mujeres como seres programados, con funciones y comportamientos genéticamente diferenciados. Esta idea -reforzada por autores evolucionistas y biologicistas- emerge de forma transversal a lo largo de todo el material a modo de marco teórico, rechazando e invisibilizando cualquier otra perspectiva, enfoque o variable explicativa que aborde el fenómeno objeto de estudio. Al contrario de lo que se enarbola en este manual, la historia de los hombres y las mujeres nos ha mostrado que no existe una naturaleza humana fija e inmutable, pero sí un

carácter que se construye a través de la estructura social y la conciencia colectiva (De Miguel, 2015). Antes de presentar los extractos del material nos gustaría traer a colación las palabras del sociólogo Pierre Bourdieu (2000):

Las apariencias biológicas y los efectos indudablemente reales que ha producido, en los cuerpos y en las mentes, un prolongado trabajo colectivo de socialización de lo biológico y de biologización de lo social se conjugan para invertir la relación entre las causas y los efectos y legitimar una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social (Bourdieu, 2000)

Aquello que hace que tú te vuelvas loca de deseo por un hombre es, por lo general, distinto de aquello que hace que tú le pongas a él (Luna, 2015, p. 32) Al igual que a ti, (a las mujeres) sus genes la han programado para responder a ciertas cosas. Cuando vivíamos en cavernas e investigábamos el fuego, a ellas les perdía el líder de su tribu [...] A día de hoy, aunque el mundo ha cambiado mucho, sus instintos ancestrales no lo han hecho (Luna, 2015, p.34) [...] Desde una perspectiva evolucionista, esto tiene mucho sentido. Pues cuando vivíamos en tribus, a las mujeres les iba la calidad de su descendencia en ello (Luna, 2015, p. 58). Esa es, al menos, la tesis sobre la que se sostiene todo mi trabajo. Por suerte para mí, no estoy solo en esto. Gracias a científicos como Richard Dawkins, David Buss, Steven Pinker, Matt Ridley, Geoffrey Miller o Robin Baker, la psicología evolucionista que considera la esencia de nuestro comportamiento sexual está preprogramado genéticamente y se puede explicar desde una óptica evolucionista- ha pasado a ser el fundamento de la psicología moderna. (Luna, 2015, p.34)

a. Sexualidad y Virilidad

Las sociedades producen relatos que naturalizan instituciones sociales, como la creencia de que existe una naturaleza sexual masculina que se manifiesta como un impulso irrefrenable (Cobo, 2017). De esta manera, la cultura se ha construido sobre la férrea idea de que los hombres tienen más apetito y más potencia sexual que las mujeres (Royo, 2018), un apetito considerado desmesurado e imprevisible (Marqués y Osborne, 2011). De este modo, se desprende la imagen de la sexualidad masculina construida desde una posición hegemónica de privilegio social y, por tanto, que posibilita el libre disfrute de la sexualidad en un ejercicio de promiscuidad históricamente negado a las mujeres (Sambade, 2017). Asimismo, supone una exigencia moral y un sexismo que exige a los hombres virilidad y heterosexualidad (López-Sáez, García-Dauder y Montero, 2019). El autor de la guía presenta un modelo de hombre deseable, el «hombre Ganador», aquel que se identifica y es identificado según las tesis evolucionistas que sostienen la necesidad biológica de los hombres de mantener relaciones sexuales con muchas y variadas mujeres. Pensamiento que reduce y valora a los hombres «machos alfa» a su papel dominante sexual. Elisabeth Badinter (1992) en sus estudios sobre la identidad masculina analiza de qué manera el hombre, para alcanzar su masculinidad tiene que convencerse y convencer a los demás de tres cosas: que no es una mujer, que no es un bebé y que no es homosexual. El hombre dedica una gran parte de su tiempo

en demostrar que es un «verdadero hombre», la masculinidad es, pues, algo que está en constante (auto) evaluación, y que como muestran Vicent Marqués y Raquel Osborne (1991), la vivencia de la sexualidad en los hombres se ve condicionada a una forma de confirmación de la masculinidad. Del mismo modo que muestra Ismael Ocampo (2019), las nociones de lo que significa ser hombre se articulan con el carácter violento de la masculinidad, que se relaciona con la necesidad constante de demostración de la misma, por medio de la violencia competitiva.

La masculinidad se sigue aprendiendo en el patio del colegio como negación de lo que es ser una niña y en la etapa adolescente como dominio y, por tanto, quién accede a más cuerpos de chicas se le puntúa positivamente (De Miguel, 2015). De este modo, La identidad masculina se construye a través de los paradigmas de la cantidad: el tamaño del pene, el número de parejas sexuales, la cantidad de prácticas sexuales y, de este modo y como recoge Adriana Royo (2018) sobre los machos alfa, «Su autoestima dependerá de sus méritos, no se valorarán como personas sino como datos y necesitarán desarrollar un ego tan grande como sus éxitos». Parafraseando a Kate Millet (1970), las mujeres y las relaciones sexuales que mantengan con ellas serían el espejo en el que se miran estos hombres para construir su identidad masculina y por tanto su autoestima. Las mujeres quedan desprovistas de cualquier característica que las defina como persona, se las aísla del todo y se las identifica a partir de sus partes o funciones sexuales, reduciéndolas a instrumentos que logran representar al sujeto dominado (Lee Bartky, 1990). Así se perpetúa una visión de la masculinidad como algo que se logra tras la consecución del acceso sexual al cuerpo de las mujeres, mediante un proceso de seducción que se fundamenta en desequilibrios de poder, donde se priorizan necesidades y deseos de los hombres en detrimento de los de las mujeres, quienes son presentadas como «problemas técnicos a resolver» (O’Neill, 2018):

Mi relación con las mujeres seguía siendo constante pesadilla. A veces pasaba meses, o años, sin acostarme con nadie. Una vida de fracasos [...] al menos en lo que respecta a las mujeres [...] El mundo entero se mofaba de mí (Luna, 2015, p. 21). A fin de cuentas, un Ganador se conquista a sí mismo. Antes de poseer el mundo y sus mujeres, he aprendido a ser dueño de sus propias emociones (Luna, 2015, p.37) El mensaje es que disfrutes del momento. Aun cuando ella no lo hiciese, al pasártelo tú bien consigues activar su Punto GG (Ganador ganado) (Luna, 2015, p. 38)

Si estás con una chica que te atrae, pero no tienes relaciones sexuales con ella, no vas a hacer nada que implique algún tipo de esfuerzo, tiempo o inversión por tu parte. (Luna, 2015, p.148) [...] Que entienda que tengo pilila y suficientes opciones como para no perder mi tiempo con situaciones que no me aporten nada. (Luna, 2015, p.149) Lo mejor cuando Paquita no cumple con su parte del trato es tener el teléfono de Pepita succulento y humeante (Luna, 2015, p.165) [...] Si ella no te da lo que hace falta para retenerte a su lado como hombre, eres totalmente libre de seguir experimentando con otras mujeres hasta que des con aquella que sepa completarte (Luna, 2015, p.200) Negando tu condición de criatura sexual o la de ellas, cometes una enorme injusticia. Recuerda que un Ganador jamás renuncia a su naturaleza sexual (Luna, 2015, p.146)

En las expresiones anteriores se pone de manifiesto la referencia al sexo como a una divisa (Perry, 2017) donde lo primordial que podría ofrecer una de las mujeres a las que hace referencia esta guía son las relaciones sexuales y una reafirmación de la masculinidad de estos hombres. De este modo, las mujeres son objetualizadas y deshumanizadas simbólicamente y culturalmente para la satisfacción sexual de los varones y la confirmación de su masculinidad (Sambade, 2017). Asimismo, dadas las similitudes observadas, nos gustaría traer a colación el trabajo de Ana de Miguel (2015) en el que recoge como la práctica de la prostitución refuerza la concepción de las chicas/mujeres como cuerpos de los que es normal disponer, que no suscitan el interés de preguntarse cómo o por qué están ahí; cuerpos femeninos como cuerpos subalternos -en los cuales se inscriben las definiciones patriarcales- sobrecargados de sexualidad para satisfacer la mirada del hombre heterosexual (Cobo, 2017).

Bourdieu (2000) recoge de qué manera el acto sexual es concebido por el hombre como una forma de dominación, de apropiación, de posesión. Los chicos son propensos a compartir sus hazañas sexuales, concebidas como un acto agresivo y sobre todo físico de conquista, orientado a la penetración y el orgasmo. A lo largo del material, el autor dedica un espacio a los «*hombres no ganadores*», a los no machos alfa. En el material se aprecian maneras de denominarlos cargados de desprecio por no reproducir aquellas características que definen y dan identidad a la masculinidad que aquí se presenta como deseable... «*Un Ganador jamás renuncia a su naturaleza sexual*» (Luna, 2015, p.146):

Cada vez que inviertes tiempo, dinero o energía en una relación estancada, les estás telegrafando a las mujeres que: o no eres un ganador, y lo haces por necesidad; o no tienes pilila, y lo haces por eso. Cada vez que caes en una situación de este tipo, estás admitiendo que no tienes pilila [...] Y cada vez que aceptas este marco, ¿sabes lo que ocurre? Que, en efecto, ella te pierde el respeto y te ve con menos pilila. (Luna, 2015, p. 146) [...] a veces me he saltado este principio, cada vez que lo hago caigo en la trampa del seductor pelele. Me convierto en uno de esos hombres sin pilila y empiezo a jugar como ella quiere o de algún otro modo (Luna, 2015, p.148). ¿Te gustaría descubrir todo lo que NO debes hacer para evitar que te encasillen como un hombre de poca valía? (Luna, 2015, p. 150)

Quien es un hombre y pretende encarnar una masculinidad hegemónica deberá, de diferentes maneras en diferentes contextos, demostrar su posición como hombre y luchar para que no le sea arrebatada (Azpiazu, 2017). En este caso, la posición como hombre se construye en base al acto sexual. Las actitudes y conductas consideradas poco viriles son, así, sancionadas usando calificativos que degradan y cuestionan la masculinidad (Guasch, 2008); es sancionado aquel hombre «*sin pilila*» que no encarna una masculinidad para el autor deseable. El estudio de Padrós, Aubert y Melgar (2010) muestra cómo en las prácticas de seducción se desvaloriza a los chicos que no siguen las dinámicas de la masculinidad tradicional. Cuando se refiere al «*hombre no ganador*» se emplea de forma intencionada y en repetidas ocasiones el término «*pilila*» con la intención de infantilizarlo, rebajarlo a niño, a bebé (Badinter, 1992) y no identificarlo como hombre. Cuando se refiere al hombre

ganador, emplea mayoritariamente el término «*polla*; *Y jamás, jamás vas a negar que tienes polla*» (Luna, 2015, p. 148). El pene concentra todas las fantasías colectivas de la fuerza fecundadora (Bourdieu, 2000, p. 23) y simboliza un derecho histórico e inalienable al poder, el respeto y el orgullo (Buchbinder, 2013). Dentro de esta construcción, la masculinidad se mide de acuerdo con la multiplicidad de relaciones heterosexuales. La satisfacción está centrada en los genitales y en la penetración. Se caracteriza también por la homofobia y el rechazo a cualquier feminización de sus conductas (Kaufman, 1994 y Figueroa-Perea 1998).

b. Poder y Dominación

El poder social para los hombres es la fuente de su poder y privilegios (Kaufman, 1994) la capacidad de ejercer control, de imponer definiciones e intereses, sobre los asuntos ajenos, comunes y también los propios (Emakunde, 2008). El poder confiere la capacidad de dominar y no ser dominado; la masculinidad hegemónica configura unas prácticas de género que dan sentido a la legitimidad del patriarcado, que garanticen la posición dominante en los hombres y la subordinación en las mujeres (Romero Díaz y Abril Morales, 2011). Si consideramos la masculinidad como un deseo permanente de tener el control de la situación, entonces perder dicho control es síntoma de una masculinidad dañada, de una pérdida de masculinidad (Kimmel, 2017). Para la virilidad es fundamental aparentar poder y es interesante observar cómo los hombres usan sus atributos para llamar la atención femenina (Royo, 2018) y, por tanto, instalarse en una situación favorable de poder, de reafirmación de su identidad masculina, y satisfacer así deseos de dominio y ser objeto de atención (De Miguel, 2015). Esto deriva en una necesidad de dominar, de impresionar, tan fundamental para la masculinidad, que siempre hallará una manera de expresarse (Perry, 2017), que en este caso se manifiesta a través de expresiones como: «*la mirada, el insinuar, preguntar, acusar, culpar, desaprobar, despreciar, premiar, sonreír, burlarte, animar, atacar, defenderte o acariciar...*»

*Dota tu presencia de **autoridad y poder** (tono, gestos, ropa etc.) Esta vez usa tu presencia para **infundir respeto, autoridad y poder**. Domina en lenguaje de la mirada. A menudo una mirada basta. Los Ganadores lo saben. Con la mirada puedes dominar, insinuar, preguntar, acusar, culpar, desaprobar, despreciar, premiar, sonreír, burlarte, animar, atacar, defenderte o acariciar. Puedes hacer que una chica no pare de pensar en ti, se ponga roja o incluso moje su ropa interior (Luna, 2015, p.61)*

*Porque ¿cuál es la forma más rápida de regalarle **tu poder** a alguien o algo? Darle control sobre tus emociones [...] Por eso, nada de lo que ellas hagan debe otorgarles dicho **dominio** [...] **Tener poder** sobre las emociones de alguien que no es su pareja también les indica otra cosa: que dicho hombre carece de opciones con otras mujeres. En la mayoría de los mamíferos, **los machos dominantes** son los que adoptan posturas más cómodas y ocupan más espacio (Luna, 2015, p.60). A nadie le gusta llegar lejos para que le arrebaten el premio justo en el último momento ¿verdad? (Luna, 2015, p.197) [...] Y por supuesto, convéncete de que, en el fondo, ella lo desea todavía más que tú. Al hacerlo, entrará en vigor **la ley de la realidad dominante**. A veces te comportas como un troglodita consentido porque percibes que, en su fuero más interno, **ella desea que la secuestres**. Anhela en ti al*

salvaje que la cargaría sobre sus hombros y sin preguntar a nadie, la arrancaría de su cueva para fundar una familia (Luna, 2015, p.81)

c. Actividad y Agencia

Siguiendo en la línea del poder y la dominación/subordinación; la actividad/pasividad supone otro par del dualismo jerarquizado masculino/femenino (Olsen, 2000). Parafraseando a Elisabeth Badinter (1992), la socialización diferencial de género condiciona a los hombres para que se conviertan en «máquinas sexuales»; hiperpotentes e hiperactivos, más vacíos de

aquellas emociones consideradas socialmente como «femeninas». Las mujeres son mostradas en actitud pasiva y sumisa, mientras que los varones aparecen en actitudes activas y dominantes (Subirats, 2013) y que, por ende, la mujer se convierte en un objeto de conquista en las prácticas románticas y de consumo en las prácticas líquidas (Sánchez-Sicilia y Cubells, 2018). El autor del material que aquí analizamos emplea expresiones diferenciadas para referirse por un lado a los hombres que encarnan una masculinidad deseable y por otro a las mujeres. Asimismo, legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social (Bourdieu, 2000)

*Si adoptas el disfraz de borreguito es muy posible que tan solo logres potenciar tu naturaleza de borreguito y jamás llegues a convertirte en un **depredador** [...] Recuerda que no ser un **lobo** es una limitación más (Luna, 2015, p. 118) Recuerda, **eres un lobo**. Enséñale los dientes a la oveja. Si la oveja no se aparta, te la puedes comer ¿te lo repito? Cómetela o espántala. (Luna, 2015, p.119) [...] Todo apunta a que eres el ganador (Luna, 2015, p.141) [...] ¿No te ha llamado jamás la atención cómo muchas de ellas parecen sentirse sexualmente atraídas por hombres que visten como auténticos ex presidiarios? ¿Qué es lo que tiene la estética del chico malo? De nuevo te recordaré **sus instintos ancestrales y su predilección por los buenos cazadores y guerreros** (Luna, 2015, p. 64)*

*Te vas a dejar de cacerías y te vas a convertir en un **agricultor**. Cuando puedas **recolectar** lo harás. Cuando no, te dedicarás a **sembrar** [...] porque en la vida los **ganadores** no cazan. **Cultivan** [...] Siempre que puedas vas a escalar. Y cuando no puedas escalar, te dedicarás a **sembrar** y a **cuidar** tu huerto (Luna, 2015, p. 111) [...] En su grado óptimo de madurez, tu obligación es **recolectarla** (Luna, 2015, p.117)*

Por una parte, muestra al «hombre ganador» como un «lobo, un depredador» animal, activo, impulsivo, impaciente -y por tanto como un ser emocional- en la consecución de su objetivo, un objetivo que como hemos visto con anterioridad les define, les identifica. En palabras de Kate Millet (1970), la hembra es el espejo en el que se mira el macho, haciendo referencia a la importancia que tiene para la construcción de la identidad de los hombres el acceso al cuerpo de las mujeres. Por otra parte, Luna (2015) presenta al hombre como un «agricultor», un ser de nuevo activo, pero esta vez calculador, sensato, paciente, racional-y, por tanto, como ser no emocional... cuyo objetivo sigue siendo el anteriormente recogido. De este modo, observamos una contradicción recurrente en las pautas dadas por el autor al referirse a la sexualidad masculina que glorifica como incontrolable y

predadora: «*Aprende a morder sin miedo y a desatar tu instinto animal. Hazlo como sea. Paga el precio*» (Luna, 2015, p. 118) -justificada por los postulados biológicos que el autor emplea- y, al mismo tiempo, enarbolar el carácter racional y calculado de la masculinidad: «*La mayoría de los hombres presos de la lógica (...) prestamos demasiada atención a los razonamientos*» (...) (Luna, 2015, p.103). De esta manera, se pone de manifiesto el carácter artificial de las categorías adscritas -presentadas como inmanentes e inmutables- a la masculinidad. En el material analizado las mujeres carecen de agencia y son mostradas desprovistas de cualquier característica que las defina como seres con voluntad propia, adoptando una posición de objeto (Lee Bartky, 1990), que a modo de trofeos (Royo, 2018) influyen en una autoestima masculina sujeta al acceso al cuerpo de las mujeres. Por lo tanto, las mujeres se convierten en lo que los hombres- en nuestro caso los «*hombres ganadores*»- no son, en el entramado occidental del dualismo masculino/femenino (Coral-Díaz, 2010). En este caso se convierten en «*oveja*» (presa), «*cultivo*», en inerte («*huerto, pepita*»), en lo pasivo, lo sumiso, sin capacidad de agencia, subordinadas a la actividad del hombre depredador o recolector:

Hay cazadores que acechan a sus presas para emboscarlas [...] pero tú no vas a ser uno de ellos. Tú vas a ir más allá, te vas a dejar de cacerías y te vas a convertir en un agricultor, te dedicarás a sembrar y a cuidar tu huerto (Luna, 2015, p. 111) [...] Cuando la hortaliza esté madura, recólectala (Luna, 2015, p., 116) [...] Debes dejar de lado la pala por un momento y recoger la pepita [...] Recuerda, eres un lobo. Enséñale los dientes a la oveja (Luna, 2015, p., 119) [...] Cuando no están escalando con una mujer concreta, mejorando su vida o disfrutando de una de sus pasiones de Ganador, los encontrarás cuidando de sus cultivos. Han logrado sacar adelante un huerto fértil y próspero (Luna, 2015, p. 122)

d. Riesgo y Virilidad

Corresponde a los hombres realizar todos los actos a la vez breves, peligrosos y espectaculares que marcan unas rupturas en el curso normal de la vida (Bourdieu, 2000). Muchos hombres adoptan actitudes que cuestionan la seguridad y se basan en conductas de riesgo y demostraciones de valor, como una confirmación de su virilidad y valía como hombres (Emakunde, 2008). El privilegio masculino encuentra su contrapartida en la tensión y la contención permanentes, a veces llevadas al absurdo, que impone a cada hombre la tarea de afirmar su virilidad en cualquier circunstancia. La masculinidad es algo que está en constante (auto) evaluación (Ocampo, 2019). Virilidad entendida por un lado como la capacidad sexual, reproductiva y social y, por otro lado, también como aptitud para el combate y para el ejercicio de la violencia (Bourdieu, 2000). Si traemos a colación la importancia de las prácticas sexuales en la conformación de la identidad masculina para los hombres, y a ello le añadimos -como muestra Baker (2013) sobre los hombres que participan en comunidades de seducción- el considerar a las mujeres como un grupo homogéneo sexualizado, pasivo y subordinado ante el cual se debe insistir porque «un rechazo no es una opción», se generan violencias que se reproducen como invisibles, inocuas o incluso humorísticas pero que generan sufrimiento (Marina

Castañeda, 2007) y que como veremos a continuación posibilitan y promueven la violencia sexual hacia las mujeres:

Piérdele el miedo a la sangre. Hazte atrevido y osado. Recréate en la tensión sexual y en los altibajos emocionales. Disfruta desconcertando, provocando, contradiciendo, decepcionando y violentando. Aprende a morder sin miedo y a desatar tu instinto animal. Hazlo como sea. Paga el precio (Luna, 2015, p. 118) (...) si eres valiente, atrevido, intrépido, osado, fresco, cara dura, audaz o temerario a la hora de acercarte a ella, mostrarle tu interés sexual ¿sabes lo que pasa? Sus genes le van a gritar «Nena, si tienes que montártelo con alguien que sea con este» Este interruptor sexual está tan arraigado en su sistema biológico que, aun cuando todos los hombres fuesen osados, el atrevimiento seguirá resultando atractivo para las mujeres (Luna, 2015, p. 126). Los psicólogos evolucionistas te lo dirán: a esa vecinita tuya le ponen los intrépidos. Especialmente cuando esté ovulando [...] Decenas de estudios psicológicos nos confirman, una y otra vez, que los amantes del riesgo les excitan (Luna, 2015, p.124) Tienes que demostrarle que eres el hombre de su vida. Debes dejarle claro que tú vas a darle acción sin que ella te lo pida (Luna, 2015, p. 113) Pero aún hay más razones para escalar. ¿Quieres que te dé la más potente de todas? Allá va: a las mujeres les excitan los osados. (Luna, 2015, p. 124)

e. Protección y Presencia

Bourdieu (2000) sostiene que las construcciones sobre masculinidad y feminidad se escriben sobre el cuerpo que, de alguna manera, está relacionado con la forma como se ha propuesto el uso de la fuerza. Un ejemplo de ello sería hablar de la fuerza superior de la masculinidad, frente a la fragilidad física y emocional femenina. De este modo, la masculinidad se caracteriza por una necesidad de dominar, y la manera más antigua de lograrlo es mediante la fuerza (Perry, 2017). Los hombres reafirman su masculinidad al ocupar con su cuerpo el espacio público, como si la feminidad se resumiera en el arte de empequeñecerse (Bourdieu, 2000). Como apunta Connell (1995), el género masculino se expresa como forma de sentir en la piel, ciertas formas y tensiones musculares, ciertas posturas y formas de moverse, ciertas posibilidades en el sexo; un cuerpo de un «hombre» de verdad, debe mostrar atributos como la fuerza, cierta complexión y tono muscular, posturas y movimientos (Salvador Cruz, 2006). Este apartado trae a colación las palabras del sociólogo Hugo Beigel (1951) cuando se refiere al amor cortés y a la galantería como un paliativo y un disfraz de la injusticia inherente a la posición social de la mujer. No es verdad que los hombres respeten a las mujeres: se respetan unos a otros a través de sus mujeres -esposas, amantes, entretenidas-; cuando la protección masculina deja de extenderse sobre ella, la mujer se encuentra desarmada ante una casta superior que se muestra agresiva, sarcástica u hostil (De Beauvoir, 1949). Ya a finales del siglo XIX la poetisa Aurelia Castillo hacía referencia a la posición de perpetua protegida de la mujer, de posición humillante que deja ancho campo a todos los abusos y cuyo resultado final e ineluctable es la postración de la voluntad (Valdés, 2007):

Tócala. Cada minuto que pases sin tocarla, más sólida e infranqueable se vuelve la intangible barrera que os separan. Tu forma de tocarla debe ser firme, protectora y arropadora. Así se sentirá más segura. Por eso, tócala. Y tócala bien. (Luna, 2015, p.67) Al tocarla le estas dando algo valioso [...] tu actitud no es la del típico aprovechado, sino la de un cálido ganador que protege y cuida de quienes le rodean. Cuando toques haz que los demás se sientan arropados [...] y recuerda: nadie rechaza algo agradable, las chicas menos. (Luna, 2015, p.69) [...] ellas perciben en ti una energía firme e inamovible, pero a la vez, toneladas de cariño protector

f. Racionalidad e Insensibilidad

Hace ya más de dos siglos Mary Wollstonecraft (1792) condenaba la educación que se daba a las mujeres, pues las hacía «más artificiales y débiles de carácter de lo que de otra forma podrían haber sido» y porque deformaba sus valores con «nociones equivocadas de la excelencia femenina». Siguiendo en la línea de la educación diferencial, John Stuart Mill (1869) sostenía que a la mujer se le daba una educación de los sentimientos y no del entendimiento. Los hombres se identificaron a sí mismos con un lado de los dualismos: con lo racional, el pensamiento, la razón, lo objetivo... Las mujeres resultaron proyectadas hacia el otro lado e identificadas con lo irracional, el sentimiento, la emoción, lo subjetivo, lo concreto... (Olsen, 2000). Sánchez-Sicilia y Cubells (2018) observan cómo el discurso de la racionalidad y la objetividad en las relaciones afectivo-sexuales corresponde generalmente a los hombres y, por tanto, en el ámbito social, el amor va en detrimento de lo que se considera viril y masculino (Royo, 2018). Los hombres reciben una escasa o nula educación emocional, lo cual no quiere decir que no se les permitía mostrar sus sentimientos o emociones en público, sino que se muestra rechazo social generalizado a que los hombres muestren emociones que se han categorizado como femeninas: vulnerabilidad, debilidad, frustración... no aquellas que se categorizan como masculinas: la rabia, la ira, la lujuria... (Azpiazu, 2017). Por tanto, no estaríamos hablando de que los hombres no pueden mostrar emociones, sino que hay una serie de emociones permitidas y reforzadas y otras indeseables en la construcción del modelo de masculinidad tradicional.

Las mujeres nos ven a través de sus propias emociones [...]no se trata, pues, de que les hagas llegar un concepto. Se trata de que le hagas experimentar un sentimiento o emoción. Recuerda que cuando trates con mujeres, ya no necesitas ser objetivo. Sé específico y concreto. Y tan sensorial como puedas (Luna, 2015, p.90) La mayoría de los hombres presos de la lógica, tendemos a centrarnos únicamente en lo textual y para colmo prestamos demasiada atención a los razonamientos olvidando las emociones que hay detrás (Luna, 2015, p.103) La lógica retroactiva se trata de un principio básico de la psicología femenina. Céntrate en detectar sus emociones [...] Observa su estado, no sus palabras. Y no le des lo que estas piden. Dale, en cambio lo que necesita para que la relación prospere. (Luna, 2015, p.139) [...] Paralelamente desarrollará un miedo justificado a que, si no juega bien sus cartas, otra puede levantarle a su príncipe. No se lo impidas. (Luna, 2015, p. 75)

4.-Conclusiones

El material que hemos analizado proporciona una serie de pautas sexo-afectivas y de seducción dirigidas a los hombres heterosexuales. Estas pautas construyen, reproducen y glorifican una serie de mandatos de la masculinidad, a la vez que se produce un efecto de socialización de lo biológico y de biologización de un fenómeno que en este trabajo hemos comprendido como dependiente de un contexto socio-histórico-cultural concreto y, por tanto, atravesado por condicionantes psicosociales que construyen un modelo deseable de masculinidad en detrimento de otros.

De este modo, este manual de seducción construye y promueve las siguientes características como deseables en los hombres: La virilidad sexual, entendida como el deber y la necesidad de mantener numerosas relaciones sexuales heterosexuales, donde los deseos sexuales de los hombres son priorizados sobre los de las mujeres; El poder y la dominación, necesidad de dominar, impresionar, evidenciar la presencia de poder y autoridad en las interacciones sexoafectivas; La actividad y la agencia, tomar como hombre el rol dominante y activo en detrimento de la voluntad de las mujeres, las cuales quedan supeditadas al (des)hacer de aquellos que dominan la interacción sexoafectiva; El riesgo asociado a la virilidad, donde el rechazo no es una opción y se debe hacer lo que sea necesario - sin problematizar las consecuencias derivadas de sus actos- para lograr el objetivo de mantener relaciones sexuales con las mujeres; La protección y la presencia, ser una figura que destaca a través de la expresión corporal y que transmite la sensación de proporcionar protección y cuidado a las mujeres; y por último, la racionalidad y la insensibilidad, es decir, actuar de forma premeditada y calculada en las interacciones sexo afectivas, rechazando el mostrar sentimientos o emociones socialmente consideradas «femeninas». Por tanto, podemos concluir que el modelo de masculinidad que se reproduce en este material constituye su identidad a partir de la virilidad, la actividad sexual, el poder, la dominación, la autoridad, la actividad, la agencia, el riesgo, la presencia, la protección, la insensibilidad y la racionalidad. Asimismo, invalidan cualquier otra posibilidad de «ser hombre» que no encaje o se identifique con este modelo o que no reproduzca esos mandatos de género y, a pesar de que estos hombres en el material son mayormente invisibilizados, cuando se hace referencia a ellos, son ridiculizados, infantilizados y tratados de forma despectiva.

A las mujeres a lo largo del material se las reduce y presenta como grupo homogéneo que a modo de objetos sexualizados logran representar y dotar de masculinidad a los hombres. El papel que juegan en las prácticas de seducción aquí presentadas es el de validar y reforzar la virilidad de los hombres. Por tanto, se convierten en lo que los hombres no son, se las presenta sin agencia, manipulables, dominadas, sin autoridad, pasivas, en segundo plano, necesitadas de cuidado, sensibles, emocionales... En definitiva, cuerpos sobre los que ejercer la dominación masculina. Por tanto, se promueve y hace posible el surgimiento de la violencia sexual hacia las mujeres en sus diversas formas.

A lo largo de todo material, de forma transversal emergen las teorías biologicistas y evolucionistas, como marco teórico en el que el autor se escuda para justificar sus

pautas. De este modo, considera la existencia de una diferenciación sexual entre hombres y mujeres programada genéticamente, que determina sus pautas sexo afectivas y de seducción. El autor, mediante el empleo de estos enfoques, normaliza y justifica las pautas de seducción que presenta en sus libros, y rechaza e invisibiliza las diversas maneras de vivir la masculinidad, la feminidad, las interacciones sexoafectivas, y niega las posibilidades de modificación y transformación de estas pautas de seducción al no poner el foco sobre los agentes socializadores-entre los cuales se encuentra este manual- que construyen y reproducen un discurso sobre unas prácticas y comportamientos sexualmente diferenciados que consideran inmanentes e inmutables.

De este modo, en este trabajo no estamos invalidando los presupuestos biologicistas y evolucionistas como posibles variables explicativas de las diferencias sexuales en las pautas de seducción. Lo que hemos pretendido es realizar un abordaje a un fenómeno que consideramos dependiente y atravesado por un contexto socio-histórico-cultural concreto y cuyas variables explicativas no pueden caer en un reduccionismo fenomenológico centrado en teorías biologicistas que han sido puestas en discusión en infinidad de ocasiones. Asimismo, consideramos necesario traer a colación que el que una conducta responda a una predisposición genética o influencia biológica no significa que sea social o éticamente justificable.

Para finalizar, consideramos necesario remarcar que la masculinidad es un fenómeno relacional condicionado igualmente a un contexto socio-histórico-cultural determinado y, por ello, destacamos la necesidad de repensar y (auto) cuestionar los mandatos construidos de la masculinidad tradicional que se nos han impuesto y las consecuencias derivadas de estos mandatos para mujeres, otros hombres y los propios cuerpos y mentes de los hombres en los cuales se inscriben.

5.-Bibliografía

- Amazon.es* (2020). Los más vendidos de Amazon: Los más vendidos en guías sexuales. *AmazonEspaña.www.amazon.es*.https://www.amazon.es/gp/bestellers/books/13440917031/ref=pd_zg_hrsr_books_1_3_last
- AMURRIO VELEZ, Mila *et al.* (2010). «Violencia de género en las relaciones de pareja de adolescentes y jóvenes en Bilbao». *Zerbitzuan*, 47, 121-134
- AZPIAZU, Jokin (2017). *Masculinidades y Feminismo*. Barcelona:Virus
- BADINTER, Elisabeth. (1992). *XY: De l'identité masculine*. Odile Jacob
- BAKER, Katie J.M. (2013). «Cockblocked by Redistribution: A Pick-Up Artist in Denmark». *Dissent*, vol 60, núm 2.
- BARTKY, Sandra Lee (1990). *Femininity and domination: Studies in the phenomenology of oppression*. Psychology Press. <https://doi.org/10.4324/9780203825259>
- BIRDWHISTELL, Ray, DESMONTS, Antonio, & RAMIÓ, Joaquín (1979). *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOURDIEU, Pierre (2000). *Masculine domination*. Stanford University Press.
- BEACH, Frank, & JORDAN, Lisbeth (1956). «Sexual exhaustion and recovery in the male rat». *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 8(3), 121-133.

- BEIGEL, Hugo (1951). Romantic love. *American Sociological Review*, 16(3), 326-334.
- BUCHBINDER, David (2013). *Studying men and masculinities*. Abingdon: Routledge.
- CASTAÑEDA, Marina (2007). *El machismo invisible regresa*, Taurus: México.
- COBO, Rosa (2017). *La prostitución en el corazón del capitalismo*. Madrid: La Catarata.
- CONNELL, Raewyn (1995). *Masculinities*. Cambridge, UK: Polity Press.
- CORAL-DÍAZ, Ana Milena (2010). «El cuerpo femenino sexualizado: entre las construcciones de género y la Ley de Justicia y Paz». *International Law* 17: 381-409
- CRUZ, Salvador (2006). «Cuerpo, masculinidad y jóvenes». *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, 1(1). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana
- DE BEAUVOIR, Simone. (1949/1969). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- DE MIGUEL, Ana (2015). *Neoliberalismo Sexual: El mito de la libre elección*. Madrid: Feminismos
- EIBL-EIBESFELDT, Irenaus (1993). *Biología del comportamiento humano. Manual de etología humana*, Madrid: Alianza Editorial
- ELBOJ, Carmen, FLECHA, Ainhoa, y ÍÑIGUEZ, Tatiana (2009). «Modelos de atracción y elección de la población adolescente y su relación con la violencia de género. Propuesta para su prevención en base a los principios metodológicos de las comunidades de aprendizaje». *Contextos Educativos*, 12, 95-114
- EMAKUNDE (2008). *Los hombres, la igualdad y las nuevas masculinidades*. Instituto Vasco de la Mujer
- España (2006). «Real decreto legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto refundido de la Ley de propiedad intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia». *Boletín Oficial del Estado*. Madrid, 22 de abril de 1996, núm. 97. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930>
- FIGUEROA-PEREA, Juan Guillermo (1998) «Algunos elementos para interpretar la presencia de los varones en los procesos de salud reproductiva». *Cad Saúde Pub* 14(Suppl 1):87-96
- FERRER, Victoria, y BOSCH, Esperanza (2013). «Del amor romántico a la violencia de género. Para una coeducación emocional en la agenda educativa». *Profesorado*, 17, 105-122.
- FISHER, Helen (1994). *Anatomía del amor*. Barcelona: Anagrama.
- GERGEN, Kenneth (2007). *Constructivismo social: aportes para el debate y la práctica*. Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales.
- GERGEN, Kenneth y GERGEN, Mary (2011). *Reflexiones sobre la construcción social*. Paidós.
- GLASER, Barney, & STRAUSS, Anselm (1967). *The discovery of grounded theory*. London: Weidenfeld and Nicholson, 24(25), 288-304.
- GUASCH, Oscar (2008). «Homosexualidad, masculinidades e identidad gay en la tardomodernidad: el caso español». *Mientras Tanto*, (107), 27-47.
- HALL, Jeffrey, & CANTERBERRY, Melanie (2011). «Sexism and assertive courtship strategies». *Sex Roles*, 65(11-12), 840-853.
- HIRSCHMAN, Elizabeth C. & THOMPSON, Craig (1997). «Why media matter: Toward

- a richer understanding of consumers' relationships with advertising and mass media» *Journal of Advertising*, 26(1), 43-60.
- IÑIGUEZ, Lupicinio (2008). El debate sobre metodología cualitativa versus cuantitativa. *Material preparado para la Maestría en Ciencias Sociales*. Universidad de Guadalajara. Guadalajara
- KAUFMAN, Michael (1994). «Men, feminism, and men's contradictory experiences of power» *Theorizing masculinities*, 5, 142. Guadalajara: Guadalajara.
- KIMMEL, Michael (2017). *Angry White men: American masculinity at the end of an era*. New York, NY: Nation Books.
- LÓPEZ-SÁEZ, Miguel Ángel; GARCÍA-DAUDER, Dau & MONTERO, Ignacio (2019). El sexismo como constructo en psicología: una revisión de teorías e instrumentos. *Quaderns de Psicologia*, 21(3), e1523. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/psicologia.1523>
- LORENZ, Konrad (1986). *Fundamentos de la etología: estudio comparado de las conductas*. Barcelona: Paidós
- LUNA, Mario (2011). *SexCode*. Madrid: Nowtilus
- LUNA, Mario (2013). *SexCrack*. Madrid: Espasa Libros
- LUNA, Mario (2015). *ApocalipSex: Los 10 mandamientos de la seducción*. Madrid: Espasa Libros.
- MARQUÉS, Vicent y OSBORNE, Raquel (1991). *Sexualidad y sexismo*, Madrid: UNED, Fundación Universidad-Empresa.
- MILLETT, Kate (1970). *Sexual politics*. Columbia University Press.
- MORRIS, Desmond (1980). *El hombre al desnudo*. Barcelona
- MURILLO, Javier et al. (2011). *Teoría fundamentada o grounded theory*. Universidad Autónoma de Madrid
- OCAMPO, Ismael (2019). «¿Yo, hombre? Las masculinidades y el ser hombre en un programa reeducativo contra la violencia en México». *Asparkia: Investigación feminista*, (35), 67-86.
- OLSEN, Frances (2000). «El sexo del derecho». En Ruiz, Alicia y Amorós, Celia (Eds.). *Identidad femenina y discurso jurídico*. Buenos Aires: Biblos
- O'NEILL, Rachel (2018). *Seduction: Men, Masculinity and Mediated Intimacy*, MA: Polity.
- PADRÓS, María, AUBERT, Adriana, y MELGAR, Patricia (2010). «Modelos de atracción de los adolescentes. Contribuciones desde la socialización preventiva de la violencia de género». *Revista Interuniversitaria de Pedagogía Social*, 1723(17), 73-82
- PERRY, Grayson (2017). *The Descent of Man*. New York, NY: Penguin Books.
- RINCÓN APONTE, Jeanette. (2014). «Estudio de los roles de seducción según género en jóvenes universitarios entre los 17 y 28 años en Bogotá». *Mora (Buenos Aires)*, 20(2), 00-00.
- ROMERO DÍAZ, Alfonso, & ABRIL MORALES, Paco (2011). «Masculinidades y usos del tiempo: Hegemonía, negociación y resistencia». *Prisma Social*, (7).
- ROYO, Adriana (2018). *Falos y Falacias*. Barcelona: Arpa.
- SAMBADE, Iván (2017), «La instrumentalización de la sexualidad. Masculinidad patriarcal, pornografía y prostitución», en DE MIGUEL, Ana y NUÑO, Laura,

- Elementos para una teoría crítica del sistema prostitucional*, Editorial Comares, Granada, 2017, pp. 169-180.
- SÁNCHEZ-SICILIA, Alejandro y CUBELLS, Jenny (2018). «Amor, Posmodernidad y perspectiva de género: Entre el amor romántico y el amor líquido», en *Investigaciones feministas* 9.1, 151-171. <https://doi.org/10.5209/INFE.58143>
- SCHEFLEN, Albert, & SCHEFLEN, Alice (1976). *El lenguaje del cuerpo y el orden social: la comunicación como control de comportamiento*. Diana:México.
- SMART, Carol (2000). «La teoría feminista y el discurso jurídico». *Biblos* 31-71.
- STRAUSS, Neil (2005) *The game: Penetrating the Secret Society of Pickup Artists*. EEUU: Regan Books
- STOLLER, Robert (1994). *Sex and gender: The development of masculinity and femininity*. Karnac Books.
- STUART MILL, John (1869). *The subjection of Women*. London
- SUBIRATS, Marina (2013). *Forjar un hombre, moldear a una mujer*. Barcelona: Aresta
- TRIVERS, Robert (1972). *Parental investment and sexual selection* (Vol. 136, p. 179). Cambridge, MA: Biological Laboratories, Harvard University.
- VALDÉS, Mercedes (2007): *Aurelia Castillo: ética y feminismo*. Centro Félix Varela:La Habana.
- VAN VALKENBURGH, Shawn (2018). «Digesting the Red Pill: Masculinity and Neoliberalism in the Manosphere». *Men and Masculinities*, Estados Unidos: The State University of New York
- WOLLSTONECRAFT, Mary (1792). *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects*. Boston
- YELA, Carlos (2000). *El amor desde la psicología social. Ni tan libres ni tan racionales*. Madrid: Ediciones pirámide.

Recibido el 24 de abril de 2020
 Aceptado el 9 de septiembre de 2020
 BIBLID [1132-8231 (2020): 115-132]

MARÍA ISABEL ROMERO-PÉREZ¹
YARITZA MARÍA VÁSQUEZ-HERNÁNDEZ²
ROCÍO BELÉN MONTENEGRO-AYALA³

**Una aproximación al ecofeminismo en el contexto
latinoamericano: desde la perspectiva literaria,
social y criminológica**

*An Approximation to Ecofeminism in the
Latin American Context: From the Literary,
Social and Criminological Perspective*

RESUMEN

Frente a una mirada globalizadora desde el contexto latinoamericano, en la cual la vulneración del medio ambiente provoca tensiones y conflictividades que van en detrimento del desarrollo sostenible, se debe estudiar la intervención de la mujer desde una mirada ecofeminista. Este enfoque invita a reivindicar la justicia ambiental desde la sororidad, como una red de apoyo entre la lucha de las mujeres para hacer frente al daño medio ambiental. Tomando como referencia la revisión documental, este artículo se basa en el análisis descriptivo e interpretativo de los principales aspectos vinculantes a la corriente del ecofeminismo, desde la perspectiva literaria, social y criminológica; en el cual se ven perjudicados una serie de derechos como son el derecho al medio ambiente sano, el territorio y los recursos naturales que yacen en los pueblos de América Latina. Además, se hace énfasis en el rol de las ecofeministas como agentes transformadoras del cambio ambiental.

Palabras clave: ecofeminismo, ecocrítica, indígenas, Frontera Verde, criminología.

ABSTRACT

Facing a globalising gaze in the Latin American context, in which the violation of the environment produces tension, and, increasing conflict is a detriment to sustainable development, women's intercession should be studied from an ecofeminist standpoint. This approach invites us to defend environmental justice from sorority, as a supporting network in women's fight against environmental damage. Taking as a reference literature review, this article is based on the descriptive and interpretative analysis of main binding facets to the ecofeminist trend, from the literary, social and criminological perspective; upon which a series of fundamental rights come to be affected, as the right to a safe environment, territory and natural resources standing behind the Latin American people. In addition, the ecofeminists' active and transformative role in environmental change is emphasised.

Keywords: ecofeminism, ecocriticism, natives, Green Frontier, criminology.

1 Universidad de Granada, maribelromero@correo.ugr.es

2 Universidad de Granada, ymvasquez@correo.ugr.es

3 Universidad de Granada, bmontenegro@correo.ugr.es

SUMARIO

1.- Introducción. 2.- Ámbitos de estudio: una perspectiva literaria, socio-jurídica y criminológica. 3.- Madre, tierra y manigua: cuestiones ecofeministas en *Frontera Verde*. 3.1.- Crítica literaria y ecofeminismo. 3.1.1.- Ecofeminismo y colonización. 3.1.2.- La espiritualidad como alternativa ecofeminista. 4.- Reflexiones sociales sobre el ecofeminismo desde la lucha. 4.1.- Vulneración al medio ambiente. 4.1.1.- Relación espiritual de la mujer indígena y el medio ambiente. 4.1.2.- La lucha de la mujer indígena en la protección del medio ambiente. 5.- Una aproximación al ecofeminismo desde la criminología. 5.1.- Aproximación al concepto de criminología verde y victimología verde. 5.2.- Ecofeminismo indígena: entre la lucha y la criminalización. 5.3.- Contextos violentos: las defensoras del medio ambiente como víctimas de la violencia, persecución y criminalización. 6.- Conclusiones. –Referencias / Bibliografía.

1.- Introducción

Una de las características de la persona humana es su constante contradicción vital. Pretendemos alcanzar la satisfacción de nuestras necesidades, permitiéndonos vivir bajo unas condiciones idóneas donde todos los integrantes de la comunidad social gocemos de los mismos derechos. Pero, al mismo tiempo, el estado de bienestar que está culturalmente aceptado e impuesto por el modelo neoliberal es raramente equiparable a un modelo de desarrollo sostenible en armonía con la persona humana, los animales y la naturaleza. Nos encontramos frente a un contexto social que crece de manera ilimitada, sin contar con los recursos limitados que augura el colapso socio-ambiental.

Tras el acontecer de la actual crisis medioambiental surge un movimiento denominado ecofeminismo, como un mecanismo de respuesta frente a la intervención de la comunidad social en la lucha medioambiental. Este sustenta una conexión arraigada en la convicción de que tanto la dominación de la mujer, como la destrucción del medio ambiente, ambas encuentran su raíz en las relaciones de poder que se emanan del sistema patriarcal. Numerosas consecuencias alarmantes—las enfermedades, el colapso energético, la insostenibilidad alimentaria y urbanística, los vertidos, el uso de pesticidas, plaguicidas y contaminantes químicos—afectan a distintos grupos de población discriminados por su clase, raza, sexo y/o situación geográfica en un contexto en el que las relaciones con la naturaleza no son meramente éticas, sino también políticas (Plumwood, 1993: 13). El ecofeminismo se motiva en la búsqueda y el redescubrimiento sobre quiénes somos como especie humana, para así reflexionar sobre nuestro verdadero vínculo con la naturaleza en armonía con el núcleo social, y a fin de incidir sobre nuestra intervención en la lucha por detener la destrucción del planeta (Ress, 2010: 112). Asimismo, incluso antes de que François d’Eaubone acuñase el término en *Le féminisme ou la mort* (1974), la literatura comenzaría a evaluar, en un fenómeno transnacional, los términos y puntos de encuentro de la violencia patriarcal contra las mujeres, otros grupos sociales y la naturaleza.

Dicha apreciación terminológica se erige como un término comodín que abarca una infinita pluralidad de posiciones en la crítica feminista. No sólo critica un

modelo opresor donde la naturaleza está subordinada al hombre y la mujer a este, el consumo a la producción, y lo local al término global, sino que propone soluciones y postulados como sugiere Alicia Puleo (2017: 12): «un intento de esbozar un nuevo horizonte utópico, abordando la cuestión medioambiental desde las categorías del patriarcado, androcentrismo, cuidado, sexismo y género». Considerando además, la opresión sistémica o el abuso en la experiencia de las mujeres, la base ecológica del ecofeminismo pone de manifiesto a la mujer en una relación de empatía, afecto y comprensión de la naturaleza respecto a su resiliencia al cataclismo patriarcal (Collard y Contrucci, 1989: 138). Visualizamos el ecofeminismo como una herramienta de acción teórico-práctica en distintos entornos, ampliamente teorizada en el discurso euro-occidental y que puede verse enriquecida (Puleo, 2017: 213) de la multiculturalidad en el espacio latinoamericano, y que florece en el comienzo de las acciones políticas iniciadas especialmente por mujeres en el marco histórico del ecofeminismo (Warren, 2000: XIII).

Volviendo la mirada al contexto latinoamericano, observamos un constante proceso de luchas y demandas por parte de la mujer indígena como miembro de las comunidades étnicas. Esta intervención ha sido invisibilizada a lo largo del tiempo, y pese a la estigmatización y marginación social e institucional, cabe destacar que muchas de estas mujeres se han comprometido en la lucha por el medio ambiente, buscando no sólo perpetuar el medio ambiente al contexto de una sociedad globalizada bajo los estándares del neoliberalismo, sino también a la protección de su medio socio-cultural que busca tanto rescatar como preservar su identidad en consonancia con la relación espiritual que se mantiene con la tierra (Oliver, 2015: 30). El ecofeminismo de América Latina, al igual que aquel enmarcado en la crítica de Vandana Shiva (1995: 33) al mal desarrollo en los países del Sur Global, no descarta la relevancia espiritualista en la liberación de las dinámicas opresoras, y coloca así en el centro a las mujeres como una gran esperanza ante el problema de un sistema neoliberal que contempla «el lucro, no la vida». Esta espiritualidad emancipadora resuena como un movimiento pacifista que desea revalorizar la naturaleza, dotándola de carácter propio y no cómo instrumento o materia prima.

De manera indudable, el contexto en el que arraiga esta lucha medioambiental no se guarda bajo un espacio exento de violencia. La violencia predomina como medio neutralizador en las incidencias de activistas y defensoras del medio natural. Aunada a la exclusión social que sufren las mujeres miembros de los pueblos indígenas y que deja al descubierto la interseccionalidad de género aplicada a su situación, la preocupación feminista y ecológica constituye una realidad, tal como se proyecta en la reciente ficción producida por Netflix, *Frontera Verde* (2019). En dicho contexto, las mujeres se verán rodeadas de un estado constante de estigmatización y bajo coacciones e intimidaciones que atentan contra su integridad física, psíquica e incluso su vida. La violencia emerge como efecto colateral de sus enfrentamientos con los grupos de poder y el Estado, en pro de los derechos del medio ambiente (ProtectDefenders.eu, 2016: 30).

2.- Ámbitos de estudio: una perspectiva literaria, socio-jurídica y criminológica

Como resultado de lo señalado y del análisis de la literatura científica ecofeminista, es conveniente partir desde diferentes perspectivas en su estudio que permitan analizar las alternativas de esta temática. En primer lugar, se partirá de una aproximación terminológica y práctica al concepto de ecofeminismo con el objeto de análisis de este fenómeno en el contexto literario. Se realizará a continuación un estudio de la lucha de índole ecofeminista desde la protección y reconocimiento por parte de las mujeres indígenas en el contexto latinoamericano, así como un acercamiento criminológico a la victimología verde y a la criminalización de las defensoras ecofeministas.

La documentación sobre la que se fundamenta este artículo parte del estudio de diversas investigaciones sobre la situación de los pueblos indígenas y de las defensoras del medio en Latinoamérica. Por otra parte, hace referencia a la concepción social de este fenómeno a través del contexto narrativo, como ilustra un análisis de la serie *Frontera Verde*, así como un acercamiento a la relación espiritual de las mujeres indígenas con el medio ambiente. Por último, la información indagada hará referencia a la continua situación de vulnerabilidad y riesgo que sufren las ecofeministas en su lucha por la protección y reivindicación de los derechos ambientales.

3.- Madre, tierra y manigua: cuestiones ecofeministas en *Frontera Verde*

Aunque los hombres no lo quieran ver
Eres el hogar del mundo.
Madre selva, eres el origen de todo,
El espiral, la semilla y la calavera.
La eternidad es tuya (M1:E1 «La manigua» 00:91-01:16)⁴.

Creada por Diego Ramírez Schrempp, Mauricio Leiva-Cock y Jenny Ceballos, y dirigida por Laura Mora, Ciro Guerra y Jacques Toulemonde Vidal, *Frontera Verde* se estrenó el pasado agosto de 2019. Juana del Río (Helena Poveda), Ángela Cano (Ushe) y Miguel Dionisio Ramos (Yua) protagonizan un thriller rodeado de secretos, donde Helena, agente de la fiscalía de Bogotá, es enviada a la selva amazónica para investigar cuatro misteriosos feminicidios. A medida que avanza la historia, dos líneas temporales—presente y pasado—y argumentales involucran a los protagonistas en el entramado visual de una narrativa facilitadora. El medio audiovisual proporcionará un acercamiento a cuestiones ecofeministas desde una distancia prudente de seguridad, entre ficción y realidad, desde la convergencia socio-cultural donde se construye la relación entre criminología, sociedad y literatura. Se abrirá un debate de saberes en los confines de la naturaleza, el bosque, el Jardín-huerto o el Jardín ecofeminista de Puleo (2019: 9): un «lugar de encuentro

4 A partir de aquí, todas aquellas citas entrecomilladas cuyo origen no venga especificado referirán a la serie de televisión Colombiana *Frontera Verde* (Schrempp, Diego Ramírez, Mauricio Leiva-Cock, 2019).

y de invitación al reposo y a la reflexión», una ficción abierta «al mundo para ofrecer alternativas».

3.1.- Crítica literaria y ecofeminismo

Frontera Verde es una narración que habilita el discurso ecofeminista y que permite un análisis literario en función de su complejidad narrativa. Gretchen T. Legler (1997: 227) define el análisis literario ecofeminista como una crítica cruzada o híbrida, una combinación de la crítica medioambiental y feminista que invita a combinar perspectivas literarias y filosóficas. Determinada lente servirá como herramienta del investigador cultural, capaz de escrutar minuciosamente aquellas formas en las que se representa la naturaleza en la literatura y la relación de esta con las representaciones de género, raza, clase y sexualidad.

La importancia de la literatura como influencia al comportamiento humano, y a las aptitudes respecto al medio natural repercute sobre el uso del lenguaje, la sintaxis y los marcos conceptuales en el ámbito de análisis según Legler (1997: 228, 230, 231). En consecuencia, ella distingue en los nexos con la naturaleza una serie de estrategias emancipadoras y transgresoras en narrativas contemporáneas que ponen voz al extendido silencio de los oprimidos⁵: a) la re-mitificación de la naturaleza como un sujeto corpóreo capaz de comunicarse, b) la eliminación de barreras entre lo humano y no humano, c) la re-erotización de las relaciones humanas con un paisaje simbólicamente corpóreo, o la reconfiguración de las relaciones sexuales, la tierra y los ritos ancestrales, d) el dotar de carácter histórico y politizar a la naturaleza, convertir al autor en un participante directo del medio natural, e) la creación de una ética de cuidados amistosa con la naturaleza, f) la noción de que los sujetos corpóreos saben, comprenden y conocen, y el desplazamiento de conocimientos del plano privilegiado, g) la valorización de la pluralidad de opiniones y de lo local. De este modo, la perspectiva literaria proporcionará debidamente un medio sobre el que reescribir y observar en qué medida una obra desafía previas construcciones relacionales. Esta procurará una revisión enriquecedora del funcionamiento de las mecánicas de dominación y las propuestas que enmarcan narrativas como *Frontera Verde*.

3.1.1.- Ecofeminismo y colonización

En el transcurso de *Frontera Verde*, aparece una progresión de obstáculos que dificultan el trabajo de la protagonista y permiten el discurso ecofeminista y postcolonial. Al comenzar la historia, Helena Poveda asume un cargo de poder en un ambiente hostil y mayormente masculino. Desde un primer momento, la cámara conduce al espectador a las claves de actuación: el enfoque a los comisarios de la zona se cierne en torno a un plano general, mientras que el primer plano y

5 Estas estrategias emancipadoras corresponden a la noción del término que realizan Patricia Yaeger (1988) en *Honey-Mad Women* y Patrick Murphy (1991) en «Ground, Pivot, Motion: Ecofeminist Theory, Dialogics, and Literary Practice».

plano medio acompañan a la agente Poveda. En vista de esta puesta en escena, la narración acerca la figura femenina al espectador en busca de empatía y atención ante afirmaciones como: «no estamos acostumbrados a ver muchas mujeres de la fiscalía acá», o acusando a las mujeres asesinadas de pertenecer a una secta únicamente femenina (M1:E1 «La manigua» 04:99-05:02).⁶ Esta elección de palabras ocupa una parte fundamental en la formación del lenguaje y de conceptos socio-culturales. Aseveraciones como estas adscriben a las víctimas una condición sectaria o cuestionan la jurisdicción de la nueva investigadora.

El desarrollo de la trama inicia un discurso entre las distintas dinámicas de opresión en el intento de someter a las mujeres y la naturaleza a la potestad de la figura masculina y el telón de fondo patriarcal. Al inicio de la ficción, un plano semisubjetivo adentra al espectador en el interior de la selva amazónica, guiándolo por un camino sinuoso y de abundante vegetación, a voz de alabanza y llanto. En esta travesía, la cinta muestra varias misioneras en uniformes azules, cuyos cuerpos yacen sobre la tierra e inevitablemente narran en silencio un funesto relato colonial: «Madre Selva, un demonio ha pisado tus entrañas, uno que no pertenece aquí, a tu naturaleza» (M1:E1 «La manigua» 01:75-01:83). Este demonio corresponde con la imagen eurocéntrica del hombre blanco hegemónico y culmina con los ejes de colonización en la serie, en tanto que la subyugación comienza con la dominación de la mujer y prosigue con la dominación de la naturaleza. En esta conquista, «los blancos vienen a acabar con la selva a acabar como si fueran un demonio» (M1:E5 «La muerte» 29:03-29:06).

La amenaza del hombre colonial desestabiliza el equilibrio de la selva y la convivencia en el Amazonas. En este contexto, un conjunto de antiguos titulares y recortes de prensa revelan las claves en el asesinato de las tres jóvenes: «MIGRANTES EUROPEOS SE REFUGIAN DE LA GUERRA EN COLOMBIA», «MISIONEROS A LA 'RECONQUISTA AMAZÓNICA': DESCUBREN TRIBU NO CONTACTADA», «BAJO EL 'ACUERDO ORSIC': SE INAUGURA LA PRIMERA IGLESIA DE LA ORDEN DE LAS HERMANAS DE LA CARIDAD EN EL AMAZONAS BRASILEIRO», «PROYECTO ORSIC: EXPEDICIÓN CIENTÍFICA NAZI EN EL VALLE DE JAVARI», «COMUNIDAD RELIGIOSA ALBERGA CÉLULAS NAZIS» (M1:E5 «La muerte» 33:88-34:73). Esta información destapa además el nombre de varios científicos relacionados con el proyecto ORSIC en la serie, y con la colonización de la frontera: Dietmar Schroder, Joseph Schulz y Bernhard Bauer. Los nombres de estos europeos no sólo evidencian un dato puntual, sino que establecen en esta historia un lazo común entre intereses económicos, políticos, militares, religiosos y de carácter científico. En la Amazonia, según Carmen Fernández Salvador (2018: 23), las misiones no estaban únicamente adheridas a la conversión al cristianismo, sino que encerraban un interés de ampliación de territorios coloniales.

El interés colonizador no cesa en tanto que la ambición de poder y poseer transgrede el respeto por la vida. Así, el científico Schulz explica a su comitiva

6 La clasificación socio-laboral que manifiestan las aseveraciones masculinas en esta ficción narrativa va a traer a un primer plano la naturalización e inevitabilidad de las identidades tanto dominantes, como subordinadas (Radford Ruether, 1975: 189).

que «todo es verdad», todo lo que habían leído y les habían contado: «en la selva está la consciencia de la humanidad» (M1:E6 «La semilla» 01:95-02:08). Entran en juego historia y mito, donde realidad y ficción anteceden a la crónica colonial. La realidad y la fábula, lo real-histórico y lo mítico-literario forman un conglomerado de espacios que presenta a América como el continente de los mitos (Pérez, 1989: 63, 64). La selva recalcará un simbolismo de antaño donde es descrita como oscuridad, porque según Schulz esta oscuridad «es el corazón de la selva, la puerta a un poder infinito, el arma perfecta»—un arma como «raza suprema, creada desde la oscuridad» y «capaz de manipular la consciencia de la humanidad»—(M1:E6 «La semilla» 02:15-02:67). Lejos de aunar el potencial de la naturaleza amazónica, el agente colonizador terminará por servirse de la naturaleza para someter a la misma. Dominadas por el discurso patriarcal, mujer y naturaleza serán examinadas en una política de la espiritualidad ecofeminista que incluya el trazado de la conquista colonial, en particular de los factores de violencia colonial y de los beneficiarios de esta en el Norte Global (Warren, 2000: 199).

El exponente colonizador lleva asociada la violencia inherente al proceso colonial, colocando así en el centro la cuestión victimológica y augurando el sesgo de género. Ushe se convierte en la imagen del máximo exponente colonizado en *Frontera Verde*, en tanto que la invasión que el asesino comete contra ella conformará un asalto de la razón a la tierra y al intento de someterlas. El hombre blanco en su afán colonizador no ha concebido el respeto de saberes, de los conocimientos sagrados, las poblaciones indígenas y la armonía de la tierra. Este hombre ha expoliado y destruido los recursos del medio a su paso por la amazonia, y finalmente ha intentado apropiarse de los secretos que se ocultan en ella: el secreto de Ushe. El cuerpo de Ushe presenta una profunda incisión en el pecho, su corazón ha sido brutalmente extraído y arrebatado en un plano detalle que muestra este órgano en la urna de cristal de un laboratorio, aún latente y conectado a unas máquinas. Naturaleza y mujer son transformadas en entidades pasivas, sometidas y explotadas, y en última instancia «reducidas a ser ‘recursos’ en el modelo del mal desarrollo, fragmentado y contrario a la vida» (Shiva, 1995: 35). Ciencia y tecnología convergen un interés meramente opresor. Este corazón a manos del científico Schulz se convierte en una metonimia de la dominación de los pueblos indígenas, de las mujeres y de la selva. En el centro de la narración, esta imagen representa epicentro de acción, intercambiable por la misma selva, por la Madre Selva.

3.1.2.- La espiritualidad como alternativa ecofeminista

Dios plantó un jardín llamado Edén,
ese jardín es la manigua (M1:E2 «Los caminantes» 00:34-00:77).

En la iconografía de *Frontera Verde*, el Edén se sitúa como el lugar de origen, el hogar primigenio de la humanidad y de una nueva espiritualidad. Es así la selva amazónica el paraíso perdido, pues «por siglos, el hombre ha buscado el camino de regreso al jardín del Edén, pero es tan ciego que no se ha dado cuenta que el Edén

es la manigua» (M1:E2 «Los caminantes» 01:84-01:95). Durante una larga narración en off que simultáneamente muestra la pacífica convivencia en la comunidad indígena, se expone un capítulo bíblico, una re-conceptualización de la mujer y la espiritualidad. Ellas son las guardianas del jardín sagrado y van a encargarse de protegerlo, porque «en la mujer está toda la sabiduría de Dios y como la manigua, su inmensidad está para crear vida» (M1:E2 «Los caminantes» 01:27-01:36)⁷. De esta forma, una espiritualidad en favor de preservar la comunidad de la vida surgirá de esta ficción.

La ética ecofeminista es una nueva ética cercana, respetuosa y sagrada que encarnan y practican los protagonistas Helena, Ushe y Yua. A través de un nuevo enfoque, se dibuja un perfecto ejemplo del vínculo sujeto-objeto, una epistemología que Ivone Gebara (2000: 75) establece como inclusiva, «englobante» y descubridora de «las íntimas interconexiones existentes» entre los pares: «subjetividad/objetividad, individualidad/colectividad, transcendencia/inmanencia, ternura/compasión/solidaridad, plantas/animales/humanidad». La nueva espiritualidad colectiva hace eco de la filosofía crítica de Gebara, anexionada a la postura ecofeminista y cultivada por Ushe. Una de las puestas en escena muestra cómo ella se dirige a la vegetación, pide permiso a la tierra y de forma consciente recolecta la flor. Las raíces «se tocan y se cuidan» porque como bien nos demuestra, «una vida significa todo» y los humanos son miembros de la comunidad ecológica (M1:E4 «El veneno» 24:85-24:88, 28:64-28:66).

Nuevas re-mitificaciones de la espiritualidad en la mujer y la naturaleza ocurren paralelamente a la conceptualización de Mary Judith Ress (2010: 115)—«renombrando o re-imaginando a Dios»—en la Hermandad de las jóvenes misioneras. El esencialismo teológico cede ante un cosmos pletórico de particularidades y complejidades con la aparición de Ushe en la congregación religiosa. Queda atrás el culto a la figura masculina y la muerte, a la «teología tradicional» cristiana cuyo canon se autoproclamaba como «el único camino de la verdad» (Gebara, 2000: 56, 57). La Hermana Raquel descubre en su compañera indígena una conexión con lo sagrado que cambiará la vida de su comunidad: «[la manigua,] el Edén vivía en su interior», «sus venas eran raíces», «era la guardiana de algo sagrado», y «debíamos aprender y protegerla del hombre» (M1:E6 «La semilla» 03:68-03:87). Casi como una deidad pre-patriarcal, Ushe representa la fusión entre el ser humano y la naturaleza, la cadenciosa combinación mujer-árbol. Para las misioneras, empero la imagen del mito femenino arroja una nueva luz sobre su modo de vida y sus creencias: «Madre, hija, manigua, amén» repiten ahora las Hermanas en lugar del rezo cristiano, con el propósito de abogar por otro culto de la comunidad de la vida, y no de la muerte (M1:E6 «La semilla» 10:00-10:04).⁸ Nace así una nueva teología,

7 Ariel Kay Salleh (1998: 323) sostiene que un futuro ecológico y sensato es posible únicamente si la conexión inconsciente entre mujer y naturaleza debe hacerse consciente.

8 Rosemary Radford Ruether (1990: 39) entiende la teología monoteísta—en la figura de «God/ess»—como aquella no predispuesta a la identidad de género, sino que la concibe a su máxima representación como una materia neutral, que sin embargo, emerge como universal a nivel de la doctrina de la Imagen de Dios o «Imago Dei».

un recurso conceptual, un culto a la representación de la mujer y el espíritu o dimensión incorpórea de esta como la manigua, la Madre Selva.

La narración conmueve a sus seguidores a ser conscientes con la tierra, a escuchar y aceptar la integridad de una comunidad biótica con voz propia. La voz de la manigua es clara, sólo hay que escucharla. Y escucharla significa comprender que formamos parte de un todo, todos formamos parte de la vida, los humanos, los animales. Oír, ver, oler, tocar y sentir la tierra en la sinestesia del lenguaje que emplea esta miniserie establece una conversación con la naturaleza, personificando a la manigua como sujeto agente. La espiritualidad en *Frontera Verde* habilita un discurso ecofeminista en la búsqueda de alternativas feministas y ecologistas en el buen vivir de la gran comunidad de la vida.

4.- Reflexiones sociales sobre el ecofeminismo desde la lucha

En primera instancia, este apartado pone en consideración la situación actual del medio ambiente. En concreto, se argumenta sobre el efecto adverso en el cambio climático por la influencia del ser humano, entre otras causas, debido a la emisión de gases de efecto invernadero que emana el uso de combustibles fósiles en la producción a gran escala.

Por otro lado, se reflexiona desde una óptica feminista y ecologista sobre el papel de las mujeres indígenas como principales actrices de cambio en sus comunidades; en la exigencia de igualdad y respeto a su medio natural, que confluyen en el movimiento ecofeminista como «una nueva visión empática de la Naturaleza que redefine al ser humano en clave feminista para avanzar hacia un futuro libre de toda dominación» (Puleo, 2019: 19, 20).

4.1.- Vulneración al medio ambiente

La vulneración y degradación del medio ambiente es uno de los temas que se ha priorizado en los últimos años. Este ha generado infinidad de discusiones teóricas y científicas por el surgimiento de diferentes corrientes afines al tema entre otras cuestiones. Desde los medios de comunicación los titulares sobre el cambio climático destacan; se necesita de un análisis detallado sobre la información que se transmite y se recepta para saber discernir la veracidad de los datos, que guiarán a las personas a tomar una postura que contribuya a realizar acciones correctivas con el actual panorama.

Partiendo de que el concepto de naturaleza tiene una infinidad de significados o como lo denota Labourdette (2019: 151): «Las definiciones sobre la naturaleza, desde la antigüedad, suelen desbordar los límites. Un ejemplo, entre otros, sostiene que la naturaleza es el conjunto, orden y disposición de todas las entidades que componen el universo». Esta aparece como un concepto bastante amplio, que pone en contraposición a varias ideas, pensamientos o sentimientos del ser humano hacia la misma.

Han pasado aproximadamente 70 años desde la primera iniciativa para contrarrestar el daño causado al medio ambiente, principalmente el deterioro de

la capa de ozono por las emisiones de CO₂ que ocasiona el calentamiento global. La conferencia celebrada en 1956 en Ginebra supuso la primera Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Derecho del Mar, en donde se trataron temas relacionados con los ecosistemas marítimos, sus especies y la pesca. Posteriormente y como hitos importantes se han celebrado 25 cumbres sobre el cambio climático, denominadas COP (Conferencia de las Naciones Unidas sobre Cambio Climático). Desde la primera COP 01 celebrada en Berlín, en el 1995 que sentó ciertas bases para la consecución de objetivos, y hasta la celebrada en diciembre de 2018 la COP 24 en Katowice, se ha llegado al punto de convergencia con el Acuerdo de París con la COP 21 en 2015 considerado como el convenio más ambicioso para contrarrestar el cambio climático, contemplando limitar el incremento de la temperatura global a 2°C. El foco de atención recayó en la COP 25, celebrada este diciembre de 2019 en Madrid, donde se trataron puntos pendientes y se revisaron nuevas iniciativas y/o propuestas, que a partir del 2020 las partes firmantes deberán poner en práctica lo acordado.

4.1.1.- Relación espiritual de la mujer indígena y el medio ambiente

Una nueva ética es una dimensión que atañe culturalmente todos los espacios, no sin descartar la ética ficcional como la que promueven las enseñanzas de los protagonistas—Ushe y Yua—en la producción de Netflix, *Frontera Verde*. Las culturas ancestrales guardan por millares de años conocimientos de su interacción armónica entre el ser humano y la naturaleza. Esos secretos que han sido transmitidos de generación en generación convergen en la sabiduría y espiritualidad indígena del respeto hacia la tierra. La Pachamama es una deidad protectora—no propiamente creadora—cuyo nombre proviene de las lenguas originarias y significa Tierra, en el sentido de mundo. Es la que todo lo da, pero como permanecemos en su interior como parte de ella, también exige reciprocidad, lo que se pone de manifiesto en todas las expresiones rituales de su culto (Merlino y Rabey, 1983, citado en Acosta y Martínez, 2011: 112).

Haciendo hincapié en la selva amazónica son las mujeres las encargadas de cuidar el bosque y que este sea el dador de las herramientas para la subsistencia de la familia. Para mantener la armonía en el ecosistema son ellas las que se encuentran en vigilia y en constante conexión con los elementos de la naturaleza para mantener el equilibrio. En las cosmovisiones y culturas indígenas, existe un respeto a las fuerzas de la naturaleza como parte de una comprensión de la vida (Gebara, 2000: 140), todo lo que les rodea son considerados seres y espíritus interconectados entre sí. La mujer se erige como una figura transformadora en el entramado socio-político, una imagen espejo de la espiritualidad que construye la trama de *Frontera Verde*. Este ejemplo, estudiado previamente facilitará una imagen de espiritualidad que podría compatibilizar con la conexión que presenta Andy Smith (1997: 31): una convivencia cuidadosa del medio ambiente, conectada íntimamente con toda la creación, con entidades visibles e invisibles para el lector.

Como señala Radford Ruether (1975: 204) la solución a la crisis ecológica debe

frenar los modelos sociales de dominación, de modo que el movimiento ecologista y feminista irán de la mano en la reforma de las relaciones de valores y las socioeconómicas. Rigoberta Menchú, indígena guatemalteca expresa esa conexión entre todos los seres, en una narración elocuente recopilada por Elisabeth Burgos (2007: 80):

De que nosotros adoramos, no es que adoremos, sino que respetamos una serie de cosas de la naturaleza. Las cosas más importantes para nosotros. Por ejemplo, el agua es algo sagrado. [...] El agua es algo puro, es algo limpio y es algo que da vida al hombre. Sin el agua no se puede vivir, tampoco hubieran podido vivir nuestros antepasados [...].

4.1.2.- La lucha de la mujer indígena en la protección del medio ambiente

Alrededor de medio siglo, las empresas extractivistas se han lucrado de la explotación de las selvas y bosques tropicales. En gran parte, la reglamentación va enfocada al beneficio gubernamental y los derechos de los pueblos indígenas han sido sistemáticamente vulnerados por un sistema excluyente y destructor: «El sistema capitalista globalizado por el neoliberalismo que se fundamenta en el individualismo y en la sobrevivencia del más fuerte, se ha impuesto sobre la humanidad y sobre nuestro planeta» (Bravo y Juncosa, 2013: 16).

Las mujeres indígenas protestan en pro de un territorio en el que se frecuentan los procesos de producción y extracción de recursos naturales; siendo en la mayoría de casos base de la economía de países en vías de desarrollo, sin embargo, no se da la importancia que requieren estas operaciones y menos aún se prioriza las necesidades de los habitantes. Al considerar las afectaciones causadas, no solo se limita a ser algo tangible—como la destrucción del ecosistema, desaparición de tribus, extinción de flora y fauna—sino también, a la violación de derechos con la que se encuentran amparados los pueblos aborígenes y la naturaleza. Las injusticias sociales, amenazas, discriminación, desigualdad, desacuerdos, entre otros elementos, son clave para comprender la problemática que conlleva el ideal de las indígenas de proteger sus derechos y su hábitat. Y es que, según Georgina Aimé Tapia González, (2018: 90) «No solo hay inequidad en los roles de género, sino que entre las propias mujeres existen numerosas asimetrías». No obstante, son estas disyuntivas las que generan nuevas inquietudes, las que propician el diálogo entre la propia y diferentes culturas nutriendo al feminismo y/o repensándolo como «feminismos en construcción», pues no todas las mujeres pertenecen a los mismos contextos socioculturales y afrontan diversas circunstancias, viéndose necesario esa discusión intercultural constructiva para fortalecer las perspectivas feministas (González, 2018: 91-92).

La dignidad de los pueblos, el ánimo de exigir justicia y la sobrevivencia de las especies es la esencia de esta reivindicación. Un gran referente es Francia Márquez, líder social y ambientalista colombiana que hace frente a la lucha contra la minería ilegal en su territorio; quien con la inquietud de entender a cabalidad conceptos técnicos se preparó profesionalmente para poder afrontar y desafiar los intereses de empresas

privadas. Por medio de la capacitación a la comunidad, de la asesoría técnico-jurídica y del seguimiento los procesos de exigibilidad/denuncia, los pobladores discuten y se informan para poder exigir al Estado el cumplimiento de sus obligaciones de protección y garantía de derechos. Cabe destacar también a Berta Cáceres, líder indígena hondureña asesinada que protagonizó las actividades y proyectos a favor del cuidado del medio ambiente y de los derechos del pueblo Lenca.

El rol que han jugado las mujeres indígenas sustenta la relevancia y el papel protagónico que está adaptando este conglomerado. La fuerza radica en su unión, en la organización para conseguir objetivos comunes, en discrepar de decisiones tomadas exclusivamente por hombres dirigentes. Reclaman ser escuchadas y no relegadas del entramado social de sus comunidades. Así como lo expresa Nemonte Nenquimo, en el Foro sobre sentencia en favor de comunidades Waorani:

[...] Nuestro territorio, nuestra selva es nuestra casa, es nuestra vida. Aquí ustedes tienen supermercado, farmacia, es lo mismo para nosotros la selva. Tenemos que cuidar y no destruir. No queremos vivir en territorio pequeño como departamento. [...] Como mujer joven he venido con mujeres lideresas sabias que nos guían a nosotras [...] (Vallejo & Mantilla, 2019).

Además, los pobladores de la amazonia sienten que viven en un lugar de fuerte contaminación ambiental procedente de la actividad petrolera. Siguiendo el argumento de Andrée Collard y Joyce Contrucci (1989: 145), el uso de estos combustibles fósiles no hará más que acelerar el proceso de retorno al ciclo vital, contribuyendo a vaciar las reservas terrestres y ocasionando a largo plazo un problema fuertemente ecológico que ya comienza a ser visible. En vista de esta problemática, los mismos habitantes buscan impedir que la contaminación siga, que la industria petrolera sea consciente y responsable con el medio ambiente, y que en un futuro se efectúen políticas y proyectos integrales de descontaminación. Mientras tanto deben continuar realizando sus actividades diarias en zonas contaminadas, consumiendo agua insalubre y luchando por sus derechos y los de la naturaleza. A través de Amazon Frontlines⁹ se puede visualizar las demandas realizadas por la población, especialmente en lo referente a la minería, la industria petrolera y la deforestación; así como los resultados de estas exigencias, haciendo alusión al fallo judicial a favor del pueblo Waorani y evitando la perforación petrolera de medio millón de acres de su territorio¹⁰.

5.- Una aproximación al ecofeminismo desde la criminología

Sobre el accionar ecofeminista se hace alusión a dos realidades que están interconectadas entre sí. Nos referimos, por una parte, a la opresión de la mujer

9 Amazon Frontlines es una organización sin fines de lucro con sede en la Amazonía ecuatoriana que trabaja junto con la organización indígena Alianza Ceibo y las comunidades de nacionalidades ancestrales.

10 Para ampliar la información ver la siguiente nota: «El Gobierno ecuatoriano ha anunciado que apelará la decisión de la corte». <https://www.amazonfrontlines.org/chronicles/waorani-victory/>

y por otra, a la masiva destrucción de la biodiversidad. Generalmente su estudio se comprende de manera aislada, no obstante, partimos que son dos formas de la misma violencia. Su procedencia subyace en la idea de controlar lo que diferente, y ajeno a la comprensión como fuentes de vida. Confrontar esta realidad nos invita a redescubrir de que no somos los dueños del universo, sino que conformamos una parte del tejido de la vida, y que somos nosotros, los que debemos responder a la naturaleza y no ésta a nosotros. Nuestra despreocupación a lo largo del tiempo nos ha llevado a ser partícipes del ecicidio en el contexto latinoamericano, por lo que es tiempo de incidir en un cambio que más allá del reconocimiento social, establezca las bases para concienciar desde una política criminal, el daño severo que atraviesa nuestro entorno natural (Ress, 2010: 112).

Este apartado del artículo trata de escudriñar la criminalización y violencia, analizándolas como un medio de control social, el cual es utilizado para atemorizar a los pueblos indígenas, y a las mujeres que demandan la reivindicación de sus derechos relacionados con su vinculación ancestral, cultural y espiritual con la naturaleza. Aun cuando las protestas de estos movimientos ecoterritoriales a través de sus defensores y defensoras no causan daño alguno, ya que sólo exigen el cumplimiento de derechos reconocidos tanto en la constitución, como en el marco internacional. Es evidenciable que entre la realidad social que viven las mujeres de estos pueblos indígenas hay una enorme brecha alejada de la aplicabilidad de esta normativa (Weis, 2019: 55).

5.1.- Aproximación al concepto de criminología verde y victimología verde

Actualmente se ha hecho hincapié en como la globalización no solo ha traído consigo el imparable desarrollo económico de los países del norte opulento, o el crecimiento de la desigualdad en el escenario de Latinoamérica; sino que, además, cómo repercute en el deterioro del medio ambiente. A medida que nuestros recursos han comenzado a agotarse, crece el interés y la preocupación por la problemática ambiental. Y en este proceso de resistencia, ante el alarmante menoscabo de la biodiversidad aún no consideramos del todo a la naturaleza como un sujeto de derechos, que necesita tutela para su protección a través de la justicia ambiental. Puesto que la mayoría de las leyes ambientales no se equiparán a la realidad en consideración de los crímenes y daños ambientales que emergen a causa de la ambición del modelo capitalista (Sánchez, 2019: 148, 150).

Entre la perpetración de estos crímenes contra la madre naturaleza surge una disciplina llamada «criminología verde» o «criminología ambiental», la cual se ha forjado como una corriente emergente en el contexto de Latinoamérica, siendo desconocida y criticada por el ámbito académico por el debate que su alcance genera. El planteamiento conceptual de la criminología verde subyace en las acciones delictivas que originan daño al medio ambiente, comprendiéndose desde una perspectiva interdisciplinaria que contiene 3 elementos: 1. Estudio del infractor (grupos de poder empresarial, Estado, o la propia delincuencia con carácter transnacional bajo la modalidad de mercado negro); 2. La víctima, desde

las consecuencias que acarrea el impacto de afectación al entorno natural y a sus condiciones de vida, la discriminación o marginación desde la indiferencia de la consulta previa, o el desplazamiento forzado, relacionado con los objetivos del delito; 3. Una dimensión legal, en la que se contemple el delito y las medidas que han de adoptarse (acciones policiales, punitivas, iniciativa de políticas públicas que conduzcan a la prevención del delito); 4. Así como un momento y lugar determinado (Brantingham y Brantingham, 1991 citado en Fúnez, 2018:3).

Y es que, el concepto de criminología verde abarca un enfoque transnacional, en el que se antepone las acciones delictivas como una especie de crimen ecológico revestido de violencia ambiental, en el que se debe castigar con la justicia penal los severos daños ocasionados al medio ambiente, que afectan de manera directa a los recursos naturales de los pueblos del sur global (Goyes y South, 2017: 173, 175).

Desde este parecer, la terminología más adecuada para esta apreciación criminológica subyace bajo el concepto de «criminología verde del sur», convirtiéndose en una herramienta decolonial para reducir los daños ambientales que surgen en el contexto socio-ambiental, que se ve determinado por una serie de factores colaterales que emergen del sistema del capitalismo, dentro del cual no sólo se prolifera los procesos de marginación, exclusión y opresión social, sino que también aumenta la criminalización sobre los defensores del medio ambiente; al meditar el alcance de esta ciencia se observa una dinámica entre el Estado, los grupos de poder y los colectivos vulnerables (Goyes, 2018: 326, 339).

Desde la perspectiva de Lynch (1990) la criminología verde debe ser comprendida desde 3 perspectivas: 1. Por una parte, la intervención del ecofeminismo se manifiesta sobre las graves implicaciones que conlleva los efectos adversos de la degradación ambiental, afectando de manera más agresiva y directa a las mujeres; también se debe tener en consideración la condición de refugiado climático, la cual afecta a las mujeres de las áreas rurales y comunidades indígenas en el contexto latinoamericano. Dicha situación no se encuentra regulada en ningún instrumento jurídico, permaneciendo invisibilizada jurídicamente; 2. En segundo lugar se alza una crítica a la herencia colonial, materializada en una especie de racismo medioambiental; en donde se refleja de viva voz el sentir latinoamericano y la falta de proyección de humanismo y valores pro sociales por parte de los Gobiernos y Grupos de poder; 3. Por último, el enfoque del socialismo ecológico denuncia de manera crítica al modelo capitalista en que subyace nuestra realidad social, amenazando gravemente la supervivencia del planeta y cada uno de los seres vivos sobre ella (Lynch, 1990 citado en Hall y Varona, 2018: 110).

Estos pilares suelen converger con las implicaciones de la victimología crítica, que pone de manifiesto los daños causados por los delitos de cuello blanco, en la que se abarca a grandes empresas y otros grupos de poder. Situando estos referentes es preciso señalar que ni la victimología clásica, o la moderna han escudriñado de forma suficiente la macro victimización derivada del abuso del poder económico (Hall y Varona, 2018:111).

Esta nueva concepción sobre la que recae el término de victimología verde apunta a los perjuicios que pueden experimentar aquellos que se convierten en

víctimas de daños ambientales a nivel económico, sanitario, social y cultural; analizando las acciones delictivas que se perpetran contra el medio ambiente en la cual interviene la implementación del marco de los derechos humanos de la tercera generación, así como el escudriñamiento sobre el concepto actual de daño (Hall, 2013: 38).

Ello nos lleva a un cuestionamiento reflexivo desde los prejuicios androcéntricos, al detenerse a una serie de situaciones que van más allá del sentir humano. ¿Cómo conocer el sufrimiento de todo aquello ajeno a la vida humana?, ¿Cómo ir más allá de nuestros intereses económicos, sin dejar una huella de destrucción y dolor por la pérdida de nuestra biodiversidad?, ¿Cómo rescatarnos a nosotros mismos, si la empatía es selectiva respecto a los grupos de poder sobre las minorías desfavorecidas? De cara al efecto globalizador que se ha instaurado en nuestras sociedades, se debe hacer mención sobre dos situaciones en la que subyace la corriente del Ecofeminismo, por una parte, el ecofeminismo crítico pretende reivindicar el sentido de ecología y sororidad, y por otra, reestablecer este concepto de justicia ambiental, la cual se comprende como el uso discriminatorio a los recursos naturales y la victimización diferenciada que ocurre en relación a la degradación del medio ambiente a través del ecocidio (Sánchez, 2019: 148, 150 y Puleo, 2016: 17).

5.2.- Ecofeminismo indígena: entre la lucha y la criminalización

Desde la percepción social, existe una línea delgada entre la lucha dirigida por las mujeres de las comunidades indígenas, en pro de la protección de sus territorios y de los recursos naturales que yacen en ellas, y el acogimiento del término ecofeminista ¹¹aplicado a este contexto. Con ello, ha concurrido un continuo debate desde la apreciación de mujeres indígenas, ya que el desconocimiento por la corriente y sus implicaciones las exime de autodenominarse ecofeministas; considerando que, desde sus comunidades, las mujeres están organizadas sin tener que recurrir al término feminismo con matiz urbano, mientras no se consolide su feminismo indígena (Castillo, 2001: 217, 218). La resistencia indígena y la participación de la mujer indígena han tenido auge desde siempre, desde la colonización; no obstante, es hasta estas dos últimas décadas que se ha intensificado y visibilizado, bajo una voz que ya no se puede acallar y que hace un reclamo como portavoz de la «Pachamama» o «Manigua». De los violentos intentos de desposeer la naturaleza nace una reivindicación completa del término en la ficción previa: la «Manigua». El término se expande hasta significar un amplio abanico de dimensiones tangibles y etéreas, un grito subalterno de las mujeres indígenas a la Selva, un reclamo lingüístico y literario en pos de la liberación como muestra *Frontera Verde*.

Las mujeres indígenas y sus comunidades en América latina han centrado su lucha en una protección jurídica con implicaciones prácticas para sus territorios

11 La escritora Guatemalte Gladis Tzul Tzul considera que la lucha de las mujeres indígenas no se enmarca desde el feminismo liberal (Miranda, 2020).

y recursos naturales, en búsqueda del reconocimiento por su ocupación, pero aún más por el significado espiritual y cultural que representa. Esta constante que ha sido liderada por las mujeres de muchas comunidades indígenas demanda una mayor participación y autonomía de los pueblos indígenas ante estos procesos jurídicos, políticos y económicos, sobre el ecosistema en que habitan, manteniendo una relación de equilibrio con el medio ambiente. Exigiendo a los Estados de América Latina la tutela efectiva por el derecho al medio ambiente sano y a sus territorios (Polanco, 1991: 18).

Es casi inconcebible separar la noción de comunidad indígena de la protección y el mantenimiento de la biodiversidad, a razón de que su conexión lleva implícita de manera directa los efectos del cambio climático. Sobre ese matiz se encuentra una realidad presente que se construye bajo el ideal de eco feminismo y que invita a reflexionar ¿Por qué la lucha ambiental es un tema que atañe a la mujer indígena?, para responder a ello es fundamental ver hacia el otro lado de la visión que ofrece el norte opulento, una realidad cuyos efectos climáticos se acentúan con mayor severidad; donde el sentir indígena del sur es víctima de la degradación ambiental que afecta de manera directa a la mujer, ya sea por las actividades de campo u hogar que realizan.

Y pese, a este planteamiento objetivo que promueve la reivindicación de los derechos sobre sus territorios y el medio ambiente, su lucha se forja más desde su relación espiritual y ancestral que hereda de sus generaciones anteriores, en las que se reclama su autonomía. Dado que la trascendencia de la mujer y el ambiente tienen su sentido en el vínculo entrelazado con los recursos de la naturaleza, y que se hacen palpables con su acercamiento directo con el agua, la tierra y los animales, al emplear de manera apropiada y respetuoso todo lo que la naturaleza les proporciona para sus prácticas de conservación y mantenimiento (Ulloa, et al., 2008: 37, 61, 86).

Desde su cosmovisión el cambio climático es avizorado como una forma en la que se manifiesta la fuerza, energía y la misma vida de la naturaleza, por lo que su lucha también va dirigida al equilibrio de la vida desde la espiritualidad. Ahora con este precedente, hay que reconocer que dicha lucha es percibida por parte del Estado y de los grupos empresariales como un atento contra el progreso económico, por tal razón hay muchos desencuentros que dan paso a la violencia sobre las y los defensores del medio ambiente. Y es que, cuando el desarrollo que ostenta el Estado se reviste de contaminación, despojo de tierras, sobre-explotación de los suelos, proliferación de pobreza y marginación, su lucha empieza organizándose, resistiendo y defendiendo los territorios y manantiales que les han permitido mantener su relación espiritual con la naturaleza (González, 2010: 141).

En dichos confrontamientos se suelen silenciar y deslegitimizar las demandas de los pueblos indígenas. Estos ataques, en los cuales los reclamos de las mujeres indígenas han sido cuestionados no sólo por el Gobierno y los Grupos de poder, sino incluso por los medios de comunicación quienes alteran la realidad dan paso al

fenómeno de la pos-verdad¹², logrando promover una imagen de estigmatización e ignorancia sobre los pueblos indígenas, además de considerar a las líderes indígenas que se convierten en defensoras como terroristas del progreso económico, lo que por una parte recrudece la sobre-criminalización y por otra se convierte en un obstáculo en sus luchas colectivas, por la protección de sus territorios y el medio ambiente (Weis, 2019: 54, 59).

5.3.- Contextos violentos: las defensoras del medio ambiente como víctimas de la violencia, persecución y criminalización

Desde un escenario visual, la serie Frontera Verde, nos ofrece un acercamiento a las representaciones de criminología verde a través de un fragmento narrativo dónde el cuerpo de Ushe se manifiesta colgado del patíbulo, amarrada de las muñecas, y no de manera accidental; el cuerpo violentado de esta mujer indígena yace sobre un cementerio, en el cual los caucheros solían castigar cruelmente, dejando morir a los esclavos.

Frente a la realidad, el extractivismo como se ha señalado va más allá de las afectaciones ambientales, agudiza la vulneración sobre colectivos, incrementa la desigualdad y la exclusión social, y exacerba además la violencia contra las mujeres. Los diversos modos en que se ejerce la violencia contra las defensoras del medio ambiente suponen un tipo específico de acciones violentas, que van desde la discriminación, hostigamiento, criminalización, ataques físicos e incluso hasta la muerte, como la construcción de un tejido socio-histórico que recae en el patriarcado.

Una clara demostración de los efectos que se producen en colectivos vulnerables que se encuentran mayormente expuestos a daños graves e irreversibles es la situación que confrontan las mujeres en calidad de defensoras del medio ambiente y sus comunidades. Según un informe elaborado por Global Witness presentado en el año 2016, se perpetraron al menos 200 asesinatos de defensoras y defensores del medio ambiente en todo el mundo, de las cuales el 60% aconteció en América latina, dicho informe recalcó además que el 40% de las víctimas eran indígenas.¹³

Bajo este escenario de conflictividades sociales por los proyectos extractivos que se han instaurado en América latina, se han derivado una serie de actos que atentan contra la integridad física, psíquica y moral de las defensoras. En pro de sus

12 Uno de los hechos que ha conmovido recientemente a la comunidad de defensores del medio ambiente, ha sido la criminalización contra la defensora de la tierra, territorio y los bienes naturales: María Concepción Hernández. Constituyendo de esta forma un acto de persecución judicial contra sus comunidades y contra la libertad de la defensora, quien se encuentra detenida por el reclamo de sus derechos.

Para ampliar información ver la siguiente nota: <http://im-defensoras.org/2019/09/alertadefensoras-honduras-detencion-y-criminalizacion-contra-maria-concepcion-hernandez-defensora-del-territorio-integrante-de-adepza/>

13 Para más información ver la siguiente nota: https://www.globalwitness.org/documents/19085/Annual_report_2016_AW_lowres.pdf Report on the risk situation and criminalization of women environmental defenders in Latin America

defensas han sido objeto de estigmatización a través de campañas que exacerbaban los estereotipos femeninos implantados por el patriarcado, llamándoles histéricas, locas, patas rajadas y más. Dichos comentarios se hacen latentes desde los medios de comunicación, favoreciendo los intereses de las empresas y visionando al Estado como un promotor del desarrollo económico, como garante de la inversión. La mediatización de estos actos estigmatizadores surge como un medio para amedrentar miedo y opacar el empoderamiento de las mujeres indígenas en su lucha por la defensa del medio ambiente, dándoles calificación de rebeldes, analfabetas, perversas y más (Silva-Santisteban, 2017: 55, 57).

Al considerar el inminente riesgo al que están expuestas las líderes indígenas que buscan la tutela de sus territorios y del medio ambiente se visualiza un ambiente donde la represión es una técnica de criminalización idónea para aplacar la lucha. Es inquietante la situación sobre la cual acontece un ambiente de represión, donde los cuerpos de seguridad son utilizados para el uso indiscriminado de la violencia hacia colectivos vulnerables. Misma que surge desde diversos modos de actuar, que van desde la represión policial y/o militar, la persecución contra las defensoras del medio ambiente, hasta la vulneración a derechos como la protesta, la cual se sanciona por considerarla una acción delictiva asociada al desorden público o incluso al terrorismo, así como cuando hay oposición de las comunidades indígenas por impedir la instauración de mega proyectos de extracción.

De cara a este contexto, las mujeres que participan en las protestas denunciando las políticas económicas originadas en el extractivismo avalado por los gobiernos latinoamericanos son criminalizadas, violentadas, perseguidas y asesinadas. Esta protesta social muchas veces propicia que las defensoras se enfrenten a procesos judiciales por considerar que actúan contra el sistema y progreso económico, quedando de manifiesto la discriminación en el acceso al sistema de justicia. Hay que señalar que actualmente las defensoras del medio ambiente se vienen enfrentando ante una cadena de acciones represivas que ponen en peligro su vida, y se convierten en un obstáculo o desmotivan su labor de defensa sobre el medio ambiente y territorio. El miedo infundido por parte de los grupos de poder suele reflejarse en violaciones, en amenazas y atentados contra sus vidas, situaciones que también se extienden a la vida de sus familiares y cercanos.

Por citar algunos de los casos más relevantes, la activista hondureña medio ambiental Blanca Jeannette Kawas fue asesinada en el año de 1995 a causa de la defensa de la biodiversidad; Berta Cáceres promotora de la lucha indígena de la comunidad leca y defensora del medio ambiente fue amenazada y asesinada en el año 2016, otro ejemplo emblemático se encuentra en la muerte de Dora Alicia Recino Sorto, asesinada en el año 2009; cada una de estas muertes representa una lucha por proteger el medio ambiente, quedando en la conciencia de un sistema opresor, que satisface intereses económicos menoscabando los recursos que proporciona la madre naturaleza.

Los gobiernos de Latinoamérica están llamados a crear una red de apoyo regional que contemple mecanismos de protección sobre las líderes del medio ambiente, prestando más atención a los fenómenos que aún se encuentran en

proceso de consolidación en nuestros países como lo es la victimología verde, y por qué no hablar también de una victimología ecofeminista, en el que resurge la interseccionalidad de género para justificar estos actos violentos sobre ellas, bajo la condición de que son mujeres, indígenas y defensoras del medio ambiente, generando las condiciones que dan pie a su violentación.

6.- Conclusiones

Una visión ecofeminista como puede presentar un análisis de la ficción *Frontera Verde* repercute en un cambio ético desde el plano intelectual al proceso emocional. En primer lugar, esta lente crítica conlleva al investigador a identificar los problemas que atañen el contexto y que quedan arraigados en el entramado patriarcal. En segundo lugar, una revisión de los personajes apunta a la mujer como un sujeto de suma importancia en la ética ecofeminista y en la transformación cultural. La ética moral que alude la ficción influye en la práctica ambiental, la revalorización de la vida y la consideración de la diversidad. En último lugar, la espiritualidad que analiza la literatura en el contexto latinoamericano se erige como un recurso conceptual, como una nueva teología que cuestiona los orígenes del ser humano y se reinventa productivamente. En conclusión, una perspectiva literaria a los elementos narrativos que pertenecen a esta miniserie colombiana nos acerca a un ejemplo práctico de supuestos que no distan en gran parte de la realidad. La ficción nos conmueve a simpatizar con una ética distinta, con historias que pueden formar parte de la nuestra propia.

Por otra parte, es importante destacar que la perseverancia ha convertido al ecofeminismo en un grupo de índole mundial, que tal vez en tiempos anteriores era inimaginable o invisibilizada. Esta fusión, en la lucha por la equidad y el cuidado del medio ambiente ha generado tantas manifestaciones positivas como unión, liderazgo, fortaleza, compromiso y por no enumerar tantos resultados que nos enriquecen a los seres humanos. Ahí es donde se debe hacer hincapié en qué se está logrando con estas actuaciones, qué legado se está dejando a generaciones futuras y qué mundo se está construyendo. El ecofeminismo le ha dado ese valor agregado a las acciones que las mujeres realizan no solo por defender sus derechos sino también por propiciar un entorno digno para vivir.

Ciertamente nos enfrentamos a una sociedad globalizada, en la que la lucha por preservar la relación ancestral con la naturaleza se desenvuelve en un ambiente donde se instituye un escenario de violencia, reflejado en amenazas y asesinatos contra las defensoras del medio ambiente, es un tema que debe de priorizarse a través de las instancias judiciales, realizando las investigaciones pertinentes ante estos actos que atentan contra sus bienes jurídicos protegidos. Por otra parte, los Estados de América Latina están llamados a través de la fiscalía que ha de establecer las medidas necesarias para prevenir la continuidad de estos actos criminales, proferidos contra las mujeres indígenas que fungen como defensoras del medio ambiente. Es fundamental empoderar, fortalecer y dotar de los recursos necesarios a las defensoras, así como otorgar los mecanismos de protección a líderes y demás

miembros que estén en condición de riesgo por pertenecer a la comunidad indígena y que están dedicados a la defensa de los derechos de sus pueblos y de sus tierras (Ambientales, 2018).

Referencias / bibliografía

- ACOSTA, Alberto y Esperanza MARTÍNEZ (2011). *La naturaleza con derechos: de la filosofía a la política*, Quito: Ediciones Abya-Yala.
- BRAVO, Rubén y José Enrique JUNCOSA (2013). *Mujer religiosa y pueblos indígenas del Ecuador*, Cuenca: Ediciones Abya-Yala.
- CASTILLO, Aída Hernández (2001). «Entre el etnocentrismo feminista y el esencialismo étnico. Las mujeres indígenas y sus debates de género» en *Debate feminista*, Vol. 24, pp. 206-229.
- COLLARD, Andrée y Joyce CONTRUCCI (1989): *Rape of the Wild: Man's Violence Against Animals and the Earth*, United States of America: Indiana University Press.
- D'EAUBONNE, François (1974). *Le féminisme ou la mort*, Paris: Pierre Horay.
- FÚNEZ, Carla Pozuelo (2018). *Criminología Ambiental. La prevención del delito a través del estudio del diseño urbano* (Trabajo de grado), Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- GEBARA, Ivone (2000). *Intuiciones ecofeministas. Ensayo para representar el conocimiento y la religión*, trad. de Graciela Pujol, Madrid: Trotta.
- GONZÁLEZ, Geogina Aimé Tapia (2010). «Mujeres de todos los colores de la tierra: En defensa del territorio, los derechos étnicos y de género» en *Investigaciones Feministas* Vol. 1, pp. 139-148.
- GOYES, David Rodríguez (2018). «Green Criminology as Decolonial Tool: A Stereoscope of Environmental Harm» en Carrington, Kerry, et al. (eds.) (2018). *The Palgrave Handbook of Criminology and the Global South*, UK: Palgrave, pp. 323-346.
- GOYES, David Rodríguez y Nigel SOUTH (2017). «Green Criminology before Green Criminology» en *Critical Criminology* Vol. 25, N° 2, pp. 165-181.
- HALL, Matthew (2013). *Victims of Environment Harm. Rights, Recognition and Redress Under*, Londres: Routledge.
- HALL, Matthew y Gema VARONA (2018). «La victimología verde como espacio de encuentro para repensar la otredad más allá de la posesión» en *Revista de Victimología* Vol. 7, pp. 104-128.
- LABOURDETTE, Sergio (2019). *El salto humano en el cosmos*, Madrid: Dykinson.
- LEGLER, Gretchen T. (1997). «Ecofeminist Literary Criticism» en WARREN, Karen. J. (ed.) (1997). *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 227-238.
- LYNCH, Michael (1990). «The greening of Criminology : A perspective on the 1990s» en SOUTH, Nigel y Piers BEIRNE (eds.) (1990). *Green Criminology*, Routledge, pp. 165-170.
- MIRANDA, Fernando (2019). «“El feminismo liberal busca suplantar la lucha de las mujeres indígenas”, dice escritora» en *El Universal*, 23 de noviembre de 2019.

- Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/estados/el-feminismo-liberal-busca-suplantar-la-lucha-de-las-mujeres-indigenas-dice-escritora> (Fecha de consulta: 23/11/19).
- MURPHY, Patrick D. (1991). «Ground, pivot, motion: Ecofeminist theory, dialogics, and literary practice» en *Hypatia*, Vol. 6, N° 1, pp. 146–161.
- PÉREZ, María Teresa (1989). *El descubrimiento del Amazonas : Historia y mito*, Sevilla: Alfar.
- PLUMWOOD, Val (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*, London-New York: Routledge.
- POLANCO, Héctor Díaz (1991). *Autonomía Regional. La autodeterminación de los Pueblos indios*, México: Siglo XXI, Universidad Nacional Autónoma de México.
- PROTECTDEFENDERS.EU (2016). *Honduras: Los defensores y defensoras de Derechos humanos entre la espada y la pared*, Tegucigalpa, Honduras: OMCT.
- PULEO, Alicia (2016). «Ecofeminismo: El encuentro del ecofeminismo y ecología» en *Feminismo, ecologismo y política social*, Madrid: Forúm de Política Feminista, Vol. 20, N° 1, pp. 11-20.
- PULEO, Alicia (2017). «¿Qué es el ecofeminismo?» en *Quaderns de la Mediterrània*, Vol. 25, pp. 210–214.
- PULEO, Alicia (2019). *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la tierra y a los animales*. Madrid: Plaza y Valdés.
- RADFORD RUETHER, Rosemary (1975). *New Woman/New Earth: Sexist Ideologies and Human Liberation*, New York: The Seabury Press.
- RADFORD RUETHER, Rosemary (1990). *To Change the World. Christology and Cultural Criticism*, New York: Crossroad.
- RED LATINOAMERICANA DE MUJERES DEFENSORAS DE DERECHOS SOCIALES (2018). *Informe sobre la situación de Riesgo y criminalización de las defensoras del Medio Ambiente en América Latina*, Perú: Ingeniería Sense Fronteras.
- RESS, Mary Judith (2010). «Espiritualidad ecofeminista en América Latina» en *Investigaciones feministas*, Vol. 1, pp. 111-124.
- RICO, María Nieves (1998). *Género, Medio Ambiente y Sustentabilidad del Desarrollo*, Chile: Naciones Unidas.
- SALLEH, Ariel Kay (1998). «Working with Nature: Reciprocity or Control?» en ZIMMERMAN, Michael E., et al. (1998). *Environmental Philosophy: From Animal Rights to Radical Ecology*, 2ª ed., New Jersey: Prentice-Hall.
- SALVADOR, Carmen Fernández (2018). *Encuentros y desencuentros con la frontera imperial: la iglesia de la Compañía de Jesús de Quito y la misión en el Amazonas (siglo XVII)*, Madrid: Iberoamericana.
- SANCHÉZ, Beatriz Lucia Cano (2019). «Criminología verde en México» en *Revista Crítica Penal y Poder*, Vol. 16, pp. 147-151.
- SCHREMPP, Diego Ramírez; LEIVA-COCK, Mauricio y Jenny CEBALLOS (productores 2019). *Frontera Verde*, Colombia: Netflix.
- SHIVA, Vandana (1995). *Abrazar la vida. Mujer, ecología y desarrollo*, trad. Instituto del Tercer Mundo de Montevideo (Uruguay), Madrid: Horas y Horas.
- SILVA-SANTISTEBAN, Rocío (2017). *Mujeres y conflictos ecoterritoriales. Impactos*,

- estrategias, resistencias*, Lima: Demus Estudios para la defensa de los derechos de la mujer.
- SMITH, Andy (1997). «Ecofeminism through an Anticolonial Framework» en WARREN, Karen. J. (ed.) (1997). *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 21–37.
- ULLOA, Astrid *et al.* (2008). *Mujeres Indígenas y Cambio Climático*, Colombia: UNODC.
- VALLEJO, Iveth (2019). «Mujeres Waorani: por la libre determinación y en defensa de territorios de vida» en *Amazon Frontlines*. Disponible en <https://www.amazonfrontlines.org/chronicles/mujeres-amazonicas-waorani-ecuador/> (Fecha de consulta: 10/05/20).
- WARREN, Karen J. (2000). *Ecofeminist Philosophy. A Western Perspective on What It Is and Why It Matters*, Oxford: Rowman and Littlefield.
- WEIS, Valeria Vegh (2019). «Por una criminología crítica verde del sur. Un análisis sobre selectividad penal, pueblos indígenas y daños ambientales en Argentina» en *Crítica Penal y Poder*, Vol. 16, pp. 53-74.
- YAEGER, Patricia (1988). *Honey-Mad Women Emancipatory Strategies in Women's Writing*, New York: Columbia University Press.

Recibido el 15 de mayo de 2020
Aceptado el 9 de septiembre de 2020
BIBLID [1132-8231 (2020): 133-154]



Llibres

PATRICIO LORENTE

El conocimiento hereje. Una historia de Wikipedia

Buenos Aires: Paidós, 2020.

176 páginas

En los últimos años Wikipedia, también conocida como la enciclopedia libre, se ha convertido en una de las principales fuentes de información. La enciclopedia libre recibe seiscientos millones de visitas por día en trescientos idiomas y además cuenta con cincuenta millones de artículos disponibles libremente para quienes los quieran consultar como señala el autor de este libro, Patricio Lorente, que fue presidente del consejo de administración de la Fundación Wikimedia en 2015 y 2016. Y entre las personas usuarias destacamos a las personas nacidas después de 1993, aquellas que «cuando despertaron, Wikipedia ya estaba allí» (2020: 14), como explica Diana Maffía utilizando el microrrelato de Augusto Monterroso. La conocida como «generación Google» porque realizan sus tareas indagando principalmente en la web y utilizando el buscador Google. Un buscador que nos dirige preferentemente a la enciclopedia libre Wikipedia, si el contenido que se busca está presente en ella. De esta forma, lo que figure en Wikipedia sobre un tema será lo primero que lean miles de personas que busquen en la web sobre dicho contenido (Pagola, 2013).

Wikipedia, fundada en 2001, inspirada por la filosofía del movimiento de software libre y apoyada en la misión que orientara las primeras enciclopedias de la Ilustración, es una plataforma enciclopédica abierta de artículos, con la intención de poner a disposición el conocimiento humano desde un punto de vista neutral, como se explica en este libro. Y en sintonía con el feminismo:

Wikipedia está en sintonía con el proyecto feminista crítico: sacar el saber de los claustros, alentar una forma colectiva de producción del conocimiento, instalar temas nuevos, incidir en las agendas de saberes, establecer nexos entre ciencia, tecnología y sociedad, democratizar el acceso al conocimiento y permitir la apropiación pública de sus resultados (Maffia, 2012: 8).

Sin embargo, la enciclopedia libre se ve afectada por una brecha de género que afecta tanto a los contenidos como al número de editoras (Calvo Iglesias y Sanmarco Bande, 2017). Una brecha de género sobre la que existe un artículo en la propia enciclopedia, y a la que alude Diana Maffia en uno de los dos prólogos de esta obra. Una desigualdad que necesitamos entender para poder combatir y que es explicada en los capítulos 9 y 13 de este libro, en los que se centra esta reseña. Así, en el capítulo 9 «No todos podemos editar» se analiza el perfil de las personas wikipedistas, y el escaso número de mujeres editoras tanto en la Wikipedia en inglés como en español. Las causas de esta brecha de género, como señala este libro se deben principalmente a barreras de tipo técnico relacionadas con la brecha

digital de género, pero también a «la dinámica de poder de la comunidad de Wikipedia, cuya tendencia a la confrontación para imponer un punto de vista sobre otro tendría un ethos machista que potencia la exclusión de las mujeres» (2020: 101). Además, un reciente estudio nos muestra que los motivos por los que algunas mujeres abandonan la edición están relacionados con «una mala experiencia ocasionada por un ambiente brusco, un entorno que genera inseguridad» (Ferrán Ferrer et al., 2019). Porque como se relata en el capítulo 3 «Todos podemos editar», hay una cierta hostilidad por parte de la comunidad de Wikipedia hacia las personas novatas y a veces las plantillas de advertencia a los nuevos usuarios por errores en sus ediciones buscan sistematizar sus faltas para fundamentar un pronto bloqueo. Y como señala Lorente «en Wikipedia las primeras contribuciones de una mujer tienen muchas más probabilidades de ser revertidas que las de un hombre, y a su vez es más probable que una mujer que comienza a editar Wikipedia sea bloqueada» (2020: 102).

El capítulo 13 «Deconstruyendo Wikipedia» nos habla del aún escaso número de biografías femeninas que existen en la enciclopedia libre, donde el 20% de las biografías en español son de mujeres (Alpañés, 2020). También de la necesaria incorporación de la perspectiva de género en la elaboración de las biografías y la necesidad de «señalar y documentar el hecho de que fueron ignoradas precisamente por su género» (2020: 131). En el libro se menciona como ejemplo de *borrado* a Donna Strickland, la premio Nobel de Física de 2018, quien no tenía perfil propio en esta enciclopedia cuando le concedieron el preciado galardón porque un editor lo borró por falta de referencias (Kohan, 2018). Algo que sucede desgraciadamente con frecuencia, ya que «parece que nunca alcanzan las fuentes para justificar la relevancia de las arquitectas» (Moisset, 2018: 58). Un capítulo en el que también se mencionan las iniciativas llevadas a cabo para reducir la brecha de género, en particular las *editatonas* organizadas por Carmen Alcázar en México, las reuniones de mujeres en Madrid en *Wikiesfera*, el proyecto *Wikimujeres*. Y al final de este capítulo el autor relata cómo se sumó al reto de escribir 100 artículos en 100 días, todos sobre mujeres por elección propia, una experiencia que le permitió conocer las biografías de muchas mujeres desde Aglaonice de Tesalia hasta las matemáticas negras Katherine Johnson y Dorothy Vaughan, que fueron fundamentales en las misiones espaciales Apolo.

El libro también proporciona algunas ideas que pueden ayudar a superar la brecha de género en la Wikipedia. Por ejemplo, en el capítulo 15 denominado «Arte, ciencia y Wikipedia» se habla de los acuerdos de intercambio masivo de contenido entre Wikipedia e instituciones tradicionales de la cultura, conocidas como GLAM —acrónimos en inglés de Galerías, Bibliotecas, Archivos y Museos. Y aunque el autor no lo menciona, estos acuerdos también pueden servir para reducir la brecha de género en Wikipedia, por ejemplo, la cesión de fotografías de sufragistas por el Smithsonian a Wikimedia Commons. También, el capítulo 16 —«Aprender con Wikipedia es escribir en Wikipedia»— nos muestra distintas experiencias exitosas de creación de contenido en el aula para Wikipedia, a las que podríamos añadir otras prácticas educativas que pretenden reducir la brecha de género en la

enciclopedia libre. Entre ellas: la experiencia desarrollada en la asignatura *Análisis sociológico desde la perspectiva de género*, en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Valencia, la actividad llevada a cabo en la asignatura de *Física* del Grado de Ingeniería Química de la Universidad de Santiago de Compostela (Calvo Iglesias y Sanmarco Bande, 2017) o el proyecto de innovación docente del grupo *Lletra de dona* de la Universidad de Barcelona, que incorpora la redacción de entradas a la Wikipedia con perspectiva de género. Actividades que deberían formar parte de todos los programas de máster en género, complementando las llevadas a cabo por *Women in Red*, *WikiDonne*, *Wikimujeres*, *Viquidones*, *Cuarto Propio*, *Wikiesfera*, *WikiEmakumeok*, o la Fundación Wikimedia, porque como dice Patricia Horrillo «Nadie hablará de nosotras si no estamos en Wikipedia» (citada en Ferré y Ferrante, 2018). Por ello, es fundamental dar a conocer la labor de mujeres como Angela Saini, Patricia Fara, Robin Lakoff o Londa Schiebinger que aún no tienen entrada en la Wikipedia en español o traducir las de nuestras sociólogas, lingüistas o científicas a todas las lenguas del estado y a otras lenguas, para que lo que figure en la enciclopedia libre no sea simplemente el punto de vista anglosajón. Y este es uno de los atractivos de este libro, hablar de la Wikipedia en español y desde América del Sur.

REFERENCIAS

- ALPAÑÉS, Enrique (2020). ¿Era Frida Kahlo ante todo «la mujer de Rivera»? Un grupo de editoras busca hacer más justa la Wikipedia. *El País*. Disponible en: <https://elpais.com/tecnologia/2020-06-10/era-frida-kahlo-ante-todo-la-mujer-de-rivera-un-grupo-de-editoras-busca-hacer-mas-justa-la-wikipedia.html> (Fecha de consulta:20-6-2020).
- CALVO IGLESIAS, Encina y SANMARCO BANDE, María Teresa (2017). Científicas e Ingenieras en Wikipedia: Una reivindicación. En Alfonso Gutiérrez, Agustín García y Rocío Collado (Eds.). *Actas del III Congreso de Educación Mediática y Competencia Digital Mayo-Junio 2017* (pp. 2553-58). Segovia: Universidad de Valladolid. Disponible en <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/15812> (Fecha de consulta:20-6-2020).
- FERRÁN FERRER, Nuria *et al.* (2019). ¿Por qué las editoras no persisten en la Wikipedia? análisis cualitativo del sesgo de género en la Wikipedia en castellano. *International Association for Media and Communication Research (IAMCR)*. Madrid: Universidad Complutense. Disponible en <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/handle/10609/93386> (Fecha de consulta:20-6-2020).
- FERRÉ, Mònica y FERRANTE, Luisina (2018). Wikipedia y feminismo. Cómo romper con la brecha de género. *Pedagogías Emergentes en la Sociedad Digital*, 2018, p. 113-123.
- KOHAN, Marisa (2018). ¿Por qué la Premio Nobel de Física no tenía un perfil en la Wikipedia?. *Público*. Disponible en: <https://www.publico.es/sociedad/premio-nobel-fisica-wikipedia.html> (Fecha de consulta:20-6-2020).

- LORENTE, Patricio (2020). *El conocimiento hereje. Una historia de Wikipedia*. Buenos Aires: Paidós.
- MAFFÍA Diana (2012). Género y lengua. dos brechas clave en el ámbito de la ciencia y la tecnología. En *La cuestión de género en el mundo digital. Wikipedia y otras comunidades*. Conferencia WikiGénero llevada a cabo en Buenos Aires. Disponible en: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/La_cuesti%C3%B3n_de_g%C3%A9nero_en_el_mundo_digital._Wikipedia_y_otras_comunidades..pdf (Fecha de consulta:20-6-2020).
- MOISSET, Inés (2018). Aprendiendo de Wikipedia. *Hábitat y Sociedad*, nº 11. Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/HyS/article/view/5167> (Fecha de consulta:20-6-2020).
- PAGOLA, Lila (2013). Perspectiva de género en los recursos colaborativos libres para fines educativos e informativos: El caso de Wikipedia. En *III Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género* 25, 26 y 27 de septiembre. La Plata, Argentina. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3433/ev.3433.pdf (Fecha de consulta:9-6-2020).

Encina Calvo Iglesias

Universidade de Santiago de Compostela
encina.calvo@usc.es

Recibido el 30 de junio de 2020

Aceptado el 13 de julio de 2020

BIBLID [1132-8231 (2020): 157-160]

RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ

De vidas y virus. VIH/sida en las culturas hispánicas

Barcelona: Icaria. Mujeres y culturas. Ensayos sobre género y sexualidad, 2019

303 páginas

Rafael M. Mérida Jiménez, célebre investigador en literatura española e hispanoamericana y en estudios de género, sexualidad y teoría *queer*, ha publicado numerosos trabajos sobre esta línea temática, entre los que destacan: *Entre lo joto y lo macho. Masculinidades sexodiversas mexicana* (2019), en colaboración con Humberto Guerra, *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España* (2015), junto a Jorge Luis Peralta, *TRANSBARCELONAS. Cultura, género y sexualidad en la España del Siglo XX* (2015), *Minorías sexuales en España* (2013), *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)* (2009), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer* (2002), entre otros. La obra que reseñaremos, *De vidas y virus. VIH/SIDA en las culturas hispánicas* (2019), fue publicada en la insigne colección *Mujeres y cultura. Ensayos sobre género y sexualidad* de la editorial Icaria, que, a su vez, forma parte del proyecto de investigación «Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México».

El presente monográfico establece como punto de partida la aparición y crisis del sida, tanto en España como en otras regiones de Latinoamérica en el siglo XX, y reflexiona acerca de las diversas manifestaciones artísticas que surgieron en un contexto social caracterizado por el desinterés y la ineficacia política. A lo largo de los quince capítulos que conforman esta obra, se analizarán las múltiples representaciones y autopresentaciones del VIH en la literatura, el teatro y el cine, a través de textos y autores escogidos, cuya línea cronológica datará desde el inicio de la pandemia hasta la actualidad. Completa este volumen un prólogo del editor, Rafael M. Mérida Jiménez, y se cierra con un apartado dedicado a la trayectoria del equipo investigador.

En el primer capítulo, Jaume Vila Gatiús, biólogo e investigador en Biomedicina, da respuesta a la pregunta con la que inicia su disertación: «¿Qué es el VIH? ¿Qué es el sida?». Traza un retrato breve, pero preciso, de lo que supone esta enfermedad infecciosa a nivel médico. Para ello, ahonda en las fases infecciosas del virus, diferenciando el virus de la enfermedad, y detalla los fármacos y terapias alternativas empleadas que evitan su multiplicación. Asimismo, hace un recorrido histórico de la aparición del primer caso de sida en España y en Latinoamérica y expone el estado actual de la investigación para la cura.

Mauricio List Reyes, profesor investigador centrado en los estudios de las homosexualidades masculinas, en el segundo capítulo, enuncia el difícil contexto económico y político en el que aparecieron los primeros casos de sida en una América Latina que, no solo estaba marcada por los regímenes autoritarios, sino que comenzaba a dar sus primeros pasos hacia el neoliberalismo. De esta manera, sitúa y desarrolla los inicios de la lucha política y de las diversas acciones

revolucionarias que tuvieron lugar en los años setenta, a raíz de la falta de apoyo de los poderes gubernamentales, de la sociedad y de los medios de comunicación.

El tercer capítulo focaliza su atención exclusivamente en el contexto cubano y en la aparición del sida en su literatura. Dieter Ingenschay, catedrático emérito de Literaturas Hispánicas, refleja el estado actual de la lucha de la comunidad LGTBQ+ y los intelectuales, políticos y literatos que la apoyan. Este contexto le sirve para contrastar con la situación que se daba en los setenta y en los ochenta, donde los homosexuales eran internados en clínicas mentales. Por ello, rastrea, siguiendo sus palabras, «la voz de los seropositivos» (57) y rescata la figura de Severo Sarduy y de Reinaldo Arenas, escritores que fallecieron víctimas del virus y que dejaron constancia en su producción literaria, y de los novísimos.

Siguiendo esta misma línea de detección del VIH en el contexto literario, el profesor e investigador José Pablo Rojas González, en el cuarto capítulo, critica el papel del periodismo costarricense, que ayudó a la estigmatización del virus al no presentar de manera imparcial la enfermedad. Quedó en la conciencia colectiva una visión negativa que asemejaba a los homosexuales a seres sospechosos o criminales, que se vería volcada en el ámbito literario, a excepción de la obra de José Ricardo Chaves y los relatos de Myrian Francis, tal y como Rojas señala.

El quinto capítulo, a cargo de la investigadora Mirta Suquet, trata el tema que nos ocupa con perspectiva de género. La mujer seropositiva ha sido una realidad invisibilizada, especialmente en el campo médico. Por ello, no es de extrañar su ausencia dentro del corpus literario. Suquet propone hablar *del sida en femenino* (91) y reseña las escritoras españolas que narran esta enfermedad y analiza algunas representaciones de los personajes femeninos seropositivos, a través de las obras de Maria-Antònia Oliver, Francesca Aliern Pons y Elena Pita, entre otras.

José J. Maristany, profesor e investigador, también se centra en la representación narrativa femenina del VIH en el capítulo seis y destaca la figura de la periodista y feminista Marta Dillon y de sus crónicas *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana*. Analiza las crónicas de esta activista argentina y cómo se representa el género y la sexualidad, la identidad y el poder, la enfermedad y los estragos que esta causa en el cuerpo.

En el séptimo capítulo, el profesor y comisario Juan Vicente Aliaga investiga acerca de cómo ha sido el panorama artístico español en las primeras décadas de la enfermedad, centrándose en la obra de los creadores Pepe Espaliú y Jesús Martínez Oliva y en los proyectos de *The Carrying Society*, concluyendo que, el activismo artístico en España, a diferencia de lo que ocurrió en el ámbito norteamericano, carecía de pilares férreos y, además, se encontraba separado de las vindicaciones sociales pero que, pese a ello, existieron manifestaciones artísticas que, en palabras de Aliaga, pusieron «el dedo en la llaga sobre los males de una sociedad herida e insolidaria» (148) con su población seropositiva.

Antonio A. Caballero-Gálvez, profesor e investigador en el estudio de las masculinidades, amplía el círculo artístico y no solo se centra en el caso español, sino que pone el foco de atención en Argentina y en México. Argumenta que la enfermedad es un factor determinante en la producción artística, ya que los artistas

se centraron en representar los diversos estadios del virus y en cómo este afectaba a los propios cuerpos. Concluye el octavo capítulo, con la idea de que el arte se convirtió en un arma de lucha para denunciar la ineficacia de las políticas y para erradicar la concepción negativa y estigmatizada del VIH.

Asimismo, el cine también se ha interesado/desinteresado en el tema, tal y como arguye Alfredo Martínez-Expósito, catedrático investigador en las representaciones de la homosexualidad y masculinidad en la industria cinematográfica, en el capítulo noveno. Es notoria la ausencia del tema del sida en las películas españolas, a diferencia de lo que ocurría en otros países, como en Estados Unidos (aunque esta escasez también se da en otras regiones de Latinoamérica, como México, Argentina o Brasil). Martínez-Expósito relaciona esta carencia con la falta de interés social (tanto a nivel nacional, como mundial) y político que producía el tema del sida y hace un breve recorrido histórico y analiza aquellas películas que incluyen personajes seropositivos, como algunos largometrajes de Almodóvar, Albaladejo, León de Aranoa y Carla Simón, entre otros.

En el capítulo décimo, el profesor José Antonio Ramos Arteaga dedica este apartado a hablar de memoria, cuerpo y política, a través del análisis de dos montajes teatrales: *Grita. Un espectáculo en tiempo de sida* (1995) de José Luis Raymond y *Grita: tengo sida* (2005) de Adolfo Simón, no sin comenzar exponiendo el panorama teatral español y comparándolo con el norteamericano, donde el teatro tuvo un papel fundamental en el activismo como herramienta de sensibilización social.

Isaías Fanlo, investigador y fundador del festival de teatro alternativo Terrats en Cultura de Barcelona, también tiene como corpus de estudio las artes escénicas. Desentraña las claves de la invisibilidad de los seropositivos en el teatro español, especialmente, en el caso catalán en lo que él denomina como «la gentrificación del sida» (209). Pone el foco de atención en la obra *Marburg* (2010) de Guillem Clua, por ser la única obra de teatro catalán en la que encontramos esta temática.

En el siguiente capítulo, el duodécimo, Josep-Anton Fernández -especialista en literatura y cultura catalanas y estudios de género y sexualidad- nos invita a reflexionar acerca de lo que supone el sida en la actualidad. Por ello, relaciona el VIH con el concepto de temporalidad (como ya hicieron antes Halberstam, Freeman, Love...) y lo hace a través del estudio de tres textos literarios: *Tallats de lluna* (2000) de Maria-Antònia Oliver, *Sense re, sense remei* (2009) de Pepe Sales y *Del roig al vermell* (1999) de Xavier Fernández i Gené.

El investigador Jorge Luis Peralta focaliza el centro de interés en la literatura argentina, en la denominada «literatura trash» (propuesta por Palmeiro y Soto), y en las diversas representaciones de la sexualidad y del acto sexual (y de conceptos como *bareback*).

En el capítulo décimo tercero, Guillermo Manuel Corral Manzano -licenciado en Derecho y maestro en política criminal- dedica su investigación a retratar el panorama de del VIH en México y en cómo la sociedad sigue estigmatizando a los seropositivos, discriminándolos y llegando, incluso, a ejercer la violencia sobre ellos.

La profesora e investigadora Lina Meruane es la encargada de cerrar este volumen, compartiendo ciertos pasajes de su memoria y de cómo tuvo ella contacto

con el virus, dejando que el lector se cuele en los recuerdos de su infancia, juventud y madurez (*Viajes virales*, 2012).

Con todo esto, patente ha quedado el hecho de que, a pesar de las cifras de casos diagnosticados en España y Latinoamérica, las representaciones artísticas y culturales destacan por su escasez, a diferencia de lo que ocurría en otros contextos como el ya mencionado norteamericano o el francés. *De vidas y virus. VIH/sida en las culturas hispánicas* viene a corregir el silencio y la invisibilidad a la que ha sido sometida esta temática (y con ella a sus artistas), con el fin de sensibilizar y de paliar la discriminación y los prejuicios sociales y de dar testimonio a aquellas luchas que, aunque la memoria sienta que son del pasado, siguen conviviendo con nosotros en el presente.

Paula Cabrera Castro

Universidad de La Laguna

pcabrerc@ull.edu.es

Recibido el 30 de junio de 2020

Aceptado el 14 de julio de 2020

BIBLID [1132-8231 (2020): 161-164]

PILAR GODAYOL

Feminismes i traducció (1965-1990)

Lleida: Punctum, 2020

240 pàgines

Por antonomasia, la traducción ha sido definida como una simple herramienta de conversión lingüística puesta al servicio de la sociedad como un simple recurso comunicativo. Sin embargo, el concepto de traducción es más amplio y complejo de lo que aparenta y puede que, en determinadas ocasiones, aglutine más acepciones y objetivos de los que creemos conocer. Así pues, en *Feminismes i Traducció* (1965-1990), Pilar Godayol demuestra fehacientemente que la traducción se convirtió en un vector fundamental para promover la acción política que dio fuerza a la lucha feminista correspondiente a la segunda ola en Cataluña durante las etapas del tardofranquismo y el postfranquismo. La autora sitúa la problemática de su estudio en las últimas cuatro décadas del siglo xx en las que el sistema franquista castigaba cruel e injustamente, por una parte, a la mujer a través de la imposición de rígidos modelos patriarcales y, por otra parte, a la lengua catalana, prohibiendo su uso y su difusión bajo un complejo órgano censor y represor. El estudio historiográfico que aporta Godayol está íntegramente fundamentado en documentos de archivo como los rescatados del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares a través de los cuales la autora examina de forma rigurosa y exhaustiva más de una treintena de informes censores de libros feministas traducidos al catalán, así como documentos descriptivos sobre editores y colecciones editoriales y documentos bibliográficos de traductoras y autoras (incluyendo los paratextos de sus obras).

El libro se articula en tres ejes fundamentales: una introducción titulada «Una explosió de llibertat», el primer capítulo nombrado «La resurrecció de la revolta feminista (1965-1975)» y, el segundo y último, «Què és el feminisme? (1975-1990)». En primer lugar, en «Una explosió de llibertat» la autora realiza una introducción en la que revisa los debates entre los conceptos «femenino» y «feminismo» para abordar la diferencia conceptual e histórica, así como trata las diferentes etapas del feminismo para que el lector pueda situarse temporal y cronológicamente en éstas. En la primera parte, «La resurrecció de la revolta feminista (1965-1975)», se recogen las primeras publicaciones en las que, aún supeditadas al régimen, se ponen de relieve las diferencias en relación con el estatus social y laboral de las mujeres. De igual modo, la autora trata en esta parte la recepción y traducción de los clásicos feministas en catalán antes de la muerte de Franco.

En la segunda parte, «Què és el feminisme? (1975-1990)», Godayol analiza pormenorizadamente cómo, después de cuarenta años de represión franquista, se promueven las primeras organizaciones feministas, tales como congresos, ferias, congregaciones sindicales, entre otras muchas manifestaciones de diversa índole. En cuanto a la primera parte del análisis histórico-textual, Godayol (2020: 39) destaca a Betty Friedan cuyos escritos marcarán un antes y un después, ya que se configura como la primera autora feminista traducida en el estado español bajo

las duras medidas impuestas por la Ley de la Prensa de 1938. Así pues, Josep Maria Castellet, director de Edicions 62, fue el que produjo la versión catalana y su correspondiente publicación bajo el título *La mística de la feminitat* (1965); dicha traducción fue bien acogida y junto con la traducción de *Le segon sexe* (1968) de Simone de Beauvoir contribuyeron a recuperar la conciencia feminista adormecida después de la Guerra Civil (Godayol, 2020: 39). Por tanto, el impacto de estas dos traducciones y su recepción resultan sumamente relevantes para comprender los avances posteriores. Ya que como bien argumenta Godayol (2020: 56): «*El segon sexe* és la Bíblia del pensament feminista occidental de la segona meitat del segle xx».

A tal respecto, resulta cuanto menos imprescindible mencionar la influencia que Friedan y Beauvoir ejercieron en mujeres como María Aurèlia Capmany (1918-1941), historiadora feminista catalana. Godayol (2019c) argumenta que *La dona a Catalunya* (1966), *El feminismo ibérico* (1970) y *El feminismo a Catalunya* (1973) escritas por Capmany se consolidan como las tres obras cumbres, históricas y pioneras del feminismo de la posguerra. La más representativa fue *La dona a Catalunya. Consciència i situació* (1966) por diversas razones: primero, por realizar un estudio de los antecedentes en el que analiza el papel de la mujer en la literatura y en el pensamiento intelectual (a través de una revisión de las autoras que habían tratado previamente la cuestión como Colette, Simone de Beauvoir, Lidia Falcón, Betty Friedan, María Laffitte, Dolors Monserdà, Margarida Nelken, Leonor Serrano, Nicole Vedrès o Virginia Woolf); segundo, por colaborar con el sociólogo Piniella de las Heras con el que realiza una encuesta a ciento veinte mujeres divididas por edades y por grupos sociales y, tercero, por examinar la historia de las reivindicaciones femeninas de las mujeres catalanas (Godayol, 2020: 48). Por tanto, se configura como la obra por excelencia de Capmany y la cual le permitió proyectarse en esferas políticas y en ambientes reivindicativos en los que se preveía con urgencia la recuperación de la memoria histórica de la mujer (Godayol, 2020: 54).

En cuanto al estudio de los informes censores, Godayol (2020: 53) revela que la obra *El feminismo a Catalunya* (1973) fue autorizada a condición de someterse a un duro proceso correccional en el cual se exigía eliminar los comentarios sobre Pilar Primo de Rivera y, también, aquellos en los que la autora denunciaba la persecución y la opresión franquista en Barcelona. Dicha obra concluye la trilogía sobre la historia del feminismo y, además, se conforma al margen del modelo patriarcal nacional católico impuesto por el régimen franquista (Godayol, 2020: 54). Por ello y sin lugar a dudas, Godayol (2020: 63) concluye que María Aurèlia Capmany fue la embajadora de Betty Friedan y Simone de Beauvoir en la Cataluña de los años sesenta y setenta.

Una vez más, la traducción contribuyó a la gestación y a la difusión del pensamiento feminista que, más tarde, se iría materializando y transformando en otros formatos como colecciones editoriales, publicaciones feministas, congresos, ferias y encuentros, entre otros. En lo que respecta a la segunda parte del libro, resulta importante remarcar algunas de las diversas manifestaciones analizadas y tratadas por Godayol (2020: 103) como la celebración de las *Primeres Jornades*

de la Dona que tuvieron lugar entre el 27 al 30 de mayo de 1976, escasos meses después del fallecimiento de Franco. Godayol (2020: 103) relata que dichas jornadas se llevaron a cabo en el Paraninfo de la Universidad de Barcelona y las temáticas estaban centradas en la problemática feminista. De igual modo en que nació el Partido Feminista (con sede en Barcelona) el 9 de mayo de 1979 (Godayol, 2020: 128) impulsado por Falcón, también, se produjeron en este mismo año movilizaciones catalanas a favor del aborto como la que se llevó a cabo bajo la campaña «Jo també he avortat» en la que se recolectaron 1357 firmas (Godayol, 2020: 146). En materia editorial, Godayol pone de relieve cuatro iniciativas claves: la editorial Edicions de Feminismo (1976-1979), la colección titulada «La Educación sentimental» (1977-1984) de Anagrama, la creación del bar-biblioteca «La Sal» para la realización de actividades diversas como seminarios y cursos a través de la cual, un año más tarde, nacería la primera editorial feminista del estado, La Sal, ediciones de mujeres (1978-1990). La creación de espacios como La Sal fue un hecho primordial para que más activistas pudieran incluirse como fue el caso de Montserrat Abelló, Maria Bauzà, Carme Cases, Eugènia Curto, Mercè Fernández, Maria-Mercè Marçal o Isabel Segura (Godayol, 2020: 153). A estos acontecimientos se une en la celebración de la IV Fira Internacional del Llibre Feminista, en junio de 1990, en la que La Sal participa organizando dicho evento (Godayol: 2020, 166).

Por último, hemos de mencionar la publicación del libro *20 anys de feminisme* fruto de las jornadas celebradas en mayo de 1996 en conmemoración del vigésimo aniversario de las Jornades Catalanes de la Dona, en el que Godayol (2020: 209) declara que «Totes coincideixen a afirmar que fou el primer i més important acte unitari d'organització col·lectiva feminista després de quaranta anys de silenci forçat».

Por otra parte, analiza detalladamente los progresos feministas realizados después de los años noventa coincidiendo con la victoria socialista, entre los que destacamos la creación del Institut Català de la Dona en 1989, las campañas a favor del aborto libre y la creación de grupos de investigación universitaria en materia de género (Godayol, 2020: 203-204). En última instancia, la autora incluye de forma pertinente la siguiente cita de Maria-Marcè Marçal (2004: 141), «No és una situació donada, sinó conquerida», mediante la cual analiza varios puntos esenciales de la problemática feminista como, por ejemplo, el patriarcado, el centralismo excluyente masculino y la importancia de la reconstrucción de la historia de la mujer (Godayol, 2020: 211-212). Puesto que, como demuestra Godayol a lo largo del libro, todos los derechos de las mujeres conseguidos a pulso hasta el día de hoy forman parte de una intensa lucha liderada por las combatientes feministas quedando, por consiguiente, patente el hecho de que nunca ninguno de ellos ha sido reconocido de forma gratuita o sin esfuerzo alguno.

Feminismes i traducció de Pilar Godayol se configura, así, como un manual esencial de referencia historiográfica feminista de finales del siglo xx. El extenso repertorio archivístico, documental y bibliográfico que presenta contribuye a la recuperación de la memoria histórica, gracias al rescate de los informes de

la censura que dan visibilidad y ponen voz a las múltiples reivindicaciones feministas que fueron injustamente forzadas al silencio durante y después del franquismo.

BIBLIOGRAFÍA

- GODAYOL, Pilar (2019c). «Contra la derrota de 1939: Maria Aurèlia Capmany y la historia del feminismo a finales del franquismo» en *Represura*, N° 4, pp.132-157.
- GODAYOL, Pilar (2020). *Feminismes i traducció (1965-1990)*. Lleida: Punctum.
- MARÇAL, Maria-Marcè (2004). *Sota el signe del drac. Proses 1985–1997*. Edició de Marcè Ibarz. Barcelona: Proa.

Sandra Pérez Ramos

Universidad de Vic - Universidad Central de Catalunya
perezsandramos@gmail.com

Recibido el 26 de junio de 2020

Aceptado el 5 de julio de 2020

BIBLID [1132-8231 (2020): 165-168]

ARMAND BALSEBRE Y ROSARIO FONTOVA

Las cartas de Elena Francis. Una educación sentimental bajo el franquismo

Madrid: Cátedra, 2018

512 páginas

La tía Lydia española podría haber sido Elena Francis. El mundo distópico de *El cuento de la criada* se fraguó también en el Estado español durante la dictadura de Franco. Tía Lydia y Elena Francis, personajes producto de la ficción, asumen el rol de madre, el papel de celestina cristiana, el de consejeras. Ambas funcionan como dispositivos de control, (re)productoras de moral y de desigualdad de género a través de un lenguaje autoritario y paternalista, sin embargo, el caso de Francis, apenas ha sido estudiado ni representado.

Lxs autorxs, quienes publicaron anteriormente *Las cartas de La Pirenaica. Memoria del antifranquismo* (2014), vuelven a trabajar conjuntamente y a publicar un ensayo que ahonda en las cartas de uno de los programas radiofónicos más conocidos: el consultorio de Elena Francis. A través de una selección metodológica que les permitió trabajar con una muestra de 4325 cartas digitalizadas y correspondientes, mayoritariamente, al periodo de 1956-1963, no solo ponen en valor los archivos subalternos sino que detallan la organización del famoso programa, así como desgranar su objetivo de promoción del instituto de belleza y su función de dispositivo de feminización del franquismo, mostrando el hermanamiento entre capitalismo y patriarcado.

Este estudio indaga en las investigaciones planteadas previamente por Gérard Imbert (1982), quien estudia los programas emitidos durante la Transición para afirmar que en dicho periodo se mantiene la ideología nacionalcatólica a través de Francis, personaje creado principalmente por la guionista Ángela Castells, cuya función en el equipo creativo así como los lazos de unión con los asesores/censores religiosos y el Patronato de Protección de la Mujer son abordados por Balsebre y Fontova. En 1995, Juan Soto, también guionista en un periodo posterior que coincide con ciertos cambios en los mensajes ideológicos radiados -no tanto en los epistolares-, publica un libro en el que se apropia de la paternidad del personaje, hecho que desmonta la obra reseñada y que continúa por la senda de Pura Sánchez (2016), centrada en las cartas que se enviaban al consultorio durante el tardofranquismo. Los programas radiofónicos que tenían como objetivo a las mujeres también han sido estudiados por Salvador Gómez y Fátima Gil (2010), quienes se centran en los tópicos de las emisiones femeninas de RNE; así como por Sergio Blanco (2016), centrado en el primer franquismo, o por José Emilio Pérez (2018), quien analiza el trabajo femenino en RNE, las representaciones y la audiencia. Estas publicaciones evidencian un creciente interés por los estudios de género centrados en el periodo franquista.

El presente libro conversa con diferentes disciplinas académicas para profundizar en la situación de las *mujeres Francis* y recopila expresiones artísticas, conversando especialmente con Carmen Martín Gaité (1987). Asimismo, se aleja del estudio

centrado en la emisión radiofónica e incluye las cartas que las mujeres enviaban al consultorio, estableciéndose una conversación entre las (auto)narraciones de vida y los discursos nacionalcatólicos (re)producidos desde el dispositivo radiofónico y epistolar. *Las cartas de Elena Francis*, tras un recorrido por la historia de la radiofonía española con relación a otros dispositivos culturales, muestra la organización del consultorio y la función de las empleadas, tanto las actrices que ponían la voz con modulaciones performativas como de las contestadoras de las cartas, mal pagadas y con jornadas extenuantes. Revela también que, aunque pretendía dirigirse a las mujeres de clase media-alta por interés empresarial, tuvo un mayor calado entre las mujeres migrantes de clase baja que se asentaban en Cataluña, especialmente entre las amas de casa y empleadas domésticas, aunque su fama se extendió a otros grupos sociales que revelan la ausencia de medidas sociales de la época y visibilizan problemas como el de la vivienda que, sin embargo, en ocasiones no fueron radiados siguiendo la estrategia de invisibilización desarrollada por la dictadura que se extendía a otros ámbitos, como al de la sexualidad femenina.

Asimismo, el perfil que hacen de la *mujer Francis* visibiliza la amputación educativa y de desarrollo personal, los conflictos de clase como la explotación y discriminación laboral de las *obreras de las fábricas*, la precariedad de las *obreras de aguja*, el abuso sexual de las trabajadoras domésticas que estaba exento de crítica social y de reprobación hacia los violadores, pero connotado de culpabilización de las mujeres a las que se encamina hacia el sacrificio y el perdón, tal y como ocurrió con la construcción identitaria de las niñas-santas (Osborne, 2013) o hacia la revictimización mediática como evidencia la historia de Antonia Pernía que pone de relieve la especificidad de la violencia maternal. Estas revelaciones, en muchos casos no intencionales, promueven paradójicamente la idea de que las mujeres deben aceptar el sufrimiento visto como *oportunidad cristiana*, siendo la respuesta epistolar habitual. No obstante, los cambios sociales implicaron modificaciones discursivas que provocaban un vals entre el autoritarismo moral, la complicidad paternalista y la actitud conciliadora.

Asimismo, las autorxs muestran la estructura interna del consultorio, dividido en la sección dedicada a los consejos de belleza y la lectura de las cartas, algunas reales y otras ficticias. En ambas secciones, se produce una confluencia de intereses económicos e ideológicos que presentan continuidades en la actualidad, tal y como ocurre con la normatividad corporal promovida a través de sus productos estrella que eran recomendados en las cartas a través de una estrategia de *mailing* personalizado. Esto junto con la (re)producción del estereotipo de *mujer-ángel del hogar nacionalcatólico* se lleva a cabo a través del personaje de Elena Francis al que muchas personas consideraron real, concibiéndola como consejera, amiga, protectora, madre y que, en realidad, actuaba como *policía de la moral* franquista en favor del arquetipo de mujer de Acción Católica. El consultorio normativiza diferentes etapas de la mujer, como la niñez, la juventud y el noviazgo encaminado al matrimonio y la maternidad como imperativo de género, rechazando la autonomía sexual, la familia monomarental de *mujeres caídas* y formas como la soltería, realizando un tratamiento diferenciado entre lo permitido y tolerado por

las mujeres hacia sus novios y hacia los maridos, como ocurría con el discurso sobre la infidelidad; por tanto, los consejos fijaban conductas que implicaban exclusiones, especialmente cuando se ponía en tela de juicio la familia patriarcal que funciona(ba) como un instrumento de dominación. Por otro lado, Baselbre y Fontova señalan que aunque la audiencia era eminentemente femenina, el hombre -infantilizado en el discurso de Francis- estaba presente e incluso algunas veces escribía cartas para pedir ayuda, lo que podría alterar los imperativos de la masculinidad nacionalcatólica, especialmente el relativo al individualismo triunfante y heroico; mientras que en otras ocasiones pedían que Elena ejerciera como *agencia matrimonial*, o pedían *madrinas* epistolares que los acompañaran durante el servicio militar. Algunas cartas analizadas revelan una normatividad corporal masculina acrecentada en el momento actual a través de la representación *spornosexual* (Simpson, 2014).

El corpus epistolar muestra la desorientación y confusión de las mujeres debido a la represión familiar, a la educación diferenciada, a la falta de espacios mixtos y a un sustrato cultural que prescribe comportamientos a veces de forma ambigua para mostrarse pura y virginal, pero sin alejarse demasiado de los deseos masculinos, lo que permite sumirse al hombre sin cometer un pecado. Esta esquizofrenia discursiva permitía los paseos y bailes pero a la vez recordaba el peligro de desviación, de ahí que Elena Francis respondiera a dudas sobre cómo comportarse con un chico o cómo formalizar la relación y cuándo hacerlo. Estos consejos no siempre coincidían con las prácticas de las mujeres, tal y como pone de relieve el libro a través de la inserción de los resultados de la investigación del médico Serrano Vicéns que revela que a pesar de los dispositivos de género, las mujeres reconocían parcialmente su sexualidad.

Estas normativizaciones se producen en todas las esferas, por lo que el libro analiza desde los recetarios y la limpieza del hogar que buscan complacer al hombre hasta la belleza que se tensa entre los intereses de marketing y los de la moral nacionalcatólica, asumiendo ciertos comportamientos y simbología de la mujer moderna como el consumismo pero rechazando aquellos que implican rebeldía y liberación. Por tanto, encontramos grietas que se observan en la propia representación del personaje, concebido como una mujer excepcional que muestra falso aperturismo y, paradójicamente, rompe con el modelo único de ángel del hogar, tal y como se puede observar en otras mujeres, como aquellas que formaban parte del grupo de los Coros y las Danzas de Sección Femenina (Stereberger, 2015).

Abordan también las cartas destinadas a las consultas de estética, especialmente porque eran porcentualmente mayores a los problemas sentimentales explicitados. Las respuestas epistolares apuestan por indicar el maquillaje de la prudencia y la mesura, así como (re)activan la normatividad corpopolítica favorecida por los dispositivos médicos que sigue presente en nuestros días: la conceptualización del vello como masculino y primitivo que debe ser rechazado socialmente, la obsesión por la eliminación de «imperfecciones» y de grasa en una encarnizada lucha que pretende arrebatar nos la capacidad de autonomía y dañar el cuerpo, rechazándolo o, incluso, encerrándolo. Esto provoca, como dejó escrito Naomi Wolf con relación

al imperativo de una determinada belleza, la obediencia de las mujeres: «Bajo el dominio del mito, el cuerpo no les pertenece a ellas sino a la sociedad [...] La dieta es el más potente de los sedantes políticos de la historia de las mujeres. Una población con una locura mansa es una población manejable» (1991: 241-242).

En la obra se observa cierta reiteración de ideas y otras apenas esbozadas, especialmente aquellas que permitirían desarrollar las contradicciones o los procesos de hibridez, dando, por tanto, la sensación de homogeneidad discursiva durante el franquismo. Asimismo, la lógica interna de algunas divisiones de capítulos y subapartados no queda del todo clara. A pesar de ello, el estudio permite profundizar en el papel del consultorio como legitimador de la dictadura y como dispositivo de feminización a través de las respuestas epistolares; muestra las preocupaciones de las mujeres de una época, el desamparo social, legal y las violencias ejercidas sobre sus cuerpos encerrados en *la jaula doméstica*. Además, invita a continuar la propuesta de lxs propios autorxs -una historia de las emociones durante el franquismo-, así como explorar futuras investigaciones: el análisis del discurso de las cartas con relación a la representación de la(s) masculinidad(es); o el análisis de los pseudónimos para observar la auto-representación de las mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

- BALSEBRE, Armand y FONTOVA, Rosario (2014). *Las cartas de La Pirenaica. Memoria del antifranquismo*, Barcelona: Cátedra.
- BLANCO, Sergio (2016). «Los consultorios sentimentales de radio durante el primer franquismo. A propósito del programa “Hablando con la Esfinge”» (1946-1956) en *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, n°23, pp.59-83.
- GIL, Fátima y GÓMEZ, Salvador (2010). «Al oído de las mujeres españolas. Las emisiones femeninas de Radio Nacional de España durante el primer franquismo (1937-1959)», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, n°16, pp.131-143.
- IMBERT, Gérard (1982). *Elena Francis, un consultorio para la transición*, Barcelona: Península.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1987). *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona: Anagrama.
- OSBORNE, Raquel (2013). «Cuerpo inmaculado: la función de la pureza en el modelo de mujer de la Iglesia católica», en DEL VAL VALDIVIESO, M^a Isabel, y GALLEGO, Henar (eds.). *Las huellas de Foucault en la historiografía. Poderes, cuerpos y deseos*, Barcelona: Icaria.
- PÉREZ, José Emilio (2018). *Mujeres y Radio Nacional de España, (1960-1975): trabajo, audiencias y representaciones*. [Tesis Doctoral], Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- ROVIRA, Josep (2009). *Querida doña Elena*. España: TV3/RTVE Documentos TV.
- SÁNCHEZ, Pura (2016). *Mujeres náufragas*, Barcelona: Bellaterra.
- SIMPSON, Mark (10 de junio de 2014). «The metrosexual is dead. Long live the spornosexual», *The Telegraph*. Disponible en: <https://www.telegraph.co.uk/>

men/fashion-and-style/10881682/The-metrosexual-is-dead.-Long-live-the-spornosexual.html

SOTO, Juan (1995). *Querida Elena Francis*, Barcelona: Círculo de Lectores.

STERENBERGER, Cecile Stephanie (2015). «Los Coros y Danzas de la Sección Femenina en Guinea Ecuatorial. Un caso de estudio del vínculo entre política de género y colonialismo», en OSBORNE, Raquel (ed). *Mujeres bajo sospecha (Memoria y sexualidad, 1930-1980)*, Madrid: Ed. Fundamentos.

WOLF, Naomi (1991). *El mito de la belleza*, Barcelona: Emecé.

Alba Porto Artal

Universidad Nacional Española a Distancia (UNED)
albuchita1990@gmail.com

Recibido el 5 de junio de 2020

Aceptado el 5 de julio de 2020

BIBLID [1132-8231 (2020): 169-173]

VALERIA VEGAS

Vestidas de azul. Análisis social y cinematográfico de la mujer transexual en los años de la Transición española

Madrid: Editorial Dos Bigotes, 2019.

289 páginas.

En este volumen se entrecruzan diversos ámbitos que vienen gozando de una paulatina revisión crítica a lo largo de la última década: en primer lugar, las creaciones cinematográficas realizadas en la España de la Transición con un carácter más o menos documental; en segundo lugar, las representaciones culturales de las «minorías sexuales» durante una época tan turbulenta como aquella; en tercer lugar, la recuperación de testimonios marginados por la historiografía más vetusta. En efecto, Valeria Vegas ofrece una aproximación poliédrica a *Vestida de azul*, cinta de Antonio Giménez-Rico, estrenada en el Festival de San Sebastián de 1983, en donde, a caballo entre la ficción y la confesión, se pintaba un retrato coral de seis mujeres trans a través de sus relatos de vida, de sus diálogos y de la reconstrucción de ciertos momentos significativos de sus biografías. Sin embargo, según sugiere el subtítulo del volumen y se explicita en la introducción, su objetivo trasciende el simple análisis audiovisual:

Tomando como eje central algunos aspectos de sus protagonistas, me propongo analizar cómo la sociedad y los medios reflejaban temas como la prostitución, el espectáculo, la reasignación sexual, la cárcel, la exclusión social, el entorno familiar o la Ley de Peligrosidad Social. La vida de cada una de las protagonistas sirve para ahondar en aquellas vicisitudes por las que entonces pasaba el colectivo transexual (Vegas, 2019: 9).

En España, la aproximación a fuentes cinematográficas que reflejen el universo de las heterodoxias sexuales durante esos años de la mano de los estudios de género no es novedosa en sí misma. Así, por ejemplo, y con propósitos diversos, la han manejado monografías como las de Isolina Ballesteros (2001), Alberto Mira (2004), Amanda Castro García (2009), Alejandro Melero Salvador (2010) o Alberto Berzosa (2014), que sorprendentemente no se citan en este libro. Aun así, la aportación de Valeria Vegas resulta de interés justamente porque concentra su mirada en una única creación que le sirve como punto de fuga para construir un muy peculiar calidoscopio.

En efecto, *Vestidas de azul...* aparece dividido en tres grandes secciones, tras la introducción (pp. 9-13) y antes de la bibliografía, básicamente hemerográfica, y los agradecimientos (pp. 285-289). En la primera (pp. 15-130), se traza un recorrido sobre la evolución de la legislación y la nomenclatura con la que las protagonistas se autodefinían: resulta muy pertinente destacar el uso de «travesti», en detrimento de «transexual», e interrelacionarlo con la modesta extracción social y con la elemental formación educativa que se proyecta en la película. Sin embargo, en esta sección se

exploran poco algunas contradicciones discursivas y se cometen varios errores de bulto (como aludir a los «grupos parlamentarios» que, en las cortes franquistas de 1970, habrían aprobado la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social). Al tiempo, la voluntad de brindar una genealogía de las representaciones trans en el cine español hasta 1983 –que, de entrada, puede resultar muy atractiva para comprender la originalidad de Giménez-Rico –, acaba cayendo en cierto tono enumerativo y descriptivo, con juicios de valor desinformados; la consulta de estudios culturales y de género sobre esta época y esta órbita, publicados dentro y fuera de España en prestigiosas revistas y editoriales universitarias, le habrían servido para afinar algunas valoraciones y evitar cierto presentismo y desaliño estilístico. Resulta, así, poco acertado, obviar la película *Flor de otoño* (1978), de Pedro Olea –a la que solo se dedican las pp. 56-57– con la argumentación aducida, considerando, además, el impacto que tuvo entre muchas personas trans de aquellos años. Tampoco se justifica que dedique tan escaso espacio a algunas cintas y que, por el contrario, en las pp. 75-92 se aborden documentales extranjeros o en las pp. 92-104 se citen obras posteriores. En «Desvistiendo *Vestida de azul*» (pp. 105-130) se aporta un resumen detallado de las tramas y personajes de la película.

Merced a esta síntesis –útil solo para quienes no la puedan ver, al tratarse de una producción que ha gozado de pobre distribución comercial desde hace décadas–, estamos en buenas condiciones para emplazar los contenidos de la segunda sección (pp. 131-230), que, a mi juicio, es la mejor desarrollada. Valeria Vegas opta por interrelacionar cada una de las seis protagonistas con otros seis ejes temáticos, que iluminan las luces y las sombras de tantas mujeres trans durante el último cuarto del siglo XX español: Loren o las leyes opresoras, Eva o el mundo del espectáculo, Renée o la integración social, Nacha o la prostitución, Josette o la disidencia desde el transformismo, Tamara o la exclusión social. Mezclando noticias biográficas e informaciones variopintas, nos encontramos ante un retrato muy vivo, como puede deducirse, sobre diversas cuestiones en torno a la configuración de las nuevas identidades de género que se estaban forjando. El recorte de prensa o la anécdota privada iluminan individuos y colectivos con una intensidad precisa y plural, estrategia que revierte en la mejor comprensión del tema propuesto: las reformas legislativas y penales coetáneas y posteriores, la relevancia del mundo de los cabarés o de la prostitución en la vida cotidiana de tantas personas trans, la emigración desde los cuatro puntos cardinales hasta Madrid, las penurias familiares y económicas... No cabe duda de que esta cinta, aun siendo «un producto cinematográfico de entretenimiento, dejaba que las propias protagonistas planteasen sus inquietudes, relatasen sus vivencias y mostrasen parte de un drama» (p. 181). Sin embargo, siendo esto así, hubiera sido acertado problematizar los subgéneros cinematográficos de que Giménez-Rico se sirvió –el melodrama o la comedia erótica– para profundizar en la ideología subyacente, según avanzara Melero Salvador (2015: 139-145).

Este tapiz autobiográfico, captado a través también de periódicos y revistas de los años 70 y 80, constituye otra singular aportación de la presente monografía, ya que no resultan abundantes los testimonios de aquella generación de mujeres trans,

según reiterase en su tesis doctoral Norma Mejía (2006). Por tan poderosa razón, creo que la tercera sección (pp. 231-283) no solo resulta magnífica por la entrevista a Giménez-Rico, quien reflexiona sobre el proceso de realización y recepción de su película (pp. 233-262), sino por la entrevista a Josette (pp. 263-276), una de las dos supervivientes del sexteto protagonista, con sus sorprendentes recuerdos, a veces contradictorios, casi inevitablemente:

Nunca me he sentido mujer, pero yo viví en un momento que era la ola del travestismo. Era travesti, pero no de la forma en que lo entendían las demás, sino como parte del transformismo. Mi hermana Eva, sí. (...) Vivía como mujer, pero por el qué dirán. Tampoco me podía imaginar lo que iba a ser esta época, lo veía todo difícil como mujer. Pensaba que si daba el paso, acabaría toda mi vida entranso y saliendo de la cárcel constantemente. He conocido a muchas, a las que he ido a visitar, que se han muerto allí; llegaban por ser prostitutas y acababan abandonadas y no las querían ni sus familias. Era inimaginable el siglo XXI, yo me veía en el futuro abandonada por todo el mundo. Pero, bueno. Aún les hacen la vida imposible (Vegas, 2019: 272-273).

Vestidas de azul... es un libro repleto de perlas como ésta, amén de una aproximación de calado para orientarnos implícitamente en el mapa de las identidades sexogenéricas disidentes en España durante las tres últimas décadas del siglo xx. No es exhaustivo, pero la honestidad del compromiso de Valeria Vegas y el homenaje explícito invitan a una lectura reparadora de los descuidos de la desmemoria histórica, no solo cinematográfica.

Bibliografía:

- BALLESTEROS, Isolina (2001). *Cine (ins)urgente. Textos filmicos y contextos culturales de la España posfranquista*, Madrid: Fundamentos.
- BERZOSA, Alberto (2014). *Homoherejías filmicas: cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*, Madrid: Brumaria.
- CASTRO GARCÍA, Amanda (2009). *La representación de la mujer en el cine español de la Transición*, Oviedo: KRK Ediciones.
- MEJÍA, Norma (2006). *Transgenerismos. Una experiencia transexual desde la perspectiva antropológica*, Barcelona: Bellaterra.
- MELERO SALVADOR, Alejandro (2010). *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición*, Madrid: Notorious.
- MELERO SALVADOR, Alejandro (2015). «Transgresión y testimonio en el cine español sobre transexualidad» en PERALTA, Jorge Luis y Rafael M. MÉRIDA JIMÉNEZ (eds.) (2015). *Memorias, identidades y experiencias trans: (in)visibilidades entre Argentina y España*, Buenos Aires: Biblos, pp. 133-146.
- MIRA, Alberto (2004). *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona-Madrid: Egales.

Rafael Manuel Mérida Jiménez
Universitat de Lleida
rmmerida@yahoo.es

Recibido el 30 de abril de 2020
Aceptado el 1 de mayo de 2020
BIBLID [1132-8231 (2020): 174-177]



LISTADO DE REVISORES/AS DEL NÚMERO 37 (2020)

Agnes García Ventura (Universitat de Barcelona)
Angélica Velasco Sesma (Universidad de Valladolid)
Elena Monzón Pertejo (Universitat de València)
Isabel Balza Múgica (Universidad de Jaén)
Iván Sambade Baquerín (Universidad de Valladolid)
Javier Vílchez Luzón (Escuela Superior de Comunicación Audiovisual)
Joan Sanfèlix Albelda (Universitat de València)
José Manuel Peláez Romero (Universidade do Minho, Braga, Portugal)
José Miguel Molines Cano (Universitat Politècnica de València)
Maria Medina-Vicent (Universitat Jaume I de Castelló)
María Carmen Delia Gregorio navarro (Universidad de Zaragoza)
Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I de Castelló)
Ramón Santonja Alarcón (Universitat d'Alacant)
Rosa María García (Universidad de Murcia)
Silvia Guillamón Carrasco (Universitat de València)

Selecció d'articles

Els treballs presentats a *Asparkia. Investigació feminista* seran sotmesos a l'avaluació confidencial de dos experts/es. En el cas de que els/les avaluadors/es proposen modificacions en la redacció de l'original, serà responsabilitat de l'editor/a –una vegada informat l'autor o l'autora– del seguiment del procés d'elaboració del treball. Cas de no ser acceptat per a la seua edició, es remetran al autor/a els dictàmens emesos per els/les evaluadors/es. En qualsevol cas, els originals que no se subjecten a les normes d'edició d'aquesta revista seran retornats als seus autors/es per a la seua correcció, abans del seu enviament als avaluadors i avaluadores. Consultar Normes d'edició en el següent enllaç:
<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/index>

Enviament dels articles

Els/les autors/es ometran el seu nom, així com també la universitat o l'organisme al que pertanyen, per a assegurar la revisió cega per parells. Per a poder lliurar els articles és necessari registrar-se a través de la plataforma Open Journal System, en el següent enllaç: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/user/register>
El sistema permet registrar-se de manera gratuïta així como pujar arxius.

Pròxims números monogràfics d'Asparkia

Asparkia 38 (2021)

Monogràfic: Mujeres en el mundo del trabajo. Perspectivas históricas desde el presente

Edició a càrrec de: Sonia Pérez Toledo (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México) y Vicent Sanz Rozalén (Universitat Jaume I)

Selección de artículos

Los trabajos presentados a *Asparkia. Investigació feminista* serán sometidos a la evaluación confidencial de dos expertos/as. En el caso de que los/as evaluadores/as propongan modificaciones en la redacción original, será responsabilidad del editor/a –una vez informado el autora o autora– del seguimiento del proceso de reelaboración del trabajo. Caso de no ser aceptado para su edición, se remitirán al autor/a los dictámenes emitidos por los/as evaluadores/as. En cualquier caso, los originales que no se ajusten a las normas de edición de esta revista serán devueltos a sus autores/as para su corrección, antes de su envío a los evaluadores y evaluadoras. Consultar Normas de edición en el siguiente enlace:
<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/index>

Envío de los artículos

Los/as autores/as omitirán su nombre, así como también la universidad o el organismo al que pertenecen, para asegurar la revisión ciega por pares. Para poder entregar el artículo es necesario registrarse a través de la plataforma Open Journal System, en el siguiente enlace: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/user/register>
El sistema permite registrarse de manera gratuita así como subir archivos.

Próximos números monográficos de Asparkia

Asparkia 38 (2021)

Monogràfic: Mujeres en el mundo del trabajo. Perspectivas históricas desde el presente

Edición a cargo de: Sonia Pérez Toledo (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México) y Vicent Sanz Rozalén (Universitat Jaume I)



Marina Tsvetáieva
EL RELATO DE SÓNIECHKA

Edició i publicació de Maria García Borrás



Mª Carmen África Vidal Clavemente
**LA MAGIA DE LO EFÍMERO:
REPRESENTACIONES DE LA MUJER
EN EL ARTE Y LITERATURA ACTUALES**

Prólogo de Almudena Grandes



María José Gómez Fuentes
**CINEMATOGRAFÍA
LA MUJER EN EL CINE Y
LA LITERATURA DE LA DEMOCRACIA**

Prólogo de Ciro Pardo



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



PREMIO NACIONAL DE EDICIÓN UNIVERSITARIA
MEJOR COLECCIÓN 2004

**VOCES PROFÉTICAS.
RELATOS DE ESCRITORAS
PERIODICIDADES
DE ENTRESIGLOS (1840-XX)**

Selección, introducción y prólogo crítico a cargo de:
Piedad Alcaraz, Susana Cordero y Concha Barral - Cordero



MUJERES MAXIMALISTAS

Selección, introducción y prólogo crítico a cargo de:
Piedad Alcaraz y Susana Cordero



Sunil Nampashi
FÁBULAS FEMINISTAS

Introducción y publicación de Ana García Aragón



Pilar Godoy
IONES DE BLOOMSBURY

Prólogo de María Paz Zamora



Clotilde Mato de Turrer
AVES SIN NIDO

Edición crítica de Susana Cordero
Prólogo de Susana Cordero



COLETTE UNIVERSAL

Laura Vilanova y Gabriel Llanos, eds.



Duquesa de Abrantes
RELATOS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES

Edición y publicación de María Luisa Bergamín Tostel



María Pilar Matad Aznar
VIOLENCIA DE GÉNERO

Introducción y publicación de Ana García Aragón



María Iordánidu
LOKANDRA

Introducción, selección de Piedad Alcaraz, Susana Cordero,
Prólogo de la Universidad Karate
Edición de Susana Cordero



Nieves Muñoz Muñoz
LOS ECOS DEL BANQUETE NO ESCRITO



Eua Mendieta
EN BUSCA DE CATALINA DE ERAUSO
Identidades en conflicto en la vida
de la Monja Añerrez



**OLIMPIA DE GOUGES
O LA PASIÓN DE EXISTIR**

Edición de Margarita Bujá y prólogo de la autora
Selección de prólogo de Susana Cordero
Prólogo de Susana Cordero



**MUJERES EN LA HISTORIA
DEL TEATRO JAPONÉS
DE AMATEASU A MINAKO SEKI**

Prólogo de Susana Cordero



Clotilde Rafols-Iribarnena
Ni ZANAKO (MI HIJA)

Edición crítica y publicación
de Susana Cordero y Susana Cordero



Itziar Pascual Oñate
LA AMAEN MARIAS GUERRERAS
ASOCIACIONISMO DE MUJERES
Y ACCIÓN CULTURAL





Preu: 8 €