

# Asparkia

INVESTIGACIÓ FEMINISTA Número 42







@raquelmulas



# ASPARKÍA

## Investigació feminista

*Ecofeminismos a través de la historia del arte:  
naturaleza, género y educación*

Número 42. 2023

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

#### **Direcció**

Núria Molines Galarza (Universitat Jaume I de Castelló)

#### **Editora de Miscelànea**

Alba Moliní Gimeno (Universitat de València)

#### **Editoras invitadas**

Ana Valtierra Lacalle (Universidad Complutense de Madrid),  
Diana Lucía Gómez Chacón (Universidad Complutense de Madrid)  
Claudina Romero Mayorga (University of Reading)

#### **Editoras adjuntas**

Juncal Caballero Guiral (Universitat Jaume I)  
Sonia Reverter Bañón (Universitat Jaume I)  
Dora Sales Salvador (Universitat Jaume I)  
Rosalia Torrent Esclapés (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 València); Pilar Godayol i Nogué (Universitat de Vic); Begoña García Pastor (UNED); Jordi Luengo López (Universidad Pablo Olavide de Sevilla); Alicia H. Puleo García (Universidad de Valladolid); Alba Varela Laceras (Librería de Mujeres de Madrid); Lydia Vázquez Jiménez (Universidad del País Vasco); Carmen Senabre Llabata (Universitat de València); Carlos Jesús Fernández Rodríguez (Universidad Autónoma de Madrid)

#### **Consejo asesor**

Dr. Kae Reynolds (University of the West of Scotland, Reino Unido); Shirley Mangini, SM (Profesora Emérita California State University, Long Beach, Estados Unidos); Mercedes Alcañiz Moscardó (Universitat Jaume I, España); Alon Lischinsky (Oxford Brookes University, Reino Unido); Judith Astelarra Bonomí (Universitat Autònoma de Barcelona, España); 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); Mª Jesús Izquierdo Benito (Universitat Autònoma de Barcelona, España); Giuseppe Patella (Università di Roma Tor Vergata, Roma); Gloria Young (Centro de Estudios y Competencias en Género, Panamá)

#### **Redacció**

*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. Despachos: TI2034DD i TI2033DD. Av. Sos Baynat, s/n. 12071 – Castelló de la Plana. Teléfono: +34 964 729 971. Correo: if@uji.es. 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>

#### **Correctoras**

Nerea García Jiménez y Paula Porcar Llorens

#### **Financiación**

Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificació Escribano, Vicerectorat d'Investigació i Transferència (Pla de Promoció de la investigació)

#### **Asparkia**

Investigació Feminista N.º 42, junio de 2023

**Asparkia** no se identifica necesariamente con los contenidos de los artículos incluidos

**Asparkia** está indexada en Carhus Plus+, ErihPlus, Miar, ISOC, Latindex, Dialnet, Dulcinea, Redib, Dice, RE5H, In-Recs, Circ, UlrichsWeb, DOAJ, EBSCO, SCOPUS. Tiene el Sello de Calidad FECYT (2022) y la Mención en Buenas Prácticas Editoriales en Igualdad de Género

Maquetación: Drip studios S.L.

Dep. Legal: CS-376-1992

ISSN: 1132-8231

e-ISSN: 2340-4795

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

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I Datos catalográficos

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



Atribución-CompartirIgual CC BY-SA

# ÍNDICE

## ILUSTRACIONES

..... 9

## ARTICULO MARCO

**Editoras invitadas: Ana Valtierra Lacalle, Diana Lucía Gómez Chacón y Claudina Romero Mayorga**

Algunas consideraciones sobre el estudio de la historia del arte desde una perspectiva ecofeminista y su aplicación museográfica y educativa  
*Some Considerations on Art History From an Ecofeminist Perspective and Its Museographic and Didactic Application*..... 17

## FIRMAS INVITADAS

**Mónica Carabias Álvaro**

Aquí y ahora. Arte y Ecofeminismo en la Era del Antropoceno.  
Dos casos de Estudio: Stefanie Herr y Gabriela Riviera  
*Here and Now. Art and Ecofeminism in the Age of the Anthropocene. Two Case Studies: Stefanie Herr and Gabriela Rivera*..... 23

**Irene González Hernando**

Naturaleza, medioambiente y mujeres en las fuentes medievales y las obras de arte: una primera aproximación  
*Nature, Environment, and Women in Medieval Written Sources and Works of Art: A First Approach*..... 47

## TEXTOS DEL MONOGRÁFICO

**Eleonora Voltan**

Images of Female Pygmies in Pompeian Nilotic Paintings:  
A preliminary Overview about their Roles and Representations  
*Las imágenes de pigmeas en las pinturas nilóticas pompeyanas: Reflexiones preliminares sobre sus roles y representaciones*..... 73

**Laura Rodríguez Peinado**

Trabajo textil femenino en la Edad Media: ocupación señorial y oficio profesional  
*Female Textile Work in the Middle Ages: Ladies' Occupation and Job*..... 103

**Laura Triviño-Cabrera y Paula María Martín Díaz**

Hacia una enseñanza de la historia del arte desde una perspectiva ecofeminista: análisis y propuesta curricular  
*Towards a Teaching of the History of Art From an Ecofeminist Perspective: Analysis and Curricular Proposal*..... 127

**Sandra García-Sinausía**

Creadoras y Naturaleza: Una aproximación al Ecofeminismo en el aula de Historia del Arte a través de pintoras  
*Women Artist and Nature: An Approach to Ecofeminism in History of Art Class*..... 145

- Laura Lucas Palacios, Elisa Arroyo Mora y Antonia García Luque**  
 El valor de la(s) historia(s) del arte para educar en el Ecofeminismo crítico: de las Bands of Mercy al Test de la Nueva Ariadna  
*The Value of the Art Histories to Educate in Critical Ecofeminism: from the Bands of Mercy to the New Ariadna Test* ..... 167

## MISCELÁNEA

- Vítor Blanco-Fernández**  
 Ciberfeminismos para el cambio de siglo.  
 Discusiones Ciberfeministas entre 1997 y 2001  
*Cyberfeminisms for the New Century. Cyberfeminist Discussions between 1997 and 2001* ..... 193
- Fernando Herranz Velázquez**  
 El concepto de la racionalidad y utilidad en la construcción de la masculinidad hegemónica de la modernidad  
*The Concept of Rationality and Utility in the Construction of the Hegemonic Masculinity of Modernity* ..... 213
- Alicia Rain Rain**  
 Etnografías de las sexualidades y maternidades de mujeres mapuche en Chile  
*Ethnographies of Sexualities and Maternities of Mapuche Women in Chile* ..... 233
- María Aimaretti**  
 Claroscuros de mujeres solteras en los cines argentino y español de los cincuenta  
*Light and Shade of Single Women in the Argentine and Spanish Cinemas in the 50s* ..... 251
- Ana Fernández Quiroga**  
 El tratamiento diferencial de las violaciones en relación con las características de las víctimas. Estudio de caso de los procesos de denuncia de violencia sexual a menores en la isla de Lamu, Kenia  
*The Differential Treatment of Violations in Relation to the Characteristics of the Victims. Case Study of the Process of Reporting Sexual Violence against Minors on the Island of Lamu, Kenya* ..... 271
- Erika Cruz Coria, Alma Ivonne Marín Marín y Judith Alejandra Velázquez Castro**  
 La subordinación de las mujeres en el turismo rural: una revisión de estudios de caso  
*Subordination of Women in Rural Tourism: A Review of Case Studies* ..... 289
- Tecla González Hortigüela y Manuel Canga Sosa**  
 La pasión de dos hermanas abocada a la muerte: de Tristán e Isolda a Melancolía (Lars von Trier, 2011)  
*The Passion of Two Sisters Doomed to Death: From Tristan and Iseult to Melancholia (Lars von Trier, 2011)* ..... 311
- Nil Nadal**  
 Dues visions feministes en el cinema d'Agnès Varda: de l'ortodòxia a la dissolució  
*Two Feminist Viewpoints in Agnès Varda's Cinema: From Orthodoxy to Dissolution* ..... 345

## RESEÑAS

<b>Lynda Avendaño Santana</b> <i>Ecoxicanismo. Autoras chicanas y justicia medioambiental,</i> de Maite Aperribay-Bermejo.....	359
<b>Carmen Poblete Trichilet</b> <i>Ecofeminismo y decrecimiento,</i> de Victoria Aragón García.....	365
<b>Elisa Isabel Chávez Guerrero</b> <i>Feminist Critical Literacy. From Mainstream Culture to Didactic Probusage,</i> de Laura Triviño Cabrera .....	369
<b>Sandra García-Sinausía</b> <i>Diario,</i> de Marie Bashkirtseff .....	375
<b>Jon Iparraguirre Martínez</b> <i>Las mujeres en la Edad Media. xxx Semana de Estudios Medievales de Nájera,</i> de Esther López Ojeda (Coord.).....	379
<b>Desiré Rodríguez Martínez</b> <i>Milicianas. Mujeres republicanas combatientes,</i> de Ana Martínez Rus .....	383
<b>Carne Pinyana Garí</b> <i>Històries originals de la vida real,</i> de Mary Wallstonecraft.....	387
REVISIONES A CARGO DE.....	392



# ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

## SUMMARY OF PICTURES



Raquel Mulas. *Bosque de zanahorias* (2021) ..... Portada



Raquel Mulas. *La dama de los canguros* (2021) ..... 1



Ruth Timón. *F/C* (2021)..... 10



Ruth Timón. *Amanita* (2021)..... 13



Greta Hammond. *Habitación poética* (2021)..... 139



Cote Quiroga. *Qué has sido o no has sido – esa es la pregunta* (2018)..... 337



Gema Álvaro. *Hermanas* (2020) ..... 361



Raúl Muñoz. *Mujer, mujer* (2016) ..... 366





La Galería Espacio Punto Nemo surge como un intento de acercar arte original y variado al público. Su filosofía se basa en la «democratización del arte», tanto para artistas como para quienes compran; ofrece un lugar de exposición y venta a artistas que tengan propuestas interesantes y asequibles, independientemente del punto de su carrera en el que se encuentren, y un lugar de exploración y adquisición a todas aquellas personas que sopesen la posibilidad de incorporar piezas originales, únicas y actuales a su entorno personal. En una búsqueda constante de nuevas incorporaciones, cada semana salen a la zona de exposición nuevas piezas que buscan sorprender y enamorar a sus visitantes. La selección de artistas no está basada en sus logros curriculares, procedencia, formación o estatus profesional, sino en su capacidad para generar calidad artística, personalidad, interés y «belleza» dentro de sus muy diferentes estilos, y que sea asumible por cualquier persona que quiera adquirir una pieza fresca, actual y personal. Estas premisas han tenido como resultado, al menos en los meses de andadura de este proyecto, que dentro del elenco de artistas que se pueden encontrar en la galería el porcentaje de mujeres supere ampliamente al de los hombres. Las artistas que exponen en la galería tienen estilos muy diversos y utilizan diferentes técnicas que abarcan el dibujo, la pintura, el collage, el grabado o el arte textil. También se utiliza el espacio para realizar talleres propuestos por las personas expertas sobre las técnicas que más dominan.

## **RAQUEL MULAS**

Periodista de profesión durante años, decidió dedicar su creatividad al collage en 2019, centrando su temática en la mujer y la imagen que proyecta en las tradicionales «revistas femeninas» en las que trabajó. Su formación artística en pintura, grabado e ilustración la llevó a experimentar inicialmente con el papel cuché como materia prima. Más adelante, se adentró en el collage digital, dejándose atrapar por sus infinitas posibilidades; de hecho, su versatilidad le permite crear universos paralelos y materializar todo aquello que ronda en su mente y pertenece, de algún modo, al absurdo, pero con tintes humorísticos y reivindicativos. Esta técnica protagoniza gran parte de su obra actual.

## **RUTH TIMÓN**

Collagista autodidacta. Ha recibido formación en el área de la fotografía, además de realizar trabajos de *scrapbooking* y otras disciplinas artísticas en las que el papel es el protagonista. Seleccionada por *No Word from Glue*, con el apoyo del Instituto Cervantes, ha participado en exposiciones presenciales en Bruselas (Bélgica) y Cork (Irlanda), en la muestra virtual de la iniciativa y en el e-book conmemorativo de la misma. En marzo de 2022 se estrenó en festivales y salas de cine el cortometraje de ficción *Daño*, cuyo cartel ha sido elaborado a partir de uno de los collages de la artista. Ha realizado diversas exposiciones de su trabajo en distintos espacios de la ciudad de Madrid.

## **GRETA HAMMOND**

Greta Hammond es artista y profesora de Artes Visuales. Trabaja principalmente la pintura, el dibujo y el grabado calcográfico e investiga la fusión entre imágenes y escritos, libros de arte y publicaciones impresas. Licenciada en Bellas Artes, ha continuado su formación realizando un Máster en Retos de la Filosofía Contemporánea, otro en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales, posgrado virtual Internacional: «Escrituras: creatividad humana y comunicación» y actualmente desarrolla un Doctorado en Artes que compagina con la docencia, donde propone su práctica artística como un formato investigativo. Su campo de trabajo es la relación y diálogo entre pintura y escritura.

## **COTE QUIROGA**

Con amplia formación artística, es Licenciada en Artes Plásticas, Especializada en Grabado, Diplomada en Gestión Cultural, y ha realizado un Máster en Arte Terapia y otro en Artes y Profesiones Artísticas. Tiene además una extensa experiencia docente, en talleres, centros y escuelas públicas y privadas. También ha realizado diversos talleres de arte y arteterapia en Chile, México y España. Sus temas e intereses reivindican el papel y la importancia de las mujeres como generadoras de identidades y tejedoras de historias en distintas culturas, plasmados en vibrantes y coloridos trabajos.

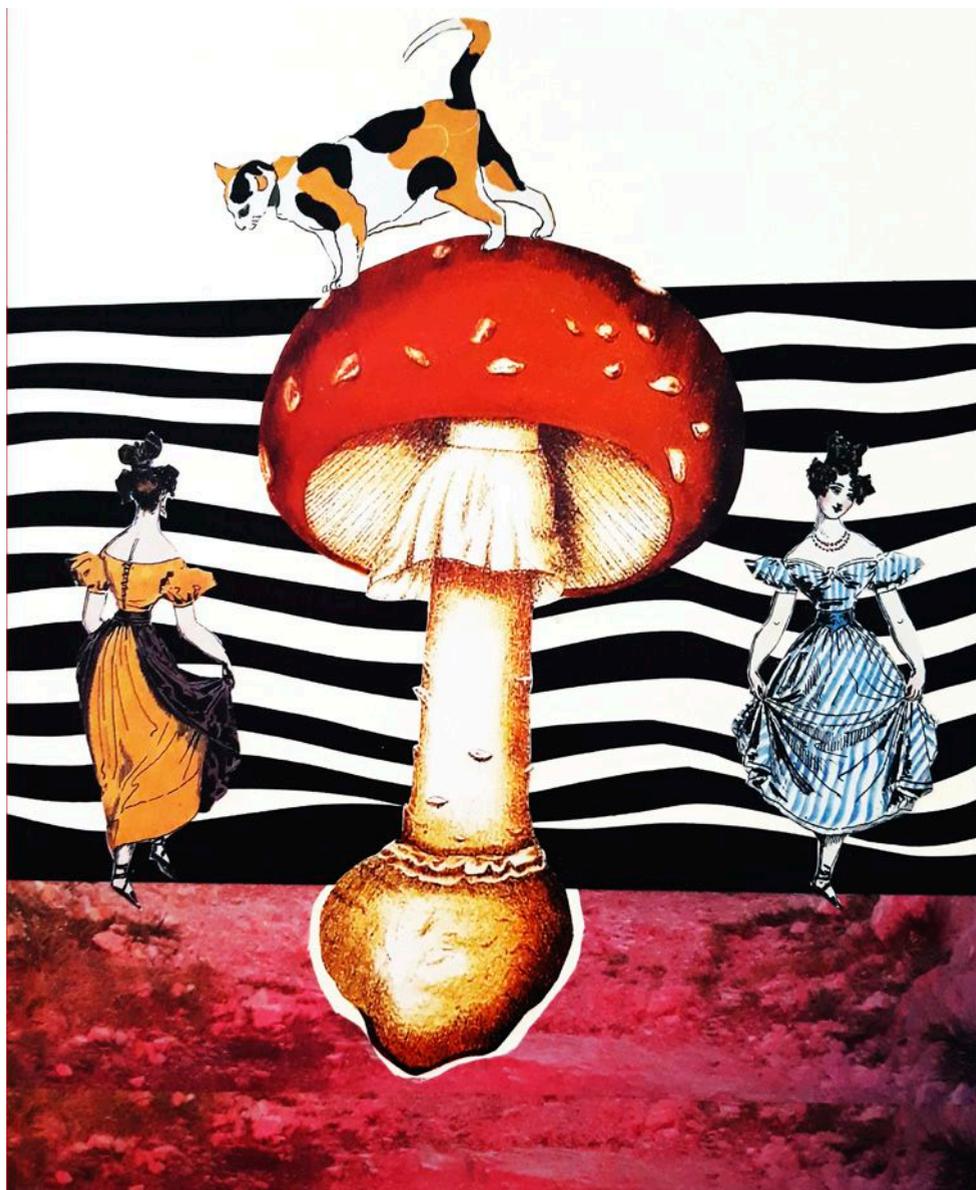
## **GEMA ÁLVARO**

Esta artista proviene del área de la Historia del Arte y de la Restauración, tanto de pinturas como de documentos gráficos. Sus preciosistas y oníricas obras están llenas de reminiscencias historicistas vinculadas a la naturaleza y al mundo animal, con el que busca una conexión. Realiza dibujos, pinturas e ilustraciones consistentes sobre todo en retratos, principalmente femeninos o de animales aislados de su contexto, generando un ambiente de complicidad, empatía e intimidad entre los personajes que demandan atención al mirar directamente a los ojos, para así captar al espectador e incluirlo en la escena.

## **RAÚL MUÑOZ**

De formación humanista, se inicia en la pintura y el dibujo en la década de los noventa. Utiliza un lenguaje de marcado carácter orgánico y colorista. Influenciado por el informalismo, el expresionismo abstracto y el arte gestual, se caracteriza por el uso del color y la geometría y su tendencia al minimalismo con reminiscencias pop. Construye un lenguaje de trazo fuerte que busca el equilibrio entre su estructura formal y la capacidad emocional del color. Tomando como referentes la cultura popular y las ciencias humanas y trabajando disciplinas como dibujo, grabado, pintura y collage, ha participado en muestras, tanto individuales como colectivas, en Hong Kong, Seúl, Berlín, Miami, Málaga, Sevilla, Salamanca y Madrid.







# Artículo marco

ANA VALTIERRA LACALLE<sup>1</sup>, DIANA LUCÍA GÓMEZ  
CHACÓN<sup>2</sup> Y CLAUDINA ROMERO MAYORGA<sup>3</sup>

---

## ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL ESTUDIO DE LA HISTORIA DEL ARTE DESDE UNA PERSPECTIVA ECOFEMINISTA Y SU APLICACIÓN MUSEOGRÁFICA Y EDUCATIVA

### *SOME CONSIDERATIONS ON ART HISTORY FROM AN ECOFEMINIST PERSPECTIVE AND ITS MUSEOGRAPHIC AND DIDACTIC APPLICATION*

El monográfico dedicado a *Ecofeminismos a través de la historia del arte: naturaleza, género y educación* recoge investigaciones que estudien las relaciones de género en el ámbito de la historia del arte desde el punto de vista de la ecología y el medio ambiente. Su ámbito de aplicación abarca todo el período comprendido entre la antigüedad y el mundo contemporáneo, incluyendo su aspecto educativo y museográfico.

Aunque el término *ecología* es un neologismo acuñado por Ernest Haeckel (1866), podemos afirmar con rotundidad que muchas de las preocupaciones que nos ocupan hoy existían en una suerte de *protoecología* que defendía el no abusar del medio ambiente hasta su destrucción. A lo largo de los siglos se esbozaron muchos de los debates que siguen en vigencia hoy y que tienen una relación fundamental con el género. En esta línea, el término *ecofeminismo* surgió a raíz de diversos movimientos sociales (feminista, pacifista y ecologista) a finales de los años setenta y principios de los ochenta, habiendo sido empleado por primera vez en 1974 por Françoise d'Eaubonne. Para el ámbito de la historia del arte resultan especialmente interesantes aquellas corrientes ecofeministas que defienden la recuperación del principio femenino subyacente en el tradicional binomio mujeres-naturaleza. Sus defensoras creen que la conservación y protección del medio ambiente solo será posible si la humanidad vuelve a considerar sagradas todas las formas de vida y a respetarlas como tales.

1 Universidad Complutense de Madrid, [anavalti@ucm.es](mailto:anavalti@ucm.es)

2 Universidad Complutense de Madrid, [dianaluc@ucm.es](mailto:dianaluc@ucm.es)

3 University of Reading, [c.romeromayorga@reading.ac.uk](mailto:c.romeromayorga@reading.ac.uk)



Para un correcto estudio de las relaciones entre las personas y el medio ambiente en el que viven o vivieron resulta necesario un acercamiento al pensamiento de la época sobre esta realidad, tanto del poder dominante (leyes y normas de convivencia) como de la sociedad, a través del adecuado tratamiento de todo tipo de fuentes que hayan llegado hasta nosotros. En este punto debemos aclarar que este monográfico no se enmarca estrictamente en el ámbito de la historia de la ecología, la cual tiene una breve trayectoria, sino en el de la historia ecológica, cuyo principal objetivo es el análisis de las relaciones que las personas han establecido con el medio ambiente a lo largo de los siglos, una valoración de los comportamientos humanos con el medio en el que vivían y un estudio de las consecuencias que han tenido estas diversas actitudes. Todo ello tan solo puede llevarse a cabo partiendo de los presupuestos de la historia social.



Fig. 1. Alegoría de Tellus o Tierra. Detalle del *Ara Pacis*, siglo I a. n. e. Museo dell' Ara Pacis (Roma). Foto: Ana Valtierra.

Hoy en día siguen siendo muy escasas las voces que abogan por la inclusión de la historia ecológica en el paradigma de la historia del siglo XXI. Por este motivo, aún carecemos de un corpus científico que enuncie métodos, metodologías y, muy especialmente, contenidos en esta línea. Si bien la definición del pensamiento ecológico es muy reciente, esto no significa que en las sociedades preindustriales no existiese ya una conciencia del problema del deterioro de la naturaleza, una visión global del mismo y unos planteamientos para tener resultados que impidiesen un empeoramiento a largo plazo y que, a corto plazo, les permitiese vivir lo más cómodamente posible. La información necesaria para ello ha de ser rastreada en las fuentes indirectas. En

ellas se documenta la realidad social en la que hombres y mujeres vivían: normativa jurídica (disposiciones sobre bosques, cultivos, aguas, actividades contaminantes, pureza del aire), información de carácter económico, crónicas y fuentes literarias en las que se hace alusión al paisaje, al contacto de las personas con la naturaleza, a los fenómenos naturales (catástrofes, fuegos, inundaciones, heladas, sequías). El impacto medioambiental de todos estos fenómenos no ha sido aún debidamente valorado.



Fig. 2: *Natura creando a los animales*. Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, c. 1490-1500. Bodleian Library, MS Douce 195, fol. 114v. Detalle. (Imagen libre de derechos)

En lo que respecta a la dimensión de género, esta es hoy en día uno de los factores determinantes del activismo medioambiental y de justicia social en la mayoría de los países occidentales, si bien en el caso de España aún no se han alcanzado las elevadas cotas de concienciación y participación fijadas por Warren, quien en su ya célebre texto introductorio del número de la revista *Hypatia*, dedicado en 1991 al feminismo ecológico, afirmaba que el ecofeminismo, dada su menor visibilidad, debe ser considerado potencialmente tan importante como la lucha contra la contaminación, la deforestación, la desertización, la destrucción de la capa de ozono, la extinción de especies animales, la desaparición de los recursos naturales y la instauración de políticas de ahorro energético, pues requiere tanto activismo como construcción ideológica y teórica, resultando fundamental para ello su progresiva aplicación interdisciplinar, multidisciplinar e internacional.

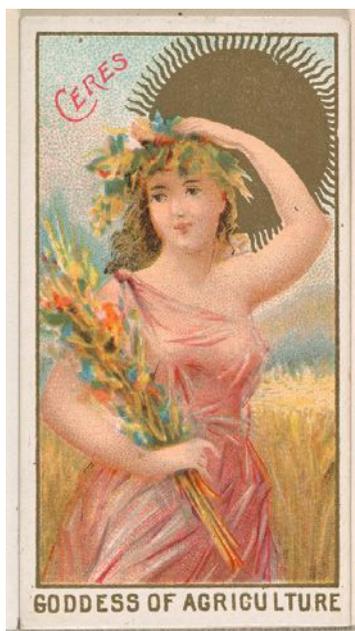


Fig. 3. *Ceres, diosa de la Agricultura*. Serie sobre las diosas de los griegos y los romanos (Litografía N188). William S. Kimball & Company, 1889. Metropolitan Museum of New York, 63.350.216.188.6.

La perspectiva ecofeminista en la historia del arte se centra por tanto en explorar las conexiones entre la dominación de la naturaleza y la opresión de las mujeres en la cultura occidental. Esta perspectiva reconoce que la forma en que se ha representado la naturaleza y las mujeres en el arte ha sido influenciada por la misma cosmovisión patriarcal que ha justificado la dominación y explotación de ambas.

En palabras de dos de las grandes precursoras de este movimiento, Maria Mies y Vandana Shiva (1997), la perspectiva ecofeminista propugna la necesidad de un sistema de pensamiento que entienda que la vida en la naturaleza, en la totalidad de ella que incluye a los seres humanos, se mantiene por medio de la cooperación y el cuidado mutuo, y que todas las formas de vida y sus expresiones culturales son fuentes fundamentales de nuestro propio bienestar y felicidad. En general, a lo largo de la historia, el vínculo que las mujeres han establecido con su entorno natural ha sido más estrecho y directo que en el caso de los hombres, fundamentalmente por las diversas tareas que estas desarrollaban en sus comunidades. Como insiste Shiva (1997), frente a la idea patriarcal de dominar, violentar y subyugar tanto a la naturaleza como a la mujer, debemos recuperar el numen femenino del que los principios androcéntricos han pretendido prescindir. Se pretende dar así continuidad a algunos de los estudios propulsados desde los años setenta del pasado siglo, como los de Lucy R. Lippard, crítica de arte y activista estadounidense que ha abordado temas como la ecología y el feminismo en su obra *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory* (1983), analizando cómo las representaciones de la natura-

leza y la cultura han cambiado a lo largo del tiempo y cómo el arte contemporáneo puede abordar estos temas.

Cada vez son más las personas que investigan sobre arte que adoptan esta perspectiva crítica y que buscan analizar las obras de arte a través de las lentes del género y la ecología. La perspectiva ecofeminista ofrece, por tanto, una forma de entender la interconexión entre la opresión de la mujer y la degradación ambiental y cómo ambas cuestiones están intrínsecamente ligadas. Por tanto, el estudio de la historia del arte desde una perspectiva ecofeminista no solo se enfoca en la representación de la mujer en el arte, sino que también busca analizar cómo las representaciones de la naturaleza y el medio ambiente en el arte están relacionadas con la dominación de las mujeres.

Con la propuesta de este monográfico se pretende analizar, desde un marco temporal y geográfico amplio, la construcción y evolución iconográfica, visual y conceptual de la relación del género con la naturaleza y el medio ambiente a lo largo de la historia del arte. Eleonora Voltán estudia el motivo iconográfico de la mujer pigmea en el arte romano, atendiendo a cuestiones de género y raza. Por su parte, Laura Rodríguez Peinado subraya la importancia del papel de la mujer en la producción textil durante la Edad Media. Asimismo, varios autores enfatizan la necesidad de profundizar en las metodologías educativas y en revalorizar las nuevas propuestas que surgen desde las aulas, las cuales buscan redirigir la mirada androcéntrica para posicionar la relación mujer-naturaleza-sociedad como eje de todo diálogo con el alumnado. Laura Trivino ofrece una novedosa propuesta curricular para Historia del Arte; Laura Lucas Palacios, Elisa Arroyo Mora y Antonia García Luque presentan una nueva herramienta didáctica (el Test de la Nueva Ariadna); mientras que Sandra García-Sinausía se vuelca en la interacción con las instituciones museísticas. Estas contribuciones se completan por medio de las reseñas de algunas de las monografías más importantes publicadas sobre la materia de manera reciente.

De esta forma, dichas contribuciones buscan reflexionar también desde los ámbitos educativos formales y no formales (museos y patrimonio cultural) sobre una inquietud que nos consta que tiene más de dos mil años de antigüedad, pero que cada vez es una necesidad más apremiante para la propia supervivencia de nuestro planeta.

## Referencias

- D'Eaubonne, Françoise. (1974). *Le Féminisme ou la Mort*. P. Horay.
- Haeckel, Ernst. (1866). *Generelle Morphologie der Organismen*. Georg Reimer.
- Lippard, Lucy R. (1983). *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Knopf Doubleday.
- Mies, María y Shiva, Vandana. (1997). *Ecofeminismo*. Icaria Editorial.
- Warren, Karen J. and Cheney, Jim. (1991). Ecological Feminism and Ecosystem Ecology. En *Hypatia*, 6, 179-197. <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.1991.tb00216.x>



# Firmas invitadas

MÓNICA CARABIAS ÁLVARO<sup>1</sup>

---

## AQUÍ Y AHORA. ARTE Y ECOFEMINISMO EN LA ERA DEL ANTROPOCENO. DOS CASOS DE ESTUDIO: STEFANIE HERR Y GABRIELA RIVERA

### *ART AND ECOFEMINISM IN THE AGE OF THE ANTHROPOCENE. TWO CASE STUDIES: STEFANIE HERR AND GABRIELA RIVERA*

#### RESUMEN

El objetivo de este artículo es analizar la escritura de muchas mujeres que reescriben las historias ya contadas por el patriarcado. Así, sus traducciones cuentan historias ya contadas, pero lo hacen de una manera nueva, por primera vez. Se mostrarán ejemplos de diversas disciplinas, desde el mundo del arte hasta la literatura. Buhle Ngaba, Ghada Amer, Caroline Bergvall y Nalini Malani, entre otras, demuestran que hay otras historias dentro de la historia que nos han contado. Las mujeres nos invitan a irnos de viaje a través de espacios que ellas van transformando y, en consecuencia, traduciendo.

**Palabras clave:** traducción, mujeres, viaje, literatura, arte contemporáneo

#### ABSTRACT

The aim of this article is to study the writings of those women who rewrite histories and stories already told by men. Women translate these stories, but these rewritings manage to be a new history. Examples can be found in very different disciplines, from the art world to literature. Buhle Ngaba, Ghada Amer, Caroline Bergvall and Nalini Malani, among others, will show that there are other stories within the story we have been told. Women do this travelling through different metaphorical spaces they transform and therefore translate.

**Keywords :** translation, women, travel, literature, contemporary art

1 Universidad Complutense de Madrid, monicacarabias@ghis.ucm.es. Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto I+D+i, PGC, MICINN-AEI, Ref: PID2019-109271GB-I00 [RRIAFE] y del Art. 83. *Nuevas topografías fotográficas: de vueltas con el paisaje*, Ref.: 526/2021 (2021-2023). Asimismo, está filiada al INSTIFEM (UCM) y a los grupos de investigación Fotodoc (Ref.: 970755) y Viajar por la ciudad. Representaciones literarias y artísticas del espacio urbano (Ref.: 930423).



## 1. Introducción. Un presente incierto, un futuro distópico

Vivimos un presente incierto abocados a un futuro distópico. El COVID-19 sumió a la humanidad en un contexto de incertidumbre y vulnerabilidad y las mujeres acabaron siendo las más afectadas. La Edad de los Humanos, calificada por Paul Crutzen (Países Bajos, 1993-Alemania, 2021)<sup>2</sup> en el año 2000 como la era del Antropoceno<sup>3</sup>, se revela como «una nueva fuerza ecológica» (Chakrabarty, 2009, p. 206) en donde la tierra cambia de forma acelerada por la actividad humana, cuya capacidad técnica para influir en todos los ecosistemas no tiene precedentes.<sup>4</sup> Desde hace más de una década, la comunidad científica está advirtiendo que los efectos de las presiones antropogénicas sobre el planeta tierra han alcanzado un nivel tan alto que es difícil poder frenar los cambios ambientales globales. La situación es tan dramática que se está produciendo una transición en la vida planetaria con el «potencial de transformar la Tierra rápida e irreversiblemente en un estado desconocido para la experiencia humana» (Barnosky et al., 2012, p. 52). En este contexto, sugiere la filósofa y ecofeminista Alicia H. Puleo (Argentina, 1952), se debería llamar a la prudencia (2020). Nada más lejos de la realidad. La rapidez con la que se produce el cambio climático está muy lejos del alcance de soluciones que frenen o ralenticen los efectos de lo inevitable. Mientras no se materialice un cambio de nuestro modelo de vida, dominado hasta ahora por la productividad irresponsable del capitalismo neoliberal, no tendremos un presente digno, tampoco un futuro. Como explica Carlos Gómez Gil,

De lo que se trata es de que triunfe la esperanza frente a la barbarie, la vida frente a la destrucción, el futuro ante un presente repleto de sufrimientos, injusticias y barbaridades, contra las personas y contra el propio planeta que nos acoge. Y esa es nuestra obligación como especie humana (2022).

Vinculado al concepto del antropoceno y reconociendo un legado colonial, James Moore defiende que, aunque la humanidad es responsable de la crisis ecológica, no todos los pueblos o culturas han contribuido históricamente de igual manera. Sin menospreciar su importancia como concepto analítico, medio siglo de colonización anglo-europea confirma que, en relación con el antropoceno, no

2 Premio Nobel de Química 1995. Sus estudios científicos sobre el impacto de la civilización humana en el medio ambiente fueron pioneros.

3 En 2020 el Informe de Desarrollo Humano (IDH) del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) dedicó su estudio monográfico mundial al Antropoceno, lo que reveló su aceptación e importancia del concepto en la comunidad internacional: «Lo que en un principio era una propuesta para formular un nuevo intervalo de tiempo geológico al considerar que estamos en un período novedoso en el que las personas nos hemos convertido en un factor geológico determinante en la generación de cambios y transformaciones biofísicas irreversibles para el futuro de la Tierra, ha conseguido, en muy pocos años, tener presencia. En debates y análisis científicos, sociales, políticos e institucionales de distinta naturaleza, hasta el punto de convertirse en un paradigma de comprensión e intervención transversal tan reciente como vigorosa» (El País, 2022).

4 En 2009, con la publicación de Johan Rockström et al. en *Planetary Boundaries: Exploring the Safe Operating Space for Humanity*, se postulan nueve puntos de inflexión biofísicos más allá de los cuales los impactos ambientales son irreversibles y el cambio climático ya no podrá controlarse (6).

todas las poblaciones humanas han contribuido al calentamiento global en los mismos términos (2016). De igual modo, insiste en la necesidad de reconocer que las consecuencias que estamos padeciendo resultan del capitalismo, que explota a las personas y recursos naturales y distribuye desigualmente la riqueza y el poder del dinero. Por tanto, propone el término capitaloceno como una caracterización más precisa de los últimos 500 años. De hecho, teniendo en cuenta este legado de colonización y dominación, Moore recuerda que la caracterización de un cambio climático como antropogénico es una forma perversa de culpar injustamente a las víctimas de la esclavitud, la explotación y la pobreza. Por ello, califica a la actual crisis climática como capitalógena: «La nuestra es una era de capitalogénico; es decir, hecho por el capital» (2017, p. 1).

El ecofeminismo contribuye desde hace décadas desde la teoría como la praxis a esta reflexión sobre necesidad del cambio de modelo de vida actual de la globalización, controlado por el antropocentrismo y el androcentrismo. El emotivo, impactante y mediático discurso que la joven Greta Thunberg<sup>5</sup> pronunció en la Cumbre del Clima 2019 (COP25) celebrada en Madrid, «La gente está sufriendo, está muriendo, estamos al inicio de una extinción masiva y de lo único que habláis es de dinero y de cuentos de hadas sobre un crecimiento económico. ¡Cómo os atrevéis!» (2019), puso el foco de atención sobre la inacción política de los gobiernos frente al cambio climático, así como en el desprecio generalizado por los informes científicos que desde la ecología hace ya tres décadas advertían sobre la emergencia climática —pandemias devenidas por el deterioro ambiental, la destrucción de los ecosistemas silvestres por el extractivismo, la invasión de territorios naturales por una civilización que solo piensa en crecer infinitamente (Puleo, 2020).

Sus palabras la convirtieron mundialmente en una de las voces más jóvenes del activismo contra el cambio climático, además de en icono viral víctima de los memes más variopintos que ridiculizaban su figura y reivindicaciones medioambientales. Más allá de las diversas y peregrinas especulaciones que circularon y circulan tras sus apariciones públicas, la joven sueca gritó abiertamente desde la tribuna de las Naciones Unidas que la gente estaba muriendo. Era cierto. Medio año antes, «La guardiana de los ríos», como se conocía a Berta Cáceres,<sup>6</sup> una más de una larga lista, era tiroteada en la puerta de su casa a manos de dos sicarios enviados por el exmilitar y presidente ejecutivo de la Empresa Desarrollos Energéticos S.A (DESA), Roberto David Castillo, autor intelectual del crimen.<sup>7</sup> En 1993, Berta había cofundado el Consejo Cívico de Organizaciones Populares e Indígenas de

5 Premio Goldman 2015 y líder del movimiento reivindicativo «Fridays for future». Cada viernes se manifestaba frente al Parlamento de Suecia para exigir a las autoridades políticas medidas reales contra el cambio climático.

6 Líder de las protestas contra el proyecto de construcción de la represa hidroeléctrica Agua Zarca de la empresa DESA. El Premio Ambiental Goldman lo elige un jurado internacional constituido por organizaciones e instituciones medioambientales de setenta países. Fundado por el matrimonio Goldman en 1990 gozan desde entonces de un gran prestigio en el mundo del ecologismo, activismo y sociedad civil, premiando a una persona originaria de África, Asia, Europa, Las Naciones Insulares, América del Norte, América Central y América del Sur.

7 Tras cuatro aplazamientos, el 21 de junio de 2021 la Sala Primera de del Tribunal de Sentencia Nacional de Honduras lo condenó como coautor del crimen a 22 años y seis meses de cárcel.

Honduras para defender causas medioambientales, rescatar la cultura indígena Lenca y mejorar las condiciones de vida de la población de esta región. Este hecho dramático muestra el precio del activismo y los nombres que lo representan, porque como explica Vansana Shiva, la activista por la protección de la diversidad biológica, «Es importante imaginar a estas víctimas como las personas reales que son. Es más fácil para mí» (2022, p. 6). En cualquier caso, las palabras de Thunberg describían una realidad contrastada, entre otros, por el último informe realizado por Global Witness<sup>8</sup> publicado el 29 de septiembre de 2022 y cuyo llamamiento consistía en brindar:

[...] protección real a quienes se encuentran en la primera línea de esta catástrofe ecológica y humanitaria. Estas son las personas que entienden, en el nivel más profundo, cómo el destino de la humanidad está entrelazado con el destino de los lugares naturales que defienden. Es por eso por lo que están dispuestas a arriesgarlo todo para defenderlos y, por lo tanto, más que nadie, merecen protección. (2022, p. 6)

Vandana Shiva, científica, escritora y activista desde hace décadas por la protección de la diversidad biológica y cultural, partícipe en el informe, arrojaba datos tan sobrecogedores como inadmisibles:

Podría decirles que tres personas mueren cada semana alrededor del mundo mientras intentan proteger su tierra y su medio ambiente de las fuerzas extractivas. Podría contarles que esto ha estado sucediendo durante décadas y que el número de asesinatos en los últimos años ha llegado a más de 200 cada año. Además, podría decirles, como lo hace este informe, que solo en el último año fueron asesinadas otras 200 personas defensoras. Pero estos números solo se hacen tangibles cuando escuchamos los nombres de algunas de las personas que murieron. (2022, p. 6)

Estas muertes de personas activistas que defienden el medio ambiente y la tierra constatan el riesgo que representa «enfrentarse a un paradigma:<sup>9</sup> una forma de ver la naturaleza como algo que no debe ser apreciado y protegido, sino conquistado y sometido» (2022, p. 6). Una peligrosidad que afecta, mayoritariamente, a las mujeres y al Sur Global:

Sin embargo, no es el Sur Global el que cosecha las supuestas «recompensas» económicas de toda esta violencia. La verdad final y más triste es que este paradigma nos ha llevado al borde del colapso. No solo estamos frente a una emergencia climática. Estamos a las puertas de la sexta extinción masiva, y estas defensoras son algunas de las pocas personas que se interponen en el camino. No solo merecen protección por razones morales básicas. El futuro de nuestra especie y de nuestro planeta depende de ello. (Shiva, 2022, p. 6)

8 Organización no gubernamental fundada en 1993. Desde 2012 documenta las violencias sufridas por los defensores ambientales. En su último informe denunciaba que el 68 % de los asesinatos de defensores ambientales en los últimos 10 años se habían registrado en Latinoamérica.

9 Sus orígenes se remontan a las revoluciones industriales occidentales del siglo XIX, incluso, hasta la «Ilustración» occidental.

La guerra en Ucrania, el consiguiente aislamiento de Rusia y la tensión entre las potencias de Estados Unidos y China impidieron que en la reciente COP27, celebrada en la ciudad de Egipto Sharm el Sheij se pudiesen alcanzar grandes pactos. El hecho de celebrarse en un país cuyo régimen criminaliza la libertad de expresión y de asociación y que cuenta con un considerable historial de arrestos a activistas de los derechos humanos y ambientales no ayuda. Activistas y organizaciones de derechos humanos dentro y fuera de Egipto, el caso de Amnistía Internacional, denunciaban sus mermados límites de libertad de expresión. A la cumbre asistió la activista y defensora de los derechos humanos Sanaa Seif, hermana del también activista Alaa Abd El Fattah, detenido y condenado a cinco años de prisión por difundir en redes sociales noticias sobre los abusos policiales:<sup>10</sup> «La pregunta es: ¿ha terminado la revolución? Para mí la revolución es un Estado, el Estado revolucionario o como quieran llamarlo, y no ha terminado» (Seif, 2011).<sup>11</sup>

## 2. Ecofeminismo, una redefinición de la realidad

Escribía Leonardo Boff (Brasil, 1938)<sup>12</sup> que

El ser humano está hominizando toda la realidad planetaria. Si la Amazonia permanece en pie o es derribada, si las especies continúan o se extinguen, si los suelos y el aire se mantienen puros o contaminados, depende de decisiones humanas. Tierra y Humanidad están formando una única entidad global. (Boff, 2009)

Nadie duda que estas decisiones son las responsables de la magnitud de su huella en el planeta. La emergencia climática es, sin duda, la principal preocupación del ecofeminismo.<sup>13</sup> Autoeducar, respetar la naturaleza, reciclar y dejar de contaminar no debe considerarse una práctica utópica. Este estudio comparte la definición de ecofeminismo que aporta Alicia H. Puleo (2011, 2019); es decir, la intersección de dos grandes teorías y prácticas, el pensamiento ecológico (no somos ecodependientes) y el pensamiento feminista: «Ambos son hermenéuticas de la sospecha, es decir, nos ayudan a sospechar acerca de las ideas preestablecidas que tenemos

10 El activista se mantuvo su huelga de hambre durante toda la cumbre, mientras su hermana participaba en la conferencia denunciando al régimen egipcio y solicitando solidaridad global.

11 Desde 2011 participó en las manifestaciones pacíficas de la revolución egipcia. Es miembro de No a los juicios militares para civiles. Desde 2014, al igual que su hermano, ha sido condenada y encarcelada en varias ocasiones por ejercer su derecho a la libertad de reunión pacífica y de expresión. El 17 de marzo de 2021 ingresaban en la cárcel por la difusión de «noticias falsas», «uso indebido de las redes sociales» e insultos a un policía de servicio. Estos hechos fueron denunciados por Amnistía Internacional.

12 Fundador de la Teología de la Liberación, en 2001 recibió el Premio al Correcto Modo de Vida, junto al músico venezolano José Antonio Abreu. Estos premios los otorga la Fundación The Right Livelihood Award (RLA). Fueron instituidos en 1980 y se consideran el Premio Nobel alternativo, puesto que la Academia sueca no contempla ninguno similar sobre actividades realizadas en beneficio de la humanidad.

13 Surge en el último tercio del siglo XX ante la formulación de una ecuación real donde los factores implicados, la contaminación ambiental y las tasas demográficas disparadas preveían resultados inevitables como la crisis alimentaria y el colapso de los ecosistemas.

sobre la realidad» (Puelo, 2020). Indaga sobre cómo nuestros cuerpos y la naturaleza han sido maltratados por el sistema patriarcal y la voluntad de dominio común sobre lo existente, de modo que revaloriza las tareas del cuidado, recoge y conserva todas las reivindicaciones históricas del feminismo, sobre todo el derecho de las mujeres a decidir sobre su cuerpo. Por eso, el ecofeminismo es una redefinición de la realidad; es una llamada a pensar sobre lo que es realmente importante para el sostenimiento de nuestra vida y de la idea en general de la Naturaleza (Puelo, 2021). Lo importante es ver cómo y de dónde venimos y qué valores tiene nuestra cultura. Es, por tanto, una llamada a revisarlos de forma crítica para transformarlos. La naturaleza no es un recurso como ha defendido el capitalismo neoliberal. Solo superando la visión egoísta y jerarquizada del antropocentrismo y el sesgo de género de la cultura derivado del androcentrismo se podrá pensar en una alternativa que elimine la preponderancia de los varones en la cultura patriarcal.

El ecofeminismo nos ayuda a cuestionar el presente y proyectar otro mundo posible. Como corriente de pensamiento y praxis que propone una redefinición de nuestra posición en el planeta, plantea un cambio importante de actitud frente al medio y el resto de los seres vivos. La práctica del arte desde el pensamiento ecofeminista también supone un cambio sustancial respecto a otras épocas, afecta a la lectura e interpretación del pasado y a la percepción y la acción artística del presente y futuro próximo. (Perales, 2022, p. 25)

### 3. Artistas como agentes del cambio del mundo: Stefanie Herr y Gabriela Rivera<sup>14</sup>

Desde el último tercio del siglo pasado, el ecofeminismo se ha integrado en las distintas ciencias —antropología, filosofía, psicología— y también en la práctica artística, arquitectónica y urbanística. No es casual. El cambio climático ha puesto en juego nuestra supervivencia como especie. Excesos, desajustes y cambios irreversibles demandan medidas urgentes que no lleguen y pongan en peligro la conservación de nuestro entorno, de nuestro planeta:

Tradicionalmente, el cuidado y conservación de un lugar partía de aquellas personas que sentían arraigo a ese lugar, como resultado de habitarlo y conocerlo. Hoy en día, cada vez menos personas sienten ese arraigo, ya sea por el abandono de las zonas rurales, la degradación del paisaje o la movilidad de las personas que no paran lo suficiente para conocer un lugar. (Flys Junquera, 2015, p. 95)

La desaparición de la mitad de las especies del planeta en apenas medio siglo no ha resultado suficientemente relevante para comprender el alcance destructivo de la raza humana. La reciente pandemia ha resultado, claramente, una oportunidad desaprovechada:

La apreciación estética, tanto visual como literaria —por su potente capacidad

<sup>14</sup> La autora agradece a las artistas la cesión de los derechos de autor correspondientes a las fotografías reproducidas en este artículo.

de activar el campo simbólico y emocional—, supone una importante vía para la concienciación de los conflictos ambientales y la reclamación de medidas correctoras o reparadoras. (...) Puede contribuir a difundir la urgencia de reorientar la relación de la especie humana con su hábitat, además de las intervenciones artísticas llevadas a cabo en parajes transformados por la actividad industrial extractiva, como las minas y canteras, que han resultado ser potencialmente opciones ecológicas para restaurar el territorio degradado tal y como se aprecia en algunos ejemplos de las últimas cuatro décadas. (Raquejo y Parreño, 2015, p. 11)

Quienes han sido testigos conscientes de la realidad donde nos encontramos parte del colectivo de artistas que han decidido actuar como agentes del cambio del mundo, aportando propuestas personales críticas, éticas y estéticas (Raquejo y Parreño, 2015) con las que desafiar o denunciar las consecuencias del modelo de vida actual capitalista y patriarcal: «Si deconstruimos los patrones del pensamiento adiestrado, se abren otras maneras de percibir y de sentir y, consiguientemente, otras maneras de actuar. En definitiva, esta es una cuestión que afecta centralmente a la educación, entendida como un amaestramiento para percibir el mundo (Raquejo y Perales, 2022). Esto es una práctica ecosocial que «nos brinda la posibilidad de experimentar, explorar y registrar las experiencias oponiéndose a los cánones conductuales marcados por el patriarcado: producción compulsiva, competitividad agresiva (la ley del fuerte, listo, «emprendedor», y la desigualdad como resultado de unas políticas sociales injustas y opresivas que no respetan los derechos del otro» (Raquejo y Perales, 2022, p. 8). Este es el camino escogido por las artistas Stefanie Herr (Alemania, 1974) y Gabriela Rivera (Chile, 1977), cuyos trabajos resultan, como veremos, pioneros e impactantes visualmente. En el caso de Herr, combinando fotografía con topografía y escultura; en el de Rivera, fotografía con *performance* y material orgánico. Pero, en cualquier caso, creación artística al servicio de la reflexión crítica y personal sobre la sociedad de consumo y la mercantilización de los cuerpos.

### 3.1. Stefanie Herr: una apuesta por el arte como vehículo de cambio y no como producto de consumo

De arquitecta alemana reciclada a artista visual<sup>15</sup> desde 2007, se instala en Barcelona pocos años antes, en 2002. Desde entonces ha desarrollado una de las trayectorias artísticas más originales y críticas del panorama actual convirtiéndose en pionera del Topographic fine art. Me llama la atención, precisamente, que, tratándose de una obra tan significativa, su trabajo circule aún en los márgenes difusos del denominado arte «emergente» y, por tanto, sirva de denuncia de la actual escena artística de nuestro país, donde el apoyo y el reconocimiento a la creación y al sector artístico resultan deficientes y donde la mayoría de los artistas

15 «La vida es demasiado corta para no hacer las cosas que realmente te apasionan. [...] El arte es una invitación a mantener la curiosidad; al fin y al cabo, puede ser lo que uno quiera que sea y permite hablar de temas y comunicar ideas significativas para uno» (Herr, *On Photographic Sculpture: A Conversation with Artist Stefanie Herr*).

no existen, sino subsisten por vocación, hoy tan devaluada. De cualquier modo, la particularidad y contribución crítica de Stefanie Herr a la escena creativa contemporánea resulta tan innovadora como oportuna y consiste en explorar las posibilidades de la escultura topográfica y fotográfica.<sup>16</sup>

Me parece fascinante trabajar con la fotografía como escultura, porque proporciona imágenes en las que literalmente se puede entrar. La fotografía evoluciona en su deseo de superar sus límites y buscar lo inesperado. También me gusta cómo la simultaneidad del cuerpo escultórico con visuales de otro contexto produce una sensación de dislocación para la que la sociedad contemporánea proporciona el escenario. (Herr, *On Photographic Sculpture: A Conversation with Artist Stefanie Herr*)

Todo ello, sin abandonar su condición de arquitecta ni su afecto confeso por la obra realizada de forma artesanal<sup>17</sup>; «Creo firmemente que no sería capaz de captar la esencia misma de mi obra si no la esculpiera totalmente a mano, del mismo modo que el paisaje solo puede experimentarse plenamente caminando», para formular sus pensamientos y principales preocupaciones, donde las consecuencias del consumismo exacerbado perpetrado por la sociedad contemporánea en el medio ambiente y el consumo desmedido ocupan un protagonismo esencial desde hace tiempo: «(...) Vivimos en un mundo que da excesiva importancia a la producción y la economía» (Herr, *On Photographic Sculpture: A Conversation with Artist Stefanie Herr*). En consecuencia, un trabajo que apuesta vocacionalmente por valorar la estética medioambiental y la belleza del paisaje:

Puede que hoy en día no sea tan popular hablar de belleza, pero también es la calidad estética de la cartografía lo que me atrae. Para mí, el arte no es un producto de consumo, sino un vehículo de cambio. Creo que las artes visuales están cobrando especial impulso como canal a través del cual la gente se interesa por los problemas medioambientales. Como representaciones abstractas del paisaje, los mapas desempeñan una función esencial en la forma en que percibimos y construimos el mundo que nos rodea. (Herr, *On Photographic Sculpture: A Conversation with Artist Stefanie Herr*)

De manera que nos encontramos ante un corpus consciente de su responsabilidad como artista, también como animal humano, para defender sus creencias y valores personales: «El arte no es un producto sino un vehículo de cambio en un mundo» (Herr, *On Photographic Sculpture: A Conversation with Artist Stefanie Herr*). Entre 2011 y 2014 realiza una trilogía —*FAO 77* (2011), *Alcampo* (2012) y *Happy Hunting Grounds* (2014)— centrada en las bandejas de comida de los supermercados.

16 Ha incorporado a su trabajo la técnica de la triangulación para dotar a la fotografía de tridimensionalidad.

17 «Me centro en la singularidad y la calidad, no en la cantidad. Para mí es vital alternar los procesos mentales y físicos, ya que la fase de conceptualización y planificación de una obra de arte puede ser igual de agotadora» (Herr, *On Photographic Sculpture: A Conversation with Artist Stefanie Herr*).

Se trata de tres propuestas ético-críticas repletas de ironía visual sobre el impacto medioambiental de la superproducción y el consumo masivo de alimentos. En resumen, sobre el modo en que el estilo de vida moderno imperante imposibilita al hombre o bien experimentar la vida salvaje, o adaptarse al medio natural.

El estilo de vida moderno nos ha privado de un contacto significativo con la vida salvaje y nuestro entorno natural. Por suerte, las secciones de carne fresca de nuestros supermercados albergan una gran variedad de criaturas asombrosas y son uno de los mejores lugares para observarlas de cerca. Las técnicas actuales de envasado al vacío nos permiten mantenernos a una distancia segura de los animales, por lo que no nos causarán ningún daño. (Herr, <https://www.stefanieherr.com/portfolio/alcampo>)

Comienza la trilogía con la serie *FAO 77* (2011). Se puede ignorar, pero no deja de ser real. Vivimos en un mundo cuyos recursos resultan finitos. De hecho, a diario se libra una batalla contra un frente doble: los intereses comerciales y el progreso, sinónimo del deseo voraz y compulsivo de consumo de la sociedad contemporánea sitiada y explotada por el capitalismo neoliberal. Explica Eudald Carbonell (2018) que existe una diferencia entre desarrollo y progreso, este último suele representar un obstáculo a la hora de provocar una «conciencia crítica de especie que signifique un avance en nuestro habitar en el planeta a uno ecosocial» (Raquejo y Perales, 2022, p. 39). De igual modo, recuerda Federici, «el capitalismo ha dividido nuestra relación con la naturaleza, con los otros seres y con nuestros propios cuerpos» (2019, p. 189). En este sentido, advierten Raquejo y Perales que «la gran cuestión es cómo escapar del sistema de dominación que legitima nuestra explotación (la explotación de lo otro y la nuestra propia)» (2022, p. 9). Ciertamente, «cualquier práctica que refuerce los lazos de unión y los canales de diálogo entre los seres que habitan un territorio es, por defecto, anticapitalista» (Federici, 2019, p. 87).

En 2015, las Naciones Unidas lanzaban la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible. Con su aprobación parecía que los países estaban dispuestos a trabajar en la reconducción del mundo mediante la sostenibilidad y la resiliencia. Sin embargo, en 2020 los progresos realizados para alcanzar los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) no avanzaban al ritmo necesario. En la cumbre sobre los ODS celebrada en septiembre de 2019, el secretario general de las Naciones Unidas apelaba a todos los sectores de la sociedad para que se movilizaran en favor de un Decenio de Acción, a fin de impulsar soluciones sostenibles dirigidas a los principales desafíos del mundo, que abarcan desde la pobreza y la desigualdad hasta el cambio climático y la reducción de la brecha financiera:

Por lo tanto, es necesario y oportuno que la edición de 2020 de *El estado mundial de la pesca y la acuicultura* se dedique al tema «la sostenibilidad en acción». El sector de la pesca y la acuicultura puede hacer una importante contribución a la consecución de todos los ODS, pero constituye el núcleo del ODS 14: Conservar y utilizar en forma sostenible los océanos, los mares y los recursos marinos para el desarrollo sostenible. (FAO, 2020, p.7)

Unos años antes, en 2012, los datos de la Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (FAO) informaban que la pesca comercial representaba una de las principales amenazas para la biodiversidad marina y que el 87 % de las pesquerías del mundo estaban plenamente explotadas o sobreexplotadas. Con este dato, Stefanie Herr planteaba una propuesta ético-visual centrada en visibilizar el deterioro del ecosistema consciente de cómo los peces y otros animales acuáticos se habían convertido en mercancía, dejando de formar parte vital de un ecosistema único del que depende nuestra existencia. Compartiendo la actitud artística que considera el arte como «un vehículo de ayuda para la transformación personal, social y económico-cultural, atendiendo particularmente a la idea de ser con los otros; de crear con los otros un inmenso dibujo colectivo que pueda llevarnos a un futuro armónicamente con nuestro entorno natural» (Raquejo y Perales, 2022, p. 14), Herr explora la región de los montes submarinos denominados Musicians Seamounts situados en el área 77 de la FAO, interpretando la belleza cartográfica del océano y el baile de su musicalidad:

La FAO divide los océanos del mundo en una serie de grandes zonas pesqueras. Mi proyecto recrea pequeñas porciones de la topografía de los fondos marinos de la región del Pacífico Centro-Oriental a escala 1:100.000. Como esta región también se conoce como «FAO 77», decidí adoptar el término como título principal de la serie. Al buscar cartas náuticas que me sirvieran de modelo para mi proyecto, me topé con un grupo de extraños picos submarinos. Bautizados como Musicians Seamounts, se elevan desde el fondo del océano al norte de las islas hawaianas. El mapa correspondiente es sin duda la plantilla más hermosa con la que he trabajado hasta ahora. En lugar de representar estructuras geológicas sólidas, parece ilustrar el movimiento de remolinos de agua o bancos de peces. Cada monte submarino lleva el nombre de un compositor famoso, por lo que parece el esbozo de una coreografía de danza. (Herr, <https://www.stefanieherr.com/portfolio/fao-77>)

La flora y fauna submarinas retratadas en cada una de las cuatro esculturas fotográficas que componen la serie tienen como denominador común el uso del primer plano. Estas naturalezas muertas, realizadas en distintos establecimientos de productos comestibles, parecen contener a primera vista la belleza natural de los peces y floras habitantes del océano. Sin embargo, si se miran con atención, se descubre que de aquel «paisaje variado vibrante y de abundante vida marina» ya no queda nada natural, la naturaleza ha sido descabezada, eviscerada, fileteada, pulcramente envasada y debidamente etiquetada (Herr, <https://www.stefanieherr.com/portfolio/alcampo>).



*Haydn (02). Serie FAO 77 (2011), Stefanie Herr*

Un año después, la crítica artística de Stefanie Herr se tiñe de ironía en su segunda serie, *Alcampo* (2012),<sup>18</sup> dedicada a las bandejas de comida. Como explica, el nombre comercial de esta cadena de supermercados en España significa literalmente «al campo». Y, como formula la artista: ¿qué hay de natural y del campo en estas bandejas de comida de Alcampo? La idea de la desconexión creciente de la sociedad actual con la naturaleza, junto al impacto medioambiental producido por la superproducción y el consumo masivo de alimentos por los animales humanos, recorre las nueve esculturas fotográficas que conforman la serie:

Así, en busca de motivos adecuados, deambulé en múltiples ocasiones por el departamento de carne y aves de la tienda de descuento. Los viejos tiempos de la ganadería tradicional han pasado. Los animales criados para la alimentación ya no pastan a cielo abierto. La agricultura industrial a gran escala ha vuelto casi invisibles a estas criaturas, encerrándolas y privándolas de libertad de movimiento. Al mismo tiempo, la agricultura industrial se traga paisajes enteros al convertir los campos verdes en cobertizos industriales, además de contaminar el aire, el agua y el suelo. Tras toda una vida de confinamiento rutinario —ya sea en corrales, jaulas o cajones—, las bandejas de comida desechables se convierten en el recinto final para alojar y exponer la carne de vacuno, porcino y aves de corral, una vez procesada y lista para llegar a las estanterías. En cierta medida, estos contenedores sellados se convierten en un reflejo de los cobertizos que dominan la agricultura actual y de la estética del paisaje agrícola moderno. (Herr, <https://www.stefanieherr.com/portfolio/alcampo>)

18 Esta serie, pudo verse, entre otros, en el FADfest de Barcelona 2013.

De nuevo se sirve del mapa como recurso y fuente de inspiración para investigar sobre el modo en que percibimos y construimos el mundo circundante, sumado a la crítica sobre la superproducción y consumo moderno de alimentos. Para ello consulta la Base de Datos Nacional de Cartografía Geológica de Estados Unidos (USGS), donde localiza los terrenos (y sus correspondientes mapas) cuya topografía recrea. Normalmente, los selecciona en función del nombre propio del lugar y las características del relieve. Las fotografías, que corresponden todas a productos encontrados en el Alcampo de Barcelona, son la base posterior para sus relieves fotográficos.



*Green valley. Serie Alcampo (2012), Stephanie Herr*

El resultado es sorprendente. Los contenedores de espuma de poliestireno no lo son realmente. Cada uno de ellos está realizado manualmente por la artista con cartón mate de calidad y papel fotográfico de conservación. El relieve que vemos en cada pieza deviene de la topografía del terreno y hábitat natural. Lejos de mostrarnos la belleza de cada uno de estos paisajes naturales topográficos, la artista opta por la vía del absurdo para incomodar al espectador: «Todos deberíamos hacer, explica, un alto y preguntarnos a dónde nos movemos con todo esto de mercantilizarlo todo y reducirlo todo a dinero. Estas bandejas plastificadas también se pueden ver como una miniatura de cómo tenemos a los animales en la naturaleza hoy» (Herr, 2017). Cada bandeja, una pieza única resultado de un proceso artesanal que combina el relieve topográfico con la fotografía; no contiene nada natural u originario del campo.



Serie *Alcampo* (2012), Stefanie Herr

Como colofón de la trilogía *Happy Hunting Grounds* (2014) en donde interroga al espectador sobre si alguna vez ha paseado por la sección de carnes de su supermercado local y se ha imaginado todas esas alas, pechugas y patas envueltas individualmente, esas pálidas costillas, chuletas y vísceras mezcladas en un bestiario de extrañas criaturas que, repletas de esteroides, hormonas de crecimiento y antibióticos, pueden acabar volviendo a la vida:

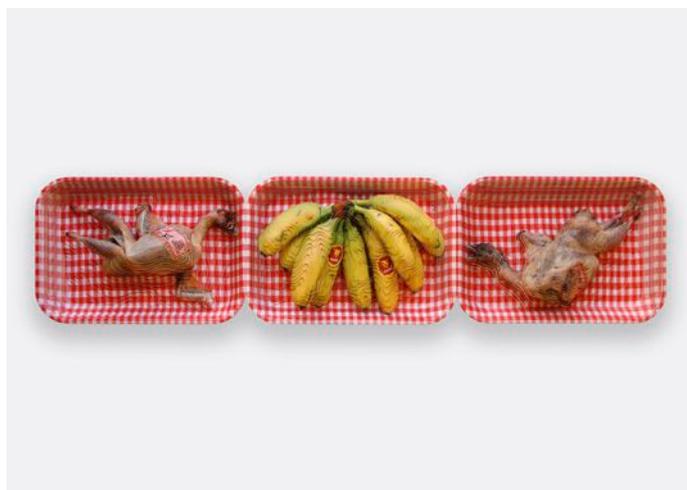
Recorrer los supermercados locales en busca de presas se había convertido en una actividad cotidiana para mí. Un día, tropecé con carnes recién cortadas envueltas en extravagantes bandejas de espuma a cuadros rojos y blancos. ¿En serio? ¿Una bandeja de comida de supermercado de un solo uso, mezcla de cesta de mimbre tradicional y mantel de estilo rústico clásico? Sin duda acababa de encontrar el lienzo definitivo para crear otra serie de esculturas fotográficas sobre la producción y el consumo modernos de alimentos. Se cree que el coto de caza feliz es el nombre dado al concepto de la vida después de la muerte por varias de las tribus nativas americanas de las grandes llanuras. Se trata de un más allá concebido como un paraíso en el que la caza es abundante e ilimitada. Inspirado en esta idea, el proyecto revive animales sacrificados para el consumo humano representándolos, persiguiendo comida. Cada escena se desarrolla en un paisaje arcádico esculpido a partir de parajes existentes en todo Estados Unidos. Una vez más, los topónimos no sólo sirven como títulos de las obras, sino que también evocan imágenes, relaciones y metáforas. Las bandejas de carne con motivos de guingua sirven de leitmotiv y transmiten la atmósfera de un escenario de cuento de hadas. (Herr, <https://www.stefanieherr.com/portfolio/happy-hunting-grounds>)

Mientras que en las dos series anteriores la autora compraba los productos en los supermercados, ahora visitaba los mercados y compraba la pieza al natural porque, explica,

Aquí todavía se pueden ver aves de corral y de caza menor colgadas en los escaparates y conseguir alimentos lo más parecidos posible a su estado natural. (...) Algunos niños no han visto ni tocado una vaca de verdad en su vida, pero están perfectamente familiarizados con los dedos, las hamburguesas, las albóndigas o incluso la carne picada con forma de Mickey Mouse. La mayoría de la gente no tiene ni idea de dónde viene su comida y lo más probable es que ni siquiera piense en ello. Los humanos fuimos antaño cazadores de éxito, pero igual que domesticamos cerdos, ovejas y vacas, nos domesticamos a nosotros mismos. Insensibles al pelaje y las plumas, preferimos en cambio el tacto frío de la espuma de poliestireno y el celofán. Pero si ni siquiera nos fijamos en ellos, ¿cómo podemos dar a los animales el respeto que merecen? (Herr, <https://www.stefanieherr.com/portfolio/happy-hunting-grounds>)

Tras visitar los mercados y comprar algunos animales —entre otros, un conejo entero sin procesar con su piel o una perdiz con plumas que, posteriormente, fotografiaba—, decidió no deshacerse de los cadáveres:

Así que, para preparar los animales para cocinar, tuve que desollarlos y eviscerarlos yo mismo. Desplumar la perdiz y quitarle la piel al conejo me pareció eterno. Tuve mucho tiempo para contemplar la sublime belleza de las pequeñas criaturas, así como para maravillarme con sus texturas y colores. Solo entonces me di cuenta de que la industria alimentaria moderna ha convertido a estos seres en auténticas caricaturas. (Herr, <https://www.stefanieherr.com/portfolio/happy-hunting-grounds>)



*Hummingbird Sanctuary (02). Serie Happy Hunting Grounds (2014), Stephanie Herr*

### 3.2. Gabriela Rivera (Chile, 1977): arte y reciclaje en defensa y servicio de la vida en la naturaleza

Artista ecofeminista afincada en España desde 2018, como vamos a ver, busca nuevos referentes e ideas en las imágenes del cuerpo y de la feminidad: «Sentir que el cuerpo es una opresión patriarcal, que deviene también en oprimir a la naturaleza. Entonces nosotras estamos no solo por reivindicar el cuerpo de la mujer, sino también por el amor a la naturaleza» (Rivera, 2018). Desde 2005 ha trazado una trayectoria artística muy prolífica a partir, fundamentalmente, del autorretrato y dos ejes temáticos: lo abyecto y la maternidad. En este estudio vamos a referirnos de forma específica a lo abyecto. Combinando la *performance*, la costura y el bordado<sup>19</sup> y las enseñanzas indígenas aprehendidas durante su infancia,<sup>20</sup> trabaja con su cuerpo como soporte principal desde lo biográfico y lo ritual con una perspectiva feminista y anticolonial. Es un hecho que la civilización occidental ha dominado históricamente a otras civilizaciones mediante un mecanismo que desvalorizaba lo diferente: «Las diferencias coloniales fueron construidas por el pensamiento hegemónico en distintas épocas, marcando la falta o los excesos de las poblaciones no europeas, y ahora no estadounidenses, que era necesario corregir» (Mignolo, 2007, p. 27). De igual modo, la colonialidad se ha trasladado a los ámbitos del pensamiento y del conocimiento, y este último, convertido en el instrumento imperial, es el que interesa especialmente a esta artista al entrañar una intromisión desde el ser, el ver, el pensar y el sentir (Mignolo, 2010). En consecuencia, el registro fotográfico del proceso de realización de cada trabajo, ya sea personal o colectivo, resulta fundamental.<sup>21</sup> Como, también, resignificar visualmente el nexo personal con la Naturaleza. Así, desde el comienzo de su obra (2005) ha trabajado siempre con materia orgánica que iba descomponiéndose:<sup>22</sup> «Siempre me ha gustado trabajar con residuos. Todo puede servir y tener una vida distinta. (...) Si nos quitamos la cobertura física, la piel, lo único que queda es materia orgánica» (Rivera, 2022).

Su temprana condición vegetariana condicionó, de algún modo, la dirección de su primera investigación artística y elección de material creativo: la carne. La visión de cientos de animales colgados, exhibidos como mercancías en el centenario Mercado-Matadero Franklin avivó su interés por trabajar sobre ello a través del arte con una obra y una estética que no pasaran desapercibidas.<sup>23</sup> A propósito, cabe señalar los estudios de Mitchell (2003) sobre la influencia de las imágenes y los de Katya Mandoky sobre la función de la estética: «La estética ejerce también un papel constitutivo en la producción de imaginarios, la legitimación del poder, la construcción del conocimiento y, sobre todo, la presentación de las identidades»

19 La relación con el tejido y la costura es de corte biográfica: su madre era diseñadora profesional de moda.

20 Fue cuidada por una machi mapuche sobre la que ha desarrollado un trabajo recientemente.

21 Ha desarrollado varios proyectos colectivos y de arte colaborativo.

22 Realizó varios talleres sobre taxidermia para poder mantener algunas de sus máscaras.

23 Comenta que su participación en las marchas anti MacDonal y anticapitalistas no fueron suficientes (Rivera, 2022).

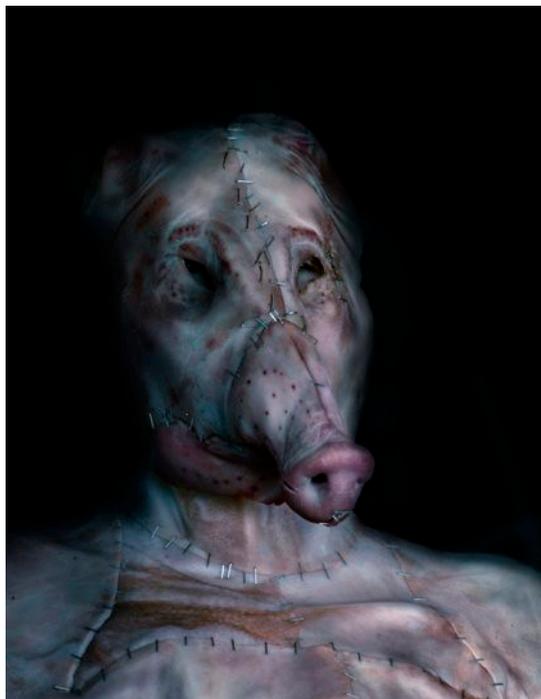
(2006, p. 8). El acto mismo de trabajar con materia comestible orgánica *postmortem* de origen animal adquirió un valor fundamental de práctica ritual para comunicarse y relacionarse con aquella materialidad muerta: «[...] Restos de animales que significan un consumo carnívoro en serie, desapegado del cuidado animal, en la que se ha tornado una criatura despojada de afecto y extirpada de su condición natural» (Rivera, <http://gabrielarivera.blogspot.com/p/portafolio.html>). La investigación, los procesos y la posterior materialización artística devenidas del uso de estos materiales protagonistas de su serie *Bestiario* (2012-2022) y de la propia sangre menstrual en el caso del proyecto *Küyentún. Descolonizando sangres y saberes menstruales* (2018-2020), que trataremos brevemente a continuación, representan el modo en que su práctica artística se vincula con el pensamiento de lo abyecto, categoría con la que la artista resignifica la realidad humana y artística percedera:

El concepto de abyecto es real y absolutamente necesario, puesto que lo encontramos en la existencia del ser (el cuerpo) y, por extensión, en el arte (convención social de expresión), con un lenguaje propio y su propia semántica lingüística con sus propios semas (signos) y con su propia semiótica visual. Lo abyecto sirve para cruzar los límites y jugar con las prohibiciones, más concretamente, para transgredir; perturba el orden, el sistema y la identidad. Por ello es tan interesante, porque nos hace reflexionar sobre lo preestablecido, la hermenéutica del cuerpo como sujeto activo y pasivo. (Latorre, 2013, p. 23)

La serie *Bestiario* (2012-2022) la conforman un conjunto de autorretratos impactantes, realizados sobre un fondo negro que acentúa, al igual que ya lo hizo José de Ribera, el dramatismo de la imagen, en donde la artista cubre su rostro con máscaras de animales reales o ficticios que ejemplifican varios de los insultos proferidos a las mujeres como: perra, arpía, zorra, mosca muerta, pájara, víbora, cerda; un eco particular a los *Bestiarios* de la Edad Media (Torrano, 2020). Cada una de estas máscaras las fabrica manualmente con vísceras, entrañas, estómagos de vacuno, pezuñas, caretas de cerdo, pieles de pollo, pavo, pescado,<sup>24</sup> que corta, cose, borda, grapa y moldea posteriormente; que, al igual del resto de sus obras, constituyen piezas únicas, originales, incluso, percederas.<sup>25</sup>

24 Desde 2020 trabaja con pieles de verduras derivadas tanto del autoconsumo, como de la basura. Con ellas ha fabricado máscaras de ballena, foca y morsa; animales, todos ellos usados para denostar la imagen corporal de las mujeres. Poniendo en evidencia la gordofobia como forma de discriminación y cosificación, entre otros.

25 No todo el material orgánico que utiliza es conservable.



*Cerda. Serie Bestiario (2012-2022), Gabriela Rivera*

El proceso de bocetar las máscaras, moldear las distintas pieles y el material *postmortem* sobre su rostro y cuerpo para después fotografiarlas alcanza, como ya se ha señalado, el carácter mismo de un ritual. Esta particular genealogía de bestias contemporáneas, que deviene un compendio de figuras de la resistencia (Torrano, 2020, p. 33), cuyos nombres insultan a las mujeres por su mera condición, explora, asimismo, las asociaciones entre el lenguaje y la cultura latinoamericana, también extensible a otras culturas, con las que se cosifica y se devalúa tanto a las mujeres como a estos animales. Un doble maltrato con un doble origen: la sociedad patriarcal y el sistema capitalista. El papel de la sociedad patriarcal se revela como homogeneizador de normas y legitimador de los discursos reprobatorios que reprimen cualquier conducta «desviada». De manera que las máscaras podrían representar, así, al objeto expulsado, escribe Kristeva (1989), el cual se opone al sujeto pero que al mismo tiempo ejerce atracción sobre él. Este objeto representa una amenaza al sujeto, al constituirse como un polo de atracción que repulsa en tanto perturba una identidad, un sistema o un orden (Ortega, 2010, p. 141).

Se trata, además, de una práctica artística resultante de la experiencia cotidiana y del deseo de validar el conocimiento experiencial de la calle, lo que se llama comúnmente sabiduría popular. Como explicaba el sociólogo Fals Borda (Colombia, 1925-2008), la ciencia y el conocimiento deben estar al servicio de los pueblos, deben

impulsar la reivindicación de los saberes culturales, sociales y políticos que brinden otras posibilidades del mundo; siendo el motor que contribuye al movimiento de los sujetos que llenos de esperanzas buscan salidas frente a las consecuencias del sistema económico al servicio del capital (1980). De esta manera, la legitimación del saber popular se suma a esta particular genealogía de bestias contemporáneas de Gabriela Rivera, cuyos nombres denigran a las mujeres por su mera condición. Le permite, también, indagar sobre las asociaciones entre el lenguaje y la cultura latinoamericanas, extensibles a otras culturas, con las que se cosifica y devalúa a las mujeres y a estos animales. Una doble denuncia, por tanto, del maltrato hacia las mujeres y los animales y al sistema capitalista, mediante el nexo entre el cuerpo (entendido) como mercancía y el valor (añadido) de su condición material: «Lo que nadie quiere no tiene valor, explica la autora, ¿por qué una parte del cuerpo es más valiosa que otra? El consumo alimenticio de la industria capitalista vende los cuerpos de los animales esclavizados en macrogranjas como productos, algunos incluso los tiran, no valen nada» (Rivera, 2022).

El siguiente trabajo que vamos a comentar, *Küiyentún. Descolonizando sangres y saberes menstruales* (2018-2020) tiene su origen en la alteración de su ciclo menstrual, lo que la lleva a cuestionar las convenciones occidentales de la industria y la publicidad sobre este tabú que representa la menstruación. Emprende, así, una investigación sobre distintos textos y leyendas orales que la conducen hasta *küiyentún*, término mapuche con el que se conoce al ciclo menstrual. Un proyecto multidisciplinar que coincide en el tiempo con el proyecto anterior. Se desarrolla, igualmente, en el marco performativo mediante el uso de su sangre menstrual, detonante de la poética artística con la que se vincula con la cultura mapuche y el fluir de la luna o *küiyentún*.<sup>26</sup>



*Küiyentún. Descolonizando Sangres y Saberes Menstruales* (2018-2020), Gabriela Rivera

26 *Küiyentún* es el nombre de una empresa fabricante de copas menstruales reciclables cuyo eslogan es: «Hacer de tu menstruación una etapa sostenible».

De nuevo, desde la práctica artística de lo cotidiano explora el devenir del colonialismo y las convenciones occidentales: «Todo está bien, comenta la autora, mientras seas productiva» (Rivera, 2022).

En el habitar de la ciudad contemporánea, estructurada bajo cánones occidentales dependientes del capitalismo, menstruar debe pasar desapercibido, no debes jamás manchar, y sobre todo no entorpecer la producción. La publicidad ha construido un imaginario ficticio cargado de higienismo, exhibe un líquido azul sobre las compresas procurando que nunca emane ni se note una gota de sangre roja. Repercutiendo en una desmesurada elaboración y venta de productos desechables instaurados como imprescindibles, como si durante siglos hubiesen existido y no pudiéramos vivir sin ellos. ¡Por qué el cuerpo no debe hacer notar su presencia abyecta, sus fluidos permanecer estrictamente controlados! (Rivera, 2022)

En este proyecto fue también protagonista el encarcelamiento, por parte del gobierno chileno, por «terrorista» de la machi Linconao del pueblo mapuche.<sup>27</sup> De hecho, el detonante es una de las *performance* que forman parte del trabajo con la que reivindicaba otras formas posibles de entender el mundo vinculándose con su propia sangre menstrual considerada tabú: «¿Por qué perder nuestra relación con nuestra propia corporalidad?» (Ribera, 2022). Este «fenómeno biológico, escribe Latorre, representa un significante de diversidad con un significado de sintomatología abyecta» (2013, p. 326). Lejos del carácter documental, la autora registra con la cámara fotográfica sus menstruaciones —los cambios de color e intensidad— mientras abandona los productos higiénicos elaborados por la industria. Así fabrica su propia compresa de tela que borda con hilo teñido de sangre; sangre que cubre su rostro y su cuerpo en distintas acciones performáticas. En definitiva, una práctica artística ecosocial que «trabaja en la actitud hacia la transformación de las relaciones utilitaristas que ejercemos sobre nuestro propio ser, sobre los demás seres y sobre nuestro entorno» (Raquejo y Perales, 2022, p. 9). Propone, además, el uso de la sangre menstrual como soporte, expresado y vivido al margen, explica la autora, de cómo lo entiende la construcción científica: «(...) Su tarea, escribe Kristeva, parece consistir en brindar el primer paso en el principio organizador del conocimiento individual de cada ser humano» (1988, p. 11). Con su sangre menstrual hace nuevas máscaras e incluso interviene en el revelado de las películas.

27 Las machis son chamanas que mantienen los saberes de la espiritualidad del pueblo Mapuche, perseguido y tachado de terrorista por el gobierno de Chile. Han sido muchas las machis encarceladas y perseguidas. En 2020, Greta di Girolamo publicó el reportaje *Guardianas del planeta: mujeres por la defensa del medio ambiente*, donde hablaba sobre una de ellas, Millaray Huichalaf, líder en la defensa del río Pilmaiken contra la empresa noruega Statkraft. La periodista contactó con la ilustradora Consuelo Terra para que convirtiera su historia en cómic; el resultado fue la publicación de *La protectora del río sagrado*.



*Kuyentun. Descolonizando Sangres y Saberes Menstruales (2018-2020), Gabriela Rivera*

Registra fotográficamente el color e intensidad de su sangre, se recubre con ella. Este trabajo coincide con el encarcelamiento por terrorista, según el gobierno chileno, de una autoridad del pueblo mapuche, una mujer sanadora que mantiene los saberes de la espiritualidad mapuche. Un pueblo perseguido y tachado de terrorista. Este acontecimiento deviene en una *performance* vinculada al encarcelamiento de esta machi. La idea es reivindicar otras formas de entender el mundo vinculándose con su propia sangre menstrual, considerada tabú. No se habla de la menstruación: resulta algo vergonzoso, negativo, incómodo; existe, incluso, una extensa literatura popular. Sentimientos deudores, indudablemente, del modo de ver, tratar y considerar la sangre del cuerpo en la tradición judeocristiana. Así, por ejemplo, en el Levítico 15 (p.19), se describía a la menstruación como algo impuro: «La mujer cuando tenga su menstruación quedará manchada durante siete días» (Schökell, 2011, p. 235). Por lo demás, resultan tan abundantes como variadas las estrategias para ocultarla o denigrarla por considerarla sucia y vergonzosa. En el arte existe una tradición en el uso de los fluidos corporales (Ramírez, 2003), sin embargo, no abundan las obras con sangre menstrual (2003, p. 94).<sup>28</sup>

28 Uno de los trabajos más representativos es «Interior Scroll» (1975), una acción realizada por Carolee Schneemann (Estados Unidos, 1939-2019) donde se sacaba un rollo de papel de la vagina.

Esta especie de «criminalización» social hacia la sangre menstrual confirma cómo el ejercicio del poder imbricado en la dinámica de las acciones que configuran la vida de los sujetos evidencia, explica Ortega González, el proceso de degradación que sufren los sujetos marginalizados por ser desprovistos de su condición de sujetos (2010, p. 139). En resumen, los dos trabajos comentados se originan a partir de la práctica artística cotidiana, donde se explora, a partir del uso y reciclaje de los materiales orgánicos, el mundo en el que vivimos, expresarlo, denunciarlo, proclamarlo, exhortarlo (Kristeva, 1978, p. 8). Una exploración alternativa acerca de los límites y de las reglas que afectan a ciertos fenómenos sociales y simbólicos que evidencian que lo ambiguo sea entendido como abyecto (Ortega, 2010). Los trabajos de Gabriela Rivera y Stefanie Herr representan importantes reflexiones visuales desde esta reinterpretación de la estética cotidiana o prosaica que, escribe Mandoki, puede ser «expresada de mil maneras, desde nuestra forma de vivir, en el lenguaje y el porte, el modo de ataviarse y comer, de rendir culto a deidades o a personalidades, de legitimar el poder, ostentar el triunfo o recordar a los muertos; pero el papel primordial que la estética tiene en nuestra vida cotidiana se ejerce en la construcción y presentación de las identidades sociales» (2008, p. 9).

#### 4. Conclusión. El mundo está despertando

El análisis expuesto de los trabajos aquí reunidos realizados por las activistas Stephanie Herr y Gabriela Rivera muestran un modo muy personal de ver, comprender y accionar en el mundo desde la creación artística donde confluyen ecología y feminismo.<sup>29</sup> Una doble confluencia sobre la que discurren defensas compartidas: que todas las formas de vida son interdependientes, que la estabilidad de los sistemas es mayor cuanto mayor es la diversidad y la complejidad y que las materias primas son limitadas, como lo es también el crecimiento de los seres vivos (Parreño, 2015). En consecuencia, como se ha visto, trabajos que recogen las voces que aspiran a la fractura del sistema desde la práctica de lo cotidiano, aportando una ética visual y crítica como alternativa a la cultura actual del capitalismo a sus valores, ética y hábitos. Voces que reflexionan sobre un nuevo modelo mediado por la autocontención y la transformación del sistema productivo: «Como humanos, declara Gabriela Rivera, nos olvidamos de que también somos animales y que pertenecemos a este universo y a la naturaleza».<sup>30</sup> En definitiva, dos propuestas comprometidas con la conciencia medioambiental, la presión del sistema capitalista neoliberal y el consecuente desequilibrio en el planeta entre animales humanos y no humanos. En cualquier caso, planteamientos artísticos de trasfondo ecosocial y activista que refuerzan el pensamiento ecofeminista.

29 El trabajo de Ana Mendieta (Cuba, 1948-Estados Unidos, 1985) es representativo de la conexión entre ecología y feminismo.

30 Esta artista propone el Amorismo como opción para que «como cuerpos que somos convivamos en y con la naturaleza» (Rivera, 2018).

## Referencias

- Barnosky et al. (2012). Approaching a state shift in Earth's biosphere. *Nature*, (486), pp. 52–58.
- Carbonell, Eudald. (2018). *Elogio del futuro. Manifiesto por una conciencia crítica de especie*. Taurus.
- Chakrabarty, Dipesh. (2009). The Climate of History: Four Theses. *Critical Inquiry*, 35(2), p. 206.
- Fals borda, Orlando. (1980). *Revoluciones inconclusas en América Latina*. Siglo XXI.
- Fao (2020). *El estado mundial de la pesca y la acuicultura 2020. La sostenibilidad en acción*. Roma. <https://doi.org/10.4060/ca9229es>
- Flys junquera, Carmen. (2015). Aprender el lugar a través de la literatura. En Raquejo, Tonia y Parreño, José María (Eds.), *Arte y Ecología* (p. 11). UNED.
- Gómez Gil, Carlos (2022). El Antropoceno y la crisis ecosocial. *El País*. <https://elpais.com/planeta-futuro/red-de-expertos/2022-12-08/el-antropoceno-y-la-crisis-ecosocial.html>
- Herr, Stephanie (2012). *Alcampo*. <https://www.designboom.com/readers/herrarium-topographic-fine-art-alcampo-by-stefanie-kerr/>
- Herr, Stephanie. (2016). *El Topographic fine art» como denuncia social*. Stefanie Herr. <https://blog.setdart.com/el-topographic-fine-art-como-denuncia-social-stefanie-herr/>
- Herr, Stephanie (2017). Stefanie Herr. *Setdart, Auction House*. <https://www.youtube.com/watch?v=j1b9IWZqAPU&t=6s>
- Herr, Stephanie. *FAO77*. <https://www.stefanieherr.com/portfolio/fao-77>
- Herr, Stephanie. *Happy Hunting Grounds*. <https://www.stefanieherr.com/portfolio/happy-hunting-grounds>
- Herr, Stephanie. *Alcampo*. <https://www.stefanieherr.com/portfolio/alcampo>
- Herr, Stephanie. *On Photographic Sculpture: A Conversation with Artist Stefanie Herr*. <https://www.stefanieherr.com/about-photographic-sculpture>
- Kristeva, Julia. (1988). *El lenguaje, ese desconocido*. Editorial Fundamentos, Espiral.
- Kristeva, Julia. (1989). *Poderes de la Perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI.
- Kristeva, Julia. (1978). *Semiótica I. Espiral*. Editorial Fundamentos.
- Latorre romero, Amparo. (2013). *De lo abyecto en el cuerpo y sus relaciones con el arte y la semiótica* [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València.
- Mandoki, Katia. (2008). *Prosaica uno. Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Siglo XXI Editores.
- Mignolo, Walter. (2007). *La idea de América Latina*. Gedisa.
- Mignolo, Walter. (2010). *Desprendimiento epistemológico, emancipación, liberación, descolonización*. Ediciones el signo.
- Moore, Jason. (2016). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. PM Press/Kairos.
- Moore, Jason. (2017). The Capitalocene, Part I: on the nature & origins of our Ecological Crisis. *The Journal of Peasant Studies*, 44(3), 594-630. DOI 10.1080/03066150.2016.1235036

- Ortega, Karen Lorena. (2010): Seres Abyectos. ¿La muerte del ser como sujeto? En *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (11), 141.
- Puleo, Alicia. (2020). *Ecofeminismo en tempos de pandemia*. Consello de Cultura Galega. <https://www.youtube.com/watch?v=xS7-GFnIUVk>
- Puleo, Alicia. (2019). *Claves ecofeministas: Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*. Plaza y Valdés.
- Puleo, Alicia. (2021). Las mujeres y el dualismo naturaleza-cultura. *Ciclo de conferencias Filosofía y crisis socioambiental: diálogos interdisciplinarios*. Facultad de Filosofía, Universidad de Colima. <https://www.youtube.com/watch?v=uRELGWq4qOM>
- Puleo, Alicia. (2011). *Ecofeminismo: para otro mundo posible*. Cátedra.
- Ramírez, Juan Antonio. (2003). *Corpus solus, para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Ediciones Siruela.
- Raquejo, Tonia y Perales, Verónica (Eds.) (2022). *Arte Ecosocial. Otras maneras de pensar, hacer y sentir*. Plaza y Valdés.
- Rivera, Gabriela. (2018). Especial Gabriela Rivera. *Ojozurdo. Fotografía y política*, (2).
- Rivera, Gabriela. (2022). *Ponencia en Programa de Doctorado en Estudios Feministas y de Género del Instituto Universitario de Investigaciones Feministas (INSTIFEM) de la Universidad Complutense de Madrid, 17 de noviembre*.
- Rivera, Gabriela. *Proyectos de artes visuales de Gabriela Rivera*. En <http://gabrielarivera.blogspot.com/p/portafolio.html>
- Rockström, Johan et al. (2009). *Planetary Boundaries: Exploring the Safe Operating Space for Humanity*. [https://pubs.giss.nasa.gov/docs/2009/2009\\_Rockstrom\\_ro06010m.pdf](https://pubs.giss.nasa.gov/docs/2009/2009_Rockstrom_ro06010m.pdf)
- Schökell, Luis Alonso. (2011). *La Biblia de nuestro pueblo. Biblia del Peregrino*. Ediciones Balterra.
- Seif, Sanaa. (2011). *Words of Women from the Egyptian Revolution-Sanaa Seif*. <https://www.youtube.com/watch?v=w8L3FTMyIaU>
- Shiva, Vandana. (2022). *Una década de resistencia. Diez años informando sobre el activismo por la tierra y el medio ambiente alrededor del mundo*. Global Witness. <https://www.globalwitness.org/en/about-us/>
- Thunberg, Greta. (2019). *United Nations General Assembly Speech*. <https://www.youtube.com/watch?v=v33ro5lGHQg> (Fecha de consulta: 20/11/2022).
- Torrano, Andrea. (2020). El bestiario femenino de Gabriela Rivera: monstruas, desechos y restos. *Revista latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, 1, 18-35. [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/116892/CONICET\\_Digital\\_Nro.93d8fedc-5932-43dc-aa02-de58fbfb9b06\\_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/116892/CONICET_Digital_Nro.93d8fedc-5932-43dc-aa02-de58fbfb9b06_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
- Zúñiga, Laura. (2021). Berta Cáceres vive en la lucha de los pueblos por la justicia. *El País*. [https://elpais.com/elpais/2020/03/17/planeta\\_futuro/1584444343\\_292548.html](https://elpais.com/elpais/2020/03/17/planeta_futuro/1584444343_292548.html)

Recibido el 13 de enero de 2023  
 Aceptado el 16 de febrero de 2023  
 BIBLID [1132-8231 (2023: 23-45)]



# NATURALEZA, MEDIOAMBIENTE Y MUJERES EN LAS FUENTES MEDIEVALES Y LAS OBRAS DE ARTE: UNA PRIMERA APROXIMACIÓN

## *NATURE, ENVIRONMENT AND WOMEN IN MIEVEAL WRITTEN SOURCES AND WORKS OF ART: A FIRST APPROACH*

### RESUMEN

El objetivo de este artículo es preguntarnos si en la Edad Media se dio una relación entre mujeres y lo que hoy entendemos por ecología o preocupación medioambiental, y si ello tuvo plasmación en los textos y en el arte. En la primera de ellas, plantearé una posible definición de ecología y si esta pudo existir en la Edad Media. En la segunda, veremos si es posible relacionar dicho tema con la perspectiva de género. En la tercera, que será la más extensa de todas, analizaremos qué fenómenos, de entre todos los posibles, consideraremos en nuestro estudio: fundamentalmente la calidad del aire y del agua, la deforestación, la aclimatación de especies botánicas, el desarrollo de los huertos urbanos y el consumo de productos de proximidad. Para ello, nos detendremos en la información que sobre estos procesos pudieran brindarnos los textos escritos y las obras de arte. Finalmente, intentaremos establecer unas conclusiones y contestar positiva o negativamente a la pregunta formulada al inicio.

**Palabras clave:** medioambiente, mujeres, arte, Edad Media, historia, ciencia

### ABSTRACT

The aim of this article and research question is: Was there an interaction between medieval women and what is currently known as ecology (or environmental protection)? And did it have an impact on written sources and works of arts? To seek this, firstly, it is necessary to give a definition of ecology and to state its understanding in the Middle Ages. Secondly, a possible link between this topic and gender perspective will be established. Thirdly, these interactions will be applied to several study cases: water and air quality, deforestation, acclimatation of botanic species, urban horticulture gardens, and local products consumption. Evidence of these interactions, which will act as research sources for this paper, are taken from medieval written documents and works of art. Finally, some conclusions will be presented answering the research question: Was there a link between women and ecology in the Middle Ages?

**Keywords:** environment, women, art, Middle Ages, history, science

1 Universidad Complutense de Madrid, irgonzal@ucm.es, <https://orcid.org/0000-0002-3513-555X>, Proyecto Innova-Docencia nº12 «Ecología y sostenibilidad en la Antigüedad y la Edad Media: arte, género y ODS».



## 1. ¿Se puede hablar de ecología en la Edad Media?

En general, a lo largo de la historia, parece que el vínculo que las mujeres han establecido con su entorno natural ha sido más estrecho y directo que el de los hombres, fundamentalmente por las diversas tareas que estas desarrollan en sus comunidades. La unión entre feminismo y ecologismo resulta clave para abordar los retos del siglo XXI. El carácter revolucionario del ecofeminismo, que estableció Françoise D'Eaubonne en los años setenta del siglo XX, sigue estando de plena actualidad (Gates, 2010, pp. 167-176). Así, se ha subrayado la estrecha relación existente entre la liberación de la mujer y la de la naturaleza (Herrero, 2015, pp. 7-8). En esta misma línea, se ha afirmado que «la recuperación del principio femenino es un desafío intelectual y político al mal desarrollo como proyecto patriarcal de dominar y destruir, de violentar, subyugar y desposeer a la mujer y la naturaleza y prescindir de ambas» (Shiva, 1998, p. 45). La perspectiva ecofeminista propugna la necesidad de «una nueva antropología que reconozca que la vida en la naturaleza (que incluye a los seres humanos) se mantiene por medio de la cooperación, el cuidado mutuo y el amor» (Mies y Shiva, 2015, p. 49). En los últimos años, los movimientos que implican la participación de las mujeres en defensa de lo ambiental han cobrado nuevas dimensiones, adoptando nuevas estrategias y formulando objetivos de mayor alcance (Puleo, 2021, p. 8).

No obstante, por la propia formulación conceptual del ecofeminismo, que mira al presente y al futuro (Mies y Shiva, 1993; Mies y Shiva, 1998; Puleo, 2015, pp. 9-17), no son tantas las personas que han aplicado la perspectiva ecofeminista al estudio histórico, revisando desde este ángulo momentos del pasado preindustrial. En este sentido, plantear la posibilidad teórica de explorar la existencia de lo que hoy llamamos ecofeminismo en la Edad Media puede resultar interesante.

Diversas autorías se han preguntado si se puede hablar de conciencia ecológica en la Edad Media (Rucquoi, 1979; Segura Graíño, 1987; Barros Guimerans, 1999) y han llegado a la conclusión de que hay ciertos temas que suponen una consideración ambiental o preocupación protoecológica. Se suele poner el foco en la vida campesina agrícola-ganadera y rural, considerando de algún modo el conjunto de actividades en el campo una manifestación de la ecología medieval. Así, temas recurrentes que se abordan son la gestión de los bosques y las formas de cultivo. Esto no impide que se fijen también en los entornos urbanos y aborden cuestiones relativas a la salubridad del aire o de las aguas, que cobran especial interés en el control de epidemias, pero que también redundan en el bienestar urbano. Por otra parte, se suele abordar lo que ocurre en el terreno latino, occidental y cristiano; obviando o tratando más someramente lo ocurrido en ámbito griego-oriental (bizantino) y mediterráneo arabo-islámico.

Desde la investigación se admite que la ecología como formulación filosófica es una cuestión contemporánea. Cristina Segura considera que es difícil encontrar un pensamiento ecológico anterior al siglo XX, si bien desde la Ilustración del XVIII se observa una mayor preocupación por la naturaleza (Segura Graíño, 2006, p. 52). Estima que las relaciones de las personas con el medio natural en que vivieron no

experimentaron cambios sustanciales antes de la industrialización del siglo XIX y que, por ello, escindir la Edad Media de otros periodos históricos anteriores o posteriores puede resultar artificial, si bien no niega la existencia de cambios profundos y significativos incluso en distintos momentos y geografías medievales (Segura Graíño, 2006, pp. 46 y 49). Tal vez estuviera pensando en la diferencia respecto a lo anterior que supusieron las disposiciones de las cortes castellanas bajomedievales en materia forestal, asunto que abordaremos más adelante.

En la actualidad, por ecología suele entenderse la preocupación por el entorno que rodea al ser humano, lo que va ligado también a cuestiones de sostenibilidad y de reducción o minimización del impacto de la actividad humana en los ecosistemas terrestres, marinos y aéreos; así como a la mejora de la calidad de los hábitats urbanos. La ecología supone por tanto una conciencia ética por aquello que nos rodea, que puede y debe tener también una vertiente económica. Así, por ejemplo, hoy en día, en materia de recuperación de metales, se es consciente del ahorro que supone la llamada minería urbana respecto a la extracción de materias primas de nuevo uso, por lo que lo ético y lo económico se han unido en favor del cuidado ambiental.

Si retrocedemos a la Edad Media, se observa que ciertas acciones calificadas de ecologistas como la gestión de los bosques o de los recursos hídricos se llevaron a cabo por un fin muy práctico e inmediato, como pudo ser alimentar a una población creciente. Es decir, ecología y economía estuvieron estrechamente unidas en la realidad medieval. Muy frecuentemente, cuando se llevaba a cabo una iniciativa, que a nuestros ojos puede parecer en favor de la naturaleza y que por tanto calificaríamos de ecologista, es porque hacer lo contrario habría supuesto un perjuicio económico. Así, por ejemplo, cuando se gestionaban los recursos madereros de los bosques era porque eran fuente de una materia prima valiosa que servía para la elaboración de múltiples objetos, y porque se preveía que una sobreexplotación agotaría estos recursos. Lo mismo ocurría en materia hídrica y, así, se almacenaba o se trasvasaba agua para garantizar el abastecimiento en momentos de sequía en zonas áridas que de otro modo serían difícilmente cultivables, sabiendo que de ello dependía que no hubiese carestía de alimentos<sup>2</sup>.

Por todo ello, podría ser apropiado hablar de protoecología en la Edad Media, es decir, una primera ecología de aquellos que aún no han reflexionado sobre este concepto de modo teórico. De hecho, no aparece recogido en las fuentes escritas —hasta donde conocemos— que exista una preocupación idealista por la preservación a largo plazo de la naturaleza; pero sí que pueden detectarse acciones que

2 El tema hídrico es muy amplio y para este texto solo vamos a abordar la salubridad del agua en entornos rurales y urbanos. La cuestión de la tecnología hidráulica (canalizaciones, molinos, trasvases, acueductos, etc.) no se tratará aquí, pues su extensión y complejidad motivaría un estudio aparte.

suponen una mejora o preservación de los entornos<sup>3</sup>. Cuando Christine de Pizan, en el capítulo xxxv del libro I de la *Ciudad de las damas* (1405), se refiere a Ceres, la presenta como domesticadora de la naturaleza:

Gracias a su inteligencia, Ceres, que reinó en Sicilia en la más remota antigüedad, tuvo el privilegio de ser la primera en descubrir las técnicas agrícolas, así como los instrumentos de cultivo. Enseñó a sus súbditos a domar y criar a los bueyes salvajes para uncirlos con el yugo. Inventó, asimismo, el arado y enseñó a su pueblo todas las técnicas de la labranza, como la cuchilla forjada en hierro para surcar la tierra.

Luego les enseñó el arte de la siembra, cómo cubrir el grano cuando ha germinado y brotado, cómo cortar el trigo, arrancar la cizaña de la mies trillando las espigas con el mayal. Les mostró luego cómo moler el grano entre gruesas piedras, construyendo molinos, y hasta cómo preparar la harina y amasar el pan. Así esa mujer enseñó a los hombres que vivían como bestias salvajes, comiendo bellotas y bayas, a alimentarse de una forma más digna.

Ceres hizo más aún: cuando las gentes de su época seguían viviendo como nómadas esparcidos entre bosques y yermos, errando como animales, los llevó a juntarse en comunidades, enseñándoles a construir casas y ciudades donde pudieran convivir. Gracias a esa mujer, el mundo se alejó del estado salvaje y rústico para adoptar los modos de vida propios de la urbanidad, es decir, racionales y civilizados. (Lemarchand, 2001, pp. 133-134)

A los ojos de Christine, la domesticación del entorno salvaje y la consecuente intervención humana en el entorno no supuso un retroceso, sino un avance hacia un mundo más confortable y digno. Ceres aparece entre las mujeres inventoras, de ciencia, sabias, reivindicadas como motores de civilización y progreso (Laurenzi, 2009, pp. 308-309); pero no como adalid de lo que hoy consideraríamos ecología. En los escritos de Christine desaparece el ideal de una remota Edad de Oro con un primitivo buen salvaje que vive feliz y despreocupado. Por el contrario, plantea una naturaleza en la que hay que intervenir. En ello, Christine se ajusta a las bases del génesis bíblico, en que Dios pone al servicio de la humanidad los animales y las plantas para que los domestiquen, es decir, sitúa al ser humano por encima del entorno, con una visión que hoy calificaríamos de antiecológica. En la Biblia es Adán el domesticador, en el texto de Christine es Ceres, así que se invierten los roles de género y se le da una interpretación feminista a los hechos; pero ello no significa que se introduzca la conciencia ecológica, pues no parece atisbarse ninguna preocupación por la preservación del entorno y de sus recursos.

Pese a la presencia de textos como este, hay autorías que consideran que en la Edad Media sí existió una preocupación ecológica, entendiendo por tal «ser cons-

3 En la antigua Roma sí hay algunos autores que parecen manifestar una preocupación ambiental, como Plinio el Viejo cuando, en el libro xxxvi de su *Historia Natural*, 77 d.C., habla de las montañas arrasadas para obtener piedra y cuyo texto en latín y una traducción contemporánea al inglés puede leerse en la Loeb Classical Library desde el enlace [https://www.loebclassics-com.bucm.idm.oclc.org/view/pliny\\_elder-natural\\_history/1938/pb\\_LCL419.3.xml](https://www.loebclassics-com.bucm.idm.oclc.org/view/pliny_elder-natural_history/1938/pb_LCL419.3.xml). Este tipo de reflexiones ambientales se diluyen y desdibujan al entrar en la Edad Media.

cientes de los riesgos que para el medio ambiente comporta la actividad humana, y estar en consecuencia dispuestos a proteger a la naturaleza» (Barros Guimerans, 1999, p. 192). En efecto, los textos están sujetos a interpretación y discernir si hubo o no conciencia ambiental en el mundo medieval es un asunto complejo y controvertido.

## 2. ¿Se pueden unir ecología y mujeres en la Edad Media?

Formulada la primera pregunta y alguna posible respuesta, abordaremos ahora la segunda, es decir, si se puede hablar de una preocupación ambiental en clave femenina o, usando un término actual y extemporáneo, de ecofeminismo en la Edad Media.

Partiremos de una premisa, y es que, en distintos momentos de nuestro pasado y nuestro presente, las mujeres han sido tejedoras de historias, escritas u orales, utilizando la palabra para expresar sus preocupaciones. En la Edad Media no nos faltan ejemplos de escritoras, desde Ana Comnena hasta Herrada de Landsberg, pasando por Hildegarda de Bingen o Christine de Pizan, entre otras tantas. Poco a poco se van recuperando sus nombres y sabemos que escribieron sobre variados temas: historia, teología, educación, botánica, etc. Así que, si en la Edad Media hubo algún tipo de preocupación ambiental, algún rastro deberíamos encontrar en los testimonios que nos han llegado de las literatas medievales.

Lo que ocurre es que en los textos que hemos ido analizando (de materias variadas tales como botánica, agronomía o educación), sea de hombres sea de mujeres, no hemos hallado una clara preocupación ecológica, cuestión que analizaremos en detalle más adelante. Así las cosas, se hace aún más difícil determinar si en los textos salidos de manos femeninas las preocupaciones ambientales fueron diferentes o más intensas que las de sus coetáneos hombres.

Sin ánimo de abordar los distintos textos, cuestión que haremos unas líneas más abajo, podemos detenernos por su especial significado en Christine de Pizan y su *Ciudad de las damas*. Este libro fue un alegato feminista que aspiraba a recuperar la memoria colectiva de las mujeres (Ibeas, 2020, p. 246; Vilanova Becker, 2022). Fue redactado con finísima ironía en contestación, entre otros, a la misoginia del *Roman de la Rose* de Jean de Meung y de la concepción de la inferioridad femenina de Boccaccio (plasmada en el *De mulieribus claris*). En él, las mujeres se empoderan y construyen los muros de su propia ciudad, urbe que ellas mismas gobiernan y que es un espejo de la Jerusalén celeste con la Virgen María como principal referente moral. En la *Ciudad de las Damas* aparece Naturaleza, con una función similar al dios creador, que otorga dones a los seres humanos, dones que pueden ser físicos

o psicológicos, buscando siempre un equilibrio<sup>4</sup>. Christine da a entender que Dios y Naturaleza trabajan a la par, codo con codo; Dios crea y Naturaleza otorga cualidades o dones<sup>5</sup>. No podría aquí entenderse Naturaleza como personificación de la ecología o del medioambiente, sino más bien como un contrapunto femenino del dios creador. De hecho, en ninguna de sus intervenciones Naturaleza aborda la protección del medio natural. Así pues, en un texto tan relevante como el de Christine de Pizan, la materia medioambiental se ignora completamente.

Si bien los textos no manifiestan claramente una preocupación por la naturaleza en clave de género, tal vez sí es posible analizar si, en materia de daños ambientales, las mujeres sufrieron más que los hombres y, por ende, tuvieron una mayor conciencia ecológica. Es decir, si las consecuencias de una buena o mala gestión de los recursos naturales las notaron más las mujeres que los hombres. Podemos pensar que, en alguna parcela concreta, sí hubo un mayor impacto entre las mujeres. Esto pudo ocurrir con los recursos hídricos, de gran uso en el hogar. Las mujeres, encargadas de abastecer sus casas de agua para beber, debían preocuparse por garantizar la salubridad de esta y tal vez estaban más preocupadas por el deterioro del medio que afectaba al agua que los hombres (Segura Grañó, 2006, p. 59). A este respecto, tal vez no fuese casual que en el siglo XII Hildegarda de Bingen escribiese sobre este tema (Pawlik, 1997, pp. 46-47), como veremos en el siguiente epígrafe.

Pero ¿qué hay de los campos de labor en los que trabajaban a la par hombres y mujeres, tal como demuestran diversos testimonios artísticos, como las iluminaciones de las *Muy Ricas Horas* del Duque de Berry, o las pinturas murales de la Torre del Águila del Castillo de Bouconsiglio de Trento, o los *Tacuina* de Ibn Butlān traducidos al latín e ilustrados en la Baja Edad Media? [fig.1] En esos campos, una carestía de grano provocada, bien por una actuación de alto impacto ambiental, o bien por un desastre natural, afectaría por igual a unas y otros; al menos eso es lo que podemos deducir después de un análisis iconográfico de las obras de arte mencionadas más arriba. Tal vez fuera más bien una cuestión de clases sociales y el grupo de los *laboratores* sufriera más en primera línea la incorrecta gestión de los recursos naturales, mientras que otros estamentos más acomodados quedarían al margen. Así, por ejemplo, si venía un año de malas cosechas, esto tenía menor impacto en la alimentación de la élite, que no era tan dependiente del cereal y que podía permitirse un consumo regular de carne, pescados y aves (Birlouez, 2015, pp.

4 Dice por ejemplo en el libro I, capítulo XIV: cuando Naturaleza no ha logrado dar a dos cuerpos el mismo grado de perfección —porque creó uno deforme, inválido o con algún tipo de deficiencia en su forma física—, compensa tal defecto concediéndole algo mucho más importante. Dícese, por ejemplo, del gran filósofo Aristóteles que era muy feo, bizco y con una cara muy extraña, pero Naturaleza hizo más que enmendar su cuerpo tan poco agraciado dotándole con grandes facilidades intelectuales y cualidades de juicio, como queda patente por la autoridad de sus escritos. Más le valió recibir ese don de suprema inteligencia que la belleza del cuerpo de Absalón. (Lemarchand, 2001, p. 92)

5 Estas cuestiones las explicó en detalle la prof. Diana Lucía Gómez-Chacón en la conferencia titulada «Cuando la Naturaleza se hizo mujer: la imagen de Natura en la Baja Edad Media», en el seminario titulado *Flora y fauna en la Antigüedad y la Edad Media: cuestiones medioambientales a través del arte*, celebrado el 15 junio 2022 en la UCM en el marco del proyecto Innova ESEM, número 129.

11-13). A lo mejor, más que una perspectiva de género, debemos aplicar una perspectiva de clases sociales, a la hora de medir la afectación de los daños ambientales en la Edad Media, aunque esta consideración pueda ser controvertida<sup>6</sup>.



Fig.1 *Muy ricas Horas del Duque de Berry*, realizas por los hermanos Limbourg (Jean, Herman y Paul), miniatura, ca. 1416, Museo Condé de Chantilly, fol. 6v (mes de junio).

### 3. Recorrido por algunas preocupaciones ambientales

De todas las acciones ecológicas medievales que se podrían estudiar y que son numerosísimas, repasaremos sucintamente algunas de las que tuvieron un impacto en las especies vegetales y arbóreas, es decir, en el campo de la botánica. También las que tuvieron que ver con la salubridad de las aguas y el aire y que afectaron especialmente a entornos urbanos. Dejaremos para futuros estudios todo lo que tiene

6 Una hipótesis distinta la sostuvo Segura, quien planteó que en el ámbito agrícola pudo haber un sentimiento distinto entre hombres y mujeres, siendo posible aunar género y ecología en la Edad Media. Así, los hombres se centrarían en el trabajo en los campos de cultivo cuyo fruto tenía un claro valor de mercado, mientras que las mujeres se dedicarían al huerto y al corral, cuyos frutos no solían venderse pues estaban destinados a la alimentación familiar. Le parecía que «la vida de las mujeres, por tanto, estaba en una buena sintonía con la naturaleza [...] Posiblemente la relación masculina no era tan fuerte, ya que para las mujeres el trabajo en el huerto era la vida, mientras que el trabajo en el campo era para lograr mayores ganancias» (Segura Grañó, 2006, p. 57). Es decir, veía una mayor intensidad en la conciencia ecológica de las mujeres que de los hombres.

que ver con animales, seres humanos y materiales inertes (minerales y metales). Para ello nos apoyaremos en textos y obras de arte; aun siendo conscientes de la dificultad de usar estos materiales por la variedad de interpretaciones que admiten.

Para empezar, nos detendremos en la aclimatación de especies botánicas, que pudo tener aplicación al jardín, una expresión artística casi efímera<sup>7</sup>. La aclimatación de especies vegetales (árboles, arbustos y hierbas de todo tipo) es recogida por diversas autorías como actividad habitual en Al-Ándalus, de raíces romanas, pero sin especificar número y variedad de especies aclimatadas, técnicas empleadas, tasas de éxito de este procedimiento o intereses económicos, sociales y culturales de dichas técnicas (Akef y Almela, 2021; Gracia Mechbal, 2017). Tampoco se indica si estas aclimataciones concernían a las mujeres o a los hombres o a ambos, por lo que es legítimo presuponer que serían tareas compartidas entendiendo que, si no se especifica lo contrario, puede inferirse que tanto mujeres como hombres estaban detrás de dichas actividades. Por todo ello, algunos elementos de la aclimatación que entrañan una cuestión ambiental se explicarán en los siguientes párrafos. Nos parece que, frecuentemente, al aclimatar una especie botánica se está intentando poner en valor un terreno, introduciendo nuevas especies que contribuyan a reformular el paisaje, cubriendo con masa arbórea terrenos de escasa vegetación o dañados.

En los estudios sobre botánica andalusí que realiza Gracia Mechbal (2017, pp. 20-21) menciona sucintamente como Abderramán I en la Rusāfa (Córdoba) aclimató y experimentó con plantas procedentes de Oriente, concretamente de Damasco, su tierra natal; y que lo mismo debió ocurrir posteriormente en otras huertas del rey como el jardín del al-Ma'mūn en Toledo (creado por Ibn Wāfid), la Huerta del Rey en Sevilla (creada por Ibn Bassāl) o la Sumādihiyya en Almería. En la Sumādihiyya de Almería, al parecer, se hizo un cultivo experimental de dátiles que necesariamente requerían una aclimatación, cuestión que sabemos gracias a los datos aportados por al-Tignarī, autor del siglo XII en el *Kitāb Zuhrat al-bustān* (Akef y Almela, 2021, p. 16). Son justamente datileras, seguramente ya aclimatadas a latitudes mucho más septentrionales, las que encontramos en los *Tacuina sanitatis*,

7 El jardín es una de las realidades artísticas de más difícil aproximación en tanto en cuanto las plantas tienen un carácter perecedero, de modo que a medida que pasa el tiempo unas se van sustituyendo por otras que se ajustan mejor al gusto de la época. Además, cuando el jardín está integrado en una obra arquitectónica, suele ser fuente de humedad y de deterioro por lo que, en aras de mantener el entorno construido, muy frecuentemente se han ido desmantelando y sustituyendo jardines históricos por empedrados, alicatados y pavimentaciones de distinto tipo. Es por ello el jardín una realidad efímera, porque en la mayor parte de ocasiones, desaparece pasada no más de una centuria, dejando huella —como mucho— en los restos de pólenes o en los tratados de agronomía.

traducidos al latín e ilustrados en los siglos finales de la Edad Media<sup>8</sup>, como el caso de la copia renana del siglo xv hoy en la BnF con signatura ms. latin 9333 (véanse fol. 9v, 10r y 10v) [fig. 2].



Fig.2 *Tacuinum sanitatis* de Ibn Butlān, traducción latina, copia renana del siglo xv, BnF, ms. latin 9333, fol. 10v (datileras).

- 8 Un estudio detenido de los *Tacuína* ilustrados de la Baja Edad Media excedería con mucho el propósito de este artículo, por lo que hemos preferido hacer un resumen extenso en nota al pie. Un buen estudio crítico del texto árabe con la traducción al francés es el que realizó Elkhadem en 1990, y un buen estudio del *Tacuinum* de Lieja que repasa otros *Tacuína* ilustrados coetáneos es el de Opsomer de 1991. El *Tacuinum* fue escrito originariamente en el siglo xi por Ibn Butlān, cristiano de religión, pero de cultura y lengua árabe, que viajó desde Bagdad a El Cairo, Alepo, Antioquía, Laodicea y Jafa. El *Tacuinum* era un tratado sobre la salud cuya novedad estribaba en su formato de tabla sinóptica, de modo que la información referida a cada uno de los medicamentos o alimentos abordados se dividía en 15 columnas. Con dicha distribución, lo que pretendía Ibn Butlān era simplificar y condensar la extensa literatura dedicada a la dietética y la higiene, consiguiendo así hacer su tratado accesible al gran público, lo que hoy llamaríamos divulgar. Era un tratado en el que se le prestaba mucha atención a la alimentación, pues una dieta adecuada, unida al ejercicio físico, los buenos hábitos de sueño o escuchar música, podía servir para recobrar la salud. En la segunda mitad del siglo xiii, en el ámbito siciliano, ya circulaba la obra traducida al latín e ilustrada, en un formato aún más sintético, puesto que se fue sustituyendo la información de las tablas sinópticas por breves frases, incorporadas bajo las iluminaciones. Así, estos *Tacuína* ilustrados se convirtieron en objetos suntuarios, que se hallaban en las bibliotecas privadas de la élite y cuyas imágenes eran un repertorio de escenas de género con las clases pudientes como protagonistas. En su mayoría salieron de los talleres de iluminadores italianos de los siglos xiv y xv. No solamente desnaturalizaron el texto de Ibn Butlān al resumirlo muchísimo, sino que además modificaron el objetivo inicial del tratado que era poner la medicina al acceso del gran público. Por otra parte, las ilustraciones de los *Tacuína* latinos no tuvieron función utilitaria o documental. Su objetivo no era tanto identificar las sustancias que mencionaban, sino mostrar bucólicas escenas de la vida de los siglos finales de la Edad Media, que muchas veces se convertían en pinturas galantes o de amor cortés.

En las huertas regias andalusíes, auténticos jardines botánicos, además de aclimatar especies exóticas o foráneas, se experimentaba con las ya existentes en Al-Ándalus. Algunas de estas experimentaciones y aclimataciones se hacían con un interés médico, intentando buscar modos de cultivar simples farmacológicos o plantas con principios activos equivalentes que aparecían mencionados en la *Materia Médica* de Dioscórides, tratado de referencia para la farmacia medieval (Gracia Mechbal, 2017, pp. 20-21). La aclimatación en dichos jardines la llevaron a cabo farmacólogos, botánicos, médicos y agrónomos, trayendo plantas de distintas geografías, resultado de sus viajes por el Mediterráneo sur y oriental, y algunas de ellas también recogidas durante su peregrinación a la Meca. Algunas de estas especies foráneas fueron cultivadas con éxito y por tanto aclimatadas; otras no, y de ellas solo nos quedan las descripciones en los tratados de estos autores (Gracia Mechbal, 2015, p. 142).

A propósito de las técnicas de aclimatación, tenemos una referencia indirecta en el tratado de Ibn Luyūn (1282-1349), el *Kitāb al Filāha* (*Libro de agricultura*), tal vez escrito en 1348 (fecha de la copia conservada en la Universidad de Granada), donde se dice que «toda planta silvestre que se trasplante debe procurarse que se convierta en hortense. Combínese su régimen de tal manera que pueda conseguirse lo que se pretenda, pero sin sacarla de su estado habitual más que gradualmente, teniendo en cuenta su naturaleza» (Eguarrás Ibañez, 1988, p. 223). Hay que tener en cuenta que en este tratado aparece la descripción de una almunia o finca agrícola, establecimiento asociado a la élite, por lo que nos indica que en estos espacios se debieron realizar aclimataciones de especies botánicas. No tenemos cómo saber si la aclimatación descrita incluía tan solo la domesticación de especies silvestres o si también suponía una adaptación de especies exóticas venidas de fuera de la península. De hecho, el texto de Ibn Luyūn es en este punto escueto y eso hace más complicado decidir su interpretación y conocer su alcance.

Relacionado con la aclimatación está el injerto, que seguramente fuera técnica auxiliar de la primera, pues para adaptar una especie a un nuevo terreno y una nueva climatología, una de las cosas que se pueden hacer es injertar la especie foránea (que posee yemas y por tanto es apta para brotar) en una especie autóctona (que sirve de patrón), asegurándose así que se habitúa bien a las nuevas condiciones que se le proporcionan. Hablando de injertos, podemos plantear una unión entre ecología y género, en tanto que Isis aparece en la *Ciudad de las Damas* de Christine de Pizan como inventora de la técnica del injerto:

Isis era hija de Inacos, rey de los griegos, y hermana del sabio Forneo. Con este mismo hermano abandonó Grecia para quedarse en Egipto, donde enseñó el arte de los jardines y del cultivo de las plantas, así como la técnica del injerto. Promulgó leyes justas que para los egipcios, que vivían entonces de forma rústica e incivilizada, casi

como animales, supusieron el respeto por la justicia y el inicio de una sociedad más pulida (Lemarchand, 2001, p. 134)<sup>9</sup>.

Hay además algún testimonio iconográfico de Isis injertando. Se trata de las *Epístolas de Otea a Héctor* de Christine de Pizan, compuesto hacia 1400, un texto que reúne historias de la mitología y el mundo antiguo destinados a la reflexión y en el que aparecen algunas de las figuras que también están presentes en la *Ciudad de las Damas*. En el fol.27 del ms.391 (175) de la Bibliothèque Municipale (BM) de Lille, un manuscrito ilustrado que debió ser realizado en el entorno de Lille hacia el 1460, aparece Isis injertando mientras que un campesino airea la tierra con una pala [fig.3]. Isis está entre unas nubes indicando con ello que es una figura del pasado y por tanto mitificada, una suerte de inspiración para el campesino que trabaja a sus pies y que replica el hallazgo o invento de Isis. De la imagen, al igual que del texto escrito, se infiere que lo que debía querer resaltar Christine era que el invento de Isis había permitido el progreso humano, pero sin preocuparse ni por el realismo ni por la veracidad científica. Ni el texto ni la imagen informan sobre qué plantas se injertan, ni cómo es este proceso, ni para qué fin concreto se hace. Es decir, cuestiones como la aclimatación, la reforestación o la mejora del paisaje quedan en segundo plano. Por lo tanto, inclusive ante un ejemplo como este, es imposible unir claramente género y ecología en la Edad Media.



Fig.3 *Epístolas de Otea a Héctor* de Christine de Pizan, composición original ca. 1400, copia hecha en Lille hacia 1460, Bibliothèque Municipale de Lille, ms.391 (175), fol. 27 (Isis injertando).

9 En este caso, como en el de Ceres (abordada en el capítulo xxxv del libro I), Isis es vista como civilizadora. En el capítulo xxxviii reitera las figuras de Ceres e Isis como civilizadoras, de Ceres dice que «al organizar los trabajos de la agricultura, hizo posible la vida en las ciudades y aseguró que tuvieran alimento aquellos habitantes de la ciudad que se dedican a otras labores igualmente necesarias» (Lemarchand, 2001, p. 136) y de Isis «otro tanto puede decirse de Isis en el arte de los jardines. ¿Cómo medir el beneficio que aportó al mundo saber desarro-llar un método para injertar los árboles frutales y cultivar plantas y especias, tan útiles para la alimentación?» (Lemarchand, 2001, pp. 136-137). Insistimos por tanto en que Ceres e Isis más que como pioneras en el ecologismo aparecen como pioneras en la domesticación de la naturaleza. Ceres e Isis son recuperadas por Christine de Pizan como exponentes de la fuerte relación entre la tierra y la mujer, relación que hunde sus raíces en la antropología y que sustenta las numerosísimas diosas madres existentes en múltiples geografías, cronologías y contextos culturales.

A continuación se abordará el consumo de productos de proximidad. En materia farmacológica y alimentaria se buscaron alternativas a productos exóticos o foráneos, promoviendo su sustitución por productos locales. Habitualmente las *Materias médicas* de Dioscórides y la gran mayoría de herbarios (también conocidos como tratados de simples) incluyeron adaptaciones de este tipo. Es el caso del *Libro de simples* que escribió Hildegarda de Bingen (s. XII) y que hoy conocemos con diversos nombres: *Physica*, o *Liber simplicis medicinae*, o *Teoría de la naturaleza*, o I parte del *Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum*<sup>10</sup>. En el Libro I, capítulo LVI, dedicado a la mandrágora, después de describir la planta e indicar todas sus propiedades terapéuticas, sostiene que:

Si no tiene mandrágora, tome el primer retoño que crece de la raíz de haya. Afortunadamente, tiene las mismas cualidades para esta tarea [...] También puede hacer lo mismo con cedro o álamo temblón, y le hará feliz. (Renedo Hijarrubia, 2009, p. 81)

En las latitudes en que se movía Hildegarda debía ser complicado conseguir mandrágora, una planta silvestre, difícilmente cultivable y que suele crecer en zonas pantanosas de clima cálido<sup>11</sup>. Por ello buscó otras plantas de la zona que sirviesen para lo mismo como el haya o el álamo. Los motivos de esta preferencia por productos similares de proximidad seguramente tuvieron que ver con el alto coste del transporte y la dificultad para garantizar una óptima conservación.

Si esto se observa en materia farmacológica, es aún más habitual el consumo de productos de proximidad en el campo alimentario, espacio en el que se desenvuelven bien las mujeres. Como ejemplo de ello, sabemos que desde el siglo XII hay un crecimiento de huertos urbanos con los que se proveen de frutas y legumbres de proximidad espacios de los que se encargarían mayoritariamente mujeres (Segura Graño, 2006, p. 57)<sup>12</sup>. Así, en el siglo XV, en los intramuros de la ciudad de

10 La obra médica de Hildegarda de Bingen se materializó en dos textos: la *Physica* concebida como enciclopedia de simples farmacéuticos (plantas, animales, minerales y metales con propiedades terapéuticas) y el *Causae et curae* donde se abordan las enfermedades de un modo más integral y se prescriben preparados o compuestos medicamentosos para su cura. Estos dos textos tal vez fueron inicialmente una obra única *Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum* desgajada en dos partes por algún copista posterior, de hecho la *Physica* y el *Causae et curae* se retroalimentan y no se entienden un texto sin el otro (González Hernando, 2021, pp. 229-230). No creo posible que uno de los textos fuese de divulgación y otro para profesionales (Ruiz Vega, 2017, p. 1288), puesto que ambos debieron formar parte de una única obra y ser compuestos al mismo tiempo. Sí que parece cierto que la información farmacéutica contenida en los tratados de Hildegarda se inscribiese en la tradición de la medicina monástica, fomentada por la presencia de huertos medicinales y hospitales en estos espacios (Ruiz Vega, 2017, pp. 1280-1281).

11 Referencias a la mandrágora y otros simples medicinales en los escritos de botánica de Hildegarda de Bingen han propiciado la asociación anacrónica entre brujería, persecución y universo femenino en la realidad del siglo XII (Navalón, Mañas y Cháfer, 2021, p. 136); cuestión con la que disiento profundamente ya que los procesos de caza de brujas son bastante posteriores. Hildegarda de Bingen intercambió correspondencia con Bernardo de Claraval y fue autorizada a predicar en espacios públicos contra las herejías del momento, así que nada más alejado de la realidad.

12 Ver nota al pie número 6.

Rennes, un 59 % de la superficie urbana estaba dedicada a huertos, que además se beneficiaban del abono animal y humano usado como fertilizante (Birlouez, 2015, p. 41), con lo que se ponía en marcha una suerte de economía circular. El consumo de proximidad fue en la Edad Media una realidad cotidiana, determinada por imperativos tecnológicos (conservación y transportes) pero que tuvo un impacto ambiental positivo. En definitiva, una actitud sostenible que hoy calificaríamos de ecológica, pero que en el mundo medieval se llevaba a cabo por fines pragmáticos.

Por otra parte, teniendo en cuenta que eran las mujeres, al menos entre las clases más humildes, las que cocinaban y se ocupaban de la alimentación del hogar (García Herrero, 2009, p. 589; Birlouez, 2015, p. 115)<sup>13</sup>, aquí podríamos ver una unión entre mujeres y medioambiente. Fijémonos en el consumo del pan y tengamos presente que el pan era en el mundo medieval un alimento básico, tanto más básico cuanto más humilde era la clase social que lo consumía, de modo que muchas veces el resto de alimentos eran considerados simples acompañamientos del pan. Por todo ello, prestar atención a los panes que se consumen nos da una valiosa información sobre la sociedad medieval. Sabemos que cuando venía un año de mala cosecha de trigo, las mujeres de las clases humildes hacían harina de habas o de castañas para paliar el hambre. Esta harina resultaba menos panificable, pero aliviaba la necesidad de sustento en época de carestía (Birlouez, 2015, pp. 21-23). Una solución pragmática a los ojos medievales, que bien podríamos hoy situar en el marco de las recomendaciones de grupos ecologistas que están planteando la utilización de harinas alternativas (algarroba o bellota) para aprovechar frutos silvestres que de otro modo se descartarían y aliviar con ello la carga sobre los campos de cultivo cerealeros.

Muy distinto es lo que vemos en las escenas de elaboración de pan de los *Tacuinum* y que nos sitúan del lado de la élite. Para ello tenemos que echar mano del enfoque iconográfico. En los *Tacuinum* bajomedievales iluminados se confirió mucho peso a la alimentación y por eso son una buena manera de asomarse a las costumbres alimentarias de la época. Fijémonos en una de las representaciones de elaboración de pan blanco, concretamente en la recogida en el *Tacuinum sanitatis* de la BnF, ms. latin 9333, fol. 61v [fig.4]. En este folio están representadas unas mujeres elaborando pan de trigo, que leuda más y es más panificable, y que era un producto mucho más valorado que los panes de habas o de castañas, más apelmazados y para un

13 Hablando de la «contribución de las mujeres a la economía de las familias dedicadas a actividades no agrarias de la Baja Edad Media española», se afirma con acierto:

Puede que los guisos femeninos cotidianos hayan caído en el olvido por lo común de la faena; puede que muchas de las recetas creadas y transmitidas por mujeres se hayan perpetuado como anónimas o bajo el nombre de su recopilador, pero eso no debería confundirnos ni desviarnos de lo que fue la normalidad (García Herrero, 2009, p. 589).



Fig.4 *Tacuinum sanitatis* de Ibn Butlān, traducción latina, copia renana del siglo xv, BnF, ms. latin 9333, fol. 61v (elaboración de pan blanco).

paladar menos refinado<sup>14</sup>. Las élites podrían permitirse estos panes blancos, menos sostenibles en época de carestía. Y es que los *Tacuina* ilustrados fueron catálogos bucólicos de la vida bajomedieval hechos para las élites, y que recogieron por tanto una actitud ciertamente despilfarradora y suntuaria en materia alimentaria, bastante alejada de lo que hoy podríamos plantearnos como sostenible, incluyendo en sus mesas no solo panes blancos bien fermentados sino también abundantes y carísimas especias exóticas con las que aderezaban y engalanaban sus ágapes. Sin embargo, el enfoque iconográfico no es cien por cien fiable, y en los *Tacuina* siguen siendo las mujeres las que aparecen en escenas de preparación de alimentos, así como en las de selección y recogida de productos para cocinar (especias, frutos, legumbres, cereales, carnes, pescados...), y eso que son escenas que reflejan el modo de vivir de las élites, donde fueron los hombres los que frecuentemente estaban al frente de las cocinas, tal como nos indica Birlouez (2015, pp. 115-123)<sup>15</sup>.

La deforestación se presenta como otra de las realidades de impacto ecológico, muy frecuente en la Edad Media. Se deforestaba para ganar terrenos de cultivo,

14 Se aprecia el trigo porque se le puede quitar fácilmente la cáscara y porque es rico en gluten, lo que da lugar a panes aireados y bien fermentados, muy apreciados entre las clases altas. Las clases más humildes han de conformarse con panes que tienen mezcla de cereales, algunos de ellos con cáscara, que son más oscuros y están menos aireados porque han leudado menos (Birlouez, 2015, pp. 31-37). Además, algunos de estos panes, como los de centeno, son susceptibles de hacer proliferar el hongo del cornezuelo responsable del ergotismo, enfermedad que suponía una merma importante en la calidad de vida.

15 Según este autor, mientras que en el ámbito pobre y desfavorecido fueron las mujeres las que se ocuparon de la cocina, en el ámbito nobiliario fue cuestión masculina la preparación de grandes banquetes y comidas cotidianas.

aumentar la superficie de pastoreo<sup>16</sup>, usar la madera como materia prima de interés variado (construcción, combustible, mobiliario, utillaje, maquinaria, embarcaciones, juegos, instrumentos musicales, etc.)<sup>17</sup> o como arma de guerra (despejar el terreno y evitar emboscadas). Esta es una realidad no exclusivamente medieval, sino casi universal y antropológica, que no conoce de fronteras cronológicas ni geográficas<sup>18</sup>. No obstante, en el mundo medieval, la actitud ante la deforestación fue oscilante y no siempre crítica, de modo que hubo momentos en que se toleró la deforestación y otras en que se persiguió y censuró.

Empezaremos por una situación medieval en que la conciencia ecológica quedó absolutamente en segundo plano. Cuando se enfrentaron al reto demográfico a partir de los siglos centrales de la Edad Media (siglos XI-XIII)<sup>19</sup> no pusieron obstáculos ni a buscar el máximo rendimiento de la tierra, a través del barbecho trianual y la rotación de cultivos<sup>20</sup> —a costa seguramente de una pérdida de nutrientes—, ni a deforestar para ganar tierras de cultivo de cereal (Barros Guimerans, 1999, p. 175). Respecto al barbecho trianual y la rotación de cultivos, aunque es cierto que las leguminosas pueden servir de abono natural a campos que en años siguientes se sembrarán con cereal<sup>21</sup> y, aunque los propios excrementos de los animales que aran la tierra también abonan la tierra, la superficie cultivable acaba resintiéndose. El arado continuo, junto con la falta de arbustos y árboles en las tierras sembradas, o la pérdida de riqueza del ecosistema que supone cultivar apenas dos o tres variedades vegetales, acaba por agostar los campos. Todos estos elementos, a largo plazo, generan suelos que retienen peor el agua y provocan un mayor estrés hídrico a lo sembrado, con grandes inundaciones cuando viene crecido el río y sequías más intensas en período de estiaje. En definitiva, la ausencia de masa forestal que retenga el agua hace el terreno más vulnerable a las variaciones del clima, tema de máxima actualidad y preocupación entre los ecologistas actuales. Sin embargo, en

16 En la Península ibérica la configuración de la Mesta a mediados del siglo XIII para proteger la trashumancia del ganado ovino y caprino asegurando caminos/cañadas por los que pudiera circular, fue motivo de deforestación. Además, el pastoreo *per se* ya supone la necesidad de campos más o menos extensos y poco boscosos por donde se puedan dirigir las reses, lo que genera deforestación (Fernández-Galiano, 1990, p.136).

17 Sobre las ingentes necesidades madereras puede verse Rucquoi (1979, p. 56) o Barros (1999, p. 188).

18 En la Antigüedad se deforestó Cirene cuando creció la población para aumentar la superficie cultivable, lo que debió ser uno de los motivos desencadenantes de la extinción del silfio (Pollaro y Robertson, 2022, pp. 1-9). En el mundo más reciente, en 1986, la oposición a la deforestación en el valle del Doon (India) por la construcción de una cantera, motivó la resistencia pacífica de Chamundeyi y una interesante acción ecofeminista (Mies y Shiva, 1998, pp. 129-134).

19 Se estima que entre el año 1000 y el 1300 la población europea pasó de 40 a 73 millones de habitantes (Rucquoi, 1979, p. 56).

20 Frente a siglos anteriores, en que las tierras se cultivaban un año y reposaban al siguiente (sistema bianual), se pasa a un sistema trienal (las tierras se cultivan dos años seguidos, cada año con un cultivo distinto —cereal y leguminosas alternativamente— y reposan el tercero), lo que aumenta la productividad (Birlouez, 2015, pp. 30-31).

21 Algunas leguminosas servían de abono verde ya que son capaces de fijar el nitrógeno atmosférico y transmitirlo al suelo. Esta regeneración del suelo era muy apreciada en una época en que los abonos químicos eran prácticamente inexistentes. Además, las leguminosas servían de alimentación animal y humana, motivos por los cuales se escogieron para la rotación de cultivos (Mane, 2006, pp. 245-250).

situaciones como la mencionada en este párrafo, en la Edad Media primó el interés económico por encima de cualquier preocupación ecológica, como ocurre desafortunadamente también en la actualidad en más ocasiones de las que sería deseable<sup>22</sup>.

Lo mismo ocurre con el arrasamiento de bosques en situación de guerra, algo habitual en la Alta Edad Media hispana en el contexto bélico de enfrentamientos entre reinos cristianos y musulmanes (Fernández-Galiano, 1990, p. 136), pero no exclusivo ni de estas latitudes ni de esas cronologías. Este arrasamiento del bosque no solo deja sin recursos económicos al oponente, sino que además permite al que arrasa el bosque tener una mayor perspectiva del paisaje y ver en la distancia, evitando emboscadas y ataques sorpresa (Rucquoi, 1979, p. 57)<sup>23</sup>. Es también esta una actitud antiecológica, motivada en este caso por cuestiones de estrategia bélica, y que debió aumentar la vulnerabilidad de mujeres y hombres.

En materia forestal el mundo medieval no fue monolítico y en la Baja Edad Media occidental se compensó la deforestación sufrida en los siglos previos por motivaciones económicas (ampliar la superficie de cultivo de cereal) y bélicas (arrasar el bosque como forma de ataque) con distintas protecciones sobre el bosque. Aquí puede hallarse un elemento protoecológico. En el terreno de los campos y los bosques, la legislación hispana fue pormenorizada al respecto, tipificando el delito ecológico. Así, por ejemplo, en las *Partidas* de Alfonso X el Sabio (*Partidas* II, 11, 3) refiriéndose a cómo el rey debe «guardar su tierra», se indicaba «que se non yermen las villas, nin los otros logares... E otrosi, que los arboles, ni las viñas, ni las otras cosas, de que los omes biven, ni los corten, ni los quemen, ni los derrayguen, ni los dañen de otra manera, ni aun por enemistad» (Barros Guimerans, 1999, p. 185). Más adelante, en las Cortes de Valladolid de 1258 (petición número 42), bajo el reinado de Alfonso X, se reiteraba «Manda el Rey que non pongan fuego para quemar los montes e al que lo fallaren faziendo que echen dentro, e sinon pudieres avel quel tomen lo que oviere» (Barros Guimerans, 1999, p. 188; Segura Graíño, 2006, p. 51). Llega a estar recogido y tipificado como delito el incendio provocado en el bosque para aumentar la tierra cultivable, un fenómeno lleno de actualidad cada verano en España. Las Cortes de Valladolid de 1351 denuncian esta cuestión:

Se destruyen de cada día de mala manera los montes, señalada miente los pinares e ensinares, porque derriban cinco o seis pinnos por tirar dende tres o quatro rrayeros de tea que non valen tres dineros et que en los ensinares por un

22 En época romana hay registrada alguna preocupación respecto a la deforestación y el arado intensivo (Villagra y Di Pasquantonio, 2020, p. 82). Así, al final del capítulo I de su libro II, Columela (agronomo de la primera mitad del s. I d.C.) sostiene que:

Los bosques habiendo sido talados por el hierro han dejado de alimentar a su madre con sus hojas y que las que caían de los arbustos y árboles en otoño y quedaban encima de la tierra trastornadas después con los arados, se han mezclado y como, incorporado con la tierra de la capa inferior que por lo común es de menos sustancia, se sigue que privada de sus antiguos alimentos esta misma tierra se esteriliza. (Álvarez de Sotomayor y Rubio, 1824, p. 48)

No hemos hallado en el período medieval ningún texto parecido.

23 Esta táctica bélica ya era conocida por los romanos, quienes talaban árboles para evitar emboscadas y dejar despejados los caminos, además de para destruir las fuentes de supervivencia del enemigo (Villagra y Di Pasquantonio, 2020, pp. 80 y 87).

palo muy ssotil que aya meester que cortan un ensina por pie, et otrosi los que biven en las comarcas de los pinares e de los ensinares que los cortan e los queman para faser senbradas de nuevo e que se destruye todo. (Rucquoi, 1979, p. 57)

A esta denuncia el rey responde con dureza que «qual quier que cortare o derraygare o quemare pinnos en los pinares o enzinas en los enzinares de los conçeios, commo dicho es, para fazer senbradas, quel maten por ello e demás que pierda todos sus bienes» (Barros Guimerans, 1999, p. 188). El paisaje castellano se transforma profundamente en este período; hay una fortísima deforestación primero causada por las guerras de fronteras y luego por el aumento de las tierras de cultivo, lo que transforma un terreno boscoso en uno estepario. Véanse las diferencias entre lo que describía Plinio el Viejo respecto a que una ardilla podía atravesar la península de norte a sur sin bajarse de los árboles y lo que encontró Gabriel Teztel quien, a raíz de su viaje por Europa acompañando al barón de Rosmital en 1465-1467, describe Castilla con gran desolación: «Luego entramos en una sierra horrible en donde no se veía ni gente ni huella humana ni se encontraba agua, sino rocas desnudas y frías, sin ninguna hierba ni árbol (...) atravesamos de esta manera un desierto horrible y frío» (Rucquoi, 1979, p. 57).

Hay más actuaciones en materia forestal que quedan recogidas en las disposiciones de las cortes castellanas del siglo xv. Enrique iv fomenta la reforestación y por ello en 1457 «a petición de los concejos de Guipúzcoa, tiene la necesidad de ordenar que la plantación de robles, nogales, castaños, fresnos y hayas se mantenga a tres brazadas de la tierra labrada» (Barros Guimerans, 1999, p. 187). Parecido es lo que ocurre a finales del siglo xv, momento en que los regidores de Valladolid obligan a:

Plantar árboles frutales en las viñas, a razón de tres por aranzada de terreno; la ordenanza fue promulgada los/ días 11 y 12 de febrero de 1499, y los propietarios de las viñas tenían un corto plazo- hasta finales de marzo- para cumplirla, so pena de una multa de 60 maravedíes por aranzada no debidamente provista de sus tres árboles frutales. (Rucquoi, 1979, pp. 58-59)

La tala de los bosques también estaba regulada. Muestra de ello lo encontramos a mediados del siglo xv en las cortes de Valladolid (1447, petición número 27 y 1451, petición número 28) y Salamanca (1465, petición número 16), en que se protesta «porque los señores no dejan cortar leña libremente, porque los vecinos ocupan los montes o porque los guardas reales se apropian de ellos» (Barros Guimerans, 1999, p. 187)<sup>24</sup>. El uso de madera fue muy elevado en el mundo medieval pues servía para calentarse, cocinar, alumbrarse, construir mobiliario, embarcaciones y estructuras arquitectónicas tanto definitivas como auxiliares. Por ello era importante legislar

24 Protestas similares, que en muchos casos no se dejaron por escrito, emanan del contexto de la posguerra española y los años duros de la represión franquista en que los habitantes de zonas rurales no podían ni siquiera recoger la leña caída de los bosques próximos bajo amenaza de fuertes multas y represión (testimonio oral recogido en el municipio de Muñopedro, provincia de Segovia en el año 2019).

el uso del bosque, para no agotar unos recursos finitos (Segura Graíño, 2006, p. 51), pero ¿tenían verdadera conciencia de que había un problema ambiental detrás de ello? Por ejemplo, cuando se hundía un barco para cuya construcción se había necesitado gran cantidad de madera, ¿cómo lo veían: como problema económico o como desastre ecológico? Me inclino a pensar en lo primero, mientras no aparezcan textos o evidencias materiales que lo desmientan.

En la Edad Media, una de las actividades que producía deforestación pero que se seguía realizando por su interés económico era el carboneo. Se trata de la obtención de carbón vegetal a partir de recursos madereros proporcionados por el bosque. Este carbón vegetal era muy apreciado como combustible, ya que tenía mayor rendimiento que la madera no carbonizada. Se ha constatado que en las plazas carboneras se empleaba sobre todo encina y roble como materias primas (Sancho Planas, 2021, p. 200). Estas plazas carboneras iban formando un paisaje de bosque abierto, con zonas deforestadas o clareadas. Tenemos una obra de arte en que se evidencia este proceso. Se trata del fol.89r del *Codex Granatensis*, un manuscrito misceláneo ilustrado hacia 1400 (que contiene el *De natura rerum* de Tomás de Cantimpré, el *De avibus nobilibus* y el *Tacuinum sanitatis* de Ibn-Butlān), en que se ve claramente una escena de carboneo [fig.5].



Fig.5 *Codex Granatensis*, manuscrito misceláneo ilustrado hacia 1400 (que contiene el *De natura rerum* de Tomás de Cantimpré, el *De avibus nobilibus* y el *Tacuinum sanitatis* de Ibn-Butlān), Biblioteca Universitaria de Granada, fol. 89r (escena de carboneo en la parte inferior).

No obstante, de la referida escena del *Codex Granatensis* no puede inferirse una preocupación ecológica, ni un daño ambiental, como mucho se constata el klareo

del bosque a causa de las tareas destinadas al carboneo. Es decir, somos nosotros, con nuestra percepción actual, los que vemos el impacto ambiental del carboneo medieval, pero ¿eran los hombres y mujeres medievales conscientes de este impacto? En las fuentes escritas parece atisbarse una conciencia protoecológica sobre este asunto. Así, en la zona del Pirineo desde finales del siglo XIII, el aumento del carboneo, ligado a la demanda de la siderurgia del hierro, fue motivo de conflictos «entre los usuarios tradicionales y los vinculados a esta industria dado que estos últimos no respetaban el equilibrio del bosque dificultando así su recuperación» (Sancho Planas, 2021, p. 202).

En este punto abordaremos la salubridad del agua y del aire, así como la acumulación de desperdicios y basura, que afectó sobre todo a los entornos urbanos y que provocó cuantiosas enfermedades, por lo que fue objeto de continua regulación en la Baja Edad Media. No obstante, hay noticias anteriores, procedentes de entornos monásticos y rurales, así que fue seguramente un problema latente que se agudizó con el crecimiento de las ciudades a finales de la Edad Media.

En relación con la salubridad de las aguas, en principio terreno de mujeres, resulta muy significativo el espacio que le dedica Hildegarda de Bingen en su *Causae et curae*. La abadesa dedica un epígrafe relativamente extenso a la calidad del agua. En él, entre otras cosas, aconseja el consumo del agua dulce de los ríos y desaconseja el consumo de agua salobre y turbia, salvo para cocinar, ya que al hervirla se depura:

Las aguas dulces de los ríos y de los alegres y espumosos manantiales que brotan y fluyen en esta región del este son puras y tienen una mezcla de agradable tibieza y agradable frescor, de modo que son cálidas y frías en la justa proporción, y también son útiles para los hombres, para la comida, para la bebida, para el baño y para lavar. Si se toman en las manos, sin embargo, resultan bastante ásperas y duras.

Las aguas salobres que llegan desde el oeste son bastante turbias, como un remolino. A pesar de ello, podemos cocinar con ellas, porque el fuego las/ depura bastante. Pero como bebida, tomándolas sin hervir, resultan perjudiciales, porque en el mar del oeste atraen hacia sí todo lo sucio y podrido, y allí flotan todo tipo de cadáveres. Pero si en caso de emergencia y por falta de otras aguas no podemos evitar beber de ellas, entonces debemos hervirlas primero y beberlas después, cuando se han enfriado. (Pawlik, 1997, pp. 46-47)<sup>25</sup>

El motivo de aconsejar un tipo de agua u otra es meramente sanitario. Esta sigue siendo una de las preocupaciones actuales; de hecho, cuando hay una alerta de los ecologistas en torno a la calidad del agua o del aire es porque repercute en la

25 Considerando que Hildegarda funda Rupertsberg, el mar que quedaría al Oeste, bastante alejado geográficamente, es el mar del Norte, aunque no tenemos la certeza de que se refiera a este, no habiendo hallado ningún estudio específico al respecto. Por otro lado, el río más cercano a Rupertsberg es el Rin, de agua dulce, así que seguramente esté hablando de este.

salud de los seres vivos (hombres, animales y plantas). Así que, en este sentido, el planteamiento de Hildegarda no dista mucho del actual y podríamos detectar una conciencia protoecológica. Habría que discernir si este interés de Hildegarda está determinado por su condición de mujer o si está presente en otros tratados científicos de la época. Es esta una línea de trabajo en curso y que necesita más tiempo para estar cerrada.

La salubridad de las aguas fue una realidad que afectó al entorno rural (como parece describir Hildegarda) pero también al entorno urbano, especialmente con el crecimiento experimentado a partir del siglo XII. Los ríos abastecían de agua para el consumo humano y para las actividades artesanales, pero también eran vías de comunicación, y lugar de lavado y de arrojo de desechos. Así pues, ¿cómo conjugar todos estos intereses sin perjudicar a nadie? ¿Cómo evitar poner en riesgo la salud por tomar agua contaminada? La descripción de Adeline Rucquoi a este respecto es muy elocuente:

A su salida de las poblaciones, los ríos acarreaban sangre y otros desechos procedentes de los mataderos y carnicerías, ácidos, cal, grasa, pelos y sangre coagulada provenientes del trabajo de los curtidores, alumbre, cenizas y sustancias colorantes de las tintorerías, arcilla y aceite de los batanes, jabón de las lavanderías, así como todas las inmundicias de la ciudad. Hay que añadir que esos mismos ríos eran los que proporcionaban a las cervecerías el agua necesaria para la fabricación de tal bebida y suministraban gran parte del pescado diariamente consumido. (Rucquoi, 1979, pp. 61-62)

Como puede adivinarse, en las ciudades, con mucha frecuencia las aguas contaminadas entraban en la cadena alimentaria provocando intoxicaciones y muertes. Esto fue lo que llevó a que a partir del siglo XIV se pusieran en marcha medidas para sanear el curso de los ríos a su paso por las ciudades. La mayor parte de las actuaciones consistieron en trasladar las actividades contaminantes río abajo, fuera de la ciudad. Así, por ejemplo, en París, en 1416, Carlos IV hizo derribar unas carnicerías que estaban en el interior de la ciudad y ordenó que las futuras se trasladaran a nuevos emplazamientos para evitar la contaminación del Sena. La traducción del texto al castellano dice así:

En lo que concierne a la matanza y desolladura de los animales, hemos ordenado y ordenamos, para que el aire de la dicha nuestra villa no sea en el futuro corrompido y apeestado por ellas, y para que el agua del río Sena no esté infestado por la sangre y otras inmundicias que se derramaban o eran tiradas al dicho río, que todas las matanzas y desolladuras se harán fuera de la dicha nuestra ciudad de París, conviene a saber cerca de las Tullerías. (Rucquoi, 1979, p. 62)

Este texto expresa con claridad una preocupación por la calidad del agua, preocupación que podría calificarse de protoecológica. Similar es lo que ocurre con los curtidores y zurradores de Valladolid a finales del siglo XV, a los que se obliga a realizar su actividad fuera de la ciudad para no contaminar el agua del río:

Quando viene poca agua por la dicha Esgueva se retiene la su/ciudad en la dicha villa, de donde se causan malos olores e corrución en el ayre, de lo qual así mismo bien gran daño a la salud de las gentes. (Rucquoi, 1979, p. 62)

La mayor parte de textos conservados inciden en que el interés de conservar el medio natural, en este caso el agua, se hace para evitar la proliferación de enfermedades. Secundariamente esto habrá generado mayor confort y agrado a reyes, nobles y burgueses, caso de Carlos IV con sus ordenanzas de París en 1416.

En relación con la salubridad de las ciudades está el tema de las basuras y desperdicios, que también está recogido en la documentación bajomedieval y de inicios de la Edad Moderna. En 1367, el rey regula un vertedero improvisado existente en el patio trasero de la Iglesia Santa María la Mayor de Zaragoza:

No teniendo consideración de los divinos oficios que se celebran en dicha Iglesia,...arrojan inmundicias, realizan allí sus necesidades, y dejan allí animales muertos y otras/ cosas, ... un gran hedor durante el divino oficio. (Barros Guimerans, 1999, pp. 190-191)

Debió ser este un problema persistente y por ello los Reyes Católicos, dirigiéndose a los regidores de una ciudad castellana en 1492, dicen así:

Que vimos vuestra petición por la qual nos fazeyz relación que por el mal uso e dañoso que esta villa abia de criar los puercos en la villa e traerlos sueltos por las calles della se causaban muchos daños e yconbinientes [...] muchas enfermedades e ynfiçiones. (Rucquoi, 1979, p. 63)

Más de setenta años después, las Ordenanzas de Santiago de Compostela de 1569 insisten en:

Que ninguna persona sea osada de echar en las fuentes, pilas y albercas, ningunas inmundicias ni labar en ellas ningunos cueros, ropa, carne, berdura, pescado (...) ninguna persona no eche ningunas bacindas en las fuentes chafarices y albercas...ni vayan con los vacines a tomar agua (...) que ninguna persona de de comer a los puercos en la calle ni plaza (...) que ninguna persona eche agua sucia ni limpia por ventana (...) que todos los vertederos...que vertían el agua en las calles todos se quiten (...) que cada sábado de cada semana cada uno alinpie sus puerta de toda subciedad (...) ni basura ni tierra ni piedra ni otra cosa alguna a las barreras y cabas y puertas de la dicha ciudad (...) que las calles estén desenbaraçadas [de] maderas, piedras y otras cosas. (Barros Guimerans, 1999, p. 191)

En las ciudades también preocupaba la salubridad del aire con la idea de mantener a raya enfermedades. El interés por la calidad del aire aumentó a medida que se extendieron las distintas epidemias. La relación entre el aire contaminado y la peste bubónica fue un lugar común entre los autores de los siglos finales de la Edad Media, tanto de ámbito cristiano (latino y en lenguas romances) como árabe-islámico; no habiéndose encontrado referencias claras entre las mujeres que escriben de me-

dicina en este período y que parecen más centradas en el terreno ginecológico. Sin embargo, la actividad hospitalaria y la atención de las enfermedades infectocontagiosas fue una parcela médica habitual entre las mujeres medievales, por lo que no se puede descartar que, aunque no hayan subsistido textos sobre la peste bubónica escritos por mujeres, estas no se preocupasen por atender a enfermos y mejorar la higiene y salubridad de los entornos urbanos para frenar la propagación.

Entre las recomendaciones que se dieron para mantener el aire salubre en el ámbito cristiano, podemos citar las de los textos de Jacme d'Agramont y las recomendaciones de la universidad de París (García Ballester, 1976, pp. 30-31; Arrizabalaga, García Ballester y Veny Clar, 1998; Serrano Durbá, 1994); entre las que proceden del ámbito árabe, nos fijaremos en las del mundo nazarí, concretamente en los escritos de Ibn al-Jatib e Ibn Jatima (Arjona Castro, 1985; Vázquez de Benito, 1979; Arvide Cambra, 2014).

El maestro Jacme d'Agramont, profesor de la Universitat de Lleida, escribió en abril de 1348 el *Regimen de preservació a epidemia o pestilència e mortaldats*, el primer texto sobre la peste negra escrito en catalán, lengua romance, y en estilo sencillo y directo, porque iba dirigido a los regidores de la ciudad y no a sus colegas universitarios. D'Agramont sostenía que la causa fundamental de la peste estaba en el aire pestilencial, que afectaba a todos los seres vivos (plantas, animales y seres humanos) y que iba pasando de unos a otros a través de la cadena alimentaria (los animales se comen las plantas y los seres humanos las plantas y los animales, propagándose así la enfermedad). D'Agramont consideraba que se podían combatir los aires pestilenciales perfumando el ambiente. Igualmente señalaba que la acumulación de suciedad aumentaba la pestilencia y por ello recomendaba tener especial cuidado de no arrojar animales muertos, ni estiércol, ni desperdicios dentro de las ciudades y tampoco poner a remojar cueros. Es decir, incluyó reflexiones similares a las que vimos en párrafos anteriores, pero ahora motivadas por cuestiones sanitarias.

También en 1348, a raíz de un brote de peste en territorio francés, se produjo una reunión en la Facultad de Medicina de la Universidad de París, cuyo «objeto era que los hombres mejor conocedores del fenómeno, junto con los poderes públicos, deliberaran sobre las causas de la peste y sus posibilidades terapéuticas» (Serrano Durbá, 1994, p. 90). De esta reunión salió un documento, el *Compendium de epidemia*, de octubre de ese mismo año, que recomendaba como medidas preventivas, entre otras «que se queme incienso y manzanilla en las plazas públicas y en el interior de las casas» (Serrano Durbá, 1994, p. 90). Es decir, se retoma la idea de la pestilencia del aire y la búsqueda de un aire salubre y perfumado.

Del lado árabe-islámico, los autores nazaríes fueron pioneros en abordar la peste. En general, sin negar la propagación de la enfermedad por el aire corrompido, buscaron otros motivos que la explicaran, lo que ha sido visto como un ejercicio de observación directa, con una reseñable solidez científica. Ibn al-Jatib, un intelectual poliédrico, poeta, historiador, teólogo, jurista, político y médico, que alentó la construcción del hospital o maristán de Granada en época de Muhammad V, escribió además el *Libro de la peste*, fechado en el invierno de 1348, tal vez en colaboración

con la intelectual Umm al-Hassan. El libro fue redactado con celeridad y concisión, en apenas diez páginas, por la urgencia de dar respuesta a una enfermedad desconocida, y que ya había llegado a Granada. Sin negar la influencia del aire corrompido, señalaba otras vías de contagio, entre las que situaba las aguas insalubres. Vázquez de Benito tradujo un párrafo clave sobre el contagio:

La existencia del contagio está determinada por la experiencia, el estudio y la evidencia de los sentidos, por la prueba fidedigna de propagación por medio de los vestidos, vasos, pendientes; se transmite por las personas de una casa determinada, por la contaminación producida en las aguas de un puerto a la llegada de personas procedentes de países afectados; por la inmunidad en que se hallan los individuos aislados y las tribus nómadas beduinas de África. Debe sentarse el principio de que cualquier prueba originada por la tradición debe ser modificada cuando está en contradicción con la evidencia percibida por los sentidos. (Vázquez de Benito, 1979, p. 140)

Por su parte, Ibn Jatima, poeta, historiador, gramático y médico, alcanzó la madurez intelectual durante los reinados de Yusuf I y Muhammad v. Escribió un tratado sobre la peste en Almería en febrero de 1349, conocido como el *Tahsil*, en el que explicaba que la epidemia había llegado a Almería en junio de 1348 y que no era estacional, ya que había persistido durante todo el verano, otoño e invierno (Arvide Cambra, 2014, pp. 9-25). Aunque señalaba distintas formas de contagio, defendía también que la enfermedad estaba causada por la corrupción del aire, provocada a su vez por los gases emanados de cadáveres, estiércoles y aguas estancadas, que aumentaban en época de hambrunas, pues en estos períodos las gentes pobres comían alimentos podridos. Entre los consejos que daba para prevenir la enfermedad estaba el de purificar el aire con sustancias aromáticas (mirto/arrayán, álamo, rosas, limones, violetas, aloe, vinagre, etc.), además de llevar una vida tranquila, tener una dieta adecuada que evitase el estreñimiento, dormir en sitios ventilados, evitar la tristeza y la euforia, hacer sangrías a la mitad de cada mes y confiar en la misericordia divina. Como se observa, entre sus recomendaciones, vuelve a aparecer la importancia de la calidad del aire, materializada en ventilar y perfumar el ambiente. Y esta vez, como en anteriores casos, la salubridad del aire está ligada a la prevención de enfermedades.

#### 4. Conclusiones

A la luz de las ideas desarrolladas en párrafos previos, resulta complicado discernir si en el mundo medieval hubo preocupación ecológica. Hay aspectos que nos resultan de una gran modernidad, como la aclimatación de especies botánicas, la atención a la calidad del aire, o la tipificación del delito de incendio forestal y que bien podríamos calificar de respetuosos con el medioambiente. Sin embargo, en otras actuaciones como el desmonte para extender cultivos cerealeros o el recurso al incendio forestal como arma de guerra, la preocupación por el cuidado de la naturaleza queda supeditada a intereses de crecimiento demográfico o simple táctica bélica.

Más difícil aún es establecer una relación entre ecología y mujeres medievales. Las obras de arte que suelen salir a colación cuando se habla de ecología en la Edad Media, como los *Tacuina sanitatis* ilustrados o las *Muy ricas Horas* del Duque de Berry, muestran a hombres y mujeres que se relacionan por igual con el medio natural, sin que se aprecien diferencias por cuestión de género. Por lo tanto, las obras de arte no sostienen claramente la hipótesis de una unión entre género y ecología en la Edad Media. Tampoco las fuentes documentales muestran diferencias entre hombres y mujeres. Y si bien existen textos salidos de mujeres que parecen manifestar una incipiente preocupación ecológica, como los de Hildegarda sobre la salubridad del agua o sobre la búsqueda de principios farmacológicos de proximidad; hay otros, como los de Christine de Pizan, pionera del feminismo, que se alejan de dichos planteamientos, abogando por una domesticación de unos recursos naturales silvestres y rudos que ofrecen pocas comodidades.

Queda aún mucho trabajo por delante para tener una visión global del asunto. Es necesario releer las fuentes documentales y reinterpretar las obras de arte en busca de preocupaciones ambientales. Con este artículo hemos intentado hacer una primera aproximación a un tema escurridizo y poliédrico, pero siendo conscientes de que las ideas enunciadas no son en absoluto definitivas.

## Referencias

- Akef, Walid y Almela, Íñigo. (2021). Nueva lectura del capítulo 157 del tratado agrícola de Ibn Luyūn. *Al-Qantara*, XLII(1), 1-26.
- Arjona Castro, Antonio. (1985). Las epidemias de peste bubónica en Andalucía en el siglo XIV. El médico granadino Ibn al-Jatib, pionero en señalar la idea del contagio en esta enfermedad. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias*, LVI(108), 49-58.
- Barros Guimerans, Carlos. (1999). La humanización de la naturaleza en la Edad Media. *Edad Media. Revista de Historia*, (2), 169-194.
- Birlouez, Eric. (2015). *À la table des seigneurs, des moines et des paysans du Moyen Âge*. Éditions Ouest-France.
- Fernández-Galiano, Emilio. (1990). Pasado, presente y futuro de los bosques de la Península Ibérica. *Acta Botánica Malacitana*, (15), 135-143.
- García Ballester, Luis. (1976). *Historia social de la medicina en la España de los siglos XIII al XV: La minoría musulmana y morisca*, 1 Akal.
- García Herro, María del Carmen. (2009). La contribución de las mujeres a la economía de las familias dedicadas a actividades no agrarias de la Baja Edad Media española. En Cavaciocchi, Simonetta (Coord.), *La famiglia nell'economia europea. Secc. XIII-XVIII* (pp. 569-598). Firenze University Press.
- Gates, Barbara T. (2010). Una raíz del ecofeminismo: écoféminisme. En Flys Junquera, Carmen, Marrero Henríquez, José Manuel y Barella Vigal, Julia (Eds.), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente* (pp. 167-176). Iberoamericana – Vervuert.

- González Hernando, Irene. (2021). El poder terapéutico de la naturaleza en tiempos del románico: Hildegarda de Bingen como excepción o continuidad entre las mujeres de ciencia en el mundo medieval. En Huerta Huerta, Pedro Luis (Coord.), *Mágico y sobrenatural. Creencias y supersticiones en la época del románico* (pp. 215-244). Fundación Santa María la Real.
- Gracia Mechbal, Mariam. (2015). Viajes de los naturalistas andalusíes por las dos orillas (siglos XI- XII). En Reda Boudchar, Mohamed y Saidy, Ahmed (Coord.), *Homenaje al Dr. Jaafar Ben El haj Soulami: semblanzas y estudios* (pp. 141-151). Asociación Tetuán Asmir - Asociación Marroquí de Estudios Andalusíes.
- Gracia Mechbal, Mariam. (2017). La orientalización de la botánica andalusí: de la teoría a la praxis. Ben El Haj Soulami, Jaafar, *Las transformaciones del pensamiento Andalusí* (pp. 19-28). Asociación Marroquí de Estudios Andalusíes.
- Herrero, Yayo. (2015). Prólogo a la edición española: ecofeminismo, más necesario que nunca. En Mies, Maria y Shiva, Vandana, *Ecofeminismo. Teoría, crítica y perspectivas* (pp. 7-8). Icaria.
- Ibeas Vuelta, Nieves. (2020). Conciencia feminista, discurso literario y legitimación auctorial: Le Livre de la Cité des Dames de Christine de Pizan. *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, (17), 243-265.
- Laurenzi, Elena. (2009). Chrisine de Pizan: ¿una feminista «ante litteram»? *Lectora: revista de dones i textualitat*, (15), 301-314.
- Mane, Perrine. (2006). *Le travail à la champagne au Moyen Âge. Étude iconographique*. Picard.
- Mies, Maria y Shiva, Vandana. (1998). *La praxis del ecofeminismo. Biotecnología, consumo y reproducción*. Icaria.
- Mies, Maria y Shiva, Vandana. (2015). *Ecofeminismo. Teoría, crítica y perspectivas*. Icaria.
- Navalón Blesa, Natividad, Mañas García, Alejandro y Chafer Bixquert, Teresa. (2021). Heroínas de una sociedad misógina: Hildegard von Bingen y la Revelación de lo oculto. *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation*, IX(2), 133-160.
- Opsomer, Carmélia. (1991). *L'art de vivre en santé. Images et recettes du moyen âge. Le Tacuinum Sanitatis (manuscrit 1041) de la Bibliothèque de l'Université de Liège*. s.l.: Du Perron.
- Pollaro, Paul y Robertson, Paul. (2002). Antropogenic Climate Change in the Extinction of Silphium. *Frontiers in Conservation Science*, (2), 1-9.
- Puleo, Alicia H. (2021). *Ecofeminismo. Para otro mundo posible*. Cátedra.
- Puleo, Alicia H. (Coord.) (2015). *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*. Plaza y Valdés.
- Rucquoi, Adeline. (1979). La ecología, ¿un problema medieval? *Tiempo de Historia*, V(54), 54-65.
- Ruiz Vega, Paloma. (2017). Farmacia y medicina en la obra de Santa Hildegarda de Bingen (1098-1179), doctora de la Iglesia. *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, XIX(3), 1279-1298.
- Sancho Planas, Marta. (2021). Aprovechamiento de recursos forestales en la Edad Media: una apuesta interdisciplinar para su estudio en zonas de media montaña mediterránea. *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, (22), 191-217.

- Segura Graíño, Cristina. (2006). Historia ecofeminista. *Observatorio Medioambiental*, (9), 45-60.
- Segura Graíño, Cristina. (2009). An Ecological History in the Middle Ages? Theoretical Bases and Sources. *Imago Temporis. Medium Aevum*, III, 21-43.
- Serrano Durbá, Agustín. (1994). *Higiene y salud pública en el Camino de Santiago*. Dirección Xeral de Promoción do Camiño de Santiago.
- Shiva, Vandana. (1998). *Abrazar la Vida. Mujer, ecología y desarrollo*. Horas y Horas.
- Vázquez De Benito, María de la Concepción. (1979). La materia médica de Ibn al-Jatib. *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, (15), 139-150.
- Vilanova Becker, Patricia. (2022). La città delle dame di Christine de Pizan come costruzione della memoria collettiva delle donne. *Raudem: Revista de estudios de las mujeres*, (10), 126-145.
- Villagra, Mónica y Di Pasquantonio, Lucas. (2020). Forestación y deforestación en las Edades Antigua y Media, con especial atención al derecho romano y su influencia. Primera parte. *Revista de Derecho Romano*, (2), 52-90.

## Fuentes

- Álvarez de Sotomayor y Rubio, Juan María (Trad.) (1824). *Los doce libros de agricultura que escribió en latín Lucio Junio Moderato Columela*. Imprenta de Miguel de Burgos.
- Arrizabalaga Valbuena, Jon; García Ballester, Luis y Veny Clar, Joan (Introd.) (1998). *Jaume d'Agramunt. Regiment de preservació de pestilencia (Lleida, 1348)*. Enciclopèdia Catalana. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/regiment-de-preservacio-de-pestilencia-lleida-1348--0/html/febfefdc-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_22.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/regiment-de-preservacio-de-pestilencia-lleida-1348--0/html/febfefdc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_22.html)
- Arvide Cambra, Luisa María (Trad. e Introd.) (2014). *El Tratado de la Peste de Ibn Jatima. Cuestiones I-VI*. Logos Verlag Berlin GmbH.
- Eguarás Ibáñez, Joaquina (Trad.) (1998). *Ibn Luyūn: Tratado de Agricultura*. Patronato de la Alhambra y Generalife.
- Elkhadem, Hosam (Trad. y Ed.) (1990). *Le Taqwīm al-Sihha (Tacuini Sanitatis) d'Ibn Butlān: un traité médical du XIe siècle*. Aedibus Peeters.
- Lemarchand, Marie-José (Trad. e Introd.) (1995). *Christine de Pizan, La ciudad de las damas*. Siruela (2001, 2ª ed).
- Pawlik, Manfred (Trad. y Ed.) (1997). *El arte de sanar de santa Hildegarda. Compendio del saber médico de la Edad Media*. Susaeta.
- Renedo Hijarrubia, Rafael (Trad.) (2009). *Santa Hildegarda de Bingen. Libro sobre las propiedades naturales de las cosas creadas. 1. Libro de medicina sencilla. Subtilitatum diversarum naturarum creaturarum. 1. Liber simplicis medicinae*. Editorial Akron.

Recibido el 20 de febrero de 2022  
 Aceptado el 28 de Febrero de 2023  
 BIBLID [1132-8231 (2023: 47-72)]

## IMAGES OF FEMALE PYGMIES IN POMPEIAN NILOTIC PAINTINGS: A PRELIMINARY OVERVIEW ABOUT THEIR ROLES AND REPRESENTATIONS

### *LAS IMÁGENES DE PIGMEAS EN LAS PINTURAS NILÓTICAS POMPEYANAS: REFLEXIONES PRELIMINARES SOBRE SUS ROLES Y REPRESENTACIONES*

#### ABSTRACT

At the dawn of the 3rd century BCE, the flourishing yet ambivalent relationship between Egypt and Rome starts to become clearer. The agreement of the 273 BCE triggered the beginning of an overhaul of the political, cultural, economic and religious settings in Italy, particularly visible in the artistic production originated from the clash and the interweaving between the Roman and the Egyptian worlds.

Following a general overview regarding the historical and cultural background of relationships between Egypt and Rome, this paper explores the figurative development of the *picta nilotica* in the Roman repertoire. The focus is on the figures of female pygmies and the spread of this subject in relation to both chronology and contexts in Pompeii. Finally, the aim is to provide a preliminary analysis of these female figures, attempting to explore how they are depicted and their roles in the social environment in which they are portrayed.

**Keywords:** Egypt, Nilotic landscape, pygmy woman, Roman painting

#### RESUMEN

A principios del siglo III a.C., la próspera, aunque ambivalente, relación entre Egipto y Roma empieza a ser más clara. El acuerdo del 273 a.C. desencadenó el inicio de una transformación del entorno político, cultural, económico y religioso en Italia, particularmente visible en la producción artística originada por el enfrentamiento y la interrelación entre el mundo romano y el egipcio.

Tras una panorámica general sobre el marco histórico y cultural de las relaciones entre Egipto y Roma, este trabajo explora el desarrollo figurativo de los *picta nilotica* en el repertorio romano. La atención se centra en las figuras de pigmeas y en la difusión de estos sujetos en relación tanto con la cronología como con los contextos en Pompeya. Finalmente, el objetivo es proporcionar un análisis preliminar de estas figuras femeninas, intentando explorar su iconografía y su papel en el entorno social en el que son representadas.

**Palabras clave:** Egipto, paisaje nilótico, pigmea, pintura romana

1 Postdoctoral researcher, University of Málaga; eleonoravoltan@uma.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4750-3062>.



## 1. Introduction

Relations between Rome and Ptolemaic Egypt can be traced as far back as 273 BCE as recorded in the summary of the lost book XIV of Livy («*cum Ptolomaeus, Aegypti regi, societas iuncta est*»). However, the exact date appears in another late author who depends on Livy, Eutropius: «*C. Fabricius Luscinus et C. Claudius Cinna coss., anno urbis conditae CCCCLXI, legati Alexandrini, a Ptolomaeus missi, Romam venire, et a Romanis amicitiam, quam petierant, obtinuerunt*» (Evtr. 2.15)<sup>2</sup>. This agreement (*amicitia*), which made possible the beginning of growing contacts between Egypt and the Republic, is the essential background in order to clarify the history of political, economic and cultural relations between the Ptolemaic and Roman worlds (Bellucci, 2021, pp. 42-44; Coarelli, 2019, pp. 125-128). Moreover, the simultaneous introduction of the Egyptian religion into Republican Rome is also significant. In the private sphere, the presence of Egyptian cults is attested at least from the second half of the 2nd century BCE. These private cults were most probably introduced by Alexandrian traders and sailors who travelled along the coasts of Campania and Latium and they preceded the later religious acceptance in the public sphere, as demonstrated by the well-known *Lex Parieti Faciendo* of Pozzuoli, in which there is information about the building work in front of the temple of Serapis, venerated already before 105 BCE, and about the Pompeian Iseum built in the same years (Bricault, 2001, pp. 120-124; Capriotti Vittozzi, 2020, pp. 7-14; Gasparini, 2008, pp. 65-87). With regard to figurative culture, the earliest reference dates back to the first half of the 2nd century BCE. A fragment by Diodorus Siculus (*Bibl. Hist.*, xxxi, 18, 2) reports an episode that occurred in 164 BCE, when Ptolemy IV, expelled from Egypt by his younger brother, came to Rome in order to request the Senate to reinstate his powers. In Rome he was hosted by Demetrius, his fellow-citizen, who was already known for his work as a painter, as confirmed in a passage by Valerius Maximus (5.1.1f), who describes him as an «Alexandrian painter». This episode provides good evidence that Egyptian artists were already active in Rome in the first half of the 2nd century BCE. It is equally important to consider the nickname of the painter Demetrius, whom Diodorus refers to as «the topographer», which in this case is most probably to be understood as a landscape painter (Merrillis, 2017, p. 152; Meyboom, 1995, p. 123; Versluys, 2002, pp. 421-422). Consequently, this inevitably suggests the mosaicists, presumably of Alexandrian origin, who a few decades later produced the renowned Nilotic mosaic of Palestrina.

Hence, there are multiple and articulated threads running through relations between Rome and Egypt. As part of this reconstructive path, it is undoubtedly helpful to dwell on the visual record that documents the introduction of Egyptian representations into the Italic environment, more than any other: the floor mosaic discovered in the sanctuary of *Fortuna Primigenia* in Palestrina (120-110 BCE). This

2 Evtr. 2.15: «In the consulship of Caius Fabricius Licinus and Caius Claudius Canina, in the four hundred and sixty-first year from the foundation of the city, ambassadors, from Alexandria, despatched by Ptolemy, arrived at Rome, and obtained from the Romans the friendship which they solicited» (translation of Selby Watson, 2010).

work is the result of the cartography knowledge that reached their climax in the most developed Alexandrian works, and, at the same time, the earliest preserved reference model of the *nilotica*, a genre that, although flourishing in the Roman figurative lexicon, was irremediably destined to an increasingly standardised production (Pearson, 2021, pp. 151-155), as Balty has already pointed out:

Ainsi donc, comptés depuis longtemps parmi les modèles hérités de l'époque hellénistique, les thèmes nilotiques ont perdu peu à peu leur signification première d'hommage au dieu Nil ou de glorification du paysage égyptien ; en quelque sorte usés sur le plan du message qu'ils portaient, ils ont été dès lors limités à leur valeur décorative: on n'en voudra pour preuve que le morcellement extrême qui les affecte dans la dernière phase de cette évolution. Devenus désormais de simples motifs dépourvus de sens précis, ils étaient susceptibles de se charger ou non, selon les cas, d'une signification qui a pu varier. Et c'est là précisément la raison profonde de leur extraordinaire permanence. (Balty, 1995, p. 254)

## 2. Nilotic paintings in the Roman world: chronology, spread and characteristics

Before exploring the topic of female pygmies in Nilotic paintings, a geographical and chronological *status quo* of these Roman records is provided, based on data collected by my PhD research<sup>3</sup> (Voltan, *forthcoming*). From a chronological point of view, the earliest attestation of pictorial compositions based on the Egyptian landscape dates to the 1st century BCE with the fragments from the atrium of the Villa of the Mysteries in Pompeii, dated 80-70 BCE, which is the most ancient document based on existing material (Clarke, 1991, p. 94; De Vos, 1980, pp. 9-12; Versluys, 2002, pp. 155-157). Other evidence is continuously known until around the mid-2nd century CE (Capriotti Vittozzi, 2006, pp. 37-44; De Vos, 1980, pp. 75-78; Merrills, 2017, pp. 131-137; Meyboom, 1995, pp. 241-248). However, there are examples that are chronologically more recent, such as the wall fragments of the Baths of the Hunters in Leptis Magna, dated to the mid-3rd century CE (Versluys, 2002, pp. 187-189), and the pictorial frieze of a cistern from Salamis dated to the 6th century CE (Versluys 2002, pp. 476-477; **Fig. 1**). However, most of the Nilotic paintings come from the Italian peninsula and in particular from the archaeological site of Pompeii (**Fig. 2**).

Regarding the figurative characteristics of the Nilotic typology, firstly the recurrence of specific elements in the preserved pictorial documentation can be observed. These elements, that I would define as «Nilotic markers», shape the spatial field and semantically configure this peculiar figurative typology. Three main categories can be recognized in the attestations (Voltan 2022, pp. 261-270). The first, in which elements related to the world of flora converge, includes: palm trees (Voltan, Valtierra, 2020, pp. 606-607), lotus flowers and aquatic plants of

3 This paper contains part of the results of my PhD thesis aimed at the cataloguing and study of Nilotic-themed paintings attested in the provinces of the Roman Empire between the 1st century BCE and the 6th century CE.

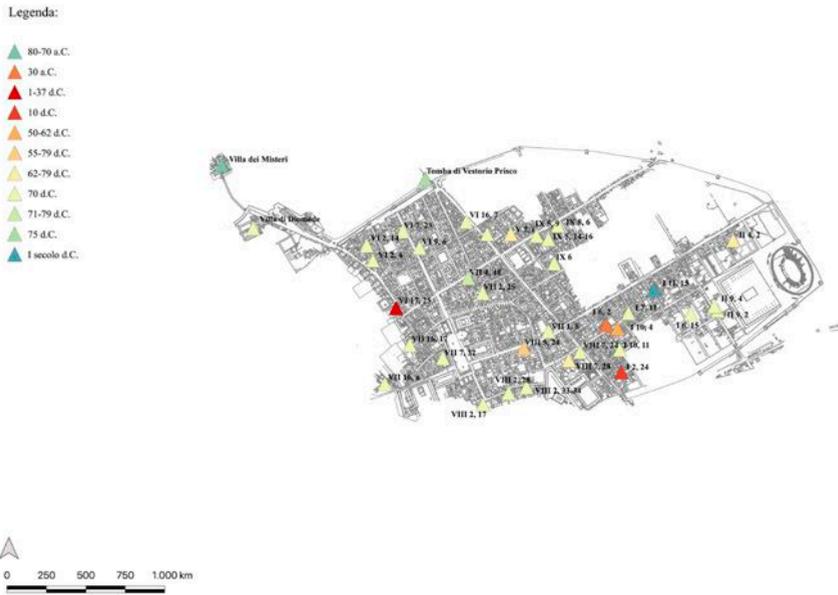


Figure 1: Geo-chronological map of the Nilotic paintings in the Roman provinces by the author

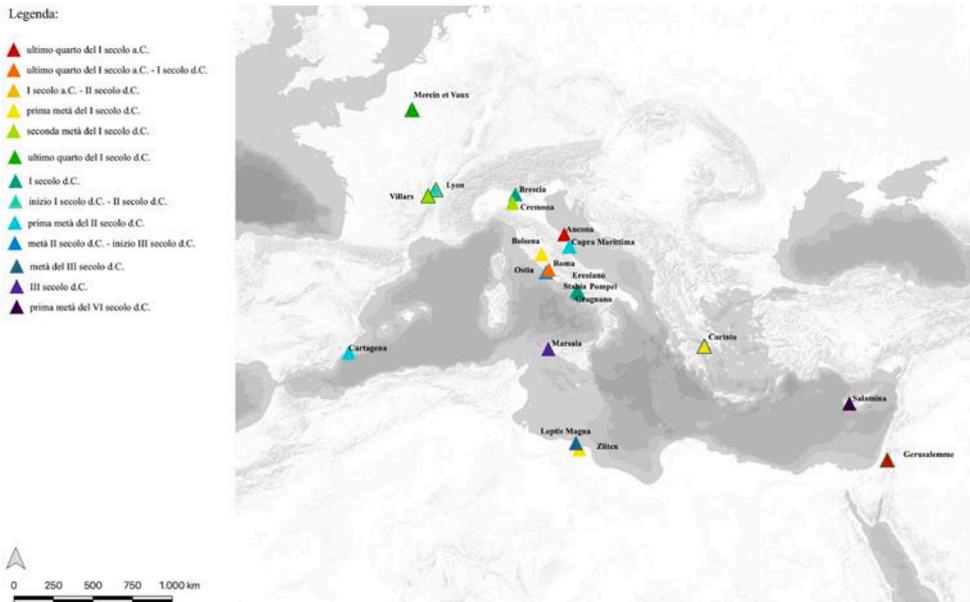


Figure 2: Geo-chronological map of the Nilotic paintings in Pompeii by the author

various types, which enrich the Nilotic landscape with traits of realism<sup>4</sup>. These details stand out as essential components in the landscape recreation of Egypt, but also have significant value in the compositional choice itself. The second category of Nilotic markers is related to the depiction of the fauna living along the banks of the Nile. Ducks, crocodiles and hippopotami predominate in Nilotic-themed compositions, followed by less frequent depictions of ibis, snakes, cranes, fish and birds in general<sup>5</sup>. Lastly, the representation of pygmies, which inhabit the Egyptian scenario in different ways, is an integral element in the compositional and evocative structuring of the Nilotic scenario.

Concerning the human subjects included in Nilotic paintings, there is a significant increase in the presence of dwarves and pygmies in Nilotic compositions from the second half of the 1st century CE onwards, according to surviving records.<sup>6</sup> At this point I would like to briefly consider the meaning of the term «pygmy» and the use of this subject in Roman Nilotic iconography. The literature has been wide-ranging on this subject and there has been considerable debate about it, particularly in the last few decades (Bahuchet, 1993, pp. 178-181; Clarke, 2006, p. 161; Clarke, 2007, pp. 75-76; Dasen, 1988, pp. 273-276; Dasen, 1993, pp. 169-174; Dasen, 2006, pp. 95-99; Harari, 2004, pp. 182-188; Janni, 1978, pp. 19-22; Meyboom and Versluys, 2006, pp. 201-208; Moret, 2012, pp. 157-162; Versluys, 2002, pp. 275-277). The earliest records have their roots in Ancient Egypt, where some fundamental proof points to the desire to have a pygmy in order to devote it to the «dances of the god». Based on some sources from the 2nd millennium BCE, the Egyptians define pygmies as «dancers of the gods» (Cazeneuve, Wild and Caquot, 1963, pp. 81-83; Emerit, 2011, pp. 62-65). At the grave of the Egyptian 6th dynasty governor Harkhuf, there is a letter «engraved» on the stone from the young pharaoh Pepi II (2246-2152 BCE) requesting the governor to quickly hand over the captured pygmy (*dng*) to admire him during sacred dances (Bahuchet, 1993, pp. 166-167; Dasen, 2006, pp. 97-97; Murray, 1965, pp. 72-75). This role, and therefore this ability associated with the pygmy people, also corresponds to the dwarf figures. However, unlike the pygmies, who are small in stature but present a normative body, dwarves have clearly different body proportions and characteristics. Indeed, dwarves are characterized by a genetic mutation that leads not only to a particularly short stature, but also to a different physical constitution. In most cases, they have a large cranial vault, short, bent legs and very prominent buttocks (Dasen, 1988, p. 255; Dasen, 1993, p. 7-21).<sup>7</sup> As scholars have already explained, the pygmies of Ancient Egypt were fully integrated into society and were both privileged intermediaries between the world

4 For a more detailed overview on the floral elements, see: *Digital Atlas of Economic Plants in Archaeology* (<https://www.plantatlas.eu/>).

5 As in the case of flora, the analysis of the fauna in the Roman Nilotic paintings is discussed generally. For specific literature on the subject, see the following papers: Belozerskaya, 2006, pp. 77-126; Miziur, 2012-2013, pp. 451-465; Trinquier, 2022, pp. 861-919; Trinquier, 2007, pp. 23-60.

6 These data are among the results of my PhD thesis.

7 In this case, an explicit reference is being made to the most common type of dwarfism, which corresponds to the type depicted in Nilotic-themed compositions, called «achondroplasia» (Dasen, 1988, pp. 255).

of the gods and that of humankind and the embodiment of eternal youth (Dasen, 2006, pp. 95-98; Janni, 1978, pp. 44-46). However, the situation changes in the Greek world. Although in the archaic Greek period the depiction of these subjects was still without physical disproportions, as small adults<sup>8</sup>, there is no doubt that the symbolic-sacral dimension they had in Egypt was lost (Dasen, 2006, pp. 95-98). The pygmy, absorbing the pathological traits of dwarfs together with certain characteristics of the figures of the satyrs and infants, becomes the incarnation of that type of «grotesque» characterized by evident physical deformations and an emphasized phallic appearance (Dasen, 2006, pp. 95-98; Janni, 1978, pp. 44-45). In this sense, an ugliness that already worked as a term of comparison in the ancient world, as demonstrated by the Greek historian Herodotus:

Many such mad deeds did Cambyses to the Persians and his allies; he abodes at Memphis, and there opened ancient coffins and examined the dead bodies. Thus, too he entered the temple of Hephaestus and made much mockery of the image there. This image of Hephaestus is most like to the Phoenician Pataici, which the Phoenicians carry on the prows of their triremes. I will describe it for him who has not seen these figures: it is in the likeness of a dwarf. Also, he entered the temple of the Cabeiri, into which none may enter save the priest; the images here he even burnt, with bitter mockery. These also are like the images of Hephaestus and are said to be his sons. (Hdt. III, 37)<sup>9</sup>

The success of this artistic subject increased during the Hellenistic period, when the interest in the non-normative and the caricatured became even more marked, and consequently also strongly impacted the Roman iconographic vocabulary (Cèbe, 1966, pp. 345-346; Janni, 1978, pp. 44-45). At this point, it is important to underline a fundamental step in the study of this subject: the misunderstanding in interpreting as pygmies or dwarfs the specific subjects of the Roman Nilotic repertoire. As previously mentioned, pygmies are not physically disproportionate, even though they are small in stature. On the other hand, the physical deformations are the characteristics that most clearly distinguish the figures in Nilotic contexts where the categories of dwarf and pygmy are not consciously portrayed, except in rare cases (Clarke, 2006, pp. 161; Versluys, 2002, p. 276). In this respect, the literature's conclusion is therefore enlightening: the visual representation of the subject that the Greeks defined as «pygmy» combines the pathology of dwarfism with the ancient pseudo-ethnography, which states that the pygmy race originated in Egypt (Dasen, 1993, pp. 175-178; Dasen, 2006, pp. 95-98; Dasen, 2009, pp. 227-231). This union would give rise to a hybrid form corresponding to a dimension of otherness and a status outside the limits of human time and space. This reinterpreted type of pygmy would therefore correspond to the artistic creation

8 For example, in the «geranomachy» depicted on the foot of the François Vase the pygmies are represented as small, well-proportioned men (Ovadia and Mucznik, 2017, pp. 155-156), such as in the cup, dated 550 BCE, preserved in Von Wagner Museum der Universität Würzburg, L 414 (Dasen, 1988, Pl. 4 a).

9 Translation and edition by Rawlinson, 2018.

first attested in the Hellenistic repertoire and later in the Roman one. In this paper, I believe that the term «pygmy» should be used to refer to the characters depicted in Nilotic settings, whether they are pygmies in the sense of non-disproportionate beings of which there is very little evidence or dwarfs, which are found in most of the case studies. As a matter of fact, the use of this word is more suitable to create a closer connection with the ideology and the cultural system underlying the Roman productions. Hence, a culture system made up of elements that became part of the imagery of the time and influenced the choices of clients and artists as soon as they appeared in the communication network (Bragantini, 2006, pp. 166-167)<sup>10</sup>.

### 3. The female pygmies in Pompeii's Nilotic paintings

On the topic of pygmies women in Roman Nilotic paintings, it should be pointed out that the depiction of female figures with clear deformities and small stature is hardly attested in Greek art production<sup>11</sup>. Indeed, as already highlighted:

The absence of dwarf women in Greek imagery suggests that the notion of female physical abnormality was not acceptable in Athens. Male dwarfs were symbolically made acceptable by their integration within the Dionysiac cult. Their physical anomaly seems to have been regarded as the sign of an immediate relationship with the world of Dionysos and made them a human counterpart of satyrs. This absence of women may also bear witness to some sympathetic feelings; their representation would have implied making them objects of popular derision. (Dasen, 1988, p. 276)

Although in this case the scholar is referring specifically to the figures of female dwarfs, I believe that it is also legitimate to include female pygmy figures, in the semantic meaning outlined above. Consequently, after her almost total absence in the Greek figurative repertoire, the figure of the pygmy woman would seem to find a certain role in the Nilotic compositions of the Roman world.

As regards the Pompeian context specifically, twelve pictorial records with female pygmies can be identified out of a total of thirty-nine Nilotic paintings attested in Pompeii.<sup>12</sup> Of these twelve records, all of them are dated within the

10 A cultural system of elements that, once entered into «[...] circuito della comunicazione [...]» divengono parte dell'immaginario dell'epoca e indirizzano le scelte di committenti e artigiani» (Bragantini, 2006, p. 167). For some interesting and recent observations on the inclusion of Egyptian motifs in Roman wall and architectural contexts, see: Koponen, 2020, pp. 291-297. On the topic in general, see: Hölscher, 1993; Wallace-Hadrill, 1994.

11 Examples of female pygmy figures in the Greek world are hardly traceable. However, the case of the *skyphos*, dated 430-420 BCE, preserved at the Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek (8934) in Munich (Dasen, 1988, Pl. 5 b), is outstanding. This depiction shows a female figure with a cup in her hands. The woman is portrayed short in stature and with the recurring traits of achondroplasia: short, stubby legs, exaggerated bust, arms and hands; prominent buttocks; very large head.

12 In this paper, the information regarding the number of Nilotic paintings, chronology and contexts of provenance come from the research carried out in my PhD thesis and they are based on the preserved archaeological evidence.

chronological span of the 1st century CE. In detail: one painting is dated 50-62 CE, one 55-79 CE, one 62-79 CE, eight paintings are dated to 70 CE, and a last one belongs to the 1st century CE (Fig. 3). Furthermore, paying attention to the archaeological contexts of provenance is paramount. In nine cases, these paintings are located in private residences<sup>13</sup>, while in three cases they are found in public buildings, that is the Stabian Baths (VII 1, 8), Sarno Baths (VIII 2, 17-23) and Suburban Baths. Inside the domus, the distribution mainly concerns the rooms of the garden (along the perimeter of the *stibadium*), the *atrium*, the summer triclinium, the peristyle, the *viridarium*, the *cubiculum* and the balcony of the balustrade of a first floor (Fig. 4). Within the *thermae*, Nilotic paintings with female pygmies are placed in two cases in the frigidarium (Sarno Baths and Suburban Baths) and in one case in the nymphaeum (Stabian Baths).<sup>14</sup>

Exploring these depictions in more detail, it takes into consideration the activities in which these female characters are involved, and thus depicted. In most scenes, specifically in eight cases, female pygmies are involved in sexual acts, often at a symposium and with music and dance (House of the Ephebe, I 7, 11; House of the First Floor, I 11, 15; *Praedia* of *Iulia Felix*, II 4, 2; House, II 9, 2; House of Quadrigas, VII 2, 25; House of Doctor, VIII 5, 24; Figs. 5-10). Equally numerous (in five cases) are the scenes in which these figures appear with offerings to the deity before an altar near a sanctuary (House of Ephebus, I 7, 11; House of Menander, I 10, 4; *Praedia* of *Iulia Felix*, II 4, 2; House of the Pygmies, IX 5, 9; Suburban Baths; Figs. 11-15). In

13 The private Pompeian contexts analysed in this paper are: House of Ephebe (I 7, 11); House of Menander (I 10, 4); House of the First Floor (I 11, 15); *Praedia* of *Iulia Felix* (II 4, 2); II 9, 2; House of Quadrigas (VII 2, 25); House of Doctor (VIII 5, 24); House of Pygmies (IX 5, 9); IX 5, 14-16.

14 On a general level, an important point to emphasise is the close connection between the Nilotic paintings and water. In fact, the establishment of a spectacular play of cross-references between the tangibility of water flowing or gushing within gardens or in baths, and instead the immateriality of water running through Nilotic scenes lead towards the evocation of an exotic atmosphere both through the iconographic choice and, in some cases, through the presence of a *nilus* in the domestic space (Grimal, 1990, p. 296; see also: Cic. *Tusc.*, v, 74; Cic. *Q. Fr.* 3.9.7: «Quid? Si caementum bonum non haberem, deturbem aedificium? quod quidem mihi quotidie magis placet, in primisque inferior porticus et eius conclavia fiunt recte. De Arcano, Caesaris opus est vel mehercule etiam elegantioris alicuius; imagines enim istae et palaestra et piscina et Nilus multorum Philotimorum est, non Diphilorum; sed et ipsi ea adibimus et mittemus et mandabimus»). Furthermore, Wild's studies have also demonstrated the need to create the flooding of the Nile outside Egypt: «Just as in Egypt, the flood water must have been viewed as a sign of beneficent power of Egyptian deities. In fact, one time this life-giving substance had been generally available only to inhabitants of the Nile valley, now all devotees of Isis and Sarapis could share in it even if they lived many hundreds of miles from Egypt» (Wild, 1981, p. 50). These considerations can also be applied to thermal contexts and water-related structures, with the necessary adjustments. An emblematic example of this is the Stabian Baths, in which a cross-reference network was established between the iconographic choices, which included, in addition to Nilotic references, depictions of nymphs, dolphins and sea monsters, and the context in which they were placed. The water plays of the fountains inside the baths were thus characterised by a close interaction with the images, as Minervini pointed out: «[...] per quanto riguarda il compreso, di che ragioniamo, tutti gli ornati accennano all'elemento dell'acqua. Le acquatiche piante e gli acquatici augelli, le Ninfe della fontana, i marini mostri fra' delfini, il Nilo finalmente, sono cose che richiamano sempre alla idea dell'acqua: o che si vogliono credere io allusione alle acque della fontana, che ivi zampillavano; ovvero alle vicine terme ed alle acque de' bagni che vi erano contenute» (Minervini, 1856, p. 35).

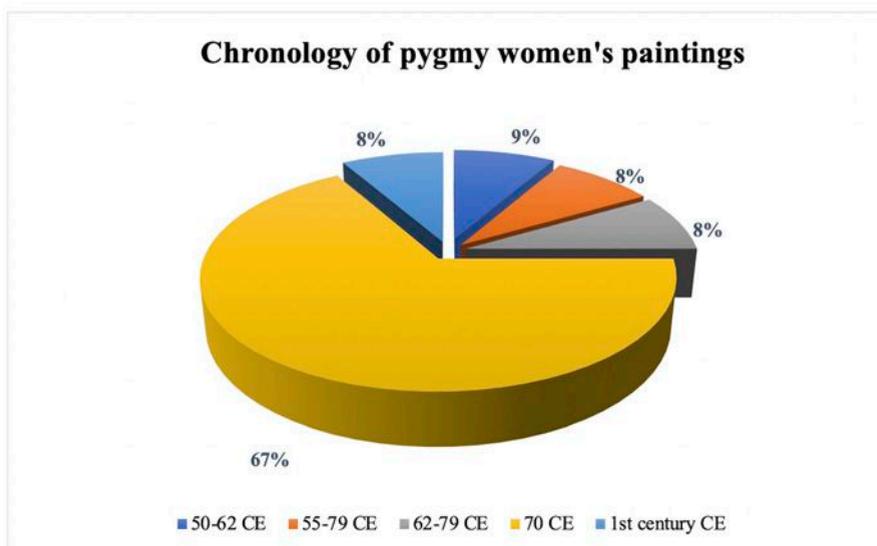


Figure 3: The chronology of records of female pygmies' figures in Pompeii's Nilotic paintings by the author

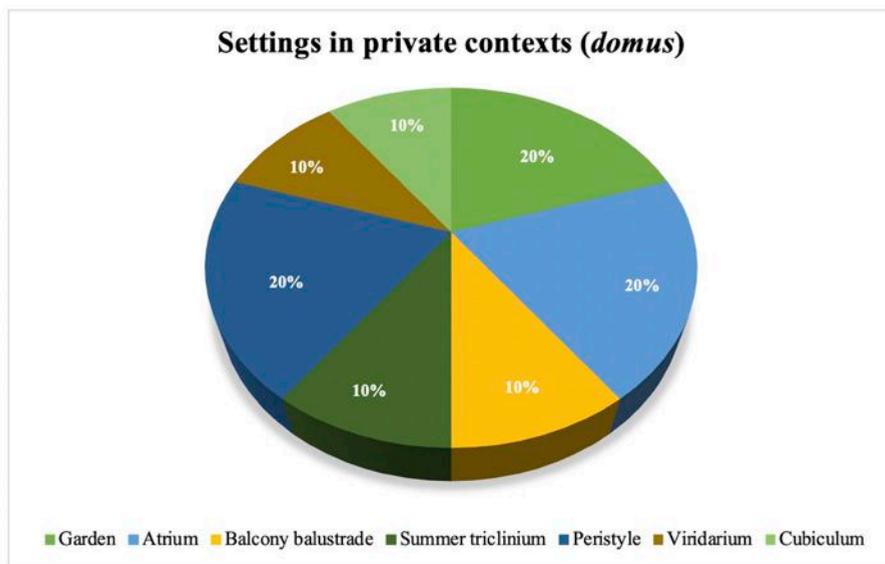


Figure 4: The rooms of the Pompeian domus with records of female pygmies' figures in the Nilotic paintings by the author

three cases, however, these figures are depicted during a conversation (House of the Doctor, VIII 5, 24; House of the Pygmies, IX 5, 9; **Figs. 16-17**); in two scenes they are standing near the banks of the river Nile (House of Quadrigas, VII 2, 25; Baths of Sarno; **Fig. 18**). On the other hand, in one scene, a pygmy woman is depicted seated under a pavilion (House of the Ephebus, I 7, 11; **Fig. 19**). Finally, in two cases it is not possible to identify the activity carried out by the characters (Stabian Baths; House, IX 5, 14-16).<sup>15</sup>

15 Concerning the lost Nilotic paintings in the Stabian Baths, an extract from Minervini's description is given here: «Nel mezzo è una complicala rappresentazione composta di varie scene e di numerose figure relative forse all' Abissinia od oli' Egitto, o a confinanti regioni nelle quali non può non ravvisarsi quel carattere di scherzo e di caricatura, che altra volta mostrossi in altri dipintidi tal genere provenienti dalle slesse pompejane scavazioni. Vedi prima un rialto, indicante un laghetto ed allo stesso si accosta un uccello acquatico di bianco e di nero. Segue un edilizio con tetto, una specie di capanna, presso il quale siede un uomo con peculiare e bassa copertura di testa, ed appoggiasi ad un bastone. Dopo l'edificio scorgesi un uomo barbato e coronato, di cui, essendo nudo, apparisce il grosso fallo pendente; come suole osservarsi in simili scherzi, ove uomini di sconce fattezze sono messi in rapporto con scene dell'Egitto, o di altre vicine regioni: il nostro mostruoso personaggio si dirige verso la descritta capanna recando un grosso ramo di albero, ed ha sulle spalle la clamide, o altro panno ravvolto, eutro di cui avviluppa qualche cosa: colla destra si appoggia al bastone. Segue una donna col capo coronato, che reca con ambe le mani un timpano. Dopo un altro edificio o capanna, con camino nella superior parte, vedesi una grotta, sotto la quale è un osceno concubito di un uomo barbato con una donna. Intorno alla grotta, e seguendone la curvatura, quasi prendendo parte a quel turpe fallo sono un uomo barbato sdraiato che innalza la destra, ed altre quattro figure, di cui appariscono le sole leste, e parte del busto. Intanto ivi presso una virile figura siede presso altro piccolo edificio vicino, suonando la duplice tibia. Conseguita a questa oscena rappresentanza un altro soggetto, ove sono alcune figure in rapporto col coccodrillo. Vedi un fabbricato, ed ivi presso una donna, che si allontana impaurita. Subito apparisce la causa di un tale spavento; giacché di sotto ad un ponte mirasi un coccodrillo che si volge adirato, forse per le ricevute ferite. Fuori del ponte sono due uomini intenti a prendere o ad uccidere il terribile animale. Uno di essi ha lo scudo e l'asta, ed è nell'atto di lanciarla contra il vicino anfibio, l'altro notevole egualmente per l'enorme fallo, è più lontano, e curvando la persona par che cerchi in altro modo offendere il coccodrillo. É chiaro che volle qui figurarsi la caccia del coccodrillo, che facevasi come narra Erodoto, da quei di Elefantina e de' luoghi vicini, con un particolare metodo diverso da quello usato da' personaggi del pompejano dipinto; sebbene lo stesso storico annunzii esser molli i modi di far quella caccia [...]. Presso di un altro privato edificio, o capanna, vedesi una edicola, o tempietto dipinto di rosso, con arco poggiate sopra due colonne nel suo principale aspetto: sotto di questo tempietto è la immagine di una divinità virile avviluppata in ampio panno, e col capo coronato innanzi è un'ara rotonda, alla quale un uomo nudo si approssima tenendo un piattello con offerte; mentre una donna curvasi alquanto sull'ara, mettendovi qualche altro oggetto di culto o sacre offerte. Difficile sarebbe determinare di quale divinità sia l'effigie sotto la edicola; giacché non pare che presenti alcuna particolarità, che possa farlo considerare siccome un idolo della egizia religione» (Minervini, 1856, pp. 34-35).



Figure 5: Copulation scene, detail of Nilotic painting, Pompeii, House of the Ephebe (I 7, 11), *in situ*. (Bellucci, 2021, p. 190)



Figure 6: Copulation scene, detail of Nilotic painting, Pompeii, House of the First Floor (I 11, 15). (Stefani, 2010, p. 259)



(a)



(b)

Figure 7: Two copulation scenes, details of Nilotic painting, Pompeii, Praedia of Iulia Felix (II 4, 2). (a) *in situ*; photo by the author. (Per gentile concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico di Pompei); b) Sampaolo, 2020, p. 24).



(a)



(b)

Figure 8: Two copulation scenes, details of Nilotic painting, Pompeii, House of Quadrigas (VII 2, 25). (a) inv. MANN: 27702; photo by the author); b) inv. MANN: 27698; photo by the author) (Per gentile concessione del Ministero della Cultura – Museo Archeologico Nazionale di Napoli)



(a)



(b)

Figure 9: Two copulation scenes, details of Nilotic painting, Pompeii, House of Doctor (m 5, 24). (Inv. MANN: 113196; photo by the author) (Per gentile concessione del Ministero della Cultura – Museo Archeologico Nazionale di Napoli)



Figure 10: Copulation scene, detail of Nilotic painting, Pompeii, House (II 9, 2), *in situ*. (Bellucci, 2021, p. 474)



Figure 11: Female pygmies as offerors in front of an altar, detail of Nilotic painting, Pompeii, House of the Ephebe (I 7, 11), *in situ*. (photo by the author - Per gentile concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico di Pompei)



Figure 12: Female pygmy as offeror in front of an altar, detail of Nilotic painting, Pompeii, House of Menander (I 10, 4), *in situ*. (Photo by the author - Per gentile concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico di Pompei).



Figure 13: Female pygmy as offeror in front of an altar, detail of Nilotic painting, Pompeii, *Praedia of Iulia Felix* (II 4, 2). (Sampaolo, 2020, p. 24).



Figure 14: Female pygmies as offerors in front of an altar, detail of Nilotic painting, Pompeii, House of Pygmies (XI 5, 9), *in situ*. (Photo by the author - Per gentile concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico di Pompei)



Figure 15: Female pygmy as offeror in front of an altar, detail of Nilotic painting, Pompeii, Suburban Baths, *in situ*. (Photo by the author - Per gentile concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico di Pompei)



Figure 16: Two female pygmies talking, details of Nilotic painting, Pompeii, House of Doctor (viii 5, 24). (Inv. MANN: 113196; photo by the author - Per gentile concessione del Ministero della Cultura – Museo Archeologico Nazionale di Napoli)



(a)



(b)

Figure 17: a) A woman pygmy talking with a wayfarer; b) two female pygmies talking, details of Nilotic painting, Pompeii, House of Pygmies (xi 5, 9), in situ. (Photo by the author - Per gentile concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico di Pompei)

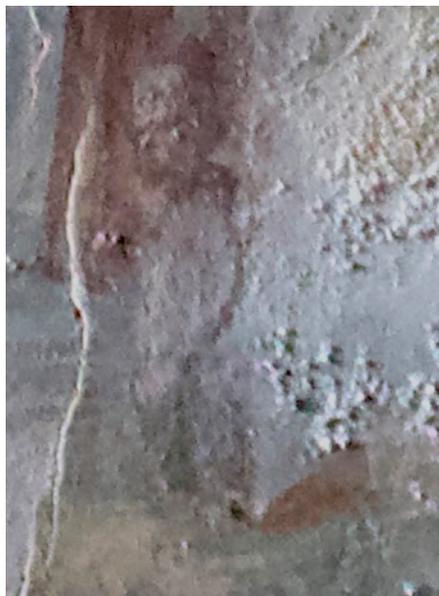


Figure 18: Pygmy woman near the bank of the Nile, detail of Nilotic painting, Pompeii, Sarno Baths, *in situ*. (Salvadori *et al.* 2018, p. 213)



Figure 19: Pygmy woman seated under a pavilion, detail of Nilotic painting, Pompeii, House of the Ephebe (I 7, 11), *in situ*. (Photo by the author - Per gentile concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico di Pompei)

Below there is an overview chart, with relative percentages of the activities in which female pygmies are involved in the Pompeian Nilotic scenes (Fig. 20), and a summary scheme with the main data from the above catalogue.

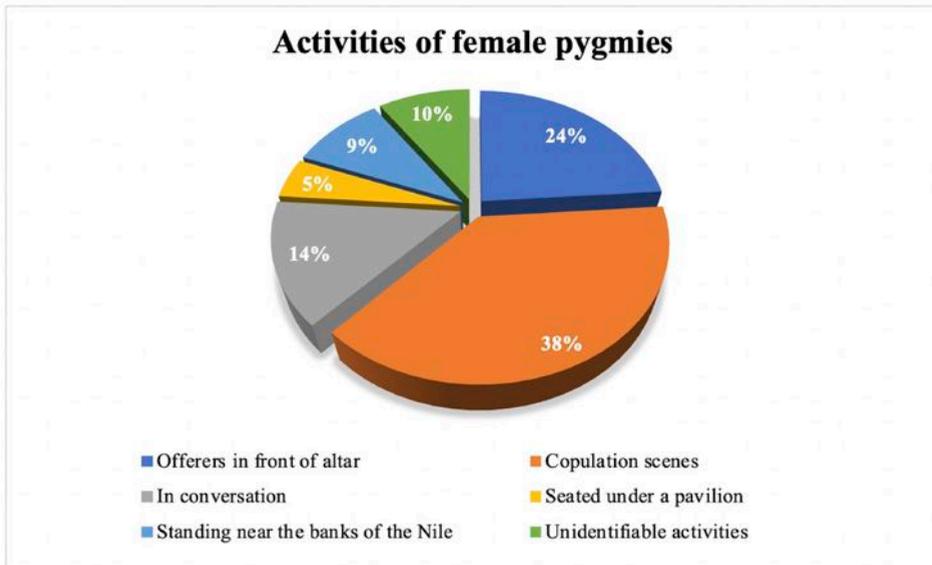


Figure 20: Chart about the activities in which female pygmies are involved in Pompeii’s Nilotic paintings by the author.

Figure	Chronology	Provenance	Context	Description	Currently preserved
19 11 5	70 CE	Pompeii, I 7, 11 House of the Epherbe	<i>Stibadium</i> (garden)	1. Female pygmy under pavilion 2. Female pygmies as offerors in front of an altar 3. Copulation scene: pygmy woman involved in sexual act; two female pygmies encouraging sexual union (one playing a wind instrument)	X
12	50-62 CE	Pompeii, I 10, 4 House of Menander	<i>Atrium</i>	Female pygmy as offeror in front of an altar	X
6	1st century CE	Pompeii, I 11, 15 House of the First Floor	Balcony balustrade	Copulation scene: pygmy woman involved in sexual act (during a symposium)	X
7a, 7b 13	62-79 CE	Pompeii, II 4, 2 <i>Praedia of Iulia Felix</i>	Summer <i>triclinium</i>	1. Two copulation scenes: pygmies women involved in sexual acts 2. Female pygmy as offeror	X
10	70 CE	Pompeii, II 9, 2	<i>Stibadium</i> (garden)	Copulation scene: pygmy woman involved in sexual act	X
	70 CE	Pompeii, VII 1, 8 Stabian Baths	Nymphaeum	Two female pygmies <sup>16</sup>	No
8a, 8b	70 CE	Pompeii, VII 2, 25 House of Quadrigas	<i>Viridarium</i> and peristyle	1. Two copulation scenes: pygmies women involved in sexual acts 2. Pygmy woman near the bank of the Nile	X No
18	70 CE	Pompeii, VIII 2, 17-23 Sarno Baths	<i>Frigidarium</i>	Pygmy woman near the bank of the Nile	X

16 For the description, see: Minervini, 1856, p. 34-35.

9a, 9b  16	55-79 CE	Pompeii, VIII 5, 24, House of Doctor	Peristyle	1. Two copulation scenes: pygmies women involved in sexual acts (during a symposium)  2. Two female pygmies talking	X
17a  17b  14	70 CE	Pompeii, IX 5, 9 House of Pygmies	<i>Cubiculum</i>	1. A woman pygmy talking with a wayfarer  2. Two female pygmies talking  3. Two female pygmies as offerors in front of an altar	X
	70 CE	Pompeii, IX 5, 14-16	<i>Atrium</i>	Pygmy woman	No
15	70 CE	Pompeii, Suburban Baths	<i>Frigidarium</i>	Female pygmy as offeror in front of an altar	X

Based on the catalogue of images and the data provided, the scenes in which female pygmies are most frequently depicted are those of intercourse<sup>17</sup>. First of all, the female characters actively involved in the sexual act are totally nude without any kind of clothing or accessory, except for a crown above the head, as in the detail from the House of Doctor (Fig. 9a) and perhaps in the House of the First Floor (Fig. 6). Moreover, it is interesting to note that the sexual act occurs mainly in two scenarios, based on the preserved and still visible Pompeian documentation. These scenes occur during the setting of a symposium together with the presence of other

17 The annual flooding of the Nile was the most important cyclical event for the inhabitants of Egypt, and was explained by the mythological passion of Osiris. The pharaoh, killed by his brother Seth had, according to some traditions, been dismembered, and after a long search, after Isis had reassembled his parts, she discovered that his phallus still contained vital powers. Having thus assumed the guise of a falcon, she united herself to the pharaoh's member by positioning herself on it, and from the union Horus was conceived. It remains to be repeated, however, that although the conjectures of activity and passivity of the relationship remain, in the representations Isis-hawk assumes more of a converse attitude towards Osiri (the reliefs from the mortuary temple of Seti I, XIII century BCE; the reliefs from the Osiri chapel, temple of Hathor, Dendara, I century BCE). The presence of pygmies (species with erotic complexes) in Nilotic scenes would therefore generally seem to be associated with symbols of fertility, rebirth and abundance. Indeed, they are linked to deities such as Bes, Hathor, Ptah and Osiri, gods of fertility and creation. Depictions of such complexes or ejaculations would therefore seem to relate to this aspect (Meyboom, Versluys, 2006, p. 208).

characters inciting intercourse, playing an instrument and dancing (Figs. 5, 6, 9a).<sup>18</sup> In these records, the pygmy couple involved in the sexual act is not in a situation of reserved intimacy, but rather appear to be part of a spectacle for those observing the scene. The other scenario concerns scenes of intercourse taking place between two or three characters on a simple boat, possibly made of papyrus and often with an animal's head stern (Figs. 7a, 7b, 8a, 8b, 9b).<sup>19</sup>

From a general point of view, the erotic scenes found in the Pompeian context can be summarised into three types: mythological scenes, i.e., representations of sexual activities between divine couples or mythical creatures; realistic scenes, representing encounters in various poses between anonymous couples; erotic scenes between pygmies in a Nilotic environment. It therefore seems clear from the outset that these typologies had different value to the inhabitants of the Vesuvian city. The upper classes of the Romans must have been particularly appreciative of the erotic mythological paintings, represented in mosaic paintings or *emblemata* and frequently located in *cubicula*, *exedras*, *tablina* and *peristyles* (Myerowitz, 1992, pp. 131-157). On the other hand, the most realistic love scenes often took place inside alcoves, in association with the finest domestic comfort.<sup>20</sup> The erotic scenes with pygmies, unlike the other erotic depictions, appear most often in the open air, among reeds, under curtains, on boats and often in the presence of spectators, as seen in the paintings analysed. In addition to a purely decorative intent, i.e., responding to the specific functions of the room in which they were located (triclinium, bedroom), it seems clear that such representations had an additional purpose. The characters depicted in erotic paintings in most cases, not those located in *lupanares* or *cauponae*, would not have had as protagonists female professionals of pleasure, but anonymous couples performing rather standardised actions.<sup>21</sup> Therefore, since such erotic tables were in rather conventional use within the domestic sphere, it seems that the attitude of noble women was basically of imperturbability, as testified by a passage from the Ovidian *Tristia* in which the author, exonerating himself from the accuse of lasciviousness pointed at his *Ars*,

18 The contexts mentioned are: House of Ephebus (I 7, 11) with a scene of amorous intercourse *venus pendula aversa* between a couple under a curtain (or pergola); there are also subjects such as cochlea; spectator characters; double oboe player; sacred amphora; wine amphora; House of the First Floor (I 11, 15) with a scene of amorous intercourse *venus pendula* in front of a group of characters at a banquet under a pergola; House of Doctor (VIII 5, 24): in front of the *stibadium* one sees a pygmy in a cloak and tunic who playing a double oboe while in the centre a symplegma is taking place between a man lying down and a kneeling woman (*venus pendula aversa*) wearing a crown.

19 The contexts involved in this study are: *Praedia* of *Iulia Felix* (II 4, 2); House of Quadrigas (VII 2, 25); House of Doctor (VIII 5, 24).

20 On the topic in general, see: Varone, 1994; Varone, 2000.

21 Suetonius (Suet., *De Vit. Horat.*, 10) wrote about the Horace's mirrored bedroom, which would seem to suggest how various high Roman classes took pleasure in seeing themselves reflected during their amorous acts. Hence, according to the author, the erotic painting of Parrasius, which Tiberius exhibited in his bedroom on Capri, also had the same excitatory function (Suet., *Tib.*, 44). The stimulating role of the image was strongly debated in the literature. Consider that Propertius believed that lasciviousness had spread from the moment erotic pictures had been introduced into homes (Prop., 2, 6).

claimed that matrons often saw such scenes without being perturbed by them<sup>22</sup>. In any case, while there must have been a comic-parodistic intent in the erotic scenes of the *nilotica*, in contrast to the other mythological-realistic representations just mentioned, the context of which cannot always be deduced, these would instead have decorated triclinia or triclinia podiums in particular (e.g., I, 7, 11; II, 9, 2).<sup>23</sup>

Focusing again on the figures of female pygmies in the Pompeian Nilotic paintings, the representations of these figures as offerors in front of an altar are also quite numerous. In three cases (House of Menander, **Fig. 12**; *Praedia* of *Iulia Felix*, **Fig. 13**; Suburban Baths, **Fig. 15**) the figure is depicted solitary in the act of offering to the deity in front of the altar. In the other two cases (House of Ephebus, **Fig. 11**; House of Pygmies, **Fig. 14**) a pair of female pygmies is depicted intent in the same action. Although not clearly visible in all of the mentioned scenes<sup>24</sup>, it is possible to detect the clothing of these characters: more elegant long robes, as in the details of the House of Ephebus (**Fig. 11**), House of Menander (**Fig. 12**), *Praedia* of *Iulia Felix* (**Fig. 13**) and Suburban Baths (**Fig. 15**); instead, the clothing in the detail of the House of Pygmies is simpler (**Fig. 14**). However, in all contexts the use of a ponytail by the offerors seems to be common: in the case of the House of Pygmies, there is both the ponytail of one of the two figures and a sort of cap worn by the pygmy woman in front of the altar (**Fig. 14**). As regards the sets with female pygmies engaged in conversation, the three scenes are of considerable interest. In the detail from the House of Doctor (**Fig. 16**), the scene seems to capture a moment of genuine everyday life within a setting, the Nilotic one, in which the comic-parodistic element is predominant. The two figures are depicted engaged in conversation as they move towards the center of the scene, where a *symposium* and amorous intercourse are taking place. Both are wearing long robes and one also wears a kind of bandana to cover her head. In the two details from the House of the Pygmies, attention is drawn to: a scene of conversation between a female pygmy, dressed in a long robe and wearing a sort of cap on her head, and a pygmy figure, perhaps identifiable as a wayfarer (**Fig. 17a**); a pair of female pygmies talking next to a pygmy child (**Fig. 17b**). Both figures are wearing a long robe and one figure is also wearing the recurring cap<sup>25</sup>. Finally, attention is focused on the figure of a pygmy woman seated under a curtain, a detail from the painting of the House of Ephebus (**Fig. 19**). Despite the fact that it is not optimally preserved in some sections, the careful treatment of details on this figure seems undoubted. Still remarkable are the highlights used on the face, hair and yellow dress to emphasize and add realism to the woman. A true fashion accessory is the straw hat that protects her from sun exposure. Also attractive is the object she holds in one hand that is not easy to identify: perhaps a small mirror, a symbol of femininity that spans the centuries. With her other hand and part of her forearm she seems to be wrapping a basket,

22 «*Saepe supercilii nudas matrona severi / et veneris stantis ad genus omne videt*»; Ov., *Trist.*, 2, 309-310)

23 Although in the triclinia there could still find erotic scenes of the realistic type, often with non-explicit sex (Clarke, 1991, pp. 275-277).

24 As in the poorly preserved paintings in the Suburban Baths and the House of Menander.

25 In this scene, it is interesting to note the intentional depiction of the characters' shadows.

the contents of which are not clear. She is seated on a small bench from which the figure's legs dangle, giving it a touch of authentic spontaneity.

#### 4. Conclusion

In the catalogue of images of this paper, there is some discrepancy in the types of scenes in which female pygmies appear. On one side, sexuality emerges in one of its most explicit versions. In these contexts, the female figures would appear to act as active subjects; in fact, even for the sexual positions in which they are involved, they would not appear to be submissive figures or forced into the sexual act, but rather protagonists of the action. In this sense, the gaze of the female pygmies in the paintings of the House of the Quadrigas (**Fig. 8a, 8b**) can also be interpreted. A look in which there is no shame or embarrassment about the action taking place, in which the eyes are not lowered or turned away from the observer. Rather, it is a fully satisfied and complacent gaze, directed towards the spectator. Apart from the nudity and extremely explicit poses, what is perhaps most impressive about these figures is their visual power based on the full awareness of the pleasure of the sexual act summarised in that satisfied gaze. Besides this figurative theme, the other scenes with female pygmies mainly concern their role as offerers in front of an altar often near a sacred building. An atmosphere that is in some ways sacred and that contrasts strongly with the scenes of intercourse: from the complete nudity we move on to long, sober robes that do not reveal the female shape; from banquets in which sexual voluptuousness, music and dance predominate, we switch to the austerity of an action relating to religious practice. The figures of offerers are depicted composed and solemn as they walk towards the altar to lay their libations.

A quiet measured composure stands completely in contrast to the «bacchanalian» wildness of the erotic scenes. From the explosive sexuality to the sober religious act, we turn our attention to those scenes with representations of pygmy women in conversation. A sort of window into an everyday life inside the depiction of a world, the Nilotic one, that in the Roman imagination represents a boundary between the known and the unknown, between the ordered universe and chaotic otherness: a sort of borderland where adhesion to the *mos maiorum* coexists in the «*horrida sane Aegyptos*» (Juv. *Sat.* XV, 44).

Another important point that should be considered concerns the physical features of female pygmies. In general, these figures have a pale skin tone and, although the pygmy's typical physical characteristics remain visible<sup>26</sup>, the deformity traits seem to be more attenuated than in the male figures. Undoubtedly the stature is small, the legs are short and stubby, the head is somewhat disproportionate in size, but a less grotesque appearance would seem to appear in these figures. For example, in the female pygmy from the Baths of Sarno, a certain meticulousness in the female depiction is evident: the white dress is quite tight and the band in her hair gives her a certain graciousness (**Fig. 18**). However, the face would appear

26 In the semantic sense described above in the paper.

to be characterised by a certain ungainliness, from what can be observed in the current state of preservation of the painting.

The data presented so far aims to be a preliminary study of the figure of the female pygmy in Roman Nilotic paintings. In the Pompeian examples, an attempt is made to point out some of the aspects related to the iconography, roles and actions in which these figures are involved. This is a first step in a field that is still too little investigated, in which future research will be able to contribute significantly in order to give renewed emphasis to the female figures, protagonists of this artistic expression.

## Bibliography

- Balty, Janine. (1995). *Mosaïques antiques du Proche-Orient. Chronologie, iconographie, interprétation*. Annales littéraires de l'Université de Besançon
- Bahuchet, Serge. (1993). L'invention des Pygmées. *Cahiers d'études africaines*, 33(129), 153-181
- Bellucci, Nikola. (2021). *I reperti e i motivi egizi ed egittizzanti a Pompei. Indagine preliminare per una loro contestualizzazione*. Archaeopress Roman Archaeology
- Belozerskaya, Marina. (2006). *The Medici Giraffe and other tales of exotic animals and power*. Little, Brown and Company
- Bragantini, Irene. (2006). Il culto di Iside e l'egittomania antica in Campania. En De Caro, Stefano (Ed.), *Egittomania. Iside e il mistero* (pp. 159-167). Electa
- Bricault, Lauren. (2001). *Atlas de la diffusion des cultes isiaques (IVe s. av. J.-C. - IVe s. apr. J.-C.)*. De Boccard
- Capriotti Vittozzi, Giuseppina. (2006). *L'Egitto a Roma*. Aracne
- Capriotti Vittozzi, Giuseppina. (2020). Isis and Pharaonic Thought in the Imperial Roman Context. Some Reflections. En Bricault, Lauren y Veymiers, Richard (Eds.), *Bibliotheca Isiaca*, IV (pp. 7-14). Ausonius Éditions
- Cazeneuve, Jean; Wild, Henri y Caquot, André. (1963). *Les Danses sacrées. Anthologie: Égypte ancienne, Israël, Islam, Asie centrale, Inde, Cambodge, Bali, Java, Chine, Japon*. Éditions du Seuil
- Cèbe, Jean Pierre. (1966). *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines a Juvenal*. Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome
- Clarke, John. (1991). *The houses of Roman Italy 100 BC-AD 250. Ritual, space and Decoration*. University of California Press
- Clarke, John. (2006). Three uses of the Pygmy and the aethiops at Pompeii: Decorating, "Othering", and warding off demons. En Bricault, Lauren; Versluys, Miguel John y Meyboom, Paul (Eds.), *Nile into Tiber: Egypt in the Roman World* (pp. 155-169). Brill
- Clarke, John. (2007). *Looking at laughter. Humor, Power and Transgression in Roman Visual Culture, 100 B.C. – A.D. 250*. University of California Press
- Coarelli, Filippo. (2019). L'introduzione del culto di Iside a Roma. En Fontana, Federica y Murgia, Emanuela (Eds.), *Sacrum facere* (pp. 105-128). EUT Edizioni

- Dasen, Veronique. (1988). Dwarfism in Egypt and classical antiquity: iconography and medical history. *Medical History*, 32, 253-276
- Dasen, Veronique. (1993). *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*. Oxford University Press
- Dasen, Veronique. (2006). Nains et pygmies. Figures de l'altérité en Égypte et Grèce anciennes. En Prost, Francis y Wilgaux, Jérôme (Eds.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité* (pp. 95-113). Presses universitaires de Rennes
- De Vos, Mariette. (1980). *L'egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale*. Brill
- Digital Atlas of Economic Plants in Archaeology*. <https://www.plantatlas.eu/>
- Emerit, Sibylle. (2011). Un métier polyvalent de l'Égypte ancienne: le danseur instrumentiste. En Delavaud-Roux, Marie-Hélène (Ed.), *Musiques et danses dans l'Antiquité* (pp. 45-65). Universitaires de Rennes
- Gasparini, Valentino. (2008). Santuari isiaci in Italia: criteri e contesti di diffusione. En Bonnet, Corinne; Ribichini, Sergio y SteuernageL, Dirk (Eds.), *Religioni in contatto nel Mediterraneo antico. Modalità di diffusione e processi di interferenza* (pp. 65-87). Fabrizio Serra
- Grimal, Pierre. (1990). *I giardini di Roma antica*. Garzanti
- Harari, Maurizio. (2004). A short story of pygmies in Greece and Italy. En Lomas, Kathryn (Ed.), *Greek Identity in the Western Mediterranean. Papers in Honour of Brian Shefton* (pp. 163-190). Brill
- Hölscher, Tonio. (1993). *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*. Einaudi.
- Janni, Pietro. (1978). *Etnografia e mito. La storia dei Pigmei*. Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri
- Koponen, Anu. (2020). Social expectations and Egyptian Motifs in Pompeian Wall Paintings. En Giulierini, Paolo; Coralini, Antonella y Sampaolo, Valeria (Eds.), *Picta Fragmenta. La pittura vesuviana. Una rilettura* (pp. 291-297). Silvana Editore
- Merrills, Andy. (2017). *Roman Geographies of the Nile. From the Late Republic to the Early Empire*. Cambridge University Press
- Meyboom, Paul. (1995). *The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*. Brill
- Meyboom, Paul y Versluys, Miguel John. (2006). The meaning of dwarfs in nilotic scenes. En Bricault, Lauren; Versluys, Miguel John y MEYBOOM, Paul (Eds.), *Nile into Tiber: Egypt in the Roman World* (pp. 171-208). Brill
- Minervini, Giulio. (1856). Notizia de più recenti scavi di Pompei. Terme alla strada Slabiana. *Bulletino Archeologico Napolitano*, 103, 33-40
- Miziur, Maja. (2012-2013). Exotic Animals as a Manifestation of Royal luxury. Rulers and their menageris: from the Pompe of Ptolomy II Philadelphus to Aurelian. *Phasis*, 15-16, 451-465
- Moret, Jean-Marc. (2012). I nani di Antonio. En Bocherens, Christophe (Ed.), *Nani in festa. Iconografia, religione e politica a Ostia durante il secondo triumvirato* (pp. 137-162). Edipuglia
- Murray, George. (1965). Harkhuf's Third Journey. *The Geographical Journal*, 131(1), 72-75

- Myerowitz, Molly. (1992). The Domestication of Desire: Ovid's Parva Tabella and the Theater of Love. En Richlin, Amy (Ed.) *Pornography and Representation in Greece and Rome* (pp. 131-157). Oxford University Press
- Ovadia, Asher y Mucznik, Sonia. (2017). Myth and Reality in the Battle between the Pygmies and the Cranes in the Greek and Roman Worlds. *Gerión*, 35(1), 141-156
- Pearson, Stephanie. (2021). *The Triumph and Trade of Egyptian Objects in Rome Collecting Art in the Ancient Mediterranean*. De Gruyter
- Rawlinson, George. (2018). *The Histories of Herodotus*. Scribe Publishing
- Salvadori, Monica et al. (2018). Le Terme del Sarno a Pompei (VIII 2, 17). Nuove indagini per la rilettura e la ricomposizione dei sistemi parietali. En Boislève, Julien, Dardenay, Alexandra y Monier, Florence (Eds.), *Peintures et stucs d'époque romaine. Études toichographologiques, Actes du XXIX Colloque de l'AFPMA* (pp. 207-225). Ausonius
- Sampaolo, Valeria. (2020). Per una ricomposizione degli apparati pittorici dei Praedia Iuliae Felicis di Pompei. En Giulierini, Paolo, Coralini, Antonella y Sampaolo, Valeria (Eds.), *Picta Fragmenta. La pittura vesuviana. Una rilettura* (pp. 21-37). Silvana Editore
- Selby Watson, John. (2010). *Justin, Cornelius Nepos and Eutropius*. Yokai Publishing
- Stefani, Grete. (2010). Luoghi e personificazioni di luoghi nelle pitture dell'area vesuviana. En Bragantini, Irene (Ed.), *Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA*, (Association internationale pour la peinture murale antique) Napoli, 17 - 21 settembre 2007 (pp. 255-266). Università degli studi di Napoli L'Orientale
- Trinquier, Jean. (2002). Localisation et fonctions des animaux sauvages dans l'Alexandrie lagide: la question du zoo d'Alexandrie. *Mélanges de l'École française de Rome*, 114(2), 861-919
- Trinquier, Jean. (2007). La partie éthiopienne de la mosaïque Barberini. Une proposition de lecture. En Massa Pairault, Françoise-Hélène and Sauron, Gilles (Eds.), *Images et modernité hellénistiques. Appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César* (pp. 23-60). École française de Rome
- Varone, Antonio. (1994). *Erotica pompeiana. Iscrizioni d'amore sui muri di Pompei*. L'Erma di Bretschneider
- Varone, Antonio. (2000). *L'eroticismo a Pompei*. L'Erma di Bretschneider
- Versluys, Miguel John. (2002). *Aegyptiaca Romana. Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt*. Brill
- Voltan, Eleonora y Valtierra, Ana. (2020). Et palmae arbor valida. Alcuni spunti sull'iconografia della palma nella pittura nilotica romana. *Eikón Imago*, 15, 593-613
- Voltan, Eleonora. (2022). Visioni d'Egitto. I topoi iconografici della terra egizia nella pittura romana. En Pontelli, Elena y Harari, Maurizio (Eds.), *Le cose nell'immagine* (pp. 261-270). Quasar Edizioni
- Voltan, Eleonora, *forthcoming*. Il catalogo dei Picta Nilotica Romana (CPNR). Uno strumento per l'analisi iconografica delle pitture nilotiche romane. En Salvadori, Monica (Ed.), *TECT 3: ricerche e metodologie innovative per lo studio della pittura romana* (pp. tbc). Quasar Edizioni

Wallace Hadrill, Andrew. (1994). *House and society in Pompeii and Herculaneum*.  
Princeton University Press

Wild, Robert. (1981). *Water in the Cultic Worship of Isis and Serapis*. Brill

Recibido el 29 de septiembre de 2022

Aceptado el 16 de febrero de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 73-101)]



## EL TRABAJO TEXTIL FEMENINO EN LA EDAD MEDIA: OCUPACIÓN SEÑORIAL Y OFICIO PROFESIONAL

### *FEMALE TEXTILE WORK IN THE MIDDLE AGES: LADIES' OCCUPATION AND JOB*

#### RESUMEN

Desde un punto de vista laboral, las mujeres han formado parte de la producción textil en todas las épocas históricas. En la Edad Media, su presencia está documentada en todos los procesos: hilado, tinte, tejido, bordado y confección de prendas. El bordado, tejido y tapicería estuvieron entre las ocupaciones de las nobles damas que ocupaban su tiempo en estas actividades como prácticas vinculadas a las virtudes que las adornaban; pero también ocupó como oficio remunerado a muchas mujeres. Si en los primeros siglos de la Edad Media hay más documentación de mujeres que trabajaban de forma autónoma, como bordadoras, a partir del siglo XIII están presentes en los gremios, las menos de las veces formando parte de derecho y, las más de las veces, participando en la producción textil junto a los miembros masculinos de su núcleo familiar.

**Palabras clave:** hilanderas, tejedoras, bordadoras

#### ABSTRACT

Women have been part of textile production in all historical periods. Her presence is documented in all processes during the Middle Ages: spinning, dyeing, weaving, embroidery and garment making. Embroidery, weaving and tapestry were among the occupations of the noble ladies who spent their time in these activities as practices linked to their virtues. But it was also a paid job for many women. If in the first centuries of the Middle Ages there is more documentation of women who worked autonomously as embroiderers, from the 13th century they were present in the guilds, less often as part of law and, often, participating in textile production alongside the male members of her family.

**Keywords:** spinners, weavers, embroiderers

1 Universidad Complutense de Madrid, lrpeinado@ghis.ucm.es. Este trabajo se ha realizado dentro del marco del proyecto I+D+i *Al-Andalus, arte, ciencia y contextos en un Mediterráneo abierto. De Occidente a Egipto y Siria* (RTI2018-093880-B-100), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.



## 1. Introducción

La actividad textil ha estado vinculada en todas las culturas al ámbito doméstico femenino, donde la mujer debía cultivar las virtudes propias de su género. El hilado, tejido, bordado y la confección de prendas eran algunos de los procesos textiles propios de la mujer y, si bien en las culturas mediterráneas de la Antigüedad estaban más vinculados al autoabastecimiento, dedicándose fundamentalmente a la producción de textiles para las necesidades familiares, obsequios y tributos u ofrendas (Rodríguez y Cabrera, 2019, pp. 363-365), a lo largo de la Edad Media se contempla cómo en las clases más bajas de la sociedad muchas mujeres desarrollan trabajos textiles para ayudar a la economía familiar y cada vez salen a la luz más documentos donde se deja testimonio de la presencia femenina en trabajos específicos de la producción textil, aunque las fuentes visuales nos presentan estas ocupaciones más vinculadas a las nobles, que dedicaban parte de su tiempo a tejer y bordar.

En este artículo se va a tratar de cuestionar estereotipos impuestos por una historiografía que no ha tenido en consideración el papel de las mujeres en uno de los oficios artesanales más complejos que se han desarrollado hasta la industrialización: la producción textil, donde las mujeres, al mismo nivel que los hombres, tuvieron un papel fundamental por la necesidad de esta industria de contar con mano de obra suficiente en todos los procesos de la producción para satisfacer la demanda de productos de diferentes calidades; necesarios no solamente para vestir, sino en todos los aspectos de la vida (Postrel, 2021).

Todas estas actividades se realizaron en relación con el medio natural, pero es difícil precisar si hubo una conciencia colectiva sobre el deterioro que algunas fases de la producción provocaban en la naturaleza, especialmente los tintes, que usaban sustancias contaminantes que vertían a los cauces junto a los que se montaban las tintorerías y que necesitaban grandes cantidades de leña para la combustión. Es cierto que tintorerías y lavanderías se ubicaban a las afueras de las poblaciones (García Martínez y Escalera Fernández, 2020, pp. 400-401), aguas abajo, hecho achacable más a la necesidad de tener aguas limpias en la población que a una conciencia ecológica, utilizando terminología actual. Lo cierto es que, aunque en general se llevó a cabo una explotación dirigida a conseguir materias primas para el desarrollo de la industria, esta no fue abusiva y estuvo encaminada a producir materiales solo para realizar los textiles necesarios, teniendo en cuenta que lo costoso de la ejecución no favoreció la acumulación de excedentes.

## 2. La actividad textil femenina en sus orígenes

Durante el reinado en China de Huangdi, el legendario «emperador amarillo» (ca. 3000 a.C), la emperatriz Silingshi observó en los jardines del palacio de Shanhung cómo un gusano formaba su capullo. Intrigada, supo apreciar su utilidad y lo introdujo en agua caliente, o se le cayó en una taza de té, según otras versiones, lo que a la postre le permitió devanarlo obteniendo un hilo de gran longitud, muy re-

sistente y con gran brillo. Este descubrimiento dio paso al desarrollo de las técnicas del hilado y tejido de una maravillosa fibra, la seda, la más valorada en los tejidos de lujo, deificándose la figura de su descubridora (Vainker, 2004). La leyenda china atribuye a una mujer descubrimientos vinculados a la producción textil, al igual que otras culturas de diferentes épocas y partes del globo, como en las culturas precolombinas (González Pérez, 2017). Esta presencia en culturas alejadas entre sí, en lo geográfico y temporal, se puede interpretar como el protagonismo femenino en estas artes, tanto en el ámbito doméstico, donde ha quedado relegada históricamente, como en el sector productivo, donde la mujer ha tenido más presencia de la que la historiografía le ha atribuido.

En la cultura occidental, el arte de la tejeduría ha estado relacionado igualmente con figuras míticas femeninas (Fernández Guerrero, 2012). Mujeres y diosas en la Grecia clásica manifestaban una gran habilidad en las artes textiles, actividades domésticas en las que las mujeres adiestraban a sus congéneres (Dalton, 1996, pp. 95-99). Atenea tenía entre sus competencias el adiestramiento en el arte textil (Homero, *Odisea* VII 110 y ss.). En el mito de Aracné (Virgilio, *Metamorfosis* VI 1.58), la joven frigia osa desafiar a la diosa Atenea compitiendo con ella a ver quién realizaba el tapiz más bello, venciendo y ganándose la cólera de la diosa, que la convierte en araña, lo que se ha interpretado como la supremacía técnica del tejido oriental respecto al practicado en territorios ribereños del Mediterráneo (Alfaro, 1997, p. 12). Y el destino se personificaba en las Moiras, de las que, como hilanderas divinas, dependía el hilo de la vida (Homero, *Odisea* VII 197). Pero aparte de estas deificaciones, uno de los mitos que más claramente representa la vinculación de la actividad textil a la mujer es el de Penélope, la perfecta esposa que espera a Ulises destejendo por la noche lo que había tejido durante el día y así logra engañar a sus pretendientes durante años (Homero, *Odisea* XXIV 147.148). Un escifo ático del Museo Archeologico Nazionale de Chiusi (440 a.C., inv. 63564) muestra la representación más paradigmática de este mito donde Penélope se sienta, con muestras de cansancio, ante un gran telar de pesas en el que está tejiendo el sudario de su suegro, una tela con decoración orientalizante de seres alados. El trabajo textil se concibió desde la Antigüedad como símbolo de templanza, castidad y fidelidad: las virtudes que debían adornar a toda fémina de condición moral intachable dedicada a acciones honestas en su reclusión doméstica en el *oikos*, donde organizaba las labores de sus esclavas, como se narra en un lécito atribuido al pintor Amasis del neoyorquino Metropolitan Museum of Art (ca. 550-530 a.C., inv. 31.11.10), adquiriendo la actividad textil un carácter colectivo y socializador (Olmos, 2001, p. 117). En el mismo sentido vincula Montserrat Piera (2019, pp. IX-XX) la actividad textil relacionando, además, lo textil y lo textual como prácticas sociales que desarrollan afectos.

La vinculación de la actividad textil a la condición femenina llevó a ridiculizar episodios de algunos mitos masculinos con cuya conducta asumían roles impropios de su condición. Así, en la historia de Circe y Ulises, la maga trabajaba en su telar mientras intentaba encantar al héroe, el cual se dejó seducir por sus encantos (Homero, *Odisea* X 224), como se muestra en un escifo del Ashmolean Museum de la Universidad de Oxford (s. IV a.C., inv. 680002) donde el héroe sostiene un huso

en la mano asumiendo un rol femenino al ir perdiendo su hombría ante los hechizos de una mujer inteligente que lo esclaviza. Igualmente, el poderoso Hércules, cuando estuvo de esclavo de Onfalia, perdió su voluntad y su virilidad (Ovidio, *Fastos* II 305; Higino, *Fábulas* 32), como se representa en el mosaico procedente de Liria del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (1<sup>a</sup> ½ s. III d.C., inv. 38315BIS) donde el héroe viste de mujer y lleva un huso mientras la reina se sienta en un trono revestida con la piel de león y los atributos del semidiós. Carmen Alfaro (1997, pp. 12-14) ve en estos ejemplos episodios con simbolismo aleccionador donde está implícito el comportamiento por sexos ante el trabajo. En la Edad Media, Hércules hilando siguió teniendo connotaciones negativas y se consideraba la imagen del enloquecimiento masculino, de un mundo desordenado, anómalo y absurdo (García Herrero, 2009, pp. 40-41).

La mujer romana también asumió un papel protagonista en los trabajos textiles. Durante la República, una de las virtudes que adornaban a la mujer era *lanifica*, como resume uno de los epitafios más repetidos en los enterramientos femeninos: *casta fuit, domum servavit, lanam fecit* (Casamayor, 2015, p. 15). El propio Augusto pondera la dedicación de las mujeres de su casa al hilado y tejido (Suetonio *Augusto* 64 y 73). Pero con el tiempo, como denuncia Columela, esta virtud se fue perdiendo y el autor acusa a las mujeres de interesarse más por la ociosidad y el lujo prefiriendo los vestidos hechos con telas manufacturadas fuera de la casa (*De Re Rustica, praefacio* 12), un indicador interesante que revela la profesionalización de la actividad textil. Como indica Carmen Alfaro (1997, p. 11), la producción textil no era casera, autárquica, de escasos medios técnicos y sin proyección económica, sino una actividad diversificada y profesionalizada que ocupaba a un importante número de hombres y mujeres, que también podía tener un valor económico en el ámbito doméstico, porque los excedentes de producción se colocaban en el mercado (Alfaro, 2010, p. 26). Además, dentro de una producción profesionalizada, algunos procesos de la manufactura podían encargarse a *domus* que contaban con esclavas que desarrollaban esta actividad dirigidas por la dueña (Alfaro, 1999, pp. 318-325).

### 3. Producción textil y ocupación señorial en la Edad Media

Entre las cartas que san Jerónimo escribía a sus amigas con consejos espirituales y morales de carácter evangelizador, en la que dirige a Leta como respuesta al consejo que esta le pide para la educación de su hija (CVII 10), le recomienda que «aprenda también a elaborar la lana, a tener sobre las rodillas el canastillo, a girar el huso, a guiar estambres con el pulgar». Esa educación en la virtud a partir de las labores del telar y la aguja se mantendrá durante la Edad Media, constituyendo una de las principales ocupaciones de las damas.

En las representaciones de la Anunciación de origen bizantino, la Virgen maneja un huso con el que hila la púrpura como metáfora de Cristo tejiéndose en su seno y como símbolo de las cualidades morales femeninas más excelsas (Rodríguez Peinado, 2014, pp. 2 y 6). Este modelo iconográfico se inspira en la imagen de la mujer en la cultura grecorromana que, instalada en su gineceo, practica toda suerte de artes

textiles, pero también en el dominio de lo sacro, enlazando con las diosas relacionadas con estas artes. Supone la exaltación de los valores morales y de la posición de la mujer en el mundo antiguo encarnados por María (Wasowicz, 1990, pp. 166-170), que serán imitados por las nobles damas en la Edad Media. Eva, como antítesis de la Virgen, también está vinculada al hilado y así se representa en las artes plásticas, sujetando el huso mientras cuida de sus hijos, pero en este caso refiriéndose al trabajo como maldición divina (García Herrero, 2008, pp. 24-25).

A lo largo de la Edad Media, las mujeres de clases sociales más elevadas tuvieron en las labores textiles una de las ocupaciones más decorosas como muestra de las virtudes de castidad y fidelidad que debían adornar a las damas. Estas dirigían el trabajo de sus doncellas y siervas adiestradas en las tareas textiles, a las que supervisarían, reservándose para sí los toques finales de algunas labores. Entre las nobles damas, los cronistas mencionan a muchas reinas como notables bordadoras que realizaban piezas litúrgicas para ofrendar a los templos en su nombre o el de sus esposos, e incluso prendas civiles, como la reina Edith, esposa del rey inglés Eduardo el Confesor, para el que bordaba con sus propias manos los mantos que el monarca vestía en las grandes festividades (Dodwell, 1995, pp. 62-63; Staniland, 2000, pp. 7-9). A la reina Matilde se le atribuyó la ejecución del Tapiz de Bayeux (Musée de la Tapisserie de Bayeux): un bordado de aproximadamente 70 m de largo por 0,50 m de ancho donde se narra la conquista de Inglaterra entre 1064 y 1066 por su esposo, Guillermo el Conquistador. No obstante, parece más probable que fuera encargado por el obispo Odón de Bayeux, hermanastro del rey, en los talleres de bordado de Canterbury, aunque no se descarta que lo ejecutaran manos femeninas (Dodwell, 1982, pp. 134-136).

En la península ibérica también hay noticias que vinculan el arte textil con la actividad de nobles damas. El bordado conservado en el monasterio de San Martín de Canigó, decorado con cruces enmarcadas en compartimentos geométricos, se relaciona con la condesa Guisla, consorte del conde Guifré de Cerdanya, que junto a su marido hace una donación en 1009 al monasterio donde se nombran: [...] *indumentum et kapas et duas palleas* [...], pudiéndose interpretar estas últimas como paños de altar, posiblemente bordados, en cuya ejecución la condesa pudo participar activamente (Castiñeiras, 2011, p. 37). Estos paños podrían ser del tipo del que se conserva actualmente repartido entre el monasterio y el Musée National du Moyen Âge en París.

En el Museo de la Real Colegiata de San Isidoro de León se conservan la estola y el manípulo de la reina Leonor Plantagenet, esposa de Alfonso VIII de Castilla e hija de Enrique II de Inglaterra y Leonor de Aquitania. Con estos ornamentos, la reina dejó muy claro su estatus regio y familiar a través de la inscripción (Jasperse, 2017, pp. 533-536; Jasperse, 2020, pp. 98-102). Elaborados en 1197 en un telar de cartones con seda e hilo de plata corlada, se decoran con castillos una cruz patada en los extremos y una inscripción en el centro. En la estola se lee: *Alienor regina Castelle filia Henrici regis Anglie me fecit sub era M CC XXX V annos*, y en el manípulo: *Alienor regina castelle filia henrici regis anglie me fecit era M CC XXX V* (inv. 3-089-002-0024 y 0025). En ambos casos se menciona el nombre de la reina, no como donante, sino como ejecutora atendiendo a la expresión *me fecit*, que se puede referir a un encargo regio

o a su realización manual por parte de la misma, habida cuenta que los telares de cartones o de placas eran sencillos artefactos utilizados para hacer galones y piezas de poca anchura, cuyo manejo se consideraba una noble ocupación y las mujeres de alta alcurnia serían diestras en su manejo<sup>2</sup>. En los libros miniados se representa a menudo a la Virgen tejiendo en estos artefactos, como por ejemplo en libros de horas como MS M.453 fol. 24r o MS M.359 fol. 26v, conservados en la neoyorkina Morgan Library, donde María maneja el telar mientras, en el primer caso, junto a ella una doncella devana el hilo en ovillos (fig. 1).<sup>3</sup>



Figura 1. Virgen tejiendo en telar de cartones, Libro de Horas, Morgan Library, Nueva York (Ms. 453, f. 24 r.) 1425-1430

Las imágenes de Gaia Caecilia en *De claris mulieribus* de Giovanni Boccaccio muestran a la esposa del primer rey de Roma con sus doncellas practicando el arte textil, como si de una noble medieval se tratase. En las representaciones de

2 En ellos, los hilos que conforman la estructura y por los que se introducen las tabletas se tensan entre dos elementos verticales, de manera que el tejido se forma al ir girando las tabletas, que van cambiando de posición tras el paso de la lanzadera. La complejidad del tejido depende del número de hilos, tabletas y su combinación. En este caso concreto, las inscripciones indican una estructura de tabletas compleja que se infiere en el tamaño ligeramente variable de los castillos y las cruces. El uso de seda e hilos metálicos, así como la buena ejecución y la legibilidad de la inscripción tanto en el anverso como en el reverso son indicativos de su alta calidad (Jasperse, 2020, p. 101).

3 Todas las figuras provienen de digitalizaciones de las instituciones de libre acceso.

los distintos manuscritos iluminados, la reina maneja el telar de lizos<sup>4</sup> y sus acompañantes peinan e hilan la lana, como se puede ver en las traducciones francesas de 1403 *Le livre des femmes nobles et renommées* o *Dés clères et nobles femmes* de la Biblioteca Nacional de París (BnF, ms. fr. 598, f. 70v; y BnF, ms. fr. 12420, fol. 71) y la British Library de Londres (Royal 20 C V, f. 75). Estas representaciones permiten comprobar que esta maquinaria más compleja también era utilizada por mujeres y, aunque en la iconografía medieval todas las imágenes se corresponden con su manejo por damas de los estamentos privilegiados, no hay duda de que las mujeres trabajadoras del textil también sabían manejarlo. Aunque por sus características y su propia estructura estos telares más complejos estarían instalados casi siempre en talleres, hay noticias de su posesión por tejedoras profesionales, como el caso de Beatriz de Andrea, que fabricaba terciopelos en su casa de Málaga donde en 1501 tenía dos telares, que ascendieron a tres y un torno de hilar cuando falleció en 1504 (López Beltrán, 2010, p. 52). Asimismo, en algún contrato se estipulaba la obligación de entregar un telar a la aprendiz cuando esta había aprendido el oficio, como en el que se establece por parte del padre de una moza en Córdoba con la tejedora Juana Fernández (Córdoba de la Llave, 1988, p. 244).

Las mujeres nobles también practicaban el arte de la tapicería, que desde el punto de vista profesional estuvo más controlado por los hombres, aunque nuevas miradas desde la perspectiva del género de la documentación permitirán comprobar el papel de las artesanas en esta producción de lujo. En este sentido, Margaret Wade Labarge (1988, pp. 193-194) recoge algunas noticias de tapiceras como la de Inés de Avion que en 1380 recibe el pago por una serie de tapices que había realizado para Yolanda de Soissons; y la fechada en Londres en 1374 en la que se acusa a la extranjera Catalina Dochewoman, que trabajaba en su propia casa, por haber hecho una pieza de tapicería falsa.

En un manuscrito de *Le cité des dames* de Christine de Pizan, de 1475, conservado en la londinense British Library (Additional MS 20698, fol.90r), Aracné maneja un telar vertical en el que teje un tapiz de los denominados «mil flores» en una estancia donde el mobiliario se completa con dos cestos de mimbre que contienen ovillos de colores (fig. 2). De gran interés es un tapiz con el tema de la Adoración de los Magos (Bayerisches Nationalmuseum, Munich, inv. T 3803) ejecutado entre 1490-1500 posiblemente a partir de un cartón del maestro de Nuremberg Michel Wolgemut. En el paño, elaborado en lana, seda e hilos metálicos, bajo la Virgen y a una escala muy pequeña, se representa una mujer ejecutando un tapiz en un telar vertical. La colgadura procede del convento dominico de Heilig Grab en Bamberg, donde lo pudo ejecutar una de las monjas que se representa como donante de la obra (Kohwagner-Nikolai, 2019, p. 149). De su atuendo, solo la «guimpa» con que cubre su cabeza podría aludir al hábito religioso. El que se representase a sí misma tejiendo hace pensar en la importancia que para ella tendría esta actividad.

4 Los telares de lizos son artefactos complejos donde se repiten los motivos de forma secuencial y en los que hay que desarrollar mayor fuerza para que el tejido tenga uniformidad así como habilidad y destreza en su manejo. El obispo de Ciro, Teodoro de Antioquía, en *De Providentia* (oratio iv), ca. 435-437, describe un telar horizontal manejado por mujeres (Lombard, 1978, pp. 229-230).



Figura 2. Aracné realizando un tapiz. *Le cité des dames*, Christine de Pizan, British Library, Londres (Additional MS 20698, fol.90r), 1475

En los conventos se practicaban labores textiles como una forma de dedicar el tiempo a los servicios divinos (Dodwell, 1995, p. 62), fundamentalmente bordando ornamentos litúrgicos, aunque esta actividad llegó a suscitar críticas porque se entendía que su práctica podía distraer a las religiosas de los propósitos básicos de la vida conventual, recomendándose que ocupasen su tiempo en la lectura y los salmos (Staniland, 2000, pp. 7-8). Manuel Castiñeiras (2011, pp. 36-40) ha propuesto que el Tapiz de la Creación de la catedral de Gerona —una pieza bordada de grandes dimensiones (358 x 450 cm), a pesar de que falta una parte, donde se representan escenas de los primeros capítulos del Génesis en el centro y en los recuadros que rodean la escena principal un calendario agrícola además de personificaciones de los ríos, dioses y héroes paganos— pudo bordarse en el gerundense monasterio femenino de San Daniel hacia finales del siglo XI, aunque su enciclopédica iconografía está vinculada a centros intelectuales como el monasterio de Ripoll. Las bordadoras ejecutarían un diseño ideado por los promotores intelectuales que marcarían claramente el ciclo a representar. Al mismo monasterio de San Daniel se vincula la estola de San Narciso de la iglesia de San Félix de Gerona, con una decoración bordada que se conserva en tres fragmentos donde iconográficamente se representa el Bautismo de Cristo y el Martirio de san Lorenzo en los extremos y a la Virgen María en el centro, acorde a modelos tomados de miniaturas contemporáneas, como en el paño de la catedral (Castiñeiras, 2011, pp. 37-38). Por los bordes de la estola corre una inscripción de la que destacamos el fragmento donde se alude a la autoría: MARIA ME FECIT, dato de gran interés porque tradicionalmente se ha relacionado el nombre con una abadesa de este u otro monasterio cercano.

Al quehacer de los conventos femeninos también se vincula el estandarte de San Ot de la catedral de la Seo de Urgel (Lérida), un bordado que se conforma por un rectángulo del que cuelgan tres gallardetes. La parte superior se decora con una *Maestas Domini* rodeada por ángeles y cada uno de los gallardetes se ocupa por una figura femenina con la cabeza vuelta hacia arriba y cubiertas con una «guimpa»: el tocado propio de las religiosas (Abenza, 2021, pp. 322-323). En la zona superior, a la derecha de Cristo, se borda la inscripción ELIS/AVA/MEF/CIT, que podría hacer alusión al nombre de la bordadora. Laila Monge (2014, pp. 15-20) relaciona esta pieza y un antependio conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres con el taller de bordados del monasterio benedictino femenino de Santa Cecilia de Elins, que se convertiría en un centro productor de bordados en relación con la catedral y la casa condal de Urgel.

En relación con estos dos bordados, Verónica Abenza (2021, pp. 328-332) propone que los nombres de María y Elisava o Isabel podrían aludir de forma genérica a una producción colectiva de las monjas de la institución, de forma que la autoría se oculta en el anonimato al utilizar los nombres de la Virgen y de su prima con una finalidad religiosa que dotaba a las obras de un halo de santidad.

La actividad textil desarrollada en el ámbito doméstico del palacio o el convento contaría con grupos de mujeres que formaban verdaderos talleres donde se realizarían obras, algunas por encargo y otras por intereses particulares, en las que no eran responsables de los diseños, que se los proporcionarían miniaturistas y otros artistas (Castiñeiras, 2011, pp. 39-40). En los siglos XIV y XV se mencionan los libros de patrones y dechados donde se recopilaban diseños que después se combinarían y emplearían en las composiciones (Ágreda Pino, 2020, pp. 73-79). Estos dechados se pueden ver en la escena del Retablo de la Virgen y San Jorge de la iglesia de San Francisco en Villafranca del Penedés, obra de Lluís Borrassá (fines s. XIV), donde una serie de doncellas enseñan a la Virgen sus paños bordados con motivos florales para realizar el velo del templo que tenían encomendado. Como en la pintura de Borrassá, en los talleres nobiliarios es probable que las mujeres ilustres, que son las que han pasado a la historia, se encargasen de supervisar los trabajos y dar los toques finales.

Estas damas contaban entre sus objetos más preciados los útiles que les permitían llevar a cabo estas labores, dejándolos como herencia a sus descendientes. La reina Juana I de Castilla dejó a su hija Catalina un libro de dechados, un bastidor y útiles para bordar entre los que había almohadillas para tener agujas de brocado y terciopelo (Ágreda Pino, 2020, pp. 67 y 77). Los inventarios describen los ricos materiales con que estaban realizados algunos de estos utilillajes, como el ébano de las ruecas, husos y una broca —para enrollar hilos metálicos—, además de una almohadilla de raso carmesí guarnecido en oro; enumerados en el inventario de la marquesa de Camarasa de 1585 (Ágreda Pino, 2020, pp. 61 y 66).

#### 4. El trabajo textil femenino como oficio, más allá de una ocupación doméstica

Además de las mujeres de linaje que pasaban parte de su tiempo realizando labores, el resto de la población femenina practicó diversas actividades textiles en el ámbito doméstico, como el hilado —una práctica universal en las mujeres de todas las culturas tradicionales de todos los tiempos—, la costura o el remendado; pero

también hubo un número considerable de mujeres a lo largo de la Edad Media que llevaron a cabo estas actividades recibiendo a cambio un salario. Estas tareas comprendían la carda, hilado, devanado, teñido, tejido, bordado, costura y confección, así como la comercialización de textiles y prendas.

Hasta hace bien poco, el trabajo ha sido considerado un castigo divino y su práctica no suponía en ningún caso una liberación, sino que se practicaba como una necesidad imperante en la que todos los miembros de los núcleos familiares tenían que aportar su parte a una economía de subsistencia en la que contribuían hombres y mujeres, aunque estas últimas siempre peor remuneradas.

Cuanto más complejas van siendo las sociedades se tiene más dependencia de los textiles, que participan en todos los aspectos de la vida, desde la vestimenta para cubrir y proteger el cuerpo, hasta su papel en la representación y el boato. La producción textil requería tiempo y planificación (Harlow, 2018, pp. 133-139), así como abundante mano de obra, por lo que la presencia femenina fue fundamental e imprescindible, realizando tareas en las que apenas se requería especialización, junto a otras que necesitaban de un proceso de aprendizaje. Dominique Cardon (1999, pp. 317-319, 539-540) sostiene que durante la Edad Media en gran parte de Europa las mujeres que trabajaban en la industria textil eran tan numerosas como los hombres y participarían en todas las actividades con igual destreza, porque todas las tareas conllevaban una labor en equipo en la que colaborarían todos los artífices de acuerdo con su especialidad. Tejer no dependía de un género específico, era un trabajo de hombres y mujeres que producían a gran escala, coordinando habilidades para llevar a cabo todos los procesos de la fabricación.

La documentación y los estudios son más prolijos cuando se trata de artesanos textiles, también representados en imágenes que ayudan a comprender las particularidades de estas manufacturas. Pero también hay noticias de artesanas trabajando en las distintas tareas vinculadas a esta industria. En el *Livre des Métiers* de Étienne de Boileau (ca. 1268), donde se recogen reglamentos sobre oficios parisienses, se especifica el papel de las mujeres en muchos de los oficios vinculados al textil, algunos practicados con exclusividad, como la hilatura de seda y el bordado (Wade Labarge, 1988, pp. 193-196). Por poner algún ejemplo peninsular, Ricardo Córdoba de la Llave (1988, pp. 246-250) documenta la presencia en Córdoba de tejedoras, tintoreras, curadoras —especializadas en el blanqueo de los lienzos—, sastras o alfayatas, zurcidoras de paños franceses —tapices—, roperas y lenceras que comercializaban los productos en tiendas o lugares fijos para la venta. Asimismo, en las ordenanzas palentinas de 1401 se contempla la participación de las mujeres en trabajos bajo la supervisión del varón (López Beltrán, 2010, p. 50).

Actividades típicamente femeninas fueron el hilado, cardado y devanado, aunque del primero también se documenta su práctica profesionalizada por parte de hombres<sup>5</sup>. Desde la Antigüedad hasta la industrialización, las mujeres se pasaban su vida hilando, compaginándolo de forma natural con las actividades domésticas

5 De la Antigüedad Tardía se conserva documentación papirológica donde se mencionan hombres hilando en los talleres del Estado en Egipto (Wipzyscka, 1965, p. 44).

y otras ocupaciones en el ámbito rural y urbano, hasta el punto de que en algún caso llegó a prohibirse que hilasen mientras realizaban otros quehaceres (López Beltrán, 2010, p. 49). Asimismo, el hilado se menciona en la literatura medieval siempre como un ejemplo de virtud (García Herrero, 2008, pp. 25-27; Piera, 2019, pp. 50 y 164). Son abundantes las representaciones visuales donde mujeres de toda condición social practican el hilado con huso o con rueca (Kavanagh, 2020), objetos, junto a cardas o peines, que no faltaban incluso en los hogares más pobres (López Beltrán, 2010, p. 49). Por mencionar solo dos ejemplos, en un mosaico de la villa de Tabarca del tunecino Museo Nacional del Bardo (ss. IV-V), se representan distintos edificios de una explotación agrícola y en medio del paisaje una hilandera sentada manejando el huso; y en el Anuncio a los Pastores de un Libro de Horas de la Morgan Library de Nueva York (MS S.06, fol. 114v, 1460-1470), la pastora que cuida del rebaño parece ajena a la escena evangélica mientras hila (fig. 3).



Figura 3. Anuncio a los pastores, Libro de Horas, Morgan Library, Nueva York (MS S.06, fol. 114v) 1460-1470

Hilar fue uno de los trabajos productivos más importantes y siempre requirió gran cantidad de mano de obra. John Peter Wild (2002, pp. 8-9) estima que se precisaba el trabajo de cinco hilanderas para alimentar el de un tejedor o tejedora. La

producción textil dependía de la hilatura, hasta el punto de que podía atascarla si no se contaba con suficiente hilo, por lo que hilar nunca ha resultado barato a la industria, aunque el salario que se pagase por este trabajo fuese exiguo (Postrel, 2021, pp. 59-81). En la Edad Media las hilanderas profesionales trabajaban para talleres textiles, pero eran pocas las que tenían un taller propio en el que contrataran aprendizas. M<sup>a</sup> del Carmen García Herrero (2008, pp. 22-23) documenta en 1495 un taller de hilado en el zaragozano barrio de San Pablo, donde obreras hilaban para la familia Lobera, que se dedicaba a hacer y comercializar paños. A pesar de su importancia, apenas hay ordenanzas relativas al oficio, pero sí se menciona la figura de los encargados de recoger el trabajo en distintos núcleos rurales que abastecían la industria textil (Iradiel, 1974, p. 93), dato que permite entender que parte del hilado que se realizaba en el ámbito doméstico también se destinaba a la industria.

Si bien el teñido desde la Antigüedad estaba más vinculado a la actividad profesional masculina, se tienen algunas noticias sobre tintorerías ya en época romana, como una tal Fedra, a la que se alude como tintorera de paños; pero también sobre *purpurariae*, como es el caso de Veturia, Baebia Veneria o Aline y su madre Eudaimonis (Alfaro, 1984, pp. 216-217; Pérez Negre, 1998, p. 149; Martelli, 2014, p. 119); y sobre la presencia de mujeres en la *fullonica* (Uscatescu; 1994, p. 17), quizás no para retintar y lavar los tejidos, sino para etiquetarlos en el taller y entregarlos a sus dueños una vez acondicionados (Alfaro, 2010, p. 28). Durante la Edad Media, la tintura siguió siendo una actividad fundamentalmente masculina en la que las mujeres participaban en los negocios familiares (López Beltrán, 2010, p. 50), pero hay noticias de mujeres que fueron ganando posiciones en esta actividad, como en el tinte de la seda (Farmer, 2017, p. 127). David Herlihy (1990, pp. 77-91) testifica la presencia de mujeres libres como tintorerías, aunque también fue una actividad en la que las siervas tuvieron importante presencia, teniendo en cuenta el ambiente contaminante que implicaba su práctica, que tendría consecuencias sobre la salud. Por eso las tintorerías estaban situadas a las afueras de las ciudades, cerca de cauces, por las ingentes cantidades de agua que se necesitaban en las que inevitablemente dejaban residuos y contaminación ambiental por las cantidades de combustible necesarias y las sustancias tintóreas, que eran contaminantes y en general desprendían un desagradable hedor (Postrel, 2021, p. 171).

El tejido en telar también fue practicado por las mujeres de forma remunerada. En la normativa de distintas épocas y lugares de la Edad Media se menciona como un oficio vinculado a la condición femenina, aunque en ocasiones la mujer desempeñó un papel secundario como urdidora y tiradora de lizos (Postrel, 2021, pp. 115 y 126), para lo que no se necesitaba cualificación. Pero a pesar de que la legislación manifiesta su situación de inferioridad, en el ámbito urbano pudo aprender el oficio y formar parte de la organización gremial. El proceso de aprendizaje era similar al de los varones y, si bien podían aprender a la par que se dedicaban al servicio doméstico, también podían hacerlo suscribiendo un contrato de aprendizaje por el que eran enseñadas a menudo por otra mujer (Córdoba de la Llave, 1988, p. 245). La presencia

de tejedoras es mayor en ciudades con una importante actividad textil, posiblemente superior que la que ha quedado documentada, teniendo en cuenta que muchas eran esposas de artesanos que contrataban aprendizas y desempeñaban su propio trabajo (Equip Broida, 1988, p. 257). Muchas de estas tejedoras utilizarían con maestría esos telares de lizos accionados por pedales que vemos en miniaturas manejados por las nobles damas, como ya se ha comentado.

No eran los mismos estatutos los que regulaban los gremios de tejedores de lana, lino, algodón o seda y no todos incorporaban del mismo modo a la mujer, ni trataban a esta de modo igualitario, como ha estudiado el Equip Broida (1988, pp. 260-263) para el caso de Barcelona. David Herlihy (1990, pp. 96-97, 147-148) plantea que en los países mediterráneos, más que en los nórdicos, las mujeres trabajaban junto a los hombres en la ejecución de textiles sin aparente rivalidad, aunque a partir del siglo xv la situación empezó a cambiar excepto para algunas producciones de lujo vinculadas a la seda, donde las mujeres tuvieron especial protagonismo en ciudades como París, Rouen, Montpellier o Colonia, con estructuras gremiales que regularizaban su trabajo (Mazo Karras, 2004, pp. 95-96). París ofreció posibilidades a las mujeres en el trabajo de la seda, predominando sobre los artesanos, aunque según su estatus llevarían a cabo diferentes actividades, destacando en la manufactura de galones —ejecutados en telares de cartones— y tejidos monocromos como cendales y velos (Farmer, 2017, pp. 106-116). Las sederas también están documentadas en Barcelona, donde una tal Romia debió gozar de una buena posición económica conseguida por su maestría en el trabajo de la seda, contando con un taller de aprendizas y legando su negocio a otra sedera en su testamento, fechado en 1331. Su presencia continúa atestiguada por contratos de trabajos y salarios recibidos en el siglo xv (Equip Broida, 1988, pp. 262-263). Las mujeres no solamente se encargaron de trabajar tan rico material, sino que a ellas les estaba confiado el cultivo de los gusanos, la preparación de los capullos, el devanado y la preparación de las fibras (Piponnier, 1991, pp. 416-417).

Más arriba se ha aludido a esa bella miniatura de un manuscrito de *Le cité des dames* de Christine de Pizan donde Aracné teje un tapiz, pero las noticias sobre tapiceras profesionales en la Edad Media son más escasas, seguramente porque el férreo control que sobre esta producción ejercían los comerciantes intermediarios que encargaban los tapices a los talleres regentados por varones impidió un papel activo de la mujer, que sin embargo participaría en la ejecución de estas lujosas manufacturas aunque fuese en sus domicilios y relegadas a desempeñar trabajos menos especializados. Las noticias que recoge Margaret Wade Labarge (1988, pp. 193-194) sobre Inés de Avion, que en 1380 recibe el pago por una serie de tapices que había realizado para Yolanda de Soissons, y la fechada en Londres en 1374 en la que se acusa a la extranjera Catalina Dochewoman, que trabajaba en su propia casa, por haber hecho una pieza de tapicería falsa, son significativas a este respecto.

En pequeños enclaves, fuera del ámbito urbano, la presencia de mujeres tejedoras con capacidad productiva debió ser mayor, pues se organizaban pequeños

talleres donde trabajaban todos los miembros familiares, como se deduce de las ordenanzas prohibitivas a este respecto. El trabajo en unidades familiares donde la mujer tendría un papel activo estuvo muy vinculado a los territorios con gran producción lanera y a aquellos donde la actividad textil era la ocupación fundamental de las mujeres, como en Islandia, donde no se consideraba una ocupación masculina (Mazo Karras, 2004, pp. 97-100). Eran talleres donde se manufacturaban tejidos más sencillos, pero no por ello menos importantes, porque eran necesarios para el devenir cotidiano.

Hay testimonios sobre bordadoras profesionales trabajando para instituciones religiosas donde incluso contaban con un espacio donde realizar sus labores, como se desprende de noticias documentales de la catedral de Vienne a comienzos del siglo XI (Dodwell, 1995, pp. 61-62). En los documentos se alude a bordadoras independientes que bordaban con hilos de oro y aplicaciones de pedrería, algunas de las cuales llegaron a acumular pequeñas fortunas al trabajar al servicio de la nobleza y la realeza (Dodwell, 1995, pp. 65-66), como es el caso de las inglesas Mary de Bury St Edmunds, cuyo nombre llegó a ser sinónimo del *opus anglicanum*<sup>6</sup>, o Alayse Darcy, bordadora asociada a un comerciante de Lucca que le proporcionaba paños que ella bordaba con oro y seda (Staniland 2000, pp. 7-10, 57; Davies, 2016, pp. 42-43).

Cuando en el siglo XIII estaba en auge el *opus anglicanum* todavía no había regulaciones ni asociaciones gremiales que vinculasen a los bordadores londinenses, probablemente, como apunta Kay Staniland (2000, p. 13), porque en la profesión predominaban las mujeres, que no pertenecerían a ninguna asociación organizada. Sin embargo, en 1292 se aprueba la regulación del gremio de bordadores de París, donde se alude en todo momento a bordadores y bordadoras que, al menos en el papel, podían practicar el oficio en condiciones equiparables.

El valor de la indumentaria en la Edad Media hacía fundamental la labor de las remendadoras y las costureras, labores que, por lo general, realizaban mujeres, mientras el oficio de sastre fue ejercido normalmente por hombres. Mientras a los sastres las clases más privilegiadas les encargaban las prendas de corte complicado y telas lujosas, las costureras realizaban indumentaria más sencilla como camisas y ajuar doméstico, aunque en ocasiones también les encargaba otras ropas una clientela menos pudiente, así como la remodelación de prendas de segunda mano. Estas costureras tenían suficiente trabajo como para contar con aprendizas para atender sus demandas (Equip Broida, 1988, pp. 264-267), una idea que queda manifiesta en una escena representada de forma muy visual en el conocido manual sobre salud y bienestar *Tacuinum Sanitatis*, donde una costurera corta una pieza de lino junto a una asistenta, mientras dos aprendizas se afanan laborando en otra (Österreichische Nationalbibliothek, Viena, Cod. Ser. N. 2644, f. 105v, 1390-1400) (fig. 4).

6 Se denomina así a los bordados ingleses en seda e hilos metálicos que gozaron de gran reputación en toda Europa (Browne, Davies y Michael, 2016).



Figura 4. Costurera en su taller, Tacuinum Sanitatis, Österreichische Nationalbibliothek, Viena (Cod. Ser. N. 2644, f. 105v) 1390-1400

También las musulmanas y judías desempeñaron diversos oficios vinculados a la producción textil. En el mundo islámico el hilado era, igualmente, una tarea exclusivamente femenina que no estaba regulada laboralmente, aunque la producción era mercantilizada (Shatzmiller, 1994, p. 351). En el Calendario de Córdoba (961), cuando se enumeran las etapas de producción de la seda en Al-Andalus se dice que en febrero las mujeres recogían los huevos que se habían encargado de incubar, en marzo cuidaban de la reproducción y en mayo y agosto los oficiales del califa requisaban la seda para los talleres palatinos (Lombard 1978, p. 96). Estos trabajos continuaron siendo femeninos en todos los lugares donde se practicó la sericultura (Shatzmiller 1994, p. 349). En documentos legales como actas notariales, *hisba* y *fatwā* y sobre todo refiriéndose a centros urbanos, se menciona a mujeres ocupadas en trabajos concretos como el bordado o margomado, la manufactura de alfombras, el tejido de brocados e incluso la tintura de sedas, pero parece que no estaban organizadas laboralmente y trabajaban en el ámbito doméstico comercializando parte de su producción, incluso mercantilizándola ellas mismas en mercados reservados para mujeres (Shatzmiller, 1994, pp. 358-359).

Las mujeres judías, asimismo, llevaron a cabo labores textiles por ser propias de su género, como el hilado. En las familias acomodadas a las niñas se les enseñaba a

coser y bordar, pero también hay documentación que alude a la profesionalización de la actividad con tintoreras, tejedoras, costureras y pañeras, que desempeñarían su actividad de forma idéntica a las cristianas (Cantera, 1988, pp. 329-330).

## 5. Imagen de la actividad textil femenina en el arte medieval

En el arte medieval se ha representado a mujeres realizando distintos tipos de labores textiles en diversos soportes y técnicas. No se trata en este apartado de presentar un corpus, sino a través de algunos ejemplos mostrar cuál es el contexto y la realidad donde aparecen estas escenas, asimiladas por el público al que iban destinadas y de las que realizarían diferentes lecturas. Es indudable que el mensaje era más universal o más restringido, si se trataba de una escultura a la vista de un público variado, o de una miniatura, cuya contemplación estaba destinada a un público minoritario y posiblemente más entrenado en una lectura codificada.

Como afirma Ruth Mazo Karras (2004, p. 101), cuando la mujer aparece como protagonista realizando actividades textiles, se alude a su sentido virtuoso y a las cualidades que deben adornar a las mujeres honradas, y así se puede interpretar en las imágenes miniadas, cuya función era ser vistas por las propietarias de esas obras y su contemplación permitía la meditación sobre estas cualidades; mientras en los libros de oficio solo aparece como asistente de los hombres, ya sea cardando la lana, hilando, preparando las urdimbres, etc.<sup>7</sup> En el primer caso, se toman como modelo mujeres ejemplares de la literatura y la historia y, sobre todo, la más excelsa, la Virgen. A María, como ya se ha mencionado más arriba, se la representa hilando en la escena de la Anunciación. Según el Protoevangelio de Santiago (X-XI), María fue destinada junto a otras vírgenes de la tribu de David a hacer el velo del templo, siendo la encargada de hilar la escarlata y la púrpura, y cuando estaba hilando la última, se le apareció el ángel del Señor para anunciarle que iba a concebir al Verbo. Este apócrifo dio lugar a representaciones donde la Virgen sujeta un huso mientras escucha las palabras angélicas, como en las pinturas murales de Sant Pere de Sorpe (MNAC, Barcelona, cat. 113144-001, ½ siglo XII).

También Eva, antítesis de la Virgen, se representa hilando, pero refiriéndose al trabajo como castigo divino y como remedio para la liberación del pecado. Normalmente se la representa vestida porque recrea su vida fuera del Paraíso, como en el Salterio de Hunter de la University Library de Glasgow (MS Hunter 229 (U.3.2), f. 8r, ca. 1170), o el relieve del claustro de la catedral de Gerona (finales siglo XII), por poner dos ejemplos; mientras que Fernando Gallego en el Retablo de San Ildefonso, de la capilla homónima de la catedral de Zamora (ca. 1475-1480), la presenta en pie y desnuda, con el pubis cubierto con hojas de parra y manejando el huso, una representación más anómala para esta escena.

La Virgen encarna la moralidad que debe adornar a toda mujer, por eso se la representa bordando, tricotando o manejando el telar de cartones en el ámbito fami-

7 Dominique Cardon (1999) aporta numerosos ejemplos en su obra sobre la pañería medieval con ilustraciones donde se observa cómo el trabajo textil se desempeñaba indistintamente por hombres y mujeres.

liar, remarcando esta idea de ocupación femenina como símbolo de las virtudes que tiene que cultivar una buena esposa y madre. Son numerosas las escenas domésticas en las que la Virgen practica estas labores: en la miniatura de un libro de horas de la londinense British Library (MS Add. 18193, fol. 48v, ca. 1460) María borda sobre un cojín, mientras san José practica su oficio de carpintero y el Niño da vida a un pajarito siguiendo narraciones apócrifas; y en la tabla del Altar Buxtehude, pintado por el Maestro Bertram (Kunsthalle, Hamburgo, cat. 501c, ca. 1400-1410), la Virgen tricota con cuatro agujas una túnica sin costuras para su Hijo, que la acompaña, cuando reciben la visita de un ángel con los símbolos de la Pasión (fig. 5).



Figura 5. Virgen tricotando, Altar Buxtehude, Maestro Bertram, Kunsthalle, Hamburgo, ca. 1400-1410

Por otra parte, distintos aspectos del arte textil quedan perfectamente reflejados en escenas de la vida señorial con la representación de mujeres ilustres hilando, tejiendo o bordando en manuscritos iluminados, como en las distintas versiones de la obra mencionada *De claris mulieribus* de Giovanni Bocaccio; pinturas, como el triunfo de Minerva, un fresco del Salón de los Meses del palacio Schifanoia en Ferrara pintado por Francesco del Cossa (1469-1470); o tapices, como la serie de la Vida Señorial del Musée National du Moyen Âge en París, donde un paño se de-

dica al bordado y en otro la dama maneja el huso mientras escucha la lectura que le ofrece un caballero (cat. 2181 y 2182, 1<sup>er</sup> ¼ siglo XVI). En estos casos, se muestran como ocupaciones de prestigio y responden a virtudes como la castidad, fidelidad y, en suma, a la respetabilidad de las damas.

Las artesanas que se ganaban el salario con los oficios textiles han gozado de menos protagonismo en las artes visuales. Cuando realizan trabajos poco especializados como el cardado, hilado de las fibras o devanado de los hilos, suelen estar relegadas a los márgenes de los libros miniados con carácter moralizante (Cardon, 1999, pp. 240-242); aunque también hay representaciones que dejan claro su papel en la producción textil, como la bordadora que hace una labor de margomados en el *Códice Rico de las Cantigas de Santa María* de la Biblioteca del monasterio de El Escorial (Ms T-I-1, cantiga CXVII, f. 167r-2), o la tejedora esculpida por Andrea Pisano en el Campanile del duomo de Florencia (1334-1338), manejando un telar de pedales que implicaba habilidad y dominio de la técnica (fig. 6). Pero esta tejedora atiende a una alegoría, no a mostrar un oficio en el que las mujeres eran partícipes en una importante proporción. No es extraño que las artes plásticas hayan prestado más atención al papel secundario que desempeñaron las mujeres en los talleres textiles, ya fuese urdiendo los hilos, preparando los telares o asistiendo a los tejedores, como se pone de manifiesto en el tratado del *Arte della Seta* del siglo XV (Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 89. Sup. 117, f. 29r), donde una urdidora de seda prepara el telar; y en el *Kuerboec* de Ypres de 1363, destruido durante la Primera Guerra Mundial, donde una urdidora prepara un telar mientras otra mujer asiste a un tejedor con los lizos (Cardon, 1999, p. 333). Este papel secundario solo se puede justificar teniendo en cuenta que fueron artífices masculinos quienes ejecutaron las obras donde se muestran estos aspectos, lo que se repetirá a lo largo del tiempo tras pasados los límites de la Edad Media invisibilizando el trabajo femenino, que estaba a la orden del día, aunque en la sociedad del momento no se considerasen tareas feminizadas.



Figura 6. Tejedora, Andrea Pisano, Campanile, Duomo, Florencia, 1334-1338

## 6. Conclusión

La documentación medieval ha dejado constancia del papel de la mujer en la producción textil, pero es necesario hacer nuevas lecturas para conocer claramente si su participación fue especializada o desempeñó fundamentalmente tareas menores y de asistencia. Mientras en los primeros siglos de la Edad Media las mujeres trabajaron de forma autónoma, a partir del siglo XIII, cuando se van organizando los gremios, en cada lugar van a tener un estatus diferente, pero es necesaria la revisión de la documentación para entender mejor cuál fue el papel de las mujeres, mucho más amplio del que nos ha mostrado la historiografía tradicional.

Cuando las labores textiles femeninas se desarrollaban en el ámbito doméstico, para proveer de tejidos al hogar, formaban parte de sus atribuciones de carácter reproductivo, opuestas al trabajo productivo en el que también participaron (Mazo Karros, 2004, p. 89), porque muchas mujeres hicieron en la Edad Media del textil un oficio que se consideraba respetable, trabajando con los hombres sin visible rivalidad, desempeñando una actividad productiva, aunque sus salarios fueran menores que los de los hombres. Este trabajo se llevó a cabo en el medio urbano, a menudo en talleres, y en el medio rural, donde podían participar miembros de la unidad familiar. En todo caso, a pesar de las relaciones de la mujer con el tejido, esto no significa que estas tareas estuviesen feminizadas, porque aunque el número de mujeres que se dedicó a ellas fuese muy numeroso, las más de las veces estuvieron bajo la tutela de los hombres, aunque hay que seguir profundizando y destacando el papel de esas mujeres que ejercieron su profesión con cierta autonomía y con capacidad para formar a otras mujeres que continuaron la práctica de oficios como el bordado, quizás el más estudiado.

Citando a Estrella de Diego (2020, p. 34) y llevándolo a la actividad textil, «no se pueden abordar las cuestiones y la producción de las mujeres en la historia como una excepción [...] Es necesario un armazón teórico fuerte que sea capaz de revisar el discurso impuesto [...] hay que romper miradas». Con este trabajo se pretende empezar a romper estas miradas revisando el papel de la mujer en una actividad productiva y artística en la que fue protagonista.

## Referencias

- Abenza Soria, Verónica Carla. (2021). En torno a donantes y *me fecit* en los bordados medievales: la estola de san Narciso y el estandarte de san Ot. *Archivo Español de Arte*, xciv(376), 315-334. <https://doi.org/10.3989/aearte.2021.18>
- Agreda Pino, Ana M<sup>a</sup>. (2020). Artes textiles y mundo femenino: el bordado. En Lomba Serrano, Concha; Morte García, Carmen y Mónica Vázquez Astorga (eds.), *xv Coloquio de arte aragonés* (pp. 55-81). Institución Fernando el Católico.
- Alfaro Giner, Carmen. (1984). *Tejido y cestería en la Península Ibérica. Historia de su técnica e industrias desde la Prehistoria hasta la romanización*. CSIC.
- Alfaro Giner, Carmen. (1997). *El tejido en época romana*. Arco Libros/La Muralla.

- Alfaro Giner, Carmen. (1999). Sobre trabajadoras textiles especializadas en el Egipto helenístico romano. *Saitabi*, (49), 313-331. <http://hdl.handle.net/10550/27183>
- Alfaro Giner, Carmen. (2010). La mujer y el trabajo en la España prerromana y romana. Actividades domésticas y profesionales. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, (40-2), pp. 15-38. <https://doi.org/10.4000/mcv.3540>
- Bagnall, Roger S. (1993). *Egypt in Late Antiquity*. Princeton University Press.
- Browne, Clare, Davies, Glyn y M. A. Michael (eds.). (2016). *English medieval embroidery: Opus Anglicanum*. Yale University Press.
- Cardon, Dominique. (1999). *La draperie au Moyen Âge. Essor d'une grande industrie européenne*. CNRS Editions.
- Cantera Montenegro, Enrique. (1988). Actividades socio-profesionales de la mujer judía en los reinos hispanocristianos de la Baja Edad Media. En Segura Graiño, Cristina y Ángela Muñoz Fernández (coords.), *El trabajo de las mujeres en la Edad Media hispana* (pp. 321-345). Asociación Cultural Al-Mudayna.
- Casamayor Mancisidor, Sara. (2015). *Casta, pia, lanifica, domiseda*: modelo ideal de feminidad en la Roma Tardorrepública (ss. II-I a.C.). *Ab Initio*, (11), pp. 3-23 [www.ab-initio.es](http://www.ab-initio.es)
- Castiñeiras, Manuel. (2011). *El tapiz de la Creación*. Catedral de Girona.
- Córdoba de la Llave, Ricardo. (1988). El papel de la mujer en la actividad artesanal cordobesa a fines del siglo xv. En Segura Graiño, Cristina y Ángela Muñoz Fernández (coords.), *El trabajo de las mujeres en la Edad Media hispana* (pp. 235-254). Asociación Cultural Al-Mudayna.
- Dalton, Margarita. (1996). *Mujeres, diosas y musas: tejedoras de la memoria*. Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer.
- Davies, Glyn. (2016). Embroiders and the embroidery trade. En Browne, Clare; Glyn Davies y M. A. Michael (eds.), *English medieval embroidery: Opus Anglicanum* (pp. 41-47). Yale University Press.
- De Diego, Estrella. (2020). En torno al concepto de calidad y otras falsedades del discurso impuesto. En Navarro, Carlos G. (ed.), *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* (pp. 25-39). Museo Nacional del Prado.
- Dodwell, C.R. (1982). *Anglo-Saxon art, a new perspective*. Manchester University Press.
- Dodwell, C.R. (1993). *Artes pictóricas en Occidente, 800-1200*. Cátedra, (1995, ed. castellano). Trad. Jerónimo García Bonafé
- Equip Broida. (1988). Actividad de la mujer en la industria del vestir en la Barcelona de finales de la Edad Media. En Segura Graiño, Cristina y Ángela Muñoz Fernández (coords.), *El trabajo de las mujeres en la Edad Media hispana* (pp. 255-274). Asociación Cultural Al-Mudayna.
- Farmer, Sharon. (2017). *The silk industries of Medieval Paris. Artesanal migration, technological innovation, and gendered experience*. University of Pennsylvania Press.
- Fernández Guerrero, Olaya. (2012). El hilo de la vida. Diosas tejedoras en la mitología griega. *Feminismo/s*, (20), 107-125. <https://doi.org/10.14198/fem.2012.20.06>

- García Herrero, M<sup>a</sup> del Carmen. (2008). Actividades laborales femeninas a finales de la Edad Media: registros iconográficos. En Lacarra Ducay, M<sup>a</sup> del Carmen (coord.), *Arte y vida cotidiana en la época medieval* (pp. 17-48). Institución Fernando el Católico.
- García Herrero, M<sup>a</sup> del Carmen. (2009). *Artesanas de la vida. Mujeres de la Edad Media*. Institución Fernando el Católico. <https://ifc.dpz.es>
- García Martínez, Adriana e Isabel Escalera Fernández. (2020). Oficios femeninos durante la Edad Media. Mujeres en las ciudades. *XII Congreso virtual sobre historia de las mujeres* (pp. 395-409). Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén. [https://www.revistacodice.es/publi\\_virtuales/xii\\_congreso\\_mujeres/xii\\_congreso\\_mujer.htm](https://www.revistacodice.es/publi_virtuales/xii_congreso_mujeres/xii_congreso_mujer.htm)
- González Pérez, Damián. (2017). Mujeres tejedoras, diosas guerreras. Mitos de la tradición textil de comunidades zapotecas de la Sierra Sur de Oaxaca. *Desacatos*, (54), 138-157. <https://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/issue/view/102>
- Harlow, Mary (2018). Textile crafts and history. En Ebert, Camilla *et al.* (eds.), *Traditional Textile Craft: an intangible cultural heritage?* (pp. 133-139). Centre for Textiles Research.
- Herlihy, David. (1990). *Opera Muliebria: Women and Work in Medieval Europe*. McGraw Hill.
- Iradriel, Paulino. (1974). *Evolución de la industria textil castellana en los siglos XII al XVI*. Universidad de Salamanca.
- Jasperse, Jitske. (2017). Matilda, Leonor and Joanna: the Plantagenet sisters and the display of dynastic connections through material culture. *Journal of Medieval History*, 43(5), 523- 547. <http://dx.doi.org/10.1080/03044181.2017.1378918>
- Jasperse, Jitske. (2020). *Medieval women, material culture, and power. Matilda Plantagenet and her sisters*. Arc Humanities Press.
- Kavanagh, Judy. (2020). A woman's work was never done: spinning in medieval art. *PLY Magazin*. <https://plymagazine.com/2020/07/a-womans-work-was-never-done-spinning-in-medieval-art/>
- Kohwagner-Nikolai, Tanja. (2019). *Per manus sororum?* Überlegungen zur genderfrage bei der herstellung von paramenten. En Röper, Ursula y Hans Jürgen Scheuer (eds.), *Paramente in bewegung: bildwelten liturgischer textilien (12. bis 21. Jahrhundert)* (pp. 139-150). Regensburg: Schnell + Steiner.
- López Beltrán, M<sup>a</sup> Teresa. (2010). El trabajo de las mujeres en el mundo urbano medieval. En del Val Valdivieso, M<sup>a</sup> Isabel (coord.), *El trabajo de las mujeres en España. Desde la Antigüedad al siglo XX*. Dossier de *Mélanges de la Casa de Velázquez*, (40 (2)), 39-57. <https://doi.org/10.4000/mcv.3553>
- Lombard, Maurice. (1978). *Les textiles dans le monde musulman du VIIe au XIIIe siècle*. Mouton.
- Martelli, Matteo. (2014). Alchemical textiles: colourful garments, recipes and dyeing techniques. En Harlow, Mary y Marie-Louise Nosch (eds.), *Greek and Roman textiles and dress. An interdisciplinary anthology* (pp. 111-129). Oxbow.

- Mazo Karras, Ruth. (2004). This skill in a woman is by no means to be despised. Weaving and gender division of labor in the Middle Ages. En Burns, E. Jane (ed.), *Medieval fabrications. Dress, textiles, cloth work, and other cultural imaginings* (pp. 89-104). Palgrave Macmillan.
- Monge Simeón, Laila. (2014). El estandarte y el frontal de sant Ot: ¿El ajuar del santo obispo de la catedral de la Seu d'Urgell? *Anales de Historia del Arte*, (núm. extra 2) (Ejemplar dedicado a: Nuevas miradas a la Historia del Arte), 9-25. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/48688>
- Olmos, Ricardo. (2001). El simbolismo del tejer y del vestido en la Odisea. En Marín, Manuela (ed.), *Tejer y vestir: de la Antigüedad al Islam* (pp. 109-136). CSIC.
- Pérez Negre, José (1998). Esclavas, semilibres y libertas en la época imperial. En Alfaro Giner, Carmen y Alejandro Noguera Barel (eds.), *La mujer en la Antigüedad*, Actas del primer seminario de estudios sobre la mujer en la Antigüedad (pp. 137-159). Universitat de València.
- Piera, Montserrat. (2019). *Women readers and writers in Medieval Iberia. Spinning the text*. Brill.
- Piponnier, Françoise. (1991). El universo de la mujer: espacio y objetos. En Duby, George y Michelle Perrot (coords.), *Historia de las mujeres en Occidente* (pp. 401-417). Taurus.
- Postrel, Virginia. (2020). *El tejido de la civilización. Cómo los textiles dieron forma al mundo*. Siruela, (2001, ed. castellano). Trad. Lorenzo Luengo
- Rodríguez Peinado, Laura. (2014). La Anunciación. *Revista digital de iconografía medieval*, vi(12), 1-16. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-12-06-03.%20Anunciaci%C3%B3n.pdf>
- Rodríguez Peinado, Laura y Ana Cabrera Lafuente. (2019). Mujer y actividad textil en la Antigüedad y la Edad Media temprana. En Conesa Navarro, Pedro David; Gualda Bernal, Rosa María y José Javier Martínez García (coords.), *Género y mujeres en el Mediterráneo antiguo. Iconografía y literatura* (pp. 361-373). Universidad de Murcia. <https://www.um.es/cepoat/publicaciones/genero-y-mujeres-en-el-mediterraneo-antiguo-iconografias-y-literaturas/>
- Shatzmiller, Maya. (1994). *Labour in the medieval Islamic world*. Brill.
- Staniland, Kay. (1991). *Bordadores*. Akal (2000, ed. castellano). Trad. Julio Rodríguez Puértolas
- Uscatescu, Alejandra. (1994). *Fullonicae y tinctoriae en el mundo romano*. Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Vainker, Shelag J. (2004). *Chinese silk: a cultural history*. British Museum Press/ Rutgers University Press.
- Wade Labarge, Margaret. (1986). *La mujer en la Edad Media*. Nerea (1988 ed. castellano).
- Wasowicz, Aleksandra. (1990). Traditions antiques dans les scènes de l'Annonciation. *Dialogues d'histoire ancienne*, (16/2), 163-177. [https://www.persee.fr/doc/dha\\_0755-7256\\_1990\\_num\\_16\\_2\\_1484#:~:text=Selon%20le%20premier%2C%20Marie%20est,la%20Vierge%20tient%20un%20livre.&text=dans%20l'art%20copte%2C%20byzantin,conserve%20jusqu'aux%20temps%20modernes](https://www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_1990_num_16_2_1484#:~:text=Selon%20le%20premier%2C%20Marie%20est,la%20Vierge%20tient%20un%20livre.&text=dans%20l'art%20copte%2C%20byzantin,conserve%20jusqu'aux%20temps%20modernes) (fecha de consulta: 14/09/2022).

Wild, John Peter. (2002). The textile industries of Roman Britain. *Britannia*, (XXXIII), 1-42. <https://doi.org/10.2307/1558851>

Wipszycka, Ewa. (1965). *L'industrie textile dans l'Égypte romaine*. Zakład Narodowy im.

Recibido el 30 de septiembre de 2022

Aceptado el 25 de enero de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 103-125)]



## HACIA UNA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA DEL ARTE DESDE UNA PERSPECTIVA ECOFEMINISTA: ANÁLISIS Y PROPUESTA CURRICULAR

### *TOWARDS A TEACHING OF THE HISTORY OF ART FROM AN ECOFEMINIST PERSPECTIVE: ANALYSIS AND CURRICULAR PROPOSAL*

#### RESUMEN

El presente estudio tiene como finalidad el planteamiento de la enseñanza de la Historia del Arte en Bachillerato desde una perspectiva ecofeminista; ante la falta de un currículum que aborde las relaciones de género desde el punto de vista de la ecología y el medio ambiente en esta disciplina escolar. Para el desarrollo de este objetivo, partimos de dos procesos examinados desde categorías ecofeministas: un análisis de las obras artísticas seleccionadas por el libro de texto y la elaboración de una propuesta curricular para Historia del Arte. Para ello, se ha aplicado una metodología de investigación cualitativa, basándonos en el análisis crítico del discurso multimodal. Los resultados demuestran que la ausencia de temáticas ecofeministas en el currículum y en libros de texto no son obstáculos algunos para incluir la perspectiva ecofeminista en la enseñanza de la Historia del Arte.

**Palabras clave:** ecofeminismo, Historia del Arte, currículum, ética animal

#### ABSTRACT

The purpose of this study is to approach the teaching of History of Art in High School from an ecofeminist perspective; in the absence of a curriculum that addresses gender relations from the point of view of ecology and the environment in this school discipline. To achieve this objective, we start from the development of two processes examined from ecofeminist categories: an analysis of the artistic works selected by the textbook, and the elaboration of a curricular proposal of the History of Art. For this, a qualitative research methodology has been applied, based on the critical analysis of multimodal discourse. The results show that the absence of ecofeminist topics in the curriculum and in textbooks are not an impediment to include the ecofeminist perspective in the teaching History of Art.

**Keywords:** ecofeminism, History of Art, curriculum.

1 Universidad de Málaga, laura.trivino@uma.es, <https://orcid.org/0000-0001-8597-4952>. Esta investigación se enmarca en el proyecto desarrollado por el GpIE058 #FEEL (Feminismos, Est/Ética y Literacidades) de la Universidad de Málaga.



## 1. Introducción

Nos encontramos ante un momento de enorme importancia para la filosofía ecofeminista y, por ende, para las corrientes ecofeministas, porque lo que parecía un objetivo muy lejano ya está empezando a convertirse en una realidad. Nos estamos refiriendo a la introducción del término ecofeminista en el currículum educativo y en diversas experiencias didácticas en centros escolares (Martín, 2022). En este sentido, habría que señalar la incorporación novedosa de «La ética de los cuidados y el ecofeminismo» (Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2022, p. 41652), entre los saberes básicos sobre sostenibilidad y ética ambiental, en la materia Educación en Valores Cívicos y Éticos en Educación Secundaria definida como

requisito necesario tanto para el ejercicio activo y responsable de la ciudadanía como para el desarrollo de la autonomía moral y la personalidad del alumnado. No hay duda de que estos dos propósitos se encuentran relacionados entre sí, en cuanto no es posible un ejercicio activo y responsable de la ciudadanía democrática sin un compromiso ético personal, libre y fundamentado con determinados principios y valores. De ahí la necesidad de que toda educación cívica o en valores esté traspasada por ese ejercicio reflexivo y crítico sobre la moral individual y colectiva que representa la ética filosófica. (Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2022a, p. 41652)

No es casualidad que el ecofeminismo aparezca en el temario de una asignatura sobre ética, puesto que se asocia con cuestiones ciudadanas, movimientos sociales, activismo y se ha alzado como una vía para el cumplimiento de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (Naciones Unidas, 2020a): «El ecofeminismo es una propuesta que contribuye a todos los ODS, especialmente al ODS 5: Equidad de género» (Universidad de Granada y Centro de Iniciativas de cooperación al Desarrollo, 2020). Pese a que las recientes investigaciones ahondan en el potencial educativo del ecofeminismo para enseñar temáticas centradas en el desarrollo sostenible (Echegoyen-Sanz, 2019; Echegoyen-Sanz y Martín-Ezpeleta, 2021a), no hay suficientes propuestas didácticas o materiales específicos para su abordaje en las aulas (Echegoyen-Sanz y Martín-Ezpeleta, 2021b). Sin embargo, sí se están vinculando los ODS con la materia de Historia del Arte. De hecho, en el currículum de Historia del Arte se ha establecido, entre sus saberes específicos, «Realidad, espacio y territorio en el arte», en el que se presta atención a «la contribución del arte a los Objetivos de Desarrollo Sostenible» (Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2022b, p. 175) y como competencias específicas:

Conocer y valorar el patrimonio artístico en el ámbito local, nacional y mundial, analizando ejemplos concretos de su aprovechamiento y sus funciones, para contribuir a su conservación, su uso comprometido a favor de la consecución de los Objetivos de Desarrollo Sostenible, su promoción como elemento conformador de la identidad individual y colectiva, y como dinamizador de la cultura y la economía. (Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2022b, p. 173)

Asimismo, aún quedan pendientes otros retos educativos para el ecofeminismo que pasan porque este deje de ser considerado una perspectiva asociada únicamente a la ética para ser incluido en otras disciplinas escolares como pueden ser la Historia del Arte y la Educación Artística, siendo el caso que nos ocupa en este estudio.

En Estados Unidos, Bertling y Tara (2022) manifestaban cómo los temas ecológicos y medioambientales son los menos tratados por el profesorado de arte, inclinándose más por la multiculturalidad, la cultura visual y la justicia social. De modo que se abogaba por adoptar una orientación ecofeminista para facilitar su transición hacia la interseccionalidad desde la pedagogía, ya que puede ser muy efectivo para preparar al futuro profesorado en su compromiso social, cultural y ecológico con problemáticas a través del currículum sobre arte y pedagogía. De hecho, el ecofeminismo no solo estaría vinculado prioritariamente al ODS 3 sobre Igualdad de Género; también al ODS 11 Ciudades y Comunidades Sostenibles: «lograr que las ciudades sean más inclusivas, seguras, resilientes y sostenibles», teniendo un factor determinante la cultura (UNESCO, 2021), ya que en algunas de sus metas se apuntan los siguiente:

11.4 Redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo. (Naciones Unidas, 2020b)

11.7 De aquí a 2030, proporcionar acceso universal a zonas verdes y espacios públicos seguros, inclusivos y accesibles, en particular para las mujeres y los niños, las personas de edad y las personas con discapacidad. (Naciones Unidas, 2020b)

De tal manera, encontramos una relación necesaria entre ecofeminismo y cultura artística entre los Objetivos de Desarrollo Sostenible. Teniendo presente este contexto, nos proponemos demostrar que la Historia del Arte como disciplina escolar puede ser enseñada desde una perspectiva ecofeminista, pese a la ausencia de contenidos sobre ecofeminismo en su currículum. Para alcanzar dicho objetivo principal, hemos considerado establecer dos procesos. El primero de ellos es el análisis de un libro de texto de Historia del Arte desde la perspectiva ecofeminista. El segundo de ellos es elaborar una propuesta curricular de Historia del Arte en la que se contemplen los enfoques ecofeministas. Antes de presentar estos dos procesos, es preciso que aclaremos qué entendemos por ecofeminismo y desde qué parámetros procederemos a realizar análisis y propuesta.

## **2. Ecofeminismos e Historias del Arte: hacia un currículum ecofeminista crítico-creativo**

El ecofeminismo es una rama del feminismo «sensible a las crecientes preocupaciones ecológicas propias de las sociedades más desarrolladas del mundo» (Puleo, 2007, p. 123). Paulatinamente, confluyeron diferentes corrientes que condujeron a hablar de un ecofeminismo plural, al igual que ocurre con nuestro entendimiento de los feminismos. Pese a sus diferentes enfoques, todas tienen en común la lucha por las reivindicaciones ecologistas desde una perspectiva feminista, ampliando la agenda ecologista (Bernárdez, 2015, p. 37). El primer ecofeminismo o «ecofeminis-

mo clásico» presenta premisas compartidas con el feminismo esencialista cuando expone que:

[...] hombres y mujeres expresan identidades psicosexuales opuestas: las mujeres se caracterizarían por un erotismo no agresivo e igualitarista y por aptitudes maternas que las predispondrían al pacifismo y a la preservación de la Naturaleza. En cambio, los varones se verían naturalmente abocados a empresas competitivas y destructivas. (Puleo, 2007, p. 137)

Estas percepciones provocaron cierto rechazo y, a día de hoy, existe cierta desconfianza en el ecofeminismo por ser asociado a este enfoque esencialista hacia el sujeto «mujer».

En cuanto al denominado «ecofeminismo del sur», situando como cuestión fundamental la pobreza como problemática social derivada de la devastadora explotación de los recursos naturales, uno de sus principales exponentes es Vandana Shiva:

La recuperación del principio femenino permite trascender los cimientos patriarcales del mal desarrollo y transformarlos. Permite redefinir el crecimiento y la productividad como categorías vinculadas a la producción —no a la destrucción— de la vida. De modo que es un proyecto político, ecológico y feminista a la vez, que legitima la vida y la diversidad y que quita legitimidad al conocimiento y la práctica de una cultura de la muerte que sirve de base a la acumulación de capital. (Shiva, 1995, p. 44)

Podemos entender el ecofeminismo como una teoría que afirma que una perspectiva feminista de la ecología exige una sociedad igualitaria y colaborativa en la que no haya un grupo dominante (Fariha y Rifqi, 2017). Y eso supone denunciar situaciones de opresión: «la degradación y explotación medioambiental son preocupaciones feministas porque una comprensión de estas contribuye a una comprensión de la opresión de las mujeres» (Warren, 1998, p. 120). Siguiendo a Moore (2008), podríamos decir que se asociaron el sexismo, el racismo y la homofobia con la opresión a la Naturaleza, constituyendo el ecofeminismo un desafío hacia todas las opresiones, poniendo el énfasis en la Naturaleza. Nos inclinamos por el denominado «ecofeminismo ilustrado» (Puleo, 2019) para hacer una «referencia explícita a las promesas incumplidas de la ilustración y a la necesidad de llevarlas a cabo superando sus limitaciones androantropocéntricas» (p. 34); como, por ejemplo, el rechazo ilustrado a las tradiciones opresivas y el desarrollo de principios emancipatorios.

Atendiendo a este objetivo, consideramos que, en esta definición, encontramos la intersección entre nuestra idea de enseñanza de la Historia del Arte y desde qué perspectiva ecofeminista aplicarla. Nuestra intención es deconstruir la visión lineal de una Historia del Arte protagonizada por el *varón blanco occidental católico heterosexual adulto elitista sin diversidad funcional* y construir las Historias del Arte que ahondan en la otredad, en ese *ser-para-los-otros* (Beauvoir, 1949) identificado como

un destino para las mujeres. Mujeres que, como en otras disciplinas, estuvieron en segundo plano o ausentes en la Historia del Arte como creadoras (Nochlin, 1971; Greer, 1979) y como objetos de representación (Pollock, 1988; De Diego, 1996). Pero esa otredad también hace referencia a quienes, por razón de género, raza, clase social, especie, orientación sexual, edad, religión... sufrieron opresión, siendo extrapolable esta circunstancia a las representaciones artísticas.

También, un currículum de Historia del Arte desde la perspectiva ecofeminista ilustrada conduce al desarrollo de competencias críticas y creativas indispensables para nuestro alumnado. En primer lugar, porque existe una identificación patriarcal de lo femenino con la naturaleza y lo masculino con la cultura. Esta dicotomía ha derivado en la infravaloración de la naturaleza y de las mujeres, que se traduce en debilidad e incapacidad, siendo sometidas y dominadas por los hombres a través de la cultura científico-técnica. Esta constante histórica tiene como una de sus consecuencias más destructivas y perjudiciales para las mujeres el ocultamiento de las aportaciones femeninas a la humanidad, al menospreciarse su trabajo en esa dimensión o evidenciar su nula contribución a la civilización por la falta de logros en el campo de la cultura.

En segundo lugar, porque en la Historia del Arte abunda la representación Naturaleza/Mujer. «No se nace mujer, se llega a serlo» (1949) es la célebre frase de Beauvoir que sirve para denunciar cómo ha existido una conceptualización de la «Mujer como Alteridad, como Naturaleza, como Vida Cíclica casi inconsciente, por parte del Hombre (Varón) que se reservaba los beneficios de la civilización» (Puleo, 2007, p. 29). Por tanto, nos inclinamos por el ecofeminismo ilustrado que entienda nuestras conexiones con la Naturaleza desde un enfoque constructivista; esto es, considerando

La experiencia de dar a luz, alimentar y criar a los hijos como generadora de una mayor conciencia de la fragilidad de la vida y como vivencia de un poder no sobre sino con los otros, un poder compartido, una capacidad de hacer creer, una cultura histórica femenina originada por la dedicación a las tareas del cuidado. (Puleo, 2007, p. 140)

En tercer lugar, porque en la Historia del Arte se tiende a vincular las mujeres a los animales en forma de alegorías y como definición de sus propias circunstancias vitales. En este sentido, quisiéramos hacer hincapié en nuestro interés por la especie. Por tanto, nos inclinamos por esta perspectiva ecofeminista centrada en la denuncia del antropocentrismo. Esta corriente ecofeminista analiza la conexión entre la dominación de las mujeres y la de los animales no humanos; la cosificación, la violencia y el sadismo ejercido hacia ambos; y cómo las mujeres son mayoría en los movimientos sociales que luchan en defensa de los animales (Triviño-Cabrera, 2022). El cuidado hacia los animales se convierte en un espacio libre de jerarquías para las mujeres. Indudablemente, existen conexiones entre los mecanismos de opresión, conquista, explotación y violencia ejercidos por el patriarcado hacia los animales, hacia la naturaleza y hacia la mitad del género humano (Velasco, 2017). Esas conexiones pueden ser identificadas con facilidad en las obras artísticas si aplicamos esa perspectiva.

Por tanto, abogamos por un currículum crítico-creativo de la Historia del Arte, mediante el que el alumnado deconstruya y construya nuevas narrativas desde la perspectiva ecofeminista.

### 3. Análisis del libro de texto de Historia del Arte desde la perspectiva ecofeminista

Para este estudio, hemos elegido la materia de Historia del Arte, cuyo objeto es el análisis del hecho artístico en sus múltiples facetas y dimensiones, no solo desde una perspectiva histórica, mediante la contextualización cultural y temporal de estilos, obras y artistas, sino, entendiéndolo como una manifestación de la inteligencia y la creatividad humana que, a través del lenguaje y la actividad artística, se empeña en comprender y mejorar la realidad que nos rodea (Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2022b, p. 169).

Se trata de una asignatura obligatoria de 2.º de Bachillerato dentro de las materias específicas de la modalidad de Humanidad y Ciencias Sociales. En cuanto a la selección del libro de texto de Historia del Arte, hemos optado por *Historia del Arte de 2.º de Bachillerato* de la editorial Algaida (Palomero, 2021) por ser el ejemplar cuyo año de publicación es más reciente. Se ha procedido al desarrollo de una metodología de investigación cualitativa en la que se aplica, por un lado, el Análisis Crítico del Discurso, definido como:

Un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político. El análisis crítico del discurso, con tan peculiar investigación, toma explícitamente partido, y espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social. (van Dijk, 1999, p. 23)

Como puede verse, es muy pertinente para los fines de estudio dirigidos hacia la localización de representaciones de opresión de las mujeres y de las especies. Nuestro interés ha sido analizar todas las obras en las que aparecieran mujeres, centrandose especial interés en su relación con la naturaleza y con los animales. Por tanto, se han descartado todas las representaciones artísticas en las que únicamente aparezcan varones.

Por otro lado, se utiliza el enfoque multimodal (Kress y Van Leeuwen, 1996), dando lugar al Análisis Crítico del Discurso Multimodal, al interpretarse los recursos semióticos y los modos en los que se expande el discurso artístico.

En cuanto al sistema de categorías, hemos establecido una categorización abierta y cerrada en la que hemos combinado categorías ya establecidas a partir de las claves ecofeministas de Puleo (2019) y otras propias que han ido apareciendo *a posteriori* conforme procedíamos al análisis de las obras. Un análisis para el que se ha utilizado el programa de software Atlas.Ti.

Hemos procedido a clasificar la representación de las mujeres que aparecen en todas las obras artísticas. Cabe incidir en que, para este estudio, hemos limitado las obras artísticas a los siguientes formatos: escultura, lienzo, fresco y tabla.

En primer lugar, hemos establecido cuatro categorías (figura 1) que más se repiten en las obras que han sido seleccionadas para el libro de texto: maternidad, corporeidad, artesanía y violencia. Las mujeres aparecen como madres, como cuerpos —en su mayoría, desnudos—, como trabajadoras en la artesanía (tejedoras) y como víctimas de violencia machista, específicamente, violencia sexual.



Figura 1. Categorización general de la representación de las mujeres en el libro de texto de Historia del Arte<sup>2</sup>

En segundo lugar, tras obtener unas categorías generales, consideramos oportuno establecer unas subcategorías (figura 2) que nos ayudaran a entender específicamente cómo se manifiestan la maternidad, la corporeidad, la profesión y la victimización.



Figura 2. Categorización específica de la representación de las mujeres en el libro de texto de Historia del Arte

Fuente: elaboración propia.

2 Fuente: elaboración propia. Imágenes no sujetas a derechos.

Sin lugar a duda, la maternidad (figura 3) se proyecta como una idea constante en la Historia del Arte. Ahora bien, se enfatiza ciertos aspectos más que otros. Por ejemplo, se repite la figura de «mater dolorosa», constituyendo el sufrimiento materno, la temática más representada, esto es, el fallecimiento de Jesucristo en manos de su madre María (*La Piedad* de Miguel Ángel o *La Piedad* de Gregorio Fernández). A continuación, se han recopilado bajo «maternidad cosificada», todas aquellas obras en las que aparece la virgen María con el niño Jesús como objeto de veneración, tanto por fieles (esculturas individuales como *Virgen blanca* y grupos escultóricos para procesiones como *Paso del Descendimiento* de Gregorio Fernández) como en el interior de las propias pinturas en las que aparecen acompañadas de mecenas y eclesiásticos (*La virgen del Canónigo Juris van der Paele* de van Eyck). Bajo el nombre de «maternidad impuesta», hemos considerado agrupar todas las obras que hacen alusión a *La Anunciación* (Beato Angélico o Simone Martini) y a la *Inmaculada Concepción* (Murillo o Ribera). También se repiten en menor medida las imágenes sobre la vida cotidiana en las que María está cuidando a Jesús rodeada de naturaleza y de animales (*Virgen de las rocas* de Leonardo da Vinci). Únicamente, tendrá una sola aparición la de la lactancia de María (*Virgen de la Escalera* de Miguel Ángel) y su figura como educadora mediante la lectura del *Antiguo Testamento a Jesús* (*La Virgen del jilguero* de Rafael Sanzio).



Fuente 3. Categorización de la representación de la maternidad en el libro de texto de Historia del Arte  
 Fuente: elaboración propia.

Con relación a la corporeidad se establece el protagonismo del cuerpo femenino frente a la falta de raciocinio y voluntad de las mujeres (*Las Tres Gracias* de Rubens o *La Venus del espejo* de Velázquez) o como símbolo político y social (*La libertad guiando al pueblo* de Delacroix). En otro tipo de obras, se aprecia claramente la sexualización del cuerpo femenino (*El Nacimiento de Venus* de Botticelli o *Paulina Bonaparte como Venus Victoriosa* de Cánova), mostrando su desnudez y reflejando una mirada destinada al placer masculino (*Venus* de Tiziano, *La maja desnuda* de Goya o *Las*

*señoritas* de Avignon). El cuerpo femenino como naturaleza se refiere a las mujeres que se fusionan con la naturaleza como alegorías.

En cuanto a la violencia machista, la violencia sexual se representa enmascarada como «rpto mitológico» (*Apolo y Dafne* de Bernini, *Dánae* de Tiziano, y Céfiro y Clotis en *El Nacimiento de Venus* de Botticelli) o luchas (*El triunfo de Galatea* de Rafael Sanzio) en medio de la naturaleza. La figura de la tejedora es una constante tanto en obras de carácter mitológico (*Tribuna de las Cariátides*, *Las vírgenes atenienses entregan el peplo a Atenea*, *Las hilanderas* de Velázquez) como religioso (*La Sagrada Familia* de Murillo).

En relación con el protagonismo de las mujeres (figura 4), hay que explicar que aparecen una serie de ámbitos que tienen en común propiciar los mismos roles y estereotipos para las mujeres: cristianismo, mitología, realeza, aristocracia, cine y filosofía.

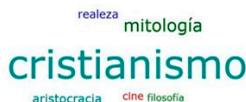


Figura 4. Categorización de la procedencia de las mujeres

La mujer más representada es la Virgen María (figura 5). De tal modo, se va construyendo todo un imaginario que tiene como trasfondo la reducción esencialista de la mujer a madre sufridora, cuidadora y carente de sexualidad. Para contrastar esa figura, se sitúa Venus como objeto de deseo sexual masculino y símbolo de la belleza y de la fertilidad.

Otras mujeres destacables en el plano religioso serían: María Magdalena como penitente, alejada de su vida pecaminosa, Santa Teresa, Eva y Santa Isabel de Portugal. Esta última merece especial atención por dedicarse al cuidado de enfermos y mendigos para los que confeccionaba ropa, aunque es representada sosteniendo flores en el momento del milagro.

También quedan representadas otras mujeres de la mitología clásica como Atenea, Las Tres Gracias y Galatea. Para la realeza, aparece María Luisa de Parma en



Los pájaros se asocian fundamentalmente a cuadros religiosos. En el caso de la Virgen María y Jesús suelen aparecer rodeada de pájaros símbolo de la divinidad (*La Sagrada Familia del pajarito* de Murillo o *Virgen del jilguero* de Rafael Sanzio). La figura del perro, como metáfora de fidelidad y lealtad, se puede localizar tanto en escenas mitológicas (el perro aparece a los pies de *Dánae* de Tiziano o *Venus* de Tiziano) como religiosas (*La Sagrada Familia del pajarito* de Murillo), así como en escenas de la realeza (el mastín en *Las Meninas* y el yorkshire en el *Matrimonio Arnolfini*).

Por un lado, los caballos están asociados a batallas en las que las mujeres sufren violencia sexual (*El triunfo de Galatea* de Rafael Sanzio) y el sufrimiento como madres ante el asesinato de sus bebés (*La matanza de Quíos* de Delacroix o *El Guernica* de Picasso). Por otro lado, si bien las mujeres no aparecen montadas en los caballos —a diferencia de los hombres—; tenemos el caso de la Virgen María sobre un burro (*La huida a Egipto* de Giotto).

El cordero representa el sacrificio de Jesucristo por los pecados de la humanidad y que repercutirá en el sufrimiento materno. En cuanto al gato, está presente en *Las hilanderas*, pudiendo significar la independencia y la libertad doméstica, un lugar intermedio con poder interno pero no externo que tienen las mujeres que ejercen esta profesión como artesanas. El elefante, el pez, el león, el tigre y la abeja aparecen en la obra de Dalí titulada *Sueño provocado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar*, en el que yace el cuerpo desnudo de una mujer que corre el peligro de ser devorada por los tigres o morir de un disparo de una escopeta.

#### **4. Propuesta curricular para una Historia del Arte desde la perspectiva ecofeminista**

A continuación, realizaremos una propuesta curricular para una Historia del Arte desde la perspectiva ecofeminista, basándonos en la deconstrucción de las obras que aparecen en el libro de texto y que forman parte de sus contenidos. Nuestra propuesta es idónea para los saberes que se establecen para el currículum de Historia del Arte.

En «Aproximación a la Historia del Arte» se presentan saberes relacionados con la complejidad de la definición del objeto de estudio y su evolución en el tiempo, el lenguaje artístico como forma de expresión y comunicación, el reto de la interpretación y el juicio estético, el vocabulario y la terminología específicos que el alumnado debe saber utilizar, así como las técnicas del comentario histórico-artístico. El trabajo con respecto a estos saberes puede concebirse como preámbulo al curso, o bien como actividad a desarrollar a lo largo del mismo. (Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2022b, p. 170)

En este estudio hemos abogado por el desarrollo de competencias críticas y creativas del alumnado. Incluir debates y reflexiones sobre la Historia del Arte desde la perspectiva ecofeminista es un buen ejercicio para la elaboración del comentario de la obra de arte.

«El arte y sus funciones a lo largo de la historia», los saberes tratan, desde una perspectiva integradora, las funciones y significados de la actividad artística a lo largo del tiempo. Dicha actividad y las obras de arte a ella debidas constituyen un valioso documento para conocer las culturas que han caracterizado las distintas sociedades humanas a lo largo de distintas épocas. Es por ello por lo que resulta imprescindible el estudio de la obra de arte en su contexto como punto de partida para analizar los factores históricos que intervienen en el proceso de su creación. Se pretende, con todo ello, que el alumnado comprenda el carácter multidimensional y complejo de la relación entre la actividad artística y los fenómenos políticos, sociales, económicos e ideológicos, así como entre dicha actividad y la subjetividad de las personas creadoras, planteando, asimismo, el problema del carácter autónomo y de la propia entidad de la obra de arte. (Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2022b, p. 170)

Teniendo presente que, desde la perspectiva ecofeminista, contemplamos la dualidad Naturaleza/Cultura, podemos repensar cuál ha sido su interacción a lo largo de la historia y cómo se ha ido desplegando esa dominación hacia mujeres y hacia animales no humanos en todas las culturas, pudiéndose contemplar en las obras artísticas. Se podría plantear el interrogante de Velasco (2017): «¿Cómo lograr una sociedad ecológicamente sostenible si se mantienen las prácticas contaminantes de explotación de los no humanos?» (p. 126).

«Dimensión individual y social del arte», los saberes seleccionados profundizan sobre el papel del arte como expresión de la identidad y de los sentimientos de pertenencia. Se trata aquí de identificar y comprender todos aquellos elementos visuales, icónicos y simbólicos que, presentes en todas las culturas, definen la identidad individual y colectiva de una sociedad. Además, se examina críticamente la participación de las mujeres y se otorga relevancia a la visibilidad de las artistas que han estado marginadas de un canon tradicionalmente concebido desde una perspectiva androcéntrica. (Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2022b, p. 170)

Es importante que las mujeres aparezcan como creadoras porque se atisba perjudicial que únicamente aparezcan en las obras bajo los estereotipos señalados de mujer-pecadora (Eva), mujer-sufridora (Virgen María) y mujer-sexualizada (Venus).

En «Realidad, espacio y territorio en el arte» se agrupan saberes relacionados con la concepción del arte como representación y reflejo de la realidad, tales como la creación del espacio arquitectónico, el dominio de la perspectiva en la pintura y el urbanismo, y la relación del arte y el patrimonio artístico con la naturaleza y el desarrollo sostenible. (Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2022b, p. 170)

Tendrían que incorporarse las llamadas «artes menores», así como el patrimonio rural y las obras en las que no aparezcan los animales no humanos bajo sometimiento y sufrimiento. Y si así aparecieran, habría que contemplar debates sobre dichas cuestiones.

El análisis del libro de texto corrobora una de las claves ecofeministas señaladas por Puleo de la que habíamos partido y que dice así: «Las mujeres han sido tratadas como posesiones útiles para el placer y la reproducción y, por lo tanto, conceptualizadas como Naturaleza, cuerpo y sexualidad» (2019, p. 51). La Historia del Arte es enseñada desde una serie de obras en las que las mujeres aparecen mayoritariamente como madres sufrientes y como cuerpos sexualizados. De ahí que se tengan que incorporar estas cuestiones a la interpretación de estas representaciones.

Para empezar, específicamente, asociamos obras como *La Anunciación* o *La Inmaculada Concepción* a las siguientes claves ecofeministas:

«El futuro del ecofeminismo pasa por un posicionamiento claro a favor del acceso a las mujeres a la libre y consciente decisión en materia reproductiva». (Puleo, 2019, p. 57)

«En el patriarcado del consentimiento, se invoca la libertad como coartada de la opresión». (Puleo, 2019, p. 61)

Sería interesante ilustrar la serie *Maternidades* de Mary Cassat para desmontar la idea de que la pintora impresionista se dedicaba a esta temática por su frustración al no poder ser madre, ya que la realidad era que recibía un gran número de encargos de maternidades, logrando una gran remuneración económica (Mowll, 1994).

Para el contraste con otras obras que se interroguen sobre el cuerpo reproductivo, recomendaríamos la performance de Carole Schneemann y su *Interior Scroll* (1975) o *Tu cuerpo es un campo de batalla* (1989) de Barbara Kruger. Para abordar la figura de Eva, tenemos el *Culto de la Nueva Eva* (Paul Vanouse y Faith Wilding) o la *Maja desnuda* de Goya, que puede ser deconstruida desde *Buy Guerrilla* (Guerrilla Girls). Obras sobre violencia pueden ser repensadas desde *Unos cuantos piquetitos* (1935) de Frida Kahlo.

Si trabajamos desde una perspectiva ecofeminista, es crucial dirigir nuestra mirada hacia los animales no humanos. Y he aquí las claves feministas que tuvimos en cuenta para la observación de las obras:

«El antropocentrismo es el prejuicio de especie que nos lleva a creer que solo los seres humanos merecen nuestra consideración social» (Puleo, 2019, p. 73).

Es importante detectar la ausencia o el nulo protagonismo de los animales. Para ello, proponemos incorporar la obra de Rosa Bonheur, en la que los animales son protagonistas por sí mismos. Un ejemplo es su *Rebaño cerca del mar* (1869), *Retrato de León* (1879) o *Sultan y Rosette, Los perros de los Czartoryski* (1852).

«El ecofeminismo analiza la conexión entre la dominación de las mujeres y la de los animales no humanos» (Puleo, 2019, p. 116).

O sirven para demostrar el poder de los varones, siendo el ejemplo más claro los retratos ecuestres, o bien se convierten en metáfora para señalar los valores de las personas que aparecen en los cuadros. Así pues, los animales son dominados y sometidos en la representación pictórica. En este sentido, también nos vendría bien no solo analizar el papel de los animales en los cuadros que aparecen en el currículum; sino también, recurrir nuevamente a Bonheur con títulos como *Arando en el Nivernais* (1849), *La feria de caballos* (1852-1855), *Reunión de caza* (1856) o *Muleros*

*españoles atravesando los Pirineos* (1857). Sus obras son muy pertinentes para trabajar el ámbito rural y la sostenibilidad en la actualidad.

Otro de los resultados interesantes del análisis ha sido encontrar la alta presencia de tejedoras en la representación escultórica y pictórica. Es aquí donde nos interesa la clave ecofeminista denominada «la nueva Ariadna es el símbolo del ecofeminismo crítico» (Puleo, 2019, p. 76). El trabajo artesanal más próximo a la sostenibilidad y a la vida rural es el que ha sido más cultivado por las mujeres. A este respecto, habría que tener en cuenta el interrogante de De Diego (1996): «¿Son menores esas artes porque las mujeres se dedican a ellas o se dedican a ellas las mujeres porque son menores?» (p. 446). Pensamos que este tema tiene que estar muy presente en la materia de Historia del Arte y debe ser complementado con la extraordinaria obra *Mamá* de Louise Bourgeois. Como contraste se puede hablar de consumo, y para ello es propicio el Arte de Acción de Yolanda Domínguez.

Con respecto a la siguiente clave ecofeminista, «nuestra integración en el ámbito de la cultura no debe reducirse a una simple copia acrítica de actitudes y valores patriarcales» (Puleo, 2019, p. 73), nos remite a la idea recurrente de que el empoderamiento de las mujeres se consigue apropiándose de las prácticas de dominación patriarcal. Para debatir esta cuestión con el alumnado, se podría contemplar cómo el retrato a caballo ha sido símbolo de poder por parte de los hombres y que esta imagen ha sido asumida por artistas como Beyoncé en varias ocasiones para emular el dominio del varón blanco.

Por último, no podemos olvidarnos de los mecanismos de opresión no solo para las mujeres blancas; también se evidencian con más crudeza para mujeres negras que, en la Historia del Arte, aparecen como esclavas o sexualizadas como ha sido en el caso de *El Jardín de las Delicias* de El Bosco. En el caso del libro de texto, cabe destacar la portada en la que aparecen dos mujeres tahitianas, rompiendo el protagonismo de mujeres blancas en todas sus representaciones y cuyo título es *¿Cuándo te casas?* Nuevamente los roles y estereotipos de género también para mujeres no europeas. Para afrontar esta circunstancia, proponemos la obra de Carla Hayes Mayoral y su perspectiva postcolonial en la práctica artística contemporánea.

## 5. Conclusiones

Para finalizar, quisiéramos llamar la atención sobre la gran oportunidad que se nos presenta con la nueva legislación educativa, al incorporar contenidos próximos a las cuestiones candentes feministas. En primer lugar, se contempla incorporar la perspectiva de género en la materia de Historia del Arte desde el que se proceda al análisis del «papel que ha ocupado la mujer y la imagen que de ella se ha dado en los diferentes estilos y movimientos artísticos, para visibilizar a las artistas y promover la igualdad efectiva entre mujeres y hombres» (Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2022b, p. 174). Nuestro estudio demuestra que, pese a la inexistencia de obras de creadoras, es importante reflexionar críticamente sobre la imagen de las mujeres. Al mismo tiempo, tal y como planteamos en la propuesta, es urgente la incorporación de las biografías y los trabajos de las mujeres artistas

porque tal y como recoge el Real Decreto:

La historiografía del arte, gestada a partir de mediados del siglo XVIII, relegó a la mujer de las distintas disciplinas artísticas, negando y ocultando su capacidad creadora, como constata la escasa presencia femenina en las colecciones de los grandes museos. La materia de Historia del Arte puede ser una herramienta muy útil para invertir esta tendencia, recuperando y valorando aquellas figuras artísticas que han sido injustificadamente marginadas del canon del arte por su simple condición de mujer. Por otra parte, analizando los estereotipos y símbolos relacionados con la mujer y el ámbito femenino en obras de arte en que se representan espacios, roles, actividades y modos de vida, se pueden contextualizar y comprender mejor las relaciones entre ambos sexos a lo largo de la historia. Se trata así de promover en el alumnado actitudes críticas y de rechazo hacia el sexismo y la discriminación de la mujer, a partir de un análisis crítico de aquellas representaciones y de su función como generadoras de conformidad social. (Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2022b, p. 174)

En segundo lugar, se presenta una competencia que hemos planteado a través de nuestro análisis y que se alzaba como uno de los puntos fundamentales del ecofeminismo. Nos referimos a la lucha contra las opresiones por razón de raza, género, orientación sexual, etc.

Distinguir y describir los cambios estéticos y los diferentes cánones de belleza a lo largo de la historia del arte, realizando análisis comparativos entre obras de diversos estilos, épocas y lugares, para formarse una imagen ajustada de sí mismo y consolidar una madurez personal que permita mostrar sensibilidad y respeto hacia la diversidad superando estereotipos y prejuicios. La Historia del Arte es uno de los mejores escenarios en los que formar al alumnado para el logro de un adecuado concepto de sí mismo, a través, por ejemplo, de la reflexión sobre las distintas formas de representación humana a lo largo del tiempo. Esta necesidad de hacerse visible, proyectarse e identificarse a través de la imagen es una constante histórico-cultural que conduce a la pregunta recurrente acerca de las formas y propósitos de dicha representación. Es necesario pues que, a través del análisis de géneros como el retrato y otros, se promueva en el alumnado la captación de la psicología y la mirada interior de los personajes, tanto de figuras destacadas de la historia como de personas o grupos de diferentes estratos sociales, la expresión de la diversidad de razas y etnias, o el reflejo del ciclo vital desde la infancia hasta la vejez y la muerte. Todo lo anterior puede relacionarse, a su vez, con el concepto de belleza y sus opuestos y con su evolución histórica. De este modo, a través del análisis comparativo de obras de distintos periodos, el alumnado puede reconocer cómo han ido cambiando la idea de belleza y los cánones de valoración estética, adquiriendo una concepción compleja y no dogmática de las ideas estéticas y dando ocasión al desarrollo de su propio criterio y gusto. Otro de los propósitos de este análisis es contribuir a que el alumnado adopte un concepto ajustado y asertivo de su propia imagen física, a la vez que una actitud de respeto y reconocimiento de la diversidad humana, tanto en sus aspectos psíquicos y físicos como en cuanto a sus manifestaciones culturales, rechazando todo tipo de prejuicios y estereotipos discriminatorios.

En cuanto a futuras investigaciones que prosigan las líneas aquí esbozadas, pondríamos el análisis de las representaciones de los varones y su relación con la naturaleza y con los animales, dando lugar a un análisis comparativo con los resultados de la presente investigación. Sería importante enseñar ecofeminismo desde una Historia del Arte que contemple las diferencias de género en las obras artísticas.

Por último, nos interesa la competencia sobre la relación Historia del Arte-ODS, aunque esté dirigido hacia la ecología y no hacia los animales no humanos:

Conocer y valorar el patrimonio artístico en el ámbito local, nacional y mundial, analizando ejemplos concretos de su aprovechamiento y sus funciones, para contribuir a su conservación, su uso comprometido a favor de la consecución de los Objetivos de Desarrollo Sostenible, su promoción como elemento conformador de la identidad individual y colectiva, y como dinamizador de la cultura y la economía. El reconocimiento del patrimonio artístico como un elemento que nos ha sido legado por las generaciones pasadas y la necesidad de su conservación, su uso sostenible y su promoción, representan un imperativo fundamental para cualquier sociedad y cultura. En este sentido, el papel de la materia de Historia del Arte resulta crucial, pues difícilmente podemos valorar algo que no conocemos. Se trata, pues, de que el alumnado tome conciencia, a través del análisis pormenorizado de casos concretos, del valor simbólico y de la importancia social, ambiental y material del patrimonio artístico y cultural, de la complejidad y el mérito del trabajo de los profesionales encargados de su mantenimiento y de aquellas repercusiones ecosociales que supone su conservación y puesta en valor. La expresión de la identidad y de los sentimientos de pertenencia es una de las funciones atribuibles al arte en prácticamente todas las épocas y culturas, pues este suele reflejar en gran medida aquellos elementos visuales, icónicos y simbólicos que definen las singularidades y creencias colectivas. Es importante, pues, que el alumnado reflexione de forma crítica y dialogada acerca de cómo el arte genera y transmite tales sentimientos y creencias a distintas escalas, siendo instrumentalizado, en ocasiones, como un medio propagandístico de representación y de educación al servicio del Estado u otros grupos, mediante la creación, por ejemplo, de instituciones académicas y museísticas.

He aquí una de las demandas del ecofeminismo, la visibilidad de los animales no humanos y la lucha contra el antropocentrismo. Y así llegamos hasta claves feministas que suponen retos difíciles y no imposibles de incorporar en la enseñanza de la Historia del Arte:

«El ecofeminismo crítico busca la igualdad y la superación del sesgo androcentrista de la globalización en curso, llamando a tener en cuenta la experiencia alternativa de las mujeres» (Puleo, 2019, p. 78).

«Los animales no humanos son extraordinarios compañeros en nuestro viaje por la vida» (Puleo, 2019, p. 102).

En definitiva, consideramos que esta investigación cumple el objetivo que se había marcado: sí es posible una enseñanza de la Historia del Arte desde la perspectiva ecofeminista, aunque no aparezca el concepto explícitamente en el currículum legislativo y en los libros de texto.

## Referencias

- Beauvoir, Simone de. (1949). *El segundo sexo* (2007). Cátedra. Traducción de Alicia Martorell.
- Bernández Rodal, Asunción. (2015). *Mujeres en Medio (s). Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género*. Editorial Fundamentos.
- Bertling, Joy G. y Moore Tara C. (2022). Educational approaches within US art teacher education: the status of ecological and environmental education. *International Journal of Education Through Art*, 18(3), 359-376 (18).
- De Diego, Estrella. (1996). Figuras de la diferencia. En Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II. Machado libros.
- Echegoyen-Sanz, Yolanda. (2019). Sostenibilidad y género. El ecofeminismo y su dimensión educativa. En H. Rausell Guillot y M. Talavera Ortega (coords.), *Género y didácticas. Una mirada crítica, una aproximación práctica* (pp. 225-246). Tirant lo Blanch.
- Echegoyen-Sanz, Yolanda y Martín-Ezpeleta, Antonio. (2021a). A Holistic Approach to Education for Sustainability: Ecofeminism as a Tool to Enhance Sustainability Attitudes in Pre-service Teachers. *Journal of Teacher Education for Sustainability*, 23(1), 5-21.
- Echegoyen-Sanz, Yolanda y Martín-Ezpeleta, Antonio. (2021b). Creatividad y ecofeminismo en la formación de maestros. Análisis cualitativo de cuentos digitales. *Profesorado, Revista de currículum y formación del profesorado*, 25(1), 23-44. <https://doi.org/10.30827/profesorado.v25i1.15290>
- Fariha Zein, Laila y Adif Rifqi Setiawan. (2017). General Overview of Ecofeminism. En *LA×ARS*, 1-11.
- Greer, Germaine. (1979). *The Obstacle Race. The fortunes of women painters and their work*. Ed. Secker and Warburg.
- Hosagrahar, Jyoti. (2021). La cultura, elemento central de los ODS en UNESCO. <https://es.unesco.org/courier/april-june-2017/cultura-elemento-central-ods>
- Kress, Gunther y Van Leeuwen, Theodor. (1996). *Reading images: The grammar of visual design*. Routledge.
- Martín Díaz, Paula. (2022). *Hacia una Educación Ecofeminista. Introduciendo la ética como disciplina escolar en Educación Primaria*. [Trabajo Fin de Grado dirigido por Laura Triviño Cabrera]. Universidad de Málaga.
- Ministerio de Educación y Formación Profesional. (2022a). *Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria*, Boletín Oficial del Estado, 30 de marzo de 2022.
- Ministerio de Educación y Formación Profesional. (2022b). *Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato*, Boletín Oficial del Estado, 6 de abril de 2022.
- Moore, Niamh. (2008). Eco/Feminism, Non-Violence and the Future of Feminism. *International Feminist Journal of Politics*, 10(3), 282-298.
- Mowll Mathews, Nancy. (1994). *Mary Cassatt. A Life*. Yale University Press.

- Naciones Unidas. (2020a). Informe de los Objetivos de Desarrollo Sostenible 2020. *Naciones Unidas*. [https://unstats.un.org/sdgs/report/2020/The-Sustainable-Development-Goals-Report-2020\\_Spanish.pdf](https://unstats.un.org/sdgs/report/2020/The-Sustainable-Development-Goals-Report-2020_Spanish.pdf)
- Naciones Unidas. (2020b). Objetivo 11: Lograr que las ciudades sean más inclusivas, seguras, resilientes y sostenibles. *Naciones Unidas*. Disponible en <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/cities/>
- Nochlin, Linda. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists?. *Women, Art and Power, and Other Essays*. Icon Editions.
- Palomero Páramo, Jesús. (2021). *Historia del Arte 2.º Bachillerato*. Algaida.
- Pollock, Griselda. (1988). *Vision and difference. Feminism, feminity and the histories of art*. Routledge.
- Puleo, Alicia H. (2007). Del ecofeminismo clásico al deconstructivo: principales corrientes de un pensamiento poco conocido. En Celia Amorós y Ana de Miguel (Eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De los debates sobre el género al multiculturalism*, 3 (pp. 121-152). Minerva Ediciones.
- Puleo, Alicia H. (2013). Feminismo y ecología. En Fernando López Castellano (Ed.), *Medio ambiente y desarrollo. Miradas feministas desde ambos hemisferios* (pp. 25-41). Universidad de Granada.
- Puleo, Alicia H. (2019). *Claves ecofeministas*. Plaza y Valdés.
- Shiva, Vandana. (1995). *Abrazar la vida. Mujer, ecología y desarrollo*. Horas y Horas. Traducción de Ana Elena Guyer.
- Triviño-Cabrera, Laura. (2022). *Feminist Critical Literacy. From Mainstream Culture to Didactic Prodsusage*. Octaedro.
- Universidad de Granada y Centro de Iniciativas de cooperación al Desarrollo (Coords.). Ecofeminismo: Teoría y práctica para aplicar proyectos de desarrollo. *CICODE*. [http://cicode.ugr.es/pages/publicaciones/trabajos-participantes-cursos\\_talleres/dosierecofeminismo/](http://cicode.ugr.es/pages/publicaciones/trabajos-participantes-cursos_talleres/dosierecofeminismo/)
- Van Dijk, Teun. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos*, 186, 23-36.
- Velasco, Angélica. (2017). *La ética animal: ¿una cuestión feminista?*. Cátedra.
- Warren, Karen. (1998). El poder y la promesa de un feminismo ecológico. En María José Agra (comp.), *Ecología y Feminismo* (pp. 117-146). Ecorama.

Recibido el 3 de octubre de 2022

Aceptado el 30 de noviembre 2022

BIBLID [1132-8231 (2023: 127-144)]

# CREADORAS Y NATURALEZA: UNA APROXIMACIÓN AL ECOFEMINISMO EN EL AULA DE HISTORIA DEL ARTE A TRAVÉS DE PINTORAS

## *WOMEN ARTISTS AND NATURE: AN APPROACH TO ECOFEMINISM IN HISTORY OF ART CLASS*

### RESUMEN

En los años setenta del pasado siglo xx, un periodo en que los movimientos sociales tuvieron un gran auge, surgió el ecofeminismo como punto de encuentro entre el ecologismo y el feminismo. Cincuenta años después, el ecofeminismo está a la orden del día, con una juventud especialmente preocupada por hacer del mundo un lugar más sostenible e implicada en el movimiento feminista. La sociedad exige un cambio, el cual puede y debe conseguirse a través de la educación, especialmente tras la publicación de la nueva legislación educativa española (LOMLOE). A través de obras de arte de creadoras que se encuentran en los museos madrileños, en el siguiente artículo se propone una serie de temáticas para tratar el feminismo y la ecología en las aulas de una manera transversal. Se busca crear un diálogo donde el alumnado se sienta libre para debatir temas como el feminismo y ecología, más allá de los contenidos marcados por la legislación educativa, pero siempre con la ley como base. **Palabras clave:** creadoras, ecofeminismo, Historia del Arte, didáctica, patrimonio cultural, ecología

### ABSTRACT

We can find multiple social movements in the 70s. In these years ecofeminism appears as a meeting point between environmentalism and feminism. Fifty years later, ecofeminism is the order of the day, with a youth especially concerned about making a more sustainable world and involved in the feminist movement. Society demands a change, which can and must be achieved through education, especially after the publication of the new Spanish educational legislation. Through works of art by creators that we find in Madrid's museums, we propose a series of topics to deal with feminism and ecology in classroom. It seeks to create a dialogue in class, where students feel free to discuss issues such as feminism and ecology, beyond the content set by educational legislation.

**Keywords:** women artists, ecofeminism, History of Art, didactics, cultural heritage, ecology

1 Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Educación. Universidad Camilo José Cela, Facultad de Educación. sandra.sinausia@gmail.com . <https://orcid.org/0000-0002-8224-8063>.



## 1. Introducción

El ser humano está en constante cambio, y es a partir de las revoluciones, como las revoluciones industriales o la revolución francesa, entre otras, que apreciamos una serie de cambios sociales que se suceden. Estas transformaciones repercuten en el estilo de vida y forma social que tenemos en la actualidad: el auge de la burguesía, las luchas obreras, el comunismo y capitalismo, movimientos antirracistas, el feminismo, el ecologismo y demás ismos que encontramos a lo largo de menos de dos siglos (Hobsbawm, 2011).

El tema que nos ocupa, el ecofeminismo, es el término con el que se designa el punto de encuentro entre el ecologismo y el feminismo. Este movimiento, al que haremos referencia constantemente a lo largo del siguiente artículo, nace en los años 70 del siglo xx, con la tercera ola feminista y de la mano de otros términos como feminismo institucional o posfeminismo (Amorós, 1997). Durante estos años hay una transformación política y social generalizada en diferentes puntos del planeta, lo cual facilita la consolidación y creación de los movimientos sociales (Amorós, 1991; Agra, 1997). También es en estos años cuando comienzan a investigarse y rescatar a las mujeres artistas que la historiografía tradicional había ocultado, y cuyas obras empiezan a incorporarse en los museos y centros de arte de todo el mundo (De Diego, 2009; McCormack, 2021).

Desde la aparición del ecofeminismo en los años 70 del siglo pasado, este movimiento ha llegado hasta nuestros días y cada vez adquiere mayor importancia entre los círculos feministas y ecologistas, abarcando más y más aspectos de manera transversal. Estas corrientes que luchan por la igualdad y la preocupación por el planeta tienen en las personas más jóvenes uno de sus puntos fuertes, con movilizaciones sociales masivas que se han popularizado en los últimos años. Las instituciones educativas y los organismos gubernamentales como la ONU o la UNESCO avalan y apoyan estos cambios en la sociedad, la cual exige una reacción a nivel global para la conservación del planeta así como derechos y condiciones equitativas para hombres y mujeres, independientemente de su lugar de nacimiento. La vía para el cambio duradero en la sociedad, en prácticamente cualquier aspecto, es la educación, uno de los derechos humanos más básicos, la cual debe ser equitativa, en la que todo el mundo tenga los mismo derechos y oportunidades (Echegoyen, 2019). Por ello, dos de los objetivos o líneas de interés que se han marcado en la nueva legislación educativa, la Ley Orgánica por la que se Modifica la Ley Orgánica de Educación o LOMLOE, han sido promover una educación en la que se potencia tanto la igualdad entre sexos como la sostenibilidad y el cuidado del medio ambiente (Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Boletín Oficial del Estado, 30 de diciembre de 2020).

Según autorías como Echegoyen y Martín (2021), la didáctica de las ciencias sociales resulta más significativa con la narración de historias, por ejemplo, a través de diferentes temáticas, lo cual potencia la creatividad en las personas jóvenes. Además, permite que el alumnado desarrolle la competencia comunicativa, así como el pensamiento crítico y lógico, algo que podemos usar de manera especial-

mente fructífera con las obras de arte. La educación patrimonial ha evolucionado enormemente en los últimos años, quedando demostrado que la protección y conocimiento del patrimonio debe inculcarse desde edades tempranas. Los centros educativos y artísticos crean una simbiosis que está al servicio de la sociedad y busca educar en pro del cambio social (Calaf, 2009).

De esta manera, en este artículo se hace una propuesta didáctica para trabajar la ecología y el feminismo a través de creaciones de diferentes pintoras y escultoras cuyas obras se encuentran en los museos de Madrid, y así poner en relieve las creaciones de mujeres. Se trata de una propuesta que fomenta el debate en las aulas y que busca trabajar de manera transversal temas que, de manera tradicional, no se relacionan con las obras propuestas. De esta forma se dota al alumnado de la capacidad de dialogar, así como de buscar conexiones y saber relacionar cualquier obra de arte con diferentes interpretaciones. La Historia del Arte es una manera excepcional para tratar múltiples temas, no solo para analizar lo que aparece explícitamente en la obra, sino que un cuadro o una escultura puede dar lugar a diferentes conversaciones y visiones, potenciando así una metodología activa y una educación significativa para el alumnado.

## 2. Ecofeminismo: hacia una juventud concienciada

Como se ha comentado anteriormente, los años 70 son un punto de inflexión y de partida para hablar de feminismo, ecología y arte. Es gracias al surgimiento de la tercera ola feminista que vemos un interés creciente por la figura de las mujeres y su emancipación, donde la proclama «lo personal es político» cobra cada vez más fuerza (Aguilar, 2020).

Por un lado, se inicia un movimiento imparable que continua hoy en día por la revalorización de las mujeres en la historia: comienzan a analizarse y estudiarse las creadoras que la Historia del Arte había borrado tradicionalmente de la memoria histórica. Esto es gracias al trabajo de investigadoras como Carmen Pérez-Neu (1964), Linda Nochlin (1971), Griselda Pollock (1977) o Germaine Greer (1979). Las mujeres en el arte, al igual que en cualquier otra rama del conocimiento o ámbito de la vida, también sufrieron las consecuencias de un mundo patriarcal durante su vida y *a posteriori*. Una Historia del Arte que gira en torno a la figura de los mal llamados «genios», algo que, según los libros, parece que sea una característica únicamente masculina, que solo los hombres son dignos de poseer ese don (Valtierra, 2020). Las mujeres en el arte se han representado, han aparecido desnudas para el disfrute de los hombres; tradicionalmente no se les ha permitido a ellas acceder a los estudios para ser artistas, relegándolas únicamente a un mero objeto, no como un sujeto pensador (Nead, 1992). Y pese a las dificultades que tenían a la hora de ejercer y vivir de su profesión, hubo grandes pintoras, arquitectas o escultoras, pero la historiografía tradicional se ha negado a mostrarlas, ocultándolas a lo largo de los años (G. Navarro, 2020).

En 1974, de la mano de Françoise d'Eaubonne surge el término «ecofeminismo» y va adquiriendo notoriedad con teóricas e investigadoras como Vandana Shiva o

Maria Mies. El ecofeminismo es una corriente que aúna el feminismo y la ecología, es un común de posturas políticas que sostiene que hay un vínculo entre la explotación del medio ambiente y el patriarcado que ejerce opresión.

Al convertirse en amo absoluto de la fertilidad de los cuerpos y de la tierra de cultivo, el hombre habría iniciado una carrera expansiva desmedida que terminaría en la superpoblación, la contaminación y el agotamiento de los recursos característicos del mundo actual. (Puleo, 2011, p. 59)

En España, una de las investigadoras referentes en ecofeminismo es la profesora Yayo Herrero, quien sostiene que podemos encontrar dos corrientes principales en el ecofeminismo: por un lado, la corriente que asemeja a la mujer con la naturaleza, creando una conexión entre ambas como dadoras de vida; por otro lado, la corriente que explica que las mujeres tienen un rol dedicado a los cuidados por culpa de la división sexual del trabajo, invisibilizadas, en entornos familiares o privados. Esto no se debe a que las mujeres estén mejor cualificadas biológicamente para los cuidados, sino a que el sistema patriarcal ha relegado a las mujeres durante toda la historia a un segundo plano en el que únicamente tiene interés aquello que produce bienes económicos para el sistema capitalista. El ecofeminismo sostiene que somos dependientes de la naturaleza en tanto que somos parte de ella: hay una situación de ecodependencia hacia la naturaleza e interdependencia entre los propios seres humanos. Pero estos dos elementos son invisibilizados por el sistema capitalista, ya que solo considera válido aquello a lo que se puede poner precio y obtener un beneficio económico (Cavana et al, 2004; Pascual y Herrero, 2010).

En la actualidad, sobre todo los últimos años, nos encontramos con una juventud especialmente concienciada con el entorno social y el medio en el que viven. Una de sus grandes preocupaciones es el medio ambiente y la sustentabilidad, conscientes del riesgo que supone para las generaciones futuras. Estas nuevas generaciones de jóvenes han modificado su papel como agentes de cambio; no solo observan lo que pasa a su alrededor, si no que actúan y exigen un futuro mejor. Hay un gran número de movimientos estudiantiles y juveniles de movilización por el clima, como los llamados *Fridays for future* (viernes por el futuro), en el que la juventud se ha unido para luchar contra la crisis climática. Este movimiento fue fundado por Greta Thunberg, cuando comenzó a manifestarse ante el parlamento sueco en 2018. Desde entonces un gran número de jóvenes de alrededor de todo el planeta la ha seguido para exigir a los gobiernos cambios en sus políticas climáticas (Fridays for Future, s.f.).

Esta juventud consciente sabe y proclama que sin planeta no hay futuro: la tierra puede existir sin el ser humano, pero el ser humano no puede vivir si no hay recursos y un planeta en el que podamos coexistir. A este movimiento liderado por jóvenes, y en un principio formado por estudiantes, se han unido miembros de la comunidad científica de todo el mundo, así como docentes y diferentes sindicatos, quienes también exigen a los gobiernos que ejerzan presión sobre multinacionales y empresas que no respeten los tratados por el planeta.

No solo la ecología y el medio ambiente están en boca de las nuevas generaciones, sino que otro de los movimientos que más seguimiento tiene por parte de la juventud es el feminismo. Actualmente nos encontramos en la cuarta ola feminista, donde el activismo está más que presente, tanto de manera presencial como a través de las redes sociales, gracias a las cuales se producen denuncias a nivel global a golpe de clic a gran velocidad. En estos últimos años hemos sido testigos de movimientos como el *Me too*, cuando mujeres de todo el mundo alzaron su voz para denunciar situaciones de sexismo y violencia sexual que habían sufrido. También, el Primer Paro Internacional de Mujeres el 8 de marzo de 2017, a raíz de la visibilización de la crisis de los cuidados, que puso en el punto de mira la distribución de las tareas y los cuidados, uno de los puntos de unión y denuncias del ecofeminismo (Cobo, 1999; Amorós y de Miguel, 2005).

El ecofeminismo evidencia que el actual, y no tan actual, modelo económico, político y social parte de una mirada ante el mundo que principalmente beneficia y tiene en cuenta a una minoría, pero a cambio produce consecuencias de notable gravedad en toda la población y medio ambiente, especialmente en las mujeres y las personas de entornos más desfavorecidos (Herrero, 2021). En palabras de la líder indígena lenca, feminista y activista del medio ambiente, Berta Cáceres, «construyamos sociedades capaces de coexistir de manera justa, digna y por la vida», (Cáceres, 2015, min 02:14). Es necesario buscar una manera en la que el sistema no beneficie solo a unos pocos y perjudique al medio ambiente.

### 3. Objetivos ODS, ecología y género. Educación de la futura ciudadanía

Diferentes entidades gubernamentales y organizaciones a nivel mundial han puesto en el punto de mira el desarrollo sostenible e igualitario de la ciudadanía del planeta. Un ejemplo son las Naciones Unidas, una entidad que ha creado un total de 17 de metas y objetivos para el desarrollo sostenible, los cuales se definen como «plan maestro para conseguir un futuro sostenible para todos» (Organización de las Naciones Unidas, s.f). Proclaman y buscan un futuro en el que todo el mundo tenga cabida y oportunidades independientemente de su sexo, raza, nivel económico o territorio. Estos objetivos de desarrollo sostenible según la ONU:

Se interrelacionan entre sí e incorporan los desafíos globales a los que nos enfrentamos día a día, como la pobreza, la desigualdad, el clima, la degradación ambiental, la prosperidad, la paz y la justicia. Para no dejar a nadie atrás, es importante que logremos cumplir con cada uno de estos objetivos para 2030.

Estos objetivos y metas, en su mayoría, hacen referencia a tres grandes bloques: igualdad de género, educación y ecología.

La igualdad de género, tal y como se menciona anteriormente, es de los grandes retos del siglo XXI de todas las organizaciones sociales a nivel europeo y mundial, como son la UNESCO o la ONU. No es algo novedoso, puesto que ya lo veíamos años atrás, pero que actualmente sigue en plena vigencia, y cada vez más

personas apoyan la necesidad de cambios reales en pro de la equidad. Desde la UNESCO consideran una prioridad a nivel mundial promocionar el derecho a la educación tanto de niños como de niñas y lograr los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS). Según la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO], s.f.):

La Agenda mundial Educación 2030 reconoce que la igualdad de género requiere un enfoque que garantice no solo que las niñas y los niños, las mujeres y los hombres obtengan acceso a los distintos niveles de enseñanza y los cursen con éxito, sino que adquieran las mismas competencias en la educación y mediante ella.

En cuanto a la educación de las niñas y las jóvenes hay una diferenciación entre las zonas del planeta con más y menos recursos. Por esa razón es imprescindible seguir trabajando en políticas de igualdad en todos los campos, tanto educativos como sociales, en diferentes partes del mundo, y para conseguirlo se debe obrar a nivel administrativo y gubernamental. Se están aunando esfuerzos de manera nacional e internacional para que haya una igualdad real entre hombres y mujeres y esta equidad empieza desde la educación y las aulas.

En el caso de España, la Agenda 2030 y los ODS forman parte de los objetivos educativos en los próximos años. Con la nueva entrada en vigor de la LOMLOE (Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación), se ha introducido un nuevo currículo educativo con grandes cambios estructurales y conceptuales respecto a la anterior legislación (LOMCE, Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa). Entre los enfoques de esta nueva ley de educación se encuentran «impulsar la igualdad de género y reconocer la importancia de la educación para el desarrollo sostenible» (Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación). También fomenta la mejora de los centros educativos y la personalización del aprendizaje, haciendo de esta manera que sea orientado a los saberes del alumnado como futuros ciudadanos, siendo el centro de su formación. La nueva LOMLOE propone una educación que *a priori* resulta innovadora, con un enfoque más feminista, con objetivos como los enunciados en la disposición adicional vigésima quinta contemplada en las disposiciones generales de la Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación:

Disposición adicional vigésima quinta. Fomento de la igualdad efectiva entre hombres y mujeres. (...)

5. Las Administraciones educativas promoverán que los currículos y los libros de texto y demás materiales educativos fomenten el igual valor de mujeres y hombres y no contengan estereotipos sexistas o discriminatorios.

También se incluye el nuevo término de «Saberes Básicos», definido en la propia legislación como conocimientos, destrezas y actitudes que constituyen los contenidos

propios de una materia o ámbito cuyo aprendizaje es necesario para la adquisición de las competencias específicas. Uno de estos saberes básicos incluido en las etapas de Secundaria y Bachillerato sobre «Ecología y sostenibilidad» (Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria.), apartado en el que se consideran:

- Los ecosistemas del entorno, sus componentes bióticos y abióticos y los tipos de relaciones intraespecíficas e interespecíficas.
- La importancia de la conservación de los ecosistemas, la biodiversidad y la implantación de un modelo de desarrollo sostenible.
- Las funciones de la atmósfera y la hidrosfera y su papel esencial para la vida en la Tierra.
- Las interacciones entre atmósfera, hidrosfera, geosfera y biosfera, su papel en la edafogénesis y en el modelado del relieve y su importancia para la vida. Las funciones del suelo.
- Las causas del cambio climático y sus consecuencias sobre los ecosistemas.
- La importancia de los hábitos sostenibles (consumo responsable, prevención y gestión de residuos, respeto al medio ambiente, etc.).
- La relación entre la salud medioambiental, humana y de otros seres vivos: one health (una sola salud).

Aparecen temas como los hábitos sostenibles, los modelos de desarrollo sostenibles o incluso el cambio climático; temáticas que hasta ahora no habían aparecido o eran tratadas de manera superflua en el currículo. En definitiva, un temario y una legislación en el que ecología y feminismo sí tienen cabida tras muchos años sin una visión más actualizada de la educación y la sociedad.

#### **4. Naturaleza, creadoras y educación desde las salas del museo**

La simbiosis entre prácticas artísticas y el ecofeminismo no es algo novedoso, ya que se ha tratado de manera especialmente fructífera en los últimos años para explicar temas tan amplios como el arte de las mujeres en la Antigüedad o la Edad Media y su relación con el medio y la naturaleza (García Herrero, 2009; Alfaro Giner, 2010). También encontramos obras en las que existe una asociación directa entre arte, mujer y naturaleza a través de artistas contemporáneas como Ana Mendieta o Carmela García.

Es decir, se pueden trabajar contenidos y temas en las aulas de maneras menos clásicas, pero creando un aprendizaje significativo para el alumnado. El uso de la creatividad para fomentar el pensamiento crítico sobre el mundo actual y pasado ayuda al alumnado a evaluar diferentes situaciones y trabajar para transformarlas de diversas maneras, usando el arte y la imaginación.

Hasta ahora, el currículo de Historia del Arte de Bachillerato no ha tenido en cuenta ninguna lectura historiográfica que no fuese la tradicional, dejando a un lado a mujeres y personas racializadas (Triviño, 2014). Las mujeres artistas han sido relegadas a un segundo plano, por ello el alumnado ha recibido una educación sesgada,

en la que las creadoras y sus obras de arte no tienen cabida. Es necesario prestarle la atención que se merece, incluyéndolas en los libros de texto, en la legislación y en los proyectos educativos de todas las etapas de la educación formal y no formal (García-Sinausía y Valtierra, 2021). Tampoco se ha dado, hasta el momento, espacio en la legislación o libros de texto a una nueva visión transversal en la que se puedan incluir temas de gran interés para la juventud, como es la ecología. Esta invisibilización de las artistas no solo se da en el currículo en los distintos niveles de educación obligatoria. Como ya se ha mencionado anteriormente, existe esa distinción y sexismo de manera tradicional desde las aulas universitarias y los museos (Querol y Hornos, 2015). Desde los años 70 del siglo pasado, se aprecia un cambio de paradigma en la educación en los museos y centros artísticos: es un cambio lento, pero que se ha ido afianzando hasta nuestros días. Las pinacotecas y espacios artísticos se abren a nuevas reflexiones, abogan por la inclusión, aunque aún a paso lento, comenzamos a ver investigaciones y exposiciones en torno a la figura de las creadoras, no solo de artistas masculinos (Carreño, 2016). Además, la didáctica del patrimonio y la historia del arte ha cambiado especialmente en los últimos años, los departamentos educativos en los museos son indispensables para que el alumnado de todas las edades aprenda a conocer y valorar el patrimonio artístico y natural de un país (Calaf, 2009).

### **Propuesta metodológica para la enseñanza de las creadoras y la ecología con perspectiva de género**

El currículo educativo actual incluido en la LOMLOE hace especial énfasis en los objetivos ODS y en la coeducación, como hemos podido contemplar anteriormente. Esta nueva legislación destaca por la falta de concreción curricular, dando mayor libertad al profesorado, lo que hace que en algunas materias o disposiciones no se encuentren objetivos especialmente detallados sobre los temas que se van a tratar en este artículo. Por otro lado, esa falta de concreción en el currículo hace posible que se puedan abarcar temas como el ecofeminismo, de manera transversal y a través de metodologías educativas activas en las que se involucre y se haga pensar al alumnado con una actitud crítica y reflexiva (Cárdenas-Pérez y Troncoso-Ávila, 2014).

A raíz de todas las novedades introducidas en el nuevo currículo educativo propuesto por la LOMLOE, se hace una propuesta de innovación educativa que consiste en conocer a mujeres artistas, cuyas obras se encuentran en los museos madrileños, y conectar esas obras con algunos de los problemas ecológicos a los que se enfrenta la sociedad. Esta propuesta ha sido creada para el estudiantado de Historia del Arte de 2.º de Bachillerato. Tanto en los «Saberes básicos de la materia», como en los «Criterios de evaluación» y en las «Competencias específicas» encontramos epígrafes en los que se menciona directamente la perspectiva de género, la sostenibilidad y la protección y consideración del patrimonio, con lo cual la propuesta está amparada por la legislación educativa actual. Esta propuesta teórica, orientada en un primer momento a la materia de Historia del Arte, puede trasladarse al estudiantado de las materias de Fundamentos artísticos o Movimientos culturales y artísticos, ambas impartidas en 2.º de Bachillerato. En este caso el planteamiento se hace desde el ámbito educativo formal y permite que se adapte en función de las necesidades del alumnado y profesorado, incluso pudiéndose realizar en etapas más tempranas o en la etapa universitaria.

Para esta propuesta educativa se parte de la hipótesis de que el alumnado tiene conocimientos sesgados sobre la Historia del Arte debido a los libros de texto y currículos educativos en los que se fomenta una historiografía tradicional y anticuada, en la que los hombres son la medida de todo. El objetivo principal es que el estudiantado introduzca en su imaginario artístico obras realizadas por mujeres y que creen relaciones entre las obras de estas mujeres y el medio. Otro de los objetivos que se proponen es que el alumnado conozca y valore el patrimonio con el que está en contacto: el uso del arte y los museos posibilita que el alumnado afiance los conocimientos adquiridos y les permite valorar la cultura en la que viven. Además, les permite aprender las peculiaridades intrínsecas que tiene la Historia del Arte, haciendo que se conviertan en una ciudadanía más respetuosa y comprometida con el mundo que les rodea y llegando a comprender mejor la pluralidad del ser humano (Palacios, 2005).

A través de las propuestas de temáticas que posteriormente se detallan y de las obras de arte de creadoras, se quiere tratar en las aulas de bachillerato transversalmente la ecología, el feminismo y el arte, mediante pinturas y esculturas esenciales para la Historia del Arte, las cuales se estudian en esta etapa educativa como parte del temario. Es importante señalar que la intención no es buscar una nueva interpretación de las obras seleccionadas, si no usar obras, que en muchas ocasiones tienen más de 400 años, para explicar y trabajar en las clases conceptos, como es el ecofeminismo, la *herstory*<sup>2</sup> o la sostenibilidad. Las obras de arte ayudan a que el alumnado pueda establecer conexiones y crear debates más allá del significado de una obra en concreto y no es necesario reinterpretar o reescribir el significado de la obra para poder contemplarla con una visión más contemporánea y amplia.

En cuanto a los criterios de inclusión para la elección de las obras y las artistas, se han seleccionado artistas que forman parte del currículo de Historia del Arte. Como se ha comentado anteriormente, la actual legislación educativa (LOMLOE) no especifica punto por punto las obras y artistas que deben estudiarse en la materia, a diferencia de las legislaciones anteriores, lo cual permite cierta libertad al profesorado a la hora de seleccionar el contenido. Por ello, todas las artistas seleccionadas, así como sus obras, tienen cabida en el nuevo currículo a día de redacción de este artículo. En cuanto a las obras, ya sean esculturas o pinturas, deben haber sido creadas por mujeres, estar expuestas en algún museo madrileño y que se pueda trabajar el tema de la ecología y la naturaleza de manera transversal con las piezas seleccionadas.

Se han planteado tres propuestas temáticas diferentes: «Reciclaje y recursos del planeta», «Conexiones entre la artista y la naturaleza» y «Feminismo y ecología, ¿puntos de encuentro o desencuentro?». La idea principal al tratar estos temas es que el alumnado adquiera unos conocimientos que, de manera tradicional, no tendrían cabida en las aulas. De esta forma la juventud aprenderá que el arte tiene muchas miradas e interpretaciones; se puede analizar y englobar varias obras o temas desde muchos puntos de vista. También se busca crear un diálogo en las aulas, donde el alumnado se sienta libre y apoyado para debatir los temas de feminismo y ecología junto con sus compañeros y compañeras.

2 Juego de palabras, en inglés *History* (*His-* de ellos). Palabra que hace referencia a la Historia de las mujeres.

Las siguientes propuestas son solo unos planteamientos de múltiples posibles, puesto que se puede trabajar prácticamente en cualquier tema a través de la Historia del Arte:

#### A. Reciclaje y «recursos» del planeta

El primero de los apartados que hemos creado es en torno al reciclaje y la utilización de recursos de la tierra. En primer lugar, es necesario aclarar que entendemos recursos como los materiales que produce la tierra y que el ser humano da uso de ellos. Es importante ya que no son recursos inagotables, sino elementos que el ser humano adquiere del planeta y que se deben cuidar y usar de manera consciente para poder seguir utilizándolos. En la historia del arte encontramos multitud de obras en las que se muestran recursos de los que el ser humano se alimenta, se viste, usa como elementos decorativos, etc., los cuales podemos ver a través de diferentes obras de arte de creadoras.

La primera obra que se incluye en este apartado es *Concha y viejo tablón de madera v* (1926), una pintura que encontramos en el Museo Thyssen de Georgia O'Keeffe (1887 – 1988), una artista estadounidense cuya obra se enmarca en el siglo XX. O'Keeffe recogía y coleccionaba objetos que encontraba, especialmente elementos de la naturaleza, para posteriormente utilizarlos en sus obras de arte, fundamentalmente a comienzos de los años 20. De esta manera la artista revivía su experiencia en diferentes paisajes naturales a través de las piedras, conchas, plumas o huesos que iba encontrando en sus paseos. (Millet, 2021). Un ejemplo de ello es la obra *Concha y viejo tablón de madera v* (Fig. 1). A mitad de camino entre la abstracción y el realismo, O'Keeffe utiliza elementos cotidianos para hacer una serie de representaciones en tonos negros, grises y blancos. Se trata de una composición que podríamos calificar como un bodegón, en el que se le da una función decorativa a un objeto de la naturaleza, muy diferente a los bodegones que podemos ver en los s. XVI o XVII o en las obras que veremos posteriormente de la pintora Clara Peeters.



Figura 1: Georgia O'Keeffe. *Concha y viejo tablón de madera v* (1926). Óleo sobre lienzo. Fuente: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Esta obra nos hace ver la particular percepción y uso de los objetos cotidianos convertidos en arte, donde una simple tabla y una concha, recuperados de la naturaleza, crean una obra de arte a los ojos de la pintora, reciclando y dando un uso nuevo a estos elementos.

Otro punto de vista muy diferente es el que abordaríamos con las obras de Clara Peeters (cerca de 1590 – cerca de 1640) que se encuentran en el Museo Nacional del Prado. No tenemos mucha información sobre esta pintora flamenca; todo lo que se conoce es por la información que nos aportan sus obras de arte. Para entender las obras de la artista, los bodegones, es necesario tener en cuenta que las mujeres que se dedicaban a la pintura en esa época no tenían permitido, de manera general, el acceso a las escuelas de arte, y mucho menos a las clases de anatomía. Con lo cual los bodegones, los espacios domésticos o las flores son muy comunes en pintoras, especialmente hasta el siglo XX, puesto que las mujeres no solían poder pintar en el exterior (Afinogénova, 2020). En la obra *Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra* (Fig. 2) podemos ver un retrato escondido de la propia autora, algo poco normal en pinturas de mujeres en esta época. Si nos fijamos en el reflejo metálico de la jarra, se puede apreciar una figura que no es otra que la de la artista.



Figura 2. Clara Peeters. *Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra* (1611). Óleo sobre tabla. Fuente: Museo Nacional del Prado.

Las obras de Peeters nos muestran unos bodegones ostentosos, llenos de productos que a principios del s. XVII solo se podría permitir las clases más altas o incluso la realeza. Pese a que la obra tiene más de 400 años, puede extrapolarse a la

actualidad, donde las clases sociales más altas hacen uso de los recursos mientras una gran parte del planeta tiene dificultades para acceder a alimentos de calidad. Esto lo podemos ver también en los magníficos bodegones *Bodegón con pescado, vela, alcachofas, cangrejos y gambas* (Fig. 3) y *Bodegón con gavián, aves, porcelana y conchas* (Fig. 4).



Figura 3. Clara Peeters. *Bodegón con pescado, vela, alcachofas, cangrejos y gambas* (1611). Óleo sobre tabla.  
Fuente: Museo Nacional del Prado.

En cuanto al uso de los recursos naturales, Vandana Shiva y Maria Mies (1998) explican que el uso desmedido de recursos para abastecer las economías de mercado de una parte del planeta hace disminuir cada vez más la base de recursos necesarios para la supervivencia. La creación de desigualdad mediante el uso de recursos como los alimentarios, en muchas ocasiones dañinos para la ecología, ocurre de dos maneras: primero, las desigualdades por lo que respecta a la distribución de privilegios contribuyen a crear un acceso desigual a los recursos naturales (los privilegios son tanto de naturaleza política como económica). La mayor parte de estas materias y recursos van a parar a países que dominan los mercados, algo que podemos ver, en cierta manera, en los bodegones de Peeters, extremadamente abundantes y que solo unos pocos afortunados en el s. XVII se podían permitir. Otra de las maneras de creación de desigualdad es que los grupos económicamente menos favorecidos se ven perjudicados por el acceso de ciertos mercados a materias primas subvencionadas, los cuales consumen un gran número de recursos para la producción de ciertos elementos.



Figura 4: Clara Peeters. *Bodegón con gavián, aves, porcelana y conchas* (1611). Óleo sobre tabla. Fuente: Museo Nacional del Prado.

En estas obras vemos un bodegón con animales del mar en el primero y aves en el segundo. También podemos apreciar que hay elementos decorativos y utensilios de cocina. Destaca en particular el uso de la vajilla y la porcelana, especialmente en el *Bodegón con gavián, aves, porcelana y conchas*, así como el uso de las conchas, elemento que también utiliza Georgia O'Keeffe en la obra anteriormente comentada. Ambas artistas hacen en sus obras un uso totalmente diferente de este elemento, mientras que O'Keeffe usa una concha simple que encuentra en uno de sus paseos, un elemento sencillo que convierte en el elemento principal de la obra, Peeters nos muestra unas conchas muy particulares. Según Lenders (2016), aparecen:

Una Harpa Doris de la costa occidental de África, desde Cabo Verde hasta Angola; y bajo ellas, una Hexaplex rosarium de la misma región y una Cittarium pica blanca y negra del Caribe. Coleccionar conchas era una afición popular entre las élites del siglo XVI, consecuencia de la fascinación por los bienes exóticos que siguió a la exploración del mundo por parte de los europeos. (Lenders, 2016, p. 51)

Los recursos del planeta de los que podemos hacer uso los seres humanos no son infinitos, es necesario reflexionar y crear un diálogo con la juventud a través de actividades transversales sobre la sobreexplotación del ecosistema. Según datos de Green Peace, consumimos en los 6 primeros meses del año los recursos de un año entero: alimentos, energías, producción de objetos, etc. Todo ello de manera desmedida (Green Peace, s.f.).

## B. Conexiones entre la artista y la naturaleza

En sus obras, quienes crean ponen parte de sus sentimientos, sus miedos, sus deseos, etc., y el resultado son obras de arte con las que conectan. Los seres humanos somos dependientes de la naturaleza y a la vez somos parte de esta, y así se crea una relación que no se puede separar. Podemos ver la naturaleza y sus elementos desde los ojos de diferentes artistas: desde las primeras representaciones, donde pintores y pintoras recreaban animales en cuevas, hasta movimientos contemporáneos como el Land Art, un movimiento en el que el arte y el paisaje se entrelazan creando una obra. En palabras de William Wordsworth<sup>3</sup>, «A toda forma natural, a toda roca, a todo fruto o flor/ incluso a las piedras sueltas que cubren el camino/ les concedí una vida espiritual, las vi sentir/ o asocié con ellas un sentimiento».

Esta conexión entre artista y naturaleza comenzamos a trabajarla con la anteriormente mencionada artista Georgia O'Keeffe, con quien podemos analizar y explorar la relación del ser humano con la naturaleza y la manera tan particular de esta pintora de plasmarla, ya sea a través de paisajes, objetos o sus famosas flores. La mirada característica de esta gran pintora nos traslada a los parajes donde realizaba sus obras en contacto con la naturaleza. O'Keeffe es una apasionada de pasear por lugares vírgenes, por los que el ser humano no ha alterado el paisaje, y es a raíz de estos paisajes de donde la pintora obtiene gran parte de su inspiración para sus obras. Crea una serie de pinturas de paisajes en los que destacan sus llanuras, como su obra *Desde las llanuras II* (Fig. 5). Esta obra pertenece a una serie de pinturas en las que se inspira en algo muy particular para crearlas: las formas de la obra están inspiradas en impresiones auditivas, en los recuerdos del sonido del ganado. La propia artista relata, en una carta que escribe a J. I. H. Baur, que en esta obra recrea «un ritmo muy especial que se prolongaba durante horas y horas» (Millet, 2021, p. 90). O'Keeffe representa su modo de ver el paisaje tejano, en tonos rojos y anaranjados, que roza la abstracción.

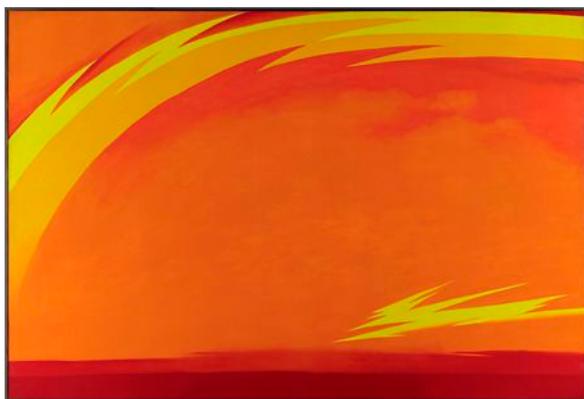


Figura 5: Georgia O'Keeffe. *Desde las llanuras II* (1954). Óleo sobre lienzo. Fuente: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

3 William Wordsworth (1770 – 1850). Poeta perteneciente a la corriente romántica en Inglaterra.

Si hay una serie de obras especialmente características cuando hablamos de Georgia O'Keeffe, esas son sus particulares flores. La visión de la naturaleza depende de la intencionalidad de cada artista y de los ojos con los que ven los elementos; la manera de mirar un mismo elemento varía completamente dependiendo de quién pinta. A lo largo de la historia del arte vemos una multitud muy extensa de representaciones de flores: como parte del paisaje, como decoración, en textiles o como bodegones, como hemos podido ver en las obras de Clara Peeters. Sin embargo, O'Keeffe da un paso más allá, se detiene en la flor, la analiza no solo como un elemento decorativo de gran belleza, sino como una experiencia o un sentimiento que le despiertan, pintando la conexión con esa flor. La artista explica en una carta a William Milliken<sup>4</sup>: «Si es a la flor o al color al que corresponde la mayor importancia, eso no lo sé. Solo sé que, si he pintado la flor tan grande, es para comunicar la experiencia que ha surgido de mi contacto con la flor». (Millet, 2021, p. 91)

En su obra *Lirio blanco n°7* (Fig. 6), ubicada en el Museo Thyssen, la artista representa una de sus conocidas obras de flores, las cuales plasma con una mirada que hasta ahora no se había visto. Mucho se ha especulado a lo largo de los años sobre que O'Keeffe representa vulvas a través de sus flores, especialmente cuando se expusieron en Nueva York. Sin embargo, la propia autora desmintió que se esas flores fuesen en realidad representaciones del sexo de las mujeres:

He conseguido convencerles para que se tomen tiempo y miren lo que yo he visto, y cuando se tomaron el tiempo para ver realmente mi flor, atribuyeron sus propias ideas sobre flores a mi flor y escriben sobre mi flor como si yo pensara y viera lo que ellos piensan de esa flor y reconocen en ella, pero ese no es mi caso.



Figura 6: Georgia O'Keeffe. *Lirio blanco n° 7* (1957). Óleo sobre lienzo. Fuente: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

4 William Milliken. Director del Cleveland Museum of Modern Art durante la década de los años 30.

Lo que está claro es que estas obras de grandes flores (de más de un metro de altura) no dejan indiferente a la persona que las observa, que puede crear sus propias interpretaciones, pero que nos permite ver que la artista va más allá en su mirada a la naturaleza, creando algo propio y único.

Otra mirada única que podemos tratar en esta interpretación particular de la artista y su conexión con el mundo natural es la de la pintora francesa Rosa Bonheur (1822-1899). Esta escultora, pintora e ilustradora gozó de un enorme éxito y reconocimiento en el siglo XIX; fue una de las más condecoradas y valoradas artistas que la historiografía tradicional se empeñó en borrar junto con muchas otras creadoras. Es considerada como una de las maestras en el género *animalière* (o animalística); vivió rodeada de animales al aire libre a los que pintaba yendo a su hábitat, para lo que tuvo que pedir un permiso especial que le permitiese llevar pantalones en lugar de falda y de esta manera poder pintar en exterior cómodamente (De Diego, 2009).

En su maravillosa obra *El Cid*, ubicada en el Museo Nacional del Prado, la artista representa con su mirada particular un león en primer plano, carente prácticamente de paisaje. Este león está representado con una dignidad muy peculiar, lo pinta como si de un retrato humano se tratase (G. Navarro, 2020).

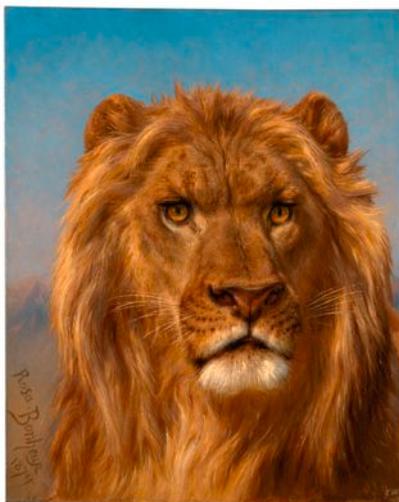


Figura 7: Rosa Bonheur. *El Cid* (1879). Óleo sobre lienzo. Fuente: Museo Nacional del Prado.

La representación de la naturaleza a través de los animales es una temática común en la historia del arte, pero la dignidad y la individualidad que dota Bonheur a sus grandes felinos es una muestra del respeto y la admiración de la artista hacia estos animales; algo completamente diferente de las representaciones de grandes felinos y otros animales que vemos en muchas ocasiones como trofeos de caza o como seres malvados: la autora ve más allá y retrata a este león como si fuese un retrato de un noble o un monarca.

Estas creadoras nos muestran su visión particular e individual de la naturaleza y la relación que sienten con ella, dándole un punto de vista diferente. Ya sea a través de animales, paisajes o flores, ellas transmiten al espectador sus experiencias y su visión sobre un mundo con el que están en conexión.

### C. Feminismo y ecología, ¿puntos de encuentro o desencuentro?

La última de las temáticas es una de las que más se analizan y más peso tienen en el ecofeminismo actual. A través de la siguiente obra, titulada *Araña* de Louise Bourgeois veremos los paralelismos y posibles desigualdades de este movimiento y puntos de desencuentro.

Por un lado, en esta obra, ubicada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS), vemos a una araña de grandes dimensiones, que para la artista es una representación de una madre: esa figura trabajadora, paciente, que teje cuidadosamente una trampa que provee de alimento. Podemos apreciar un vínculo con la figura de la mujer como eje de la vida humana, tradicionalmente situada en el centro del núcleo familiar y que en muchas ocasiones es infravalorada. Para Bourgeois estas afirmaciones constan de gran sentido. Según Fernández Aparicio (2003), la aguja está presente en la obra y aporta información en clave biográfica: la madre de Louise Bourgeois era restauradora de tapices, una profesión que, en buena medida, explica el surgimiento en su imaginario de la araña como metáfora de una madre que teje. Fernández Aparicio (2003) hace referencia a las palabras de la propia escultora: «El hilo de la vida, el hilo de araña que la madre corta». La artista nos muestra su perspectiva particular de una madre, de esa creadora de vida y sustento del ser humano.

Algunas corrientes del ecofeminismo nos hablan de la importancia de las labores de cuidado en la sociedad, normalmente llevadas a cabo por las mujeres y que siempre pasan desapercibidas e infravaloradas por el sistema capitalista al no proporcionar un producto o no poder darle un valor económico (Boserup, 1993). Es necesario poner este problema en el centro de las discusiones, urge una reorganización de los cuidados, donde se le dé mayor consideración y haya una participación equitativa de hombres y mujeres. Según Cristina Carrasco (2009),

(...) desde los pensadores clásicos, las distintas escuelas de economía se han caracterizado siempre por excluir de sus cuadros analíticos los procesos de reproducción social y los trabajos absolutamente necesarios para la sostenibilidad de la vida humana o para la cohesión social, centrándose exclusivamente en el estudio de la producción de mercado. (Carrasco, 2009, p. 47)

Por otro lado, y en relación con la representación de la *Araña* de Louise Bourgeois como madre costurera o bordadora, es posible abrir a debate uno de los grandes problemas actuales y que más afecta a la juventud, pero que en ocasiones pasa desapercibido: la proliferación desmedida de la llamada *fast fashion*. La moda rápida o *fast fashion* es un concepto que hace referencia a la gran cantidad de prendas que la industria de la moda produce, con ropa de baja calidad y a un ritmo vertiginoso.

so para seguir las tendencias de moda que se crean cada temporada (Bhardwaj y Fairhurst, 2010).

Se ha convertido en uno de los grandes problemas de los últimos años en cuanto a consumo desenfrenado se refiere, con ropa que podríamos considerar casi desechable, de muy mala calidad y a unos precios muy bajos. Según datos de Green Peace (Green Peace, s.f.), las personas que trabajan en fábricas produciendo prendas de *fast fashion* suelen trabajar entre 14 y 16 horas diarias y la mayoría son mujeres o menores de edad en condiciones precarias. Grandes marcas, sobradamente conocidas a nivel mundial, tienen sus manufacturas y producen en países en vías de desarrollo, donde las mujeres que cosen y fabrican esas prendas tienen unas condiciones laborales nefastas. Muchas de estas prendas tienen proclamas sociales como la lucha del feminismo o la ecología, lo cual supone una contradicción. Por un lado, hacen que el movimiento se popularice, pero creando una cantidad ingente de residuos y un gasto excesivo de recursos, y haciendo que mujeres con muy pocos recursos y casi sin derechos laborales se vean obligadas a trabajar en fábricas para crear camisetas con el eslogan *Yes I'm a feminist* (Sí, soy feminista).

Estas marcas también fabrican prendas y accesorios que abogan por el cuidado del planeta y por consumir de manera más responsable; sin embargo, esas mismas empresas y manufacturas producen deshechos de grandes dimensiones, siendo contraproducente su mensaje (Niinimäki et al, 2020). Las compañías son conscientes de que a la ciudadanía le importa y preocupa el medio ambiente: especialmente, son conscientes de que se trata de una proclama que vende, por lo que llevan a cabo el *Greenwashing* (también conocido como lavado verde) o el *Purplewashing* (o lavado morado). Estas estrategias de *marketing* consisten en que las empresas crean productos que a simple vista parecen eco o feministas, pero cuya finalidad es aprovechar la situación aumentando sus ventas y beneficios gracias a campañas o tácticas de venta.

El uso desmedido de recursos y la sobreproducción, en muchas ocasiones haciendo creer a los consumidores que lo que están adquiriendo ayuda al planeta o a la situación de las mujeres, es un problema de grandes dimensiones y no hace más que perjudicar. Según informes de la Ellen MacArthur Foundation (Ellen MacArthur Foundation, s.f.), en 15 años, desde el año 2000 al 2015, se crearon más de 100 mil millones de prendas, y la tendencia es creciente, produciendo cada vez un porcentaje mayor de prendas. Se trata de un asunto del que mucha gente no tiene conocimiento, debido a las estrategias de las empresas o al desconocimiento del sector, especialmente entre la juventud, quienes normalmente no reparan en los problemas éticos que conlleva la sociedad de consumo extremo en la que nos encontramos.

## 5. Conclusiones.

El ecofeminismo no es una moda pasajera; es un movimiento que lleva sumando apoyos desde los años setenta y sobre el cual se ha teorizado de manera abundante desde sus inicios. Gracias a movimientos como este, nos encontramos

ante una sociedad que pide cambios, que desea el respeto por el medio ambiente y el cuidado del medio para generaciones futuras, que quiere la igualdad entre hombres y mujeres.

Los centros educativos son un espacio perfecto para poder conseguir ese cambio de paradigma en la sociedad, puesto que son entornos de generación de ideas y debate. Desde las edades más tempranas, llegando a los niveles posobligatorios como es la universidad, la futura ciudadanía adquiere un cambio de mentalidad y de valores respecto a las generaciones anteriores al socializar y ver situaciones diferentes a las suyas. Lamentablemente, en la actualidad seguimos encontrándonos con situaciones que no serían las deseadas. Si bien es cierto que el feminismo es un movimiento que ha adquirido gran importancia y popularidad, seguimos encontrando estereotipos sexistas dentro y fuera de las aulas, casos de violencia de género incluso en menores o negación de la necesidad del feminismo. También observamos situaciones en las que no se tiene en cuenta el medio ambiente y de nuevo la negación de una situación climática peligrosa o el consumismo atroz, que hace insostenible el uso de los recursos, pese al interés cada vez mayor por la ecología.

Por todo ello es necesaria, desde las aulas, la creación de iniciativas educativas que potencien cambios en la sociedad y que den lugar a diálogo y discusión desde diferentes puntos de vista.

Es necesario fomentar un aprendizaje que encienda la indignación ante las expresiones de injusticia social y ecológica y que le oriente hacia la reflexión, la responsabilidad, el compromiso y la acción transformadora a favor de la justicia social y la sostenibilidad de la vida. (Gutiérrez, 2019, p. 108),

Poco a poco aparecen cada vez más políticas públicas y entidades gubernamentales interesadas por estos temas, pese a la oposición de muchos ciudadanos y grupos políticos. Los cambios reales son escasos e ineficaces, incluso podríamos decir que llegan con años de retraso, como es el caso de la nueva Ley de Educación (LOMLOE), la cual llega tarde. Es por eso por lo que estas iniciativas educativas, en las que se valora y potencia tanto el pensamiento crítico como el cambio social, son tan importantes. Estas acciones no solucionarán de manera definitiva e inmediata la sociedad patriarcal y capitalista consumidora de recursos en la que vivimos, pero sí generan, poco a poco, un cambio en el pensamiento de las futuras generaciones.

## Referencias

- Afinogénova, Eugenia. (2020). Las mujeres artistas ante la crítica de arte del siglo XIX. En Carlos García Navarro (Coord), *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833 – 1931)* (pp. 71-97). Museo Nacional del Prado.
- Agra, María Xosé. (1997). *Ecología y feminismo*. Comares.
- Aguilar Barriga, Nani. (2020). Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola. *FEMERIS: Revista Multidisciplinar De Estudios De Género*, 5(2), 121-146. <https://doi.org/10.20318/femeris.2020.5387>

- Alfaro Giner, Carmen. (2010). La mujer y el trabajo en la Hispania prerromana y romana. Actividades domésticas y profesionales. El trabajo de las mujeres en España (desde la Antigüedad al siglo xx). *Melanges de la Casa Velázquez*, 40(2), 15-38.
- Amorós, Celia. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Anthropos.
- Amorós, Celia. (1997). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernista*. Cátedra.
- Amorós, Celia y Miguel, Ana de (Eds.). (2005). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*. Minerva.
- Bhardwaj, Vertica y Fairhurst, Ann. (2010). Fast fashion: response to changes in the fashion industry. *The International Review of Retail, Distribution and Consumer Research*, 20, 165 – 173.
- Boserup, Ester. (1993). *Las mujeres y el desarrollo económico*. Minerva.
- Cáceres, Berta. (2015). Ceremonia de aceptación del premio Goldman 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=AR1kwx8b0ms&t=3s>
- Calaf Masachs, Roser. (2009). *Didáctica del Patrimonio: Epistemología, metodología y estudio de casos*. Trea.
- Cárdenas-Pérez, Ramón y Troncoso-Ávila, Andrés. (2014). Importance of Visual Arts in Education: A Challenge in Teacher Formation. *Revista Electrónica Educare*, 18(3), 191-202. <https://doi.org/10.15359/ree.18-3.11>
- Carrasco, Cristina. (2009). Tiempos y trabajos desde la experiencia femenina. *PAPELES de relaciones ecosociales y cambio global*, 108, 45-54.
- Carreño Robles, Eva. (2016). Museos en clave de género. *Perspectivas Revista ph Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 89, 157-158
- Cavana, María Luisa, Puleo, Alicia y Segura, Cristina. (2004). *Mujeres y Ecología. Historia, Pensamiento, Sociedad*. Almudayna.
- Cobo, Rosa. (1999). Mujer, educación y trabajo. En Maria Antonia Bel (Ed.), *Ecofeminismo: un reencuentro con la naturaleza*. Universidad de Jaén.
- Consumismo. *GreenPeace*. Recuperado en 11 de septiembre de 2022 de: <https://es.greenpeace.org/es/trabajamos-en/consumismo/>
- De Diego, Estrella. (2009). *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Cátedra Ediciones.
- Echegoyen Sanz, Yolanda. (2019). Sostenibilidad y género. El ecofeminismo y su dimensión educativa. En Helena Rausell y Marta Talavera (Coords.), *Género y didácticas. Una mirada crítica, una aproximación práctica* (pp. 225-246). Tirant Humanidades.
- Echegoyen Sanz, Yolanda y Martín Ezpeleta, Antonio León. (2021). Creatividad y ecofeminismo en la formación de maestros. Análisis cualitativo de cuentos digitales. *Profesorado, Revista De Currículum Y Formación Del Profesorado*, 25(1), 23-44. <https://doi.org/10.30827/profesorado.v25i1.15290>
- EDUCAGOB: Portal del Sistema Educativo Español. Ministerio de Educación y Formación Profesional. Recuperado en 26 de junio de 2022 de <https://educagob.educacionyfp.gob.es/lomloe/ley.html>
- Fashion. *EllenMacArthur Foundation*. Recuperado en 5 de septiembre de 2022 de <https://ellenmacarthurfoundation.org/topics/fashion/overview>

- Fernández Aparicio, Carmen. (2003). La escultura de vanguardia en la colección del MNCARS. *Arte para un siglo: colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*.
- Fridays for Future*. Recuperado en 15 de septiembre de 2022 de <https://fridaysforfuture.org/>
- García Herrero, M.<sup>a</sup> del Carmen. (2009). *Arterasanas de vida. Mujeres de la Edad Media*. Institución Fernando el Católico.
- García Navarro, Carlos. (2020). *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Museo Nacional del Prado
- García-Sinausía, Sandra y Valtierra Lacalle, Ana. (2021). Ni “mujer de”, ni epígrafe. Creadoras plásticas relevantes en el patrimonio cultural y el currículo educativo. *Aula De Encuentro*, 23(1), 241–261. <https://doi.org/10.17561/ae.v23n1.5630>
- Greer, Germaine. (1979). *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*. Farrar Straus Giroux.
- Gutiérrez, José Manuel. (2019). Antropoceno: tiempo para la ética ecosocial y la educación ecociudadana. *Revista de Educación Social*, 28, 99-113.
- Herrero, Yayo. (2021). Miradas ecofeministas para transitar a un mundo justo y sostenible. *Revista De Economía Crítica*, 2(16), 278–307.
- Hobsbawm, Eric. (2011). *Historia del siglo xx: 1914-1991*. Editorial Crítica
- Lenders, Anne. (2016). Clara Peeters pone la mesa. Objetos y alimentos ante la mirada de un espectador del Siglo xvii. *El arte de Clara Peeters* (catálogo de exposición), 49-65. Museo Nacional del Prado.
- Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Boletín Oficial del Estado, 30 de diciembre de 2020. <https://www.boe.es/eli/es/lo/2020/12/29/3>
- Mccormack, Catherine. (2021). *Women in the picture. Women, art and the power of Looking*. IconBooks.
- Millet, Catherine. (2021). Georgia O’Keeffe: Una heroína para D.H. Lawrence. *Georgia O’Keeffe* (catálogo de exposición), 85-91. . Patronato de la Fundación colección Thyssen Bornemisza.
- Nead, Lynda. (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. Routledge.
- Niinimäki, Kirsi et al. (2020). The environmental price of fast fashion. En *Nat Rev Earth Environ*, 1, 189–200. <https://doi.org/10.1038/s43017-020-0039-9>
- Nochlin, Linda. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists?. En *ARTnews*, 69, 22-39.
- Objetivos de desarrollo sostenible. *Naciones Unidas*. Recuperado en 8 de junio de 2022 de <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/sustainable-development-goals/>
- Palacios Albadea, Maria Carmen. (2005). *La didáctica en la Historia del arte. Museos y educación* [Tesis de doctorado]. Universitat de València.
- Pascual Rodríguez, Marta y Herrero López, Yayo. (2010). Ecofeminismo, una propuesta para repensar el presente y construir el futuro. *Boletín ECOS*, 10.
- Pérez-Neu, Carmen. (1964). *Galería Universal de Pintoras*. Editora Nacional.
- Pollock, Griselda. (1977). What’s wrong with Images of Women?. *Screen Education*, 24, 25-33.

- Puleo, Alicia. (2011). *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Volumen 110 de Colección Feminismos. Cátedra.
- Querol, María Ángeles y Hornos, Francisca. (2015). La representación de las mujeres en los modernos museos arqueológicos: estudio de cinco casos. *Revista Atlántica-Mediterránea De Prehistoria Y Arqueología Social* 13(1), 135-156. <https://revistas.uca.es/index.php/rampas/article/view/2216>
- Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria. Boletín Oficial del Estado, 76, de 30 de marzo de 2022. <https://www.boe.es/eli/es/rd/2022/03/29/217/con>
- Shiva, Vandana y Mies, María. (1998). *La praxis del ecofeminismo: biotecnología, consumo, reproducción*. Icaria.
- Triviño Cabrera, Laura (2014). Cómo abordar la enseñanza de la Historia del arte desde una perspectiva de género: el movimiento impresionista como ejemplo. *Dossiers Feministes*, 19, 205-220.
- Valtierra Lacalle, Ana. (2020). Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental. *Asparkía*, 37, 27-49. <https://doi.org/10.6035/Asparkia.2020.37.2>.

Recibido el 29 de septiembre de 2022  
Aceptado el 9 de noviembre de 2022  
BIBLID [1132-8231 (2023: 145-166)]

LAURA LUCAS PALACIOS<sup>1</sup>, ELISA ARROYO MORA<sup>2</sup>,  
ANTONIA GARCÍA LUQUE<sup>3</sup>

---

## EL VALOR DE LA(S) HISTORIA(S) DEL ARTE PARA EDUCAR EN EL ECOFEMINISMO CRÍTICO: DE LAS BANDS OF MERCY AL TEST DE LA NUEVA ARIADNA<sup>4</sup>

### *THE VALUE OF THE ART HISTORIES TO EDUCATE IN CRITICAL ECOFEMINISM: FROM THE BANDS OF MERCY TO THE NEW ARIADNE TEST*

#### RESUMEN

En este trabajo se realiza, en primer lugar, un breve acercamiento al valor educativo de la(s) Historia(s) del Arte, analizando su valor estético y su utilización como herramienta didáctica para entender de manera crítica los valores y códigos culturales del pasado (heteronormativos, eurocentristas y patriarcales) que deben ser revisados y cuestionados para una formación ecociudadana justa e igualitaria. Seguidamente, tras una revisión histórica sobre el origen y evolución del ecofeminismo, considerando su vinculación con las mujeres y con la educación humanitaria, se presenta el Test de la Nueva Ariadna, una nueva herramienta didáctica, fruto de una tesis doctoral y enmarcada en un proyecto de investigación I+D+i, para estudiar el potencial coeducativo de los museos de arte como contenedores de piezas abiertas a la creación de nuevos relatos y relecturas ecofeministas, partiendo de la consideración del arte como un potente instrumento para la educación de una ciudadanía equitativa y ecosostenible, que pueda identificar y analizar críticamente los problemas ecosociales y tome decisiones para una intervención proactiva.

**Palabras clave:** coeducación, ecofeminismo, Historia(s) del Arte, ciudadanía, museos

#### ABSTRACT

In this paper we first briefly approach the educational value of Art History(s), analysing its aesthetic value and its use as a didactic tool to critically understand the values and

1 Universidad de Alicante, laura.lucas@ua.es ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7214-181X>

2 Universidad de Huelva, elisa.arroyo@ddi.uhu.es. Beneficiaria de la ayuda FPI PRE2021-097822, financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por el FSE+. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9724-5415>

3 Universidad de Jaén, agalu@ujaen.es ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9489-2163>

4 Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Patrimonios controversiales para la formación ecosocial de la ciudadanía. Una investigación de educación patrimonial en la enseñanza reglada (EPITEC2)», referencia PID2020-116662GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y se enmarca en el Centro de Investigación en Pensamiento Contemporáneo e Innovación para el Desarrollo Social (COIDESO) de la Universidad de Huelva y en la RED-14: Red de Investigación en Enseñanza de las Ciencias Sociales, referencia RED2018/102336/T, financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.



cultural codes of the past —heteronormative, Eurocentric and patriarchal— that need to be reviewed and questioned for a fair and egalitarian eco-citizen education. After a historical review of the origin and evolution of ecofeminism, considering its links with women and humanitarian education, the New Ariadne Test is presented, a new teaching tool, the result of a doctoral thesis and part of an I+D+i research project, to study the co-educational potential of art museums as containers of pieces open to the creation of new ecofeminist narratives and re-readings, based on the consideration of art as a powerful instrument for the education of an equitable and eco-sustainable citizenry that can identify and critically analyse eco-social problems and make decisions for proactive intervention.

**Keywords:** co-education, ecofeminism, Histories of Art, citizenship, museums

## 1. Introducción

El arte o la Historia del Arte aparecen estrechamente relacionados con el concepto de patrimonio artístico y cultural de la humanidad. No obstante, cabe afirmar, de acuerdo con Feliu (2011), que no son lo mismo y, mucho menos, desde el punto de vista educativo. Si bien es cierto que el arte es patrimonio, no todo el patrimonio es arte. El patrimonio nos habla de un contexto, de las formas de ser y vivir en una sociedad, mientras que el arte, además de lo anterior, proporciona el añadido de conocer la manera de sentir y de pensar de la persona que ha realizado esa pieza o ese acto (Barragán, 2008). El arte, además de ser una fuente primaria de la historia, es un vehículo de comunicación con unos códigos concretos generados por el ser humano para expresar valores, sensaciones y sentimientos (Calaf, 1996; Fontal, 2009; 2017). Por tanto, el conocimiento de la actividad creadora no puede reducirse a un apartado dentro de la educación patrimonial, como es la tendencia vigente, ni puede ser un anexo al final del tema, como ocurre en la asignatura de Ciencias Sociales en todas las etapas educativas (Fontal, 2016). La Historia del Arte es inherente a todo el conocimiento que se da en la escuela, ya que no solo nos hace entender quiénes somos, sino que también nos pregunta qué queremos ser y hacia dónde queremos ir como sociedad. Arnheim (1993, p. 30) argumenta la necesidad de enseñar Historia del Arte porque «ver implica sentir y sentir implica pensar». Por su parte, Prats (2003) subraya la necesidad de educar en valores a través de la Historia del Arte, ya que es una disciplina que permite el desarrollo de la tolerancia, de la comprensión, del respeto y de la aceptación de aquello que es distinto. Vallvé (2002) añade que, si lo que se persigue es educar a personas para el siglo XXI, la presencia de la Historia del Arte en la escuela es una exigencia, pues la sociedad del conocimiento requiere personas imaginativas, curiosas, flexibles, creativas, respetuosas y adaptables a los cambios; personas que sean capaces de trabajar en equipo y dar respuestas a nuevos conflictos y problemas que, aun siendo hoy inimaginables, se sabe que en un futuro pueden surgir. Según Vallvé (2002), la Historia del Arte es una disciplina que por su carácter sensorial y experimental nos obliga a aplicar la mirada, el oído, el tacto, etc., lo cual permite desarrollar la adquisición de habilidades de observación, análisis, interpretación y sistematización de la información. Además, fomenta el trabajo autónomo por medio de pequeñas indagaciones y favorece el aprendizaje de la sensibilidad estética y el respeto por la diversidad, superando prejuicios y estereotipos.

Además, entender el arte como vehículo de comunicación directo con el pasado, más allá de sus valores estéticos y de su codificación en estilos artísticos sujetos, como un canon heteronormativo, antropocéntrico y eurocentrista, hace considerar su enseñanza como fundamental para que el alumnado se pueda aproximar a la realidad histórica y social desde una perspectiva sociocrítica. Y es esta mirada poliédrica la que conduce a hablar de Historias del Arte en plural. Partiendo de este punto de vista, el arte, como fuente primaria para la investigación histórica, no necesita de una mediación guiada si se enseña al estudiantado a leer sus mensajes y articular un diálogo reflexivo y crítico entre el pasado y el presente. A este respecto, De la Villa se pregunta lo siguiente:

¿Es tan incoherente y conservador exigir la revisión del archivo, de la Historia del Arte y de su instancia de consagración, el museo, una vez constatado su carácter nomológico, legislativo, y, por tanto, la trascendencia que ello tiene en la aceptación pública de la marginación histórica? ¿Podemos reconstruir de otro modo el presente y el futuro si no es a partir de una reescritura de la memoria y la utilización de las instituciones existentes, como el museo? (2013, p. 12)

Como consecuencia, y en relación con las teorías y la praxis del feminismo en sus distintas formas y momentos históricos, a lo largo de las últimas décadas se han sucedido diversas propuestas y actuaciones en lo que se refiere a la inclusión de la obra de las artistas en los museos y en la memoria histórica de las distintas sociedades, pues «la tradición ha de ser entendida como tradición selectiva: una versión del pasado configurativo y un presente configurado que resulta poderosamente operativo dentro de la definición e identificación cultural y social» (Pollock, 2022, p. 327).

En este sentido, ideología y memoria son dos caras de una misma moneda. Por ello, López Fernández-Cao (2015) argumenta que, para conocer el funcionamiento de una sociedad, es necesario saber qué es lo significativo de su cultura, qué es digno de conservar y qué hay que destruir, pues este patrimonio heredado es el que otorga la relevancia incuestionable de unos grupos sociales sobre otros y justifica el silencio o el desvalor de lo que no es digno de ser recordado. De esta forma, se va escribiendo una historia que borra todo lo que los grupos dominantes de generaciones anteriores decidieron que no merecía la pena conservar ni recordar, de modo que «personas, sucesos y fenómenos pasados se desvanecen en la bruma de una memoria fallida» (López Fernández-Cao, 2015, p. 24). Todavía hoy, la Historia del Arte que se estudia en las escuelas, y que es aceptada por el imaginario social, es ahistórica, pues se ha convertido en una mera cronología de acumulación de estilos siguiendo el paradigma positivista. La historia es, en sí misma, cambiante, contradictoria y diferenciada y no puede ser reducida a un bloque manejable de información. Debe ser comprendida como un complejo de procesos y relaciones, por lo que no solo se tiene que aprender que el arte es parte de la producción de una sociedad, sino que también es, en sí mismo, productor de significados. Si el arte es un ingrediente más de las memorias colectivas, se debe cuestionar el canon occidental, patriarcal y androantropocéntrico que los museos de arte proyectan, para poder reconocer nuevas e ignoradas subjetividades identitarias. De no hacerlo, de

acuerdo con Alario (2010), se podría afirmar que se está cayendo en una memoria selectiva que genera injusticias sociales, raciales, de género y ambientales.

Por todo ello, la presente investigación introduce el Test de la Nueva Ariadna, cuya finalidad es estudiar las posibilidades coeducativas que tienen los museos de arte para poder crear nuevos relatos y lecturas de las piezas expuestas, alineado con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) y con los problemas ecosociales actuales. Para ello, se parte de la hipótesis de que la Historia (o Historias) del Arte es una herramienta y un contenido educativo de potencial valor para formar a una ciudadanía equitativa y ecosostenible que sepa dar respuesta a los múltiples desafíos a los que se debe atender en el presente para proyectar un futuro mejor.

## 2. La *Humane Education* y las primeras pinceladas del pensamiento ecofeminista

El ecofeminismo nace como un compromiso social en el que se une el feminismo con la ecología (Griffin, 1994; Warren, 1997)<sup>5</sup>. Horta (2017) lo define como un enfoque teórico para reflexionar sobre la sostenibilidad ambiental. Por su parte, Puleo (2011) sostiene que lo más prometedor del ecofeminismo es que aporta una mirada compasiva hacia la Naturaleza y hacia los animales no humanos, por lo que es necesario favorecer el desarrollo conjunto de la razón y la emoción y abandonar lo que algunas teóricas feministas han llamado la «lógica de la dominación» (Warren, 2003, p. 12), superando la visión que la cultura androcéntrica y antropocéntrica tiene sobre la Naturaleza como escenario de las actividades de nuestra especie. Carrasco (2009) data el origen del ecofeminismo en los años setenta del siglo pasado, siendo Françoise d'Eaubonne la primera que usó este término en su libro *Le féminisme ou la mort*, publicado en 1974, para reclamar el cuerpo femenino como propiedad de una misma y la conexión de este con algunos de los problemas derivados de la degradación del medioambiente, como la superpoblación (D'Eaubonne, 1998), el pacifismo (Kelly, 1992), enfermedades autoinmunes consecuentes de la contaminación (Shiva, 1995; Tapia, 2018) o el maltrato y sufrimiento animal como consecuencia de las acciones del ser humano (Puleo, 2019; Tafalla, 2019; Velasco, 2019).

No obstante, a mediados del XIX, tras la crisis de la Revolución Industrial, surge en Inglaterra un movimiento que, en cierto modo, podría considerarse una antesala al ecofeminismo: el Humanitarismo. La base teórica del Humanitarismo se fundamenta en la afirmación de que todos los seres humanos merecen respeto y dignidad y deben tratarse como tales. Condena la esclavitud, la violación de los derechos fundamentales y la discriminación sobre la base de características como el color de la piel, religión, ascendencia, lugar de nacimiento, etc. Por lo tanto, las personas humanitarias defienden la promoción del bienestar de la humanidad en su conjunto; antítesis del nosotros *versus* ellos, mentalidad que caracterizaba la sociedad industrial y capitalista de ese momento —y del actual— y el nacionalismo étnico.

5 Las traducciones de los textos publicados en inglés han sido realizadas por las autoras del presente trabajo.

Según Jarvis (2009), dentro de este movimiento las mujeres tuvieron una presencia notoria, impulsando acciones y leyes que tenían como finalidad proteger no solo a los seres vulnerables de la especie humana, sino que también se ocuparon de la defensa de los derechos de los animales no humanos.

En Estados Unidos, Caroline Earle White (1833-1916) fundó The Pennsylvania Society for the Prevention of Cruelty Animals en 1867 y, dos años más tarde, la rama feminista dentro de dicha organización, así como la American Anti-Vivisection Society (Historical Society of Pennsylvania, s.f.). Por su parte, en Inglaterra, Frances Power Cobbe (1822-1904), escritora, filósofa, activista por la causa irlandesa, líder sufragista y líder también del movimiento antiviviseccionista, creó en 1875 The Society for the Protective of Animals Liable to Vivisection y The British Union for the Abilicions of Vivisection en 1898 (Leneman, 1997). Anna Kingsford (1846-1888) también fue militante y líder del movimiento sufragista y llegó a ser vicepresidenta de la Sociedad Vegetariana. Su caso es destacado porque se doctoró en medicina en París en 1898 sin realizar ninguna práctica viviseccionista y realizó su tesis doctoral, titulada *De l'alimentation végétale chez l'homme (végétarisme)*, en la que hace una defensa de la dieta vegetariana desde el punto de vista científico y medioambiental (Leneman, 1997). Paralelamente, en Inglaterra, se estableció la Women's Vegetarian Union en 1890 y, cinco años más tarde, se creó la internacional de esta asociación con representantes de nueve países. Sin embargo, los hombres no se incorporaron a dicha causa hasta el año 1908, cuando se creó la International Vegetarian Union mixta.

En España también existieron mujeres pioneras que formaron parte de movimientos de protección animal y medioambiental. Es el caso de Isabel de Oyarzábal Smith (1878-1974), que fue periodista, traductora, ensayista, autora teatral y novelista. Tuvo una participación muy activa en el conocido Lyceum Club femenino de Madrid y es considerada como uno de los pilares del feminismo español. Perteneció a la Asociación Protectora de Animales y Plantas de Madrid y asistió al Tercer Congreso Internacional de las Sociedades Protectoras de Animales, celebrado en Madrid en 1927 por la Bureau International (Oficina Internacional de Sociedades para la Protección de Animales y Plantas y Sociedades contra la Vivisección) y bajo el Alto Patronato de SS. MM. los reyes de España. A esta organización también pertenecía María de Maeztu, siendo vocal dentro del equipo directivo (Corrochano, 1927).

Una de las organizaciones con más fuerza en el ámbito educativo fue la Liga Humanitaria, creada por Henry Salt en 1891 (Jarvis, 2009). La reunión inaugural tuvo lugar en la casa de Alice Lewis, que fue su primera y única tesorera. Sus objetivos fueron la difusión del principio de que es inmoral causar sufrimiento innecesario sobre cualquier ser sintiente. La Liga Humanitaria fue fundada sobre un principio de humanidad inteligible y consistente, es decir, que consideraba injusto infligir sufrimiento, directa o indirectamente, a cualquier ser sintiente, exceptuando los supuestos en los que la autodefensa o la absoluta necesidad se puedan alegar justamente (Henry Salt, s.f.).

Las publicaciones de la Liga Humanitaria reflejan la creencia de que el desarrollo de una ciencia y una sociedad más humanas podía lograrse a través de la educación. En un panfleto de 1894 (Henry Salt, s.f.) que abordaba el tema, el autor, el cual era anónimo, argumentaba que, puesto que una escuela es un microcosmos del mundo en general, introducir a niños y niñas en una nueva forma de ciencia a una edad temprana sería un método muy eficaz para superar muchos de los grandes y graves obstáculos a los que se enfrenta la causa humanitaria. El manifiesto también recomendaba ser naturalistas humanos y hacer hincapié en una apreciación más holística de la Naturaleza, interconectada e interdependiente de los seres vivos. En lugar de enseñar a nuestros hijos la lección de la infinita belleza y el carácter sagrado de la vida natural, los enviamos deliberadamente a los lugares salvajes de la Naturaleza, como jóvenes merodeadores y asesinos, y luego nos extrañamos de que crezcan brutales, estúpidos e insensibles. (Henry Salt, s.f.)

Ya en el siglo xx, en octubre de 1909, J. Howard Moore pronunció un discurso sobre el tema de la educación humanitaria en la convención anual de la American Humane Association (Moore, s.f.). Moore señaló una ley aprobada por la legislatura del estado de Illinois a principios de ese año —la primera de este tipo en Estados Unidos— que ordenaba la enseñanza de «la bondad y la justicia, el trato humano y la protección de las aves y los animales, y el importante papel que desempeñan en la economía de la Naturaleza» (Moore, s.f., p. 306), y la describió como un modelo para la futura reforma educativa. La nueva ley, que permaneció en vigor hasta que fue derogada en 1967, abordaba específicamente las preocupaciones humanitarias sobre la vivisección; prohibía en todas las escuelas públicas cualquier «experimento con cualquier criatura viva con el fin de demostrarlo en cualquier estudio», así como la matanza de cualquier animal cuyo fin fuera la disección. El estatuto también incluía sanciones económicas de hasta el cinco por ciento del presupuesto que la escuela recibía del Estado (Antonic, 2003). A Moore (s.f., p. 302) le preocupaba que una parte del profesorado no estuviera familiarizado o incluso se resistiera a «este nuevo tema del humanitarismo», pero argumentaba que, «tras el primer choque de incomodidad», se adaptaría e incluso sentiría placer al enseñar a su alumnado «que otros seres humanos y también los no humanos, en gran medida, son similares en constitución y poderes a ellos mismos».

Así, para allanar el terreno a docentes con escepticismo, se crearon manuales como el titulado *The Teacher's Helper in Humane Education* (1898), escrito por Francis H. Rowley, que era el presidente de la asociación The American Humane Education, una asociación fundada en ese mismo año en Boston, pero que tenía representaciones en países de todo el mundo, como Chile, Cuba, Francia, Turquía, Puerto Rico, Suecia, Jamaica o Venezuela, entre otros. Este manual describía que la Educación Humanitaria es el despertar y el fomento, particularmente en la mente del niño, de los principios de justicia, juego limpio y bondad hacia toda forma de vida humana y no humana, capaz de sufrir, sin los cuales no puede haber un carácter digno de ciudadanía en un estado libre (Rowley, 1889, p. 3).

A su vez, este manual explicitaba que la principal finalidad de esta educación

era «detener todas las formas de crueldad, tanto hacia los seres humanos como hacia los animales inferiores» (Rowley, 1889, p. 3). Con este fin, se aplicaría en los colegios, escuelas y otros lugares educativos, pues solo así se podría finalmente «poner fin a todas las guerras, evitar la criminalidad, la anarquía y el crimen» (Rowley, 1889, p. 4).

Lo más interesante de este manual en relación con el presente trabajo es que, una vez más, el arte puede ser utilizado como herramienta didáctica para implementar una educación antiespecista en el aula. Artistas como Bonheur, Herring, Millet o Landseer, entre otras y otros, eran utilizadas en manuales educativos de la época. Para Cronin (2008), lo que hizo que estos artistas fueran escogidos por los grupos de defensa animal fue que muchas de sus creaciones representaban a los animales como individuos con capacidad de sentir y transmitir sentimientos de dolor, placidez, serenidad o rabia en sus miradas, gestos y actitudes.

## **2.1. Las primeras propuestas educativas para educar en el antiespecismo: las Bands of Mercy o Ligas de la Bondad**

Como se ha expuesto en el epígrafe anterior, la educación humanitaria forma parte de un movimiento cultural internacional que pretendía transformar no solo la forma en la que los animales humanos se interrelacionan entre sí, sino también con los animales no humanos y la Naturaleza. Una de las ideas más relevantes de esta filosofía es que los actos violentos contra los seres humanos que pueden considerarse vulnerables —como mujeres, niñas y niños, personas con capacidades diferentes, personas racializadas, etc.— podrían ser erradicados si se condena y sanciona la violencia hacia los animales no humanos (Klingberg, 1942). Tomando esta hipótesis como partida, se crearon las primeras Bands of Mercy.

La primera fue creada en Inglaterra por Catherine Smithies (*The American Humane Education and The American Band of Mercy*, 1915). Desde Inglaterra se extendieron a Norteamérica y de ahí también a España. Según McCoy (1915), en la publicación periódica *Our Dumb Animals* (Massachusetts Society for the Prevention of Cruelty to Animals, 1889), en marzo de 1915 había cien mil ligas de bondad organizadas en los colegios de casi todos los estados norteamericanos: Rhode Island, Massachusetts, Indiana, Maryland, Virginia, Louisiana, Florida, Washington, Texas, Maine, California, etc.

Las Bands of Mercy eran grupos de chicos y chicas que se configuraban dentro de las escuelas para educar en la empatía y respeto por los animales, siendo la educación humanitaria el pilar central de sus bases normativas y metodológicas. Celebraban reuniones periódicas en las que sus miembros contaban historias sobre la capacidad de sentir que tienen los animales, cantaban canciones especialmente escritas y recopiladas para estos eventos y se comprometían a desarrollar acciones para proteger a todas las criaturas vivas. De hecho, cuando se constituía una Band of Mercy, sus miembros debían hacer la siguiente promesa: «Intentaré ser amable con todas las criaturas vivas y trataré de protegerlas del uso cruel» (*Be Kind: a Visual History of Humane Education*, s.f.).

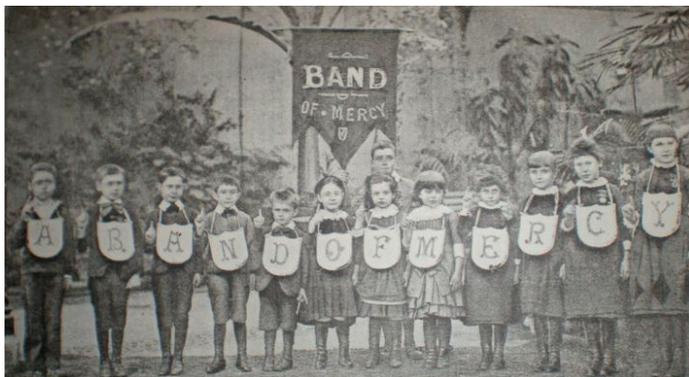


Figura 1. Niños y niñas de la Band of Mercy de Chicago. Fuente: *Be Kind: A visual History of Human Education, 1880-1945*.

En todas ellas, la forma de constitución y las actividades eran muy parecidas: tenían una organización estatal pero cada banda adquiriría un carácter local único (Be Kind: a Visual History of Humane Education, s.f.).

La imagen 2 es un folleto impreso por la American Humane Education Society (AHES) en cuyo centro hay una fotografía en blanco y negro tomada de una gran reunión de Bands of Mercy en Kansas City, Missouri. Según este folleto, más de 25.000 niños y niñas asistieron a esta reunión. En el reverso hay una reimpression de un artículo publicado en el *San Francisco Call*, en el que se relata la transformación que experimentó el distrito escolar Jefferson de San Francisco, pasando de ser un barrio «inseguro, en el que las caras despellejadas, los ojos negros y las narices rotas, así como las manos magulladas y las piernas cojas no eran cosas raras», a uno de los «más seguros» de la ciudad. El escritor atribuye este cambio a la presencia de las Bands of Mercy y concluye afirmando que «cuando se enseña a niños y niñas el credo de la bondad desde el principio, las probabilidades están a favor de que sean mejores hombres y mujeres».

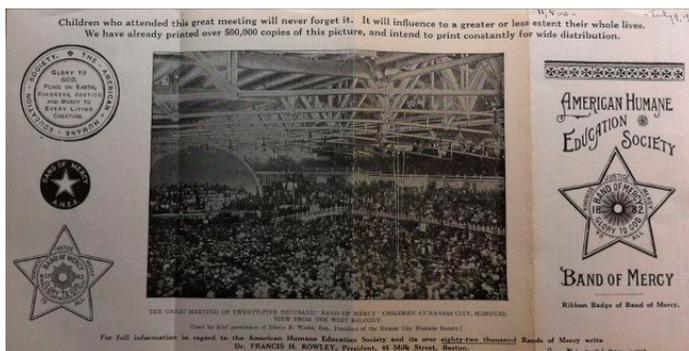


Figura 2. Folleto publicitario de la American Humane Education Society (AHES). Fuente: *Be Kind: a visual History of Human Education: 1880-1945*.

Hacia la década de 1930, estos grupos se conocían con más frecuencia como Ligas Humanitarias Juveniles y fue en ese momento cuando su influencia llegó a España. Concretamente, las llamadas «Ligas de la Bondad españolas» se crearon a partir de la constitución de la Federación Ibérica de Sociedades Protectoras de Animales y Plantas en 1925, que aunaba las asociaciones de Barcelona, Madrid, Bilbao, Coimbra, Lisboa, Oporto y Zaragoza. Dentro de su junta directiva estaban personalidades importantes del ámbito nacional, destacando la figura de María de Maeztu como miembro fundacional en el papel de vocal. Esta asociación, desde su fundación, puso especial énfasis en la educación humanitaria y en poner en marcha ligas juveniles en los centros de enseñanza (*ABC*, 1925, p. 19), pero la creación de estas ligas no se realizó hasta octubre de 1926, cuando tuvo lugar la llamada Semana de la Bondad (*La época*, 1926). Según los datos facilitados en la página web *Be Kind: a Visual History of Humane Education* (*Be Kind: a Visual History of Humane Education*, s.f.), hubo ligas de la bondad en muchos puntos de España —como en Cataluña, Madrid, País Vasco, Zaragoza, etc.—, que estuvieron en activo hasta 1937.



Figura 3. Medalla de honor de una Band of Mercy. Fuente: *Be Kind: a Visual History of Human Education, 1880-1945*.

Paralelamente a las ligas, la ILE (Institución Libre de Enseñanza) influyó notablemente en el último tercio del siglo XIX y en el primer tercio del siglo XX, incorporando las pedagogías humanitarias a los contenidos y metodologías curriculares. Según García Jiménez (2021), la Institución Libre de Enseñanza y los personajes afines intervinieron en la promulgación de la Real Orden del Ministerio de Fomento de 29 de junio de 1883, que disponía que los maestros y las maestras de la escuela pública «procuren inspirar a la niñez los sentimientos de benevolencia y razonable protección a los animales y las plantas». La aparición de esta Real Orden demuestra la sensibilización que hubo hacia estos temas y lleva a considerar la necesidad de hacerla vigente en la actualidad.

### 3. El ecofeminismo crítico en la didáctica de la(s) Historia(s) del Arte

Johnston (2006), en su estudio sobre la imagen política en la cultura visual estadounidense, destaca que desarrollar una cultura visual crítica implica romper con los cánones heredados. En esta misma línea, De Diego (2022, p. 24) afirma que los «grandes cuadros» de los «grandes museos» no son, ni mucho menos, nociones fijas o estables como el relato impuesto ha querido dar a entender, es decir, que las colecciones de los museos son historias abiertas cuyos significados se transforman con el paso de los años y de las miradas. Por su parte, López Fernández-Cao (2015) asegura que las obras de los museos tienen tantas vidas como ojos las miran, como historias las cuentan, como montajes las transforman. Esto hace que, desde el ámbito educativo, el arte y los museos de arte sean una herramienta de gran potencial para que docentes en formación inicial y estudiantes de todas las etapas educativas puedan adquirir un pensamiento y una mirada crítica a través de la cual sean capaces de releer desde el presente el pasado, sin borrarlo, pero sí cuestionándolo y desarrollando nuevos relatos más acordes con los problemas y necesidades de la sociedad actual. Así, los relatos acumulados y cancelados se convierten en un lugar de conformación de significados, donde lo que se daba por hecho debe ser revisado (Jiménez, Aguirre y Pimentel, 2009).

Partiendo de este planteamiento, es importante recuperar este enfoque en el marco de la coeducación para, a través de la educación ecofeminista y antiespecista, proporcionar herramientas al alumnado para interpretar de forma crítica su realidad y los mensajes sexistas, crueles y negacionistas del cambio climático, así como su relación con otros seres sintientes (Santisteban, 2019). Mediante una educación patrimonial ecofeminista se puede analizar el rol que desempeñan las mujeres en la conservación y gestión del entorno y su papel en el sostenimiento de la vida, promover una ética de los cuidados hacia las personas y la Naturaleza mediante el ejercicio activo de la ecociudadanía e integrar en el conocimiento científico aquellos saberes asociados tradicionalmente al género femenino para poder tener una comprensión completa de las problemáticas socioambientales actuales y para poder iniciar una transformación ecosocial (Lucas, Arroyo y Trabajo, 2022). Además, según Silva (2018), introducir el ecofeminismo en las escuelas contribuye a empoderar a la ciudadanía, para que construyan una sociedad en la que merezca la pena vivir, siendo el arte una herramienta de gran potencial educativo para hacerlo por su carácter visual e iconográfico (Tafalla, 2019).

La asociación mujer-naturaleza y mujer-animal es frecuente en numerosas representaciones iconográficas de mitos, alegorías o símbolos diversos que forman parte de la Historia del Arte tradicional, lo cual no solo servía para destacar algún defecto atribuible al género femenino, sino que, además, ponía en evidencia el carácter casi *infrahumano* de las mujeres, como se refleja en muchas obras de la Edad Media (gárgolas, arpías, esfinges o sirenas, entre otras, como símbolo de pecado e impureza de la raza humana). De este modo, en el arte occidental, tradicionalmente se asocia ética y estética y, generalmente, la belleza se equipara a lo bueno y la fealdad a lo malo. En este sentido, Selwyn (2002) señala la importancia de que docentes

y estudiantes sepan interpretar de forma situada las imágenes, siendo conscientes de que son producto de un contexto determinado y que responden a unas ideas políticas, sociales y económicas concretas.

Aplicar la coeducación a la(s) Historia(s) del Arte permite analizar y comprender los códigos de conducta para poder evidenciar todos estos mensajes misóginos y sexistas hegemónicos que lleven a desarrollar contra-narrativas y que inviertan los valores, poniendo a la Naturaleza frente o por encima de la cultura. En este sentido, la nueva legislación educativa (LOMLOE), al incorporar la perspectiva de género en la materia de Historia del Arte, ofrece la oportunidad de analizar el «papel que ha ocupado la mujer y la imagen que de ella se ha dado en los diferentes estilos y movimientos artísticos, para visibilizar a las artistas y promover la igualdad efectiva entre mujeres y hombres» (Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2022, p. 174). Sin embargo, la mirada antiespecista sigue ausente, pues no incorpora ningún contenido referente a los animales como sujetos por sí mismos, ni tampoco hace referencia a estudiar las representaciones de los varones y su relación con la Naturaleza y con los animales.

Adorno (1970) defendió en varios de sus trabajos que el arte es la mejor manera de ofrecer testimonio de la violencia, de dar voz a las víctimas y de denunciar las injusticias. Por lo tanto, la propia naturaleza de lo que consideramos arte obliga, necesariamente, a un posicionamiento activo del alumnado; de lo contrario, la presencia del adoctrinamiento pende como la espada de Damocles sobre una formación cívica y crítica real y sobre el sustento de una verdadera sociedad democrática y culturalmente diversa.

En consecuencia, se podría afirmar que la(s) Historia(s) del Arte se configura como una herramienta y un contenido educativo de gran potencial para formar a una ciudadanía equitativa y ecosostenible que sepa dar respuesta a los múltiples desafíos a los que se debe atender para la transformación ecosocial. Por ello, los museos de arte deben ser laboratorios escolares (Lucas, Trabajo y Borghi, 2020) donde el estudiantado pueda acudir para completar o deconstruir los aprendizajes obtenidos de la cultura tradicional. Así, a través del contacto directo con las fuentes primarias de información histórica, el alumnado puede interpelar y cuestionar los juicios superficiales establecidos para poder conformar una identidad ciudadana acorde al contexto actual.

Sobre estos supuestos se ha desarrollado el Test de la Nueva Ariadna, que se presenta como un instrumento cuyo objetivo principal es analizar la potencialidad didáctica que tienen los museos de arte figurativo para ofrecer al profesorado en formación y en ejercicio formas creativas y atractivas de entender los conceptos relacionados con el ecofeminismo crítico. Este objetivo general se ha concretado en otros específicos, como son:

- Desarrollar competencias sociales y críticas en el museo, descubriendo este espacio como un lugar para la interacción con la historia y para la construcción de su identidad.
- Cuestionar las propias representaciones sociales y la existencia de una historia

única, ofreciendo formas creativas y atractivas de entender los conceptos relacionados con el género, la raza y la especie.

- Obtener herramientas para poder diseñar propuestas didácticas para educar en base a la consciencia sobre las desigualdades y los desafíos relacionados con el ecofeminismo crítico.

### 3.1. El Test de la Nueva Ariadna

El Test de la Nueva Ariadna toma su nombre de la filósofa ecofeminista Alicia Puleo (2011), que interpreta el mito del minotauro de Creta desde una mirada ecofeminista en la que Ariadna descubre que el monstruo encerrado no es un ser abominable, sino que es víctima del canon androantropocéntrico, siendo injustamente considerado como lo *Otro* porque no responde a los juicios heteronormativos. Esta nueva Ariadna libera al monstruo ya que «está decidida a transformar la cultura y alcanzar la justicia social, ambiental y ecológica» (Puleo, 2011, p. 8).

Se ha elegido esta metáfora porque el Test que se presenta —aplicable a cualquier museo de arte figurativo— pretende ser una herramienta que ayude al profesorado en formación inicial y en ejercicio a ver los sesgos androantropocéntricos que impregnan nuestra Historia del Arte tradicional. Para elaborarlo, se han tomado como referencia otros tests (o pruebas) anteriores, como el Test de Baeza, diseñado desde la red de investigación PastWomen para mostrar los sesgos androcéntricos de las ilustraciones arqueológicas de los libros de texto (González Marcén, Picazo y Casheda, en prensa), así como los que se aplican para detectar los sesgos sexistas que se proyectan desde el cine, como el Test Bedchel (Bedchel, 2008), el Test Dottle y Koeze, el Test Peirce y el Test Landau, el Test Villareal, el Test de la lámpara sexy y el Test de Mako Mori (Marañón, 2018).

Con todo ello, se han establecido seis categorías de análisis, basadas en las claves ecofeministas de Puleo (2019) y en principios del ecofeminismo crítico presentes en el marco de estudio de este instrumento (Perales, 2010; Tafalla, 2019; Velasco, 2019):

- Representar los cuidados como una actividad libre que surge del amor o preocupación por algo, por alguien o por la Naturaleza. Los seres humanos son, tal y como apunta Yayo Herrero (2015), seres ecodependientes, pues son una especie más de las que habitan la Tierra y, como todas, dependen de la Naturaleza para el sostenimiento de la vida. Asimismo, también son seres interdependientes, pues durante toda la vida necesitan cuidados físicos y emocionales que les proporcionan otras personas. Estas dependencias se han invisibilizado en los sistemas sociales propios del patriarcado, centrados en la producción y la economía capitalista, debido a que, entre otras cuestiones, quienes se han ocupado tradicionalmente de los cuidados personales y de la Naturaleza, de los ecosistemas y de los animales no humanos han sido —y siguen siendo prioritariamente— las mujeres (Tardón, 2011). Por ello, el último nivel de la hipótesis de progresión presente en el Test de la Nueva Ariadna se atribuiría a aquellas escenas en las

que la responsabilidad de los cuidados no dependa exclusivamente de las mujeres o personas racializadas, sino que, en su uso educativo, pueda constituir una herramienta para poner en valor las actividades de cuidados y promover la corresponsabilidad de los mismos con una actitud de disfrute y afecto (Solís, 2012).

- Superar los estereotipos de raza, género y especie. Conde (2014) expone que, en las sociedades actuales, las desigualdades se presentan como una condición proclive a la discriminación y a la exclusión, a través de mecanismos que pueden estar tan normalizados e interiorizados en los modos de percibir la realidad y de actuar conforme a ella que pasan inadvertidos. Así, los prejuicios y estereotipos tradicionales, aún vigentes en las dinámicas sociales, medios de comunicación e imaginarios de la ciudadanía, llevan a la opresión de determinados colectivos de la sociedad (por clase, raza o sexo), a la discriminación (por orientación sexual, identidad de género, contexto socioeconómico, etc.) y a la marginación de determinados grupos sociales (Castillo y Montes, 2014). Por ello, es preciso desarrollar una educación ciudadana ecofeminista que contribuya a: a) desmontar los roles de género que asocian la biología femenina con la emocionalidad y con los cuidados, y las cualidades de los hombres como las únicas apropiadas para los trabajos llamados «productivos»; y b) deconstruir los estereotipos de género y raza, entendiendo que cada sexo y grupo social son heterogéneos, con experiencias, vivencias, ideas y contextos diversos (Silva, 2018). Con este ítem, además, se trata de huir del especismo entendido como la discriminación a determinadas especies o a la consideración o trato diferencial entre las distintas especies (Horta, 2010). Por ello, el último nivel de progresión del Test se atribuye a imágenes en las que se dedica respeto y consideración a todos los animales humanos y no humanos sin distinciones.
- Suprimir la asociación mujer-naturaleza y la cosificación de los cuerpos femeninos. En los planteamientos del ecofeminismo esencialista o clásico se establece una estrecha vinculación entre la Naturaleza y las mujeres por su capacidad gestante y de reproducción de la vida, lo que hace que tiendan a preservarla (Herrero, 2015). Este pensamiento, además de responsabilizar a las mujeres del cuidado medioambiental, se presenta, en cierto modo, como un retorno a las dicotomías excluyentes características del pensamiento occidental que colocan a las mujeres en una posición de inferioridad: varón/mujer, hombre/animal, cultura/naturaleza, producción/reproducción, razón/emoción, (Anzoátegui y Femenías, 2015). Sin embargo, siguiendo a esta autora, el ecofeminismo crítico rechaza dicha tesis y argumenta que la estrecha vinculación de las mujeres con la Naturaleza se sustenta en una construcción puramente social que asigna roles y funciones diferenciadas a mujeres y hombres y que distribuye el poder y la propiedad de forma desigual (Herrero, 2015). María Tardón (2011) afirma que la feminización de la Naturaleza y la naturalización de la mujer son dos metáforas que han perjudicado tanto a una como a otra, pues consideran a ambas como seres vulnerables de los que abusar, territorios de conquista, bienes mercantilizables y elementos que explotar e instrumentalizar. En este ítem, para alcanzar

el nivel superior de la rúbrica, la obra debería plasmar un rechazo a cualquier imagen de las mujeres siendo utilizadas como un medio y no como un fin en sí mismas (prostitución, agresiones sexuales, madres, vientres de alquiler, objeto sexual para la mirada masculina, etc.).

- Los animales no humanos son seres vivos con los que se comparte el hábitat. Este ítem parte de la necesidad de rechazar la mentalidad antropocéntrica que caracteriza nuestras sociedades, en las que el animal humano se sitúa en una posición de superioridad frente al resto de animales, utilizados como medio o herramienta. El objetivo es evolucionar hacia un nuevo paradigma ético senso-centrista (Díaz-Abad, 2019) en el que los animales no humanos deban ser entendidos y respetados como seres sintientes. Esto, según Horta (2012), implicaría el rechazo no solo de la utilización de los animales como recursos, sino también de aquellos valores ecologistas que no respetan los intereses y necesidades de los animales no humanos y del especismo que los jerarquiza. Así, el último nivel para este ítem solo contemplaría aquellas escenas en las que se perciben acciones positivas y de cuidado entre animales humanos y no humanos y en las que se atisba una convivencia pacífica, respetuosa y considerada entre las distintas especies, basada en la lógica filosófica de la consideración moral de los animales (Dorado, 2012).
- La Naturaleza es representada como un sujeto de derecho y no como el escenario de vida de la especie humana. Tal y como se ha descrito en el primer ítem del Test, los seres humanos somos ecodependientes, pues el sostenimiento de nuestras vidas depende de la Naturaleza, del estado de los ecosistemas, del clima, etc. Por ello, según Tardón (2011, p. 541), «cuidar la vida significa cuidar de los otros; el destino de la naturaleza depende de la acción humana» y, del mismo modo, la supervivencia de las especies depende, a su vez, del estado de la Naturaleza. Así, es preciso que, desde la educación ecofeminista, se lleve a cabo la aproximación a un enfoque ecocéntrico (Berry, 1999), en el que se consideren a los humanos y no humanos como miembros de una comunidad biótica en constante relación y dependencia. Ello ha de derivar en una serie de obligaciones morales de los humanos para con el resto de seres de su hábitat. Del mismo modo, se encaminaría al profesorado en formación y en ejercicio hacia una perspectiva biocéntrica (Taylor, 2011), en la cual cada organismo es un centro de vida teológico, dotado de unicidad e individualidad que contribuye al equilibrio del medio. Así, en los distintos niveles se pretende avanzar hacia escenas que evoquen una convivencia pacífica y armoniosa con todos los elementos humanos y no humanos y de respeto hacia la Naturaleza.
- Rechazar la idea de progreso si únicamente está asociado al trabajo industrializado y tecnológico. Tal y como exponen Mies y Shiva (1998, p. 13), «la marginación de las mujeres y la destrucción de la biodiversidad son procesos que van unidos», pues existe una fuerte relación entre los sistemas de dominación que, desde una visión androcéntrica y antropocéntrica de la realidad, se ejerce sobre la Tierra y sobre las mujeres (Perales, 2010). Todas las dinámicas de producción actuales que explotan la Naturaleza se encuentran vinculadas con las

numerosas injusticias sociales sobre los territorios y las personas que en ellos habitan, promoviendo graves consecuencias para las generaciones presentes y futuras (Cámara *et al.*, 2018). Por ello, desde el ecofeminismo crítico se denuncia el colonialismo y el progreso económico y científico-tecnológico que someten a las personas y a la Naturaleza, ya que esta destrucción se está llevando a cabo en nombre del mal llamado desarrollo. Según Shiva (1995, p. 21) «debe haber algo muy equivocado en un concepto de progreso que amenaza la propia supervivencia». Así, el último nivel de la hipótesis de progresión de este mismo ítem se correspondería con aquellas obras que pusieran en valor la artesanía y los cuidados como actividades productivas y para el sostenimiento de la vida.

Ítem	No conseguido	En proceso	Conseguido
1. Representar los cuidados como una actividad libre que surge del amor o preocupación por algo, por alguien o por la Naturaleza.	<p>Las actividades de cuidado están realizadas por personas racializadas, predominando las figuras femeninas.</p> <p>La Naturaleza es almacén para la satisfacción de las personas de piel blanca (tecnología, mecanización extractiva, productos químicos, etc.).</p> <p>Los animales se usan como instrumentos de trabajo negándoles la capacidad de sentir.</p>	<p>Las actividades de cuidado se asocian a personas esclavas.</p> <p>Los ciclos de la Naturaleza son respetados. Asimismo, las actividades de extracción de recursos se realizan con prudencia y relativo cuidado hacia la tierra y atendiendo a las necesidades básicas de los animales no humanos.</p>	<p>Las actividades de cuidado se realizan por personas de cualquier ámbito social o racial, sin diferenciación de sexo ni de edad.</p> <p>La Naturaleza es considerada el hábitat en el que el ser humano convive con animales no humanos y las actividades de mantenimiento están en equilibrio con los ciclos naturales de la vida.</p>

<p>2. Superar los estereotipos de raza, género y especie.</p>	<p>Los sentimientos de empatía, respeto y consideración hacia otras culturas y especies solo son visibles en mujeres.</p>	<p>Los sentimientos de empatía, respeto y consideración hacia otras culturas y especies son representados por las figuras femeninas y personas de baja consideración social, como personas esclavizadas, infantes y personas homosexuales y transexuales.</p>	<p>Todas las personas de cualquier sexo, etnia o cultura muestran respeto y consideración entre ellas y hacia los animales no humanos.</p>
<p>3. Suprimir la asociación mujer-Naturaleza y la cosificación de los cuerpos femeninos.</p>	<p>Las mujeres se representan como posesiones útiles para el placer y la sexualidad.</p>	<p>Las mujeres se representan por su capacidad gestante y, por tanto, se conceptualizan como Naturaleza, cuerpo y maternidad.</p>	<p>Las mujeres se representan en otras acciones más allá de la maternidad y la sexualidad.</p>
<p>4. Los animales no humanos son seres vivos con los que compartimos el hábitat.</p>	<p>La violencia contra los animales se utiliza para construir una identidad antropocéntrica, basada en la dominación hacia otras especies. Mujeres y hombres utilizan los animales como instrumentos de conquista y dominación del medio.</p>	<p>Los personajes femeninos muestran sentimientos de empatía hacia los animales no humanos domésticos (mascotismo), pero no desafían el orden patriarcal androantropocéntrico.</p> <p>Los personajes masculinos muestran actitudes violentas hacia los animales no humanos domesticados para causar dolor a las mujeres.</p>	<p>Todas las personas muestran actitudes de respeto, cuidado y consideración a los animales no humanos, más allá de que sean mascotas o animales en libertad.</p>

<p>5. La Naturaleza es representada como un sujeto de derecho y no como el escenario de vida de la especie humana.</p>	<p>La Naturaleza es representada como almacén para la satisfacción humana y escenario de sus actividades. Se niega la capacidad natural de la Tierra para dar vida o quitarla por sus fuerzas magnéticas y que no deben ser alteradas.</p>	<p>Los personajes masculinos son representados como proveedores, conquistadores y extractores de recursos en contra de los ritmos y ciclos vitales, siendo estos actos considerados como «proezas» (caza, minería, guerras, política, etc.), mientras que las mujeres son representadas en trabajos rutinarios y diarios, más conectados a los ciclos vitales (recolectar, coser, desbrozar, etc.).</p>	<p>Los personajes representados se muestran conectados y en sintonía con los ciclos naturales.</p>
<p>6. Rechazar la idea de progreso si únicamente está asociado al trabajo industrializado y tecnológico.</p>	<p>La división del trabajo por sexos se representa como natural y en asociación con las características biológicas que han sido aceptadas y naturalizadas a lo largo de los siglos.</p>	<p>La división del trabajo por sexos no está causada por la fuerza o resistencia de hombres y mujeres, sino únicamente por diferencias reproductivas y por posibilidades de sobrevivir.</p>	<p>La artesanía y los trabajos de cuidados son representados y valorados por encima de la técnica para poder sobrevivir a los problemas socioambientales vigentes.</p>

Tabla 1: *El test de la Nueva Ariadna para educar en el ecofeminismo crítico a partir de las obras expuestas en los museos de bellas artes.* Fuente: Elaboración propia.

El diseño del Test de la Nueva Ariadna atiende a la necesidad de que el profesorado en formación inicial y en ejercicio sea capaz de analizar las obras de arte desde la perspectiva ecofeminista. Su finalidad es que, de este modo, puedan escoger aquellas imágenes que conduzcan al desarrollo de propuestas coeducativas que

promuevan el pensamiento reflexivo y crítico del alumnado en el marco de una educación patrimonial ecofeminista y antiespecista.

Así, además de esta rúbrica extensa y detallada de los contenidos que se proponen, se ha considerado como necesaria una versión esquemática que permita unas indicaciones fáciles de aplicar. Por ello, se ha diseñado esta batería de ocho preguntas cortas y de respuesta dicotómica:

1. ¿Se representan escenas en las que mujeres y hombres realizan tareas de cuidados de forma equitativa?
2. ¿Aparecen situaciones cotidianas en las que animales humanos y no humanos comparten espacio al mismo nivel de relevancia para la escena?
3. ¿La Naturaleza, como conjunto de ecosistemas, es representada como un elemento con el mismo protagonismo que el resto de seres, tanto humanos como no humanos?
4. ¿Las mujeres son representadas más allá de sus papeles como madres y objeto de deseo sexual?
5. ¿El desarrollo y el progreso de las sociedades aparecen vinculados con actividades de cuidados?
6. ¿Los animales no humanos son tratados con la misma dignidad y respeto que los animales humanos?
7. ¿Los animales no humanos domesticados reciben el mismo trato que los animales no humanos para uso industrial?
8. ¿Las mujeres representadas aparecen desempeñando un rol que supera los estereotipos de género?

#### 4. Conclusiones

Las preocupaciones ecosociales no son una novedad incipiente que haya surgido a raíz del cataclismo ambiental que está sufriendo el planeta en las últimas décadas y cuya respuesta se ha visto institucionalizada a través de acciones políticas (cumbres climáticas, Objetivos Del Milenio, Objetivos de Desarrollo Sostenible, etc.). Por el contrario, el pensamiento ecológico tiene una larga trayectoria histórica que, además, está muy vinculada con la historiografía feminista. Han sido numerosos los movimientos cívicos y sociales, nacionales e internacionales, acontecidos desde el siglo XIX, que pueden ser considerados como la antesala del ecofeminismo y en los que las mujeres tuvieron un rol protagonista de acción, siendo pioneras en la creación de movimientos de protección animal y medioambiental. Asimismo, la educación fue considerada en estas movilizaciones, desde sus inicios, como la mejor herramienta para el desarrollo de una ciencia y una sociedad más justa y humana que puede romper la visión de la Naturaleza como un simple escenario de actividades humanas, contenedora y fuente de recursos.

En concreto, en la aproximación histórica de la educación humanitaria desarrollada a lo largo del presente trabajo, se ha podido comprobar cómo desde hace más de dos siglos la educación ha sido considerada como uno de los pilares fundamen-

tales para la protección ambiental y animal y, para la desarticulación de la violencia en todas sus manifestaciones. En esta línea, resultan especialmente interesantes los antecedentes históricos mostrados en el texto sobre la preocupación ante la falta de formación del profesorado en educación humanitaria, lo que puede provocar no solo la inacción, sino algo aún más perjudicial: el rechazo y las resistencias activas. En el acercamiento realizado a las primeras propuestas educativas para educar en el antiespecismo (Ligas de la Bondad), se ha puesto de manifiesto que aprender a practicar la bondad para detener todas las formas de crueldad sobre cualquier ser viviente es fundamental en la construcción de una sociedad justa y ecosostenible. Sin embargo, para ello, se debe realizar una enseñanza competencial que promueva aprendizajes significativos comprometidos y activos, ya que el objetivo es aprender a intervenir en el medio de forma equilibrada a partir de un nuevo paradigma de convivencia.

Uno de los vehículos fundamentales para ello es la didáctica de la(s) Historia(s) del Arte desde el ecofeminismo crítico. El arte, más allá de una secuencia cronológica de estilos y de su valor estético, es memoria histórica e identidad en la medida que es el reflejo histórico de los valores culturales del contexto social, así como también de las subjetividades individuales. Es necesario desarrollar una mirada crítica ecofeminista sobre el arte para romper con los cánones heredados —patriarcales, eurocentristas y heteronormativos— y con los relatos presentados en masculino universal. La interpretación de una obra de arte va a depender de la mirada contemplativa y esta, a su vez, estará sujeta a los códigos y valores culturales imperantes en el modelo de socialización, de manera que, en una sociedad eminentemente patriarcal, cuyo modelo de socialización diferencial de género mantiene y perpetúa roles y estereotipos asentados en asimetrías de poder, la mirada contemplativa será androcéntrica y sexista. Por tanto, hay que reeducar esa mirada a través de la lente crítica feminista que cuestiona el orden social establecido por el género.

Urge poner en marcha en los espacios educativos formales (escuelas, institutos y universidades) esa educación patrimonial humanitaria, ecofeminista y antiespecista que proporcione al alumnado herramientas para interpretar de forma crítica, a través de la(s) Historia(s) del Arte, su entorno, su contexto pasado y actual, los discursos machistas, racistas, homófobos, crueles y negacionistas y su relación con otros seres sintientes. Con este objetivo se ha creado el Test de la Nueva Ariadna, diseñado para ser aplicado en los museos de arte y que pretende poner en contacto directo a docentes y estudiantes con las fuentes primarias de información histórica, con el objetivo de que puedan cuestionar los discursos hegemónicos tradicionales, interpelando a las obras de arte desde una mirada crítica ecofeminista.

## Bibliografía

- ABC. (27 de junio de 1925). La sociedad protectora de animales. *ABC*.
- Adorno, Theodor W. (1970). *Teoría de la estética*. Akal.
- Alario, María Teresa (2010). Sobre mujeres y museos. Un nuevo diálogo. *Her&Mus*, 3, 19-24.
- Antonic, Lydia. (2003). A New Era in Humane Education: How Troubling Youth Trends and a Call for Character Education are Breathing New Life into Efforts to Educate Our Youth About the Value of All Life. *Animal Law*, 9, 183-213.
- Anzoátegui, Micaela y Femenías, María Luisa. (2015). Problemáticas urbano-ambientales: un análisis desde el ecofeminismo. En Alicia Puleo (Ed.), *Ecología y género en diálogo interdisciplinar* (pp. 219-240). Plaza y Valdés.
- Arnheim, Rudolf. (1993). *Consideraciones sobre la educación artística*. Paidós.
- Barragán, José María. (2008). Revivificar las aportaciones de la educación artística en el contexto de los cambios en las sociedades contemporáneas. En Luisa María Martínez García, Rosario Gutiérrez Pérez y Carlos Escaño (Coords.), *Nuevas propuestas de acción en educación artística* (pp. 79-105). Publicaciones e Intercambio Científico Universidad de Málaga.
- Be kind: a visual history of humane education, 1880-1915*. (s.f.). *Bands of Mercy*. <https://bekindexhibit.org/exhibition/bands-of-mercy/>
- Bechdel, Alison. (2008). *The Essential Dykes To Watch Out For*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Berry, Thomas. (1999). *The Great Work: Our way into the Future*. Three Rivers Press.
- Calaf, Roser. (1996). La enseñanza de la Historia del Arte: entre la borrosidad y la realidad posible. *Iber: Didáctica de las ciencias sociales, geografía e historia*, 8, 17-24.
- Cámara, Elvira; Garrido, María; Ramírez, Nerea y Monasterio, Marta (2018). Ecologismo libre de patriarcado. *Revista Ecologista*, 95. <https://www.ecologistasenaccion.org/95000/ecologismo-libre-de-patriarcado/> (Fecha de consulta: 11/9/22).
- Carrasco, Cristina. (2009). Mujeres, sostenibilidad y deuda social. En *Revista de Educación*, 1, 169-191.
- Castillo-Mayén, Rosario y Montes-Berges, Beatriz. (2014). Análisis de los estereotipos de género actuales. *Anales de Psicología*, 30(3), 1044-1060.
- Conde, Javier. (2014). Desigualdad, discriminación y pedagogía de la igualdad. *Actualidades Investigativas en Educación*, 14(1), 1-20.
- Corrochano, Gregorio. (5 de octubre de 1927). El cultivo de la sensibilidad. *ABC*.
- Cronin, J. Kerri. (2008). *Art for Animals: Visual Culture and Animal Advocacy, 1870-1914*. Pennsylvania State University Press.
- D'Eaubonne, Françoise. (1974). *Le féminisme ou la mort*. Pierre Horay Éditeur.
- D'Eaubonne, Françoise. (1998). La época del ecofeminismo. En María Xose Agra (Coord.), *Ecología y feminismo* (pp.23-51). Comares.
- De Diego, Estrella. (2022). *El Prado inadvertido*. Anagrama Argumentos.
- De la Villa, Rocío. (2013). Crítica de arte desde la perspectiva de género. *Investigaciones feministas*, 4, 10-23.

- Díaz-Abad, Carlos Ariel. (2019). Del antropocentrismo al sensocentrismo: una evolución ética necesaria. *Universidad de La Habana*, 287, 363-381.
- Dorado, Daniel. (2012). La consideración moral de los animales no humanos en los últimos cuarenta años: una bibliografía anotada. *Telos. Revista Iberoamericana de Estudios Utilitaristas*, 17(1), 47-63.
- Estepa, Jesús. (2007). *Investigando Nuestro Mundo. Investigando las sociedades actuales e históricas*. Díada.
- Feliu, María. (2011). ¿Cómo podemos aprender arte en Educación Primaria? ¡Traslademos las obras de arte al aula!. En *EARI-Educación Artística de Investigación*, 2, 86-90.
- Fontal, Olaia. (2009). Didáctica en los museos del arte. *Cuadernos de Pedagogía*, 394, 63-66.
- Fontal, Olaia. (2016). El patrimonio a través de la educación artística en la etapa de primaria. *Arte, individuo y sociedad*, 1, 105-120.
- Fontal, Olaia. (2017). Educación patrimonial: la educación patrimonial en España. *Cuadernos de arte rupestre: revista del Centro de Interpretación de Arte Rupestre de Moratalla*, 8, 83-86.
- García Jiménez, María Teresa. (2021). *Corrientes renovadoras en la Didáctica de las Ciencias Naturales y su influencia en la Salud Pública. Educación Ambiental y Educación para la Salud 1876-1936* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Gonzalez Marcén, P.; Picazo Gurina, M y Casheda Pérez, M. (en prensa). El test de baeza. Una propuesta de Pastwomen para las ilustraciones arqueológicas e históricas. *Mujeres, arqueología y museos: investigar para coeducar*. Museo de Navarra, Gobierno de Navarra: Pamplona.
- Griffin, Susan. (1994). Woman and Nature: the roar inside her. *Hypatia*, 9(3), 225-238.
- Historical Society of Pennsylvania. (s.f.). *Women's Pennsylvania Society for the Prevention of Cruelty to Animals Records* (Collection 3156). <http://www2.hsp.org/collections/manuscripts/w/WPSPCA3156.html>
- Herrero, Yayo. (2015). Apuntes introductorios sobre el ecofeminismo. *Boletín de recursos de información de Hegoa: Instituto de Estudios sobre Desarrollo y Cooperación Internacional*, 43. <https://publicaciones.hegoa.ehu.eus/es/publications/334>. (Fecha de consulta: 8/9/22).
- Horta, Oscar. (2010). What Is Speciesism?. *Journal of Agricultural and Environmental Ethics*, 23, 243-266.
- Horta, Oscar. (2012). Tomándonos en serio la consideración moral de los animales: más allá del especismo y el ecologismo. En Jimena Rodríguez Carreño (Ed.), *Animales no humanos entre animales humanos*. (pp. 191-226). Plaza y Valdés.
- Horta, Oscar. (2017). *Un paso adelante en la defensa de los animales*. Plaza y Valdés.
- Henry Salt. (s.f.). *Humanitarian League*. <https://www.henrysalt.co.uk/humanitarian-league/>.
- Jarvis, Gary K. (2009). *The road not taken: Humanitarian reform and the origins of animal rights in Britain and the United States, 1883-1919* [Tesis doctoral]. The University of Iowa. <https://www.worldcat.org/es/title/760887727>. (Fecha de consulta: 20/8/22).

- Jiménez, Lucina; Aguirre, Imanol y Pimentel, Lucía G. (2009). *Educación artística, cultura y ciudadanía*. Servicio de Publicaciones de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).
- Johnston, Patricia. (2006). *Seeing High and Low: Representing Social Conflict in American Visual Culture*. University of California Press.
- Kelly, Petra K. (1992). *Pensar con el corazón. Textos para una política sincera*. Círculo de Lectores.
- Klingberg, Frank J. (1942). The Evolution of the Humanitarian Spirit in Eighteenth-Century England. *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, 66(3), 260–278.
- Leneman, Leah. (1997) The awakened instinct: vegetarianism and the women's suffrage movement in Britain. *Women's History Review*, 6(2), 271-287.
- López Fernández-Cao, Marian. (2015). *Para qué el arte. Reflexiones en torno al arte y su educación en tiempos de crisis*. Fundamentos.
- Lucas, Laura; Arroyo, Elisa y Trabajo, Mónica. (2022). Educación patrimonial y ecofeminismo. Análisis de los ecomuseos españoles. *Aula Abierta*, 51(2), 151-160.
- Lucas, Laura; Trabajo, Mónica y Borghi, Beatrice. (2020). El museo como laboratorio escolar. Análisis de buenas prácticas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(2), 299-317.
- Marañón, Iria. (2018). *Educación en el feminismo*. Plataforma Editorial.
- Massachusetts Society for the Prevention of Cruelty to Animals. (1915). Our Dumb Animals, 48(1).
- McCoy, Jean. (1915). Loses life trying to rescue pet. En *Our Dumb Animals*, 48, 2, 30-31.
- Mies, María y Shiva, Vandana. (1998). *La praxis del ecofeminismo. Biotecnología, consumo y reproducción*. Icaria.
- Ministerio de Educación y Formación Profesional. (2002). *Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato*, Boletín Oficial del Estado, 6 de abril de 2022.
- Moore, J. Howard. (s.f.). *Animal Rights: A History* J. Howard Moore. <http://thinkdifferentlyaboutsheep.weebly.com/animal-rights-a-history-j-howard-moore.html>
- Perales, Verónica. (2010). Práctica artística y ecofeminismo. *Creatividad y Sociedad*, 15, 1-22.
- Pollock, Griselda. (2022). *Diferenciando el canon. El deseo feminista y la escritura de las historias del arte*. Producciones de arte y de pensamiento.
- Prats, Joaquim. (2003). Repensar el arte en la enseñanza. Íber: *Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 37, 5-6.
- Puleo, Alicia. (2011). *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Cátedra.
- Puleo, Alicia. (2019). *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*. Plaza y Valdés.
- Rowley, Francis H. (1889). *The Teacher's Helper in Humane Education*. The American Humane Education Society.
- Santisteban, Antoni. (2019). La enseñanza de las Ciencias Sociales a partir de problemas sociales o temas controvertidos. *El Futuro del Pasado*, 10, 57-79.

- Selwyn, Neil. (2002). *Literature Review in Citizenship, Technology and Learning*. Futurelab.
- Shiva, Vandana. (1995). *Abrazar la vida. Mujer, ecología y desarrollo*. Horas y Horas.
- Silva, Nora. (2018). *Invitaciones a repensar los cuidados desde la economía feminista, el ecofeminismo y el Buen Vivir*. Fundación InteRed.
- Solís, Carmen. (2012). Ecofeminismo ante la crisis global. En Isabel Vázquez (Coord.), *Investigación y género, inseparables en el presente y en el futuro: IV Congreso Universitario Nacional Investigación y Género* (pp. 1969-1987). Unidad para la Igualdad, Universidad de Sevilla.
- Tafalla, Marta. (2019). *Ecoanimal. Una estética plurisensorial, ecologista y animalista*. Plaza y Valdés.
- Tapia, Amié. (2018). *Mujeres indígenas en defensa de la tierra*. Cátedra.
- Tardón, María. (2011). Ecofeminismo. Una reivindicación de la mujer y la naturaleza. *El Futuro del Pasado*, 2, 533-542.
- Taylor, Paul W. (2011). *Respect for Nature: A Theory of Environmental Ethics*. Princeton University Press.
- Vallvé, Lluís. (2002). Educar a través de l'art. *Perspectiva Escolar*, 269, 34-45.
- Velasco, Ángela. (2019). ¿Quiénes son los sujetos dignos de consideración moral? Una aproximación al debate entre el holismo ecológico y el atomismo moral animalista en la filosofía ecofeminista. *Ecología Política*, 58, 27-33.
- Warren, Karen J. (1997). *Ecofeminism. Women, Culture, Nature*. Indiana University Press.
- Warren, Karen J. (2003). Filosofías ecofeministas: una mirada general. En Karen J. Warren (Ed.). *Filósofas ecofeministas* (pp. 11-33). Icaria.

Recibido el 15 de septiembre de 2022

Aceptado el 25 de febrero de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 167-189)]







# Miscel·lània

## Articles

VÍTOR BLANCO-FERNÁNDEZ<sup>1</sup>

---

### CIBERFEMINISMOS PARA EL CAMBIO DE SIGLO. DISCUSIONES CIBERFEMINISTAS ENTRE 1997 Y 2001

### *CYBERFEMINISMS FOR THE NEW CENTURY. CYBERFEMINIST DISCUSSIONS BETWEEN 1997 AND 2001*

#### RESUMEN

Entre 1997 y 2001, el colectivo ciberfeminista Old Boys Network (OBN) organizó tres Internacionales Ciberfeministas. El objetivo de este artículo es definir los cambios en el pensamiento ciberfeminista durante este periodo. Para ello, acudo a las tres publicaciones que acompañaron a dichos encuentros. Mediante un método de codificación emergente, con perspectiva cuantitativa y cualitativa, localizo y describo el devenir de los debates fundamentales en el interior del ciberfeminismo. Concluyo que, en contra de las aproximaciones históricas previas que dividen el ciberfeminismo en dos olas delimitadas, el ciberfeminismo se desarrolló de manera fluida, proponiendo y escenificando discusiones como la definición del término, su sujeto político o su relación con el feminismo, entre otros. OBN, más que punto de inflexión, fue la bisagra entre un primer ciberfeminismo inicial y todas sus posteriores ramificaciones. Sus publicaciones testificaron, también, la creciente preocupación por un Internet progresivamente mercantilizado y controlado.

**Palabras clave:** ciberfeminismo, feminismo, sujeto político, interseccionalidad, representación.

#### ABSTRACT

Between 1997 and 2001, the cyberfeminist collective Old Boys Network (OBN) organized three Cyberfeminist Internationals. The main aim of this article is to define the evolution of cyberfeminist thinking during these years. To do this, I analyze their three correspondent publications. Through an emergent coding method, both quantitative and qualitative, I describe the evolution of the main cyberfeminist debates. I conclude that, contrary to previous historical approaches, which divide cyberfeminism into two defined waves, its evolution was gradual, with parallel diverse responses to main debates such as the definition of the term, its political subject or its relationship with feminism, among others. OBN, more than a turning point, was an ongoing path between the first initial cyberfeminism, and all its later ramifications. The publications also witnessed the growing concern about a progressively capital-oriented, controlled Internet.

**Keywords:** cyberfeminism, feminism, political subject, intersectionality, representation.

1 Universitat Pompeu Fabra, Departamento de Comunicación. vitor.blanco@upf.edu. <https://orcid.org/0000-0002-4906-3577>. Financiación: Ministerio de Universidades del Gobierno de España, ayuda FPU19/06054.



## 1. Introducción

Entre 1997 y 2001, el colectivo ciberfeminista Old Boys Network (OBN) organizó tres Internacionales Ciberfeministas: First Cyberfeminist International (Kassel, 1997), Next Cyberfeminist International (Rotterdam, 1999) y Very Cyberfeminist International (Hamburgo, 2001). En cada una de ellas, mujeres de diferentes partes del globo fueron invitadas a pensar y actuar en el ciberfeminismo, con planteamientos, debates y respuestas diversas. Mi objetivo en este artículo es definir, precisamente, los cambios en el pensamiento ciberfeminista durante el fin del siglo y la entrada del nuevo milenio, atendiendo comparativamente a lo ocurrido durante cada una de las tres internacionales.

Para ello, acudo a las publicaciones que acompañaron a las internacionales y recogieron las presentaciones y proyectos presentados, así como debates posteriores y reflexiones adicionales. Mediante la codificación emergente aplicada a los textos, tanto desde la perspectiva cuantitativa como cualitativa, analizo cómo los focos de consenso y discusión, energías y expectativas evolucionan en el tiempo.

Si bien la definición del ciberfeminismo es un campo polémico de debates, es importante arrancar este artículo sobre una base descriptiva común. A efectos de estas páginas, y sin menospreciar las discusiones sobre el concepto, considero el ciberfeminismo una corriente de pensamiento político que, desde inicios de los años 90 y hasta el principio del nuevo milenio, aunó la lucha emancipatoria feminista con las emergentes tecnologías de la información y la comunicación en un proyecto de cambio global y radical que va más allá de la participación de las mujeres en dichas tecnologías, incluyendo futuros utópicos y sociedades nuevas de emancipación digital, junto a los debates y autocríticas que acompañan a estos deseos políticos.

## 2. Revisión bibliográfica

### 2.1. Arranques ciberfeministas. Polisemia y proto-ciberfeminismo

Los orígenes del ciberfeminismo se sitúan normalmente en 1991, cuando el grupo australiano VNS Matrix lanza su Manifiesto Ciberfeminista para el siglo XXI (Mondlocj, 2013, p. 107; Paasonen, 2011, p. 339; Pérez Suárez y Revuelta-Domínguez, 2008, p. 285; Romero Sánchez, 2013, p. 159). Simultáneamente, Sadie Plant, desde Reino Unido, comienza a usar el término en sus trabajos (Consalvo, 2002; Reverter Bañón, 2001, p. 37). En su génesis también participan Nancy Paterson, desde Canadá (Paasonen 2011, p. 339; Sundén, 2001, pp. 221-222), Lynn Hershman Leeson y Linda Dement (Salvador Agra, 2018, p. 135). El ciberfeminismo emerge independiente y simultáneo en diversos lugares (Evans, 2004; Galloway, 1998; Sollfrank, 2015, 2016, 2019, p. 253; Volkart 2004, p. 85), «como un virus» (Zafra, 2019, p. 13) o «un meme espontáneo» (Julianne Pierce, en Galloway, 1998). Esta generación múltiple provoca que, a pesar de poder trazarlo geográficamente, no exista un punto de partida teórico estable (Paasonen, 2011). Una «polifonía semántica» que marcará el futuro del movimiento (Salvador Agra, 2018, p. 135).

En cualquier caso, el ciberfeminismo nace con el impulso enérgico de la cibercultura de los años ochenta (Zafra 2019, p. 13), en la encrucijada entre «la teoría feminista, el arte y las redes online» (Paasonen, 2011, pp. 335-336), y entre la teoría filosófica y política, el activismo y el artivismo (Sundén, 2001). Francesca da Rimini, de VNS Matrix, condensa el *zeitgeist* del momento: «a comienzos de los 90 el capitalismo de la información todavía no se había asentado. Internet estaba mucho menos regulado, mucho menos mercantilizado [...] Parecía albergar posibilidades infinitas, era un momento de inmanencia, de llegar a ser» (en Evans, 2014). Yvonne Volkart denomina a este interés feminista por las nuevas tecnologías «giro digital» (2004, p. 86). Marca una diferencia fundamental con las tendencias tecnóforas previas, que diversas autoras asocian al feminismo de la segunda ola (Reverter Bañón 2011, p. 36; Sollfrank, 2019, p. 254). Frente a una postura pesimista y distópica dominante durante los años 70 y 80, que asocia la tecnología inevitablemente con el patriarcado; pasamos a una corriente optimista y utópica que entiende las tecnologías como herramientas apropiables de posibilidades feministas (Perdomo Reyes, 2016, p. 174; Romero Sánchez, 2013, p. 157; Salido Machado 2017, p. 49).

No obstante, este esquema es excesivamente simplista. Volkart (2004) nos recuerda que, durante los años 70, muchas feministas entendieron el potencial emancipador de las tecnologías de reproducción. Para la autora, el «giro digital» es, más bien, un cambio de tipo corporal marcado por el trabajo de Donna Haraway y el cibernético (1985): la tecnología deja de ser externa al cuerpo para fusionarse en él (Volkart, 2004, p. 86). Por su parte, Fernández y Wilding (2019), así como Paasonen (2011), sostienen que entre el ciberfeminismo y el feminismo de la segunda ola existían numerosos puentes: el separatismo de género y el arte de temática vaginal (Paasonen, 2011, p. 342), así como «la teoría y el análisis cultural, social y lingüístico feministas; la creación de nuevas imágenes de mujeres para contraatacar los rampantes estereotipos sexistas», entre otras (Fernández y Wilding, 2019, p. 309).

El caleidoscopio de referencias proto-ciberfeministas se completa con el trabajo de Luce Irigaray, especialmente influyente en la obra de Sadie Plant (García Manso, 2007, p. 15; Zafra, 2019, p. 16). También encontramos arqueología ciberfeminista en *La Dialéctica del Sexo* (1970), donde Shulamith Firestone afirmaba el poder de la cibernética para superar la biología del cuerpo sexuado (Reverter Bañón, 2001, p. 37). Ampliando el foco, *El género en disputa* (1990), de Judith Butler, marcará a todo el feminismo posestructuralista y, por supuesto, al ciberfeminismo con él (Salido Machado, 2017, p. 49). Finalmente, el artículo «¿Puede levantarse el cuerpo real, por favor?», escrito por Sandy Stone en 1991, colaborará poniendo sobre la mesa grandes temas ciberfeministas: la construcción normativa y opresiva del espacio virtual y la existencia corporal en el ciberespacio. Lo hará, además, desde una perspectiva compleja fuera del binarismo tecnofilia / tecnofobia (Stone, 2019, pp. 137-138).

## 2.2. OBN y las Internacionales Ciberfeministas

Desde sus orígenes en 1991 hasta 1997, el ciberfeminismo se volvió viral de la mano de VNS Matrix y Sadie Plant. No hay espacio aquí para profundizar en este

periodo, pero su trabajo contribuyó, sin duda alguna, a que en 1997 naciera OBN en Berlín. «OBN significa Old Boys Network [...] considerada la primera alianza ciberfeminista internacional [...] una coalición real y virtual de ciberfeministas» que «contribuye al discurso crítico sobre los nuevos medios, enfocándose especialmente en aquellos aspectos relativos al género» (OBN, 2019, pp. 245-246). Sus primeras integrantes fueron Susanne Ackers, Cornelia Sollfrank, Ellen Nonnemacher, Valie Djordjevic y Julianne Pierce (p. 246), aunque la formación variará enormemente a lo largo de los años. Teniendo en cuenta aportaciones puntuales, su red llegaría a extenderse hasta más de 180 participantes (Sollfrank, 2016).

OBN estaba abierta a cualquier persona que se identificase como mujer, la participación era voluntaria y colaborativa. Su organización era híbrida, con un grupo principal cambiante y diversas redes anexas para proyectos concretos. Su protocolo de actuación estaba guiado por el «principio del desacuerdo» (Sollfrank, 2016), un intento de diversificar sus propios puntos de vista. Bajo estas premisas, y con el objetivo de «construir espacios en los que las ciberfeministas puedan investigar, experimentar, comunicarse y actuar» (OBN, 2019, p. 247), OBN participó en listas de distribución, conversaciones online, una página web, un servidor feminista, conferencias, exposiciones y festivales internacionales, entre otros. También organizó sus propias reuniones físicas: las tres Internacionales Ciberfeministas. A raíz de ellas, publicará tres libros compilatorios de los encuentros, los *Cyberfeminist Readers*.

La Primera Internacional Ciberfeminista tuvo lugar en Kassel, Alemania, entre el 20 y el 28 de septiembre de 1997 (Reverter Bañón, 2011, p. 37). OBN fueron invitadas por la documentada X a organizar una serie de actividades en el llamado Espacio de Trabajo Híbrido. Fue aquí donde OBN impulsó una de sus obras más conocidas: las 100 antítesis. La heterogeneidad de propuestas recibidas, la voluntad diversificadora y el potencial de un término cuyo sentido quedaba por decidir, empujaron a las participantes a no definir el ciberfeminismo. Es más, decidieron definir todo aquello que el término no era. Las «100 antítesis» son precisamente eso: 100 definiciones de lo que el ciberfeminismo no es. En lugar de una descripción universal, OBN siempre animará al «enfoque personal acerca del ciberfeminismo» (OBN, 2019, p. 24).

A la First Cyberfeminist International le seguiría la Next Cyberfeminist International en Rotterdam, Holanda, durante marzo de 1999. La tercera y última Internacional Ciberfeminista recibió el nombre de Very Cyberfeminist International y tuvo lugar en Hamburgo durante diciembre de 2001. A partir de este año OBN cesa su actividad, marcando, según algunas historiadoras, el fin del ciberfeminismo como tal (García Manso y Silva e Silva, 2016, p. 285).

Desde una perspectiva histórica, es habitual establecer una división dicotómica entre una primera ola ciberfeminista protagonizada por Sadie Plant y VNS Matrix y una segunda ola que arranca con OBN y se diversifica después en otras líneas, como el ciberfeminismo social (Fernández, Wilding y Wright, 2003), el tecnofeminismo (Wajcman, 2004), hasta los contemporáneos xenofeminismo (Laboria Cuboniks, 2022) o feminismo *glitch* (Russell, 2022). La primera tiene, a rasgos generales, un carácter utópico y optimista: las nuevas tecnologías como posibilidad para la

emancipación. La segunda, al contrario, está marcada por un carácter más crítico hacia la tecnofilia y hacia el ciberfeminismo anterior. Alex Galloway (1998) considera que la primera ola goza de mayor radicalidad, frente a la institucionalización de OBN. Coinciden Pérez Suárez y Revuelta Domínguez, para quienes Plant y VNS Matrix potencian «un activismo político radical» frente a una segunda ola más moderada (2008, p. 288). Para Romero Sánchez (2013), solo podemos aplicar explícitamente la etiqueta ciberfeminista al sentir tecnófilo (p. 160). Al contrario, Fernández y Wilding denuncian el apoliticismo de la primera ola, con especial hincapié en la ausencia de los análisis raciales y poscoloniales (2019, p. 132). Reverter Bañón también comparte, en un primer momento, esta idea: mientras que el primer ciberfeminismo es, simplemente, «liberal», es a partir de OBN que hablamos de un ciberfeminismo crítico o «radical» (2001, pp. 37-41).

No obstante, la propia Reverter Bañón pondrá en cuestión la dicotomía utopía-distopía, o liberal-radical, en trabajos posteriores (2013, p. 453). Scott Milford amplía la lista de binarismos que debemos cuestionar: online/offline, liberador/opresor, vulnerabilidad/emponderamiento (2015, p. 56). De la misma manera, Perdomo Reyes (2016) y Paasonen (2011, pp. 340-341) apuestan por ampliar las categorías y añadir matices. Alejándonos de las posturas históricas binarias, es fácil comprender a OBN y las Internacionales Ciberfeministas como una bisagra de cambio entre el ciberfeminismo original y las posteriores revisiones mencionadas previamente. Como tal, trabajo con la hipótesis de que, durante este periodo, «ambas perspectivas, la utópica y la distópica, se desarrollaron y complementaron simultáneamente» (Núñez Puente, 2008, pp. 435), y ya emergían las críticas interseccionales posteriores.

### 2.3. Tensiones y debates ciberfeministas

Uno de los principales focos de discusión ciberfeminista corresponde al propio término. Ante un movimiento heterogéneo acorde a Internet (Romero Sánchez, 2013, p. 159), las primeras ciberfeministas prefirieron evitar una definición universal y «logocéntrica» (Zafra, 2019, p. 127) que borrara las diferencias internas (García Manso, 2007, p. 17). Esto nos empuja a sustituir el término ciberfeminismo por su plural «ciberfeminismos» (Scott Milford, 2015, p. 57). No obstante, autoras posteriores entendieron esta falta de definición como ausencia de voluntad y compromiso político claros (Salvador Agra, 2018, p. 136): «Las antítesis incluían la declaración “El ciberfeminismo no es apolítico”, pero la política quedó sin especificar» (Fernández y Wilding, 2019, p. 306).

Dicha indefinición política se traduce también en una relación «tortuosa» con el feminismo (Paasonen, 2011, p. 341). La voluntad de escapar de esencialismos previos o agendas «antitecnológicas e incluso antisexo» (Paasonen, 2011, p. 342), empujó a algunas ciberfeministas, como Sadie Plant (1996, p. 182) a renunciar a ser consideradas feministas; lo cual fue, también, duramente criticado posteriormente (Fernández y Wilding, 2019, p. 306). No obstante, como nos recuerda Reverter Bañón, la mayor parte de las ciberfeministas durante los primeros años del movimiento sí se consideraban feministas (Reverter Bañón, 2013, p. 455), y ya en

la Primera Internacional se concluye que «el feminismo en el ciberfeminismo es obvio» (Sollfrank, 2019, p. 307).

La discusión entre utopía y distopía ya ha aparecido previamente. La utopía, entendida de manera ingenua, se construye sobre la idea de la descorporeización proveniente del ciberpunk y la ciencia ficción; y de lecturas incorrectas del ciberno de Haraway como un ente descontextualizado (Perdomo Reyes, 2016, p. 180). Según esta utopía poscuerpo, al conectarnos al ciberespacio, dejaríamos atrás el «sexo asociado, género, sexualidad, raza, etnia, religión, (dis)capacidad, entre otros», mientras que nuestro nuevo cuerpo de datos sería libre de ser construido desde cero (Brophy, 2010, p. 930). Esta concepción tiene problemas de fácil localización, muchos de ellos planteados ya por Stone en los albores del ciberfeminismo (Salvador Agra, 2018, p. 144). En primer lugar, perpetúa el dualismo mente/cuerpo. Además, niega las condiciones individuales desiguales que determinan cómo nos conectamos al ciberespacio y experimentamos nuestra vivencia en él. Por último, no parece considerar los procesos de intensificación de desigualdades y estereotipos que presenciamos en las comunidades digitales (Bonavitta, Presman y Camacho Becerra, 2020, p. 164; Brophy, 2010, p. 933; Perdomo Reyes, 2016, p. 180), y que han conducido a un escenario virtual «patriarcal y androcéntrico» (Natansohn y Paz, 2019, p. 9). No obstante, Perdomo Reyes propone revalorizar la capacidad utópica del primer ciberfeminismo como «una época de optimismo» (Perdomo Reyes, 2016, p. 179); afirma que la autocritica hacia la descorporeización ya existía en este momento iniciático (p. 180-181). De la misma manera lo expone Paasonen (2011, p. 345), para quien la ironía funcionaba entonces como ambigüedad hacia la utopía digital (p. 349).

Debemos sumar, por otro lado, críticas a la falta de la perspectiva anticolonial, el eurocentrismo, el privilegio racial y el elitismo intelectual y socioeconómico del ciberfeminismo (Fernández 2019, Fernández y Wilding, 2019, p. 309), pese a sus intentos explícitos de inclusividad. Esto se traduce en una gravísima exclusión de las mujeres racializadas, de clases inferiores, no heterosexuales y sin acceso a las nuevas tecnologías de comunicación (Scott Milford, 2015, p. 74). En la misma línea, se denuncia cómo ciertas características del binarismo de género se vieron reforzadas en los grupos ciberfeministas (Gajjala y Mamidipudi, 2019, p. 354). Al contrario, García Manso y Silva e Silva definen que «la esencia del ciberfeminismo» es, precisamente, «la transgresión y ruptura de los límites sociales del género binario» (2016, p. 278). Para Volkart, su esencia está en la identidad «entendida como algo fracturado, escindido, fluido y móvil» (2004, p. 90).

Por último, la deriva de Internet hacia el corporativismo y mercantilización se vivió en primera persona dentro del ciberfeminismo. El espacio virtual como lugar paradigmático del neoliberalismo contemporáneo, de la vigilancia, el militarismo o el control comercial (Reverter Bañón, 2001, p. 47) crecerá como tema de debate en un movimiento que nació y creció en la libertad «de aquella internet de los 90» (Natansohn y Paz, 2019, p. 9).

### 3. Metodología

Para analizar la evolución de los debates ciberfeministas durante el cambio de siglo acudo a las publicaciones anexas a cada una de las Internacionales Ciberfeministas. La publicación de la First Cyberfeminist International (a partir de ahora, Publicación I) aparece en agosto de 1998, un año después del encuentro, editada por Cornelia Sollfrank. Tiene un total de 88 páginas que incluyen 34 textos de análisis. La publicación de la Next Cyberfeminist International (Publicación II) aparece en septiembre de 1999, cinco meses después del encuentro. En los créditos repite Cornelia Sollfrank y se suma OBN como grupo. Tiene 105 páginas con 24 textos de análisis. Por último, la publicación de la Very Cyberfeminist International (Publicación III) aparece en 2002, al año siguiente del encuentro. Las editoras son Helene von Oldenburg y Claudia Reiche. Suma 133 páginas, incluyendo 34 textos de análisis. En total, se someten a análisis 92 textos, que conforman la muestra.

El estudio se ha llevado a cabo mediante un análisis de contenido, a través de la codificación emergente en tres pasos (Mayring, 2000; Stemler, 2001). Durante una primera lectura de los textos, extraje los temas que aparecían en los mismos, conformando un listado. La segunda lectura tuvo un matiz híbrido, cuantitativo y cualitativo. Mientras cuantificaba la frecuencia de aparición de los diversos temas listados en la primera lectura, atendía también, parcialmente, a los discursos elaborados sobre cada uno de los temas. Finalmente, con los temas más importantes y frecuentes localizados, realicé una tercera lectura agrupando las posiciones e ideas de los textos para cada una de dichas temáticas, tal y como se presentan a continuación. Los temas más frecuentes son: la definición del ciberfeminismo; el sujeto del (ciber)feminismo y la interseccionalidad; la relación entre feminismo, ciberfeminismo y nuevo ciberfeminismo; la estética ciberfeminista y las políticas de la representación; Internet como utopía o distopía y las políticas corporales en el espacio virtual.

### 4. Resultados

#### 4.1. Evolución cuantitativa de los debates ciberfeministas

##### 4.1.1. Temas principales

En la Publicación I (34 textos en total) los principales temas de debate son el sujeto del (ciber)feminismo y la voluntad interseccional (presente en 17 textos de los 34 textos), la definición del ciberfeminismo (13 textos), la estética ciberfeminista (11 textos) y la relación del ciberfeminismo con el feminismo anterior (8 textos), a los cuales le siguen las posturas escépticas frente a la tecnofilia (8 textos), contradiciendo las historiografías previas que asociaban estos primeros años con utopías acrícticas, y las políticas corporales en el espacio virtual (8 textos).

En la Publicación II (24 textos en total) los intereses mutan. Las políticas corporales en el espacio virtual (13 textos) son la temática más frecuente, seguida de la definición del ciberfeminismo (9 textos), el sujeto del (ciber)feminismo y la vo-

luntad interseccional (9 textos). Si bien la estética ciberfeminista (5 textos) pierde notablemente fuerza, emergen paralelamente las políticas de representación (8 textos) y le siguen las posturas escépticas frente a la tecnofilia (7 textos). La relación del ciberfeminismo con el feminismo anterior (6 textos) reduce su interés, que se desplaza hacia una crítica al ciberfeminismo previo y nuevo ciberfeminismo (6 textos). Además, aparece la crítica al corporativismo de Internet (4 textos), junto a la reflexión sobre el control y la vigilancia (4 textos). Frente a ello, emerge la idea de un ciberfeminismo afirmativo (4 textos) que podría basarse en prácticas como el jaqueo (5 textos) o la comunidad red (3 textos).

Finalmente, en la Publicación III (34 textos en total) presenciamos una dispersión de las temáticas. Se consolidan como temas predilectos ciberfeministas la definición del ciberfeminismo (12 textos), el sujeto del (ciber)feminismo y la voluntad interseccional (7 textos) —aunque con un cierto retroceso—, y las políticas corporales en el espacio virtual (6 textos). La relación del ciberfeminismo con el feminismo anterior (4 textos) continúa desinflándose, pero el interés por la crítica al ciberfeminismo previo y nuevo ciberfeminismo (7 textos) crece. Las posturas escépticas frente a la tecnofilia (4 textos) reducen notablemente su frecuencia, igual que lo hacen las políticas de la representación (0 textos) hasta desaparecer por completo. Sí mantiene el interés, aunque notablemente reducido, la estética ciberfeminista (4 textos). El ciberfeminismo afirmativo (2 textos) cesa de ser debate, pero continúa la comunidad red (5 textos). Debido a coincidencias cronológicas, los atentados del 11 de septiembre (6 textos) se convierten en tema candente.

#### 4.1.2. Temas adicionales

Considero temas secundarios en la Publicación I aquellos presentes en 5 textos o menos, entre ellos: el jaqueo, las tecnologías de la reproducción, la revolución digital, las *dating apps*, la privacidad de datos, los problemas de accesibilidad en entornos rurales o el futuro del ciberfeminismo.

Debido a la reducción de textos en la Publicación II, considero secundarios a aquellos presentes en 1 o 2 textos. Esto incluye: las tecnologías de la reproducción, las *dating apps*, la privacidad, el algoritmo, los sistemas de producción extractivistas, el militarismo, el sistema farmacológico, la bioingeniería, el software libre y el postranshumanismo.

Situó el límite en la Publicación III para temas secundarios en 3 textos. Entre ellos: el jaqueo, el software libre, la bioingeniería, la inteligencia artificial, la música electrónica, el ciberfeminismo como etiqueta artística y la precariedad del mundo cultural.

### 4.2. Evolución cualitativa de los debates ciberfeministas

#### 4.2.1. La definición del ciberfeminismo

El proceso de (in)definición arranca en la Publicación I: «Como esperábamos, no pudimos acordar una definición del Ciberfeminismo, pero acordamos NO definir-

lo» (p. 1). No obstante, dicho consenso no se muestra en la publicación. Sollfrank se mantiene optimista con la indefinición como trazo de esperanza basado en la contradicción, la ironía y la «tensión productiva» (p. 61). Pero ni Verena Kuni ni Faith Wilding comparten ese optimismo. Para Wilding, el ciberfeminismo carece de ruta y debe definir su compromiso político e ideológico (p. 23). Kuni, por su parte, denuncia cómo la indefinición solamente conduce al fetichismo artístico o a ideas vacías de «actividades feministas en la red» (p. 15).

En cualquier caso, abundan definiciones individuales, que se dividen entre prácticas y conceptuales. Entre las primeras, Kathy Rae Huffman y Eve Wohlgenuth definen ciberfeminismo como «proyectos de comunicación online» feministas (p. 78) y Vesna Jankovic lo asocia con herramientas digitales cotidianas al servicio de las mujeres (p. 71). Desde perspectivas más conceptuales, Ulrike Bergermann define el ciberfeminismo como el lenguaje feminista de las nuevas tecnologías (pp. 8-9). Para Claudia Reiche es un cortocircuito molesto contra la identidad normativa (p. 32) y Alla Mitrofanova define su capacidad especulativa para enfrentarse a los cambios culturales del presente (p. 33), informando la teoría-ficción arácnida de Helene von Oldenburg, para quien el ciberfeminismo describe nuestro mutar en arañas feministas en red (pp. 46-49).

La expansión de la crítica a la indefinición empuja a cambios en la Publicación II: «necesitamos formular y presentar cómo entendemos la política de una manera más concreta de lo que hemos hecho hasta ahora» (p. 5). No obstante, la voluntad de definiciones particulares se mantiene, apostando por el plural ciberfeminismos (p. 12). Para Wilding y Fernández el ciberfeminismo implica poner en relación las nuevas tecnologías con las tradiciones y vanguardias feministas (p. 21); Ursula Biemann sitúa su interés en el límite entre online y offline, la biotecnología, la unión de mujer y tecnología o la imagen y la producción (p. 36); mientras que Volkart lista el poshumanismo y «la apropiación femenina de las tecnologías de guerra y patriarcales» (p. 64). Por último, tanto Mitrofanova (p. 12) como Kuni (p. 72) introducen la idea del ciberfeminismo como performativo: consolida la tecnología normativa, pero también abre la posibilidad a su subversión feminista.

En la Publicación III la tensión entre definición e indefinición sigue presente. Desde el editorial se ofrece una descripción base común, «feminismo en relación con los medios digitales», para inmediatamente abrir la posibilidad a cualquier definición personal (p. 5). Waltraud Schwab continúa denunciando la falta de objetivos políticos claros (p. 14), mientras que entre las nuevas definiciones se observa un «giro offline» en propuestas como la de Andrea Hapke y Andrea Jana Korb, para las que el ciberfeminismo debe considerar el sexismo, racismo y pobreza alrededor de la producción de las tecnologías (p. 71); o subRosa, que propone analizar e intervenir «los efectos de la información digital, la comunicación y las biotecnologías en la realidad, la vida, los cuerpos, el trabajo y las relaciones sociales de las mujeres» (p. 69). La misma línea siguen nuevos colectivos como Las Penélopes (p. 19), Feminist Indymedia Austria (p. 25) o The Gender Changer Academy (p. 29). La distancia cronológica permite por primera vez textos de carácter histórico: es el caso de Sollfrank, que vuelve a subrayar la esperanza en un término novedoso y vacío (p.

108), o de von Oldenburg, que admite que la idea del desacuerdo era «idealista», pero aplaude cómo dio posibilidad a «nuevas teorías, estructuras y redes» (p. 118).

#### 4.2.2. El sujeto del (ciber)feminismo y la interseccionalidad

Durante los años noventa el feminismo problematiza la categoría mujer. En la Publicación I, Bergermann se acerca a posturas propias de la performatividad de Butler (pp. 8-9) y Julianne Pierce apuesta por la emergencia de todos los géneros posibles (p. 20). Diana McCarty reseña *Ceros y Unos*, de Sadie Plant, denunciando su mística esencialista de la feminidad (p. 79). Reiche también se enfrenta a Plant: en lugar de ocupar el 1 masculino, debemos vagar por el espacio entre los 0 y 1 (pp. 24-32). Kerstin Weiberg, por su parte, ironiza sobre la genitalidad como base de la diferencia de género (pp. 58-59). La necesidad de una identificación política que permita alianzas empuja a Barbara Rechbach a sugerir «un tipo de esencialismo estratégico» (pp. 11-12) que Wilding suscribe, aunque con una atención explícita a evitar que devenga metafísica identitaria (pp. 20-23). En el polo opuesto, Mathilde Mupe desarrolla toda una serie de argumentos antropológicos y biológicos para justificar la diferencia de géneros y la conexión intrínseca entre mujeres y máquinas (p. 76). En un tono más mesurado Rae Huffman y Wohlgemuth afirman que las mujeres «se comunican de forma diferente» (p. 78).

En cualquier caso, pensar en el sujeto feminista abre paso a la inclusión de identidades constituidas de manera interseccional. Así lo afirman Kuni (pp. 13-18) y Wilding, para quien, además, urge «dejar atrás los principios metafísicos o ingenuamente humanistas como «sororidad» y aprender a convivir con los conflictos y las contradicciones inherentes a la diferencia» (p. 22). Ingrid Molnar sitúa geográficamente dichos conflictos: entre el Norte y el Sur, el Este y el Oeste (p. 81), mientras que Jankovic cree que Internet puede ser el lugar donde se encuentren estas mujeres (p. 72).

El esencialismo biológico no desaparece en la Publicación II. La autodeterminación de género, sin requisitos anatómicos, es suficiente para participar (p. 5). Pero Sollfrank sigue usando el argumento cultural para mantener un marco binario (p. 48), Nat Muller considera «un tema muy importante» recomponer el término mujer (p. 75) y Maren Hartmann se muestra preocupada porque el «borrado de género» online conduzca a la desaparición de las mujeres en la ciberesfera (p. 84). El resto de los trabajos buscan activamente descomponer el esencialismo. Caroline Bassett continúa con la crítica al trabajo de Plant, apostando por las políticas performativas de Butler (pp. 13-16) a las que también acude Kuni para proponer un espacio online «más allá del sistema binarios y de los llamados órdenes de género» (p. 72). Wilding y Fernández se preocupan por el repunte de esencialismos en Internet (p. 24), de la misma manera que Volkart opina que el peor escenario digital es que las mujeres online «nunca dejen de ser mujeres» (p. 67).

El término nuevo ciberfeminismo nace en la Publicación II con el objetivo interseccional de «expandir nuestras conexiones a un círculo más amplio de mujeres» (p. 11). Tanto Mitrofanova —«el Ciberfeminismo no es uno» (p. 12)— como Irina

Aristarkhova —«necesitamos practicar la diferencia» (p. 21)—, se unen a esta proclama. Muller denuncia cómo el feminismo ya suspendió esta tarea en los años 70 y 80 y anima a no cometer los mismos errores (p. 76), aunque para Wilding y Fernández el error ya se haya producido (p. 23).

En la Publicación III crecen preocupantemente los discursos transexcluyentes. Si bien OBN sigue apostando por la autodeterminación (p. 17), Sollfrank utiliza la expresión «hombres biológicos (sic)» (p. 108); y Corninna Bath, Uli Peter, Claude Draude, Jutta Weber y Alice Gössner acusan a la teoría queer y al «transexualismo (sic)» de «normalizar la fertilización in vitro, el control de la procreación y la eugenesia». Además, se muestran «escépticas» del sistema sexo/género (p. 65). Pese a estos ataques, la interseccionalidad sigue siendo el camino para grupos como Las Pénélopes —«transversal, horizontal, nómada, sin barreras» (p. 19)— y subRosa (p. 67).

#### 4.2.3. Feminismo, ciberfeminismo y nuevo ciberfeminismo

Durante la Publicación I, el debate entre feminismo y ciberfeminismo se construye en términos de tecnofobia/tecnofilia. Pierce, Kuni y von Oldenburg denuncian la tecnofobia feminista y coinciden en la necesidad de superarla con un nuevo marco de intervención política en las tecnologías (pp. 10, 13-18, 46-49). La posición más antifeminista la toma Corrine Petrus al sentenciar: «no me considero una feminista, pero podría llamarme ciberfeminista» (p. 75). En cualquier caso, las posturas conciliadoras son más habituales. Wilding denuncia la tecnofobia feminista, pero afirma que las estrategias de intervención tecnológica deben provenir de la tradición feminista previa (pp. 20-24). Para Kuni, el continuismo con el feminismo es fundamental si el ciberfeminismo quiere trascender como un movimiento político útil (pp. 13-18); mientras que Molnar se pregunta si «las niñas y mujeres podrán disfrutar su vida virtual mientras todavía luchan por libertades mínimas» (p. 81).

En la Publicación II la importancia del feminismo ya no se pone en duda. No obstante, emergen autocríticas, especialmente desde el ámbito anticolonial. Se cuestionan las capacidades del feminismo previo para la hospitalidad (p. 21) o para combatir la desigualdad global (p. 23). Dentro del debate tecnofilia/tecnofobia, tanto Muller (pp. 73-76) como Sollfrank (pp. 41-48) proponen encontrar el punto intermedio de interés donde «emerge una crítica constructiva» (p. 41). Escribiendo desde el este de Europa, Mare Tralla prefiere considerarse feminista antes que ciberfeminista, dejando entrever cómo las iniciativas previas de rechazo procedían desde un lugar privilegiado del norte global (p. 90).

No obstante, la publicación II testifica la aparición del concepto nuevo ciberfeminismo, que nace del rechazo al ciberfeminismo previo (p. 5). Las críticas emergen desde diferentes frentes. Wilding y Fernández señalan la incapacidad de articular un discurso interseccional y cómo sus estrategias poscuerpo ocultaron las diferencias que distribuyen la violencia, perpetuando marcos previos de «universalismo, marginalización, estereotipos, [...] silenciamiento e invisibilización» (p. 24). En la misma línea, Bassett denuncia la simplicidad de la vinculación entre tecnología y

emancipación (pp. 13-16); Sollfrank y Muller se preocupan por el carácter teórico y académico del ciberfeminismo (pp. 48, 73); y Muller añade una crítica a la falta de conexión real con el día a día de las mujeres (p. 73), así como el riesgo de que el ciberfeminismo devenga «una moda» (p. 76).

En la Publicación III, el debate entre feminismo y ciberfeminismo está prácticamente superado y la cercanía entre ambos es la única propuesta. El colectivo subRosa (pp. 66-69) propone el aprendizaje de las formas de organización feministas decoloniales como modelos a seguir en la configuración de alianzas ciberfeministas, mientras que Hapke y Jana Korb escenifican esta cercanía renombrando al movimiento como «ciberFeminista» (p. 72), una vía para solucionar su preocupación interna: «somos un grupo ciberfeminista que no se quiere llamar a sí mismo ciberfeminista» (p. 73). El debate entre ciberfeminismos sigue, evidentemente, presente: se proclama que «el viejo y buen Ciberfeminismo ha muerto. ¡Viva el Ciberfeminismo!» (p. 64), y se exige su aplicación a nuevos espacios emergentes tales como «la inteligencia artificial, la robótica, la nanotecnología, la bio-informática, etc.» (p. 65). Para Paasonen, las críticas continúan siendo su excesivo utopismo, su esencialismo y su universalismo (p. 80). La tensión entre posturas ciberfeministas durante la Internacional tuvo que ser evidente cuando Sollfrank define «el clima separatista» vivido (p. 111). Así se ejemplifica en los últimos textos de la Publicación, donde OBN comparte abiertamente sus grandes divisiones internas de qué supone el ciberfeminismo y del modelo de organización que desearían promover.

#### 4.2.4. Estética ciberfeminista y políticas de la representación

En la Publicación I, Kuni (pp. 13-18) y Bergermann (pp. 8-9) reflexionan sobre el ciberfeminismo no solo como estrategia política, sino también estética. Kuni analiza las webs contemporáneas feministas y concluye que contribuyen a constituir una estética hermética de la feminidad. Frente a ello, propone entender la web como algo más que un mero contenedor de información e incluir la diferencia y la hibridación en sus decisiones estéticas (pp. 13-18). Las políticas de la representación del cuerpo en el espacio virtual preocupan a Marina Griznic (p. 19) y Petrus las retoma en relación con el debate sobre la visibilidad (p. 74). Sollfrank construye puentes entre el ciberfeminismo y el Net.art (pp. 54-55). Para Kuni, esta relación puede resultar problemática: el ciberfeminismo debe ser algo más que una vanguardia artística (pp. 13-18). En cualquier caso, en la Publicación I participan numerosas artistas Net.art en un gesto que Sollfrank considera revolucionario debido a la dificultad de las mujeres para entrar en las instituciones artísticas (p. 60). Es el caso de Daniela Alina Plewe, que emplea inteligencias artificiales, gráficos 3D y espacios inmersivos donde recorrer deducciones lógicas (pp. 42-44). Margarete Jahrmann describe sus «datavatares», representaciones semirrealistas individualizadas realizadas mediante caracteres de teclado (p. 52). Weiberg acerca la estética ciberfeminista al cuero y otros elementos BDSM (pp. 58-59); mientras que Gudrun Teich realiza collages audiovisuales (p. 82) y Data DJ encuentra el potencial político-estético en el remix (p. 84).

En la Publicación II crece la desconfianza hacia las políticas de la representación (p. 4), provocada por la reconsideración del cuerpo físico frente a las utopías descorporeizadas. Según Mitrofanova es importante distinguir entre el «cuerpo como oportunidad» y el «cuerpo como representación», porque «solo así tendremos la libertad de escoger tanto un sujeto material como un símbolo una imagen para la autoidentificación» (p. 12). Kuni recupera su análisis previo para reseñalar el papel universalista de las webs feministas (p. 71), coincidiendo con Wilding y Fernández, para quien las políticas de la representación deben enfrentarse a la diversidad y combatir la homogeneización (p. 22).

Volkart describe la capacidad del arte para dar forma a «los fantasmas tecnológicos» (Publicación II: 61), esencialmente con relación a la biotecnología. Se preocupa, especialmente, sobre cómo la estética puede naturalizar los discursos tecnológicos patriarcales de progreso, frente a lo que propone fijarnos en los errores y manchas (p. 64). Una estética *glitch* que también guía la propuesta de Grizinic (p. 92). Además, Tralla propone la reapropiación paródica del estereotipo que permite «una crítica hacia las prácticas sociales de significación, especialmente aquellas relacionadas con los temas de género» (p. 87). El error y la parodia fueron fundamentales en las vanguardias artísticas del siglo XX, que Reiche recupera y renombra «D@D@» (pp. 94-97). Finalmente, Kuni defiende un arte activista o «artivismo» (pp. 69-72).

En la Publicación III se incluyen un total de 19 carteles de colectivos y artistas ciberfeministas que muestran las estéticas que circulaban en el movimiento durante aquel año. No obstante, el análisis visual de estos afiches supera los límites de este trabajo y queda pendiente de realización. En el ámbito textual, las políticas de la representación desaparecen completamente del debate y la estética apenas es mencionada. Cuando lo hace, es mediante aportaciones que no se adhieren explícitamente a las discusiones previas, como es el caso de Thealit, que propone unir arte y ciencia (p. 18); o el colectivo MAKE, que denuncia la ausencia de mujeres en el mundo del arte (p. 21).

#### 4.2.5. Internet como utopía/distopía

Frente a la historiografía habitual, en la Publicación I, el escepticismo hacia las ideas utópicas es mayoritario. Solo dos textos subrayan las posibilidades emancipatorias de Internet y no son de carácter utópico. Jancovic destaca los usos posibles y puntales feministas de la red (p. 71) y Rae Huffman y Wohlgemuth ofrecen un dato de esperanza: el crecimiento de mujeres jóvenes usuarias de Internet (p. 78). Al contrario, el resto de las autoras denuncian un Internet capitalista y misógino. Para Pierce, la utopía inicial solo fue posible en un Internet embrionario todavía lejos del control corporativo desde el norte global (p. 10). Kuni describe la red como un espacio notablemente misógino (pp. 13-18), igual que Wilding (pp. 20-23). Lo ejemplifica Petrus, programadora, cuando explica que no conoce otra mujer en su campo (p. 74); o Mupe, que denuncia la ausencia de mujeres en la comunidad *geek* (p. 76). Todas ellas critican «el mito de internet» o «la utopía del mundo tecnológico» de las ciberfeministas previas, que, según Rechbach, está ejemplificada en la

teoría de Plant y su falsa equiparación del desarrollo tecnológico con la emancipación de las mujeres (pp. 11-12).

En la Publicación II se incrementa notablemente la crítica al carácter neoliberal de Internet, probablemente por coincidencia cronológica con la paulatina corporativización de la red. En el editorial se introduce el término «pancapitalismo» para referirse a la total injerencia del neoliberalismo sobre la vida, incluido Internet (p. 4). Comparten el análisis pancapitalista Wilding y Fernández, y lo expanden a otros ámbitos: «militar, biotecnología, industria espacial, asuntos laborales, economía global, el cuerpo de las mujeres» (p. 24). Además, llaman a analizar cómo la nueva red de opresión pancapitalista global ha generado una nueva interdependencia internacional entre mujeres (p. 22). El pancapitalismo de Internet incluye también el control, la vigilancia y la falta de privacidad, que motivan a Stephanie Wehner a compartir instrucciones para preservar la seguridad y la intimidad mientras navegamos en la red (pp. 54-58). Otros aspectos del pancapitalismo de Internet que emergen en la Publicación II son los algoritmos (p. 17), así como la industria militar y farmacológica (pp. 25-31) y la bio-ingeniería (p. 62). Mención especial merecen las prácticas extractivistas de producción de las tecnologías, especialmente en la explotación de mujeres del sur global (pp. 36-40, 41, 76, 84).

En la Publicación III el debate se apaga por completo. Solamente se recoge una crítica a la idea utópica de Internet (p. 80), una propuesta para llevar la discusión a términos menos binarios (pp. 82-83), e, inesperadamente, una apuesta por la capacidad transformadora de Internet, especialmente en el empoderamiento de las mujeres en los países de mayoría musulmana (pp. 94-97). En general, Internet se concibe como espacio misógino controlado por programadores varones (p. 14) que perpetúa las desigualdades del mundo offline (p. 66). El pancapitalismo desaparece como tema, transformado en un interés por las «formas de control global» (p. 7). Pese a su presencia en la anterior Internacional Ciberfeminista, subRosa elabora una dura crítica al ciberfeminismo previo por su olvido hacia las mujeres que fabrican las tecnologías (p. 69).

#### 4.2.6. Políticas corporales en el espacio virtual

La utopía poscuerpo asociada al primer ciberfeminismo aparece en la Publicación I en dos proyectos artísticos: «the\_living», de Debra Solomon, a través del concepto «digi-persona» (p. 56); y «Dona Matrix», de Weiberg, donde representa un cuerpo fluido y múltiple (p. 58). No obstante, la Publicación I alberga más críticas a esta postura descorporeizada. Grizinic considera al ciberespacio el nuevo espacio público, atravesado fuertemente por la ideología y, por lo tanto, lejos de la utopía acorporal (p. 19). Mitrofanova señala la condición social del cuerpo y, frente a la descorporeización, apuesta por la corporalidad como «herramienta de creación» emancipatoria (p. 36). Wilding denuncia cómo los avatares poscuerpo, aplaudidos por el ciberfeminismo, respondían a modelos femeninos misóginos (p. 20). Ackers, por su parte, considera que el ciberespacio, más que utopía, es un régimen cartesiano que perpetúa la jerarquización del cuerpo (p. 40). Wilding añade que, frente

al interés exclusivo por el ciberespacio, el ciberfeminismo debería apuntar a una política espacial más amplia que incluya la infraestructura de Internet, sus espacios de producción, las instituciones de sus creadores y propietarios, etc. (p. 23).

La Publicación II continúa en la misma línea. Mitrofanova se posiciona en aspectos cercanos a la utopía descorporeizada al describir el cuerpo como libre de «autoidentificación» (p. 12). Pam Skelton, por su parte, concibe el cuerpo como un sistema cibernético, «un sistema de códigos biológicos para leer» (p. 33), no sin criticar la objetivación y determinismo de esta postura (p. 34). Volkart recoge prácticas artísticas sobre esta idea en representaciones de mutantes y cibernéticos (p. 61), que, para Sollfrank, es uno de los elementos más preocupantes de Internet (p. 41). Wilding y Fernández continúan con su crítica hacia la utopía poscuerpo apostando por adentrarnos al espacio digital plenamente conscientes de nuestras diferencias corporales y sociales (p. 24). Muller se enfrenta a «las ideas extremas [...] de deshacer de la “carne”», porque incluso estas ideas nacen en un cuerpo (p. 75). En lo referente al espacio virtual, Aristarkhova propone abordar el análisis geográfico *offline*: la procedencia de los grupos virtuales, pero, sobre todo, de los grandes propietarios neoliberales e imperialistas de la red (p. 20). Biemann, por su parte, analiza la frontera de Estados Unidos con México para describir cómo el ciberespacio se sostiene sobre trabajo precario y vidas racializadas en peligro (pp. 36-40). Ackers concluye que el ciberespacio refleja el mundo real (p. 101), mientras que Grizinic describe cómo la guerra de Bosnia/Herzegovina dinamitó la confianza en la utopía virtual con la caída de las comunicaciones digitales por motivos políticos (p. 91).

En la Publicación III, el debate pierde fuerza y todas las aproximaciones son críticas. SubRosa considera que Internet no puede «borrar los mapas de diferencia», especialmente raciales; igual que Paasonen describe que el poscuerpo implica la «asunción de la blanquitud» (p. 79). Frente a ello, Hapke y Jana Korb proponen la recorporalización del ciberfeminismo y del ciberespacio (p. 71). Un ciberespacio que Cindy Gabriela Flores compara con el metro de México: la conexión de todas las clases, la perpetuación del patriarcado y la necesidad de espacios no mixtos para prevenir el acoso (p. 63). Hapke y Jana Korb introducen, además, el debate acerca de la metáfora del viaje por el ciberespacio y sus conexiones semánticas con el proyecto colonial, imperialista y turístico (p. 72).

## 5. Conclusiones

Frente a los análisis históricos previos, que clasificaban de forma binaria dos momentos u olas ciberfeministas, una lectura atenta a los tres *Cyberfeminist Readers* editados por OBN entre 1997 y 2001 nos indica que el devenir del movimiento fue paulatino, continuo y de convivencia entre posturas. Más que como punto de inflexión, las Internacionales Ciberfeministas funcionaron como bisagra entre un primer ciberfeminismo originario y todas sus posteriores revisiones, ramificaciones y autocríticas.

Los debates paradigmáticos del ciberfeminismo, especialmente la diferencia entre utopía y distopía, la definición del propio término, su relación con el feminismo,

las políticas corporales o su sujeto político, viven efervescentemente en cada publicación con planteamientos y soluciones múltiples. La emergencia de un «ciberfeminismo afirmativo» en 1999 contradice la tesis histórica de un ciberfeminismo cada vez más crítico hacia la utopía. Y el crecimiento de los discursos biologicistas en 2001 pone en duda su paulatina apertura interseccional. Al contrario, grandes críticas que históricamente asociamos al posciberfeminismo se introducen ya en 1997, especialmente la denuncia a los esquemas simplistas de la descorporeización y la utopía virtual, la falta de compromiso político en la indefinición, o la sospecha frente al rechazo de la tradición feminista previa, entre otros.

La estética ciberfeminista y sus políticas anexas de representación permanecen como una de las vías menos exploradas histórica y teóricamente, y, hasta donde llega mi conocimiento, no se ha abordado comparativamente como foco de discusión y debate. No obstante, permanece como el tercer tema más recurrente en las publicaciones. Esto me permite reflexionar acerca de las principales limitaciones del presente artículo. En primer lugar, la limitación de tres publicaciones como objeto de estudio que nos permiten comprender en profundidad uno de los elementos del ciberfeminismo (OBN), pero no la totalidad del movimiento (previo, simultáneo o posterior). Los resultados aquí obtenidos deben ser comparados con otros análisis de contenido de diversas publicaciones ciberfeministas originadas en otros momentos y lugares. De la misma manera, la centralidad del texto en mi análisis ha impedido el estudio de los recursos gráficos —desde el diseño editorial hasta las imágenes— que, como muestran los resultados, devienen fundamentales para el movimiento. La ausencia de una propuesta metodológica para su análisis en este artículo provoca su ausencia en los resultados, permaneciendo como vía de investigación a añadir también en el futuro.

Finalmente, si el ciberfeminismo nació el mismo año que la World Wide Web (1991) entonces también se desarrolló en paralelo a su corporativización y mercantilización. Los temas adicionales de cada una de las Internacionales Ciberfeministas corroboran el creciente interés ciberfeminista por algunos de los grandes temas que ocupan nuestra agenda política actual en relación con las tecnologías de la información y la comunicación: la privacidad, el control y la vigilancia, el algoritmo, la inteligencia artificial, la accesibilidad y los sistemas extractivistas de producción de infraestructuras. Quizás podemos mirar atrás y conocer cómo las ciberfeministas se enfrentaron a ellos. Qué utopías y distopías construyeron a su alrededor. Qué herramientas políticas nos dejaron para hacerles frente.

## Referencias

- Bonavitta, Paola, Presman, Clara y Camacho Becerra, Jeli. (2020). Ciberfeminismo. Viejas luchas, nuevas estrategias: el escrache virtual como herramienta de acción y resistencia. *Anagramas. Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 18(36), 159-180. <https://doi.org/10.22395/angr.v18n36a9>
- Brophy, Jessica E. (2010). Developing a corporeal cyberfeminism: beyond cyberutopia. *New Media & Society*, 12(6), 929-945. <https://doi.org/10.1177/1461444809350901>

- Consalvo, Mia. (2002). Cyberfeminism. En Steve Jones (Ed.), *Encyclopedia of New Media. An Essential Reference to Communication and Technology*. (pp. 109-110) SAGE Publications,
- Evans, Claire L. (2014). *An Oral History of the First Cyberfeminists*. Vice. Recuperado de: <https://www.vice.com/en/article/z4mqa8/an-oral-history-of-the-first-cyberfeminists-vns-matrix> (Fecha de consulta: 30/7/21).
- Fernández, María. (2019). Ciberfeminismo, racismo, corporeización. En Remedios Zafra y Teresa López-Pellisa (Eds.), *Ciberfeminismo. De VNS Matrix a Laboria Cuboniks* (pp. 319-333). Holobionte Ediciones.
- Fernández, María y Faith Wilding. (2019). Situar los ciberfeminismos. En Remedios Zafra y Teresa López-Pellisa (Eds.), *Ciberfeminismo. De VNS Matrix a Laboria Cuboniks* (pp. 305-316). Holobionte Ediciones.
- Fernández, María, Faith Wilding y Michelle M. Wright. (2003). *Domain Errors!: Cyberfeminist Practices*. Autonomedia.
- Gajjala, Radhika y Annapurna Mamidipudi. (2019). Configuraciones de género en entornos tecnológicos: Un asunto ciberfeminista. En Remedios Zafra y Teresa López-Pellisa (Eds.) *Ciberfeminismo. De VNS Matrix a Laboria Cuboniks* (pp. 351-365). Holobionte Ediciones.
- Galloway, Alex. (1998). A Report on Cyberfeminism. Sadie Plant relative to VNS Matrix. *Switch. Electronic Gender: Art at the Interstice*. Recuperado de: <http://web.archive.org/web/20021018185708/http://switch.sjsu.edu/web/v4n1/alex.html> (Fecha de consulta: 30/7/21).
- García Manso, Almudena. (2007). Cyborg, mujeres y debates. El ciberfeminismo como teoría crítica. *BARATARIA. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 8, 13-26. <http://dx.doi.org/10.20932/barataria.v0i8.202>
- García Manso, Almudena y Artenira Silva e Silva. (2016). ¿Normas y géneros? Performatividad en Judith Butler y la teoría ciberfeminista. *Revista Latina de Sociología*, 6(2), 63-102. <http://dx.doi.org/10.17979/relaso.2016.6.2.1975>
- Haraway, Donna. (1985). Manifiesto for cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980s. *Socialist Review*, 80, 65-108.
- Kuni, Verena. (2019). El futuro es Femail: Algunas reflexiones sobre la estética y la política del ciberfeminismo. En Remedios Zafra y Teresa López-Pellisa (Eds.) *Ciberfeminismo. De VNS Matrix a Laboria Cuboniks* (pp. 171-186). Holobionte Ediciones.
- Cuboniks, Laboria. (2022). *Nuevos vectores del xenofeminismo*. Holobionte Ediciones.
- Mayring, Phillip. (2000). Qualitative Content Analysis. *FQS: Forum Qualitative Social Research* 1(2), 20.
- Mondlocj, Kate. (2013). Cyberfeminism. En Marie-Laure Ryan, Lori Emerson y Benjamin J. Robertson (Eds.) *The Johns Hopkins Guide to Digital Media* (pp. 107-109). Johns Hopkins University Press.
- Natansohn, Graciela y Mônica Paz. (2019). Ciberfeminismos contemporáneos, entre usos y apropiaciones. *Cadernos Pagu*, 56, 1-29. <https://doi.org/10.1590/18094449201900560022>

- Núñez Puente, Sonia. (2008). From cyberfeminism to technofeminism: From an essentialist perspective to social cyberfeminism in certain feminist practices in Spain. *Women's Studies International Forum*, 31(6), 434-440. <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2008.09.005>
- OBN. (2019). II. Preguntas frecuentes. En Remedios Zafrá y Teresa López-Pellisa (Eds.) *Ciberfeminismo. De VNS Matrix a Laboria Cuboniks* (pp. 245-248). Holobionte Ediciones.
- Paasonen, Susanna. (2011). Revisiting cyberfeminism. *Communications*, 36, 335-352. <https://doi.org/10.1515/COMM.2011.017>
- Perdomo Reyes, Inmaculada. (2016). Género y tecnologías. Ciberfeminismos y construcción de la tecnocultura actual. *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*, 11(31), 171-193. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/924/92443623007/html/index.html> (Fecha de consulta: 30/7/21).
- Pérez Suárez, Lourdes y Francisco Ignacio Revuelta-Domínguez. (2008). Ciberfeminismo: la manifestación tecnológica de las mujeres. En Valentina Maya Frades (Ed.) *Mujeres rurales. Estudios multidisciplinares de género* (pp. 283-297). Aquilafuente. Ediciones Universal Salamanca.
- Plant, Sadie. (1996). On the matrix: Cyberfeminist simulations. En Rob Shields (Ed.) *Cultures of internet. Virtual spaces, real histories, living bodies* (pp. 170-183). SAGE Publications.
- Reverter Bañón, Sonia. (2001). Reflexiones en torno al Ciberfeminismo. *Asparkia. Investigación Feminista*, 12, 35-51. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/883> (Fecha de consulta: 30/7/21).
- Reverter Bañón, Sonia. (2013). Ciberfeminismo: de virtual a político. *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimiento Sociales*, 10(2), 451-461. <https://revistas.ucm.es/index.php/TEKN/article/view/51905> (Fecha de consulta: 30/7/21).
- Romero Sánchez, Amparo. (2013). La utopía postfeminista: Del ciberfeminismo al tecnofeminismo. *Cuadernos del Ateneo*, 32, 156-169. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5241123> (Fecha de consulta: 30/7/21).
- Russell, Legacy. (2022). *Feminismo Glitch (Un manifiesto)*. Holobionte Ediciones.
- Salido Machado, Elena. (2017). Ciberfeminismo: disidencias corporales y género itinerante. *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, 3(17), 47-75. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6181276> (Fecha de consulta: 30/7/21).
- Salvador Agra, Saleta De. (2018). Guerrillas ciberfeministas: la batalla desde los códigos. *Revista andaluza de antropología*, 14, 133-153. <http://dx.doi.org/10.12795/RAA.2018.14.08>
- Scott Milford, Trevor. (2015). Revisiting Cyberfeminism: Theory as a Tool for Understanding Young Women's Experiences. En Jane Bailey y Valerie Steeves (Eds.) *eGirls, eCitizens* (pp. 55-81). University of Ottawa Press.
- Sollfrank, Cornelia. (2015). Revisiting Cyberfeminism. *ART PAPERS*. Disponible en: [https://artwarez.org/uploads/media/Sollfrank-Revisiting\\_Cyberfeminism.pdf](https://artwarez.org/uploads/media/Sollfrank-Revisiting_Cyberfeminism.pdf) (Fecha de consulta: 30/7/21).

- Sollfrank, Cornelia. (2016). Revisiting the Future. *Transmediale*. Disponible en: <https://archive.transmediale.de/content/revisiting-the-future> (Fecha de consulta: 30/7/21).
- Sollfrank, Cornelia. (2019). La verdad sobre el ciberfeminismo. En Remedios Zafra y Teresa López-Pellisa (Eds.) *Ciberfeminismo. De VNS Matrix a Laboria Cuboniks* (pp. 251-257). Holobionte Ediciones.
- Stone, Allucquère Rosanne. (2019). ¿Puede levantarse el cuerpo real, por favor?. En Remedios Zafra y Teresa López-Pellisa (Eds.) *Ciberfeminismo. De VNS Matrix a Laboria Cuboniks* (pp. 111-142). Holobionte Ediciones.
- Sundén, Jenny. (2001). What happened to difference in cyberspace? The (Re) turn of the She-Cyborg. *Feminist Media Studies*, 1(2), 215-232. <https://doi.org/10.1080/14680770120062141>
- Volkart, Yvonne. (2004). La fantasía ciberfeminista sobre el placer del cyborg. En Claudia Reiche y Verena Kuni (Eds.) *Cyberfeminism. Next Protocols* (pp. 85-101). Autonomedia.
- Wajcman, Judy. (2004). *Technofeminism*. Polity Press.
- Wilding, Faith y CAE. (2019). Apuntes sobre la condición política del ciberfeminismo. En Remedios Zafra y Teresa López-Pellisa (Eds.) *Ciberfeminismo. De VNS Matrix a Laboria Cuboniks* (pp. 213-228). Holobionte Ediciones.
- Zafra, Remedios. (2019). Ciberfeminismos. Tres décadas de alianza entre feminismo, tecnología y futuro. En Remedios Zafra y Teresa López-Pellisa (Eds.) *Ciberfeminismo. De VNS Matrix a Laboria Cuboniks* (pp. 11-22). Holobionte Ediciones.

Recibido el 30 de julio de 2021

Aceptado el 21 de noviembre de 2022

BIBLID [1132-8231 (2023: 193-211)]



**EL CONCEPTO DE RACIONALIDAD Y UTILIDAD  
EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA MASCULINIDAD  
HEGEMÓNICA DE LA MODERNIDAD**

***THE CONCEPT OF RATIONALITY AND UTILITY  
IN THE CONSTRUCTION OF THE HEGEMONIC  
MASCULINITY OF MODERNITY***

**RESUMEN**

El presente artículo se centra en analizar cómo la razón, la racionalidad y la utilidad propias de la cultura y la filosofía ilustrada se impregnan en la construcción de la masculinidad hegemónica que se fragua en esta época hasta convertirse en parte esencial de la construcción del «hombre de bien» que está presente durante toda la modernidad. Así mismo, se muestra cómo estos elementos siguen presentes en el imaginario colectivo de la sociedad occidental actual a través de diferentes estereotipos como el del «hombre hecho a sí mismo» que muestra cómo, en el presente, se sigue siendo herederos de todo un sistema de valores y creencias que surgen del siglo XVIII.

**Palabras clave:** masculinidad hegemónica, identidad social de género, racionalidad, Ilustración

**ABSTRACT**

This article focuses on analysing how reason, rationality and utility of enlightened culture and philosophy permeate the construction of the hegemonic masculinity that is forged in this era to become an essential part of the construction of the «man of good will» that is present throughout Modernity. Likewise, it shows how these elements are still present in the collective imagination of today's Western society through different stereotypes such as the "self-made man" that shows how, in the present, they continue to be heirs of an entire system of values and beliefs that arise from the eighteenth century.

**Keywords:** hegemonic masculinity, social gender identity, rationality, Enlightenment

1 Instituto Universitario de Investigación en Estudios de Género (Universidad de Alicante), fernando.hist@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-9835-9323



## 1. Introducción

Raro es el día que no se escucha o se lee el término «masculinidad» tanto en los medios de comunicación tradicionales como en las redes sociales. En una no poco reseñable cantidad de ocasiones, además, se hace un uso cuanto menos discutible del mismo. Sin embargo, no se puede negar que esta palabra, junto a otras muchas relacionadas también con el mundo feminista, ha impregnado los discursos y las narrativas del momento.

Los estudios de género de los hombres están viviendo un momento dulce en cuanto a su proliferación en el mundo académico de diversas ciencias. Guillermo Núñez Noriega condensa, en pocas palabras, lo que supone el trabajo de quienes nos acercamos a las masculinidades desde una perspectiva crítica y feminista:

Creo que quienes nos dedicamos a los estudios de género de los hombres somos afortunados porque participamos de un esfuerzo social por hacer del conocimiento, no un espacio de exclusión y de daño, sino de inclusión, que pueda servir para entender fenómenos de injusticia social, sufrimiento, violencia, inequidad, etc. (2009: pp. 43-44).

El presente estudio se enmarca en esta línea de análisis desde una perspectiva histórica, disciplina que no ha tenido el peso suficiente en la teorización de las masculinidades hasta épocas muy recientes (Tjeder, 2019, p. 76 y ss.). El objetivo principal que nos marcamos es analizar la evolución y la instauración de la concepción de la razón, la racionalidad y la utilidad dentro de la masculinidad hegemónica de la modernidad y cómo estos se postulan como bases fundamentales de este edificio ideológico e identitario. Para ello, se vuelve la mirada al pasado, concretamente a los albores del paradigma de la modernidad: el siglo XVIII.

En este proceso contamos con dos conceptos que tienen un desarrollo teórico complejo y que creemos que son necesarios aclarar con el fin de contextualizar conceptualmente el presente estudio.

El primero de ellos es la palabra «modernidad», término que encuadra el marco cronológico del trabajo. Este concepto es tan complejo como larga su lista de definiciones. Desde la historiografía se utiliza para hacer referencia a los siglos de la Edad moderna; aunque también para señalar el período transcurrido entre el siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, en este trabajo —a pesar de su naturaleza histórica— utilizamos una de las acepciones que vienen dadas desde el campo de la filosofía, que establece la modernidad como el paradigma mental y cultural que se instaura a partir del Siglo de las Luces y perdura hasta mediados del siglo XX (Bauman, 1999; Herrera, 2000; Innerarity, 2003). Por lo tanto, cuando hacemos referencia a este concepto hablamos de todo un sistema de creencias, valores y modos de concebir el mundo y la realidad que tiene sus orígenes en los planteamientos ilustrados de la razón, el progreso y la felicidad. La sociedad occidental actual es heredera de todo este sistema, aunque se encuentra en un período de transición con el paradigma que surge a mediados/finales del siglo pasado: la posmodernidad. Sin embargo, y a pesar de esto, el imaginario colectivo sigue siendo heredero del siglo XVIII (Hazard, 1946).

El segundo de los conceptos que hay que tener en cuenta es el de «masculinidad hegemónica» (Connell, 1995) con el fin de establecer los límites del marco conceptual de estas páginas. La masculinidad es una identidad de género social. Son las distintas formas que se dan de ser, sentirse y vivirse como hombre, por lo que existen tantas como varones hay. Sin embargo, estas se estructuran en grupos más o menos homogéneos que comparten una serie de características. Por ello, no podemos hablar de la masculinidad en singular.

El estudio crítico de las masculinidades es un campo relativamente reciente que nace al amparo de los estudios y teorías feministas y de la historia de las mujeres en el contexto de la tercera ola feminista (Viveros, 2009; Sanfélix y López, 2019). Existe un vacío epistemológico relacionado directamente con la dominación masculina y el carácter androcéntrico de la sociedad, de la cultura y, por extensión, de la ciencia (Bourdieu, 2000). Mencionar la «masculinidad hegemónica» es referirnos a un tipo muy concreto y limitado de ser, sentirse y expresarse como hombre en la sociedad. Esta identidad se construye de manera dicotómica; es decir, en relación de oposiciones duales que se organizan jerárquicamente haciendo que la masculina represente la dominación y la independencia (Bonino, 2002). De manera muy esquemática se podrían establecer tres características básicas que conforman este edificio identitario: la insolidaridad, la misoginia y la LGTBI fobia (Valcuende y Blanco, 2003). En este sentido, una de las definiciones más completas —y sintéticas— es la realizada por Elisabeth Badinter: «Ser hombre significa no ser femenino, no ser homosexual, no ser dócil, dependiente o sumiso, no ser afeminado, no mantener relaciones sexuales o demasiado íntimas con otros hombres y, sobre todo, no ser impotente con las mujeres» (1992, p. 12).

Una vez tenemos limitados el espacio y el concepto, y siendo plenamente conscientes de la complejidad de esta identidad social de género, podemos centrarnos en cómo la razón y, sobre todo, la racionalidad y la utilidad que se estructuran a partir de la Ilustración, moldean los cimientos a partir de los cuales sustentar todo este sistema de dominación e identidad masculina.

## **2. La socialización del «hombre de bien» y la construcción de la identidad social masculina**

La masculinidad como construcción identitaria de género en el ámbito de lo social y lo personal se erige mediante diferentes procesos socializadores. En ellos, el papel de la educación —entendida en su acepción más amplia— es fundamental e indispensable, pues estipula los márgenes sobre los que se levanta el discurso de la moral y las costumbres; elementos que en los siglos de la época moderna reciben diferentes nombres, aunque son fácilmente reconocibles bajo los términos de cortesía o civilidad.

Immanuel Kant, en su *Tratado de Pedagogía* (1843), afirmaba que «el hombre llega a ser hombre exclusivamente por la educación; es lo que la educación hace de él» (442). Esta cita sirve de ejemplo para comprender la importancia que se le otorgaba a la instrucción en el Siglo de las Luces, concepción que es compartida por la in-

menza mayoría de los ilustrados y es reivindicada por algunas ilustradas con el fin de hacerla extensible a las mujeres.

Una de las consecuencias y de los fines más importantes que tiene la educación como herramienta social es la domesticación de los seres humanos (Franco Rubio, 2018, pp. 49-68); un aspecto que es necesario interpretar desde una perspectiva de género para comprender la estructuración jerárquica de la sociedad, la asignación de los diferentes roles y estereotipos, así como la creación de las identidades sociales para cada sexo. La forja de la masculinidad normativa y hegemónica de la modernidad debe mucho a la herencia histórica, pero, sobre todo, a la construcción educativa y moral de la Ilustración, ya que sienta las bases para la edificación de esta identidad que podemos observar hasta la actualidad, aunque con pequeños ajustes superficiales que le sirven para amoldarse a los tiempos.

Esta domesticación fomenta el desarrollo y, sobre todo, la asimilación de unos comportamientos aprehendidos, de unos valores y de una moral determinada que «civiliza» las costumbres y las adapta tanto en hombres como en mujeres a unos estándares socialmente aceptados. Es decir, se estructuran unos códigos sociales de comportamiento que sirven de aglutinadores de ideas, valores y principios que constituyen el imaginario colectivo de una determinada sociedad, en un determinado momento. El ser humano, como animal social, necesita de la identificación a dos niveles básicos: el personal —construcción del «yo»— y el social. Estas esferas están interconectadas y son dependientes la una de la otra, ya que la identidad social está «constituida por aquellos aspectos de la autoimagen de un individuo que proceden de las categorías sociales a las que pertenece» (Canto y Moral, 2005, p. 60). Sin embargo, esta construcción y asimilación de la esfera social no estructura *per se* la jerarquización, sino que esta viene determinada por los procesos de catalogación patriarcales, que estructuran y «orientan» los comportamientos de los individuos para que se adapten a los códigos aceptados (Tajfel, 1959, 1978). Las identidades sociales hacen, por lo tanto, que las personas que se adscriben a un grupo compartan una conciencia colectiva de sí mismos como una entidad social diferenciada. Es, en este punto, donde los dos niveles identitarios se retroalimentan: cualquier individuo se caracteriza por poseer rasgos del grupo social al que pertenece y, a la vez, posee atributos específicos propios, pero que siempre van en consonancia con la conciencia grupal.

La argumentación de esta teoría de la identidad social —surgida en los años setenta del siglo XX— no era algo que se desconociera en la Ilustración. Lejos de la argumentación y sintaxis científica que caracteriza a la psicología de finales del siglo pasado, los documentos ilustrados muestran la misma idea. Por ejemplo, en 1710, Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde en su *Arte de conocer a los hombres y máximas de la sociedad civil* escribía: «Somos naturalmente inclinados a seguir las maneras de las personas con quien tenemos alguna frequentación»<sup>2</sup> (p. 246). Obviamente, con esto no afirmamos que la teorización científica del último siglo no haya avanzado,

2 En este trabajo se ha optado por realizar una transcripción estricta de los documentos históricos utilizados, manteniendo la ortografía y acentuación de la época.

sino que describe una realidad que ya en la época de la Ilustración estaba presente en la estructuración de la sociedad.

En este sentido, el aprendizaje, tanto por imitación como por transmisión, facilita la asimilación de los roles de género y los comportamientos morales, emocionales, de actuación, de imagen, etc., predominantes en cada momento histórico, motivando la adaptación y aceptación de la persona a los estándares del paradigma dominante. Este aspecto era también conocido en el siglo XVIII, como se puede extraer de este fragmento de Juan Picornell y Gomila: «Los niños tienen un genio imitador que los lleva naturalmente á executar todo lo que pasa alrededor de ellos» (1786, p. 30).

Dentro de las identidades sociales se puede —y se debe— realizar diferentes categorizaciones y análisis: de clase, de raza, de etnia, de apariencia, etc., pero en este caso nos centramos en las de género y, concretamente, en la masculinidad hegemónica que se estructura a partir del siglo XVIII, aunque no podemos obviar un análisis interseccional que tenga en cuenta los diferentes ejes de opresión. Las identidades colectivas del género, al igual que ocurre con las socioeconómicas o con las etnoraciales, tienen una fortísima connotación jerárquica. Sin embargo, y a diferencia de estas, la hegemonía de género —que dentro del sistema patriarcal solo puede ser ejercida por una identidad masculina pues es la poseedora del poder (Connell, 1987; Ranea, 2021)— está compuesta por una visión idealizada e inalcanzable de lo que tiene que ser un hombre para ser considerado como tal. Al igual que sucedía con el planteamiento de las conciencias grupales, este aspecto era percibido en los ensayos sobre educación y moral del Siglo de las Luces. Recurriendo a la misma obra del abad de Bellegarde, se puede leer lo siguiente:

No debemos esperar hallar personas que tengan todas las perfecciones sin mezcla de algún defecto [...] porque efectivamente no hay hombre alguno tan perfecto que no tenga sus defectos y desigualdades. Y aquellos que los tienen menores o que los encubren con tanta arte que nadie se aperciba de ellos deben ser mirados como los más cumplidos. (1786, pp. 246-247)

En esta cita se encuentran dos elementos que son importantes de remarcar. Por un lado, la ya comentada inaccesibilidad que supone la construcción normativa masculina; y, por otro lado, la conceptualización de la «masculinidad cómplice» (Connell, 1995, pp. 115-122). Es decir, aquella identidad que, sin ser cien por cien portadora de las características de la normatividad masculina, se beneficia de los dividendos del patriarcado y de la posición de poder que este le otorga. Pero, ¿por qué es importante hablar de esta tipología de la masculinidad cuando se está analizando la hegemonía? Porque la socialización y la educación que reciben los hombres —tanto en el siglo XVIII como en la actualidad— está enfocada a la adaptación y la asimilación de unos mandatos de género muy claros. Sin embargo, estos son prácticamente inalcanzables en su totalidad y la inmensa mayoría de varones pasan a aumentar la lista de esta segunda identidad que sigue ostentando todo un sistema de privilegios y se sigue beneficiando de la plusvalía de género (Ranea, 2021). Por ello, analizar la educación y la socialización que fundamentan

la masculinidad hegemónica de la modernidad es, intrínsecamente, realizar un estudio sobre la complicitad. En definitiva, aunque en los estudios teóricos se realice una división de estos dos grupúsculos, en la práctica social se observa que ambos son producto, resultado y reproductores de unas mismas dinámicas.

En este juego de poder, identidad y género el papel de la educación como elemento de socialización es fundamental. Pero, dentro de esta, el círculo social cercano —incluida la familia— se constituye como el elemento capital al ser el centro neurálgico de la creación y transmisión de los roles, estereotipos y comportamientos de género aceptados socialmente. Y como tal era percibido en el siglo XVIII: «[La educación] ha de procurar encender en su voluntad los más altos piadosos sentimientos de virtud, de Religión, de honor y de hombría de bien; saludables máximas que se imprimen mejor, y más al vivo, quando está blanda la cerra y libre el corazón de pasiones y cuydaddos» (Borrás y Grisola, 1775, p. 4).

A lo largo de toda la historia se ha instruido a la infancia para comportarse de acuerdo con una serie de normas y mandatos socialmente aceptados y estipulados como correctos, conforme a una serie de elementos como, por ejemplo, la clase o el estamento, la raza, la etnia, etc. En este sentido, la sociedad funciona como un macrocosmos que organiza y cataloga a todos sus individuos. Dentro de él, la familia se establece como un microcosmos que reproduce y, sobre todo, enseña estas categorizaciones y divisiones atendiendo a los mismos controles ideológicos. Este engranaje sociedad-familia es imprescindible, pues funciona a modo de control individual de las personas (Foucault, 1975), fomentando en ellas estas pautas de comportamiento que llevan al autocontrol y la autocensura (Elias, 1939; Ampudia de Haro, 2004).

El sistema patriarcal pone en marcha todo un sistema de control y categorización de las personas, haciendo un uso legítimo como sistema dominante de su moral, recurriendo a la violencia en cualquiera de sus representaciones —física, moral, simbólica, etc.— para controlar, marginar o excluir a aquellos grupos o individuos que se salgan del camino de las identidades normativas del género; es decir, de la senda que lleva a la masculinidad hegemónica y a la denominada *feminidad enfatizada* (Connell, 1987) o *hiperfeminidad* (Ranea, 2019), dentro de la cual se encuentra tanto el modelo de la perfecta esposa —o «dama decente» dentro de la terminología ilustrada (Morant y Bolufer, 1998)— como el de la prostituta; es decir, un modelo de mujer que tiene como fin último satisfacer los deseos del hombre en todos los planos: morales, domésticos, sexuales, etc. (Cobo, 2016).

En esta senda que lleva hacia la normatividad de género, el legado paternofilia es indudable. La nueva mentalidad ilustrada incidió en la labor que tenían los padres y madres como los primeros maestros de la infancia. Era tal la importancia que durante esta centuria alcanzó el papel instructor de estas figuras que se llegó a concebir como una obligación moral y un deber que se tenía con el Estado y la sociedad:

El cuerpo, el corazón y el espíritu son los tres grandes objetos de la educación. Los hombres no podrán servir ventajosamente a la Sociedad sino se procura rectificar sus ideas y formarles un temperamento robusto y un corazón recto [...] Un padre es deudor á la patria en el cuidado de la educación de sus hijos. (Picornell y Gomila, 1786, pp. 1-2)

Si tardo más tiempo en daros preservativos convenientes contra los escollos del mundo, y contra el desenfreno de las pasiones, me arriesgaré a morir, sin haberme desempeñado de esta justa obligación que me impone la calidad de madre y que me dexó mui recomendada vuestro padre á la hora de su muerte [...] *tén cuidado, y te lo encargo encarecidamente, de la educación de mis hijos; sé tú misma su primer maestro.* (Caraccioli, 1789: 28-29)

La educación cívica y moral —católica— constituía la base para alcanzar la felicidad, objetivo último del pensamiento ilustrado. Solo mediante ella sería posible la formación de «buenos ciudadanos», virtuosos e ilustrados que fueran conocedores de sus obligaciones civiles (Viñao, 2009, pp. 283-284). Esta idea se expresa con fuerza y repetición en multitud de documentos de la época, desde los tratados y ensayos, hasta los papeles periódicos. Por ejemplo, en el prólogo del primer número del *Gabinete de Lectura Española*, publicado a finales de 1780 y principios de 1790 —se desconoce la fecha exacta de la obra—, se expresa esta máxima: «La crianza de los hijos es la base de la felicidad de los Pueblos» (VIII). Páginas después, en el cuerpo del número, se especifica que «En la educación, como obra deliberada, hay que considerar los fines y los medios conducentes a ellos. El fin general de la buena crianza es la formación del Ciudadano útil y virtuoso» (XXI).

Por todo ello, para analizar y comprender la estructuración del edificio ideológico de la masculinidad hegemónica de la modernidad hay que bucear entre las aguas de la moral, la sexualidad, las relaciones de poder, la estructuración del núcleo familiar y social, el honor o la violencia. Sin embargo, en este estudio nos centraremos en una de las bases más importantes de este complejo sistema identitario: los conceptos ilustrados de la racionalidad y la utilidad. Obviamente, hay que tener en cuenta la transversalidad de todas las características que componen esta identidad patriarcal, llegando a ser complicado en ocasiones diferenciar dónde termina uno y comienza el siguiente, ya que funcionan de tal manera que se retroalimentan y se sustentan de manera simultánea y conjunta.

Antes de dar paso al estudio del hombre como sujeto activo de la razón, hay que remarcar una última característica fundamental de la elaboración de la imagen del «perfecto hombre moderno». La educación no solo se componía de la domesticación del *ser* del varón, sino también de su *parecer*; es decir, de la imagen que proyectaba al exterior. En la sociedad que se estructura con la Ilustración, y que ha pervivido hasta el presente, es tan importante el ser como el parecer. Se produce, por lo tanto, una mezcla entre la aprehensión de los valores y la moral, y la apariencia que se percibe del individuo, aspecto que tiene tanta o más relevancia que la propia educación, como se puede extraer de la siguiente cita: «Tenemos à un joven bastante instruido para no ser ignorante y cerca de ser sabio; pero, aunque lo sea no basta si no lo parece. De las prendas interiores nadie puede darnos noticias sino las palabras» (Duran de la Rocha, 1743, p. 83).

Sin embargo, esta dualidad entre lo externo y lo interno es fácil que se desquebraje. La quiebra de este equilibrio es la causa, en el planteamiento ilustrado, de la mayor parte de los vicios sociales del hombre. Aspecto que se aprecia con gran fuerza en el pensamiento de Jean-Jacques de Rousseau: «Ser y parecer fueron dos

cosas por completo diferentes, y de esta diferencia nacieron la ostentación imponente, la astucia engañosa y todos los vicios que forman su séquito» (1755, p. 190).

El juego de género de la masculinidad hegemónica no se trata solo de «saber ser» un hombre, sino de aparentar serlo constantemente ante la sociedad y, sobre todo, ante otros hombres; es decir, realizar una *performance* del género mantenida en el tiempo (Segato, 2016). Los valores y las enseñanzas impartidas a los varones siempre se desarrollan en la intersección del ser y del parecer, remarcando la importancia de la homosociabilidad en el reconocimiento de la identidad; es decir, la afirmación de la identidad personal en comunión con la social, compuesta por otros hombres: la fraternidad (Marqués y Osborne, 1991).

### **3. La racionalidad y la utilidad: los valores que legitiman la construcción del «perfecto» hombre moderno**

La concepción que se tiene hoy en día sobre la educación, al menos a nivel definitorio, apenas ha experimentado variaciones en los últimos tres siglos. Según la Real Academia Española este término se entiende como la «crianza, enseñanza y doctrina que se da a los niños y a los jóvenes». Por su parte, en el diccionario de Esteban Terreros y Pando (1787), se entendía como «el cuidado en la crianza de los hijos» (tomo II, p. 6). Como se puede observar en ambas acepciones el significado es muy similar, siguiendo en la actualidad los mismos estándares que en el siglo XVIII. La domesticación, la asimilación de la autocensura y del autocontrol y la pacificación de las pasiones siguen sentando las bases sobre las que se construye el «ser civilizado» en pleno siglo XXI, siendo esta dialéctica de la racionalidad fundamento y legitimación tanto de la autoridad masculina, como de la violencia patriarcal (Seidler, 2000; Sambade, 2014, 2020). Esto muestra la importancia y la fuerza que el paradigma ilustrado ha tenido en la construcción de la modernidad y reafirma la idea de Paul Hazard: «Somos los descendientes directos del siglo XVIII» (1946, p. 9). A pesar del auge de la posmodernidad o modernidad líquida no se puede negar que en la actualidad se sigue estructurando parte del imaginario colectivo en torno a unas ideas ilustradas y, aunque hayamos abandonado otras realidades, la educación y todo su universo siguen bebiendo directamente del Siglo de la Razón.

En este planteamiento, los principios regidores de todo el paradigma son la razón y la utilidad. Todo está marcado por ellas y son el único camino posible que se propone para la consecución del fin último: la felicidad, concebida en la Ilustración como «una consecuencia de la expansión de la razón» (Cobo, 1995, p. 53) y que suponía el destino natural del individuo (Hazard, 1935, p. 276).

A diferencia del Barroco, donde la felicidad estaba basada en lo sobrio y austero, en la Ilustración se sueña con una felicidad en la abundancia (Cobo, 1995, p. 53 y ss.) que se enmarca en un contexto de optimismo histórico, progreso, recuperación económica, comercio colonial y de la asimilación de la miseria con la ignorancia (Crespo, 2013, p. 141). Junto a estas, en el contexto español, hay que sumar la fuerza que tiene el catolicismo como regidor, estructurador y creador de mentalidades hasta épocas muy recientes (Arce, 2016; Ascunce, 2014).

Solo la verdad, la franqueza, la caridad, el decoro, el agrado y la moderación [...] son el único principio sólido de la paz interior, fundada en nuestra santa religión, cuyos principios son permanentes y verdaderos. El que por estas virtudes llega á merecer el epíteto de *buen cathólico y hombre de bien* (cualidades casi inseparables) puede contarse por dichoso. (Gutiérrez de los Ríos, 1791, pp. 46-47)

El dogma católico era transversal, al igual que el concepto de *razón*. Se concebía la educación católica como una de las mejores herramientas pedagógicas para el control de las pasiones, el establecimiento de las buenas costumbres y, sobre todo, el mantenimiento del orden social y político (Viñao, 2009, p. 285). En definitiva, de la creación del ciudadano ilustrado funcionando de modo complementario con la razón. Como se afirmaba en el *Correo de Murcia*: «La instrucción de la juventud llega a ser la felicidad cristiana» (19 de febrero de 1793, p. 118).

El funcionamiento de esta herramienta era tan sencillo como práctico: ante una desviación de la norma —sea de género, social o emocional— no solo se está yendo en contra de los cauces marcados del «hombre de bien», sino contra los propios designios divinos, con el consiguiente castigo, ya que se equiparó el error, el fallo o la desviación con el pecado. Como afirmaba Juan Picornell, «hay gustos y placeres que, aunque al parecer son dulces y agradables, son en realidad malos y nocivos, porque traen consigo muchos males. Todo lo que es pecado es un grande mal, porque nos priva del mayor bien que podemos apetecer qual es Dios» (1786, p. 38).

No se puede obviar, por lo tanto, la importancia del pensamiento católico en la estructuración del imaginario colectivo ni en la construcción identitaria de los géneros en el siglo XVIII. Por un lado, tal y como se mencionaba, es fundamental en el mantenimiento del *statu quo* social que establece unas marcadas diferencias sexuales en el tratamiento de hombres y de mujeres desde tiempos pretéritos debido a que el cristianismo basa su estructuración ideológica y social en el patriarcado (Girón, 2021, pp. 194-205; Blanco, 2021). Y, por otro lado, porque su fuerza ideológica es tan potente que atraviesa transversalmente cualquier aspecto de la vida cotidiana de las personas (Alberola y Olcina, 2009; Sánchez, 2001).

En el pensamiento patriarcal que se estructura en la sociedad de la modernidad, el sujeto activo que encarna el ideal de la racionalidad es el hombre (Pateman, 1995). Como explicaba el marqués de Caraccioli: «La Razón es la *exactitud y convicción* de los pensamientos y esto es lo que distingue al hombre del bruto» (1779, p. 4). Una representación arquitectónica de esta concepción del hombre como sujeto de la razón y la utilidad es la extensión del uso de los estudios como espacios domésticos exclusivamente masculinos. Si bien este elemento no es una novedad en el siglo XVIII, su uso se extiende en esta centuria entre los profesionales liberales e intelectuales, ocupando un lugar central en la distribución de las casas, llegando a tener acceso exclusivo e independiente y funcionando como una estancia orientada a la apariencia y la ostentación social (Postigo, 2013), donde se aglutinaba tanto la apariencia como la esencia de lo que era un verdadero hombre a ojos del sistema.

La figura del hombre como sujeto activo de la racionalidad es fundamental en la construcción de la masculinidad hegemónica y subyace en los albores de la modernidad al sustentarse en el paradigma ilustrado como motor inmóvil del desarrollo

de la sociedad. El principio básico de la racionalidad se encuentra detrás de todos los postulados del Siglo de las Luces y representa el camino que debe seguir en la construcción del «buen ciudadano». Sin embargo, no es suficiente solo con ser un hombre racional, sino que también hay que parecerlo ante los demás. Este principio es fundamental para la construcción del imaginario emocional de los hombres. «Para ser virtuoso, no basta el hazer acciones virtuosas, sino que es necesario hazerlas virtuosamente» (Morvan de Bellegarde, 1710, p. 21).

La construcción del género, y más desde el Siglo de las Luces con la llegada de la dicotomía cartesiana, se realiza de forma relacional (Connell y Messerschmidt, 2005); es decir, para poder catalogar lo que es un hombre —categoría primaria de estructuración en la realidad androcéntrica— se deben identificar las *otredades*: las mujeres, la infancia, la vejez, la raza, las sexualidades... No se construye una identidad masculina incluyente, sino excluyente. Una vez realizada esta asignación solo quedan identificar aquellas características no otorgadas a los otros grupos marginales e identificarlas como positivas. En este sentido, la racionalidad como principal eje del pensamiento de la Ilustración solo puede ser apreciada como algo positivo y, por ende, pertenece al corpus identitario de lo que tiene y debe ser un hombre. Durante toda la modernidad, el ciudadano varón es el portador de la razón por excelencia. Esto le da el control del conocimiento y su construcción discursiva y, por lo tanto, le otorga la «voz de la autoridad», como lo define la historiadora Mary Beard (2018). Sin embargo, este silencio forzado de las mujeres no es un producto exclusivo de la Ilustración, sino que es un elemento intrínseco del patriarcado y hunde sus raíces en la historia (Fernández Arrillaga, 2016). En este juego relacional de la construcción del género, si al hombre se le otorga la razón, a la otredad se le adjudica la irracionalidad, por lo que su voz carece de cualquier tipo de autoridad (Ranea, 2021; Russ, 1983).

Este modelo basado en la racionalidad como pilar argumentativo es fundamental para entender el establecimiento de la masculinidad normativa que perdura hasta nuestros días. Esto es debido a que, como expresa Beatriz Ranea Triviño, «la voz de autoridad es aquella con el capital simbólico que permite generar las narrativas hegemónicas» (2021, p. 53). El imaginario colectivo y las construcciones identitarias que en él se estructuran se fundamentan, principalmente, en los grandes relatos y los discursos; por ello, que el hombre —blanco, occidental y heterosexual— posea la voz de la autoridad le convierte, automáticamente, en el generador y legitimador de las estructuras sociales. Es decir, crea un entramado social a su imagen y semejanza. Según Pierre Bourdieu, la fuerza de este orden masculino es tal que prescinde de cualquier justificación de su supremacía ya que no es necesaria su legitimación (2000, p. 22); por lo que la mirada androcéntrica es la que realiza el encuadre de la realidad e impone su perspectiva como la verdad absoluta. Pero a pesar de esto, la razón y la racionalidad de la que hace alarde esta tipología de masculinidad funciona como una herramienta de legitimación por sí misma, ya que al negársela a la *otredad* se postula como el único portador de la moral y el poder. En este sentido, si la razón funciona como medida de legitimación, también lo hace como argumento de una estructura social basada en el orden y la jerarquía.

Ninguna sociedad puede subsistir sin un orden cierto y fijo que determine la calidad de las cosas; si faltase ese orden en las sociedades civiles todo sería confusión y no podrían determinarse las pretensiones de cada uno [...] El orden y las leyes dimanar de Dios como principio y como único fin á que deben dirigirse nuestras miras. (Caraccioli, 1789, p. 33)

El planteamiento de la razón justifica y argumenta tanto la jerarquía de la sociedad como la del género, siempre basadas en la diferencia y en la desigualdad histórica. El orden establecido se erige como un elemento fundamental dentro del patriarcado, lo que favorece la «naturalización» de la desigualdad, tanto de *iure* como de *facto*, en todos los sistemas de dominación/subordinación. El sistema patriarcal —y, dentro de este, la masculinidad hegemónica que se establece en la modernidad— fundamenta su poder en la capacidad de generación del discurso y de las narrativas, en las jerarquías de género y sociales, y en la naturalización de la desigualdad y la diferencia sexual. Por este motivo, dentro de este planteamiento, el hombre se construye como el sujeto activo que encarna el ideal de la racionalidad más pura, obteniendo con ella la «voz de la autoridad» y, por ende, la legitimación de su poder de dominio, tanto en el macrocosmos social como en el microcosmos familiar.

Esta concepción se plasma con fuerza en los documentos de la época, siendo plenamente conscientes de la construcción social que se orquestaba. Esto se percibe con claridad en los papeles periódicos del siglo XVIII, fundamentales en el establecimiento de la opinión pública (Habermas, 1962) y en la difusión del ideario ilustrado. Un ejemplo podrían ser estas palabras que se publicaron en el *Correo de Madrid (ó de los ciegos)*: «La división de gerarquías es causa del orden, y este orden pide precisamente esta distinción y diferencia, que la que determina el uso para qué nació cada hombre [...] Este orden nos inspira el deseo de cumplir con las leyes de subordinación y de mando» (11 de octubre de 1788, pp. 6-7).

Sin embargo, la razón —como cualquiera de las características que componen la masculinidad hegemónica y el resto de las identidades sociales de género— no es un producto de la genética. Los hombres no son más inteligentes que las mujeres; tampoco tienen una mayor predisposición biológica a la violencia ni están predispuestos para tener un voraz e incontrolable apetito sexual. A pesar de que estas premisas sigan teniendo calado en la sociedad occidental del siglo XXI (Sahlins, 1982), todo esto es producto de una socialización concreta. El hecho de que se aprecien como elementos «naturales» y por lo tanto innatos es un éxito del sistema patriarcal ya que exime a los varones de cualquier responsabilidad de dichos actos. Sin embargo, al ser un producto de la socialización son mutables a través de la educación y, como tal, era entendido en el siglo XVIII:

Es, pues, innegable que la razón del hombre debe comenzar á cultivarse desde la más tierna infancia y que la buena educación debe principiar en aquel período de su vida [...] Tendráse gran cuidado de desterrar de su presencia aquellas puerilidades y acciones menos decentes, que por sí solas son capaces de sofocar las primeras luces de una razón que comienza a desenvolverse, y de llenar á los

niños de unas ideas falsas, pues no deben oír otro idioma que dé la razón y buen sentido. (Picornell y Gomila, 1786, pp. 29-30)

Los comportamientos de los seres humanos son producto, por lo tanto, de una socialización concreta que hay que enmarcar en un contexto determinado. A pesar del éxito del patriarcado al naturalizar los prejuicios, los roles y los estereotipos de género, la realidad enseña que la infancia es un lienzo en blanco como definió Locke (2020), donde la sociedad, a través fundamentalmente del núcleo sociofamiliar, pinta su desigualdad y su discriminación: racismo, xenofobia, misoginia, sexismo, clasismo, aporofobia, etc. La pintura que tiñe este lienzo y que marca la estructura y la moral social no es otra que la educación.

Los ilustrados —marcando conscientemente la terminación gramatical masculina— eran plenamente conscientes de la importancia de este elemento en la socialización y la construcción del «buen ciudadano», remarcando que la mejor etapa para su asimilación se localizaba en la infancia.

Esas primeras lecciones son la base y el fundamento de toda buena educación, y no hay razón para esperar un buen suceso, sino preceden estos importantes preliminares. Además de lo dicho, se les acostumbrará á no hacer juicios precipitados, á que velen incesantemente contra las ilusiones de la preocupación y contra los sofismas del corazón, que son el origen de todos nuestros errores. Sobre todo, se les procurará inspirar un amor constante á la verdad, que es la fuente de toda sabiduría y felicidad del hombre. (*Diario noticioso, curioso...*, 7 de abril de 1759, pp. 157-158)

Pero, si la racionalidad —como característica exclusiva del hombre— es el elemento legitimador del sistema androcéntrico de la modernidad, existen dos elementos claves que funcionan a modo de «motivadores» para fomentar el uso de la razón: la utilidad y la felicidad.

En la concepción ilustrada, la razón no es más que una herramienta para alcanzar el fin último de la luz: la felicidad. Para ello, cada persona, como parte de un gran engranaje, debía funcionar conforme a unos esquemas prefijados muy concretos: ser útiles para el Estado, de ahí que uno de los objetivos de la educación fuera «instruir para la [...] utilidad, sin afectación ni pedantería» (Gutiérrez de los Ríos, 1791, p. 13). Estos dos elementos, que fomentaban el uso correcto de la razón por parte de los varones, eran también utilizados en la instrucción de las niñas y de las mujeres. ¿El motivo? El mismo que en el caso masculino: servir a la sociedad conforme a los estándares de género. Es decir, escudándose en el mantra de la felicidad y, sobre todo, de la utilidad, lo que se fomentaba realmente era que tanto mujeres como hombres se ajustaran a unos comportamientos, unas actitudes y unos espacios. En definitiva, se ocultaba bajo el lema del «buen ciudadano» y de la «dama decente» la construcción de unos roles de género normativos claramente marcados.

En el caso de los varones, la utilidad está íntimamente relacionada con la figura del «hombre proveedor». En este pensamiento, el hombre se define por las actividades que realiza, lo que consigue y el éxito que alcanza (Salazar, 2012). Esta imagen se ha mantenido a lo largo de toda la modernidad, llegando

hasta el presente, aunque viviendo una profunda crisis que provoca, entre otros motivos, lo que se ha denominado como el «resquebrajamiento de la masculinidad hegemónica» (Morgan, 2005; Ranea, 2019). El varón convertido en hombre en esta mentalidad racionalista y utilitarista tenía el deber moral de sustentar a su familia en todos los aspectos: desde el plano económico y social, hasta el moral y el sexual.

En un mundo donde el *habitus* —entendido al modo de Norbert Elias (1939, 1969)— funciona como un reproductor de la estructura macrosocial del Estado, el *pater familias* obtiene el rol del rey; es decir, la máxima autoridad que rige los designios del resto de los habitantes del hogar, con capacidad de control absoluto que, al igual que la figura de un monarca, está legitimada por el orden social establecido a través de la moral católica. Esta idea se puede observar con claridad en la siguiente cita: «Un dulce [o] una manzana saben bien; pero si el niño los come contra la voluntad de su padre es un mal muy grande, porque no le obedece como Dios manda» (Picornell y Gomila, 1786, p. 38).

El papel de proveedor del hombre marcará, por tanto, el desarrollo de la organización familiar, las relaciones interpersonales y su función laboral, ya que en esta idealización la figura del varón es la que posee y da la moral, el sustento y defiende el honor. Por todo esto, la abstracción del concepto de utilidad dentro de la filosofía ilustrada es tan importante en la construcción identitaria del hombre moderno. Representa un elemento completamente transversal que está presente en la inmensa mayoría de los pilares de la masculinidad normativa y, al igual que la razón, funciona como legitimador de los roles de género y los estereotipos. Por ello, creemos que la racionalidad y el concepto de utilidad representan la piedra angular sobre la que se edifica la legitimación y argumentación de las características identitarias de la masculinidad hegemónica, superando las ficticias barreras temporales que marcan el inicio y el fin de las edades históricas. Incluso este argumento de la utilidad será el que sustente, en parte, el desarrollo de las figuras prototípicas de los hombres trabajadores: desde la imagen del varón de clase obrera del siglo XIX y XX que, sin ostentar ningún poder formal dentro del organigrama del capitalismo, funciona como el hombre sustentador de la familia y, por lo tanto, el elemento central de la autoridad en el hogar; hasta la figura del *businessman* de clase media y alta que ve en el trabajo el eje principal de la construcción de su identidad masculina y en la imagen del *chairman* o gran directivo, su referente (Beynon, 2002).

En la actualidad también encontramos, muy relacionado a esta imagen, la figura del «emprendedor» y la del «hombre hecho a sí mismo» que tanto triunfa en el capitalismo neoliberal actual a través, sobre todo, de los discursos audiovisuales y las redes sociales. Ejemplo de este tipo los encontramos en Jeff Bezos, Amancio Ortega, Elon Musk, Bill Gates o Mark Zuckerberg, por nombrar algunos. Normalmente, además, el discurso que los acompaña comparte unas características comunes: empezaron de cero o «en un garaje»; no tenían nada, el mantra del «si quieres, puedes», etc. Narrativas que, además, obvian multitud de variables como el contexto socioeconómico, el cultural y el de género, cargando la responsabilidad del éxito —y sobre todo del fracaso— en el individuo y no en los elementos estructurales.

Por otro lado, la misma racionalidad que se le atribuye al hombre, y por ende al sistema, se utiliza como herramienta de autocontrol y autocensura, en la línea

que expuso Norbert Elías (1939). En el pensamiento ilustrado, la razón es el medio que da la naturaleza al varón para poder controlar sus impulsos, sus vicios y sus desviaciones; en definitiva, domesticar las pasiones humanas. Una domesticación que está, lógicamente, imbuida del pensamiento y dogma católico. Como expresaba el marqués de Caraccioli, el hombre «se obscurece [sin la razón] y el alma se hace morada de la turbulencia y la confusión» (1789, p. 32). Una de las máximas del comportamiento del perfecto hombre moderno, tanto del siglo XVIII como del XX, es lograr una domesticación absoluta de las emociones humanas, aunque en la práctica muchas veces se queda en una mera apariencia, ya que anular esa parte del ser humano sería como anular su propia naturaleza. Como seres emocionales nos guiamos constantemente por nuestros sentimientos y uno de los mayores triunfos simbólicos de esta construcción identitaria es la estructuración diferenciada de emociones masculinas y femeninas.

En este afán del hombre por controlar su propia naturaleza emocional se encuentra también la lucha contra la ociosidad, pues se concebía como una pérdida de tiempo y caldo de cultivo de las peores cualidades del hombre. En la dictadura de la razón que impone el paradigma ilustrado, el ocio y los placeres son concebidos como algo negativo siempre que no estén domesticados por la racionalidad absoluta y la utilidad. Esta idea se puede observar en la siguiente cita: «El Ocio nos hace esclavos de muchos dueños, tan duros como tyranos; y son, pereza que nos adula, sueño que no inutiliza, deleyte que nos enerva, profusión y fauto que nos desnudan; y lexitud que nos entorpece las facultades del alma» (Nifo, 1765, pp. 2-3).

Este aspecto está íntimamente relacionado con el concepto de utilidad que hemos venido explicando; además, en la actualidad, tiene su representación en el afán constante de ser personas productivas que centran en su actividad laboral gran parte de su reputación y estima social, en lo que pensamos que solo beneficia al sistema capitalista frente a la propia salud mental del individuo. El peso mental de ser personas productivas constantemente está socialmente relacionado con la construcción del hombre, ya que está íntimamente ligado con la figura del «ser proveedor» que se mencionaba con anterioridad. Este papel ha estado muy presente en el imaginario colectivo de toda la modernidad y sigue patente en la actualidad, a pesar de que esté experimentando una gran crisis; situación que ha motivado el desarrollo de grupos masculinistas que defienden la vuelta a los modelos tradicionales de género (Kimmel, 2013).

Las continuas referencias que se hace a la razón como moderadora del alma y la serenidad, y como domesticadora de las pasiones, están también relacionadas con el uso de la templanza. No se puede olvidar que en el Siglo de las Luces todo gira entorno al *juste milieu*, un concepto tan aristotélico como ilustrado, que fomentaba la prudencia como cualidad que todo hombre debe tener para ser portador de la racionalidad y, por tanto, para ser reconocido como tal. Esta característica era entendida como «el alma de la justicia, de la fuerza y de la templanza [...] quien ordenándolas les da la vida y las ensalza a la condición de virtudes» (Morvan de Bellegarde, 1710, pp. 20-21).

Esta cualidad de la templanza, así como las diferentes virtudes de quien cultive la razón y la utilidad social, vuelve a estar conectada directamente con la moral

cristiana. Como se puede observar, en la creación de las mentalidades y de los imaginarios colectivos, así como en las costumbres y en la vida cotidiana, todos los elementos están interconectados unos con otros y es imposible comprender su poder estructurador sin tenerlos en cuenta. Esta unión era tal que, en el siglo XVIII, no se concebía ni siquiera una posible diferencia. Como explica el marqués de Caraccioli, «La moral [es] alma de la religión y de la vida civil» (1783, p. 67).

Es sencillo comprender esta interconexión si se tiene en cuenta que el axioma que la fundamentaba era *alteri ne faceris quod tibi fieri non vis* (no hagas a los demás lo que no quieres que te hagan a ti) que se relaciona con los mandamientos católicos de «amarás al prójimo como a ti mismo» y, sobre todo, «amarás a Dios sobre todas las cosas».

La Religión y la Moral deben ser los principales objetos de la instrucción de los niños [...] de donde nace la verdadera felicidad del hombre, que le advierten de las obligaciones que deben á Dios, á si mismos y á los otros hombres. Estas dos importantísimas ciencias se sostienen mutuamente y dicen entre sí el más íntimo enlace. (Picornell y Gomila, 1786, p. 60)

Sin embargo, y a pesar de la importancia de la religión católica en la cultura hispánica de la Modernidad en la construcción de las identidades y en la vida cotidiana, progresivamente se fue produciendo un trasvase hacia la moral social como elemento preeminente de estimación de las acciones, aunque sin llegar a perder toda su influencia.

Por otro lado, todo este planteamiento de la racionalidad, la utilidad, la felicidad y la templanza sienta las bases para el desarrollo de la misoginia del romanticismo del siglo XIX, el cual construía a las mujeres como seres puramente pasionales —y por ende irracionales—, identificadas con la naturaleza y el cuerpo (Fernández Arrillaga, 2021). Esto hace que se dejen llevar rápidamente por el ocio, la diversión y los vicios siendo incapaces de controlarse (Amorós, 2000, pp. 205-260; Valcárcel, 1993, pp. 13-32), características que podían suponer, en el pensamiento de la modernidad, la pérdida para cualquier hombre. «Si las mugeres se ocupasen más no tendrían tan vivas las passiones; pero [...] pasan toda su vida sin hazer cosa alguna o lo que hacen vale todavía menos que una pura ociosidad. Esta pereza abre la puerta à mil desordenes. Un espíritu desocupado produce muchas quimeras» (Morvan de Bellegarde, 1710, p. 276).

#### 4. Conclusiones

La razón ha sido entendida desde el siglo XVIII y a lo largo de toda la modernidad como la moderadora del alma y la domesticadora de las pasiones, la cual se proponía sacar, junto con la moral católica, lo mejor de las personas, alejándolas de los vicios y fomentando las virtudes. Sin embargo, solo fue concebida dentro de las características que forman la —mal llamada— esencia del hombre, dejando el caldo de cultivo perfecto para el auge de la misoginia romántica del siglo XIX.

En este sentido, se puede entender la razón y, sobre todo, la autoridad racional del hombre frente a las mujeres —y otros hombres que no son portadores de la

masculinidad hegemónica— como un elemento de legitimación y estructuración del orden y la jerarquía en todos los niveles sociales. Este aspecto, que evoca el alma del hombre como un espejo de la realidad social, se puede apreciar con claridad en los documentos de la época, tanto en los tratados pedagógicos y morales, como en la prensa periódica que alcanza durante el siglo XVIII un grandísimo desarrollo, lo que le otorga la capacidad de crear el nuevo espacio de la opinión pública que desarrolla la burguesía durante toda la modernidad.

Por todo esto, concebimos la razón y, sobre todo, la racionalidad como uno de los pilares fundamentales que estructuran la masculinidad normativa de la modernidad. Una identidad que posee la «voz de la autoridad» para crear las estructuras de privilegio y las grandes narrativas que sustentan el poder masculino y su jerarquía social.

A partir de estos conceptos ilustrados se legitiman toda una serie de comportamientos y roles de género que serán complementados con los mandatos de la religión y la moral católica. Esta unión provoca que, junto con la herencia histórica de otros elementos que componen la identidad masculina, se estructure el patrimonio identitario que crea al perfecto hombre moderno y que, con algunas modificaciones —sobre todo superficiales y de imagen—, pervive en una parte importante de la sociedad actual.

La transversalidad de las características que componen este complejo edificio identitario es otra de las realidades que se deben tener en cuenta a la hora de proceder a su análisis, pues componen todo un entramado de argumentaciones y legitimaciones que se sustentan entre sí. Sin embargo, creemos que sin el concepto de la racionalidad este sistema ideológico sería imposible de comprender. Una prueba de ello lo encontramos en la estructuración del imaginario emocional del hombre —y de la mujer—; o, por otro lado, sería más complejo entender el uso de la violencia sistémica del hombre si no tenemos en cuenta que las relaciones de poder, el orden y la jerarquía basan su argumentación en los principios y la autoridad de la razón.

Con esto no se resta importancia al resto de las características que componen la identidad social de la masculinidad normativa. Nada más alejado de la realidad. La conjunción de todas y cada una de ellas componen un *corpus* complejo de engranajes que favorecen la reproducción del sistema patriarcal. Sin embargo, no hay que olvidar que el paradigma de la modernidad basa toda su sustentación en las características que la Ilustración le otorga: razón, progreso, utilidad, etc. Por lo tanto, si este período de tiempo comprendido entre el siglo XVIII y mediados/finales del siglo XX tiene estas características como elementos primordiales, la representación física de este sistema androcéntrico haría girar la construcción del hombre con base en las mismas.

## Referencias

Alberola Romà, Armando y Olcina Cantos, Jorge (Coord.). (2009). *Desastre natural, vida cotidiana y religiosidad popular en la España moderna y contemporánea*. Universitat d'Alacant.

- Amorós Puente, Celia. (2000). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Cátedra.
- Ampudia de Haro, Fernando. (2004). *La civilización del comportamiento: urbanidad y buenas maneras en España desde la Baja Edad media hasta nuestros días*. [Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid].
- Anónimo. (178?-179?). *Gabinete de lectura española o colección de muchos papeles curiosos de Escritores antiguos y modernos de la Nación*, (1).
- Arce Pinedo, Rebeca. (2016). *La construcción social de la mujer por el catolicismo y las derechas españolas en la época contemporánea*. [Tesis doctoral. Universidad de Cantabria].
- Ascunce Arrieta, José Ángel. (2014). *Sociología cultural del franquismo (1936-1975). La cultura del nacional-catolicismo*. [Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid].
- Badinter, Elisabeth. (1992). *XY: La identidad masculina*. (1993, 1ª ed. castellano). Alianza. Trad. Monserrat Casals.
- Bauman, Zygmunt. (1999). *Modernidad Líquida*. (2003, 1ª ed. Castellano). Fondo de Cultura Económica. Trad. Mirta Rosenberg.
- Beard, Mary. (2018). *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Editorial Crítica. Trad. Silvia Furió.
- Beynon, John. (2002). *Masculinities and Culture*. Open University Press.
- Blanco Fernández, Marta. (2021). *De la Gran Madre a la Teología*. Dykinson.
- Bonino Méndez, Luis. (2002). Masculinidad hegemónica e identidad masculina. *Dossiers Feministes*, (6), pp. 7-36.
- Borrás y Grisola, Juan (1775). *Discursos de piedad acerca la educación de la juventud*. Benito Francesi.
- Bourdieu, Pierre. (2000). *La dominación masculina*. (2ª ed.). Anagrama. Trad. Joaquín Jordá.
- Canto Ortiz, Jesús M. y Moral Toranzo, Félix. (2005). El sí mismo desde la teoría de la identidad social. *Escritos de Psicología*, (7), 59-70.
- Caraccioli, Louis-Antoine de (marqués de). (1783). *El verdadero mentor o educación de la nobleza*. Imprenta de Miguel Escribano. Trad. Francisco Mariano Nifo.
- Caraccioli, Louis-Antonie de (marqués de). (1779). *Idioma de la Razón*. Miguel Escribano. Trad. Francisco Mariano Nifo.
- Caraccioli, Louis-Antonie de (marqués de). (1789). *Última despedida de la Mariscala a sus hijos*. Herederos de Escribano. Trad. Francisco Mariano Nifo.
- Cobo Bedía, Rosa. (1955). *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean Jacques Rousseau*. Cátedra.
- Cobo Bedía, Rosa. (2016). Un ensayo sociológico sobre la prostitución. *Política y Sociedad*, 53(3), 897-914.
- Connell, Raewyn. (1987). *Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics*. Stanford University Press.
- Connell, Raewyn. (1995). *Masculinidades*. (2003, 1.ª ed. Español). Universidad Nacional Autónoma de México. Trad. Irene María Artigas.
- Connell, Raewyn y Messerschmidt, James W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, 19(6), 829-859.

- Correo de Madrid (6 de los ciegos). (11 de octubre de 1788). N.º198.
- Correo de Murcia. (19 de febrero de 1793). N.º50.
- Crespo Sánchez, Francisco Javier. (2013). La educación religiosa de los hijos. Ejemplos a partir de la prensa en Murcia en la segunda mitad del siglo XVIII en Serrano, Eliseo (Coord.), *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en historia moderna*. Instituto «Fernando el Católico» (CSIC).
- Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico*. (7 de abril de 1759). N.º LXXIX.
- Durán de la Rocha, Andrés. (1743). *Idea para la educación de un joven. Carta ethipolítica moral*. Casa de Alphonso Videl.
- Elias, Norbert. (1939). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. (1993, 1ª ed. castellano). Fondo de Cultura Económica. Trad. Ramón García Cotarelo.
- Elias, Norbert. (1969). *La sociedad cortesana*. (1993, 1ª ed. castellano). Fondo de Cultura Económica. Trad. Dei Höfische Gesellschaft.
- Fernández Arrillaga, Inmaculada (Coord.). (2016). *Al margen y calladas: mujeres en la modernidad*. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- Fernández Arrillaga, Inmaculada (Ed.). (2021). *Cuerpo e Identidad de género en la Modernidad*. Letra De Palo.
- Focault, Michael. (1975). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. (2002, 2ª ed.). Siglo XXI. Trad. Aurelio Garzón del Camino.
- Franco Rubio, Gloria A. (2018). *El ámbito doméstico en el Antiguo Régimen. De puertas adentro*. Síntesis.
- Girón Anguinózar, María de Lourdes. (2021). Historia versus realidad: «El patriarcado historiado» y la simbología de la serpiente antes y después del cristianismo. *Revista de Estudios Socioeducativos. ReSed*, (9), 194-205.
- Gutiérrez de los Ríos, Carlos. (1791). *Carta de Don Carlos de los Ríos, XXII señor y VI conde de Fernán-Núñez a sus hijos*. Imprenta de Don Pedro Didot.
- Habermas, Jürgen. (1962). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. (1981, 1ª ed. castellano). Gustavo Gili. Trad. Antonio Doménech.
- Hazard, Paul. (1935). *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*. (1975, 1ª ed. castellano). Pegaso. Trad. Julián Marías.
- Hazard, Paul. (1946). *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. (1991, 2ª reimp.). Alianza. Trad. Julián Marías.
- Herrera Gómez, Manuel. (2000). Representaciones de la sociedad: de la modernidad a la posmodernidad. *Papers: revista de sociología*, (61), 163-190.
- Innerarity, Daniel. (1987). Modernidad y Postmodernidad. *Anuario filosófico*, 20(1), 105-130.
- Kant, Immanuel. (1803). *Tratado de Pedagogía*. (1991, 2ª ed.). Akal.
- Kimmel, Michael. (2013). *Hombres (blancos) cabreados. La masculinidad al final de una era*. (2017, 1ª ed. castellano). Barlín Libros. Trad. Daniel Esteban Sanzol.
- Locke, John (2020). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. (1ª ed. 1689). Verbum. Trad. Emeterio Fuentes. Trad. Andrea Gouveia.
- Marqués González, Josep Vicente y OSBORNE, Raquel. (1991). *Sexualidad y sexismo*. Fundación Universidad.

- Morant Deusa, Isabel y Bolufer Peruga, Mónica. (1998). *Amor, matrimonio y familia: La construcción histórica de la familia moderna*. Síntesis.
- Morgan, David. (2005). Class and masculinity. En Kimmel, Michael S., Hearn, Jeff y Raewyn Connell (Eds.), *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Sage. <http://dx.doi.org/10.4135/9781452233833.n10>
- Morvan de Bellegarde, Jean-Baptiste (1710). *El arte de conocer a los hombres y máxima para la Sociedad civil*. A costa de Andrés Perisse.
- Nifo, Francisco Mariano. ([1765]). *A todas las personas de sano corazón que desean ardientemente la felicidad de la patria, mediante la buena y oportuna educación de la juventud de uno y otro sexo para gloria y fortuna del Estado*.
- Núñez Noriega, Guillermo. (2009). Los «hombres» en los estudios de género de los «hombres»: un reto desde los estudios *queer*. En Ramírez, Juan Carlos y Uribe, Grisela (Coord.), *Masculinidades: el juego de género de los hombres en el que participan las mujeres*. (pp. 43-58). Plaza y Valdés.
- Pateman, Carole. (1995). *El contrato sexual*. Antrophos. Trad. María Luisa Femenías.
- Picornell y Gomilla, Juan. (1786). *Discurso teórico práctico sobre la educación de la infancia dirigido a los padres de familia*. Por Andrés García Rico.
- Postigo Vidal, Juan. (2013). El estudio como espacio para la intimidad, la intelectualidad y la masculinidad en Zaragoza durante la edad moderna. En Serrano, Eliseo (Coord.), *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en historia moderna*. Instituto «Fernando el Católico» (CSIC).
- Ranea Triviño, Beatriz. (2019). Masculinidad (hegemónica) resquebrajada y reconstrucción subjetiva en los espacios de prostitución. *Oñati Socio-legal Series*, 9(S1), 61-81.
- Ranea Triviño, Beatriz. (2021). *Desarmar la masculinidad. Los hombres ante la era del feminismo*. Catarata.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2020). *Diccionario de la lengua española*. (23ª ed., versión 23.5 en línea). <https://dle.rae.es>
- Rousseau, Jean Jacques. *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. (1923, 2ª ed.). Calpe. Trad. Ángel Pumarega.
- Russ, Joanna. (1983). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. (2018, 1.ª ed.). Editorial Dos Bigotes. Trad. Gloria Fortún.
- Sahlins, Martin. (1982). *Uso y abuso de la biología. Una crítica antropológica de la sociobiología*. Siglo XXI
- Salazar Benítez, Octavio. (2012). Otras masculinidades posibles: hacia una humanidad «diferente» y «diferenciada». *Recerca*, (12), 87-112.
- Sambade, Iván. (2014). Sobre las contradicciones de la razón moderna y la constitución de la subjetividad masculina. *Prisma Social*, (13), 787-851.
- Sambade, Iván. (2020). *Masculinidades, violencia e igualdad. El (auto)control de los hombres como estrategia de poder social*. Ediciones Universidad de Valladolid.
- Sánchez García, Juana María. (2001). Vida cotidiana y religiosidad. En Cremades Griñán, Carmen María (Coord.), *Los campos de acción de las mujeres* (pp.136-156). Diego Martín Librero Editor.
- Sanfélix Albelda, Joan y López Amores, Antonio. (2019). Sobre la necesidad de estudiar la masculinidad(es) en tiempo de incertidumbre. *Asparkía. Investigación feminista*, (35), 13-21.

- Segato, Rita. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficante de Sueños.
- Seidler, Víctor. (2000). *La sinrazón masculina*. Paidós. Trad. Isabel Vericat.
- Tajfel, Henri. (1959). Quantitative Judgment in Social Perception. *British Journal of Psychology*, (50), 79-97.
- Tajfel, Henri. (1978). *Differentiation between Social Groups: Studies in the Social Psychology of Intergroups Relations*. Academic Press.
- Terreros y Pando, Esteban de. (1787). *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Viuda de Ibarra.
- Tjeder, David. (2009). Las misoginias implícitas y la producción de posiciones legítimas. La teorización del dominio masculino en Ramírez, Juan Carlos y Uribe, Grisela (Coord.). *Masculinidades: el juego de género de los hombres en el que participan las mujeres* (pp. 59-84). Plaza y Valdés.
- Valcárcel y Bernaldo de Quirós, Amelia (1993). Misoginia romántica. Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche en Puleo García, Alicia H. (Coord.). *La filosofía contemporánea desde una perspectiva no androcéntrica* (pp.13-32). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General de Educación y Formación profesional.
- Valcuende del Río, José María y Blanco López, Juan (Eds.). (2003). *Hombres: La construcción cultural de las masculinidades*. Talosa Ediciones.
- Viñao Frago, Antonio. (2009). La educación cívica o del ciudadano en la Ilustración española: entre la tradición republicana y el liberalismo emergente. *Res Publica*, (22), 279-300.
- Viveros Vigoya, Marta. (2009). Teorías feministas y estudios sobre varones y masculinidades. Dilemas y desafíos recientes en Ramírez, Juan Carlos y Uribe, Grisela (Coord.), *Masculinidades: el juego de género de los hombres en el que participan las mujeres* (pp. 25-42). Plaza y Valdés.

Recibido el 21 de enero de 2022

Aceptado el 8 de noviembre de 2022

BIBLID [1132-8231 (2023: 213-232)]

# ETNOGRAFÍAS DE LAS SEXUALIDADES Y MATERNIDADES DE MUJERES MAPUCHE EN CHILE

## *ETHNOGRAPHIES OF SEXUALITIES AND MATERNITIES OF MAPUCHE WOMEN IN CHILE*

### RESUMEN

Los despojos coloniales hacia el pueblo mapuche se sostienen por el imperialismo y el patriarcado que se actualiza en diferentes momentos sociohistóricos. Además, estas opresiones intersectan de un modo particular en las mujeres. Este artículo lo hemos enmarcado en una tesis doctoral con mujeres mapuche en y desde la diáspora, y reflexionamos en clave descolonial y de género sobre las experiencias de sexualidades y maternidades de mujeres mapuche que habitan en la ciudad de Santiago y el Wallmapu, territorio histórico mapuche. La metodología fue de tipo cualitativa, a través de observaciones participantes, entrevistas a seis investigadoras e investigadores y entrevistas en profundidad realizadas a mujeres mapuche en la Región Metropolitana, Biobío, La Araucanía y Los Ríos. Los resultados que presentamos muestran interseccionalidades de clase, raza y género. Asimismo, también se plasman subjetividades y prácticas políticas de transformaciones y continuidades de tradición mapuche en los espacios cotidianos familiares, comunitarios y políticos.

**Palabras claves:** Imperialismo, racismo, interseccionalidad, mujeres mapuche, etnografía

### ABSTRACT

The colonial dispossession of the mapuche people is sustained by the imperialism and patriarchy that is updated in different socio-historical moments. In addition, these oppressions intersect women in a particular way. We frame this article in a doctoral thesis with mapuche women, in and from the diaspora, and we reflect in a decolonial and gender perspective on the experiences of sexualities and maternities of mapuche women living in the city of Santiago and the Wallmapu —the mapuche historical territory—, and on their experiences of sexuality and maternity. We used a qualitative methodology through participant observation, interviews with six researchers and in-depth interviews with mapuche women in the Metropolitan Region, Biobío, La Araucanía and Los Ríos. The results we present show intersectionalities of class, race and gender. Likewise, they also show subjectivities, political practices of transformations and continuities of mapuche tradition in everyday family, community and political spaces.

**Keywords:** Imperialism, racism, intersectionality, mapuche women, ethnography

1 Académica del Departamento de Trabajo Social, Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.  
Correo electrónico: [arain@uahurtado.cl](mailto:arain@uahurtado.cl) Ver publicaciones: <https://orcid.org/0000-0002-0393-7152>



## 1. Introducción

Viajamos casi dos horas a la casa de nuestra ñaña —forma de llamarnos entre mujeres mapuche— María (32 años, Santiago de Chile). Hemos cambiado los nombres de pila por acuerdos de confidencialidad con las actoras del estudio, quienes viven en la zona suroriente de la ciudad de Santiago. Cuando llegamos a la plaza principal de la comuna de Puente Alto, lugar de destino, nos subimos a un colectivo que nos lleva a casa de María. De camino, la llamamos por el móvil, nos recuerda dónde bajarnos y nos pide no equivocarnos y avisarle a nuestra llegada. Dice que al llegar nos explicará. Al bajarnos, la vemos acompañada. Se trata de Benjamín, su hijo menor, de nueve años. Nos saludamos y caminamos unos metros. Baja la voz y nos dice: «es peligroso».

Nos detenemos frente a una gran reja que resguarda casas y calles. María saca sus llaves con prisa, mientras vigila con su mirada. Podemos percibir su temor. Es una zona que coexiste con personas que se relacionan con el mundo contranormal, de acuerdo a lo que nos informan los medios de comunicación de forma regular. Nos indica que podemos entrar. Una vez adentro, la observamos menos apresurada, ya que su caminar es más lento. Benjamín nos señala alegremente dónde viven sus amigos y amigas y nos invita a conocer la multicancha central. María nos dice que no autoriza a Benjamín y su hermana a que jueguen allí, ya que suelen generarse enfrentamientos entre bandas rivales, intercambio de drogas u otras situaciones peligrosas.

Estamos más cerca del hogar de María. Tal como otras casas del lugar, estas son pareadas, con un patio interior. Nos sorprenden los colores fuertes, ya que parece que se ha pintado no hace mucho tiempo. María nos muestra su casa, la cual tiene un parrón de uvas en la entrada. Sale a nuestro encuentro su hija, quien tiene todo el cabello recogido y peinado. Asimismo, tiene puesto un vestido que creemos que no es una ropa de uso diario, sino que más bien se usa para ocasiones especiales, al igual que su hermano.

Nuestra visita ha sido esperada de una forma especial, ya que no es solo el vestuario, sino que la casa parece recién aseada, a juzgar por el olor característico de productos de limpieza. Todo está ordenado. Apenas nos invita a tomar asiento María, nos asustamos por los gritos de una persona que parece ser una mujer, vecina de nuestra ñaña. Al parecer se trata de un hecho de violencia de género, porque escuchamos golpes de muebles, paredes y la loza que se quiebra. Nos quedamos en silencio, sentimos incertidumbre. Nos miramos con María, quien intenta excusarse por algo que le parece vergonzoso e inevitable. Benjamín y su hermana están en su habitación y nosotras en el comedor. Nos sentimos mal por ella, ya que no es su responsabilidad. Nos ofrecemos a llamar a la policía. Ella nos lo impide y dice que ella lo hará. Desde una esquina lo hace, con un tono de voz bajo. Nos dice luego que es por las represalias posteriores. El silencio nos acompaña por un tiempo que nos parece eterno. Nos cuesta retomar el propósito de nuestra visita, pero María nos ayuda. Los Carabineros llegan poco antes de terminar la entrevista, casi una hora después. Es difícil imaginarnos la angustia cotidiana que vive esta familia.

Lo experimentado nos muestra las condiciones de vulnerabilidad en que habitamos junto a María, su hija e hijo. Se trata de la vulnerabilidad que socialmente se ha construido desde el patriarcado (Anzaldúa, 1987; García-Mingo, 2017), pero también las condiciones de nosotras, las mujeres racializadas, por las opresiones socioespaciales y estructurales en un contexto colonial de la ciudad (Calfío, 2012; Curiel, 2007; Hill Collins, 2012; Millaleo, 2011); Rivera, 2018; Tuhiwai, 1999).

El encuentro con María expone la distancia entre las familias contemporáneas mapuche en la ciudad respecto a la estructura, organización y crianza de las hijas e hijos mapuche observada por Tomás Guevara (1913) en sus estudios, donde las familias extendidas propician una crianza colaborativa en el seno de un *lof*, espacio sociogeográfico conformado por familias de troncos familiares y consanguíneos comunes, y cuya administración sociopolítica y religiosa es común en su interior pero distinto en relación a otros *lof*. Es la realidad de María y otras mujeres mapuche que llevan adelante el cuidado y crianza de sus hijas e hijos, lejos de sus *lof*, principalmente del *Wallmapu*. Aquí observamos una distancia histórica, geográfica y social de la realidad mapuche. Mucho se documentó y se traspasó transgeneracionalmente acerca de la importancia del cuidado y acompañamiento entre mujeres a nivel colectivo (Sadler y Obach, 2006). Estos hechos nos ofrecen la posibilidad de apreciar las transformaciones de las estructuras y dinámicas familiares en contextos capitalistas, porque volverse nuclear es lo que posibilita la funcionalidad frente al mundo del trabajo pagado, en especial para las clases sociales que habitan en condiciones precarias en las ciudades (Valdés, 2007).

La nueva, aunque también ancestral localización, ya que a la llegada de conquistadores españoles Santiago de Chile fue nuestro territorio mapuche también (Guerra, 2014), acontece en la época del despojo colonial que el Estado de Chile, por medio de la fuerza y violencia militar, implementa las políticas de exterminio en contra de nuestro pueblo en la segunda mitad del siglo XIX (Ancán y Calfío, 1999; Guerra, 2014; Nahuelpan, 2012). Así, nuestra gente se desplaza masivamente en las primeras décadas del posdespojo a la gran Ciudad de Santiago en busca de sobrevivencia (Abarca, 2002; Guerra, 2014). Aunque cabe destacar que, de las personas mapuche que habitan la región Metropolitana, las mujeres, en términos históricos, han mantenido una mayor presencia en esta ciudad (Bello, 2002; Millaleo, 2011). La feminización de la pobreza ha sido un asunto transversal en sociedades racializadas, así como el rol de las mujeres en la manutención familiar, a través de estrategias de trabajo formal o informal (Palomar, 2021).

Buena parte de la construcción y producción de conocimiento sobre nosotras, las mujeres racializadas, se ha hecho desde un posicionamiento colonial, heteronormativo y androcéntrico (García-Mingo, 2017; Hirsch, 2008; Tuhiwai, 1999). Al respecto, Juliano (2017) explica que el valor de los hombres se forjó en las guerras en diferentes sociedades del mundo; allí se les dotó de un valor de superioridad y las mujeres quedamos relegadas a los márgenes de esa valoración social.

Por lo anterior, los hombres guerreros mapuche fueron más visibles y respetados para los cronistas españoles que nuestras y nuestros *machi*, persona que por medio de un linaje familiar o por el llamado espiritual, mediante un *pewma* (sueño), se le

dota de un poder reconocido por su *lof* para ejercer la sanación física y espiritual de las personas, por ejemplo, vinculados a la sanación espiritual y considerados de menor valor por su identidad o sexualidad no normativa, en varios casos (Bacigalupo, 2003). Y, bajo el contexto de opresión colonial y la influencia de la Iglesia Católica, las mujeres mapuche quedamos relegadas al lugar de la vigilancia, control y desconfianza dentro y fuera del pueblo mapuche, particularmente en cuanto a nuestra sexualidad (Calfío, 2012).

Las mujeres racializadas hemos sido consideradas, desde la época colonial, un peligro para la creación del prestigio social de hombres europeos conquistadores, porque a través del parentesco considerado ilegítimo entre hombres «conquistadores» y mujeres consideradas de escaso valor en Europa, peligra la mantención de una jerarquía racial (Stolcke, 1993; Montecino, 1993). Estas lógicas dan lugar a la creación de instituciones de control basadas en el castigo como contraincentivo a la formación de vínculos de parentesco entre hombres europeos y mujeres racializadas (Stolcke, 1993). La descendencia de una relación como esta da lugar a una situación de ilegitimidad que opera en una doble dimensión. Por una parte, se niega el reconocimiento en Europa a sus descendientes «ilegítimas» en América Latina. Y por otra, ese reconocimiento de estas hijas e hijos se niega en los propios pueblos originarios. De allí que la categoría de «huachos» sintetice el desprestigio y el lugar negado (Montecino, 1993).

Nuestras maternidades y sexualidades han sido vigiladas, castigadas y normadas porque constituyen prestigio/desprestigio, abundancia/carencia y deseo/pecado. Bajo este marco, en este artículo viajamos por la ciudad de Santiago de Chile, en y hacia el Wallmapu. En los viajes por historias y memorias exploramos las experiencias de mujeres mapuche en sus sexualidades y maternidades, las que acontecen en diferentes momentos históricos y contextos sociopolíticos. Por eso en este artículo nos propusimos comprender las experiencias de las sexualidades y maternidades de las actoras de nuestro estudio a través de una perspectiva de género interseccional (Curiel, 2007; Hill Collins, 2012; Rivera, 2018). Así, hablamos de pluralidades, ya que no encontramos prácticas y testimonios universales y fijos, sino múltiples formas que se adaptan y se transforman de acuerdo a los contextos, tiempos y condiciones en que habitan las mujeres.

## 2. La metodología del estudio

En este artículo presentamos los resultados de un estudio etnográfico multi-situado (Clifford, 1999) llevado a cabo durante seis meses en la Región Metropolitana de Chile, la del Biobío, La Araucanía y Los Ríos entre los años 2017 y 2018, durante los cuales entrevistamos en profundidad a 20 mujeres de diferentes clases sociales, edades y localizaciones urbanas y rurales, así como también incluimos observaciones de participantes y entrevistas a investigadoras e investigadores vinculados a los estudios de la diáspora y de la historia mapuche.

La selección de las personas actoras del estudio la realizamos de acuerdo a la teoría, considerando algunos criterios, tales como: identificarse como mujer mapu-

che, haber vivido o vivir por seis meses o más en la ciudad de Santiago de Chile o ser mujer mayor de 18 años. En cuanto al acceso al campo de estudio, nos guiamos por la técnica de la bola de nieve, en donde una actora nos llevaría a otra, y así de forma sucesiva. En cuanto a los resguardos éticos, consideramos las orientaciones del *Código de buenas prácticas en la investigación* de la Universidad Autónoma de Barcelona e hicimos uso de un consentimiento informado, comprometiendo la participación libre, voluntaria e informada. Asimismo, hemos resguardado el anonimato de las personas actoras del estudio, haciendo uso de pseudónimos para la presentación del extracto de sus relatos.

Para llevar a cabo el análisis de la información, realizamos la transcripción total de las entrevistas. Los materiales producidos en el trabajo de campo los analizamos por medio de la técnica cualitativa de análisis del contenido (Cáceres, 2003; Díaz, 2018), que nos permitió organizar la información, testimonios y observaciones con el marco teórico, la perspectiva de género y el contexto sociohistórico y político de las actoras del estudio (Cáceres, 2003; Díaz, 2018). En la primera fase del análisis llevamos a cabo la codificación del texto de forma manual. Posteriormente, nos apoyamos en el Software Atlas.ti 8, donde organizamos la información y una codificación más detallada. Este análisis nos permitió interpretar y situar los testimonios de las actoras en un contexto estructural colonial, patriarcal y clasista, por lo que la perspectiva de género interseccional y el marco teórico adoptado nos permitieron dotar de sentido estas experiencias en momentos históricos determinados.

A partir del análisis de la información hemos organizado la presentación de los resultados en tres grandes categorías: i.- De familias polígamas a familias nucleares; ii.- Las tensiones por la maternidad y la reproducción de la cultura mapuche y iii.- Sexualidades y disidencias.

### 3. Resultados

Los resultados del estudio los presentamos acorde a tres dimensiones que responden al objetivo del artículo, el contexto sociohistórico vivido por las actoras del estudio y la perspectiva de género interseccional.

#### 3.1 De familias polígamas a familias nucleares

Tras el contacto colonial, nuestro pueblo sufrió diferentes afectaciones a sus instituciones, entre ellas, la poligamia. Se trata de familias extensas que contienen más de una esposa, incluyendo tías, tíos, suegra, suegro, pero que, poco a poco, por la carencia de tierras y el empobrecimiento posdespojo colonial, se fue reduciendo a lo que se conoce como familia nuclear (Guevara, 1913), aunque no desapareció (Bengoá, 2000; Guevara, 1913). La poligamia es una forma particular de organizar y ser familia, cuyos propósitos van más allá de lo afectivo, porque se trata también de asuntos políticos, identitarios y socioeconómicos (Millaleo, 2018) en donde, por razones económicas por despojo colonial, paulatinamente han sido las autoridades

sociopolíticas, *longkos*, quienes más han sostenido esta institucionalidad (Bengoa, 2000). Esta institución fue parte también de la resistencia militar mapuche en época colonial española (Zavala, 2008). Es posible encontrar esta institución en las trayectorias de vida de nuestras ñañas:

Y mi abuelo que era cacique [*longko*] tenía cinco señoras y mi abuelita, la mamá de mi papá, era la señora con la que se casó legalmente por la ley chilena ¿ya? las otras eran, eh, tema de, cultural, de la comunidad; y la discriminación que se hizo ahí, entre los, los hermanos que eran del matrimonio legal y los que no eran, eh, fue bien significativo también, porque mi papá, digamos, que era hijo del matrimonio y su otro hermano, porque al final fueron seis, tuvieron siete, un poco más de siete hectáreas y los hermanos que fueron nacidos de los matrimonios que no fueron legales tuvieron una hectárea no más y le dieron tierra solamente a los... a los hombres [...]. Mi abuelo tuvo más de 30 hijos, con todas las señoras él sí tenía esa, esa capacidad de tener tantas señoras y tantos hijos, era porque su bolsillo le daba para, para mantenerlos. (Graciela, 43 años, Región de La Araucanía)

La poligamia, como se aprecia en el relato, precisa de condiciones similares en lo económico y lo afectivo para cada esposa, hijas e hijos. De ahí que no sea sencillo llevar adelante esta institución familiar. En la actualidad, en el Wallmapu, personas con cargos de autoridad mapuche definidos en los *lof* llevan adelante esta forma de hacer familia, pero precisan tener claridad de su posición identitaria y política en tiempos del *weichan*, «lucha» en lengua mapuche, porque la sexualidad se entrelaza con el cuidado y el sentido de colectividad (Millaleo, 2018), como nos indica una investigadora mapuche:

Por un lado, yo creo que, de todas maneras ¡eh! y hubo mucha ¡eh! mucha influencia por el tema de la pérdida territorial, y entonces, como algunos ‘Caciques’ se aseguraron con más tierra, yo creo que veló por eso, porque en la época de La Ocupación Territorial, del ‘Malon’ o del ‘Aukan’, guerra por la defensa del territorio por la invasión colonial, como le llaman ¡eh! los más viejos ¡eh! los hombres casi no estaban en las casas, ¡poh! los hombres jóvenes. Entonces, la que se tenía que preocupar, ahí, de todo, era la mujer, y yo creo que mientras más sola estaba la mujer, era más peligroso, e iba a tener también, menos posibilidades de procrear. Yo creo que ahí, se veló por eso, se veló porque ojalá un cacique, y ojalá sus hijos tuvieran más mujeres, para poder tener más hijos, y así, poder no, o no perderse, en temas numéricos, de no ¡eh! quedar sin gente. (Margarita Canio, Región de La Araucanía, 2018)

La poligamia, antes y durante las luchas de resistencia mapuche, ha sido parte importante frente al despojo colonial, aunque también fue señalada de forma negativa por la religión católica (Bengoa, 2000; Marimán, 2006; Zavala, 2008). La conexión entre lo vivido y el presente son posibles por las memorias de nuestras ñañas:

Yo le conocí a mi abuelito. ¿sabe cuántas señoras le conocí? Cuatro, creo que tuvo como ocho sí, que se le morían de viejitas. Era cacique, que le decían en esos

años ¿sería *lonko*?, pero yo lo único que sabía era cacique, pero más no sé. Casi todos los que tenían cargos en los *ngillatun*, tenían que tener por ley varias mujeres ¿qué feo no?, yo no le encontraba ninguna gracia. (Francisca, 85 años, Región de La Araucanía)

De acuerdo al testimonio de la ñaña Francisca, desde su experiencia territorial, han sido principalmente autoridades masculinas las que han llevado adelante las prácticas de la poligamia. Algunas de las motivaciones de parte de los *longkos* por tener más de una pareja posibilitaron establecer alianzas políticas y favorecer nuestra continuidad. Así, el Wallmapu y la actuación política de nuestro pueblo ha sido posible (Zavala, 2008), aunque la ñaña Francisca no está de acuerdo.

La poligamia desde un punto de vista de mantención material, las relaciones entre las corporalidades y la sexualidad de las mujeres mapuche no pueden ser leídas desde el colonialismo, que lo puede observar como un lugar de subordinación (Millaleo, 2018). La ñaña investigadora Ana Millaleo (2018) presenta como parte de los resultados en su estudio sobre la poligamia mapuche que la revitalización de la poligamia desde algunas familias mapuche en resistencia al sur del Wallmapu, territorio determinado autónomo en el siglo XVII por la Corona española tras la resistencia militar y política mapuche y ubicado desde el sur del río Biobío en la actual región del Biobío en Chile, hoy en día se experimenta como una institución de resistencia política frente al racismo institucionalizado en el estado chileno; así como un espacio de cuidado y crianza colectiva y un lugar donde la producción del sustento material se organiza en el seno de una institución familiar ampliada. Esto, a su vez, permite el afrontamiento de las actuales condiciones de precariedad en la cual ha quedado sumido nuestro pueblo tras el despojo colonial (Nahuelpan, 2012; Marimán, 2019).

Por otro lado, encontramos reticencias a esta revitalización de prácticas mapuche, especialmente por parte de mujeres mapuche que, al igual que nuestra ñaña Francisca, lo observan como algo que atenta contra la idea de familia «normativa tipo» compuesta por una pareja, con o sin hijos. Desde dicha racionalidad se expresa la idea de la vida en pareja y el ejercicio de la sexualidad como un acto privado (Millaleo, 2018); contrapuesto a la concepción del amor, toda vez que el amor no es otra cosa que el cuidado como política puesta en práctica (Juliano, 2017). Entonces, la poligamia es una institución que se transforma y que responde a una dinámica de cuidados que requiere de una lógica que vaya más allá del solo ejercicio de la sexualidad.

### 3.2. Las tensiones por la maternidad y la cultura

La decisión de «maternar» de las mujeres mapuche en la diáspora y las contradicciones de empobrecimiento posdespojo provoca conflictos. Algunas de ellas tienen hijos sin planificar y deciden abocarse a la crianza como un proceso a veces tensionado por las dificultades emocionales frente a la falta de apoyo del padre de los hijos, o por razones económicas o sociales. Otras toman la decisión de tener hijos y lo viven como un hecho deseado. Y otras deciden no tener hijos. En ocasiones, la decisión frente a un embarazo no planificado ha sido el aborto.

Ser madre se presentó para Berta como una imposibilidad en su época de juventud. Esto porque su trayectoria vital como mujer mapuche empobrecida, como muchas de nosotras, impulsó en uno de sus hermanos mayores la necesidad de guiarla y mostrarle las escasas posibilidades de combinar la maternidad con la formación académica en un contexto de empobrecimiento:

Sí, se me inculcó también el hecho de que no te ibas a embarazar, que no podías embarazarte porque ahí jodías, jodía tu vida [silencio] ¡súper *heavy!* cuando se supone que los mapuche tenían que reproducirse [ríe] Entonces por eso yo creo que uno sí recibió una educación *awinká*, occidental, distante de valores mapuche. (Berta, 40 años, Región del Biobío)

Se produce una contradicción acerca de la realidad entre la situación contemporánea e histórica mapuche, de acuerdo a lo que señala Berta. La maternidad mapuche, históricamente, fue también un acto político de ocupación territorial (Marimán, 2006). Pero la maternidad en nuestras ñañas, que ingresan a estudiar en la universidad, presenta una serie de dificultades, ya que conciliar los tiempos de estudio y contar con apoyos institucionales y materiales resulta casi una imposibilidad; lo cual también acontece cuando se trata de pensar en la crianza en el contexto del trabajo remunerado. Así conocemos la experiencia de Valeria. Acudimos temprano a entrevistarnos con Valeria. Ella nos citó para la apertura del local comercial, ya que mientras trabaja le resulta difícil ser entrevistada. La observamos acercarse, ya que hemos llegado antes de la cita acordada. Su pequeño hijo de dos años de edad, cuyo llanto no encuentra consuelo, extiende sus brazos hacia su madre, que camina hacia en dirección a él, la cual lo coge en brazos. Imaginamos que ha de tener sueño aún, ya que es bastante temprano. Valeria refleja en su rostro el desconcierto de este llanto y de vez en cuando discute con su madre, que le acompaña. Ambas traen pasteles y bizcochos y no pueden tomar en brazos al niño. Valeria nos saluda desde lejos, aunque su rostro no manifiesta alegría ni agrado. La madre acude a disculparse por esta situación, pese a nuestra insistencia en cambiar la entrevista o bien no realizarla para no ser un asunto más sobre el cual Valeria necesite pensar.

Luego, tras una conversación entre Valeria y su madre, las cosas parecen calmarse. Se acercan a nosotras, ya que hemos esperado a una distancia prudente para dar espacio a su diálogo. Ambas insisten en que nos quedemos para entrevistar a Valeria, quien a esta altura se ha calmado, al igual que su pequeño hijo, que fue atendido y acariciado por la abuela y Valeria. Nos sentimos en profunda contradicción, pues también tenemos un hijo y hemos vivido la tensión entre crianza y trabajo, aunque en este caso, ambos se encuentran en un mismo espacio. La entrevista la hacemos con su *piñen*, forma en que una madre mapuche llama a su hijo, con quien de vez en cuando jugamos y quien ríe y anima nuestra conversación.

Valeria vive la maternidad que surgió sin planificación o preparación, en donde el apoyo paterno no existió:

Lo que pasa es que él se fugó, se cambió de casa, y fue todo eso que, desapareció del mapa, después de cierto tiempo, apareció, que quería hacerse cargo, pero el niño

ya tenía dos años ya, ya era muy, demasiado tarde. Por eso, yo tomé la decisión de seguir con mi hijo, y que, si él quería hacer algo, que lo hiciera, porque yo no iba a hacer nada, porque yo no tuve la culpa, porque yo le dije, en el momento que yo quedé embarazada, yo le dije. (Valeria, 23 años, Santiago de Chile)

Se aprecia en el testimonio de Valeria esa experiencia de abandono de la pareja al momento de saber del embarazo. Aunque ella no lo expresa de este modo, pero llama la atención que intenta excusarse frente a él por esta situación de un embarazo inesperado cuando dice haberle manifestado que «yo no tuve la culpa». Surge en su decir esta idea patriarcal de que es la mujer la responsable de anticiparse o no a la prevención de un embarazo no deseado. Bajo estas condiciones, de falta de responsabilidad paterna, la familia se reacomoda:

Y que igual las niñitas se iban a criar mejor, aparte que tenía a la otra más grandecita que igual está acostumbrada acá, igual. Entonces, ese igual era un tema para mí. Así que, pero ahí nos quedamos po'. Y a mí, igual mis papás están agradecidos de que me haya quedado, y más ahora con el accidente que pasó, que mi mami dice que, si no hubiese estado yo, no sabría que hubiera hecho ella. (Yolanda, 38 años, región del Biobío)

La familia de Yolanda brinda los soportes para el cuidado y crianza de sus hijas. Así, se transforman en una familia extensa.

Pensar en la maternidad con unas condiciones vitales y materiales diferentes a las de Valeria o Yolanda, es lo que propicia el desempeño de una carrera profesional, que permite a Graciela desear y proyectar su futura maternidad:

Y yo quisiera replicar eso en mi hijo, o sea, cuando yo tenga a mi hijo en mi casa, qué lo que voy a hacer, voy a estar lo que más pueda el tiempo con él, llevarlo de la mano, o sea, dejar de trabajar un tiempo para dedicarme exclusivamente a su crianza. Porque lo que tiene que aprender él es lo que yo le transmito oralmente, yo le tengo que decir, tienes que hacer esto, tengo que hablarle de la vida, tengo que decirle lo dura que es también la vida y tengo que hacer y ver, supervisar que él también haga su, ¡sus cosas poh! tenga responsabilidades, que aprenda, aprenda a ser un, un hombre de bien ¿ya? (Graciela, 43 años, Región de La Araucanía)

La maternidad involucra una transmisión oral de saberes, normas y actuaciones, que hace eco en las prácticas de crianza mapuche que constituyen resultados centrales en investigaciones realizadas en el *Wallmapu* (Quidel y Pichinao, 2002).

Por otra parte, combinar trabajo y crianza bajo un compromiso político mapuche es lo que ha hecho Rayen:

Porque yo soy una persona que no sé po', me educaron y me criaron desde, también desde una lógica, pero también yo podría ser madre de campo, cumplir los roles de campo, pero no po', o sea yo creo que hay muchos, la mujer puede reinventarse, eh, o sea mi lucha es como por, por el pueblo mapuche, pero también desde un rol de. Y después como que lo asumí ¿no? De mujer, de mujer de campo,

de mujer que tiene rasgos mapuches, de mujer que, que, que practica su cultura o trata de practicarla lo mejor posible [...]. Yo trabajaba con la Asociación de *Lonkos* y ahí estaba en la ciudad, pero estaba todo el tiempo en los territorios. Y yo trataba muchas veces de llevarme a mi hija pa' que viviera esa experiencia mapuche, pa' mí es súper necesario. (Rayen, 38 años, Región de La Araucanía)

Rayen ejerce el cuidado y la formación de su hija en un contexto de experiencia con autoridades políticas o espirituales mapuche, en donde lo colectivo adquiere un lugar central. En esta lógica colectiva, situada en un posicionamiento feminista, Leticia vive la maternidad en el feminismo:

Entonces, primero, es un feminismo vivencial, lo vivimos todos los días, porque somos lesbianas, porque somos mapuche, porque somos mamás solteras, porque somos pobres, porque de distintas maneras, vivimos esa desigualdad, y ante eso nos paramos, y reinventamos otras formas de relacionarnos. Eh, la creación, es fundamental en este espacio, eh, el camino al feminismo es mucho más lento, porque también estamos deconstruyendo nuestro feminismo más occidental, por la creación de un feminismo más territorial, que tiene un peso, una forma de ser que es del territorio. Eh, esos más o menos, son nuestros objetivos de ser. (Leticia, 40 años, Región de La Araucanía)

Leticia presenta la tensión de ser dos madres lesbianas en un contexto patriarcal, lo que desestabiliza ese orden social, los vínculos, los cuidados y la organización de las familias (Ahumada, 2016). Leticia se distancia del feminismo occidental y de aquel que considera elitista. De este modo mapuchiza, junto a otras ñañas, la forma de comprender y vivir un feminismo a la usanza mapuche.

Por otro lado, la maternidad no es un deseo para todas las mujeres. Es el caso de Beatriz, quien a temprana edad tomó la decisión de no tener descendencia:

Por tanto, no es una situación que habitualmente, como la gente dice, ¡Oh, se quedó solterona!, ¡no!, en mi caso, ¡hay decisión profunda!, ¡y tomada desde muy chiquitita! Yo como a los quince años dije ¡no!, ¡yo no voy a ser mamá!, no voy a ser mamá, por la influencia que claramente tienen los padres sobre los hijos, ¡para bien o para mal!, y que no quería influir, porque encontraba que tenía tanta historia que, tantas penas, ¡no sé qué! Así es que dije ¡no!, que cargara otro con mi existencia, y con mis propios pesares, primera cosa. (Beatriz, 48 años, Ciudad de Santiago)

Beatriz, como otras mujeres, ha decidido no vivir la maternidad, lo que en general, se ha definido como lo esperable socialmente (Estevan, 2001). Así, el aborto también forma parte de la decisión. La literatura acerca del aborto mapuche no es abundante, pero se sabe que estas prácticas han sido parte de las experiencias de algunas mujeres jóvenes, principalmente por el cuidado del prestigio familiar, a través del uso de hierbas medicinales (Monreal, 1972 en Sadler y Obach, 2006, p. 25).

### 3.3. Sexualidades deconstruidas

La sexualidad es vivida por algunas ñañas como una decisión libre. Otras asumen la sexualidad como un tabú, especialmente cuando aceptan la identidad de género lesbiana; mientras que hay otras que lo reivindican como un acto político, abordándolo de modo directo dentro de sus propias familias, su círculo social e incluso en la escena pública de los colectivos en los que participan. Su lucha es hacer público algo que se ha venido viviendo dentro de nuestro pueblo mapuche como un aspecto privado. Esta idea de lo privado se encuentra muy imbricada con la influencia de las iglesias, particularmente la Iglesia Católica (Calfío, 2012). De esta forma, Graciela vive su sexualidad como un tabú en nuestro *Wallmapu*.

Obviamente que hay muchos mapuches que son homosexuales ¿y cómo nos miran? ¿cómo nos mirará un *longko*? ¿qué pensará el *longko* si yo le digo que yo soy, en este momento, estoy con una pareja mujer y que soy bisexual? entonces yo tengo esa, esas dudas también [...]. Acá no, acá sería raro ver a un, una pareja de homosexual de la mano, una pareja de lesbianas de la mano, no lo vas a ver directamente. Y si lo logras ver, la gente se va a dar vuelta para mirar o los van a molestar ¿ya? acá no me siento con esa libertad, para nada. (Graciela, 43 años, Región de La Araucanía)

Ese control social que vive Graciela respecto a poder tomar de la mano a su pareja en una región más conservadora es lo que vive Leticia también:

Entonces, es sentir que, de algún modo, 'tu mamá está muerta para tí' ¡cachai! [Expresión popular chilena. Se puede equiparar a ¡entiendes!] Yo no me imagino a mi mamá comiendo conmigo y mi pareja, ¡no, nada! ¡Eso no existe pa' [para] mí! ¡No es una posibilidad para mí! ¡eh! y haberme callado tanto tiempo ¡eh! pa' mí me trajo, ¡bueno!, parte de los problemas de salud que estoy resolviendo. (Leticia, 40 años, Región de La Araucanía)

Leticia nos invita a mirar la homosexualidad como una realidad poco discutida a nivel social, pero también mapuche. Nuestro pueblo mapuche se ha impregnado de estas ideas coloniales de la homosexualidad como un pecado construido por la Iglesia Católica en los primeros contactos con soldados españoles, quienes vieron en nuestras y nuestros machi ese rechazo por la fluidez de género (Marimán, 2006). Es por eso que la sexualidad precisa ser comprendida bajo un contexto colonial, patriarcal y religioso (Estevan, 2001), aunque la sexualidad heterosexual también es custodiada por una parte de nuestro pueblo mapuche, como es el caso de la vida colectiva en algunos *lof*:

Para mí fue más difícil contárselo, por ejemplo, cuando una persona es mapuche a mí me cuesta mucho más, porque sé todo el protocolo que hay detrás, sé todo lo que nosotros tenemos que pasar, entonces no es, no es, no es lo mismo contarle a una persona *winka* ¿ya? que tiene una concepción diferente, que, que, que mira otros temas, una persona mapuche, una persona mapuche, a lo mejor ni

siquiera entra el tema de la diversidad sexual para una. (Graciela, 43 años, Región de La Araucanía)

Por lo general, vivir en un *lof* supone una socialización mapuche bajo ciertas normas, prácticas, creencias y costumbres (Quidel y Pichinao, 2002) que no siempre posibilitan la libertad individual. Es lo que le toca vivir a la ñaña Graciela, pero también a la ñaña Rayen en el interior de su propia familia:

Claro, un comportamiento, claro, y por mi familia también. Por ejemplo, no sé po', igual hay como, hay como crisis, por ejemplo, en el hecho que no sé po', uno tiene que estar muy segura de traer un hombre a la casa, porque está todo el *lof* mirándote con quien viniste. (Rayen, 38 años, región de La Araucanía)

La sexualidad de las mujeres mapuche se imbrica con el temor vinculado a la idea del pecado y deshonor de los hombres y de las familias (Calffo, 2012), pero también por la temprana instalación de la idea colonial del bajo desarrollo moral entre las personas mapuche por parte de cronistas españoles y luego chilenos (Menard, 2009). Es por ello que Beatriz observa en la ciudad de Santiago una posibilidad de libertad y anonimato de la sexualidad:

Las relaciones de la ciudad, les permite a las mujeres ganar mucho más control sobre su cuerpo. En el campo opera más el control social, ¡y yo, lo viví!, ¡lo viví, pinchando allá!, ¡teniendo pretendientes!, en estos viajes al campo, ¡muchos pretendientes!, ¡nunca en mi vida, me habían pretendido tanto! [ríe sutilmente], ¡ffjate!, ¡nunca!, ¡nunca!, yo soy lo menos, aunque no parezca, en el tema, así como de relaciones de pareja, así como con el sexo opuesto, en este caso, ¡soy más bien tímida! (Beatriz, 48 años, ciudad de Santiago)

Aunque el control sobre la sexualidad en el *lof* ha ido disminuyendo con el correr del tiempo, de acuerdo con Guacolda:

Un día le dije a mi mamá: «si termino con mi pololo [novio], me buscaré otro» ¡bueno, si poh! ¡Es tu vida! ¡Ósea! voy a ser mamá soltera, ¡Sí poh! ¡Nosotros te apoyamos, te ayudamos! Cosa que antes, no sé, 10 años atrás, era imposible hacer eso. Y hoy día ya, así como, que tiene que ver igual con la influencia de la iglesia, de la moral, de lo bueno, lo malo, ¡no sé qué! De ser muy conservadores, el hombre único, así como que nos marcaron tanto, así como que ¡no! «tenís que andar con uno, con una sola persona». Hoy día no, ya no se cuestiona, porque uno empieza a reclamar. (Guacolda, 37 años región de La Araucanía)

La sexualidad es un lugar en disputa, de acuerdo a Guacolda. Cautelar para poder ejercer la sexualidad en el espacio privado o bien politizarla para generar procesos de transformación social. Entonces, el anonimato que la ciudad propicia para la vivencia de la sexualidad resulta ser un lugar valorado, aunque en el *lof*, por lo regular, el mundo privado forma parte del mundo público. Pero, como refiere Guacolda, se presentan cambios, porque la forma de posicionarse frente a los mandatos de la iglesia, por ejemplo, son resistidos (Levil, 2015).

#### 4. Reflexiones finales

En este artículo nos propusimos comprender diferentes vivencias de las actoras mapuche en cuanto a sus sexualidades y maternidades desde una perspectiva de género interseccional, en donde los resultados del estudio nos indican que las maternidades y sexualidades constituyen lugares en disputa y transformación para las mujeres, pero también para nuestro pueblo mapuche. Asimismo, observamos que las transformaciones de las prácticas de las mujeres y los significados construidos por ellas, sus familias, el pueblo mapuche y la sociedad chilena en general han variado de acuerdo a los contextos sociohistóricos y políticos, pero también se entrecruzan con las reivindicaciones feministas, que también forman parte de las luchas políticas de varias mujeres actoras de esta investigación.

Las sexualidades y maternidades han sido intervenidas por el colonialismo, por ser consideradas un «peligro» frente a las fronteras raciales. De ahí su control punitivo en el contexto de invasión colonial, ideológico y social hasta nuestros días, para desincentivar las relaciones íntimas entre las mujeres racializadas y los hombres occidentales. Al respecto, en el marco de las conquistas coloniales tuvieron como foco central la extracción de materias primas, mediante el uso de la fuerza de trabajo esclavizado que definió jerarquías de poder en las relaciones interraciales. Pero a la vez, las mujeres racializadas afrontaron la vigilancia por parte de representantes de la Iglesia Católica en nuestros territorios, y luego, en el interior de sus propios pueblos. Las sexualidades y maternidades son el centro de disputa dentro y fuera de las familias y los *lof*, en especial si se trata de disidencias sexuales.

Un asunto que surgió como resultado de este estudio tiene relación con las modificaciones que la familia mapuche ha vivido en el tiempo, en particular la práctica de la poligamia, la que ha disminuido por las intervenciones externas occidentales españolas y luego chilenas que la han tipificado como inmoral. Asimismo, la poligamia dentro de los propios movimientos políticos feministas puede interpretarse de forma errónea como un espacio de cosificación o subordinación de las mujeres.

No obstante, la poligamia, que conjuga el cuidado, las prácticas económicas de subsistencia y la sexualidad como un todo, ha sido parte de las resistencias político-militares mapuche, particularmente desde el inicio de los procesos de invasión colonial. De ahí que la poligamia permitió una organización eficaz de la defensa militar de autoridades políticas mapuche, como es el caso de los *longkos* con otros *lof*, lo cual fue central en la defensa territorial del enfrentamiento con los militares españoles. Al respecto cabe destacar que algunas revitalizaciones de esta institución sociofamiliar se encuentran presentes en el *Wallmapu* en la actualidad para hacer frente a los efectos del colonialismo y el capitalismo extractivista.

El colonialismo patriarcal es una realidad que sostiene las estructuras sociales y políticas en Chile. Nuestras instituciones, como las familias, nuestra valoración social como mujeres y nuestras actuaciones políticas se han visto seriamente afectadas, aunque nuestra lucha como mujeres mapuche nos invita a crear alianzas con hombres mapuche para afrontar el colonialismo, pero sin perder de vista nuestras propias reivindicaciones de género (Cumes, 2009). Así, reactualizar y sostener la

poligamia, por ejemplo, resulta ser un desafío. Mientras, la sexualidad desde el punto de vista occidental es concebida como un acuerdo entre dos personas donde la sexualidad es un fin en sí mismo; en la institución de la poligamia, la sexualidad se conjuga con una lucha de resistencia política, en donde el cuidado, la subsistencia y la ocupación del territorio están a la base. Es otra forma de «no estar solas», como también lo es la relación con la naturaleza, con los *ngn*, espíritus protectores de la naturaleza, con el *newen*, «fuerza», que también expresaron nuestras ñañas.

Otras formas de hacer frente a las opresiones coloniales y patriarcales es a través de las prácticas discursivas que reivindican el derecho a la expresión de las sexualidades y las maternidades resguardadas por las luchas feministas. Y desde una racionalidad diferente, por las reivindicaciones políticas mapuche a través de la recreación de un conocimiento propio que ha sido menospreciado por las instituciones coloniales. Se trata de un espacio de colectividad, de encuentro y trascendencia.

Un ejemplo de recreación del conocimiento mapuche se aprecia en las maternidades de algunas de las actrices de esta investigación que, por medio de la socialización mapuche, observan el ejercicio de aprendizaje de dos mundos, el mundo mapuche y el mundo occidental. Ese ejercicio les ha significado vivir espacios de encuentro para ellas, sus hijas e hijos y las y los actores de los *lof* en el *Wallmapu*.

### Agradecimientos

La autora agradece a las mujeres mapuche que, con su memoria y conocimientos aportaron a esta investigación. Agradece también, a las personas evaluadoras de este artículo sus aportes para mejorar el trabajo presentado.

### Referencias

- Ahumada, Karina (2016). Homo y lesboparentalidad: Por la senda de la deconstrucción del parentesco. En Juan Pablo Suherland Poblete (Ed.), *Ficciones políticas del cuerpo. Lecturas universitarias de género, sexualidades críticas y estudios queer* (pp. 45-55). Editorial Universitaria, S. A.
- Ancán Jara, José y Calfío Montalba, Margarita (1999). El retorno al país mapuche. *Liwen*, (5), 43-59. [http://www.mapuche.info/wps\\_pdf/ankalfio020300.pdf](http://www.mapuche.info/wps_pdf/ankalfio020300.pdf)
- Anzaldúa, Gloria (2016). *Borderlands/La Frontera. La nueva mestiza*. Editorial Capitán Swing. Trad. Carmen Valle.
- Bacigalupu, Ana (2003). La lucha por la masculinidad de *machi*: Políticas coloniales de género, sexualidad y poder en el sur de Chile. *Revista de Historia Indígena*, (6), 29-65. [http://www.mapuche.info/wps\\_pdf/baciga030300.pdf](http://www.mapuche.info/wps_pdf/baciga030300.pdf)
- Bello Maldonado, Álvaro (2002). Migración, identidad y comunidad mapuche en Chile: entre utopismos y realidades. *Asuntos Indígenas*, 3(4), 40-47. [https://www.academia.edu/485629/\\_Migraci%C3%B3n\\_identidad\\_y\\_comunidad\\_mapuche\\_en\\_Chile\\_entre\\_utopismos\\_y\\_realidades\\_](https://www.academia.edu/485629/_Migraci%C3%B3n_identidad_y_comunidad_mapuche_en_Chile_entre_utopismos_y_realidades_) (Fecha de consulta: 01/07/2022).

- Bengoá Cabello, José (2000). *Historia del pueblo mapuche. Siglos XIX y XX*, Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Cáceres Serrano, Pablo (2003). «Análisis cualitativo del contenido: una alternativa alcanzable». *Psicoperspectivas*, 2(1), 53-82. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-Vol2-Issue1-fulltext-3>
- Calfío, Margarita (2012). Peküyen. En Héctor Nahuelpan Moreno, Herson Huinca-Piutrín y Pablo Marimán Moreno (Eds.), *Ta iñ fijke xipa rakizuameluwiin. Historia, colonialismo y resistencia desde el País Mapuche* (pp. 279-296). Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Clifford Geertz, James (1999). *Itinerarios Transculturales*. Editorial Gedisa. Trad. Mireya Reilly de Fayard.
- Cumes, Aura (2009). «Sufrimos vergüenza»: Mujeres K'iche frente a la justicia comunitaria en Guatemala. *Desacatos*, 31, 99-114.  
<http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n31/n31a7.pdf>
- Curiel, Ochy (2007). Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antiracista. *Revista Nómadas*, 26, 92-101. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105115241010>
- Díaz Herrera, Claudio (2018). Investigación cualitativa y análisis de contenido temático. Orientación intelectual de revista Universum. *Revista General de Información y Documentación*, 28(1), 119-142. doi:10.5209/RGID.60813
- Esteban Galarza, Mari Luz (2006). El estudio de la salud y el género: las ventajas de un enfoque antropológico y feminista. *Salud Colectiva*, 2(1), 9-20. Recuperado en 01/07/2022 de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=731/73120102>
- Fanon, Frantz (1952/2016). *Piel negra máscaras blancas*. Editorial Akal. Trad. Paloma Moleón.
- García-Mingo, Elisa (2017). *Zomo Newen. Relatos de vida de Mujeres Mapuche en su lucha por los derechos indígenas*. LOM Ediciones.
- Guerra Cunningham, Lucía (2014). *La Ciudad Ajena: Subjetividades de Origen Mapuche en el Espacio Urbano*. Ediciones Ceibo.
- Guevara Silva, Tomás (1913). *Las últimas familias i costumbres Araucanas*. Litografía. Recuperado en 01/07/2022 de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:8187>
- Hill Collins, Patricia (2012). Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro. En Mercedes
- Jabardo Velasco (Ed.), *Feminismos negros. Una antología* (pp. 99-134). Traficantes de Sueños. Trad. Marta García de Lucio.
- Hirsch, Silvia (2008). La mujer indígena en la antropología argentina: una breve reseña. En
- Silvia Hirsch (Ed.), *Mujeres indígenas en la Argentina* (pp. 15-26). *Cuerpo trabajo y poder*. Biblos CULTURALIA.
- Juliano Corregido, Dolores (2017). *Tomar la palabra: Mujeres, discursos y silencios*. Ediciones Bellaterra.

- Levil Chicahual, Ximena (2015). Reflexiones y relatos de una mujer mapuche. En Angela Boitano Gruettner y Alejandra Ramm Santelices (Eds.), *Rupturas e identidades. Cuestionando la Nación y la Academia desde la etnia y el género* (pp.29-44). RIL editores.
- Marimán Quemenao, Pablo (2006). Los mapuche antes de la conquista militar chileno-argentina. En Pablo Marimán Quemenao et al. (Eds.), *¡...Escucha Winka...! Cuatro Ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro* (pp. 53-127). LOM Ediciones.
- Marimán Quemenao, Pablo (2019). Pu mapuche petu ñi muntukapanuetew pu chileno ka arkentinu soltaw. Los mapuche antes de la conquista militar Chileno Argentina». En
- Pablo Marimán Quemenao et al. (Eds.), *¡Allkütunge, wingka! ¡Ka kiñechi! Ensayos sobre historias mapuche* (pp. 77-194). Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Menard Poupin, André (2009). Pudor y representación: La raza mapuche, la desnudez y el disfraz. *Aisthesis*, 46, 15-38.
- Millaleo Hernández, Ana (2011). Ser 'Nana' en Chile: Un imaginario cruzado por género e identidad étnica. Universidad de Chile. [http://146.83.150.183/bitstream/handle/10533/76519/MILLALEO\\_ANA\\_1610M.pdf?sequence=1](http://146.83.150.183/bitstream/handle/10533/76519/MILLALEO_ANA_1610M.pdf?sequence=1)
- Millaleo Hernández, Ana (2018). Poligamia mapuche / Pu domo ñi Duam (un asunto de mujeres): Politización y despolitización de una práctica en relación a la posición de las mujeres al interior de la sociedad mapuche. Universidad de Chile. <http://repositorio.conicyt.cl/bitstream/handle/10533/220808/TesisDocAnaMillaleoCONICYT.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Montecino Aguirre, Sonia (1993). *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Ediciones Cuarto Propio-CEDEM.
- Nahuelpan Moreno, Héctor (2012). Formación colonial del Estado y desposesión en Ngulu Mapu. En Héctor Nahuelpan Moreno, Herson Huinca-Piutrín y Pablo Marimán Quemenao (Eds.), *Ta iñ fijke xipa rakizumeluwiin. Historia, colonialismo y resistencia desde el País Mapuche* (pp. 123-156). Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Palomar, Cristina (2021). El significado del trabajo en tres mujeres de Guadalajara, México: género, clase y generación. *Asparkia. Investigació feminista*, 38, 171-191. <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2021.38.9>
- Quidel Lincoleo, José y Pichinao Pinchuleo, Jimena (2002). *Haciendo crecer personas pequeñas en el pueblo Mapuche*. Secretaría Ministerial de Educación Región de la Araucanía y la Unidad de Educación Parvularia MINEDUC.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta limón.
- Sadler, Michelle y Obach, Alexandra (2006). *Pautas de crianza mapuche. Significaciones, actitudes y prácticas de familias mapuche en relación a la crianza y cuidado infantil de los niños y niñas desde la gestación hasta los cinco años*. Centro Interdisciplinario de Estudios de Género, CIEG, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile y el Departamento de Salud Pública, CIGES, de la Universidad de La Frontera para el Fondo de Solidaridad e Inversión Social [FOSIS] Ministerio de Planificación.

- <http://www.crececontigo.gob.cl/wp-content/uploads/2015/11/03-Pautas-de-crianza-mapuche.pdf>
- Stolcke Stolcke, Verena (1993). Mujeres invadidas. La sangre de la conquista de América. En Verena Stolcke (Ed.), *Mujeres invadidas. La sangre de la conquista de América* (pp. 29-46). Ediciones Grijalbo.
- Tuhiwai Smith, Linda (1999/2016). *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. Ediciones LOM. Trad. Kathryn Lehman.
- Valdés Subercaseaux, Ximena (2007). *La vida en común: Familia y vida privada en Chile y el medio rural en la segunda mitad del siglo xx*. LOM Ediciones.
- Vera Gajardo, Antonieta (2014). Moral, representación y 'feminismo mapuche': elementos para formular una pregunta. *Polis, Revista Latinoamericana*, 13(38), 301-323.
- Zavala Cepeda, José Manuel (2008). *Los Mapuche del Siglo XVIII. Dinámica Interétnica y Estrategias de Resistencia*. Ediciones Universidad Bolivariana.

Recibido el 27 de julio de 2022  
Aceptado el 12 de diciembre de 2022  
BIBLID [1132-8231 (2023: 233-249)]



# CLAROSCUROS DE MUJERES SOLTERAS EN LOS CINES ARGENTINO Y ESPAÑOL DE LOS CINCUENTA

## *LIGHT AND SHADE OF SINGLE WOMEN IN THE ARGENTINE AND SPANISH CINEMAS OF THE 50'S*

### RESUMEN

En el marco de una pesquisa dedicada a cartografiar el imaginario maternal en los cines argentino y español del período clásico industrial, este texto estudia, con un enfoque comparado, las representaciones de la soltería femenina en *Para vestir santos* (1955) de Leopoldo Torre Nilsson (Argentina) y *Calle mayor* (1956) de Juan Antonio Bardem (España). Desde la historia cultural y los estudios sobre cine y sobre género se procederá a un análisis situado de cada caso, atendiendo tanto a sus contextos sociopolíticos y productivos como a los rasgos de la puesta en escena y el sistema de personajes, a fin de comprender convergencias y contrastes entre las figuraciones y narrativas de ambas cinematografías.

**Palabras clave:** Cine clásico, mujeres, soltería.

### ABSTRACT

Within the framework of a research dedicated to mapping the maternal imaginary in the Argentine and Spanish cinemas of the classic industrial period, this text studies, through a comparative approach, the representations of feminine singleness in *Para vestir santos* (1955) directed by Leopoldo Torre Nilsson (Argentina) and *Calle Mayor* (1956) by Juan Antonio Bardem (Spain). Based on cultural history, and film and gender studies, a situated analysis of each case will be carried out. Their sociopolitical and productive contexts will be taken into account, as well as the staging and the characters, in order to understand the convergences and contrasts between the figurations and the narratives of both cinematographies.

**Keywords:** classic cinema, women, singleness.

## 1. Presentación

¿Qué lugar ha ocupado la soltería en el imaginario de género femenino? ¿Cómo se relacionó con el mandato de la maternidad obligatoria? ¿Cuáles son los fantasmas sexuales y sociales que la figura de la «solterona» encarna y qué hace con ellos el cine? Al estudiar la producción cinematográfica de mediados del siglo XX, ¿solo encontraremos subordinación, resignación, ansiedad y pasividad en las represen-

1 CONICET-UBA, m.aimaretti@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5586-5269.



taciones de mujeres solteras *que no fueron madres*? ¿O en ellas también anidan otros sentidos respecto del género y la sexualidad? Partiendo de estas preguntas-suspecha y en el marco de una pesquisa dedicada a cartografiar el imaginario maternal en los cines argentino y español del período clásico industrial, este texto estudia, con un enfoque comparado, las figuraciones de la soltería femenina en *Para vestir santos* (1955) de Leopoldo Torre Nilsson (Argentina) y *Calle mayor* (1956) de Juan Antonio Bardem (España).

Para ello, desde la historia cultural (Burke, 2006), los estudios de género y de cine clásico (España, 2000; Benet, 2012; Rosón, 2016; Bou y Pérez 2017, 2021) y el análisis visual, se abordan los casos observando sus diálogos con los contextos y las tensiones de sentido que se presentan en la propia textualidad de las películas. La primera parte del artículo busca comprender la aparición de estas figuras en el marco de fenómenos político-sociales y culturales de carácter multiescalar y transnacional, que constituyen sus condiciones materiales e ideológicas de posibilidad; para luego, en la segunda sección, abocarse específicamente al análisis visual y textual de las dos cintas.

## 2. Cambios, persistencias y encrucijadas: las mujeres en los cincuenta

Los circuitos del ocio y las industrias culturales de mitad de siglo XX en Argentina y España comparten una caracterización semejante. Esto es, presentan un mercado de consumo interno consolidado y una aceptada lógica de interrelación mediática con varias décadas de funcionamiento que se nutre de los viajes empresariales de productores y las giras de artistas a un lado y otro del Atlántico. Asimismo, a nivel estético y productivo, ambos países experimentan la desestabilización del modelo de representación clásico y del sistema de producción industrial, a la par del progresivo advenimiento de propuestas *autorales* y formas de coproducción internacional y de producción independiente. Al mismo tiempo, progresivamente, arriban nuevos cuadros técnicos y artísticos formados «fuera de los estudios» y con modelos profesionales y de actuación vinculados a tradiciones cultas y experimentales (para el caso de los actores, por ejemplo, cercanos al método de Stanislavski y Strasberg).

Si a eso sumamos que el propio mundo de la prensa de espectáculos también se renovó con la aparición de una nueva crítica de cine y las prácticas cineclubísticas; y que, dentro del campo de los medios masivos, irrumpió la televisión, comprobaremos que la década de los cincuenta constituye, tanto en Argentina como en España, un momento de singularísima transformación. Un momento bisagra donde coexisten pervivencias modélicas, exacerbadas hasta el manierismo; su aguda puesta en crisis, mediante la autorreflexión de formas, contenidos y patrones genéricos; y la germinación de iniciativas renovadoras. Si, a nivel semántico, las películas van a ir expresando —con más o menos franqueza— la desestabilización de tópicos paradigmáticos como el amor y la felicidad, y en la imagen emergerán con mayor contundencia la obsesión y la pasión eróticas, la violencia, la angustia, la alienación y el fracaso existencial, la representación de la familia nuclear burguesa y su centro moral-afectivo —«la madre»— también habrán de trastornarse (España, 1999).

Aunque, en términos globales, las películas comparten la caracterización de sus entornos artístico-industriales; a nivel sociohistórico, y prestando atención a la posición de las mujeres en la sociedad, caben algunas diferencias. El caso argentino se estrena un mes y medio antes del golpe de Estado de 1955 y en él pueden advertirse las continuidades y transformaciones que, en materia de género y sexualidades, se materializaron entre 1945 y 1955 —primer y segundo gobiernos peronistas. Un período donde las mayorías populares se vieron beneficiadas por una política pública redistributiva, definida como «justicia social» que, si bien contuvo la conflictividad del campo social y sindical, «[...] incluyó a las mujeres que, por primera vez en la historia del país, fueron apeladas y movilizadas desde las estructuras del Estado» (Bianchi, 2000, p. 765).

Sin embargo, cabe notar que la irrupción masiva de las mujeres en el mundo público y la conquista de una ciudadanía plena no dejaron de estar estrechamente ligadas a la maternidad, manteniendo entonces una lógica tradicional y patriarcal en el ordenamiento social (Franco y Pulido, 1997; Gené, 2001; Di Liscia y Rodríguez, 2004). Es decir, aunque las imágenes femeninas se despojaron de ciertas connotaciones de subordinación (Bianchi, 2000, p. 768), los derechos políticos de las mujeres y su inserción en el nuevo proyecto de Nación en curso estaban marcados ineludiblemente por ciertos deberes hacia la familia. Tal como ha resumido Dora Barrancos: «[...] no puede haber confusiones: el peronismo no representó una feminización del poder ni un cambio radical de las atribuciones que culminara con vínculos paritarios entre varones y mujeres» (2010, p. 158).

Ahora bien, el intensivo proceso de industrialización y militancia política femenina provocaron no solo una mayor conciencia de sus derechos sociales y políticos, sino también el incremento de mujeres que trabajaban fuera de sus hogares, disponían de dinero y, por lo tanto, tenían cierta independencia económica. Aduciendo su peligrosidad moral, hubo sectores refractarios que argumentaron que una mayor capacidad de acción y decisión individual/personal y colectiva de las féminas conduciría a la promiscuidad, la masculinización de las mujeres, la erosión de la autoridad varonil en el hogar, el consumismo frívolo y el descenso de la natalidad. Sin llegar a este posicionamiento polarizado, lo cierto es que «[...] todavía existía un fuerte consenso social que preconizaba que solo las mujeres solteras debían tener un trabajo asalariado. El objetivo de ese salario era contribuir a la economía familiar y ahorrar para los futuros gastos de casamiento» (Milanesio, 2014, p. 164).

Según estudió Isabella Cosse (2007), en buena parte de los discursos mass-mediáticos de la época, como por ejemplo los radioteatros, el contraideal femenino más claro era la solterona, quien poseía una falla en su identidad que la denigraba socialmente; su estigmatización llegaba a denunciarla como «agria» y «rencorosa». Si observamos más de cerca el fenómeno, podremos detectar que para el imaginario social de aquellos años la mujer soltera y *trabajadora* resultaba una figura aún más incómoda. Si bien se imponía como parte de una auspiciosa realidad socioeconómica local, su agenciamiento generaba ansiedades de todo tipo, desatando críticas vinculadas a su supuesta vanidad, egoísmo, ambición, búsqueda de satisfacción

de lujos y placeres y, sobre todo, a su presunta falta de vocación y responsabilidad maternal. Si la figura de la soltera era incómoda, pero «neutralizable» por la vía religiosa (castidad obligatoria), el mandato familiar (cuidado de los padres), la dimensión económica (dependencia) y la estereotipia cultural (mujeres amargadas); la de la trabajadora soltera se volvía verdaderamente inquietante por su carácter novedoso, elusivo y difícil de encasillar.

Y es que las mejoras globales en su calidad de vida y mayor autonomía material ponían en entredicho no solo la «necesidad» vital del varón en su rol proveedor y protector, sino que desafiaban la ecuación mecánica entre mujer y felicidad, dadas por el casamiento y la maternidad. En efecto: «[...] el estereotipo de la mujer obrera de los años cuarenta y cincuenta desobedecía las normas sociales: no se sacrificaba por amor, recorría un camino alternativo para la gratificación personal y resistía la dependencia económica y la vida doméstica familiar» (Milanesio, 2014, p. 167). Si bien el *boom* económico hizo crecer el número de casamientos, según estudió Natalia Milanesio a mediados de siglo, eran «ellas» quienes habían pasado de resistirse a ser las responsables de postergar la boda en pos de aspirar a contar (primero) con una serie de bienes —muebles e inmuebles—, lo que redundaba en delicadas negociaciones dentro de la pareja en materia afectiva: cuanto más tiempo se extendía el noviazgo, más complejo se volvía sostener o contener una intimidad erótica y sexual recatada.

Por su parte, tras el final de la guerra civil, en España se impuso un modelo femenino bastante rígido de carácter doméstico, mientras que la maternidad fue convertida en la misión única y excluyente de toda mujer y en una obligación cívica y patriótica. Con una sobrecarga simbólica y una política abrumadora, ellas eran la pieza clave para la regeneración del país. En ese contexto, donde además era frecuente la dicotomía entre el mundo de las representaciones (idealizado) y el de la realidad (dura y poco satisfactoria), «la soltería se concebía como un drama por lo que muchas veces era menester aceptar lo que se tenía a mano, gustase o no» (Gil Gascón y Gómez García, 2010). Sin embargo, también hay que decir que, desde el principio del período autárquico, sobre todo por medio de las industrias culturales, las mujeres recibieron mensajes contradictorios respecto del paradigma femenino a seguir, la maternidad y la soltería; e incluso a través de un medio oficial como fue la *Revista Y*, de Sección Femenina de Falange, circularon ambiguos vectores de identificación alternativos al que pregonaron las instituciones religiosas y políticas (Rosón, 2012; 2016).

La década de los cincuenta evidencia una creciente flexibilización respecto de aquel modelo inicial con el aumento de las mujeres como población laboralmente activa, un crecimiento en la incorporación de niñas y jóvenes al sistema educativo y la creación y estabilización de profesiones «femeninas»/feminizadas que otorgaban mayor libertad e independencia económica (azafatas, intérpretes, traductoras, asistentes sociales). Entre 1953 y 1954 se desplegó una campaña a favor de la igualdad jurídica, en 1958 se reformó el código civil y en 1961 se promulgó la Ley de Derechos Políticos, Laborales y Profesionales de las mujeres (Tavera García, 2006, p. 258). Todos estos cambios se desplegaron en una década que marcó el final de

la autarquía, la admisión de España en organismos internacionales y la forja de pactos económico-militares con EE. UU. lo que, por vía de la tecnocracia, conllevó un proceso de transición hacia el desarrollismo que se va a concretar en la siguiente década. Según Carmen Arocena Badillos,

[...] la contradicción fundamental del Régimen durante este período, va a ser la dialéctica entre la necesidad de abrirse al exterior y la de mantener los postulados políticos que la llevaron al poder [...] La rigidez moral e ideológica que imponían los censores entraría en contradicción con la lenta evolución de la sociedad española, cada vez más abierta al extranjero y, por ello, en el terreno de las coproducciones se produjeron los primeros encontronazos. (2005, p. 79, 88)

Ya en la década de los 60, pese a seguir anclada en los valores tradicionales, en el modelo de femineidad irán creciendo aspectos liberalizadores, y aunque aún persistirán las esferas de influencia genéricamente marcadas y separadas, habrá, por ejemplo, una relativa valoración social positiva a la mujer soltera activa (Muñoz Ruiz, 2006).

Sin desconocer las diferencias contextuales y las transformaciones paradójicas que en materia de género se fueron suscitando a ambos lados del Atlántico en la década de los cincuenta, es importante insistir que tanto en España como en Argentina la mirada sociocultural a la soltería femenina era problemática, puesto que se oponía o, como mínimo, era marginal/ disfuncional a la norma —maternidad—, poniendo en cuestión la lógica de relaciones de poder y jerarquía entre hombres y mujeres (Tubert, 1991, p. 221). Es decir,

El lenguaje que sitúa a las mujeres fuera de la maternidad es negativo: yermas, estériles, infructuosas, áridas... términos que se pueden aplicar a la tierra, a la naturaleza. Mientras que el hombre es impotente o incapaz, palabras que aluden a la imposibilidad de realizar un acto, la mujer es en esencia inútil si no da cuenta de lo que le da sentido social dentro del sistema simbólico masculino: simplemente no es mujer. (Lozano Estivaliz, 2000, p. 47)

Prestando atención analítica a la puesta en escena y el sistema de personajes, en la siguiente sección vamos a examinar los claroscuros de las representaciones de la soltería femenina presentes en los casos de *Para vestir santos* y *Calle mayor*. Procuraremos ser sensibles a sus ambigüedades y contradicciones visuales, verbales y dramáticas, lo que nos permitirá advertir modalidades en la manifestación de la mujer soltera; variantes que hemos nombrado como «sacrificio adversativo», en el caso de la primera película, y «espera expectante», en la segunda.

### 3. Un cortocircuito a la lógica de la renuncia

Si bien entre 1949 y 1955 el cine argentino había recibido apoyo financiero a la producción y protección en materia de exhibición con leyes que garantizaban la restricción de importaciones y la obligatoriedad de películas nacionales; también es

cierto que los estudios no habían renovado sus plantas productivas, los directores repetían hasta el cansancio fórmulas narrativas y el público local había terminado por desinteresarse por un volumen de cintas de calidad regular sobre las que pesaban la vigilancia estatal y la autocensura. En este contexto hace su camino el joven Leopoldo Torre Nilsson, hijo del director de vasta trayectoria Leopoldo Torres Ríos, con el que se había formado desde finales de los 40 en el marco del cine de estudios, aunque siempre en empresas de pequeña y mediana envergadura que garantizaban mayor libertad creativa. Aunque *Días de odio* (1954) está más en sintonía con las preocupaciones y el universo estético que será característico en él a partir de *Graciela* (1956) y *La casa del ángel* (1957); *Para vestir santos* le dará la oportunidad de ejercer su profesión desde una empresa central y hegemónica, mas incorporando estilemas, climas y atmósferas sonoras y visuales que dinamitaron desde adentro el paradigma narrativo dominante y revolucionaron convenciones a partir de un posicionamiento personal:

[...] aprovechó su experiencia en la exposición de lo popular, ahondó en el personaje central encarnado por Tita Merello hasta conseguir de ella el vigor humano de que era capaz de entregar y frenó la catarata melodramática en favor de una historia donde prevaleciera lo sentimental en términos de personal autobiografía. Atilio Mentastí depositó su inmediata confianza [...] El director le había demostrado, con su primera película, seguridad en el tratamiento del tema y una novedad: cierto renovado brío para darle color y vitalidad a un argumento que, de entrada se sabía inscripto en la habitualidad. (España, 1984, p. 245)

*Para vestir santos* fue la tercera película de Leopoldo Torre Nilsson firmada como director en solitario y la primera —de cinco— en los míticos estudios de Argentina Sono Film. Tanto el tema como el casting —con protagonismo de Tita Merello— y el guion —de la experta dupla Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, quienes trabajaban juntos desde hacía 17 años, y habían pasado por todos los medios populares, del periodismo gráfico y el teatro a la radio—, le fueron impuestos. Sin embargo, Torre Nilsson se sirvió estratégicamente de esta oportunidad para ganarse el favor del público, y por ende de los productores Mentastí, y así después poder realizar películas que le interesaran genuinamente. En este *film* en el que se combinan costumbrismo y melodrama, y donde la puesta en escena gira alrededor de la estrella femenina, no encontramos todavía el ejercicio de estilo visual que realizó en su siguiente trabajo para Sono —*Graciela*—, donde procuró articular sus intereses plásticos con las instrucciones de la empresa. Incluso es posible que esta sea la más cálida y popular película del corpus de Nilsson, una «anomalía» o «película impersonal» que la crítica y la historiografía han soslayado sistemáticamente hasta el presente. Y sin embargo, al mirarla con cuidado, comprobamos que, pese al «corset» narrativo, el joven realizador se las arregla para desnudar las significaciones sociales de la «soltería» femenina de sectores populares del Buenos Aires de mitad del siglo XX y deslizar o destilar sentidos críticos: si bien debería gravitar en el orden de lo íntimo (la libertad de elegir), el estado civil de las mujeres es, por el contrario, asunto de examen público con una incumbencia sorprendentemente compartida por todo

el sistema social, que presiona y exige de ellas cierto desempeño vital y afectivo, y que termina por «agriar» los cuerpos y el carácter, imponiendo un estigma o «sentencia de muerte en vida».

Martina (Tita Merello) es novia de José Luis (Jorge Salcedo), con quien planea casarse cuando reúnan el dinero suficiente para instalarse en una casa propia. El muchacho, menor que ella y sin ninguna persona a su cargo, es cantante de tangos y un incurable jugador que terminará apostando y perdiendo los ahorros de pareja, tras lo cual Martina rompe con él. A partir de entonces, la protagonista intensifica su compromiso con sus hermanos, a los que, pese a las dificultades económicas, saca adelante aunque termine quedándose sola en la casa familiar. José Luis, por su parte, contrae matrimonio con una mujer hermosa y de buen pasar.

El relato insiste en mostrar cómo la dimensión económica articula casi todas las relaciones sociales e interviene decisivamente incluso allí donde rige el sueño romántico de la familia propia. Es interesante que los tres modelos de mujer soltera que aparecen también estén modelados por el dinero, aunque en clave moral (clave que, por supuesto, no rige para el varón protagonista, pese a que el capital es central en su caracterización).

Donata —un apodo que, llamativamente, en su pronunciación, gracias al calambur, puede ser confuso en la marcación de género: Don Ata— es la estereotipada «solterona» que ya era muy habitual en el teatro costumbrista —al comienzo la llaman «venenito», «viejita». Interpretada por Alba Mujica, quien resultó distinguida con el premio a la mejor actriz de reparto por la Asociación de Cronistas Cinematográficos, si bien el personaje trabaja, como Martina, en la fábrica de cigarrillos, aparenta ser una mujer de edad más avanzada: de cutis reseco, delgada, sobria en su arreglo personal, de carácter conservador, poco amable y compañera, ella es capaz de la delación y el juicio severo, despectivo y arrogante para con sus pares. Su visible desinterés sexual y falta de humor se traducen en un cuerpo herméticamente cerrado, rígido y recto, tenso física y verbalmente: la conservación de su capital económico, de su honra y su deseo, que la han dejado sin posibilidad de formar pareja y tener hijos, se relacionan estrechamente con su incapacidad de cuidar de otros —hasta su mascota ha huido de su lado— y a su egoísmo. Ella no logra pensar más que en sí misma y en su superioridad moral, aunque envidia secretamente a sus pares que disfrutan del dinero que ganan, de su cuerpo y de la vida misma: «a vos qué te importa el prójimo: te has quedado para vestir santos», le enrostra Martina en la primera escena.

Zulema (Yuki Nambá), en cambio, representa la soltera que, perteneciendo a los sectores populares, aspira a una rápida movilidad social ascendente haciendo uso de su propio cuerpo sin remordimiento o vergüenza. Ese que «debería» fungir como lugar de reproducción, gestación y maternaje es el que ella, después de su horario de trabajo asalariado usa en pos de sí misma, pues es el que le permite acceder a espacios y bienes «de categoría», salidas costosas, paseos en coche y regalos de los que disfruta plenamente. Si bien existe en el cine clásico argentino una larga tradición de esta representación femenina —deudora de la poesía y las letras de tango—, lo cierto es que aquí no hay castigo ejemplificador. Incluso casi podría

decirse que el de Zulema es el único cuerpo joven y vital que desea y disfruta sin culpa: capaz de la manipulación para con los varones, pero de la fidelidad para con las amigas, ese cuerpo curvilíneo, sensual y erótico plantea un modo absolutamente diferente de vivir la soltería en el cual esta no es un peligro al que temer, una carga que llevar o una cárcel de la que huir para cumplir con el deber maternal; sino que la soltería es sinónimo de libertad e independencia y un zócalo que permitirá la consecución de un objetivo ambicionado.

Entre el modelo estable y «tradicional» de Donata; y el atrevido, inestable y osado de Zulema, Martina configura una tercera posición respecto de la soltería —más matizada—, atravesada por las tensiones y ansiedades sociales de su tiempo. Ella intenta gestionar, infructuosamente, un modelo de mujer aún deudor y fiel al pasado —aunque a regañadientes—, con las posibilidades y el porvenir abiertos por un presente de mayor protagonismo, independencia económica y agenciamiento femeninos. De ahí su compleja caracterización: hija mayor de una familia humilde, Martina es una obrera de fábrica que mantiene con su esfuerzo y trabajo honrado a su padre enfermo —y alcohólico— y a sus hermanos menores para quienes es, en buena medida, una madre cabal. Sin embargo, este «ángel de todos» —como la llama su padre— tiene carácter, vida propia, aspiraciones, recursos bien administrados y forma parte de una amplia trama de relaciones sociales: buena compañera, amiga y vecina, es una mujer fuerte, inteligente y bonita pero que, como ella misma dice, «ya no es una chiquilina», por lo que no quiere seguir esperando para casarse ni posponer la posibilidad de tener hijos.

Pero, además, y no es para nada menor que lo diga una mujer soltera, Martina «no es de hielo». «¿De qué te crees que estoy hecha?», le dice entre besos fogosos una noche a su novio. Su deseo sexual aparece y se refrena «por lo que se debe», se exhibe y se interrumpe, en una oscilación vibrante entre la sequedad de Donata y la voluptuosidad húmeda de Zulema. Esto no la priva de, así como esta última muestra los regalos de sus conquistas, presumir de su objeto amoroso, erótico y sexual. En ese sentido es notable la puesta en escena de la primera salida de la fábrica: varias mujeres esperan ordenadamente el transporte público haciendo la fila, y entre ellas están la protagonista y un poco más atrás su, entonces, antagonista Donata. Entre ambas hay un agón verbal agresivo y provocador, donde se encarna con agudeza cruel el sistema de sentidos y convenciones de género imperante: «vos no encontraste un Adán que te acepte “la manzana” [el cuerpo]... Para que a vos te silbara un tipo así [como a mí], tendrías que volverte *perra*». Frente a la «pasividad» femenina que espera —que la trasladen, que la busquen, que la cortejen, que la llamen, que la miren—, el varón es el polo activo y definitorio.

Sin embargo, conforme avance la cinta, la tensión contendiente entre estas dos posiciones de soltería se irá transformando, dejando traslucir, aunque muy larvadamente, cierta inclinación erótica de Donata hacia la protagonista. A poco de la separación de José Luis, el padre de Martina muere y durante el entierro, con apenas un trabajo de encuadre, Torre Nilsson señala el sistema de afectos que rodean al personaje principal. Todos se han retirado, pero una mano se acerca amorosa y firme al hombro de la mujer en gesto de apoyo incondicional, sostén y cuidado,

mientras el cuerpo aún queda en fuera de campo visual. Teniendo en cuenta el desarrollo de la trama hasta ese punto, el público podría creer que es su antiguo novio. Justamente, jugando con esa confusión y añadiendo una capa más de sentido al vínculo entre las mujeres, con malicia, Torre Nilsson abre el plano y descubrimos a Donata, que estrecha en un abrazo a esta «hija-viuda». Poco después llegará José Luis, que ni siquiera alcanzará a rozarla; y es que lo significativo es, sin duda, el giro dramático que sucede en el vínculo entre ambas solteras y sus respectivas posiciones respecto de la concreción del sueño maternal. Si bien se trata de una relación que pasa del antagonismo franco a la compañía y la identificación recíproca, lo que podría conducirnos a pensar en la reedición de la «típica» configuración costumbrista-melodramática de las «hermanas solteras», la tensión e intensidad afectiva entre ambas mujeres, expresada en agresividad y tibia atracción erótica, y trabajada menos en la palabra —el guion— y más en la imagen —la dirección—, desencaja (y trastorna) aquella asociación convencional.

Como si fuese un asunto público y de mera transacción económica —aunque también sexual, claro—, durante la celebración de nada menos que su cumpleaños, se interpela la soltería de Martina: alrededor de la mesa familiar y la torta de la agasajada, con absoluta naturalidad, amigos y vecinos debaten con ella sobre propuestas de compromiso, su edad avanzada y la posibilidad de que sea «el último ómnibus» que la vida le presenta para tener hijos —recuérdese la significación de la fila del colectivo a la que aludimos anteriormente—. Así, se pone en escena la ratificación de un sistema discursivo, ideológico y político donde la mujer solo dispone de un tipo de futuro posible —doméstico, heterosexual y reproductivo— y un posicionamiento pasivo, aunque esté enmascarado de «libertad»; la libertad de aceptar o negarse a una propuesta matrimonial. Frente a “Una mujer cuesta mucha plata” que, disfrazada de realismo material, es una frase fetichizadora y patriarcal, y pronunciada con resignación por Martina expresa el hondo calado de un sistema opresor en las propias mujeres; un vecino enamorado responderá de manera igualmente brutal. Don Aldo —nótese la cercanía nominal a la que aludimos antes: Donata/Don Ata/Don Aldo—, contesta: «Si me das el sí, todos mis billetes son tuyos», girando en el mismo campo semántico de una ocurrente salida de Zulema en alusión a su cuerpo: «¿Vos creés que con esta máquina [con este cuerpo atractivo] voy a tener necesidad de un taxi [de pagar para trasladarme]?».<sup>2</sup>

Pero Martina es triplemente honrada: virgen (a nivel moral), trabajadora (a nivel económico) y fiel a sus sentimientos (a nivel afectivo, no se casará por interés). A costa de su esfuerzo y sacrificios, tiempo, dinero y cariño, ha sacado adelante a sus hermanos menores como lo hubiera hecho una madre, pero sin su estatuto, dignidad o jerarquía. Ya sola en aquella casa, le alquila una pieza a su compañera y amiga Donata. Colegas en el trabajo y en el estado civil, son «madres» del perro Pedro Grillo, escuchan juntas radioteatros con apasionadas historias de amor y de cuando en vez disfrutan escópicamente yendo al cine «a ver cómo se besan otros».

2 Incluso Donata, mostrando desesperación por casarse a toda costa, interroga con ansiedad a Don Aldo en estos términos: «¿El ofrecimiento suyo no puede tener otra destinataria?».

Entre la lástima, la condescendencia y la burla estigmatizadora, para representar a las solteras se insiste en el lugar común —otra vez la herencia costumbrista—: mujeres que no han tenido hijos, pero sí mascotas, que viven una existencia vicaria de otros —que se enamoran, se besan, paren y crían hijos— y se conforman con ese destino del que se reconocen deudoras, pero también culpables. Sin embargo, como en todo buen melodrama, en el último tramo de la película, la heroína aún se atreve a dar un paso audaz hacia su deseo, más en sintonía con el modelo que encarna Zulema. Ya lo vimos, no es una soltera cualquiera y luchará hasta el final por el sueño de la pareja y los hijos propios.

Después de años, José Luis y Martina se reencuentran en la casa familiar, convertida literalmente en un nido vacío. Ella aparenta estar viviendo una experiencia de libertad, autonomía plena e independencia —económica, afectiva, social—: una «soltería feliz». En el patio, ese lugar caro al sainete, de tránsito común y reunión, Martina pone en escena su máscara de felicidad. Cuando la conversación se desplaza a la habitación, ámbito íntimo y confesional, la mujer desnuda sus verdaderos sentimientos de frustración y arrepentimiento por haberlo echado de su vida y desata su pasión amorosa, aún palpitante. Esta es la antesala del encuentro erótico, donde no solo los sentimientos, sino también el deseo y los cuerpos se desnudan: es justamente en este momento donde la pluma visual de Nilsson aparece, y no por nada de esta escena se sacará la imagen para el afiche publicitario.

Cerca del río, los amantes han tenido su primera (y única) noche de amor, y Martina yace sola y desnuda entre las sábanas de la cama. Pese a que es un día de sol, las ventanas están cerradas y las persianas bajas, aunque la luz se filtra por las celosías, proyectando marcadas sombras horizontales que visualmente dan la sensación de suprimir, tachar, anular (¿condenar?) el cuerpo deseante de esta soltera. Son sombras que recriminan, reprenden, reprochan y, por qué no, enrejan a la heroína, que vive con amargura esa «mañana después». Ha dado curso al deseo, sí; ha perdido su virginidad, pero justamente esa situación de ocultamiento, de disfraz, de «esconder el amor» porque «es otra» la mujer legítima, la mortifica terriblemente. Sin embargo, tomará valor para emprender la fuga, pues ya que no está dispuesta a más sacrificios ni a seguir esperando por su realización personal.

En efecto, en la misma habitación donde reveló su amor al hombre, se sincera con Donata confesándole que después de esa noche ya no volverá a la casa. Esta última también se sincera, por lo que, pese a las apariencias, vuelven a hacer espejo, ya que años atrás Donata no se atrevió a hacer lo que ahora pretende Martina. Pero, cuando ya todo está preparado, en esa misma habitación aparece una tercera mujer, la esposa, la mujer legal de José Luis. Llega, no para preservar un matrimonio, ni las apariencias; tampoco para defender el deseo o el amor, sino (ella también) para confesar «su estado» y preservar la crianza del hijo por venir. Su embarazo —el que, según la convención, la hace una mujer completa— lo cambia todo: el modelo de familia nuclear y domesticidad imperante exigirá la presencia de una madre y un padre responsables en un hogar bien constituido. Por sobre todas las cosas, y porque es su mayor aspiración y valor, Martina respeta ese ideal; no se sacrifica por el niño por nacer, sino por

seguir sosteniendo ese ideal de mujer entera dado por la consecución de la familia nuclear, aun cuando sea a costa suya. Casi a punto de romper con «aquello que había respetado toda su vida», Martina da marcha atrás y esa decisión sacrificial habla de los valores que no está dispuesta a cambiar, mover o resignar: aquello frente a lo que es intransigente, pese a que arrase con ella.

Y, sin embargo, en brazos de Donata, llorando de pena y frustración, junto a la valija a medio hacer, todavía abierta sobre la cama y justo debajo del crucifijo que custodia su sueño —y desde el que fulgura el mandato sacrificial—; mientras la amiga la alienta diciendo «Desahogate, llorá ahora... Después una se acostumbra», Martina obra un pequeño pero revelador gesto de contrariedad que es el punto final del complejo itinerario del personaje. En primer plano, y con un hilo de voz, se niega, se resiste al estado de cosas que está viviendo: en efecto, las últimas palabras de la mujer son «No...no...». Esa impugnación encarnada, esa disconformidad no solo dolorosa sino rabiosa, resulta ambigua pero no menos potente en su apertura de sentidos: quizás allí se configure un modo de oposición/diferencia no solo a la clausura de su historia de amor, sino también, y más ampliamente, al sistema que la ha forzado a renunciar y que ahora le exige «que se acostumbre». De ahí que, tomando en consideración el rico desarrollo visual y narrativo del personaje, con sus basculaciones semánticas y simbólicas; así como el modo de clausura de su derrotero, podríamos nombrar su soltería bajo la figura del *sacrificio adversativo*: no es pleno, no es incondicional, no es estoico, sino contradictorio, denegativo.

#### 4. La sonrisa en la cama y una falda levantada: fantasías de una soltera

Del otro lado del mar, un año después del debut de la película recién analizada, se estrenó, con éxito de público y de la crítica —que en el Festival de Venecia la galardonó con el Gran Premio de la Crítica Internacional—, *Calle mayor*. La cinta fue una coproducción entre España y Francia motorizada por Suevia Films, empresa que, ante la decadencia de CIFESA, tomó la delantera abriendo paso a coproducciones hispanoamericanas y admitiendo diversidad de tendencias expresivas. Protagonizada por la actriz estadounidense Betsy Blair y el español José Suárez, secundados por el francés Ives Massard, fue dirigida por un también joven y rupturista *autor* —como Torre Nilsson—, Juan Antonio Bardem. Un realizador que, al igual que su colega Luis García Berlanga, se había formado en el Instituto de Investigación y Experimentación Cinematográfica —según el modelo del Centro Experimental de Roma— y planteaba un posicionamiento de renovación generacional y «disidencia» estilística, vía realismo, como un modo de distanciarse del paradigma retórico y espectacular, sin dejar por eso de ser industrial (Monterde, 1995).

Fue Bardem quien eligió especialmente a Blair como su primera actriz luego de quedar fascinado por su —sin duda delicioso y premonitorio— trabajo en *Marty* (Delbert Mann, 1955), film distinguido con el Premio Palma de Oro en el Festival de Cannes, donde el español había formado parte del jurado. Pese a que hasta entonces Blair había sido una actriz secundaria en Hollywood, contar con ella podía

implicar la apertura a otros mercados, dotando a la cinta de cierto carácter o imagen cosmopolita y transnacional.<sup>3</sup>

La película se inspira, por supuesto, en «Doña Rosita la soltera» de Federico García Lorca; aunque sobre todo en el sainete teatral de Carlos Arniches «La señorita de Trévelez», con la diferencia de que, lo que allí había de ridiculez, hilaridad y equívocos juguetones, aquí troca en drama y crueldad amarga. De hecho, Vicente Benet ha señalado que junto a *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951), *Calle mayor* es un cabal representante de una tendencia de estilización manierista de las convenciones del melodrama de mujer en el que se extreman hasta el exceso los estilemas de género, para desde allí forzar sus bases (2012, pp. 248-249). Más aún:

Detrás de la utilización de un género tan popular hay varios objetivos: por supuesto, buscar la aceptación del gran público (la película tuvo un considerable éxito comercial); pero, al mismo tiempo, demostrar su posición de *autor autoconsciente* de un uso estilizado y a la vez excesivo de estas convenciones de cara a la crítica internacional que lo celebraba en los festivales. Y junto con esto, articular el mensaje político implícito en el filme cuyo mayor paladín es el personaje de Federico, manteniendo, imperturbable en su probidad, una posición ética y regeneracionista ante esa sociedad fosilizada y brutal (...) Los cambios, como predica incansablemente Federico, deben provenir de la actitud comprometida de cada uno. Un mensaje que en la España de 1955 resultaba más que elocuente. (Ídem, pp. 252-253)

A diferencia de *Para vestir santos*, donde se exploraba el mundo popular, aquí el foco está puesto en los sectores medios y la pequeña burguesía urbana. Aunque la voz *over* que abre el relato insiste en borrar toda marca de inscripción territorial —una historia que sucede en una ciudad de provincias cualquiera, de cualquier país—, lo cierto es que la matriz discursiva, moral, política y sensible que organiza las relaciones entre personajes y el sistema de acciones, resulta bastante identificable con la sociedad española de los '50. La protagonista de la historia, Isabel, es una mujer de 35 años que tras haber salido de la escuela a los 18 espera encontrar novio, casarse y ser madre —su gran sueño. Instigado por sus amigos, Juan la engañará haciéndole creer que la quiere, aunque poco a poco irá advirtiéndole las consecuencias de la pesada broma, sin saber cómo librarse de la responsabilidad del daño, para lo cual acudirá a un amigo para que le ayude a discernir qué hacer.

A través de los comentarios de los amigos de Juan, y antes, incluso, de que el personaje femenino hable, sabremos dos cosas: que su destino ya está marcado pues “esa se queda para vestir santos”; y que sobre ella pesa el desdén, la indiferencia y la burla ya que “está muy vista... la cursi esa”. Advirtamos que la crueldad

3 En términos narrativos y comerciales, notemos que mientras Bardem aprovecha el hecho de que el texto estrella de Betsy Blair había quedado asociado a la heroína-soltera tras la cinta de Delbert Mann; Nilsson capitalizó el contraste y la oposición, pues Merello ha venido interpretando a madres poderosas y excéntricas en *Filomena Maturano* (Luis Motura, 1950), *Arrabalera* (Tulio Demicheli, 1950), *Los isleros* (Lucas Demare, 1951), *Paso en barrio* (Mario Soffici, 1951), *Guacho* (Lucas Demare, 1954), *Mercado de abasto* (Lucas Demare, 1955) y *El amor nunca muere* (Luis César Amadori, 1955).

y el desprecio de los varones del grupo sobre la protagonista no es mera grosería y descortesía, pues va de la mano con la lisa y llana intolerancia: lo que más les molesta es que Isabel *aún* espere, que *aún* siga buscando y caminando la “Calle Mayor” —ámbito de sociabilidad por excelencia en la pequeña ciudad—, que siga saliendo de su casa a los pocos espacios permitidos para una señorita y que sea capaz de mirar. Para ellos la mirada ilusionada de Isabel, una mirada que circula por el espacio público, es lo que debe ser escarmentado: su lugar es la casa, el encierro y “que no dé más lata”. De un modo caricaturesco, en las voces hostiles y grotescas, y las bromas pesadas de estos varones toma figura el discurso social patriarcal y misógino imperante: Juan será el representante y el móvil a través del cual actuará, más que el grupo, el propio sistema.

Justamente, el sutil e inteligente ejercicio de Bardem es dar representación al “lado B” de estas convenciones: esto es, reponer las voces, internas y externas, que circulan alrededor y dentro mismo de la propia Isabel y que la hostigan; dar cuenta de su autopercepción, de la consciencia de su posicionamiento, anclar en un cuerpo y un rostro concretos, en una identidad específica, esa figura convertida en —por la vía del humor y el costumbrismo— cliché, estereotipo y generalización. De ahí el énfasis de la narración en aprovechar la potencia expresiva de la mirada y la sonrisa de la estrella en plásticos primeros planos, la insistencia en acompañarla en sus hábitos cotidianos mostrando con detalle sus objetos personales y gestos, con una cámara cercana, próxima a su cuerpo. Juan es el pretexto o el vehículo para descubrir, entonces, dos cuestiones: como decíamos anteriormente, para exhibir de modo crítico un sistema de convenciones que someten la libertad y la felicidad de las personas, y en especial a las mujeres; y también para desatar o desamordazar los sueños, emociones y deseos de Isabel, pues su presencia hace posible conocer la intimidad de la heroína.

La muchacha vive con su madre y la empleada doméstica —una segunda madre para ella— en un mundo de rutinas y prácticas repetitivas que realiza con docilidad y cierta cuota de resignación, aunque sin perder la ternura y el respeto a sus mayores. La misa diaria, el servicio en la Iglesia, el paseo por la Calle Mayor, la supervisión de las tareas del hogar, la oración, pero también el cine, el teatro de aficionados y algunos paseos sola a la estación de tren, son los hábitos que marcan el día a día de la protagonista. Paradójicamente, Isabel navega las aguas de la frustración y la expectativa social sin terminar de hundirse en el vacío o el rencor, asida —por la gracia de su imaginación— a la vitalidad que da la esperanza. Reconoce que «se está haciendo vieja», pero igualmente su deseo de ser madre es intenso y aún no claudica a él;<sup>4</sup> sabe que las películas son una «mentira», pero disfruta de la belleza de las casas y las blanquísimas cocinas que allí aparecen, cultivando internamente el sueño de la domesticidad matrimonial. Aunque ya le toca interpretar a las madres, lo que denota su «avanzada edad», no deja de formar parte de un elenco de teatro vocacional en su ciudad. Ahora bien, si en el cine (y el teatro) vive

4 Aunque no parece obsesionada, es evidente que su proyección en el tiempo siempre está en función del mandato reproductivo: «Si me caso este año y tengo un hijo el que viene, le llevaré 36 años: ¡seré una madre vieja!».

una vida y amores vicarios —como sucedía con Martina—; y en el cotidiano su lugar es la espera y la previsibilidad del ritmo cíclico; lo cierto es que la fantasía/ imaginación erótica y la curiosidad en una mirada inquieta y expectante matizan la caracterización de esta soltera.<sup>5</sup>

Antes de comentar los momentos donde más intensamente se ponen en juego estas dos dimensiones, quisiéramos detenernos en una acción que, llamativamente, es recurrente en todo el sistema de personajes: mirar a través de la ventada desde un interior al exterior. Sean hombres o mujeres, jóvenes o mayores, de cualquier profesión y estado civil, todos comparten el gesto de observar el mundo a través de un marco y un cristal. Marco y cristal que son límite de contacto con el mundo externo y, a la vez, protección respecto de él. Sin embargo, la posición frente a lo visto a través de la ventana es diferente: mientras los varones hablan del mundo sin tapujos mientras lo examinan, juzgan, se burlan y compadecen; las mujeres permanecen calladas, observan y proyectan pasados y presentes sin comunicarlos públicamente. Ellas se reservan esa fantasía, esa confesión o la misma posibilidad de soñar, únicamente a sí mismas. La insistencia de Bardem por este peculiar sitio especular y de mirada, un sitio donde reconocerse y proyectarse, habla del propio dispositivo cinematográfico y puede ser leído como una reflexión sobre los diversos posicionamientos posibles de tomar frente a la ficción, pero también frente a la realidad circundante: espectadores o protagonistas, quienes juzgan o callan, los que se creen con derecho a opinar sobre los demás o quienes se mantienen reservados interrogándose a sí mismos.

Hay cuatro momentos especialmente sensibles y elaborados para construir la imagen de la mujer soltera protagonista: en ellos, vale decirlo, no hay casi desempeños verbales, y en su lugar sobresalen la capacidad de fantasía/ imaginación erótica y la curiosidad de la mirada inquieta y expectante de Isabel. El primer momento es el de seducción discreta entre los protagonistas y se basa en la potencia expresiva del rostro de la primera actriz y un tenso montaje de planos cortos sobre la nuca y perfil del galán desde la perspectiva de Isabel: aquí la mirada es vector dramático y erótico. Mientras reza junto a su madre, la muchacha se percata que Juan está, como ella, en el templo, apenas unos bancos más adelante. Su pulso se acelera, el pecho se excita y la mirada deja la placidez de la lectura del libro sagrado para recorrer, curiosa, el torso y el cuello del varón que *se muestra*, se deja ver, busca llamar la atención de su compañera. Luego, la situación de placer escópico se invierte: un plano entero en *traveling* hacia adelante parece corresponderse con el punto de vista del varón, pero al pasar junto a Isabel, de picado pasa a angulación media y se detiene para capturar la expresión observadora, expectante, ilusionada de la actriz

5 Resulta valioso que en el personaje de Toña, la prostituta, Bardem ponga en escena otra figura de la soltería: aunque también está enamorada de Juan, redundando en el estereotipo de la «buena mujer de mala vida»/ «mujer de mala vida con buen corazón», lo cierto es que su carácter es confrontativo, inteligente, sensible y empático con Isabel, y en más de una oportunidad, con pocos rodeos y superioridad moral, impugna el accionar del amante y sus amigos. Ella misma se nombra como una par de la muchacha en su práctica de «espera», y visualmente, por medio del montaje y la iconografía de la ventana y la mirada, Bardem también las homologa. Sin embargo, resulta indudable que las condiciones de esa espera son harto diferentes en uno y otro personaje femenino.

que con gestos mínimos consigue traducir la ansiedad y el deseo del personaje. El plano no se corta, sino que Bardem opta por reencuadrarlo —semejante al procedimiento que señalamos respecto de *Para vestir santos*—, permitiendo que al fondo del mismo aparezca Juan. Los pasos que hasta hace un momento Isabel escuchaba se han detenido y el personaje aguza el oído para detectar, sin darse vuelta por pudor, si el compañero está allí o se ha marchado. La muchacha vacila, se agita, vuelve a intentar concentrarse en la lectura, comienza un movimiento y lo cancela, hasta que detrás del velo negro, girando sobre sí misma levanta los ojos y ve a Juan al fondo del templo que la saluda. Rápidamente vuelve el torso al altar —justo cuando suenan unos acordes de órgano— y, mientras trata de recomponer la respiración, alza su mirada luminosa, por primera vez optimista, con una inmensa sonrisa en la que parece encerrarse la palabra gracias. Ha sido capaz de levantar los ojos no solo a Dios, sino al hombre, dejándole saber que está interesada: más aún, ha sido capaz de devolver la galante mirada.

El segundo momento poderoso de configuración de la figura de esta soltera es una ensoñación de Isabel construida a partir de un montaje paralelo en el que se tensan, polarizadamente, la presencia y el pulso de los dos integrantes de la pareja protagonista a los cuales la puesta en escena modela de forma contrastante. Por lo tanto, aquí tampoco hacen falta diálogos o *voz en off*. Envuelto en las sombras de su pobre cuarto de pensión, marcado por la estrechez espacial como traducción de su estrechez emocional y moral, Juan se tortura de culpa por la broma pesada que está jugándole a Isabel. Los planos con buena profundidad de campo permiten advertir que la forma de la habitación es una especie de triángulo sofocante, mientras el techo oprime y encierra el cuerpo del varón, sin dejarle escapatoria. Cuando la cámara lo toma caminando inquieto, la banda sonora enfatiza el agobio del muchacho con una música extradiegética de tonos graves, con cuerdas, metales y tambores produciendo una atmósfera intensa y dramática. Por el contrario, cuando se trata de retratar a Isabel, la música troca de timbre, es ligera, grácil, volátil gracias a la sonoridad de las maderas, el pizzicato de los violines y el tintineo de campanillas, dándole una atmósfera casi onírica, perfecta para un espacio sin sombras —sin culpas—, amplio, suavemente iluminado, diáfano. En él, entre camisones con puntilla y sábanas blanquísimas, la muchacha repite con distintos tonos de voz el nombre de su amado, como manifestación acústica de la fantasía de distintas situaciones con él que ella misma está produciendo... en su cama, en una espiral juguetera, romántica y... erótica. El efecto del montaje paralelo hace que cada «Juan» retumbe en la cabeza del varón torturándole de remordimiento. Por eso, aunque los dos terminen en el lecho, dejando caer la cabeza por fuera del colchón, exhaustos —como si hubieran terminado una noche de amor—, mientras al hombre le toca el agotamiento de quien está comido por el remordimiento y el rencor; la expresión satisfecha y plena le corresponde a la mujer, en un momento que enfatiza la potencia de su imaginación. Tal como agudamente han planteado Núria Bou y Xavier Pérez:

(...) es difícil concebir en las mujeres casadas abnegadas una configuración facial del goce femenino tan exagerada como la que encarna Betsy Blair. Esta

manifestación del placer que nace del mero desear nos lleva a constatar la implícita necesidad, por parte de Isabel, de vivir en otra realidad, de proyectarse en otro mundo, de huir del entorno opresor de la sociedad española (...). (2021, p. 37)

El tercer momento especialmente sensible para caracterizar la figura de Isabel como soltera se suscita cuando la pareja visita un edificio en construcción, pues allí comprarían su departamento al casarse. Aquí se fusionan los aspectos anteriormente analizados, mirada activa y fantasía erótica. El espacio no está terminado y aún no se han levantado las paredes divisorias de los ambientes por lo que más bien semeja un enorme piso vacío; pese a ello, o quizás gracias a eso, el cuerpo de Isabel recorre con entusiasmo el lugar proyectando, planeando, mimando acciones y visualizando, literalmente, su futuro. Es decir, la funcionalidad de cada lugar, cómo estará decorado, qué sitio les corresponde a los muchos niños que han de tener juntos... y la disposición de la habitación principal. En vez de dos camas como aparecen en las películas —«por la censura» como ella misma dice—, la protagonista quiere una cama muy grande. Tras pronunciar ese deseo —afectivo, erótico y sexual— una brisa le levanta la falda y dice: «me has puesto colorada, me dejas hablar...».<sup>6</sup>

Finalmente, el descubrimiento de la verdad, el desengaño amoroso, es el último y definitorio momento de caracterización de Isabel. En esta escena ella habla muy poco y son la fotografía y la banda sonora —hecha de ruidos y melodías— las que expresan su estado interior y las voces que la habitan. Al llegar al salón de baile, donde esa noche habrá una fiesta —a la que, extraordinariamente, asistirá como novia oficial—, Isabel mira ilusionada y obnubilada la limpieza y disposición del lugar, el reluciente piso y la poderosa araña, que se enciende iluminándolo todo: su imaginación se activa, proyectando en ese sitio «su propia película» de mujer enamorada por primera vez. Un músico afina el piano y a lo largo de la escena se escuchan los ajustes del instrumento, creando una atmósfera extraña por la dislocación persistente entre lo que se escucha (disonancia) y la pulcritud de aquello que se ve (perfección, armonía). Además, por momentos, aparece como una ráfaga del pasado o del destino el motivo melódico que caracterizó a la muchacha anteriormente cuando en su cama fantaseaba con Juan, pero con una elocuente variante. La melodía principal suena en un theremín, por lo que la distorsión acústica señala ya la descomposición del sueño de novia y madre, acoplándose o sumando una nueva capa de extrañamiento a la escena que adelanta la caída de la máscara de Juan en la voz de su amigo Federico, el único varón sensible y empático de la cinta y portavoz del propio Bardem.

Tras mostrarle al muchacho el salón y sentarse en la silla donde cada año ha esperado que alguien la invite a bailar —gesto trágico y anticipatorio—, Isabel escucha en boca del visitante toda la verdad. Con ojos inmensamente abiertos, atentos, solo escucha, sin interrumpir, sin negar, sin gritar, sin desesperarse. En

6 Poco después, en la misma escena, Isabel se asomará al hueco del ascensor para repetir su nombre y el de Juan escuchando el eco, un encadenamiento sonoro inquietante y molesto para el galán, que a su vez es espejo de la reiteración nominativa de la escena anteriormente descrita.

shock, lo único que atina hacer es sentarse en «su lugar», en el sitio de siempre, solo que ahora todo es distinto al pasado. Isabel responde sobrecogida, con la mirada perdida, extraviada de sí, con movimientos mínimos a las palabras de Federico, que intentan sacarla del sopor y expresarle que aún hay una salida. Aunque está aturdida, oye bien la propuesta de huida que le hace este amigo —notemos que otra vez, como en *Para vestir santos*, aparece la figura del escape como solución o salvación a la soltería, asociada esta a la tortura constante del qué dirán—. Las luces se apagan y un plano general permite advertir el enorme salón vacío donde está sentada la heroína. El movimiento de cámara es elocuente y, tras una grúa descendente, una panorámica horizontal semeja la mirada de la muchacha despidiéndose de ese lugar de ensueño.

Como una autómatas, Isabel se levanta y atraviesa el salón con el paso cada vez más apurado, observando oblicuamente la fila de sillas sobre las que proyecta —como revés de la fantasía amorosa— decenas de miradas y voces escrutadoras y acusadoras, mientras la música cambia y se vuelve atormentadora, acelerada y aguda, cuyos acordes terminan por superponerse al silbido del tren a punto de salir de la estación; ese tren que puede conducirla a otro sitio donde volver a empezar. El empalme de ambos sonidos da continuidad temática, dramática y de atmósfera emotiva a ambas escenas, intensificando el suspense. Finalmente, en una notable secuencia de rápido montaje, contemplamos la desorientación absoluta de la mujer que no es capaz de nombrar «su destino»: en el geográfico se juega, justamente, el existencial.

Bajo la lluvia torrencial y la mirada burlona de los varones del casino, empapada, pero entera y digna, Isabel vuelve a atravesar la Calle Mayor. Enfrenta su presente con lo único cierto que tiene: su sí misma, su cuerpo, su energía, su rostro. Isabel enfrenta y comparece, se hace presente, pese a todo. El último plano la muestra detrás del vidrio de su habitación, en una imagen imprecisa donde la resignación se empasta con la valentía, la pena se fusiona con la consciencia:

(...) esa mirada ambigua hacia adelante (también hacia el espectador) (...) se escuda en una suerte de hermetismo orgulloso y algo desafiante. Al fin y al cabo, Isabel, que tenía en sus manos la posibilidad de cambiar su destino y subir al tren con Federico, ha tomado libremente la decisión de no huir ni ser «salvada». (Bou y Pérez, 2021, p. 37)

Justamente, que no sepamos a ciencia cierta el final de la historia de esta mujer es la mayor victoria del personaje. De ahí que nombremos su soltería bajo la figura de la *espera expectante*, donde se anudan los sentidos de mirada curiosa y activa impulsada por la imaginación erótica

## 5. Colofones

¿Qué encierra el dicho popular «quedarse para vestir santos»? Pues una cláusula normativa de orden y exclusividad en relación con el uso del tiempo. Recordemos que el arreglo del templo y sus figuras, el mantenimiento del altar y adornos

florales en la cultura ritual católica, eran tareas feminizadas y marcadas por la edad y el estado civil; las mujeres mayores, las viudas o las que no tenían hijos a cargo disponían de tiempo y energía disponible y suficiente para estos menesteres. En definitiva, aquella trillada expresión/sentencia, confirma que, en el marco del patriarcado occidental, el tiempo no es nunca de las mujeres: es de los otros (los hijos) o de Dios, jamás para ellas mismas. Así, si bien «las que visten santos» son las que no llegaron a ser santas o mártires gracias a la maternidad, el mandato parece ser el mismo: la ponderación exclusiva y excluyente de la reproducción que es la vara con la que se mide todo lo demás.

Los melodramas analizados exploran la figura de la soltera y, con mayor o menor agudeza crítica, hablan de las sociedades que primero la llenan de ilusiones para luego estigmatizarla si no cumple las expectativas de una unión heterosexual, respetable y reproductiva. Revisar a contrapelo el sistema de personajes y la puesta en escena que organiza las cintas *Para vestir santos* y *Calle mayor*, nos permitió poner en diálogo dos cinematografías nacionales industriales y rastrear algunas ambigüedades de sentido que establecen pequeñas fugas o disonancias respecto de un tipo de representación dominante de la soltería femenina. Hemos procurado pasar, entonces, del aumentativo injurioso «la solterona» y la implícita idea de «madres fallidas» que esencializa a las mujeres en un rol reproductivo, condenando a las que no se adecúan a él; a las contradictorias figuras de «sacrificio adversativo» y «espera expectante» desde algunos sentidos laterales presentes en las películas, las cuales, sin embargo, no dejan de ser un vector del sistema. El énfasis de estas nociones que proponemos está puesto en acciones complejas, cualificadas por el conflicto y el poder, lo que redundará en formulaciones más plásticas, pero también potencialmente más liberadoras a nivel político y sensible que el mero rótulo fijo y agravante. Nuestra apuesta fue y es seguir explorando y cartografiando el imaginario maternal en el cine reparando en todas sus zonas: incluso aquellas más difusas y liminales, donde esperan cuerpos, imágenes y voces cuya relación con el cuidado, la reproducción y el deseo es oblicuo, pero no por ello menos sugestivo e interpelador.

## Referencias

- Arocena Badillos, Carmen. (2005). Luces y sombras. Los largos cincuenta (1951-1962). En Castro de Paz, José Luis (Dir.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)* (pp. 79-129). Via Láctea Editorial.
- Barrancos, Dora. (2010). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Sudamericana.
- Benet, Vicente. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Paidós.
- Bianchi, Susana. (2000). Las mujeres en el peronismo (Argentina 1945-1955). En Duby, Georges y Perrot, Michelle (dirs.). *Historia de las mujeres. Vol 5. Siglo XX* (pp.763-774). Alfaguara.

- Bou, Nuria y Pérez, Xavier. (2017). Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales. Estrategias cinematográficas contra la censura de los regímenes totalitarios. *Revista L'atalante*, (23), 7-16. <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=436>
- \_\_\_\_\_. (2021). El cuerpo hogar. En Bou, Nuria y Pérez, Xavier (Eds.), *El deseo femenino en el cine (1939-1975). Arquetipos y actrices* (pp. 27-40). Cátedra.
- Burke, Peter. (2006). ¿Qué es la historia cultural?. Paidós. Trad. Pablo Hermida Lazcano.
- Cosse, Isabella (2007). Relaciones de pareja a mediados de siglo en las representaciones de la radio porteña: entre sueños románticos y visos de realidad. *Estudios sociológicos*, xxv(73), 131-153.
- Di Liscia, María Herminia y Rodríguez, Ana. (2004). El Cuerpo de la Mujer en el marco del Estado de Bienestar en la Argentina. La Legislación Peronista (1946-1955). *Boletín Americanista*, (54), 63-86.
- España, Claudio. (1984). *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film*. Abril.
- \_\_\_\_\_. (1999). Emergencia y tensiones en el cine argentino de los 50. *Nuevo Texto Crítico*, Año XI, (21/22), 45-76.
- \_\_\_\_\_. (2000). El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro. En España, Claudio (Dir. Gral.), *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo, Vol. I* (pp. 22-160). Fondo Nacional de las Artes.
- Franco, Marcela y Pulido, Norma. (1997). ¿Capitanas o guardianas del hogar? Deseos y mandatos en la argentina peronista. *Boletín Americanista*, (47), 113-125.
- Gené, Marcela. (2001). *Madres, enfermeras y votantes: representaciones de la familia e imágenes femeninas en el primer peronismo (1946-1955)*. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires. Centro Argentino de Investigadores de Arte. <http://www.caia.org.ar/docs/Gene.pdf>
- Gil Gascón, Fátima y Gómez García, Salvador. (2010). Mujer, noviazgo y censura en el cine español. 1939-1959. *Revista Latina de Comunicación Social*, (65), 460-471. [http://www.revistalatinacs.org/10/art2/912\\_Malaga/34\\_Gomez.html](http://www.revistalatinacs.org/10/art2/912_Malaga/34_Gomez.html)
- Lozano Estivaliz, María. (2000). *Las imágenes de la maternidad. El imaginario social de la maternidad en occidente desde sus orígenes hasta la cultura de masas*. Ayuntamiento de Alcalá de Henares y Centro Asesor de la Mujer.
- Milanesio, Natalia. (2014). *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Siglo XXI.
- Monterde, José Enrique (1995). Continuismo y disidencia (1951-1962). En Gubern, Román et al., *Historia del cine español* (pp.239-293). Cátedra.
- Muñoz Ruiz, María del Carmen (2006). Modelos de feminidad en la prensa para mujeres. En Morant, Isabel (Dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI* (pp.277-297). Cátedra.
- Rosón Villena, María. (2012). Contramodelo a la feminidad burguesa: construcciones visuales del poder en la Sección Femenina de Falange. En Osborne, Raquel (Ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad, 1930-1980* (pp. 293-310). Fundamentos.
- \_\_\_\_\_. (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo*. Cátedra.

- Tavera García, Susana. (2006). Mujeres en el discurso franquista hasta los años 60. En Morant, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI* (pp. 239-265). Cátedra.
- Tubert, Silvia. (1991). *Mujeres sin sombra. Maternidad y tecnología. Siglo XXI*.

Recibido el 10 de agosto de 2022  
Aceptado el 28 de noviembre de 2022  
BIBLID [1132-8231 (2023: 251-270)]

**EL TRATAMIENTO DIFERENCIAL DE LAS  
VIOLACIONES EN RELACIÓN CON LAS  
CARACTERÍSTICAS DE LAS VÍCTIMAS.  
ESTUDIO DE CASO DE LOS PROCESOS DE  
DENUNCIA DE VIOLENCIA SEXUAL A MENORES  
EN LA ISLA DE LAMU, KENIA**

***THE DIFFERENTIAL TREATMENT OF RAPES IN  
RELATION TO THE CHARACTERISTICS OF THE  
VICTIMS. CASE STUDY OF THE PROCESS OF  
REPORTING SEXUAL VIOLENCE AGAINST MINORS  
ON THE ISLAND OF LAMU, KENYA***

**RESUMEN**

En Kenia, solo el 6 % de las violencias sexuales son denunciadas a alguna autoridad (The National Bureau of Statistics, 2015). Las violaciones, a pesar de ser un problema global, no se tratan de igual manera según las víctimas. Los cuerpos de las mujeres casadas y los cuerpos de las niñas tienen diferente honor y pertenencia en el sistema patriarcal (Segato 2003; Federicci, 2004). En este estudio nos centramos en recoger las barreras que se han eliminado en los procesos de denuncia de la violencia sexual cuando las víctimas son menores de edad. Se aplica una metodología cualitativa, llevando a cabo un estudio de campo de 14 meses en la isla de Lamu. Entre las conclusiones recogemos avances, como la justicia gratuita o la existencia de centros de rescate. Estos avances se dan en gran medida por la resistencia intergeneracional que están impulsando las propias mujeres.

**Palabras clave:** violencia sexual, feminismos, menores, resistencias

**ABSTRACT**

In Kenya, it is estimated that only 6 % of sexual violence is reported to any authority (The National Bureau of Statistics, 2015). Rape, despite being a global problem, is not treated in the same way according to the victims. Married women's bodies and girls' bodies have different honor and different belonging in the patriarchal system (Segato 2003; Federicci 2004). In this study we focus on collecting the barriers that have been eliminated in the process of reporting sexual violence when the victims are minors. A qualitative methodology is applied, carrying out a 14-month field study on the island of Lamu. Among the conclusions we collect advances, such as free justice or the existence of rescue centers. These advances are largely due to the intergenerational resistance that women themselves are promoting.

**Keywords:** sexual violence, feminism, minors, resistance

1 Universidad Pablo de Olavide. [yris\\_895@hotmail.com](mailto:yris_895@hotmail.com). (<https://orcid.org/0000-0002-1164-371X>) Esta publicación ha sido financiada por la Unión Europea «NextGenerationEU», por el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia y por el Ministerio de Universidades, en el marco de las ayudas Margarita Salas, María Zambrano, Recualificación para la Recualificación del sistema universitario español 2021-2023 convocadas por la Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla.



## 1. Introducción

En primer lugar, este estudio se enmarca en las ciencias sociales, teniendo como eje principal el Derecho. Compartimos la corriente teórica de la criminología feminista crítica que defiende una concepción del derecho como vía posible para deconstruir normas y prácticas jurídicas discriminatorias, así como es posible incorporar un enfoque de género que proteja a las mujeres (Smart, 2000; Varela y González, 2015).

En segundo lugar, tratamos el problema social de las violencias machistas, centrándonos en la violencia sexual. Como señala Bodelón, este concepto llama a «entender que la violencia es una manifestación de una discriminación social, de una estructura social desigual y opresiva contra las mujeres» (2012, p. 16). Dentro de las mismas, nos centramos en las violencias sexuales, que, en Kenia, tras la alta incidencia de la violencia sexual y la impunidad que encontraba a nivel legislativo, como denunció AI (2002), se regula finalmente por la Ley de 2006 y define la violación como: «Cuando una persona tiene relaciones sexuales con otra persona y la otra persona no da su consentimiento o el consentimiento se obtiene por la fuerza o por medio de amenazas o intimidación de cualquier tipo» (The National Council for Law Reporting, 2006).

Es muy importante la regulación de la violación debido a la alta incidencia de violaciones en los casos de conflictos armados en el país, puesto que las mujeres de Kenia y sus cuerpos han sufrido violaciones sistemáticas tanto en la época colonial, en la guerra de la independencia, como en el conflicto postelectoral de 2007 (Foro Internacional de Mujeres Indígenas “FIMI”, 2006; Human Rights Watch, 2016), ya que en las violaciones «persiste la intención de hacerlo con, para, o ante una comunidad de interlocutores masculinos capaces de otorgar un estatus igual al penetrador» (Segato, 2003, p. 33). Tras la aprobación de la Ley Contra las Agresiones Sexuales en el año 2006, los primeros años se ven truncados por la crisis postelectoral que se vive en Kenia entre los años 2007 y 2008. El informe *I Just Sit and Wait to Die: Reparations for Survivors of Kenya's 2007-8 Post Election Sexual Violence*, llevado a cabo por la Organización Human Rights Watch, recoge las atrocidades que se cometieron contra las mujeres en Kenia con la revuelta postelectoral del año 2007, constatando que cientos de ellas todavía padecen graves lesiones físicas y emocionales, además de pobreza y exclusión social y denuncian que:

El gobierno de Kenia no ha implementado programas para brindar servicios de apoyo psicosocial adecuados para las supervivientes de violencia sexual y sus familias a pesar del profundo sufrimiento emocional y psicológico que experimentan, así como sus familias y comunidades. (Human Rights Watch, 2016, p. 11)

Sin embargo, debido a la presión del movimiento feminista que pedía reparación para las víctimas de la llamada crisis postelectoral, en el año 2009 se publica, por parte del Ministerio de Sanidad Pública, la llamada *National Guidelines of Management of Sexual Violence in Kenya*. Esta es una guía que trata de unificar una respuesta frente a las violencias sexuales, incluyendo protocolos policiales,

médicos, forenses y sociales; y de remover algunas barreras que existían en el procedimiento (Ministry of Public Health & Sanitation, 2009). Entre los principales avances de esta guía se encuentra la gratuidad del documento denominado «p3». Este documento es un modelo oficial que debe entregarse en una comisaría y que debe rellenar el personal sanitario siempre que exista algún tipo de lesiones, y es prueba clave en un posible juicio. Este documento tiene un valor aproximado de 10 euros, que es un precio muy alto, considerando que el salario mínimo es 80 euros aproximadamente (Ministry of Public Health and Sanitation, 2009; AI, 2001). Otro de los elementos clave son los centros de recuperación o *Shelters* (Ministry of Public Health & Sanitation, 2009).

Debemos tener en cuenta que, al hablar de violencia sexual, como Femenías y Rossi (2009) exponen, el cuerpo de las mujeres ha tenido siempre un gran valor simbólico donde se han marcado los conflictos bélicos y donde se ha ejercido poder para faltar el honor, humillar a las mujeres o incluso enviarles mensajes a otros hombres a través de sus cuerpos. No obstante, al igual que el cuerpo de las mujeres se ha usado de manera «simbólica» o «ejemplarizante» para mostrar la dominación, también se ha usado como forma de resistencia.

Respecto a los cuerpos de las mujeres como lugar de explotación, pero a la vez de resistencia, habla Federici explicando que:

La Europa precapitalista la subordinación de las mujeres a los hombres había estado atenuada por el hecho de que tenían acceso a las tierras comunes y otros bienes comunales, mientras que en el nuevo régimen capitalista las mujeres mismas se convirtieron en bienes comunes, ya que su trabajo fue definido como un recurso natural, que quedaba fuera de la esfera de las relaciones de mercado. (2004, p. 148)

Hace referencia al régimen colonial en el que a muchas mujeres se les despojó de sus tierras, de sus propiedades y pasaron a convertirse en unidades de trabajo. Pero recuerda que, frente a la dominación de los cuerpos de las mujeres como fuerza del trabajo y como objeto sexual, que también sufrieron tantas mujeres esclavas negras, «su principal logro fue el desarrollo de una política de autosuficiencia, que tenía como base las estrategias de supervivencia y las redes de mujeres» (Federici, 2004, p.176). Kenia comparte en la memoria colectiva de las mujeres esta realidad, debido a que también fue un país colonizado. De la misma forma, Lugones recuerda cómo «la “misión civilizadora” colonial era la máscara eufemística del acceso brutal a los cuerpos de las personas a través de una explotación inimaginable, de violaciones sexuales, del control de la reproducción y el terror sistemático» (2011, p. 108). Pero, frente a los ataques a los cuerpos, siempre se han encontrado estrategias de resistencia (Moraga y Castillo, 1988).

En relación con los cuerpos de las menores de edad, se debe realizar un análisis interseccional (Crenshaw, 2017), debido a que en Kenia siguen existiendo padres que casan a sus hijas para recibir una indemnización económica como manera de salir de la situación de pobreza, tratando a las niñas como moneda de cambio (Mwololo, 2015). Además de la propia violencia que supone la celebración del

matrimonio con una menor de edad o sin su consentimiento, los matrimonios infantiles suelen forzar al abandono escolar, unido a embarazos y partos prematuros que pueden desencadenar graves consecuencias médicas. Y al encontrarse en una posición de inferioridad debido a la edad, diversos estudios comprueban cómo las jóvenes están más expuestas a la violencia sexual; Como, por ejemplo, un estudio de Etiopía publicaba que «el 85 % de las mujeres casadas antes de los 15 años declaraba haber sufrido violencia sexual, frente al 49 % de las casadas después de los 18 años» (Semahegn y Mengistie, 2015, p. 1). En esta línea, Tauli (2015), en su estudio sobre la violación sistemática de los derechos humanos a los pueblos indígenas, expone en relación con el acceso a la educación que, si los niños de los pueblos indígenas encuentran limitaciones comunes (inexistencia de centros o su difícil acceso, la falta de personas cualificadas en la comunidad, las barreras de idiomas o la falta de atención específica en los y las menores indígenas); las niñas, además de estas barreras, deben superar aún más obstáculos. Entre ellos, las expectativas de que ayuden con las tareas domésticas y de cuidados, la posibilidad de que estén obligadas a contraer matrimonio siendo menores de edad y sus maridos las obliguen a abandonar las escuelas, o el riesgo de sufrir violencia sexual o violaciones en los trayectos hacia la escuela.

Esta investigación se lleva a cabo en Lamu, una isla al noroeste de Kenia. Es una isla pequeña, de unos 12000 habitantes, pero con unas particularidades determinadas. Por un lado, predomina la religión musulmana, al contrario que en la mayoría del país, donde predomina la religión católica, con un 11 y un 83 % respectivamente de representación a nivel nacional. Y, por otro lado, predomina la tribu swahili, mientras que a lo largo del país predomina la tribu kikuyu, con un 6 y un 17 % de representación respectivamente (Atlas Mundial de datos, 2021). La institución del matrimonio tiene un gran valor: se calcula que más del 80 % de las mujeres están casadas antes de cumplir los 30 años (The National Bureau of Statistics, 2015). Las instituciones oficiales en la isla tienen problemas de arraigo debido a las diferencias tanto religiosas como tribales, por lo que no son utilizadas por la mayoría de la población (Makau, 2016). Sin embargo, existen algunos recursos que sí son importantes para las mujeres, a pesar de ser «externos». En concreto, en relación con los centros de recuperación que prevé la guía (Ministry of Public Health & Sanitation, 2009), en Kenia existen varios centros, pero no en Lamu (Mwololo, 2015). Sin embargo, sí existen dos ONG españolas que suplen algunos de los servicios que no existen en la isla:

ANIDAN: Es una organización sin ánimo de lucro, apolítica y aconfesional, que cuenta con un centro para menores, donde viven más de 100 niños y niñas y se les cubre alimentación estancia, educación, y todas sus necesidades, trabajando como Centro de recuperación para menores que por orden judicial deben abandonar su núcleo familiar a consecuencia de violencia o de extrema pobreza. Además, desde marzo de 2007, en colaboración con la Fundación Pablo Horstmann, cuenta con un hospital pediátrico que atiende de forma gratuita más de 8.000 consultas al año en el propio hospital y cientos en actuaciones extrahospitalarias. Estos servicios mejoran en gran medida la calidad de vida de los y las menores de la isla,

especialmente los servicios sanitarios y la posibilidad de acogida de menores en situación de alta vulnerabilidad. (Anidan, 2020)

AFRIKABLE ONGD: Afrikable comienza en el año 2009, impulsado por dos mujeres españolas, Mercedes Cascajero y Lola Serra. Ellas, en un viaje allí quedan impactadas por el nivel de pobreza y exclusión social de las mujeres y, tras varios estudios y entrevistas, dan comienzo al proyecto el 1 de noviembre del año 2009. El objetivo es el Empoderamiento Social y Económico de las mujeres y el Comercio Justo es la herramienta de cooperación con la que se trata de lograr el desarrollo personal y económico de las mujeres de la isla. (Afrikable, 2020)



Ilustración 1. Mujer con menor en el mercado  
Fuente: elaboración propia, 2019.

En el presente estudio nos proponemos recoger los avances que se han dado en los procesos institucionales frente a la violencia sexual a las menores de edad y describir los límites que se siguen encontrando en otro tipo de violencia sexual, desde el punto de vista de las mujeres indígenas.

## 2. Vestibulum

En primer lugar, parte de una epistemología feminista, donde se busca cumplir con los tres elementos que Harding (2012) establece respecto de estos estudios: se incorporan las voces de las mujeres como fuente principal de recogida de información, especialmente de las mujeres subalternas (Spivak, 2003). En segundo lugar, no aplicamos una mirada desde arriba hacia abajo como investigadoras, si no que nos posicionamos, siguiendo la teoría del punto de vista, a favor de las mujeres. En último lugar, tenemos una finalidad de la investigación clara, que es facilitar la lucha contra las violencias machistas mediante la remoción de las barreras de los procedimientos en base a sus propias experiencias.

En segundo lugar, es una investigación de carácter etnográfico, debido a que se realiza un estudio en terreno, entendiendo que «un investigador o investigadora que emplea los estudios de la cultura o una perspectiva feminista podría leer un texto en términos de su ubicación dentro de un momento histórico determinado por un género, raza o ideología de clase particular» (Denzin y Lincoln, 2012, p. 5). En este caso se realiza un viaje personal y material al terreno, en el que la información que buscamos ocurre en nuestro día a día, por eso es una interpretación etnográfica. Es esencial en nuestro caso la información recogida en el día a día, en conversaciones informales, debido a la especial sensibilidad de los temas tratados.

Por último, las técnicas de investigación que se han utilizado son de corte cualitativo. Frente a las realidades tan complejas que nos proponemos como objetivos, es la metodología cualitativa la que «nos proporciona un mayor nivel de comprensión sobre los motivos y las creencias que están detrás de las actuaciones de las personas» (Zapparoli, 2003, p. 194).

## 2.1. Instrumentos de investigación:

### *Observación participante*

La observación participante es una forma de «investigación que involucra la interacción social entre quien investiga y quien informa, durante la cual se recogen los datos de modo sistemático y no intrusivo» (Taylor y Bogdan, 1992, p. 31).

Debido a las diferencias entre el lugar de partida como investigadora, Sevilla (España), y la isla de Lamu, a pesar de la construcción teórica del contexto, la imagen preconcebida que llevábamos podía ser engañosa o incluso completamente falsa (Taylor y Bogdan, 1992). Por ello, fue esencial la recogida de toda la información relevante para la investigación que se fue detectando por medio de un cuaderno de campo, de manera manual y cronológica. Especialmente en los primeros meses, se centró en la selección de la muestra de las entrevistas.

### *Entrevistas*

Como eje principal de la investigación, se construyen dos tipos de entrevistas destinadas a dos perfiles diferentes. Las mismas se crean en base a unas categorías concretas, que sirven para la construcción de los instrumentos, así como para su posterior análisis. Las categorías son:

- Violencia Sexual. Con indicadores: violación, agresión sexual, abuso sexual.
- Proceso institucional. Con indicadores: denuncia, policía, juicio, abogado/a, autoridad tribal.
- Estrategias de resistencia. Con indicadores: violencia sexual, superación, resistencia.

#### *A. Entrevistas en profundidad a mujeres de la isla de Lamu*

Estas entrevistas son individuales, biográficas y definidas por Olabuénaga (2012) como entrevistas holísticas y no directivas. Con ellas buscamos dar voz a las mujeres subalternas y que su propio discurso marque el contenido de la investigación (Spivak, 2003).

- Selección de la muestra:

Las mujeres entrevistadas son mujeres que viven en el contexto donde se desarrolla la investigación y dentro de este núcleo poblacional se busca diversidad respecto de la edad, estado civil, etnias, las religiones que profesan o el nivel socio-educativo, en base a la propia diversidad del contexto de la isla.

En base a estos elementos, se selecciona a las mujeres entrevistadas durante los primeros meses de trabajo de campo, mediante los diálogos informales y las notas de campo, ya que «se comienza con una idea general sobre las personas a las que se entrevistará y el modo de encontrarlas, pero se debe estar dispuesta a cambiar de curso después de las entrevistas iniciales» (Taylor y Bogdar, 1992, p. 108). En definitiva, se realizaron 32 entrevistas en profundidad, como se muestra en la siguiente tabla

Nº	FECHA	DURACIÓN	TRIBU	EDAD	RELIGIÓN	ESTADO CIVIL	NIVEL SOCIO-ECONÓMICO
EP1	24-06-2019	17'	ORMA	12	MUSL	SOLTERA	BAJO
EP2	17-12-2018	21'	POKOMO	12	CRIST	SOLTERA	BAJO
EP3	18-12-2018	29'	ORMA	45	MUSL	CASADA	BAJO
EP4	03-04-2019	28'	BAJUNI	20	MUSL	SOLTERA	BAJO
EP5	08-11-2018	35'	GIRIAMA	29	CRIST	CASADA	MEDIO
EP6	23-10-2018	20'	GIRIAMA	36	CRIST	CASADA	BAJO
EP7	24-10-2018	37'	KIKUVU	27	MUSL	CASADA	MEDIO
EP8	15-11-2018	27'	KAMBA	27	CRIST	SEPARADA	MEDIO
EP9	30-10-2018	25'	ORMA	22	MUSL	CASADA	BAJO
EP10	31-10-2018	24'	GIRIAMA	32	CRIST	SEPARADA	MEDIO
EP11	16-10-2018	26'	MASÁI	19	CRIST	CASADA	BAJO
EP12	26-11-2018	40'	ETIOPIAN	31	MUSL	CASADA	MEDIO
EP13	17-10-2018	34'	MTAVETA	43	MUSL	CASADA	MEDIO
EP14	16-10-2018	29'	POKOMO	21	MUSL	SOLTERA	MEDIO
EP15	16-11-2018	19'	BORANA	25	MUSL	SEPARADA	BAJO
EP16	06-11-2018	22'	ORMA	23	MUSL	CASADA	BAJO
EP17	05-12-2018	27'	BAJUNI	21	MUSL	SOLTERA	MEDIO
EP18	26-11-2018	23'	SWAHILI	30	MUSL	CASADA	MEDIO
EP19	10-11-2018	20'	ORMA	32	MUSL	CASADA	BAJO

**Tabla 1**  
*Muestra de entrevistas en profundidad*

*B. Entrevistas semiestructuradas a agentes clave dentro del proceso institucional*

En base a Del Rincón et al. (1995), entendemos que es una entrevista semiestructurada o con una estructura abierta, ya que se formulan las mismas preguntas en los mismos términos y según la misma secuencia, pero las respuestas son abiertas para que quien responda pueda expresarse con su propio lenguaje y haya flexibilidad para obtener información nueva según el desarrollo de la entrevista. Como «consta de una lista de cuestiones o aspectos que han de ser explorados durante las entrevistas», es también una entrevista dirigida (Del Rincón et al., 1995, p. 311)

- *Selección de la muestra*

Al igual que con las primeras entrevistas, se fue primero conociendo y dibujando cuáles eran los ámbitos que intervenían en los procedimientos, para que todos estuvieran representados (teniendo en cuenta la convivencia legislativa civil, religiosa y étnica). En esta línea se identificaron los órganos competentes en Lamu en el ámbito educativo, sanitario, policial, judicial, político y social, recogiendo este estudio en el cuaderno de campo. Se detectó a las personas que estaban a cargo de estos órganos y se les comenzó a tantear sobre la posibilidad de realizar una entrevista con dichas personas.

Se consiguieron realizar trece entrevistas a agentes claves. A continuación, se recoge la muestra en la Tabla 2:

Nº	PROFESIÓN	FECHA	DURACIÓN	GRUPO ÉTNICO-NACIONALIDAD
ES1	DIRECTORA ESCUELA MANDAMAWENI	16-10-2018	37'	Pokomo
ES2	AUTORIDAD CRISTIANA	29-10-2018	40'	Giriama
ES3	TRABAJADOR SOCIAL ANIDAN	04-12-2018	35'	Bajuni
ES4	CHIEF	13-12-2018	35'	Swahili
ES5	COORDINADORA AFRIKABLE	03-12-2018	34'	Española
ES6	DEFENSOR DEL MENOR	14-12-2018	20'	Kikuyu
ES7	AUTORIDAD POBLADO ORMA	08-01-2019	51'	Orma

ES8	POLITICO REPRESENTANTE CUOTA MUJER	10-04-2019	39'	Swahili
ES9	TRABAJADORA SOCIAL HOSPITAL	30-04-2019	22'	Giriama
ES10	KADHI-JUEZ ISLÁMICO	12-04-2019	28'	Swahili
ES11	JUEZA	13-06-18	34'	Kikuyu
ES12	REPRESENTATE PARLAMENTO LAMU COUNTRY	27-06-2018	42'	Swahili
ES13	ABOGADA	18-07-2018	28'	Kikuyu

**Tabla 2.**  
*Muestra de las entrevistas semiestructuradas*

## 2.2. Procedimiento de construcción e implementación de las entrevistas:

Las entrevistas fueron creadas de manera propia, en base a unas categorías que garantizaran una homogeneidad en las mismas y facilitaran el análisis posterior. Una vez confeccionadas, fueron validadas por medio de un dossier de validación que completaron diversos investigadores del ámbito de las ciencias sociales y cuyas aportaciones sirvieron para terminar de confeccionar y traducir las entrevistas. Las entrevistas fueron desarrolladas de manera individual, en lugares privados, y duraban entre 20 minutos y una hora. Se realizaron en inglés, con algunas aportaciones en suajili y se han grabaron con consentimiento de la persona entrevistada. Para garantizar los principios éticos recogidos en la Declaración de Helsinki de la Asociación Médica Mundial de 1975 (Consejo de Organizaciones Internacionales de las Ciencias médicas, CIOMS, en colaboración con la Organización Mundial de la Salud, 2002), se solicitó a todas las participantes entrevistadas su consentimiento por escrito y se les informó de los objetivos de la investigación y la difusión que la misma tendría (Manzini, 2000). Para garantizar su anonimato desde el inicio fueron codificadas con un número, pasando a ser EP o ES y el número que les correspondía en todo momento, incluso en los documentos de análisis, teniendo aparte y protegida la codificación. Con dichas transcripciones se hizo un análisis de los discursos con ayuda de la herramienta ATLAS.ti, tratando de plasmar la realidad del mensaje que ellas transmitían, entendiendo la codificación como el proceso de examen, comparación, conceptualización y categorización de los datos y se optó por un análisis del contenido y no de un análisis lingüístico, según la clasificación de Kvale (2011).

### 3. Proin

- **El tabú de la violación dentro de la pareja**

Partimos de que la Ley de Kenia contempla la violación dentro de la pareja como un tipo delictivo desde el año 2006 (The National Council for Law Reporting, 2006). Sin embargo, como dice Segato (2003), no se pueden cambiar las estructuras sociales de un plumazo, cuando la ley no coincide con las percepciones sociales. Por ello, podría decirse que la concepción de que pueden existir violaciones dentro de la pareja no ha calado en la percepción de la sociedad, en base a lo recogido en el cuaderno de campo y en las entrevistas:

La violencia sexual también, y a tu marido no puedes decirle que no, tienes que darle sexo cuando él quiera. (EP25, tribu Orma, 28 años, 2018)

Sí, es un gran problema aquí, creo que ayer también hubo un asesinato aquí, no sé por qué fue, pero había una razón. El problema a veces viene porque la mujer ya no tiene sentimientos por su marido, a veces el marido viene y tú le dices que estás cansada, le dices que no quieres sexo y eso no se puede hacer. Tú no puedes decirle eso a un hombre africano, porque si le dices que no quieres sexo, va a volverse agresivo, te va a pegar. Es mejor decir que sí, no puedes decir que no, si no, ¿por qué un hombre va a matar a su mujer? (EP13, tribu Mtaveta, 43 años, 2018)

Estas afirmaciones, que pueden servir de ejemplo de cómo las propias mujeres pueden llegar a legitimar la situación de dominación estructural, muestran una aceptación manifiesta de la violación dentro de la pareja, entendiendo que, dentro de las normas culturales, el marido tiene un derecho sobre el cuerpo de su mujer (Femenías y Rossi, 2009; Fleicher, 1992). Y en la misma línea reaccionaban las mujeres cuando se les insinuaba en conversaciones informales que se podía denunciar a tu marido por violación: este comentario provocaba risas entre las presentes.

- **La violación fuera del matrimonio y las consecuencias sociales de la misma**

A pesar de que muchas violencias sean invisibilizadas, un caso que sí llega a la policía son las violaciones fuera del matrimonio. Llama la atención que este delito se da a nivel universal, sin existir una sociedad en la que no existe la violación. No es casualidad que esta violencia sí sea castigada, debido a que, como expone Segato (2003), se puede inferir de la ley que protege el patrimonio y la herencia familiar, que traspasa el cuerpo femenino, sin proteger a la mujer agredida, sino al propio honor familiar. Con esto, la autora se quería referir a que las violaciones a las jóvenes o mujeres no casadas se viven como una ofensa a su familia, a su honor y estatus, y por ello reparar el daño de una violación se convierte en una protección del honor y no de la mujer en sí misma. Pero, de igual manera, debido a esta necesidad de proteger el «honor» personal y familiar, y por miedo a la segunda victimización, muchas mujeres silencian las violencias sexuales, por lo que no todas llegan a ser juzgadas. «Es algo que ocurre, las mujeres son violadas, sus derechos no son respe-

tados, pero es un gran problema, porque algunas mujeres, aunque sean violadas, no deciden denunciar el caso, tratan de esconderlo» (ES4, Chief de Lamu, 2018).

Aunque también hay casos que superan las barreras internas y externas y, si el asunto no puede resolverse en el ámbito familiar, sí se está acudiendo a la policía. «Hubo una chica que era mi amiga y que fue violada, ella estaba en el campo y él llegó con un cuchillo y le dijo que si chillaba la mataría, por lo que le quitó la ropa y la violó, pero ella luego lo denunció y lo arrestaron» (EP7, tribu Kikuyu, 27 años, 2018).

En concreto, en base a los datos recogidos en Atlas.ti con el código *violación* en los diferentes documentos, se daban dos factores comunes para que los casos llegaran a convertirse en procesos judiciales: que se dieran en el ámbito no familiar y que las mujeres necesitaran asistencia sanitaria con posterioridad a la agresión sexual.

En relación con la asistencia médica, un elemento clave es el formulario P3: es un formulario genérico para todo tipo de agresiones, pero es el vínculo entre el ámbito sanitario y el sistema judicial, puesto que es un formulario que se te otorga en la policía, luego tiene que rellenarlo una persona del ámbito sanitario autorizado y posteriormente se devuelve a la policía para su custodia. Como elemento positivo, este formulario es gratuito para las agresiones sexuales desde el año 2009 (Ministry of Public Health & Sanitation, 2009, p. 31). Esto puede dar lugar a que, si has recibido asistencia sanitaria y ya cuentas con dicha prueba, te sea más «fácil» acudir a un juzgado.

- **Violencia sexual con menores de edad**

Se detecta una diferente percepción cuando las personas que sufren violencia sexual son niñas, siendo el rechazo manifiesto a dichas violencias. Es más, sin perjuicio de lo que veamos posteriormente, de las pocas experiencias de denuncia que las mujeres comparten y que terminan con el culpable en prisión, son los casos de violaciones a menores. «Las niñas sufren abusos sexuales, violaciones. Yo conozco un caso de una violación de una amiga cercana, donde ella acabó denunciándolo y el está ahora en la cárcel» (EP2, Pokomo, 12 años, 2018).

En este sentido, durante el periodo de estancia en Lamu, se vivió de cerca un caso de agresión sexual a una menor. En octubre de 2018, tres chicos de nueve años abusaron de una chica de cinco años. Estos hechos ocurrieron a la salida del comedor de una ONG de la isla, ya que las madres eran trabajadoras de esta ONG; por ello, la entidad estuvo acompañando a la menor y su familia en la denuncia y tuvo que tomar medidas frente a los menores que habían agredido a la niña. Las consecuencias de la denuncia de este caso destaparon una práctica muy común en la isla en la que los niños menores de 18 años abusaban de chicas y practicaban sexo como un juego.

En las entrevistas, ninguna mujer hizo referencia a estos hechos u otros similares, solo ES6 menciona la problemática del consentimiento en los y las menores de edad, en este caso en relación con la prostitución infantil. Debemos tener en cuenta

que, en base a la propia legislación de Kenia, el consentimiento para tener relaciones sexuales no es válido hasta los 18 años y se pueden tener responsabilidades penales desde los 9 años (The National Council for Law Reporting, 2006). Esto da lugar a que cualquier menor de 18 años y mayor de 9 años que practique relaciones sexuales puede terminar en una cárcel para menores de edad.

Lo que yo escucho pues pueden ser adultos durmiendo con niños, donde hay consentimiento, pero es un consentimiento ilegal porque son niños, a veces les mienten porque les dicen que les van a dar dinero, también algún caso de violación, pero no son comunes. (ES6, protector del menor, 2019)

En el caso de los abusos infantiles, el haber acudido a los juzgados ha permitido que se dicten sentencias condenatorias que tienen un efecto ejemplarizante para la isla, ya que queda demostrado que estos hechos criminales tienen consecuencias, sin perjuicio de que muchas conductas siguen quedando invisibilizadas debido al silencio de las personas implicadas, especialmente las agresiones y abusos sexuales que se dan en el núcleo familiar. «Bueno, yo trato más casos de padres que abusan de sus hijas, pero creo que están decreciendo porque los juzgados están poniendo sentencias ejemplarizantes que están calando en esta sociedad» (ES3, trabajador social Ongd Anidan, 2018).

El caso concreto vivido en terreno salió a la luz porque la madre de la menor la castigó fuertemente, culpándola por haber permitido dichas agresiones y le quemó sus partes íntimas. Fueron estas heridas las que necesitaron atención médica y destaparon los hechos. Como consecuencia, la menor fue llevada a un centro de recuperación de víctimas y la madre fue condenada a veinte años de prisión. De todas las conversaciones informales que se dieron alrededor de este hecho, se conocieron muchos casos de agresiones a menores y de madres que castigaban a sus hijas en la intimidad por haber permitido dicha agresión, culpabilizando a la menor y silenciando el delito.

- **Avances en los procedimientos de menores de edad**

Debemos matizar que se debe separar el tratamiento general de las manifestaciones de violencia sexual a menores fuera del matrimonio, de las demás violencias machistas, que como hemos visto, en ocasiones sí llegan a denunciarse; como muestra, esta intervención de EP2. Para las agresiones sexuales se ha eliminado la barrera del precio del documento P3 y se han llegado a emitir condenas, especialmente en caso de menores de edad, siendo muy ejemplificantes para la sociedad.

Sin embargo, si intentas resolverlo en casa y no puedes, puedes llamar a tus padres para que te ayuden a resolverlo, si no es posible y es un grave problema, puedes llevarlo a la estación de policía, por ejemplo, una violación. (EP2, pokomo, 12 años, 2018)

A pesar de que la ley prevé los centros de recuperación para mujeres y niñas que se encuentran en situación de riesgo, así como garantiza una asistencia psicológica, entre otros servicios (Ministry of Public Health & Sanitation, 2009), en Lamu no hemos encontrado *shelters* o centros de recuperación para mujeres. Hemos recogido algunos testimonios de derivación de niñas a otras ciudades más grandes, como Malindi, o a Anidan (Anidan, 2020), como entidad privada que permite el ingreso de menores en situación de grave riesgo, pero no está especializado ni tiene asesoramiento psicológico para casos de violencias machistas. Esto afecta gravemente a la posibilidad de denuncia de las violencias machistas, debido a que las mujeres que no tengan recursos económicos propios no pueden permitírselo, ni sus familias pueden ayudarlas.

En los casos de violaciones a menores, llevamos a las chicas que están traumatizadas a centros de rescate, que aunque no los hay en Lamu, si los hay en Malindi o en Mombasa, ellas pueden estar allí varios meses, reciben tratamiento psicológico y vuelven muy recuperadas. (ES6, protector del menor, 2019)

Otra de las diferencias en el caso de las menores es que sí se les reconoce asistencia jurídica gratuita, en todos los casos. Por ello, no deben sumar este coste a un posible juicio. En el caso de las mujeres, ES11 habla de que pueden «autodefenderse», con la gran discriminación que eso puede suponer, o pedir a alguna abogada de asociaciones especializadas que trabajen de manera gratuita. Estas asociaciones no están en Lamu, tendrían que desplazarse a otra ciudad para solicitarlo. «La justicia gratuita en relación con lo hablado anteriormente. La de los menores de edad, las posibilidades de autodefensa, el defensor público en la vía penal y las asociaciones de abogadas que trabajan *pro bono*» (ES11, jueza, 2018).

- **Cambio intergeneracional**

Esta protección de las menores de edad también está relacionada con las estrategias de resistencia de las propias mujeres, que buscan la protección de sus menores, fomentando la educación de estas, denunciando los casos, etc. A continuación, una muestra del cambio intergeneracional y del esfuerzo de las madres que permite este cambio, como relata Woo en su texto «Carta a mi amá» (sic), que se encuentra dentro de la publicación de Moraga y Castillo:

Yo nunca hubiera podido reaccionar como lo he hecho si tú no me hubieras dado la oportunidad de ser libre de las cadenas que a ti te han mantenido abajo (...) Y cuando me afirmo a mí misma, amá (sic), te afirmo a ti. (1988, p.111)

Algunas mujeres entrevistadas también muestran ejemplos de resistencias incluso respecto a sus diferentes hijas.



Ilustración 2

Hermana mayor porteando a su hermano pequeño

Fuente: elaboración propia, 2019

Y sobre el acceso, creo que había diferencias antes. Ahora, aunque no tengas suficiente dinero, intentas darle lo posible a ambos. Yo he cambiado entre mis hijas mayores y la más pequeña. Las primeras no estudiaron, pero para mi pequeña quiero asegurarme de que pueda estudiar y mis hijos van a ayudarla. (ES7, "Elder". Autoridad tribu orma, 2019)

Creo que la educación es buena, ayuda a que sean más iguales. Por ejemplo, yo tengo una hija en secundaria ahora, la otra está casada. Para la primera eligió el padre con quien casarse, y a mí no me parece mal porque es la tradición de mi tribu, pero con la que está estudiando, quiero que elija ella cuando termine de estudiar. (EP3, bajuni, 45 años, 2018)

Se han vivido varios casos durante el tiempo que duró la observación en los que son las madres las que deciden interponer la denuncia. El problema es que, si las agresiones sexuales se han dado en el ámbito familiar o incluso del poblado, puede que las mismas reciban presiones para que silencien los abusos, presionadas por el hecho de mantener ese honor familiar (Segato, 2003; Federicci, 2004). Por tanto, decidir denunciar es un gran ejercicio de resistencia, porque puede ocasionar tener que divorciarte o abandonar tu poblado y comenzar desde cero para proteger a tu hija. Se encuentra publicado en el blog la ONG Afrikable un caso en el que una mujer quiso salvar a su hija de quince años de un matrimonio forzado y denunció a las personas que lo estaban organizando, entre ellas su marido. La interposición de la denuncia la colocó en una posición de tal vulnerabilidad que la ONG tuvo que intervenir y ayudarla a buscar un terreno cerca de la propia organización donde

construir una casa de nuevo y donde estuviera protegida, tanto ella como su familia, por las personas que trabajan como seguridad en el proyecto<sup>2</sup> (Afrikable, 2020). «Sí, ahora mismo vengo del juzgado de un caso. Porque un vecino denunció el caso, a veces son también las madres las que denuncian para proteger a sus hijos e hijas de sus propios maridos, es bastante común» (ES6, protector del menor, 2019).

#### 4.- Conclusiones

En relación con la violencia sexual, debemos tener presente la herida histórica de las mujeres de Kenia respecto de las violaciones (Human Rights Watch, 2016) y cómo esto afecta al sentir general de la sociedad. Es por ello por lo que la primera ley que se aprobó en este ámbito fue la Ley Contra los Delitos sexuales (The National Council for Law Reporting, 2006). También han sido estos los delitos para los que se han removido más barreras, diferenciándolos de otros de otro tipo, como es el precio del documento P3, que ya es gratuito para los delitos sexuales, pero no para otras violencias machistas (Ministry of Public Health & Sanitation, 2009). Y en esta línea son los delitos que, según la propia percepción de los operadores jurídicos, más están llegando a juicio cuando son fuera del ámbito de la pareja y para los únicos que hemos escuchado testimonios en los que los agresores han entrado en prisión, especialmente cuando son menores de edad. Siendo, sin embargo, completamente invisible la violación dentro de la pareja.

Se puede observar cómo hay un avance en la eliminación de las barreras de los procesos de denuncia de la violencia sexual a las menores de edad. Entre otros elementos es esencial destacar la gratuidad del P3 (Ministry of Public Health & Sanitation, 2009). De igual manera es esencial la posibilidad de que la asistencia jurídica sea gratuita, aunque tendríamos que conocer la calidad de dicho servicio. Y, por último, es de gran ayuda la existencia de centros de refugio para las menores cuando la violencia se ha dado en el núcleo familiar, como manera de garantizar la salida de dicho lugar y la posibilidad de crear un camino de manera autónoma (Anidan, 2020). Sin embargo, todas estas barreras siguen vigentes en otras violencias machistas. Las mujeres no cuentan con asistencia jurídica gratuita, deben abonar la tasa del llamado p3 cuando se trata de violencias físicas (Afrikable, 2020) y no existen centros en Lamu de refugio, por lo que las mujeres no tienen un lugar en el que estar seguras mientras dura el proceso judicial y hasta que tengan una independencia económica (Mwololo, 2015).

Queda patente que, más allá del cambio legislativo, más allá de la punición, las respuestas se encuentran en la conciencia social (Segato, 2003; Federici, 2014). Cuando las personas consideran que los hechos deben ser castigados y hay un acuerdo respecto a esto entre las autoridades tribales, religiosas e institucionales, hay una eliminación de las barreras. Se comienzan a dictar sentencias ejemplificantes y la sociedad comienza a asumir que estos hechos deben ser denunciados y castigados.

2 La historia de Fatuma Hassan se encuentra en el siguiente post, dentro de la página web de Afrikable: <https://www.afrikable.org/esto-no-es-un-s-o-s/>

Sin embargo, es todavía un reto para muchos tipos de violencias machistas, como la violación dentro del matrimonio. En estos casos, al no haber un acuerdo entre las instituciones y no considerarse punible por la sociedad, siguen las barreras del procedimiento y se pueden seguir cometiendo con impunidad (Makau, 2016; The National Bureau of Statistics, 2015).

Es un ejemplo de que se debe legislar con perspectiva de género, teniendo en cuenta las experiencias de las mujeres y la heterogeneidad normativa escrita y no escrita existente en el país (Smart, 2000; Varela y González, 2015).

## Referencias

- SECCIÓN DE WEB: ¿Qué hacemos? Empoderamiento social y económico de la mujer. Afrikable. Recuperado en 14/08/2022 de <http://www.afrikable.org/que-hacemos>
- AI. Amnistía Internacional. (2002). *Kenia. La violación, el delito invisible* (AFR 32/001/2002/S). Recuperado en 14/08/2022 de <https://www.amnesty.org/download/Documents/112000/afr320072002es.pdf>
- SECCIÓN WEB: Anidan. (2020). ¿Quiénes somos? Anidan. Recuperado en 14/08/2022 de <https://www.anidan.org/anidan/>
- SECCIÓN WEB: Atlas Mundial de datos. (2021). *Kenia. Datos demográficos*. Knoema. Recuperado en 14/08/2022 de <https://knoema.es/atlas/Kenia>
- Bodelón, Encarna (2012). *Violencia de género y las respuestas de los sistemas penales*. Ediciones Didot.
- Crenshaw, Kimberlé (2017). *On intersectionality: Essential writings*. The New Press.
- Davis, Angela (2005). *Mujeres, raza y clase*. Ediciones Akal.
- Del Rincón, Delio; Arnal, Justo; Latorre, Antonio y Sans, Angel (1995). *Técnicas de investigación en las ciencias sociales*. Dykinson.
- Denzin, Norman y Lincoln, Yvonna (2012). *Manual de investigación cualitativa* (vol. 1). Gedisa.
- Federici, Silvia (2004). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños.
- Femenías, María Luisa y Rossi, Paula (2009). Poder y violencia sobre el cuerpo de las mujeres. *Sociologías*, 11(21), 42-65. <https://doi.org/10.1590/S1517-45222009000100004>
- Fischer, Gustave (1992). *Campos de intervención en psicología social: grupo, institución, cultura, ambiente social* (vol. 124). Narcea Ediciones.
- FIMI. (2006). *Mujeres Indígenas confrontan la violencia. Informe complementario al estudio sobre violencia contra las mujeres del Secretario General de NNUU* (A/61/122/Add.1). Foro Internacional Mujeres Indígenas. <http://www.fimi-iiwf.org/archivos/8162f56478b843333dc95a1f5f381ab1.pdf>
- Harding, Sandra (2002). ¿Existe un método feminista? En Eli Bartra (comp.) *Debates en torno a una metodología feminista* (pp. 9-34). Jason's editores, S.A.

- HUMAN RIGHTS WATCH (2016). *I Just Sit and Wait to Die: Reparations for Survivors of Kenya's 2007-8 Post Election Sexual Violence*. Recuperado en 14/08/2022 de <https://www.hrw.org/report/2016/02/15/i-just-sit-and-wait-die/reparations-survivors-kenyas-2007-2008-post-election>
- Kvale, Steinar (2011). *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Morata.
- Lugones, María (2011). Hacia un feminismo descolonial. *Revista La manzana de la discordia*, 6(2), 105-117.
- Makau, Mutua (2016). África y el Imperio de la ley. *Revista Internacional de Derechos Humanos*. SUR (23), 159-173. Recuperado en 14/08/2022 de <https://sur.conectas.org/es/africa-y-el-imperio-de-la-ley/>
- Manzini, Jorge Luis (2000). Declaración de Helsinki: principios éticos para la investigación médica sobre sujetos humanos. *Acta bioethica*, 6(2), 321-334.
- Ministry of Public Health & Sanitation. (2009). *National Guidelines of Management of Sexual Violence in Kenya*. [http://www.endvawnow.org/uploads/browser/files/national\\_guidelines.pdf](http://www.endvawnow.org/uploads/browser/files/national_guidelines.pdf)
- Moraga, Cherrie y Castillo, Ana (Eds). (1988). *Esta Puente, mi Espalda. Voces de Mujeres Tercer Mundistas en Estados Unidos*. ISM Press
- Mwololo, Millicent (2015). *Accelerating Our Collective Efforts to End Child Marriage in Africa*, Gender Violence Recovery Center. <http://gvrc.or.ke/wp-content/uploads/2015/09/DN-African-Child-2.pdf>
- Olabuenaga, José Ignacio (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Deusto.
- Segato, Rita (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, psicoanálisis y los derechos humanos*. Prometeo.
- Semahegn, Agumasie y Mengistie, Bezatu (2015). Domestic violence against women and associated factors in Ethiopia; systematic review. *Reproductive health*, 12(1), 78-98. Recuperado en 14/08/2022 de <https://doi.org/10.1186/s12978-015-0072-1>
- Smart, Carol (2000). *La teoría feminista y el discurso jurídico*. Biblos.
- Spivak, Gayatri (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista colombiana de antropología*, (39), 297-364. <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105018181010.pdf>
- Strauss, Anselm y Corbin, Juliet (2016). *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Tauli, Victoria (2015). *Informe de la Relatoría Especial sobre los derechos de los pueblos indígenas del Consejo de Derechos Humanos de la Asamblea General de Naciones Unidas (A/HRC/30/41)*. Consejo de Derechos Humanos de la Asamblea General de Naciones Unidas. Recuperado en 14/08/2022 de <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/G15/173/86/PDF/G1517386.pdf?OpenElement>
- Taylor, Steve y Bogdan, Roberto (1992). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda del significado*. Paidós.
- The National Bureau of Statistics. (2015). *Kenya Demographic and Health Survey 2014*. Recuperado en 14/08/2022 de <https://www.knbs.or.ke/2014-kenya-demographic-and-health-survey-2014-kdhs/>

- The National Council for Law Reporting. (2006). *Sexual Offences Act*. Parliament of Kenya. Recuperado en 14/08/2022 de <http://www.kenyalaw.org/lex//actview.xql?actid=No.%203%20of%202006>
- The National Council for Law Reporting. (2015). *Protection Against Domestic Violence*. Parliament of Kenya. Recuperado en 14/08/2022 de [http://www.kenyalaw.org/lex//actview.xql?actid=NO.%202%20OF%](http://www.kenyalaw.org/lex//actview.xql?actid=NO.%202%20OF%20)
- Varela, Cecilia Inés y González, Felipe (2015). Tráfico de cifras: “desaparecidas” y “rescatadas” en la construcción de la trata como problema público en la Argentina. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 26.
- Zaparoli, Marzio (2003). Concepciones teóricas metodológicas sobre investigación. *Girasol: revista de la escuela de estudios generales*, 5, 191-198.

Recibido el 22 de agosto de 2022  
Aceptado el 12 de diciembre de 2022  
BIBLID [1132-8231 (2023: 271-288)]

## LA SUBORDINACIÓN DE LAS MUJERES EN EL TURISMO RURAL: UNA REVISIÓN DE ESTUDIOS DE CASO

### *SUBORDINATION OF WOMEN IN RURAL TOURISM: A REVIEW OF CASE STUDIES*

#### RESUMEN

A partir de una revisión bibliográfica, el objetivo es caracterizar el trabajo de las mujeres en el turismo rural enfatizando en las actividades que se configuran como una extrapolación del trabajo doméstico, las cuales contribuyen a profundizar su condición de subordinación en las zonas rurales que han transitado a la oferta de servicios turísticos. Es una investigación que se enfocó en la revisión de 99 artículos científicos, particularmente, en estudios de caso que vinculan el turismo rural, las mujeres y el trabajo. Se optó por un diseño articulado a la Teoría Fundamentada (TF) que, a través del uso del software Atlas TI, orientó la identificación de patrones en la información. Se observan tres estructuras organizativas (cooperativas, emprendimientos y trabajo asalariado) que reproducen mecanismos de subordinación de las mujeres en el trabajo turístico, tales como la doble presencia, las jornadas extraordinarias y la creación de trabajos vinculados al trabajo doméstico, entre otras.

**Palabras clave:** mujeres, turismo rural, trabajo doméstico, subordinación, división sexual del trabajo.

#### ABSTRACT

Based on a bibliographic review, the aim is to characterize female work in rural tourism, emphasizing activities that are configured as an extension of domestic work. It contributes to deepening gender inequalities in rural areas that have transited to the offer of tourist services. It is an interpretive type of research where 99 scientific articles that present case studies that link rural tourism, women and work were analyzed. A methodological design articulated with Grounded Theory (TF) was chosen, which —through the use of the Atlas TI software— guided the identification of patterns in the information. There are three organizational structures (cooperatives, entrepreneurs and salaried workers) that reproduce various mechanisms of subordination of women in tourism work, such as double presence, overtime, low mobility, and creation of feminized jobs linked to domestic work, among others.

**Keywords:** women, rural tourism, domestic work; subordination, sexual division of labour.

1 Universidad Autónoma de Occidente, ecoria84@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7984-0069>

2 Universidad Autónoma del Estado de Quintana Roo, aimarin@uqroo.edu.mx, <https://orcid.org/0000-0002-2574-6592>

3 Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, judithalejandra666@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7138-9293>



## 1. Introducción

El sector turístico es reconocido como una de las actividades con mayor potencial para la generación de riqueza y empleo a nivel mundial. De acuerdo con la Organización Mundial del Turismo (OMT) en el último Reporte Mundial sobre las Mujeres en el Turismo 2010 (Organización Mundial del Turismo, 2013, p. 21), se menciona que las oportunidades de empleo formales e informales que el sector ofrece a las mujeres pueden tener un impacto importante en la reducción de la pobreza en sus comunidades. Además de los beneficios económicos, su participación en el trabajo turístico es reconocido como un factor que impulsa el «empoderamiento femenino» (Gil Arroyo et al., 2019, p. 3; Scheyvens, 2000, p. 239).

A pesar de los diversos argumentos que señalan los efectos positivos del trabajo turístico en la vida de las mujeres, es imposible ignorar que gran parte de los empleos a los que acceden se caracterizan por ser trabajos precarios, mal pagados y de baja cualificación; sin dejar de mencionar que en su mayoría son una extrapolación del trabajo doméstico (OMT, 2013, p. 9; Murguialday et al., 2015, p. 23). Parece que los estudios, así como las explicaciones en torno al trabajo de las mujeres en el turismo, han evitado abordarlo desde un marco de entendimiento feminista que permita evidenciar que las actividades destinadas a las mujeres, particularmente en el turismo rural, tienden a reproducir algunos mecanismos de subordinación que las coloca en condiciones de desigualdad y marginación.

Esta investigación pretende mirar más allá de los beneficios económicos generados por el turismo en las zonas rurales y realizar un acercamiento a las desigualdades estructurales a partir del análisis del trabajo de las mujeres, que se fundamenta en la creación de un mercado de trabajo altamente flexibilizado, mal remunerado y que genera una buena cantidad de trabajo gratuito a partir de las actividades que, históricamente, han sido asignadas a las mujeres como propias, es decir, el trabajo de cuidados y doméstico como parte fundamental de la reproducción de la vida.

A partir de una revisión bibliográfica, este documento tiene por objetivo caracterizar el trabajo realizado por las mujeres en el turismo rural enfatizando en las actividades que se configuran como una extrapolación del trabajo doméstico, las cuales contribuyen a profundizar las desigualdades estructurales de género existentes en las zonas rurales que han transitado a la oferta de servicios turísticos. Se trata de un trabajo de tipo descriptivo que presenta la revisión de 99 artículos científicos de revistas internacionales.

Fueron seleccionados aquellos documentos que exponen estudios de caso en los que se enfatiza la participación de las mujeres —como emprendedoras, socias de los proyectos turísticos o asalariadas— en el desarrollo u operación de servicios vinculados al turismo rural. Para el análisis de la información se utilizó el software Atlas TI. Esta herramienta facilitó la codificación, el análisis de contenido y la elaboración de redes semánticas que dieron lugar a la identificación de las características del trabajo de las mujeres en el turismo rural y su relación con el trabajo doméstico.

## 2. División sexual del trabajo, trabajo doméstico y turismo rural

La división sexual de trabajo ha sido funcional para la consolidación y mantenimiento del sistema capitalista a nivel mundial, debido a que configura relaciones de explotación y subordinación de los hombres sobre las mujeres, relegando su trabajo al ámbito de lo privado y poniendo especial énfasis en su importancia como productoras y reproductoras de fuerza de trabajo. Esto se ha naturalizado y mecanizado de tal manera que pareciera ser una suerte de destino biológico; sin embargo, es necesario apuntar que tiene un trasfondo de violencia y dominación estructural que permite la continuidad del orden patriarcal. Lo anterior no solo se vincula con los diferentes roles asignados a los hombres y a las mujeres, sino que se traslada al ámbito de lo subjetivo, de las experiencias y de la forma en la que las mujeres se relacionan con el entorno. En esencia, la división sexual del trabajo es una relación de poder que privilegia a los hombres y degrada la posición de las mujeres en todos los ámbitos de la vida en sociedad (Federici, 2010, p. 176).

Para Lourdes Benería, la división sexual del trabajo ha suscitado la creación de mecanismos de subordinación para la mujer o «formas de diferenciación funcional» (1981, p. 59), siendo una de las formas de explotación más enraizadas en la interacción entre los sexos, desde la familia hasta las estructuras políticas y económicas que tienden a establecer una división entre las tareas que se consideran masculinas y las que se consideran femeninas: el trabajo de la producción como un trabajo eminentemente masculino y el trabajo de la reproducción o doméstico atribuido de manera «natural» a la mujer (Benería, 1981, p. 47-57; Möller, 2012, p. 77).

La división sexual del trabajo es quizá una de las categorías que permite comprender los mecanismos de subordinación que se generan en la incorporación de la mujer al trabajo. Además, se basa en una construcción social del sistema de género que históricamente se ha instaurado en la sociedad y que es fundamental y constitutiva del sistema de dominación colonial (Lugones, 2008, p. 78).

En esta construcción social del género, es el trabajo doméstico aquella actividad vinculada exclusivamente a las mujeres y que, además, se hace inherente a la reproducción en tanto cuerpos gestantes y cuidadoras «innatas». Para Laslett y Brenner (1989, p. 382), el trabajo doméstico se refiere a las actividades, actitudes, comportamientos y emociones, así como a las responsabilidades y las relaciones directamente involucradas en el mantenimiento de la vida cotidiana. Para estas autoras, la reproducción social implica varios tipos de trabajo —mental, manual y emocional— que incluyen actividades como la preparación de los alimentos, la limpieza de la ropa, el cuidado y socialización de las infancias, personas enfermas y de la tercera edad, así como la organización social de la sexualidad.

Asumir que el trabajo doméstico solo contempla las actividades que posibilitan el mantenimiento diario de la fuerza de trabajo es demasiado simplista (Carrasquer Oto, 2009, p. 59). Por tanto, deben ser reconocidas otras actividades y representaciones simbólicas que suelen ser menospreciadas, tales como la reproducción estrictamente biológica, las cargas reproductoras conformadas por la atención de las infancias, personas ancianas y con alguna enfermedad y la carga mental que implican las tareas del funcionamiento del hogar, entre otras.

Entonces, el trabajo doméstico es una forma de explotación de las mujeres que se ha naturalizado, pues carece de reconocimiento social y, sobre todo, de remuneración. Paradójicamente, esta invisibilización del trabajo es funcional al sistema capitalista en tanto que posibilita su mantenimiento; no solo porque contribuye a la reproducción de la fuerza laboral, sino como parte constitutiva de la acumulación de capital (Federici, 2010, p. 24). Por tanto, adquiere una dimensión estructural en la subordinación de las mujeres.

La categoría de trabajo doméstico en el ámbito del turismo y, particularmente, en el turismo rural, permite dar cuenta de varios fenómenos que se suscitan en torno a la participación de las mujeres en las actividades productivas vinculadas a la actividad. Por un lado, la doble presencia sincrónica y asincrónica de las mujeres en la vida cotidiana, lo cual significa considerar que su presencia en el ámbito productivo se da, regularmente, junto a su participación en el ámbito doméstico-familiar (Carrasquer Oto, 2009, p. 63; Moreno et al., 2011, pp. 513-514). Las mujeres son funcionales al mercado laboral no solo en términos de las demandas productivas de la industria turística, sino que también se les ha orientado para asumir las demandas sociales —cuidadora, alimentación, compras, organización de la casa— que también se encuentran implícitas en el trabajo turístico. Aunque su incorporación en el mercado de trabajo a través del turismo significa, entre otras cosas, la visibilidad del trabajo de las mujeres y su legitimación social, esto no necesariamente implica su liberación del trabajo doméstico como forma de subordinación (Tereso Ramírez y Cota Elizalde, 2017, p. 6).

Otro fenómeno evidente es la extensión del trabajo doméstico al ámbito laboral o viceversa. La interrelación de las actividades productivas y reproductivas, particularmente en el ámbito del turismo rural, hace difícil trazar una línea de separación; el núcleo del trabajo doméstico es, en muchas ocasiones, el del trabajo turístico. Así, por ejemplo, la comida destinada al servicio de los establecimientos de comida o pequeños restaurantes, además de estar destinada al consumo del turista, también sirve al autoconsumo familiar. De esta forma, la participación de las mujeres en el trabajo turístico implica el sostenimiento de las actividades reproductivas, pero también de la producción de valores de cambio para el consumo turístico (Gaytán Fontes y Montaña Bermúdez, 2017, pp. 3-4).

Finalmente, también se reconoce la elevada feminización de los puestos del trabajo que se gestan en el seno de las actividades turísticas (Möller, 2012, p. 76). Para Bolles (1997, p. 286), la feminización del trabajo en el turismo se nutre de la concentración de las mujeres en perfiles relacionados con las «características femeninas», que no son otra cosa que modelos a seguir impuestos por el patriarcado. A las actividades feminizadas se suma la considerable carga de labores vinculadas al trabajo doméstico, lo que interpela a la precarización del sector.

El turismo en las zonas rurales es una actividad compleja y multifacética que no solo se basa en el reconocimiento de las labores relacionadas con la agricultura o la ganadería, sino que también incluye otras actividades vinculadas al turismo de aventura, ecoturismo y turismo de naturaleza, entre otras (Duarte y Pereira, 2018, p. 1). La amplia diversidad de actividades que comprende el turismo en lo

rural lo coloca como una de las industrias más intensivas en términos de creación de empleos (Dadvar, 2015, p. 901). Particularmente se destaca la amplia variedad de oportunidades que genera para las mujeres, quienes por décadas —principalmente en países periféricos— se han mantenido en condiciones de marginación y desfavorecidas a razón de las relaciones de género, las políticas y la falta de acceso a los recursos en el mercado agrícola (Oughton et al., 2003, pp. 332-333; Kurtege, 2020, p. 192).

Aunque la naturaleza diversa, dinámica y flexible del turismo coloca a esta actividad como un sector con alto potencial para «empoderar a las mujeres», continúa siendo —específicamente en las zonas rurales— una actividad que refuerza los roles de género (Gil Arroyo et al., 2019, pp. 1-2; Martínez Caparrós, 2018, p. 63) y los prejuicios en torno a las mujeres. Aun cuando algunos estudios han identificado que los roles de género tanto en la familia como a nivel de la comunidad pueden renegociarse cuando las mujeres participan en el turismo (Boonabaana, 2014, pp. 28-30; Ertac y Tanova, 2020, p. 5); lo cierto es que aún persiste un sesgo al asumir que el empleo y los ingresos económicos las colocan en condiciones de mayor igualdad.

Es importante traer al debate la cuestión del empoderamiento, ya que en los discursos respecto al trabajo turístico de las mujeres, esta noción cobra relevancia debido a que se plantea como una forma de liberación y autonomía. Sin embargo, lejos de cumplirse este supuesto, es un mero proyecto despolitizado que simplifica las desigualdades de género y las traslada al ámbito económico, lo cual oscurece el trasfondo estructural de la subordinación. Retomando a Zakaria (2017), esto no es más que «el mito del empoderamiento de la mujer». En este sentido, es importante visibilizar que la incorporación de las mujeres al trabajo turístico no es necesariamente sinónimo de empoderamiento.

Siendo así, el turismo en el ámbito rural parece prometedor debido a que plantea el empoderamiento de las mujeres, el reconocimiento de su trabajo y la posibilidad de transformar las condiciones ligadas a la división sexual del trabajo; que las mujeres salgan de sus casas para participar en el trabajo turístico puede catalogarse como una experiencia liberadora, sin embargo, en la mayoría de los casos el trabajo turístico refuerza los mecanismos subordinación de la mujer. Se advierte que su participación en las cooperativas artesanales y de ecoturismo, en los emprendimientos agroturísticos y en el trabajo asalariado tienden a reproducir la dinámica del trabajo agrícola. A menudo estos trabajos mantienen la división sexual del trabajo, la cual viene acompañada de una serie de mecanismos de subordinación a través de trabajos no calificados e invisibilizados, con bajos salarios, considerados nítidamente femeninos. En la mayoría de sus variantes son una prolongación del trabajo doméstico (Arisanty et al., 2017, pp. 169-170). Siendo así, el trabajo en el turismo rural se aleja de ser una práctica de autonomía y poder de decisión para convertirse en una forma de reproducción de la subordinación.

Si bien son pocos quienes abordan la compleja interrelación de las esferas productivas y reproductivas en el trabajo turístico (Bakas, 2017, pp. 2-26), aún más escasas son las investigaciones que tratan de caracterizar el trabajo realizado por las mujeres más allá de un encuadre económico, masculino y hegemónico. A pesar

de ello, son diversos los estudios que reconocen que la producción de servicios turísticos en el ámbito rural tiende a incrementar la carga de trabajo de las mujeres (Oughton et al., 2003, pp. 331-348; Möller, 2012, p. 76). No obstante, argumentan que ellas prefieren participar en actividades que son una extensión del trabajo doméstico por su naturaleza flexible, su cercanía con los espacios domésticos y la posibilidad de combinarlo con sus tareas cotidianas.

Otras investigaciones (Möller, 2012, pp. 75-94; Sofer y Saada, 2017, pp. 1-22) dan cuenta de la marcada división del trabajo inherente a las actividades turísticas: los quehaceres de limpieza, la preparación de alimentos y el contacto con las y los turistas, entre otras, son consideradas como «trabajo de mujeres». La naturaleza informal de las actividades turísticas en las que se incorporan las mujeres es enfatizada por diversas investigaciones (Arisanty et al., 2017, pp. 169-170; Tajeddini et al., 2017, p. 53). A pesar de la baja percepción económica y las pocas posibilidades de progresar, las mujeres prefieren desarrollar este tipo de actividades por su amplia compatibilidad con el cuidado de la familia.

Como se observa, el análisis del trabajo de las mujeres en el turismo rural requiere de una reflexión profunda que permita mirar más allá de las «oportunidades» que les brinda para comenzar a dilucidar otras de sus características que lo colocan como una extensión del trabajo doméstico que reproduce la subordinación de las mujeres al orden patriarcal. Siendo así surge la siguiente pregunta: ¿el trabajo de las mujeres en el turismo rural como extrapolación del trabajo doméstico es una forma de subordinación? Si es así, ¿cuáles son los mecanismos de subordinación inherentes en el trabajo turístico?

Para las mujeres, el desarrollo del turismo en las zonas rurales puede constituir una importante herramienta de participación pública, independencia económica y equidad, ya que a partir de este pueden tener la oportunidad de asumir un papel importante en las relaciones laborales. No obstante, el turismo lejos de distanciarlas de su posición de discriminación y subordinación, tiende a mantenerlas o vulnerarlas aún más.

### 3. Metodología

En esta investigación se realizó una revisión sistemática que ofrece una visión general de artículos académicos de revistas internacionales publicados desde el año 2000 hasta la actualidad que se encuentran en plataformas como Google Académico, Elsevier, Taylor y Francis Online y Emerald Insight. Los estudios que vinculan el turismo, la presencia de las mujeres y el trabajo doméstico son sumamente escasos; por tanto, la búsqueda se enfocó en identificar investigaciones que se caracterizan por: a) la presentación de estudios de caso vinculados a la práctica o desarrollo de cualquier modalidad de turismo rural, b) casos en los que se enfatiza la participación de las mujeres como emprendedoras, socias de los proyectos turísticos o asalariadas, y c) casos que dejan entrever las características de las mujeres.

La primera búsqueda se realizó en Google Académico utilizando los siguientes patrones de búsqueda: mujeres y turismo rural, cooperativas turísticas y mujeres,

turismo rural y empoderamiento, emprendimientos turísticos y mujeres, trabajo turístico y ecoturismo/agroturismo/turismo de aventura. Se analizaron los resúmenes de los primeros 32 resultados y solo 22 artículos cumplieron los criterios mencionados. A continuación, se realizó una segunda búsqueda utilizando el resto de las plataformas mencionadas. A los patrones de búsqueda se sumaron otros: *roles of women and rural tourism sector, women's empowerment and rural tourism; gender, tourism and work; involvement women and ecotourism/rural tourism*, entre otros. Esto condujo a la obtención de 110 documentos, siendo seleccionados 87 en esta segunda búsqueda. Inicialmente se habrían observado 109 artículos científicos; sin embargo, el análisis de la información en los documentos llevó a la aplicación del principio de saturación teórica<sup>4</sup>, dando lugar al análisis de 99 documentos.

El enfoque metodológico se concreta en un diseño metodológico articulado con los preceptos de la Teoría Fundamentada (TF). Este método permite una aproximación inductiva cuyo punto de partida es la inmersión en los datos (Corbin y Strauss, 1998, p. 68). Siendo así, de la revisión de los estudios de caso —unidades del análisis— emergieron un conjunto de categorías teóricas y subcategorías —códigos— que, analizadas mediante el uso del software Atlas TI, permitieron encontrar los patrones, las dimensiones y características que subyacen en las actividades a las que se incorporan las mujeres en el turismo (ver Tabla 1).

Categorías primer nivel	Categorías segundo nivel	Enraizamiento	Categorías primer nivel	Categorías segundo nivel	Enraizamiento
A. Impulso	a.1. Iniciativa estatal	7	H. Tiempo	h1. Temporal	21
	a.2. Iniciativa individual	145		h2. Tiempo completo	44
	a.3. Organismos internacionales	6		h3. Tiempo parcial	27
	a.4. Iniciativa privada	45	I. Mantiene división sexual del trabajo		80
	a.5. Iniciativa comunitaria	28	J. Tipos de estructura	j1. Cooperativas	53
B. Retribución	b1. Pagado	36		j2. Emprendimientos	122
	b2. No pagado	26		j3. Trabajo asalariado	48
	b3. Salarios inferiores hombres	37	k1. Artesanías	107	
	b4. Salarios superiores hombres	3	k2. Alojamiento	123	
C. Liderazgo	c1. Mujeres	165	K. Actividades	k3. Preparación de alimentos	131
	c2. Por hombres apoyados por	12	k4. Otras	87	
	c3. Por mujeres apoyados por	35	L. Vinculada a jerarquías		147
D. Son complementarias	d1. Tareas domésticas	13	M. Tipos de trabajo doméstico	m1. Reproducción de la vida	127
	d2. Tareas agrícolas	38		m2. Tarea cargas reproductivas	40
	d3. Otros trabajos	20		m3. Tareas infraestructura	28
E. Se combinan	e1. Combina tareas cargas	12		m4. Tareas organización	2
	e2. Combinan espacios	8	N. Orientación	n1. Consumo	10
	e3. Combina tareas domésticas	26		n2. Intercambio	61
F. Baja Movilidad		45	Ñ. Actividades sin trabajo doméstico	ñ1. Guías de turistas	33
G. Tipo de trabajo	g1. Formal	50		ñ2. Ventas	9
	g2. Informal	66		ñ3. Otras	17
	g3. Calificado	8			
	g4. No calificado	89			

Tabla 1. Enraizamiento de las categorías y subcategorías, software Atlas TI.

Fuente: Elaboración propia a partir del Administrador de códigos de Atlas TI. Septiembre 2021.

Cabe destacar que el análisis de los documentos no solo consistió en su descomposición a través de la identificación de categorías de primer nivel y de segundo o subcategorías —códigos—, sino también en la codificación de enunciados —citas— en los textos que fueron identificados y organizados a partir de estos códigos, de tal

4 Es el punto en el que no se obtienen nuevos conocimientos, no se identifican nuevos temas y no surgen problemas con respecto a una categoría de datos.

forma que el análisis no solo estuvo centrado en las palabras, sino en el contexto en el que insertan. Una vez que emergieron los códigos, su denominación y definición fue importante. Cabe destacar que en total se identificaron 62 códigos y 1186 citas.

Los códigos que surgieron en el análisis de los documentos, su frecuencia y las relaciones que se establecen entre estos<sup>5</sup> hicieron posible la organización de la información a través de redes semánticas (ver Figura 3, 4 y 5). De acuerdo con San Martín, las redes semánticas permiten expresar las «condiciones, contextos y dimensiones en que ocurre el fenómeno analizado» (2012, p. 115). La confección de redes semánticas en este trabajo hizo posible la obtención de patrones (modelos o estructuras teóricas) subyacentes en el análisis textual bajo los cuales las mujeres se incorporan al trabajo turístico, logrando identificar también las formas de trabajo turístico como extensión del trabajo doméstico. Este último es un proceso de reducción analítica que consiste en una construcción mental misma que, basada en las relaciones entre los códigos generados por el software y de la interpretación creativa de la o el investigador, permite la estructuración de los hallazgos (Varguillas, 2006, pp. 79-80).

	a1...	a2...	a3...	a4...	a5...	b1...	b2...	b3...	b4...	c1...	c2...	c3...	d1...	d2...
d2. Tareas Agrícolas	7	145	6	45	28	36	26	37	3	165	12	35	13	38
d3. Otros trabajos														
e2. Combinan Espacio d...														
e3. Combinan Tareas do...														
g2. Formal														
g2. Informal														
g3. Calificado														
g4. No calificado														
h1. Temporal														
h2. Tiempo completo														
h3. Tiempo parcial														
k1. Artesanías														
k2. Alojamiento														
k3. Preparación de alime...														
k4. Otras														

Figura 1. Tabla de coocurrencias de Atlas TI  
Fuente: Elaboración propia, obtenido del análisis de datos en el software Atlas TI. Septiembre 2011.

## 4. Resultados

### 4.1. Características del trabajo de las mujeres en el turismo rural

El proceso de reducción analítica, así como el análisis del enraizamiento y la tabla de co-ocurrencias en el software Atlas TI, permitieron identificar las características generales de las actividades en las que se incorporan las mujeres en el turismo

5 En el software Atlas TI, la frecuencia con que aparecen los códigos en las citas se explica con el término de enraizamiento y, las relaciones entre los códigos pueden ser analizadas a partir de la tabla de coocurrencias de códigos.

rural; es decir, las fuerzas que incentivan su incorporación, las dimensiones, y las condiciones en las que desempeñan el trabajo turístico. Siendo así, se observa que su participación en el turismo encuentra *A. Impulso*, principalmente, en la iniciativa individual; diversas autorías coinciden en que la crisis en el campo ha propiciado que las mujeres consideren el negocio turístico como una renta complementaria a la que proviene del trabajo agrícola o de sus actividades como trabajadoras asalariadas (Aggelopoulos et al., 2008, p. 375; Mkhize y Cele, 2017, p. 130). Se identifican otras fuerzas, tales como la iniciativa de tipo comunitaria que tiene su principal expresión en la conformación de organizaciones cooperativas (Kurtege, 2020, p. 191; Scheyvens, 2000, p. 238). También se identifica a la iniciativa estatal —generalmente anclada a los requerimientos de los organismos internacionales y sus programas de desarrollo económico, ejemplo, el programa LEADER— que busca contribuir fundamentalmente al empoderamiento femenino como una de tantas estrategias que, sin importar la naturaleza del trabajo turístico, pareciera que pugnan por condiciones de mayor equidad para las mujeres (Mkhize y Cele, 2017, pp. 132-134; Moswete y Lacey, 2015, pp. 606-607). Finalmente emerge la iniciativa privada, que más que a la presencia de consorcios o grandes empresas, refiere a pequeños emprendimientos que tienen la capacidad de emplear a otras mujeres de las mismas zonas rurales; se trata comúnmente de negocios turísticos informales establecidos en el domicilio familiar (ver Tabla 1) (Ali, 2018, p. 390; Panta y Thapa, 2018, p. 3).

En cuanto a la *B. Retribución*, el trabajo turístico está catalogado como una actividad *b1. Pagada*. Sin embargo, también se enfatiza en que se trata de actividades por las cuales las mujeres obtienen *b3. Percepciones* y condiciones inferiores a los hombres. Aunque en los diferentes casos analizados se plantea que el turismo es una oportunidad para que las mujeres accedan al control de los recursos no solo económicos sino también turísticos, la constante es que las actividades que desempeñan se llevan a cabo en condiciones desiguales y precarias (Alrwajfah et al., 2020, pp. 345-346; Pettersson, 2014, p. 488). Siguiendo este planteamiento, algunos estudios de caso dan cuenta de que los servicios turísticos ofrecidos por las mujeres, sobre todo aquellos que combinan el espacio doméstico y el trabajo, contribuyen con una importante cantidad de trabajo no pagado y con largas jornadas que invisibilizan cada vez más el trabajo de las mujeres (Figuerola et al., 2020, pp. 1-2; Irawan y Nara, 2020, pp. 263-265).

Particularmente, se observa que cuando se trata de negocios turísticos, el *C. Liderazgo* se manifiesta en dos rumbos: por *c1. Mujeres* y *c3. Por mujeres apoyadas por hombres*. Desde esta segunda perspectiva es común que la toma de decisiones o actividades vinculadas a aspectos administrativos estén reservadas para los hombres (Bakas, 2017, pp. 65-66; Tajeddini et al., 2017, p. 53). De acuerdo con el análisis realizado, estos casos se presentan en países como México, donde los emprendimientos turísticos comunitarios se vinculan a figuras jurídicas relacionadas con la tenencia de la tierra —por ejemplo los ejidos— donde los hombres ocupan un lugar preponderante en la toma de decisiones (Reyes et al., 2019, pp. 163-174) o en otros donde el liderazgo de las mujeres en los proyectos turísticos se encuentra atravesado o *L.*

Vinculado a jerarquías tales como los estereotipos de género, clase, etnia e incluso religiosos (Boonabaana, 2014, pp. 31-34; Seyfi et al., 2020, pp. 9-14).

La *F. Baja movilidad* es una de las características más comunes en las actividades que desempeñan las mujeres en el turismo rural. La idea de iniciar negocios turísticos o insertarse en estos resulta bastante atractiva para las mujeres, en parte, porque esto hace posible no abandonar, complementar o combinar el trabajo doméstico y el agrícola —que se les ha asignado «naturalmente»— con su participación en la actividad turística (Koutsou et al., 2009, p. 204; Möller, 2012, p. 81; Moswete y Lacey, 2015, pp. 608-609). No obstante, el análisis deja entrever que su incorporación en el trabajo turístico no hace otra cosa que incrementar la carga de trabajo y la presencia continuada de las mujeres en el trabajo doméstico a través de las tareas en el turismo, lo cual no es otra cosa que una expresión de la denominada doble presencia.

Con relación a lo anterior, valdría señalar que también se enfatiza en el carácter de *h2. Tiempo completo* del trabajo turístico. Generalmente, en los estudios de caso analizados se presentan mujeres que participan en actividades donde la distinción entre las actividades domésticas y el trabajo turístico es casi imperceptible. De ahí que en los resultados también se observe una alta vinculación de las actividades turísticas con diferentes *M. Tipos de trabajo doméstico*; particularmente, con actividades relacionadas con la *m1. Reproducción de la vida*, las *m2. Tareas de las cargas reproductoras* y las *m3. Tareas de la infraestructura*; es decir, con la limpieza de las habitaciones, preparación de los alimentos, compra de los insumos, cuidado de las infancias y mantenimiento de la granja, entre otras.

Con base en el enraizamiento, los estudios de caso también evidencian que el trabajo de las mujeres en el turismo rural es fundamentalmente un *G. Tipo de trabajo de naturaleza*, *g2. Informal*, *g4. No calificado*. Las mujeres en las zonas rurales se encuentran involucradas en múltiples tareas —quehaceres domésticos, cuidado de las infancias, trabajo agrícola y el turismo—, de tal forma que la informalidad les ofrece la posibilidad de entrar y salir del mercado de trabajo con relativa facilidad. Otras investigaciones afirman que la informalidad les da la posibilidad de tener mayor control sobre sus vidas al ser sus propias empleadoras (Koutsou et al., 2009, p. 194; Tajeddini et al., 2017, p. 53). Además, este sector les permite apropiarse de la totalidad de los recursos obtenidos por un trabajo que, aunque prioriza las habilidades domésticas que han aprendido a lo largo de sus vidas —ejemplo cocinar, lavar, limpiar— (Arisanty et al., 2017, pp. 169-170; Buzinde et al., 2014; Tajeddini et al. 2017, p. 10), les permite contribuir a la economía familiar.

#### 4.2. El trabajo turístico rural como extrapolación del trabajo doméstico

Específicamente, el análisis de los estudios de caso llevó a la identificación de tres estructuras organizativas que, además de ser fundamentales para la incorporación de las mujeres al trabajo turístico en las zonas rurales, permiten reconocer la interrelación entre las actividades productivas y las reproductivas y, particularmente, permiten explicar cómo el trabajo turístico constituye una extrapolación

del trabajo doméstico. Estas son las *j1. Cooperativas*, los *j2. Emprendimientos* y el *j3. Trabajo asalariado* (ver Figura 2).

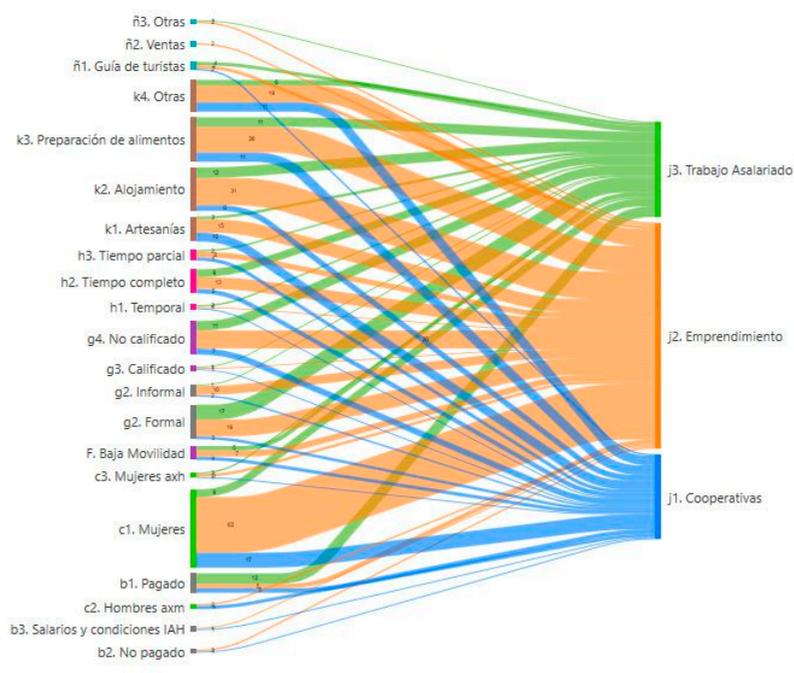


Figura 2. El trabajo de las mujeres en las estructuras organizativas del trabajo turístico  
Fuente: Elaboración propia a partir del análisis de los datos en el software Atlas TI. Septiembre 2021.

Los *j2. Emprendimientos* son el tipo de estructura organizativa que encuentran *A. Impulso en la a2. Iniciativa individual*; son organizaciones con un marcado *C. Liderazgo* a cargo de las *c1. Mujeres*. Los micro y pequeños negocios son las formas comúnmente adoptadas por los emprendimientos en el turismo. De acuerdo con lo planteado por algunos autores y autoras (Ali, 2018, pp. 395-397; Alrwajfah et al., 2020, pp. 4-5; Bakas, 2017, pp. 70-72), las mujeres encuentran en este tipo de organizaciones amplias posibilidades de acceder a recursos económicos a través del autoempleo, de ahí que se consideren una importante vía para el «empoderamiento».

El trabajo de las mujeres en los *j2. Emprendimientos* es considerado como una actividad *g1. Formal*. Sin embargo, el análisis interpretativo de las citas permitió evidenciar que se trata más bien de actividades de naturaleza *g1. Informal*; pues en estas actividades se observa una tendencia a considerar las actividades desempeñadas por las mujeres como *b1. Pagadas*, pero con *b3. Percepciones* y condiciones inferiores a las de los hombres que se involucran en los mismos tipos de emprendimientos. En diversos documentos analizados también se afirma que la percepción económica no puede, siquiera, considerarse como un salario, pues no es suficiente para satisfacer las necesidades familiares (Seyfi et al., 2020, p. 5) (ver Figura 3).

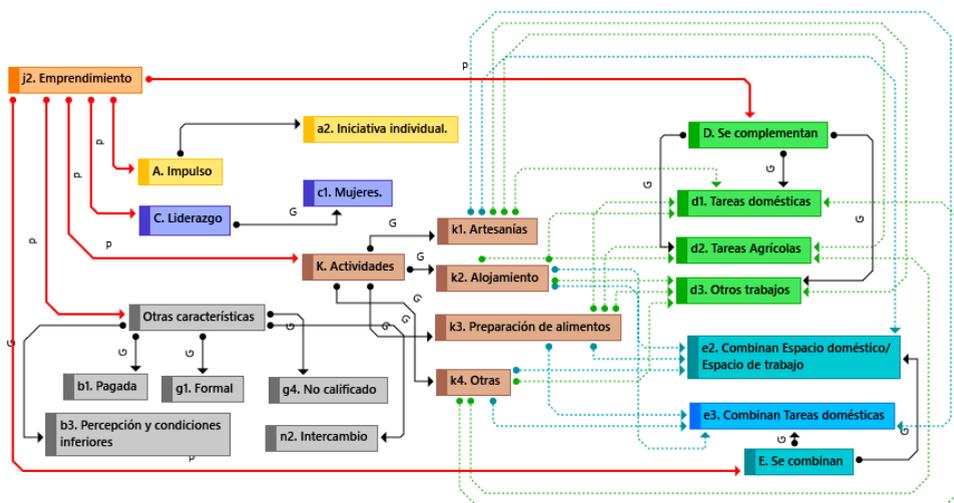


Figura 3. Características del trabajo de las mujeres en los emprendimientos turísticos  
Fuente: Elaboración propia a partir del análisis de los datos . Octubre de 2021.

A diferencia de las *j1. Cooperativas* o del *j3. Trabajo asalariado*, las mujeres en los *j2. Emprendimientos* se involucran en una amplia gama de actividades que se vinculan directa e indirectamente con el turismo —venta de productos agroecológicos, servicios de rituales espirituales y pesca artesanal, entre otras—. Sin embargo, son los servicios relacionados con el *k2. Alojamiento* y la *k3. Preparación de alimentos*, las principales actividades en torno a las cuales las mujeres emprenden negocios turísticos. En el caso de las primeras, las mujeres, además de fungir como anfitrionas, se involucran en el proceso de atención de quienes se hospedan y, sobre todo, en actividades de limpieza y quehaceres domésticos cotidianos (Ali, 2018, p. 388; Pettersson, 2014, p. 491). En las segundas, las mujeres no solo se ocupan del proceso de preparación, sino también de la compra de los alimentos y del servicio a las personas turistas (Webster, 2017, p. 223; Xiang et al., 2015, p. 262). La participación de las mujeres en emprendimientos *I. Mantiene una división sexual del trabajo* que las segrega y recluye en roles netamente domésticos. En el análisis no hay evidencia de que a través de estas estructuras organizativas las mujeres estén transitando hacia *N. Trabajos* que no impliquen actividades domésticas o que les permitan el desarrollo empresarial o de otro tipo.

Con relación al trabajo de la reproducción, las actividades realizadas en los *j2. Emprendimientos* se caracterizan por *e2. Combinar el espacio doméstico/trabajo* y por *e3. combinarse con las tareas domésticas*; de tal forma que, por ejemplo, la casa familiar funciona como alojamiento para turistas, e incluso en algunas ocasiones, también es útil para la producción de alimentos a pequeña escala para el servicio turístico. Además de someterlas a una doble presencia, las actividades en este tipo de organizaciones tienden a imponer sobre ellas jornadas laborales extraordinarias a partir de tres escenarios: a) aquellas mujeres cuyas actividades emprendedoras no se *e2. Combinan en el espacio doméstico/trabajo*, pero que su participación en el trabajo

turístico no las libera de «sus responsabilidades domésticas»; b) las mujeres que mantienen emprendimientos turísticos pero que, al no ser su principal actividad económica, la complementan con el *d2. Trabajo agrícola*; y c), mujeres que complementan sus actividades en los emprendimientos turísticos con *d3. Otros trabajos*, entre los que se encuentra el trabajo asalariado.

Después de los emprendimientos, las *j1. Cooperativas* se constituyen como una de las formas organizativas comunes en las que se insertan las mujeres en el turismo rural (ver Tabla 1); las mismas que encuentran su impulso, fundamentalmente, en la iniciativa comunitaria. Algunos autores y autoras también refieren a la iniciativa estatal que, a través de programas y políticas de desarrollo económico, ha intentado contribuir al «empoderamiento femenino» mediante la diversificación productiva en el medio rural —por ejemplo el Programa Leader de la Unión Europea u otros de iniciativa Estatal— (Aggelopoulos et al., 2008, p. 375; Koutsou et al., 2009, pp. 197-198).

A diferencia de los *j2. Emprendimientos*, las *j1. Cooperativas* ofrecen estructuras solidarias para cumplir metas comunes a partir de la participación de las asociadas, de tal forma que esto genera la idea de que están involucradas en *G. Trabajos de tipo g1. Formal* (ver Figura 4). Sin embargo, esto no refleja las condiciones de las actividades que desarrollan. Aunque en diversos de los casos analizados se afirma que este tipo de organizaciones representa una oportunidad para que las mujeres participen en actividades *b1. Pagadas* que les proveen de seguridad económica e incluso que las hace transitar a la economía formal (Kizildağ, 2019, p. 67; Guevara, 2020, p. 493), lo cierto es que no se trata de un salario fijo, es decir, las percepciones económicas dependen de la venta diaria/semanal/mensual de artesanías, alimentos u otros productos que les permiten tener ingresos relativamente constantes. A través del análisis también se identifica que se trata de actividades con *b3. Percepciones y condiciones inferiores* a los hombres, *g3. No calificadas* y que, al igual que en los *j2. Emprendimientos*, las mantiene en actividades vinculadas a la reproducción de la vida.

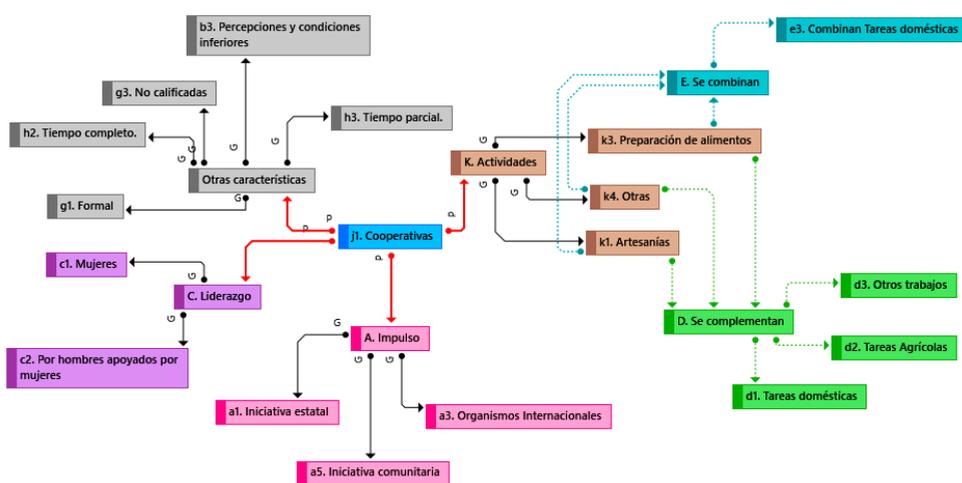


Figura 4. Características del trabajo de las mujeres en las cooperativas  
Fuente: Elaboración propia a partir del análisis de los datos. Octubre 2021.

La gama de actividades en las que se involucran las mujeres a través de las *j1. Cooperativas* es tan amplia como las que desarrollan en los *j2. Emprendimientos*; sin embargo, sus actividades se concentran en la elaboración de *k1. Artesanías* — textiles, cerámica, figurillas de madera y alimentos hechos artesanalmente, entre otros—, en la *k3. Preparación de alimentos* y, escasamente, en *k4. Otras* vinculadas con la oferta turística de los destinos, por ejemplo, el cultivo y procesamiento de productos orgánicos o la pesca artesanal (Sofer y Saada, 2017, p. 12; Kiliç et al., 2020, p. 2467). A excepción de la elaboración de *k1. Artesanías*, el resto de las actividades son consideradas de *F. Baja movilidad* porque las realizan en el entorno cercano a sus espacios domésticos. En el caso de las artesanías, las mujeres no solo se encargan de la elaboración, que regularmente se da en el espacio doméstico, sino también de la venta en los mercados, plazas, playas y cualquier otro lugar con presencia de turistas que se convierte en su espacio de trabajo.

Sean actividades de baja o alta movilidad, las actividades realizadas en las *j2. Cooperativas* son consideradas actividades de *h2. Tiempo completo*, principalmente, porque se *e3. Combinan con las tareas domésticas*. Otro escenario se presenta cuando la naturaleza temporal del turismo no les permite mantener ingresos económicos continuos, es ahí cuando el trabajo en las cooperativas se convierte en un trabajo a *h3. Tiempo parcial*. Siendo así, las mujeres complementan el ingreso que dejaron de percibir por el turismo con las *d2. Tareas agrícolas*; aunque esto no las libera de las *d1. Tareas domésticas* (ver Figura 4). Desde cualquier escenario, las mujeres se encuentran siempre vinculadas a las tareas de limpieza, de cuidado de las infancias o del mantenimiento del cultivo de traspatio (Irawan y Nara, 2020, p. 265; Panta y Thapa, 2018, pp. 10-11). La doble presencia y las jornadas extraordinarias son también una característica del trabajo en las cooperativas: quizá no se trata de actividades que combinen el espacio de trabajo y el doméstico, pero, en definitiva, la naturaleza de las actividades que realizan las mujeres es una extensión del trabajo de reproducción.

Del análisis emerge que el *C. Liderazgo* de estas estructuras organizativas está a cargo de las *c1. Mujeres*, debido a que son ellas quienes se encargan de las decisiones sobre las organizaciones, así como de la operación de los servicios y de la atención al turismo. La excepción la conforman aquellas *j2. Cooperativas* que han recibido el *A. Impulso de organismos gubernamentales u otros* que, debido a los apoyos económicos o en especie recibidos, subordinan el poder de decisión y autonomía de las mujeres sobre sus proyectos colectivos (Mkhize y Cele, 2017, pp. 132-136).

El análisis también permitió evidenciar otras formas de subordinación en las que se encuentran expuestas. Particularmente, en aquellos países latinoamericanos donde la conformación de cooperativas está vinculada a algún tipo particular de propiedad de la tierra (por ejemplo, los ejidos). Ahí las mujeres no figuran dentro de las decisiones, pero sí son parte importante en la operación de los servicios turísticos, sobre todo a partir del trabajo gratuito y doméstico. En estos casos, se mantienen en desventaja no solo con relación a la toma de decisiones, sino también en lo que respecta al acceso a los recursos económicos, al uso de los recursos turísticos, a las oportunidades de formación, entre otros (Murguialday et al., 2015, p. 143).

Finalmente, se observa el *j3. Trabajo asalariado* como parte de estas estructuras mediante las cuales las mujeres en el ámbito rural se vinculan a las formas de trabajo *g1. Formal* en el turismo; las cuales están representadas por los empleos que obtienen en emprendimientos de otras mujeres —hoteles, casas de



En general, el análisis permite evidenciar que a partir de esta estructura organizativa las mujeres desempeñan: a) actividades que son una extensión del trabajo doméstico, b) actividades sometidas a roles y estereotipos de género, c) con percepciones y condiciones inferiores a los hombres y, d) que debido a la temporalidad, son actividades que tienen que combinar con *d2. Tareas agrícolas*, pues cuando no son contratadas debido a la temporada baja de flujos turísticos, tienen que realizar otras actividades que les permitan cubrir los gastos familiares.

Uno de los aspectos más destacables en el análisis es que, dentro de las actividades realizadas en el *j3. Trabajo Asalariado*, emergen otros trabajos que no mantienen relación con las actividades domésticas. Por ejemplo, se identificaron empleos como el de *ñ1. Guías de turistas* y *ñ3. Otras*, entre las que se encuentra la administración de negocios turísticos, actividades en la recepción de los alojamientos, talleres educativos y, en general, actividades que requieren una habilitación de tipo profesional (Mrema, 2015, pp. 10-11; Seyfi, et al., 2020, pp. 12-13).

## 5. Consideraciones finales

Si bien este trabajo de investigación no pretende ignorar la importancia económica del turismo en el ámbito rural, sobre todo con relación a las oportunidades de empleo que genera para las mujeres; resulta fundamental avanzar a nuevas reflexiones en torno a las condiciones de segregación y subordinación en las que acceden al trabajo turístico, las cuales encuentran fundamento en la división sexual del trabajo. Al igual que las labores realizadas por las mujeres en otros esquemas de turismo —tales como el de sol y playa—, las actividades que desempeñan en el turismo rural reproducen la subordinación que las vincula, casi de manera «natural», a actividades asociadas al trabajo de la reproducción de la vida. Si bien en este documento se procuró la identificación de las características generales de las actividades a las que acceden las mujeres en el turismo rural; se enfatiza en el vínculo que mantienen con el trabajo doméstico y, más aún, en los mecanismos de subordinación a los que están sujetas en este sentido.

En estos términos, se puede afirmar que el trabajo turístico de las mujeres en el ámbito rural constituye una forma de dominación en tanto que permite mantener su subordinación y disciplinamiento a través de la extensión de las actividades domésticas y su contribución a la acumulación de capital. Pero esta subordinación no solo responde a una inferioridad respecto del hombre, sino que es una cuestión estructural que implica pensar en lo funcionales que son las mujeres en todos los ámbitos de su existencia para la continuidad del sistema capitalista patriarcal. Como se observa en esta investigación, ninguna de las estructuras organizativas a través de las cuales las mujeres acceden al trabajo en el turismo rural han podido revertir la segregación ocupacional en las que, habitualmente, las ha mantenido el trabajo agrícola. Por el contrario, el turismo ha contribuido a profundizar las desigualdades de género e incluso se ha convertido en un instrumento para la reproducción de los diversos mecanismos de subordinación, de tal forma que la baja movilidad

en las actividades, las jornadas extraordinarias, la doble presencia y la marcada división del trabajo por género son solo algunos de estos mecanismos presentes en el trabajo de las mujeres en el turismo rural.

De acuerdo con esta revisión, a pesar de las oportunidades de empleo atribuidas al desarrollo del turismo en el ámbito rural, el sector ofrece a las mujeres trabajos flexibles, mal remunerados, informales, feminizados, netamente operativos y, en muchas ocasiones, sin mayor posibilidad de acceso a los recursos económicos y turísticos. Si bien el estudio se realizó a través de la división sexual del trabajo como el referente teórico, es importante mencionar que es necesaria la profundización del análisis del trabajo turístico de las mujeres en el ámbito rural, incorporando la intersección de categorías como la raza y la clase, lo que permitirá articular futuras reflexiones con planteamientos más complejos que den continuidad al documento que se presenta.

Asimismo, es importante mencionar que para avanzar en los análisis feministas del turismo, para el caso del trabajo de las mujeres en el turismo rural, se hace necesario profundizar en casos concretos, ya que la toma de conciencia de la opresión y la subordinación por parte de las mujeres trabajadoras del turismo rural es el parteaguas para comenzar con la transformación de la vida y caminar hacia procesos de emancipación. Solo así el turismo podría convertirse en una importante herramienta para lograrlo.

## Bibliografía

- Aggelopoulos, Stamatis; Kamenidou, Irine y Alexandra Pavludi. (2008). Women's business activities in Greece: The case of agro-tourism. *Tourism: An International Interdisciplinary Journal*, 56(4), 371-384. Recuperado en 16/10/2021 de <https://hrcaj.srce.hr/clanak/57624>
- Ali, Rabi. (2018). Determinants of female entrepreneurs growth intentions: A case of female-owned small businesses in Ghana's tourism sector. *Journal of Small Business and Enterprise Development*, 25(3), 387-404. <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/JSBED-02-2017-0057/full/html>
- Alrwajfah, Moayad; Almeida García, Fernando y Rafael Cortés Macías. (2020). Females' perspectives on tourism's impact and their employment in the sector: The case of Petra, Jordan. *Tourism Management*, (78), 345-365. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0261517719302663>
- Arisanty, Deasy et al. (2017). The Role of Women in Lok Baintan Floating Market, South Kalimantan: Implication for Tourism Development. *Journal of Indonesian Tourism and Development Studies*, 5,(3), 169-174. <https://jitode.ub.ac.id/index.php/jitode/article/view/236>
- Bakas, Fiona (2017). Community resilience through entrepreneurship: The role of gender. *Journal of Enterprising Communities: People and Places in the Global Economy*, 11(1), 61-77. <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/JEC-01-2015-0008/full/html>

- Benería, Lourdes. (1981). Reproducción, producción y división sexual del trabajo. *Mientras Tanto*, (6), 47-84.
- Bolles, Augusta. (1997). Women as a category of analysis in scholarship on tourism: Jamaican women and tourism employment. En Chambers Erve (Ed.), *Tourism and Cultures: An Applied Perspective* (pp. 7-92). State University of New York.
- Boonabaana, Brenda. (2014). Negotiating gender and tourism work: Women's lived experiences in Uganda. *Tourism and Hospitality Research*, 14(1-2), 27-36. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1467358414529578>
- Buzinde, Christine; Kalavar, Jyotsna y Kokel Melubo. (2014). Tourism and community well-being: The case of the Maasai in Tanzania. *Annals of Tourism Research*, 44, 20-35. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0160738313001187>
- Carrasquer Oto, Pilar. (2009). *La doble presencia. El trabajo y el empleo femenino en las sociedades contemporáneas* [Tesis Doctoral, Departament de Sociologia de la Universitat Autònoma de Barcelona].
- Corbin, Juliet y Anselm Strauss. (1998). *Basic Qualitative Research Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. SAGE Publications.
- Dadvar Khani, Fazileh. (2015). The influence of tourism development on economic Empowerment of rural women. *Journal of Natural and Social Sciences: Proceedings*, 3(3), 900-910. [https://european-science.com/eojnss\\_proc/article/view/4666](https://european-science.com/eojnss_proc/article/view/4666)
- Duarte, Coelho y Ana Pereira. (2018) The role of women in rural tourism: a study in the Planaltina's Rajadhinha circuit-Federal Districts. *Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo*, 12(13). <https://www.redalyc.org/journal/5041/504158891004/movil/>
- Ertac, Murude y Cem Tanova. (2020). Flourishing Women through Sustainable Tourism Entrepreneurship. *Sustainability*, 12(14), 5643. <https://www.mdpi.com/2071-1050/12/14/5643>
- Figueroa Domecq, Cristina, Anna De Jong y Allan Williams. (2020). Gender, tourism and entrepreneurship: A critical review. *Annals of Tourism Research*, 84, 1-13. Disponible en <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0160738320301249>
- Federici, Silvia. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficante de sueños.
- Gajíc, Tamara et al. (2018). Development Perspectives of Rural Tourism Policy — a Comparative Study of Rural Tourism Competitiveness Based on Perceptions of Tourism Workers in Slovenia and Serbia. *Eastern European Countryside*, 24(1), 143-154. <https://sciendo.com/de/article/10.2478/eec-2018-0007>
- Gaytán Fontes, Amelia y Romualdo Montaña Bermúdez. (2017). Mujeres, hogares y actividades económicas en una comunidad periurbana: el caso de San Pedro El Saucito, municipio de Hermosillo, Sonora. En Grageda, Aarón, et al. (Coord.) (2012), *Género y estudios familiares en el Noroeste de México: una visión*. (pp. 48-62). Universidad de Sonora.
- Gil Arroyo, Claudia et al. (2019). Cultivating Women's Empowerment through Agritourism: Evidence from Andean Communities. *Sustainability*, 8(11) <https://www.mdpi.com/2071-1050/11/11/3058>

- Guevara Hernández, I. (2020). Female autonomy and rural tourism Tzibanzá, Cadereyta de Montes, Queretaro, Mexico. *Jurnal Perspektif Pembiayaan dan Pembangunan Daerah*, 8(5), pp. 487-496. <https://doaj.org/article/1c8a7ed604764cf0b6b319e0c294bb91>
- Irawan, Nico y Vicheth, Nara. (2020). Managing women development through participation in sustainable tourism development in Kampong Phluk, Siem Reap, Cambodia. *International Journal of Economics, Business and Accounting Research*, 4(2), 262-269. <https://jurnal.stie-aas.ac.id/index.php/IJEBAR/article/view/1053>. ISSN 2614-1280.
- Kizildağ, Duygu. (2019). Women's Cooperatives as a Tool of Employment Policy in Turkey. En Grima, Simón et al. (Coords.) (2012), *Contemporary Issues in Behavioral Finance* (pp. 65-76). Emerald Publishing Limited.
- Koutsou, Stavriani et al. (2009). Women's Entrepreneurship and Rural Tourism in Greece: Private Enterprises and Cooperatives. *South European Society and Politics*, 14(2), 191-209. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13608740903037968>
- Kurtege Sefer, Bengu. (2020). A gender- and class-sensitive explanatory model for rural women entrepreneurship in Turkey. *International Journal of Gender and Entrepreneurship*, 12(2), 191-210. <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/IJGE-07-2019-0113/full/html>.
- Laslett, Barbara y Johanna Brenner. (1989). Gender and Social Reproduction: Historical Perspectives. *Annual Review of Sociology*, 15, 381-404. <https://www.jstor.org/stable/2083231>
- Lugones, María. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 9, 73-101. <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>
- Martínez Caparrós, Belén. (2018). Trekking hacia el empoderamiento de las mujeres: un estudio de caso de una empresa de viajes operada por mujeres en Ladakh. En Cole, Stroma (Ed.), *Gender Equality and Tourism* (pp. 57-66). CABI.
- Mkhize, Gabi y Nokuthula Cele. (2017). The role of women in tourism in KwaZulu-Natal: Case studies from the South Coast of KwaZulu-Natal. *Agenda*, 31(1), 128-139. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10130950.2017.1371527>
- Möller, Cecilia. (2012). Gendered Entrepreneurship in Rural Latvia: Exploring Femininities, Work, and Livelihood Within Rural Tourism. *Journal of Baltic Studies*, 43(1), 75-94. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01629778.2011.634103>
- Moreno, Neus et al. (2011). Double Presence, Paid Work, and Domestic-Family Work. *New Solutions: A Journal of Environmental and Occupational Health Policy*, 20(4), 511-526. <https://doi.org/10.2190/NS.20.4.h>
- Moswete, Naomi y Gary Lacey. (2015). Women cannot lead: Empowering women through cultural tourism in Botswana. *Journal of Sustainable Tourism*, 23(4), 600-617. <https://doi.org/10.1080/09669582.2014.986488>
- Movono, Apisalone y Heidi Dahles. (2017). Female empowerment and tourism: A focus on businesses in a Fijian village. *Asia Pacific Journal of Tourism Research*, 22(6), 681-692. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10941665.2017.1308397?journalCode=rapt20>

- Mrema, Abidan. (2015). Tourism and women empowerment in Monduli District, Arusha-Tanzania. *African Journal of Hospitality, Tourism and Leisure*, 4(2), 1-15. [http://www.ajhtl.com/uploads/7/1/6/3/7163688/article54rrvol4\\_2\\_july-nov2015.pdf](http://www.ajhtl.com/uploads/7/1/6/3/7163688/article54rrvol4_2_july-nov2015.pdf)
- Murguialday, Carla et al. (2015). *¿Equidad de género en el turismo? muchas sombras y algunas luces*. Foro de Turismo Responsable.
- Organización Mundial del Turismo (OMT). (2013). *Informe mundial sobre las mujeres en el turismo 2010*. OMT.
- Oughton, Elizabeth, Jane Wheelock y Susan Baines. (2003). Micro-businesses and Social Inclusion in Rural Households: A Comparative Analysis. *Sociologia Ruralis*, 43(4), 331-348. <https://eprints.ncl.ac.uk/96754>
- Panta, Smirittee y Brijesh Thapa. (2018). Entrepreneurship and women's empowerment in gateway communities of Bardia National Park, Nepal. *Journal of Ecotourism*, 17(1), 20-42. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14724049.2017.1299743>
- Pettersson, Katarina y Susanna Heldt Cassel. (2014). Women tourism entrepreneurs: Doing gender on farms in Sweden. *Gender in Management: An International Journal*, 29(8), 487-504. <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/GM-02-2014-0016/full/html>
- Picchio, Antonella. (2005). La economía política y la investigación sobre las condiciones de vida. En Cairó, Gemma et al., *Por una economía sobre la vida. Aportes desde un enfoque feminista*, (pp. 17-34). Icaria.
- Reyes Aguilar, Ana, Carlos Pérez Ramírez y Rocío Serrano Barquín. (2019). Turismo Rural y Conservación Ambiental: La Participación de la Mujer Campesina en la Reserva de la Biosfera los Tuxtlas, Veracruz, México. *Rosa Dos Ventos. Turismo e Hospitalidade*, 11(1), 158-177. <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/rosadosventos/article/view/5859>
- San Martín Cantero, Daniel. (2012). Teoría Fundamentada y Atlas TI: recursos metodológicos para la investigación educativa. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 16(1), 104-122. <https://redie.uabc.mx/redie/article/view/727>
- Scheyvens, Regina. (2000) Promoting Women's Empowerment Through Involvement in Ecotourism: Experiences from the Third World. *Journal of Sustainable Tourism*, 8(3), 232-249. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0966958000866736>
- Seyfi, Siamark, Colin Hall y Tan Vo-Thanh. (2020). The gendered effects of statecraft on women in tourism: Economic sanctions, women's disempowerment and sustainability? *Journal of Sustainable Tourism*, 1-18. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09669582.2020.1850749?journalCode=rsus20>
- Sofer, Michael y Tzipi Saada. (2017). Entrepreneurship of Women in the Rural Space in Israel: Catalysts and Obstacles to Enterprise Development. *Sociologia Ruralis*, 57(S1), 769-790. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/soru.12125>
- Tajeddini, Kayhan., Alf Walle y Mela Denisa. (2017). Enterprising Women, Tourism, and Development: The Case of Bali. *International Journal of Hospitality & Tourism Administration*, 18(2) 195-218. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15256480.2016.1264906?journalCode=wjht20>

- Yildirim, Gülsün, Abdullah Tarıncı y Ceyhan Kiliç. (2020). Women Entrepreneurship in Tourism: The Case of Turkey. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 8(4), 2462-2477. [https://jotags.org/2020/vol8\\_issue4\\_article6.pdf](https://jotags.org/2020/vol8_issue4_article6.pdf)
- Tereso Ramírez, Leonor y Beatriz Cota Elizalde. (2017). La doble presencia de las mujeres: conexiones entre trabajo no remunerado, construcción de afectos-cuidados y trabajo remunerado. *Margen: revista de trabajo social y ciencias sociales*, 1-12. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6078458>.
- Varguillas, Carmen. (2006). El uso de Atlas TI y la creatividad del investigador en el análisis cualitativo de contenido upel. *Laurus Revista de Educación*, 12(73-87). <https://www.redalyc.org/pdf/761/76109905.pdf>
- Webster, Natasha. (2017). Rural-to-rural translocal practices: Thai women entrepreneurs in the Swedish countryside. *Journal of Rural Studies*, 56, 219-228. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0743016716304284>
- Xiang, Yixiai, Dong Isbister y Fevzi Okumus. (2015). Impact of rural tourism development on subjective well-being of rural Chinese women. *International Journal of Tourism Anthropology*, 4(3), 252. <https://www.inderscienceonline.com/doi/abs/10.1504/IJTA.2015.071947>
- Zacaria, Rafia. (2017). El mito del 'empoderamiento' de la mujer. *The New York Times*. Recuperado en 07/11/2021 de <https://www.nytimes.com/2017/10/05/opinion/the-myth-of-womens-empowerment.html>

Recibido el 29 de abril de 2022

Aceptado el 5 de octubre de 2022

BIBLID [1132-8231 (2023: 289-309)]



TECLA GONZÁLEZ HORTIGÜELA<sup>1</sup>  
MANUEL CANGA SOSA<sup>2</sup>

---

LA PASIÓN DE DOS HERMANAS  
ABOCADAS A LA MUERTE: DE TRISTÁN E ISOLDA A  
MELANCOLÍA (LARS VON TRIER, 2011)

*THE PASSION OF TWO SISTERS DOOMED TO DEATH:  
FROM TRISTAN AND ISEULT TO MELANCHOLIA  
(LARS VON TRIER, 2011)*

**RESUMEN**

Es posible que *Melancolía* (*Melancholia*, 2011) sea la película más romántica del cineasta danés Lars von Trier, no solo por la gran potencia lírica de sus imágenes, su belleza, nocturnidad y fatalismo, sino también —y especialmente— por presentarse como una paráfrasis posmoderna del viejo mito de *Tristán e Isolda*, cuya versión operística fue estrenada por Richard Wagner en 1865, marcando a diferentes generaciones de artistas e intelectuales desde entonces. En este artículo proponemos el análisis de una película que ha incorporado fragmentos de otros relatos para escenificar la experiencia de un goce abocado a la muerte en el contexto de una fantasía de resonancias astronómicas inspirada en la tragedia de los personajes wagnerianos. El análisis textual que proponemos estará basado en los postulados teóricos del psicoanálisis y tendrá como objetivo demostrar que el planeta Melancolía representa mucho más que un astro de órbita impredecible, por centrar el deseo de la protagonista y llevarla hasta el abismo.

**Palabras clave:** *Melancolía* (*Melancholia*), Lars von Trier, Tristán e Isolda, mito, análisis textual, psicoanálisis

**ABSTRACT**

It could be said that *Melancholia* (2011) is the most romantic film by Danish filmmaker Lars von Trier, not only because of the great lyrical power of its images, its beauty, darkness and fatalism, but also, and especially, because it is presented as a postmodern paraphrase of the old myth of *Tristan and Iseult*, whose operatic version was premiered by Richard Wagner in 1865. Ever since, the great musical composition of the German composer has influenced different generations of artists and intellectuals, such as the aforementioned filmmaker. This paper is focused on the analysis of a quite interesting film that has incorporated fragments of other legendary stories to stage the experience of a doomed to death enjoyment, in the context of an astronomical phantasy partially inspired by the Wagnerian characters' incidents. The textual analysis that we propose will be based on the theoretical principles of psychoanalysis and will aim to demonstrate that the planet Melancholia represents much more than a simple star with an unpredictable orbit. In fact, this paper has been written to prove that the planet has been staged to center the desire of the female main character, like a gloomy lover whose passion will lead her to death.

**Keywords:** *Melancholia*; Lars von Trier; Tristan and Iseult, myth, textual analysis, psychoanalysis

1 Universidad de Valladolid, teclagonzalez@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-4245-5620>

2 Universidad de Valladolid, manuelangel.canga@uva.es, <https://orcid.org/0000-0002-4998-5045>



## 1. Introducción

Como un texto artístico admite diferentes lecturas, sería interesante analizar una película como *Melancolía* de Lars von Trier (*Melancholia*, 2011) para avanzar sobre la pista de lo ya formulado e introducir nuevas interpretaciones de corte semiótico y psicoanalítico que giren en torno a «la *representación de la feminidad y de la masculinidad*» (Colaizzi, 2021, pp. 18, 22). Al igual que sucede en los sueños, los textos artísticos son el resultado de una serie de condensaciones y desplazamientos que complican su sentido, sirviendo el análisis textual y la interpretación para reducir la opacidad intrínseca de sus motivos y acceder a la experiencia subjetiva que ahí habita (González Requena, 1995, 2015; González Hortigüela y Canga Sosa, 2021). El análisis y la interpretación, por lo tanto, son una práctica que implica al sujeto que lee<sup>3</sup> y que pone en juego la verdad de la enunciación. Pues, según decía Lacan, la praxis interpretativa «no se somete a la prueba de una verdad que se zanjaría por sí o por no, ella desencadena la verdad como tal. Solo es verdadera en la medida en que se sigue verdaderamente» (2009, p. 13).

En este artículo nos proponemos analizar la obra de un cineasta que explora de cerca el sufrimiento y la angustia de sus personajes, esencialmente femeninos, llevándolos hasta el límite de lo insoportable. Si hay algo que caracteriza a la llamada «Trilogía de la depresión de von Trier» –*Anticristo* (2009), *Melancholia* (2011) y *Nymphomaniac* (2013)– es que pone en escena la oscura y mítica ligazón que habría entre el goce sexual y la muerte. De hecho, la palabra elegida como título del filme que nos ocupa, *Melancolía*, alude a ese estado que representa, por sí mismo, «la locura antigua», la enfermedad de los «embargados por la tristeza» (Colina, 2011, pp. 40, 44) –«ninguna tristeza puede considerarse más dulce que la del enamorado» (Colina, 2011, pp. 62-63)–, pero también designa a un planeta bello y destructor que interviene como una suerte de torrente pulsional, metaforizando el lazo entre un encuentro sexual imposible y lo real de la muerte<sup>4</sup>.

Si atendemos a la estructura del filme, observamos que el cineasta ha dividido la película en tres segmentos: un prólogo –cuyo lirismo declara su vocación poética– y dos partes que participan de una curiosa simetría: ambas tienen la misma duración y se despliegan en espejo, estableciendo una relación de semejanza y oposición entre sus dos protagonistas, cuyos nombres encabezan cada parte: Justine (*Part One*) y Claire (*Part Two*).

Las imágenes del prólogo podrían ser vistas como una sucesión de fantasías superpuestas que anticipan lo que luego se verá: cuadros en movimiento que parecen saturados de una poderosa carga emocional y generan

3 «El significado de un texto, apunta Giulia Colaizzi, no está encerrado en él, sino que se da, como sentido, en tanto *efecto* de la mirada que recorre los trazos que lo constituyen» (2021, p. 23).

4 Recordemos que la melancolía, desde siempre, ha guardado relación con el fenómeno de los astros. Ficino habla de una triple causa de la melancolía humoral: celeste –divina y astrológica–, humana y natural (Colina, 2011, p. 44).

sensaciones de estupor y extrañeza. La primera parte gira en torno a la boda de Justine, o más bien al fracaso de la boda y su progresivo hundimiento en la melancolía; y la segunda gira en torno a la llegada de un magnífico planeta que va aproximándose a la tierra hasta colisionar con ella y destruirla por completo. La propia estructura del filme nos invita a interrogar la relación que existe entre el fracaso de esa boda y el fin del mundo provocado por la colisión, siendo lógico pensar que entre ambos segmentos pueda haber una «relación de causa y efecto» (González Requena, 2014a, p. 55).

Para entender el sentido de esta articulación, González Requena ha puesto el acento en la relación de Justine con esa madre fría y distante que podría estar en el origen de su melancolía, describiendo el trayecto que va «desde la melancolía de la pérdida absoluta al planeta Melancolía de la destrucción total» (2014a, p. 74). Para este autor, el susodicho planeta vendría a remitir a la figura de una diosa que en el fondo encarna a la «imago primordial», una imagen todopoderosa que, tal y como podemos visualizar en el plano que cierra el prólogo, emerge como el «fantasma de un pecho aniquilador» (2014a, pp. 74, 77) que amenaza con tragárselo todo, según la conocida fantasía de la llamada fase oral: un canibalismo primario, apunta el psicoanalista Shlomo Lieber, que todo lo devora y todo lo consume (2020).

Imagen 1<sup>5</sup>

Imagen 2

El cineasta habría elevado, así pues, el planeta Melancolía al nivel de lo que Jacques Lacan denominaba *das Ding* «la cosa», señalando la amenaza de un acercamiento excesivo a la figura materna, cuyo contacto llevaría a la invasión corporal directa y la destrucción<sup>6</sup>. A nuestro entender, tal y como trataremos de desplegar en lo que sigue, el planeta podría verse, así mismo, como una encarnación del amante deseado por Justine, como «su Otro compañero», en una relación erótica real (Lieber, 2020). La interpretación que proponemos

5 Las capturas de pantalla pertenecen a Von Trier, Lars. (2011). *Melancolía* [película; DVD] para uso de citación académica.

6 La esfera ha tenido siempre numerosas connotaciones que remiten a la imagen grandiosa del objeto perfecto, del sol y la luna, representaciones de lo masculino y lo femenino, del padre y de la madre. Freud explica que el sol, para Schreber, era símbolo del padre, y opera como tal en numerosos sistemas mitológicos. Por eso se repite desde la antigüedad aquella frase tan sugerente de la filosofía hermética, que traslada al espacio exterior el fundamento de la creación y la potencia divina, incluyendo el fantasma de la omnipresencia: «Dios es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna» (Arnheim, 1998, p. 299; Koyré, 1999, p. 21).

toma como eje de lectura la presencia del mito de Tristán e Isolda, sobre el cual el cineasta ha compuesto y puntuado su película, siguiendo la versión de Richard Wagner, que ha influido en numerosos músicos y cineastas<sup>7</sup> desde que fue estrenada en 1865. Nótese que se trata de una interpretación que, sin que esté reñida con la lectura de González Requena —ya que también pone el acento en el encuentro fusional entre dos cuerpos—, viene a actualizar la fantasía de un amor mítico, tan magnánimo como destructor.



Imagen 3

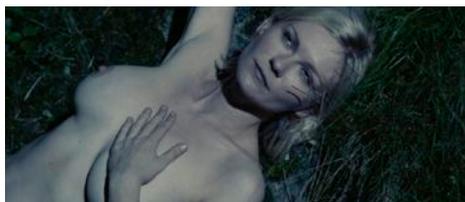


Imagen 4

Para justificar nuestra hipótesis, será preciso analizar algunas escenas que demostrarán el parentesco entre ambos textos, subrayando el paralelismo entre personajes, situaciones y motivos, más allá de la presencia de algunos fragmentos de implacable potencia sonora tomados explícitamente del preludio de Wagner.

## 2. El mito de Tristán e Isolda

Denis de Rougemont ha elevado la leyenda medieval de Tristán e Isolda a la condición del primer mito moderno de la pasión amorosa de Occidente (1979, pp. 18-19), en el cual se plantea, como es propio de todos los mitos, «la relación del hombre con una fuerza secreta, maléfica o benéfica, pero esencialmente caracterizada por lo que tiene de sagrado» (Lacan, 1995b, p. 254). En el caso de Tristán, esa fuerza está representada por la poción de amor ingerida por los amantes, momento elegido por Wagner para dar comienzo a su ópera y que introduce el tema central amor/muerte.

Recordemos que Tristán viaja a Irlanda para conseguir la mano de la bella Isolda y entregársela al rey Mark. De regreso, a bordo de la nave, acontece la famosa escena del filtro amoroso: Tristán e Isolda beben por error la mágica poción que la madre de Isolda había preparado para que el rey y su hija la bebieran la noche de bodas. Según leemos en el poema de Gottfried, el filtro representa una «fuerza secreta», un «poder incomprensible» que fue capaz de convertirlos en «un solo ser» (2015, pp. 357-358). Junto a la idea de esa fusión que transforma en Uno lo que antes eran dos, sentido final de Eros, resulta inevitable que el relato haga surgir a Tánatos, la muerte eterna:

7 Cuatro ejemplos: Buñuel lo utilizó en *Abismos de pasión* (1954) y *Un perro andaluz* (1929), Robert Siodmak en *A través del espejo* (*The Dark Mirror*, 1946), Fritz Lang en *Secreto tras la puerta* (*Secret Beyond the Door*, 1947) y Alfred Hitchcock en *Vértigo* (1958).

Yo, pobre de mí, y la pobre Isolda, sin que sepamos cómo nos ha sucedido, hemos perdido la razón en poco tiempo mediante una extraña aflicción. Nos morimos de amor. [...]

Nunca antes estuvieron dos vidas tan inseparablemente unidas. Juntos portamos los dos la vida y la muerte para el otro. (Gottfried, 2015, pp. 364, 454)

El amor impuesto por la poción interviene en el mito como una «ata-dura» que tira de ellos sin descanso, como signo de la muerte, expresando y velando a la vez la estrecha conexión que existe entre el goce y la muerte: «el hecho oscuro e inconfesable de que la pasión está vinculada con la muerte y que supone la destrucción para quienes abandonan a ella todas sus fuerzas» (Rougemont, 1979, p. 21).

Tanto la ópera de Wagner como la película de von Trier comienzan ubi-cando a Isolda y Justine a bordo de una nave-limusina que las conduce a la celebración de sus bodas, aunque ninguna quiera llegar a su destino. Si Isolda no quiere llegar al castillo del rey Mark, tampoco Justine quiere llegar al castillo de John, lo cual estaría reforzado por la «brillante idea» de haber alquilado una limusina demasiado larga para atravesar el camino que conduce a su banquete nupcial.



Imagen 5

Las dos mujeres son rubias y, por supuesto, también las más bellas. Gottfried no cesa de subrayar la extraordinaria belleza de Isolda, comparada al tópico del «sol resplandeciente» (Gottfried, 2015, p. 323): «Isolda, rubia Isolda, maravilla de todo ese mundo [...]. Isolda es especial, un prodigio en esta tierra. [...] No hay reino que posea una muchacha tan prodigiosamente hermosa» (Gottfried, 2015, p. 370).



Imagen 6

Michael: *And never dreamed that I would have such a gorgeous wife.*

Las dos se casan con un hombre que las adora: Isolda con el noble rey Mark y Justine con el joven Michael. De igual modo, también existe cierta conexión entre los personajes masculinos, el rey Mark y Michael, no solo por ocupar la misma posición en ambos relatos, sino porque, además, el personaje de Michael se apellida Marko en la película.

Pero, sobre todo, si hay algo que empareja a Isolda y Justine es que ninguna de las dos quiere casarse, y por ello sienten un hondo pesar, una profunda desdicha. Isolda no quiere casarse con el hombre al que ha sido entregada, porque, tras beber el filtro amoroso, pertenece a Tristán. Y tampoco Justine desea casarse porque, según veremos, pertenece ya a su Tristán particular, motivo por el cual aparece tan triste e infeliz en la velada. De ahí que ambas eviten acostarse con sus maridos en su noche de bodas. Isolda lo organiza todo para que su doncella Branguena pase la noche con el rey Mark haciéndose pasar por ella y Justine, por su parte, participa de una cierta ambivalencia, en un movimiento de atracción y rechazo. Tanto es así que, en un primer momento, en medio del banquete, cogerá la mano de Michael para meterla en su entrepierna y excitarle sexualmente, a lo que él responde quedándose adormilado entre sus pechos, como si fuera un bebé, tan infantil como impotente. Posteriormente, los veremos sentados en la cama del dormitorio, visiblemente incómodos, sin saber qué hacer, hasta que Justine decida abandonar la estancia y dejar plantado a un hombre que no parece saber cómo abordar sexualmente a su mujer.



Imagen 7

Ahora bien, si Justine está en la posición de Isolda y el abatido Michael en la de un rebajado soberano, solo queda preguntarse por Tristán: por la función y posición que ocupa en el relato de von Trier.

### 3. Tristán y *Melancolía*

En *Melancolía* no parece haber rastro de la clásica figura del héroe Tristán, ese hombre ideal que se caracteriza por ser el más valiente, el más viril, el más inteligente y que tenía un talento portentoso, tanto en el combate como en el dominio de las lenguas, la música, la caza, los modos caballerescos y, por supuesto, las mujeres.

A todos les maravillaba los prodigios que llevaba a cabo este hombre. ¡Qué poderes, vive Dios, tiene este hombre, para coronar con éxito todo lo que emprende!

¡Desde luego no hay hombre más hombre que él! Su ropaje y su figura conforman una bellísima imagen viril. Todo encaja portentosamente. Todo en él es espléndido. (Gottfried, 2015, pp. 344-345)

De hecho, en las antípodas mismas del mito, lo que el filme pone en escena es una caída radical de la figura masculina, ejemplarmente representada por Abraham, el caballo de Justine que lleva el nombre del primer patriarca bíblico —un «formidable genitor», apunta Lacan (2007, p. 96), que aquí está encerrado en el establo— y que, de un modo u otro, atraviesa a todos los personajes masculinos, como bien demuestra la presentación de los varones en el banquete nupcial.

Jack, el primero en hablar, es el firme representante de un capitalismo desbocado (Rodríguez Serrano, 2016)<sup>8</sup>, un tipo obsesionado con el trabajo que se empeña en «reducir la boda a un acto laboral y mercantil» (Martín Arias, 2016, p. 26) y necesita que Justine invente un eslogan para su campaña publicitaria, ya que lo suyo no son las palabras.



Imagen 8

Jack: *I'm just asking because if I were to choose between a woman for my dear friend Michael and an employee... I would always choose the employee.*

Dexter, padre de Justine y Claire, es el segundo en tomar la palabra. El padre es representado como un personaje «confundido» entre tantas *Bettys* —nombre que denota la «traza incestuosa de su deseo» (Rodríguez Serrano, 2016, p. 75)—, como un payaso que se dedica a hacer absurdos trucos de magia con las cucharas y con quien es imposible hablar, por mucho que su hija lo intente.



Imagen 9

Dexter: *I'm just a little confused what with all the Bettys at my table.*

8 Para una reflexión sobre la presencia de la ideología capitalista y del malestar de Occidente a propósito del filme, remitimos a la interpretación llevada a cabo por Aarón Rodríguez Serrano al final de su libro sobre *Melancolía* (2016).

No deja de ser curioso que Michael, marido de Justine, sea el último en hablar e intervenga para insistir en el hecho de que nunca ha dado un discurso por ser ella la que habla, estableciendo una clara oposición entre sus respectivos talentos. La debilidad de Michael es compensada por las cualidades de su esposa, que «habla de maravilla».



Imagen 10

Michael: *Dear Justine... I've never given a speech before. Justine is the speaker. She can say the most wonderful things, but...*

Ni rastro, pues, de la clásica figura del héroe entre los personajes masculinos. De hecho, este es un punto central de *Melancolía*: la falta de un hombre que pueda sostener el vigor simbólico de la palabra o el vigor viril del falo (González Requena, 2014b). Y, sin embargo, si atendemos al mito de Tristán y al título del filme, encontramos, ya de entrada, una extraordinaria similitud entre el nombre de nuestro héroe y ese esplendoroso y azulado planeta llamado Melancolía, que viene a nombrar el horizonte de la más extrema tristeza, la tristeza infinita:

Su nombre de Tristán se deriva de la palabra «triste». El nombre le cuadraba bien, y en modo alguno era impropio. [...]. Era exactamente igual que como se llamaba, y se llamaba igual que como era: Tristán [...].

Por encima de todo esplendor, corroía a Tristán el dolor y la tristeza [...] (Gottfried, 2015, pp. 218, 263).



Imagen 11

Mientras que el mito de Tristán muestra a un héroe, un hombre-hombre, un Hombre con mayúsculas, con garantías fálicas, lo que hallamos en *Melancolía* es un planeta que viene a ocupar su lugar, lo cual podría ser interpretado como la puesta en escena de una pérdida, de la nostalgia de esa figura heroica de la que parece no quedar ni rastro. El cineasta parece estar

hablando de una melancolía planetaria estrechamente ligada a la caída de la función fálica, lo que nos invita a sostener que su película vendría a representar el anhelo del falo, entendido como significante de la «potencia» (Lacan, 2014, p. 389). Ante la impotencia del varón, lo que aquí se escenifica es un encuentro imposible entre Justine y un planeta tan potente como devastador, que terminará destruyendo a todos los personajes del relato.

#### 4. Antesala: Antares

La llegada de Melancolía está anunciada desde el arranque mismo del filme. Justine y Michael llegan dos horas tarde al banquete y Claire, enfadada por el retraso de la pareja —e intuyendo el inminente fracaso de «la boda más cara del planeta»—, pregunta a su hermana si realmente es eso lo que quiere:

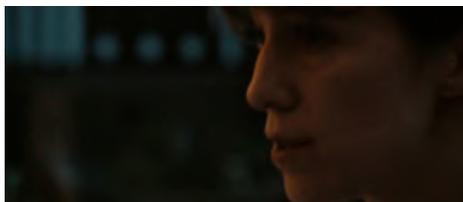


Imagen 12

Claire: *Okay, so you want this?*

Justine: *Yeah, of course.*

Acto seguido, en respuesta a la pregunta de Claire —«¿hacia dónde apunta tu deseo, hermana?»— Justine fija su mirada en el cielo y pregunta por una estrella llamada Antares, la más brillante de la constelación de Escorpio.



Imagen13

Justine: *What star is that?*

John: *I'm amazed you can see that. That's Antares. It's the main star in the Scorpio constellation.*

El nombre de la estrella que atrapa la mirada de nuestra protagonista proviene del griego *anti Ares* (Ἀντάρης) y significa «el rival de Ares» ya que, debido a su color rojizo, rivaliza en el cielo nocturno con el planeta Marte, en griego Ares. La cosa no carece de interés, ya que Ares es el dios de

la guerra y la virilidad masculina, lo mismo que Afrodita lo es de la belleza y el amor sensual. De modo que, en la misma estela fálica del dios Ares y de Tristán —también representado como héroe de la guerra y la virilidad—, aparece Antares como objeto hacia el cual apunta el deseo de Justine.

Tras los discursos de Jack —jefe perverso de Justine— y Dexter, su confundido y fallido padre, le llega el turno a Gaby, la madre «dominante», una suerte de «reina del inframundo» (Campbell, 2019, p. 137), que se impone condenando públicamente el matrimonio de su hija para acabar luego invitando a «disfrutar mientras se pueda».



Imagen 14

Gaby: *Yes. I wasn't at the church. I don't believe in marriage. I just have one thing to say... Enjoy it while it lasts. I myself hate marriages. Especially when they involve my closest family members.*

Justine, claramente golpeada por la *maldición* de la madre, por la contagiosa locura que parece cabalgar a sus anchas en el seno de esta familia, comienza a entrar en trance. Se fuga del banquete, se detiene en la entrada de la casa y, bajo los acordes del prelude de *Tristán e Isolda*, un *leitmotiv* enloquecedor que puntúa el texto sin descanso, comienza a caminar como imantada por una extraña fuerza. Siguiendo el rastro de Antares, recorre el campo de golf con todos sus agujeros; se detiene en el hoyo 18, se baja las bragas y se pone de cuclillas a orinar entregada a una «intensa voluptuosidad espiritual», que diríamos con una expresión de Schreber (Freud, 1987a, p. 1497).



Imagen 15



Imagen 16

Luego, con enorme embriaguez, excitada, mira a Antares, que ocupa la posición de amante en la escena y, coincidiendo con el clímax del prelude, accedemos a su punto de vista, que va seguido de una expresión de apaciguamiento tras la descarga. No puede negarse que está ensimismada, como volcada sobre sí misma a través de ese otro que es Antares, cuya influencia se percibe en la fijación, su escapada repentina y una acción escatológica

que subraya su desgaste corporal, su goce, a medio camino entre el homenaje y el desafío. Podría decirse que está en otro mundo, en otro planeta. A fin de cuentas, siempre se ha dicho que los astros pueden enloquecer a los mortales convirtiéndolos en lunáticos, pues lo propio del lunático es «vivir muy lejos de la Tierra, a gran distancia de donde habitamos el resto de los mortales» (Álvarez, 2020, p. 79).

## 5. La pesadilla de Justine

Tras su encuentro con Antares, Justine regresa al banquete de bodas, pero no tarda en volver a fugarse del mismo, insistiendo, en esta ocasión, en acompañar a su sobrino Leo a la cama. Después de una breve conversación con Leo sobre esa «cueva» que sueñan construir juntos, los dos se quedan dormidos hasta que llega Claire y despierta a su hermana para que vuelva a la boda. Justine, todavía inmóvil y con los ojos cerrados, le dice a Claire que tiene problemas para «mantener la compostura», para luego susurrar lo que sería el núcleo de su pesadilla —ese caminar con dificultad—, mientras vuelve a sonar el preludio wagneriano.



Imagen 17

*Justine: I have to pull myself together. I'm trudging in through this... Praying really hard. It's clinging to my legs. It's really heavy to drag along.*

El hecho de que esa pesadilla aflore en la cama del pequeño Leo sugiere una regresión al escenario de la infancia, volviendo a ponerse el temor a caminar en el centro de la conversación que mantendrá con su madre poco después; un miedo que en el fondo descubre la enorme dificultad para ponerse en pie y avanzar deseante por la vida, desligada ya de la influencia materna.



Imagen 18

*Justine: I'm a bit scared. No, it's something else, I... I'm frightened, Mom. I have trouble walking properly.*



Imagen 19

*Gaby: You can still wobble, I see.*

La película muestra fragmentos de un relato en el que faltan piezas para comprender, una serie de agujeros narrativos que horadan la secuencia lógica de los acontecimientos e impiden conocer el origen de ese pánico, cuya intensidad parece paralizarla cada vez con más intensidad. La única certeza que tenemos es que esa dificultad para caminar se ha manifestado en el día de su boda bajo la forma de una pesadilla, sugiriendo una conexión implícita que descubre la radical imposibilidad de satisfacer sus aspiraciones amorosas y sexuales con un hombre.

La emergencia de lo real se manifiesta con absoluta claridad a través de «lo que no anda» (VV. AA., 1980, p. 15): representación sintomática de un desorden interior que el cineasta también ha llevado al paisaje exterior, con una imagen fantasmagórica que la muestra siendo atrapada por las ramas de los árboles, desgarrando su vestido de novia, como si la Madre Naturaleza hubiera despertado de su letargo para retenerla y aniquilarla.



Imagen 20

Justo después de contarle a su hermana la pesadilla, Justine se introduce en la bañera, como tratando de quitarse de encima las ataduras de ese pesado vestido que le impide avanzar aunque sin conseguirlo del todo, lo cual ocurre en una escena que remite al célebre cuadro de Millais —cuadro que inspiró el cartel promocional de la película—, donde Ofelia aparece flotando en el río con su vestido puesto, dejándose arrastrar por la corriente.



Imagen 21



Imagen 22

Millais, John Everett (1852). *Ofelia*. Tate Britain, Londres, Reino Unido.

Para reforzar esa relación intertextual, cabría recordar que *Hamlet* ha pasado a la historia de la literatura moderna como paradigma de la melancolía, cuya dificultad para actuar afectará a la propia Ofelia: un «pimpollo a punto de abrirse», decía Lacan, cuyo trágico desenlace echará por tierra —o más bien por agua, símbolo mortífero de la Madre— la imagen de la «fecundi-

dad vital» (Lacan, 2014, pp. 336-337). La analogía escenificada por von Trier parece repetir la idea formulada por Gertrud al comparar la fosa —grave— donde yace el cadáver de Ofelia con el lecho de una novia (*bride-bed*).



Figura 1

## 6. Los globos del amor

Justine vuelve al banquete, pero, a pesar de sus esfuerzos por «mantener la compostura» y asumir su papel, está cada vez más desconectada, cada vez más metida en su mundo interior; si bien es cierto que von Trier todavía introducirá un último intento de salvar lo que podría llamarse el «amor matrimonial», haciendo precisamente un guiño al famoso pasaje del filtro amoroso incluido en la leyenda de Tristán, tópico literario basado en la ingesta de brebajes que llevan a los amantes a entregarse al exceso. Justo después de confesar a su madre que todavía «tiene problemas para caminar», se tambalea, deambula por el salón de bodas y, en ese momento, interviene su hermana —en el papel de Celestina— para ofrecerle una botella de coñac de la que beberán los novios con ansia desesperada, generando por unos instantes la ilusión de que la pócima haya surtido efecto, pues se animan a besarse, abrazarse y reír.



Imagen 23



Imagen 24

Ya en el exterior, las hermanas dibujan un corazón en esos grandes globos de papel que, al encender con fuego su interior, se elevan por los aires y se convierten en estrellas fulgurantes. Justine mira al cielo y se queda consternada, absorta. Cierra los ojos como ya hiciera al verse transportada a Antares y comienza a ver de nuevo, arrastrada por los acordes de Wagner, como si fuera a abismarse en el vacío, trazando así el texto una oposición entre quedarse atada a la tierra o flotar en el espacio sideral.

Todo invita a suponer que se ha dejado llevar por la fuerza de sus fantasías privadas para adentrarse en el espacio exterior, como si el cielo se hubiera abierto y fuera transportada por sus hendiduras, más allá de los límites de la Tierra. La configuración de las imágenes sugiere la actuación del filtro amoroso, como si el planeta Melancolía —metáfora de Tristán— estuviera atravesando las aberturas vaginales del espacio exterior, esos agujeros misteriosos y oscuros por los cuales «la libido sangra sin parar», como diría Fernando Colina (2011, p. 62). Podría tratarse, en efecto, de la representación imaginaria de un acto de repercusiones astronómicas.



Imagen 25



Imagen 26

Tras el viaje de Justine por el espacio y tras haber salido de la habitación nupcial abandonando a su marido, hecho que niega la posibilidad del esperado encuentro sexual entre los recién casados, tendrá lugar un acto perverso en el que ella, sabiendo que la persigue el joven Tim, se arranca con fuerza el velo y lo empuja violentamente al suelo dentro de ese gigantesco agujero del campo de golf para follárselo allí mismo sin mediar palabra, en el centro geométrico del plano.



Imagen 27

A partir del momento en el que Justine se quita el velo, empieza a emerger la verdad más dura e insoportable, una verdad apocalíptica. No por casualidad, *Apocalipsis* significa «revelación, quitar el velo». Una verdad condensada en la imagen que cierra el episodio de la boda, donde Justine

aparece más sola que la una sobre un abismo que se abre bajo sus pies. Y es que, si antes la veíamos flotando sobre el vacío de su goce, en un estado de éxtasis, ahora, en cambio, la veremos cayendo en su vacío interior, en el infierno de esa nada que terminará devorándola.



Imagen 28

## 7. La caída de Abraham y la llegada de Melancolía

A la mañana siguiente, cuando todos los invitados se han ido a sus casas, Claire despierta a Justine, que duerme en la biblioteca —su templo particular—, para ir a montar a caballo, produciéndose entre ellas un breve pero elocuente intercambio de palabras que alude a un esfuerzo fracasado.



Imagen 29



Imagen 30

Justine: *I tried, Claire.*

Claire: *Yes, you did. You really did.*

La presencia de Claire en la primera parte se debe, en gran medida, a que ella fue la organizadora de la boda para su hermana, en contra de su madre. Diríase que si Claire ha escapado de la contagiosa locura que circula por esta familia —«Todos en tu familia están locos de remate», dirá John en la celebración del banquete—, ha sido porque ella se ha casado con el bueno de John y han tenido un hijo, pudiendo de alguna manera alejarse de ese trasfondo loco y melancólico que patea y galopa como un caballo en el

interior de las hermanas<sup>9</sup>. En este sentido, apunta González Requena, el fracaso de la boda podría ser interpretado como el fracaso mismo de Claire, el fracaso de salvar a su hermana y, así, librarse de ella y del peso de cuidarla, de su contagiosa locura (2014b).

Justine y Claire se introducen cabalgando en la espesura de un bosque cubierto por la niebla que parece envuelto en la atmósfera de un paraje encantado, mientras escuchamos el preludio de Wagner. Al llegar a un puente, el caballo de Justine, Abraham, se detiene asustado, negándose a cruzarlo; es una escena que se repetirá dos veces: la primera, para rematar la primera parte de la película y localizar la desaparición de Antares y la segunda, tras la brutal caída de Justine que inaugura la segunda parte del filme, para localizar la aparición del planeta Melancolía. Se trata de una rima visual y narrativa que opera como gozne de unión y separación entre ambos segmentos y concentra una suerte de relación causa-efecto entre la caída de la figura masculina —representada en la imagen de Abraham doblegado por los golpes de Justine— y la llegada de Melancolía.



Imagen 31



Imagen 32

La extraordinaria conexión entre Justine y Melancolía se pone de manifiesto, asimismo, mediante la conversación que mantienen Claire y su marido en el arranque de la segunda parte de la película, en la que aluden explícitamente tanto a la llegada de ese planeta, que es visto como una potencial amenaza dado el movimiento de su trayectoria, como a la inminente llegada de una Justine que parece hacer gala de esa misma melancolía. Una

9 La violencia va intensificándose a medida que transcurren los acontecimientos, para acabar imponiéndose de la manera más atroz en los momentos finales, donde termina la historia de esta familia y del planeta mismo. Podría decirse que esa violencia proviene directamente de la figura materna, de Gaby, cuya intervención golpea con dureza a su hija Justine cuestionando la posibilidad de que se abra camino. No se trata solo de que no crea en el matrimonio, sino de que lo odia, según declaró literalmente en la escena del banquete, siendo el odio una forma particular de violencia contenida que, en el fondo, aspira a la destrucción. La película sugiere en este punto una conexión entre la madre y la psicosis que permitiría, siguiendo la propuesta de Eire García Cid, incluir a Gaby en el subgrupo de la locura, como causa de una violencia generada por mujeres en el contexto general del cine posmoderno (2020, p. 82), con todos los matices que fuera preciso añadir para validar semejante taxonomía. Sería una madre enloquecedora. La organización narrativa sugiere, además, una relación entre el posterior suicidio de John y la actuación de su esposa, Claire, pues ella ha sido quien lo ha facilitado, indirectamente, al comprar unas pastillas y ponérselo en bandeja. La actuación de esta otra madre tendrá como consecuencia la muerte de su marido, padre del pequeño Leo.

patología en la que se manifiesta en su máxima expresión la pulsión de muerte y que fija el sentido de su trayectoria narrativa. La amenaza de esos golpes que la melancolía inflige a los sujetos sensibles deja en este caso de ser una expresión retórica para convertirse en algo bien concreto, que será mostrado al final, con el golpe más brutal que imaginarse pueda. La intensidad de su impacto irá notándose poco a poco, avanzando *in crescendo*, hasta convertirse en una fuerza imparable que ningún artificio podrá desviar, lo que podría ser visto en términos analíticos como el fantasma de una agresión inconsciente que adopta la forma y la inminencia del apocalipsis.



Imagen 33

Claire: *I'm afraid of that stupid planet. They say that it will hit...*

Justine llega a la mansión en un estado calamitoso. Su manera de entrar en escena, bajándose del taxi como si fuera una zombi, inerte, inhibida y ciega ante la vida (Colina, 2011, p. 57), más muerta que viva, confirma que su mundo se ha desmoronado y ha sido engullida por el sol negro de la melancolía. Representa una vivencia de pura desintegración, en caída libre hacia la muerte. El director se ha recreado en la exhibición de un sufrimiento que es, al mismo tiempo, psíquico y físico, quedando Justine reducida a un cuerpo doliente y moribundo, sin punto de fuga.



Imagen 34

Si las imágenes de la bañera aludían a una suerte de muerte simbólica, en este caso estaríamos ante la proximidad de una muerte real, lo cual nos invita a sospechar que el cineasta ha ubicado al personaje entre dos muertes, en el espacio fronterizo donde todo ha sido reducido a polvo y cenizas. Según indica Justine literalmente, presa de la angustia: «¡Sabe a cenizas!»



Imagen 35

Justine: *It tastes like ashes.*

Como la ceniza —sinónimo del polvo— es un elemento residual producido tras un incendio o combustión, sería factible completar su significado metafórico diciendo que se trata de las cenizas de un matrimonio destrozado, de una ceremonia fracasada en la que fue incapaz de cenar, o en la que cenó nada —*nothing*—, metáfora a su vez de otras comidas más sabrosas. La ceniza es el resto de una pérdida irreparable que ha tenido desde la Antigüedad un valor simbólico, siendo utilizada como expresión de la condición humana (Génesis, 3, vers. 19).

Al igual que el fenómeno del duelo<sup>10</sup>, la melancolía es una reacción a una pérdida desconocida, una «pérdida de objeto sustraída a la conciencia» (Freud, 1987, p. 2092), lo que produce una impresión enigmática en el enfermo, si bien es cierto que esa pérdida inconsciente atañe a un objeto particular que garantizaba ciertas satisfacciones. Freud insistirá, a este respecto, en el hecho de que en la melancolía el objeto perdido es un «objeto erótico» (1987d, pp. 2094, 2096) y, por tanto, un objeto revestido de una poderosa carga libidinal<sup>11</sup>. De manera que la melancolía podría ser interpretada como una pérdida de goce cuya causa permanece inconsciente para quien la soporta.

Ahora bien, si, como hemos sostenido más arriba, el planeta Melancolía representa el anhelo del héroe clásico, encarnación de esa función enigmática denominada *falo*, la «turgencia vital», que diría Lacan (2014, p. 333)<sup>12</sup>, sería fácil entender que su llegada respondería al deseo de sacar a la mujer de ese estado enfermizo, en tanto se trata del planeta proyectado en el lugar de un falo real. La paradoja está servida desde el momento en que el salvador ha sido bautizado con el nombre de una enfermedad que designa el goce morboso «de la nada y la soledad», del «vacío» (Colina, 2011, pp. 48, 58) y que, por ende, su llegada adopta la forma de una destrucción masiva, si bien es cierto que esa llegada contribuirá a la transformación de la propia Justine, según veremos. Una transformación prodigiosa.

10 En el duelo se supera la pérdida del objeto, es decir, se consigue, de alguna manera, cortar el ligamen del sujeto con el objeto perdido.

11 En el *Manuscrito G*, Freud define la melancolía como «el duelo por la pérdida de la libido» (1987e, p. 3504).

12 «La turgencia vital, eso enigmático, universal, más macho que hembra y en cuyo símbolo la hembra misma puede no obstante convertirse: he aquí lo que está en juego en el falo» (Lacan, 2014, p. 333).

## 8. Muerte y renacimiento

Leo, que es una de las constelaciones más conocidas, tras haber visto llorar entre cenizas a su tía Rompeacero, sale corriendo del comedor con el ordenador, va a la habitación en la que está Justine y le habla de Melancolía. Justine, por primera vez desde que llegó a la casa de Claire en esta segunda parte, habla.



Imagen 36

Claire: *It's not something you need to frighten aunt Steelbreaker with now.*

Justine: *If you think I'm afraid of a planet, then you're too stupid.*

Frente al miedo de Claire, miedo provocado por una amenaza de muerte, a que Melancolía les golpee, Justine, que ya ha sido golpeada y habla desde un lugar muy próximo a la muerte, no siente miedo alguno. Y no solo es que no sienta miedo, sino que renace de sus cenizas, como el ave Fénix, se levanta y se vuelve activa, se ve impulsada hacia la vida. Desea.

En la escena siguiente brilla el sol. Las hermanas están en el exterior y cogen frutos del jardín. Los susurrantes murmullos de la naturaleza las envuelven. Un pajarillo que, al rimar con ese plano inaugural de la película en el que caen pájaros muertos, anuncia la llegada del fin del mundo, hace que las hermanas miren al cielo. ¿Será la invocación a un dios oscuro, a un amante perdido?



Imagen 37



Imagen 38



Imagen 39



Imagen 40

El planeta Melancolía no solo transforma a Justine, sino también a la naturaleza misma. De pronto, comienza a caer un alimento del cielo, como si fuera maná (González Requena, 2014b). Diríase que estamos en una especie de Jardín del Edén: esa suerte de paraíso que Michael había pretendido para que Justine se recuperase de su tristeza; o ante una versión dulcificada de *The land of Cockaigne*, un cuadro famoso de Pieter Brueghel, el Viejo, que Justine introduce en su particular performance y que rima visualmente con esa imagen publicitaria sin eslogan que aparece en una escena del banquete.



Figura 2

Brueghel el Viejo, Pieter (1567). *The land of Cockaigne*. Alte Pinakothek, Múnich, Alemania.



Imagen 41

Mientras que Brueghel ha representado una parodia de la gula y la pereza, von Trier parece recuperar el deleite y la voluptuosidad de Cockaigne, la tierra mítica del exceso, tierra de la glotonería y la libertad sexual. De hecho, el plano siguiente al de las hermanas bajo el maná es exactamente el primer plano en el que Justine saborea con deleite y glotonería la mermelada, mientras Leo, John y Claire la miran atónitos.



Imagen 42

## 9. Éxtasis

La misma noche que aparece Melancolía, Justine sale a su encuentro del mismo modo que salió hizo con Antares, solo que en esta ocasión la sigue Claire. El plano general de noche tiene una simetría absoluta: dos luminarias, dos líneas de perspectiva en forma de árboles, en el centro una fuente y la desviación de Justine que abandona el lado lunar y avanza hacia Melancolía, que estaría del lado de Marte, equivalente romano de Ares, amante de Afrodita.



Imagen 43



Imagen 44

Justine avanza hacia Melancolía bajo el preludeo de Wagner, una música que, a estas alturas, ya podemos afirmar que enloquece de pura satisfacción, como decía Nietzsche. Claire da unos pasos y, entre unos matorrales, mira a su hermana. La mirada de Claire se desorbita, contemplando «el horror de un goce ignorado» (Freud, 1987b, p. 1447; Lacan, 2013, p. 280). En una atmósfera onírica e irreal, Justine, tumbada desnuda junto al manantial, iluminada por la azulada y mortecina luz de Melancolía y envuelta por los violines de Wagner que entonan el motivo de la *muerte de amor*, se ofrece a este fascinante y aniquilador planeta.



Imagen 45

En este momento resuenan, con toda su intensidad, varios de los pasajes en los que Gottfried describe la pasión sexual (e ilícita) entre Tristán e Isolda, entre los amantes:

Así fue que él e Isolda, su señora, se encontraron junto al manantial, a la sombra del árbol [...].

Se miraban el uno al otro, y de esto vivían. La cosecha de sus ojos era el alimento de los dos. No comían otra cosa más que amor y deseo. (Gottfried, 2015, pp. 398, 430)



Imagen 46

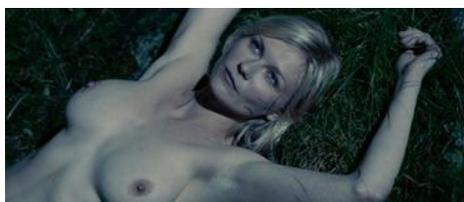


Imagen 47

Justine, magnífico personaje mítico, no retrocede ante la muerte, sino que ella, como la «afligida Isolda», la «enferma de amor» (Gottfried, 2015, p. 395), se entrega embriagada a la *muerte eterna*. Ella se hace objeto de amor del «ser supremo» (Lacan, 1991, p. 444), lo cual tiene el valor de un deseo delirante, erotomaniaco —pero de una erotomanía mortificante—, como en el caso de Schreber: ser el objeto del goce del Otro hasta la muerte. Justine espera excitada el indisoluble abrazo final con su amante, el falo mortal; en el cénit del éxtasis amoroso, la consumación del acto coincide con la propia muerte (Lacan, 2014, p. 365).

La conjunción entre el goce sexual y la muerte que en la leyenda de *Tristán* estaba velada, contenida por las reglas de caballería y del amor cortés, y que luego Wagner pone en primer término —recordemos que en la ópera de Wagner la muerte llega en un trágico y exultante abrazo<sup>13</sup>—, se escribe también aquí literalmente: un exceso de goce, mortífero e infinito. El mito actúa, apunta Rougemont,

[...] en todos los lugares en que la pasión es soñada como un ideal y no temida como una fiebre maligna; en todos los lugares en que su fatalidad es requerida, imaginada como una bella y deseable catástrofe y no meramente como una catástrofe. (1979, p. 24)

Ahora bien, a diferencia de lo que sucede en el *Tristán*, la película de von Trier no termina aquí, con el abrazo mortal. Y precisamente por eso, porque el final del mito se aleja del final de la película, porque el *fin del mundo* no va a ser aquí el final de los dos amantes que se hacen uno, sino que va a implicar a estos tres personajes que protagonizan el prólogo del filme, diríamos que ahí reside una de las claves de la reescritura que hace von Trier del mito original.

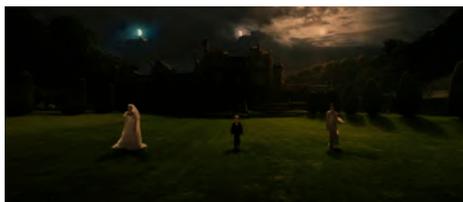


Imagen 48

13 Sabemos que, durante los años de composición de la ópera, Wagner estaba apasionadamente enamorado de Mathilde, la mujer de su amigo y benefactor, Otto Wesendonck, hasta el punto de concebirse a sí mismo como Tristán, a Wesendonck como el rey Marcos, y a Mathilde como la reina Isolda, en cuyos brazos, según sus propias palabras, deseaba morir (Campbell, 2018, p. 113, 114, 309). «Así moriríamos, para estar más unidos, ligados eternamente, sin fin» (Wagner, 1992, p. 237).

## 10. El saber de Justine

A partir del encuentro entre Justine y Melancolía, la distancia entre las hermanas se intensifica. Justine, que acepta y abraza la muerte, que se entrega a ella con toda serenidad, está en clara posición de superioridad con respecto a su hermana Claire, que se niega a aceptarla y se muestra cada vez más angustiada, más paralizada e impotente.



Imagen 49



Imagen 50

La íntima relación de Justine con la muerte, ese «querer la muerte», ese «esperar con todo su ser la aniquilación de su ser» (Rougemont, 1979, p. 24), la dota de un saber que ni su hermana ni John poseen. En esa biblioteca repleta de libros de arte y de mitología, que son el dominio de Justine, Claire intenta creer en John, dotar a su marido de un saber que debería garantizar el equilibrio del mundo, aunque es evidente que ese saber no termina de tranquilizarla en absoluto.



Imagen 51

Claire: *It'll pass us by tonight. John is quite calm about it.*

Justine: *Does that calm you down?*

Claire: *Yes, of course. Well, John studies things. He always has.*

El texto establece aquí una contraposición entre el saber de Justine y el de John, quien «estudia cosas» de ciencia, pudiéndonos arriesgar a afirmar que el de Justine es un saber fatal, pues sabe que «la tierra es malvada» y merece ser golpeada.



Imagen 52



Imagen 53

Justine: *The earth is evil. We don't need to grieve for it.*

El hecho de que el planeta salga de su trayectoria sería algo impuesto por una nueva reordenación del universo, que, como en el caso de Schreiber, tendría por objeto destruir la maldad de la humanidad. Se perfila, en este momento del filme, una fantasía cósmica de carácter megalómano con potentes ecos paranoicos, compareciendo la Tierra como ese Otro malvado.



Imagen 54

Justine: *All I know is... Life on earth is evil.*

Claire: *There may be life somewhere else.*

Justine: *No, there isn't.*

Justine, es decir von Trier (o, mejor dicho, la fantasía de von Trier mujer), es tajante: no hay nada.



Imagen 55

Claire: *How do you know?*

Jusine: *Because I know things. I know we're alone.*

Tal es, entonces, el saber extremadamente denso y sin esperanza de Justine: ella sabe de la maldad y la soledad, una soledad que resuena en el vacío del espacio exterior. La soledad cósmica. Claire tiembla, pero, a la vez, está fascinada ante ese registro religioso que se manifiesta progresivamente en

Justine (González Requena, 2014b). Anhela la verdad absoluta que está cuajando en labios de su hermana.

Merece la pena señalar que el propio Freud advertía en *Duelo y melancolía* que el melancólico «percibe la verdad más claramente que otros sujetos no melancólicos» en sus acusaciones, preguntándose por qué ha tenido el sujeto que enfermar para descubrir tales verdades, «pues es indudable que quien llega a tal valoración [...] está enfermo» (1987d, p. 2093). De modo que Justine, a través de esos ojos más agudos para la verdad, a través de su sufrimiento, su melancolía mundana, terrenal, ve y sabe cosas. Y para afianzarse en ese registro de la verdad, le suministra a Claire una prueba más: el número de alubias de la lotería, 678.



Imagen 56



Imagen 57

Justine: *Six hundred and seventy-eight. The bean lottery. Nobody guessed the amount of beans in the bottle.*

Claire: *Well, perhaps... What does that prove?*

Justine: *That I know things. And when I say we're alone... We're alone.*

Sus palabras, acompañadas por el preludio de Tristán, melodía del delirio, impactan profundamente a Claire, quien se queda subyugada y absorbida, atrapada en las redes de la locura de su hermana.

## 11. La promesa, el telescopio y la cueva mágica

En las antípodas de la palabra que Justine le da a Claire parece estar la que John le da a su esposa, que tiene la estructura de una promesa que, sin embargo, no puede garantizar, como bien demostrará el desenlace: la promesa de que el planeta no les golpeará y seguirán vivos.



Imagen 58



Imagen 59

Claire: *So, it won't hit us?* // John: *Not a chance.* // Claire: *You promise?* // John: *Of course, I do. I promise.*

Y esa promesa —cuya inconsistencia quedará demostrada al instante, cuando Claire se desplace hasta al pueblo para comprar las pastillas con las que su marido terminará suicidándose— está apoyada por su telescopio, un artefacto que contribuirá, desde la primera parte, a reforzar su papel fálico.



Imagen 60



Imagen 61

El personaje masculino parece dotado, así, del doble poder del héroe: el vigor simbólico de la palabra, de la promesa, y el vigor viril de un falo representado por su enorme telescopio, que introduce, además, el valor de la ciencia y su capacidad de ver más allá, así como su poder económico, pues no olvidemos que John es «asquerosamente rico», según declara su propia esposa. En el momento en el que el planeta Melancolía emerge del fondo del mar, la familia sale a recibirle. John y Claire miran a través del telescopio, como si este les protegiera de esa amenaza procedente del cielo, en tanto en cuanto les devuelve una imagen *friendly* del planeta.



Imagen 62



Imagen 63

John: *Are you afraid?*

Claire: *No, it looks... It looks friendly.*

Claire goza del abrazo de su marido y de la protección del telescopio, que se sitúa justo ante ella, lo cual consigue tranquilizarla y reducir su angustia.



Imagen 64



Imagen 65

Ahora bien, los dos elementos que dan consistencia a John, la promesa y el telescopio, pronto empezarán a declinar y decaer. En primer lugar, y en lo referente al tamaño del telescopio, Martín Arias observa una rima visual entre el telescopio y ese reloj, también enorme, que aparece en el prólogo del filme.



Imagen 66



Imagen 67

Sin embargo, luego, tan pronto empieza la película, «comprobamos que se trata de un reloj muy pequeño, sobre todo comparado con la colosal dimensión del planeta» (Martín Arias, 2016, p. 30). En segundo lugar, si John miente a Claire, si le da una falsa promesa, es para ocultar que siempre hay un margen de error y el telescopio puede fallar. La promesa buscaría así salvar la marca, la garantía de su virilidad.

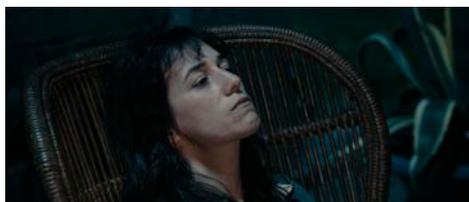


Imagen 68



Imagen 69

Claire: *So, you're saying that our lives were in danger?*

John: *No, I'm saying that when dealing with science and calculations of this magnitude... you have to account for a margin of error. I'm sorry.*

La angustia de Claire, que está en relación directa con la falta de confianza en la palabra de su marido, estalla, hasta el punto de verse incapacitada para respirar y comenzar a ahogarse: «I can't breathe!». A la mañana siguiente, los cálculos de John empiezan a fallar y así lo confirma su telescopio. Su fracaso se debe a su falta de precisión: tanto a la «falta de precisión en relación con una cifra en la que él insiste una y otra vez, la de los 18 hoyos de su campo de golf» (Martín Arias, 2016, p. 28), como a la falta de precisión en sus cálculos sobre la trayectoria de Melancolía, sirviendo el hoyo 19 para designar su equívoco, su caída.



Imagen 70



Imagen 71

Todos los reconfortantes cálculos científicos fallan. Y el padre abandona, huye de su posición paterna, se quita la vida, lo cual demuestra la innegable vocación suicida del depresivo melancólico. Ahora que el padre ya no está y su telescopio se ha convertido en un objeto inútil, solo queda el recurso del rudimentario aparato de Leo, que viene a ocupar su lugar. El discurso científico se ha visto negado por los movimientos imprevisibles de la naturaleza, que ha reducido a la nada los cálculos matemáticos, la regla y el compás, utilizados en la iconografía clásica para desmontar la presunta sabiduría de los hombres de ciencia, siguiendo los dictados del texto bíblico: vanidad de vanidades, desengaño.

El artefacto de Leo, un instrumento inocente y primitivo que permite observar sin adornos la muerte inminente (Lieber, 2020), no tiene la forma fálica del telescopio, sino la de un anillo. De manera que, a poco que reflexionemos sobre ello, no habría más remedio que señalar su parentesco con ese objeto que simboliza la unión matrimonial, aunque Lacan advirtiera su más estrecha afinidad tanto con el «órgano sexual femenino», como, de manera más palmaria, con el «ano» (1991, p. 450), del cual deriva el significante *anillo*. La forma circular justifica además dicha analogía, pues la abertura femenina es más parecida a una sonrisa vertical.



Imagen 72

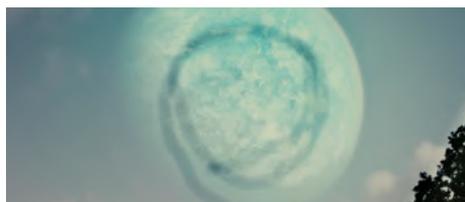


Imagen 73

Sea como fuere, lo cierto es que el cineasta ha introducido una serie de imágenes desde un punto de vista subjetivo para mostrar el encaje de una esfera en un círculo de alambre, siendo lícito pensar que se trata de la representación metafórica de una penetración, de un acto que la realidad demostrará imposible, habida cuenta de la acusada desproporción entre las partes, lo cual invita

a sospechar que el estallido final podría ser consecuencia de dicha imposibilidad<sup>14</sup>. Al menos, en lo que respecta a la lógica fantástica que preside el relato: la fantasía de un acto sexual imposible resuelto como destrucción.

Tras el suicidio del padre y el derrumbamiento de la madre, Justine se convierte en una especie de guía espiritual que oficia la llegada del fin con sus rayos divinos (Freud, 1987a, p. 1497); unos rayos que brotan de sus dedos como si tuviera manos eléctricas, transmitiendo las fuerzas misteriosas de la naturaleza, ondas espectrales.



Imagen 74

Llegando al final del filme, «la Claire que organizó el ritual de boda fracasado de Justine suplica ahora a su hermana un ritual con el que afrontar el fin del mundo» (González Requena, 2014a, p. 62), lo cual demuestra que ambos personajes concentran sus esfuerzos para hacer que las ceremonias satisfagan la función simbólica; dos ceremonias distintas que se mantienen en el mismo registro, pues están organizadas para articular relaciones con lo real: el sexo y la muerte.



Imagen 75

*Claire: I want us to be together when it happens. Outside on the terrace. Help me, Justine. I want to do this the right way. A glass of wine together, maybe?*

Justine reacciona a la petición de su hermana ridiculizando ese pueril acto social de las velas y el vino —cuya resonancia cristiana no puede obviarse—, para poner después el énfasis en la promesa que le hiciera a su sobrino de «construir cuevas juntos», lo cual se realizará al final del filme.

14 El psicoanálisis, y el común de los mortales, saben lo que ocurre en la vida cotidiana cuando los tornillos no entran en los agujeritos (Lacan, 1995a, p.166).



Imagen 76

Justine: *If your dad said that, then he's forgotten about something. He's forgotten about the magic cave.*

Leo: *Magic cave.*

Y así, en su renovado papel de guía espiritual, adquirido por ciencia infusa, veremos a Justine ordenando la ceremonia e invitándoles a entrar en esa cueva-tumba que ha construido con su sobrino: una especie de refugio mítico para esperar algo que desborda los límites de la conciencia humana y resulta inimaginable. Tras haber afirmado que la tierra es malvada, que estamos solos y la vida está a punto de extinguirse sin que nadie vaya a echarla de menos, la última frase de Justine será: «Sostén mi mano. Cierra los ojos».

No deja de ser curioso que ese refugio reproduzca la estructura cónica de un tipi norteamericano sin el envoltorio protector de las pieles utilizadas por los indios originales y que los tres personajes se cojan las manos en su interior para esperar el golpe definitivo, teniendo que echarse mucha imaginación para ver en ella la forma de una cueva, que se abre siempre al interior y no al exterior, como aquí sucede.



Imagen 77



Imagen 78



Imagen 79

Tanto la forma triangular de la construcción como la presencia de los tres personajes subrayan de manera redundante la cifra simbólica —el número 3—

que pudiera servirles de «protección» (Martín Arias, 2016, p. 32). El desarrollo de los acontecimientos demostrará, sin embargo, que todo será inútil, pues nada hará que sobrevivan al impacto de ese planeta mortífero en el interior de una estructura desnuda que hace las veces de pira funeraria. Ni ellos, ni la Tierra, que terminará siendo pasto de las llamas.

## 12. Conclusión

El desenlace parece confirmar la visión pesimista del cineasta, que no deja títere con cabeza, demostrando con su película que el esfuerzo llevado a cabo por sus personajes —metáfora de la humanidad— es inútil y no hay cielo que los aguarde. Bien al contrario, la amenaza llega del cielo mismo para indicar que lo real —la explosión, el cataclismo— es más fuerte que lo simbólico y no quedará de ellos ni rastro; ni sus nombres ni su memoria. Se trata de una representación posmoderna del *memento mori*, aderezada con toda clase de imágenes impactantes y referencias textuales concretas que remiten, según hemos comprobado, a célebres relatos legendarios.

Todo invita a suponer que el cineasta ha disfrutado con la filmación de un sufrimiento que rebasa los límites de lo soportable y desemboca en la aniquilación del mundo, adoptando su película la estructura de una fantasía de corte paranoide. A fin de cuentas, ya explicó Freud que la fantasía del fin del mundo está ligada, en el caso de un psicótico como Schreber, a la experiencia de un abandono extremo, siendo el apocalipsis «la proyección de esta catástrofe interior: su mundo subjetivo se ha hundido desde que él le ha retirado su amor» (1987a, p. 1522).

En ese mismo escrito, el psicoanalista introdujo una nota a pie de página para aludir a otra modalidad del fin del mundo surgida en el «cénit del éxtasis amoroso», con mención explícita a los personajes wagnerianos de Tristán e Isolda (1987a, p. 1522), lo cual ayudaría a justificar una lectura como la que proponemos, que comprende diferentes niveles de organización textual y diferentes tipos de representaciones, pero que gravitan, en todo caso, alrededor de un mismo y único tema: el goce amoroso.

La obsesión de mirar al cielo, tema reiterado en múltiples ocasiones, participa de la invocación religiosa y confirma la existencia de una posición anhelante con respecto a la llegada del Otro, que puede velarse con diferentes máscaras, siendo en este caso la expresión de un dios oscuro, del amante perdido que retorna y modifica su órbita para hacer que el mundo explote de satisfacción. La fantasía paranoica del fin del mundo, explicaba Freud en su estudio sobre el narcisismo, es la antítesis del amor<sup>15</sup>.

15 La libido objetual «parece alcanzar su máximo desarrollo en el amor, el cual se nos presenta como una disolución de la propia personalidad a favor de la carga de objeto, y tiene su antítesis en la fantasía paranoica (o autopercepción) del fin del mundo (Freud, 1987c, p. 2018).

## Bibliografía

- Álvarez, José María. (2020). *Principios de una psicoterapia de la psicosis*. Xoroi Edicions.
- Arnheim, Rudolf. (1998). *El pensamiento visual*. Paidós. Trad. Rubén Masera.
- Campbell, Joseph. (2018). *Las máscaras de Dios. Mitología creativa. Volumen IV*. Atalanta. Trad. Belén Urrutia.
- \_\_\_\_\_. (2019). *La historia del Grial*. Atalanta. Trad. Francisco López Martín.
- Colaizzi, Giulia (Ed.). (2021). *Cine, interculturalidad y políticas de género*. Cátedra.
- Colina, Fernando. (2011). *Melancolía y paranoia*. Síntesis.
- Freud, Sigmund. (1987a). *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia ("Demencia paranoide"), autobiográficamente descrito (Caso "Schreber")*, *Obras Completas, IV*. Biblioteca Nueva. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres.
- \_\_\_\_\_. (1987b). *Análisis de un caso de neurosis obsesiva (Caso «El hombre de las ratas»)*, *Obras Completas, IV*. Biblioteca Nueva. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres.
- \_\_\_\_\_. (1987c). *Introducción al narcisismo*, *Obras Completas, VI*. Biblioteca Nueva. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres.
- \_\_\_\_\_. (1987d). *Duelo y melancolía*. *Obras Completas, VI*. Biblioteca Nueva. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres.
- \_\_\_\_\_. (1987e). *Manuscrito G*. *Obras Completas, IX*. Biblioteca Nueva. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres.
- García Cid, Eire. (2020). Las mujeres violentas de la posmodernidad cinematográfica: aproximaciones y asimilaciones. *Asparkia. Investigación Feminista*, 37, 73-91. <https://doi.org/10.6035/Asparkia.2020.37.4>
- González Hortigüela, Tecla y Canga Sosa, Manuel (2022). La interpretación como práctica textual: entre semiótica y psicoanálisis. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 31(31), 293-313. <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.2976>
- González Requena, Jesús (1995). Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial, de King Vidor. En Jesús González Requena (Ed.). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Editorial Complutense.
- \_\_\_\_\_. (2014a). Melancolía. *Trama y Fondo*, 36, 33-78.
- \_\_\_\_\_. (2014b). *La construcción de la subjetividad: entre el cuerpo y la cultura. Lecciones sobre la presencia*. Seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales Pontificia Universidad Católica de Perú. <https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/otros-seminarios/la-construccion-de-la-subjetividad-entre-el-cuerpo-y-la-cultura/>
- \_\_\_\_\_. (2015). En torno a la quemadura. Teoría del Texto vs. Teoría de la Comunicación. En Raúl Eguizabal (Ed.) *Metodologías 1*. Editorial Fragua.
- Koyré, Alexandre. (1999). *Del mundo cerrado al universo infinito*. Siglo XXI. Trad. Carlos Solís Santos.

- Lacan, Jacques. (1995a). *El Seminario 1, Los escritos técnicos de Freud*. Paidós. Trad. Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual.
- \_\_\_\_\_. (1991). *El Seminario 3, Las psicosis*. Paidós. Trad. Juan-Luis Delmont-Mauri y Diana Silvia Rabinovich.
- \_\_\_\_\_. (1995b). *El Seminario 4, La relación de objeto*. Paidós. Trad. Enric Berenguer.
- \_\_\_\_\_. (2014). *El Seminario 6, El deseo y su interpretación*. Paidós. Trad. Gerardo Arenas.
- \_\_\_\_\_. (2009). *El Seminario 18, De un discurso que no fuera del semblante*. Paidós. Trad. Nora González.
- \_\_\_\_\_. (2013). «Función y campo de la palabra» en *Escritos 1*. Biblioteca Nueva. Trad. Tomas Segovia y Armando Suárez.
- \_\_\_\_\_. (2007). *De los Nombres del Padre*. Paidós. Trad. Nora González.
- Lieber, Shlomo. (2020). Lars von Trier's *Melancholia* (2011): A Reading. *Lacanian Review online*, 223. <https://www.thelacanianreviews.com/lars-von-triers-melancholia-2011-a-reading/>
- Martin Arias, Luis. (2016). Lo óntico y lo ontológico en *Melancholia* de Lars von Trier. *Trama y Fondo*, 38, 7-34.
- Rodríguez Serrano, Aarón. (2016). *Melancolía*. Nau Llibres.
- Rougemont, Denis de (1979). *El Amor y Occidente*. Kairós. Trad. Antoni Vicens.
- Von Strassburg, Gottfried. (2016). *Tristán e Isolda*. Siruela. Trad. Victor Millet y Bernd Dietz.
- VV. AA. (1980). *Actas de la Escuela Freudiana de París. VII Congreso, Roma, 1974*. Petrel.
- Wagner, Richard. (1992). *Tristán e Isolda. Libreto*. Javier Vergara Editor. Trad. María Antonieta Gregor.

Recibido el 30 de noviembre de 2022

Aceptado el 18 de enero de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 311-344)]



## DUES VISIONS FEMINISTES EN EL CINEMA D'AGNÈS VARDÀ: DE L'ORTODÒXIA A LA DISSOLUCIÓ

### TWO FEMINIST VIEWPOINTS IN AGNÈS VARDÀ'S CINEMA: FROM ORTHODOXY TO DISSOLUTION

#### RESUM

En el següent article, s'analitzarà una part de l'obra cinematogràfica de l'Agnès Vardà des de la seva faceta feminista. En concret, es posarà l'accent sobre el moviment de la segona onada, emmirallant-lo i contrastant-lo amb els exemples de *Réponse de Femmes* (1975) i *L'une chante, l'autre pas* (1976). En segon terme, com a hipòtesi de treball, s'extrapolarà la deriva antimetafísica del postfeminisme i s'aplicarà a l'anàlisi del documental *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), on el tema no gira explícitament al voltant de l'univers femení, sinó que es posa l'accent sobre la representació de l'alteritat.

**Paraules clau:** Agnès Vardà | Nouvelle Vague | Rive Gauche | Gender Studies | cine-écriture

#### ABSTRACT

The aim of this article is to analyze some of the most remarkable Agnès Vardà's films from a feminist viewpoint. Firstly, the cine-tract *Réponse de Femmes* (1975) and the film *L'une chante, l'autre pas* (1976) will be compared and analyzed in contrast to second-wave feminist principles. Secondly, starting from the concept of *cine-écriture*, Vardà's documentary *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) comes forward with an approach which doesn't revolve around gender, but stems from an openness towards otherness.

**Keywords:** Agnès Vardà | Nouvelle Vague | Rive Gauche | Gender Studies | cine-écriture

## 1. Introducció

En el següent article, abordarem una part de l'obra cinematogràfica d'Agnès Vardà tenint en compte la seva implicació feminista en el resultat del seu treball. Determinarem, primer, en quin sentit distintiu es pot aplicar l'operació de la militància i ens detindrem a seguir les modulacions del que vol dir ser feminista en el context dels dos films que analitzarem. Entre els llargmetratges seleccionats en els quals ens centrarem, poden servir de símptoma epocal d'una posada en escena reivindicativa la ficció *L'une chante, l'autre pas* (1976), i, per la força del seu contrast, el particular documental *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). Per conseqüència, la hipòtesi que temptejarem de precisar pretén respondre la següent pregunta problemàtica: el documental sobre l'anticonsumisme i l'ecologisme, tal com es tracta, conté una

1 Universitat de Barcelona, nnadalpu7@alumnes.ub.edu, <https://orcid.org/0009-0008-5763-7914>.



actitud més feminista que la pel·lícula en la qual apareixen signes d'una voluntat explícita de *sororitat*, és a dir, d'agermanament entre les dones en la lluita contra la submissió? En el fons d'aquesta qüestió, no deixarà de bategar-hi una de les tensions més rellevants per irresoluble: la dimensió estètica, sempre que estiguem tractant un monument i no un document sobre el present, no s'hauria de bandejar ni ignorar pel simple fet de proposar una lectura política d'una manifestació artística, provingui del cinema o de qualsevol altre mitjà. Aquesta aproximació hauria de ser adjacent d'una manera lògica amb una parnassiana —si volem anomenar així a l'antípoda—, ja que qualsevol obra, alhora que està dialogant amb la tradició de la representació, reaccionant o adherint-se a uns models determinats, també és una emanació d'un cos adjacent a la contingència de l'escriptura, de la manera com s'autoconcep el subjecte sexual i un producte d'unes ideologies hegemòniques que al mateix temps eclipsen unes dinàmiques intersubjectives residuals que es resisteixen a romandre sedimentades en el passat (Williams, 2009, p. 148).

En aquest sentit, la nostra principal ambició, malgrat que pugui ser pretensiosa, consisteix no a dedicar una retrospectiva convencional a la cineasta sobre la seva evolució política, sinó a aconseguir una teoria que refresqui la visió amb la qual podem aproximar-nos a les seves pel·lícules. Una percepció atenta que permeti detectar la incidència, mesurar les inèrcies d'acostament o de llunyania respecte a una certa idea de feminisme, moviment heterogeni que també manifesta en paral·lel les seves variacions a mesura que avancen els plantejaments filosòfics (cal tenir present que mai hi ha un sol context). D'aquesta manera, insistim en la importància de comparar tangencialment la manifestació visual amb el seu significat segons la vindicació coetània.

Operativament, hem separat aquests eixos en dos moments: el del feminisme que estetitza la diferència sexual, als anys setanta, i el moment de la teoria feminista antimetafísica, que dubta fonamentalment sobre les dicotomies essencialistes que structuren la nostra epistemologia occidental, començant per la de sexe/gènere fins a la de masculí/femení.

## 2. El primer moment: *L'une chante, l'autre pas; Réponse de femmes*

Seguint de prop les reflexions que Toril Moi desenvolupa al seu estudi (1999), no és gens senzill respondre a un interrogant que hauria de ser la premissa de qualsevol consideració futura en un debat feminista. S'han proposat al respecte una allau de possibles formulacions que s'adeqüen amb més o menys encert a la pregunta sobre l'ontologia de la dona en tant que classe humana diferencial. Més que pensar sobre el ser, caldria reenfocar-ho i ubicar-ho en relació amb la seva significació per atendre la seva obertura disseminada: què ha significat ser dona al llarg de la història? El factor comú en la sèrie heterogènia, com va postular Simone de Beauvoir de manera peremptòria, recau en una opressió intrínseca a una singular *situació*, dins la qual el sistema dominant penetra i es confirma cada cop que es despleguen uns rols prèviament determinats mentre cada dona s'acull, s'encaixa d'acord amb un patró social. No és més que entre estereotips —significants buits a

l'espera de ser resignificats socialment— la manera en què la dona viu. Toril Moi descarta tractar-la com un concepte (estem parlant sobre cossos que viuen adjacents a les mutacions variables de l'existència) perquè, acollint-se a les reflexions de Wittgenstein sobre el joc, les àrees limítrofes, les fronteres d'un concepte, sempre romanen inexpugnables —en un sentit etimològic—, ben definides, alienes a una impuresa que portés la confusió. Segons sembla, la possibilitat estratègica, ja que només ens podem moure entre *a priori*s, de la definició d'un gènere, malgrat la seva indeterminació, ha possibilitat uns avenços per a l'adquisició d'uns drets humans que calen ser celebrats com contínuament reconquerits, malgrat que alhora ha deixat altres subjectivitats col·lectives als marges. Com sagaçment observa Françoise Collin (2006, p. 175), el moviment per a l'emancipació de les dones, el corresponent al de la segona onada, s'ha amarat d'una retòrica que ha lluitat per capgirar el sentit de la marca, ha connotat positivament l'estigma llençat originalment pel masculisme:

Com el «black is beautiful» del moviment negre americà, «female is beautiful» serà un dels eslògans d'aquesta tendència. Es tracta de convertir una qualificació negativa en una qualitat positiva, d'enorgullir-se i honrar-se del que s'ha denigrat injustament durant segles, exaltant la diferència en lloc d'intentar superar-la, fent-ne una font generadora del camp simbòlic.<sup>2</sup> (ibid.)

En aquest context d'optimisme creixent, el 1975 la cadena de televisió Antenne 2 per a la revista *F. comme femme* va cercar diferents historiadores, sociòlogues, artistes que aportessin una rèplica a la pregunta que estem tractant d'esbrinar: què vol dir ser dona? Entre elles es trobava la cineasta francesa Agnès Varda que col·laboraria a partir d'un *cine-tract* (Merino, 2019, p. 102) titulat *Réponse de femmes* (1975) on grava una diversitat de dones —simptomàticament cap racialitzada— confessant la seva opinió, les seves inquietuds socials al voltant de ser dona i els seus atributs, condensats en frases curtes, encapsulades, tot conformant, en definitiva, aforismes que sintetitzen les seves vivències i que busquen trencar amb els estereotips del sentit comú (aquells atribuïts a la «societat» personificada). Arran de la prohibició d'algunes de les escenes per l'exposició de nus i per les reflexions sobre el sexe, un dels objectius més directe del curtmetratge és destruir la reificació del cos com a mer estímul *voyeur*<sup>3</sup> que propiciï un objecte plaent per a la visió masculina. L'eslògan pamfletari «el meu cos, la meva decisió» cristal·litza el contingut que busca donar a entendre l'autora, qui no intercedeix amb cap veu en off, sinó que mostra efectivament l'acte d'escolta, representant i donant veu a l'alteritat sense guions que l'encotillin. Habitar un cos de dona és arrossegar una contradicció inscrita en la pell perquè s'hi entrecreuen discursos tradicionals i moderns confrontats, com en una cruïlla on es lluita per fer desaparèixer la càrrega cultural, la sexualització publicitària, els usos mercantilistes i interessats que se li han donat a un cos privat

2 L'autor d'aquest article ha dut a terme la traducció de cites com aquesta originalment publicades en francès, anglès o espanyol.

3 L'escopofília hegemònica en el cinema narratiu clàssic tendeix a reduir la dona en tant que objecte de contemplació i no com a agent particip de la seva acció. v., per a una anàlisi amb més profunditat i rigor, Laura Mulvey, curiosament el mateix any, 1975.

d'autonomia.<sup>4</sup> Juntament amb altres documentals testimonials precedents, com la fotogràfica *Salut les cubains* (1963) o bé *Black Panthers* (1968), la cineasta mostra una solidaritat fascinada per la revolució sexual, però, en general, per qualsevol causa rupturista que atempti contra l'establishment, i possiblement en aquest cas es tracti de la peça on més inequívocament es presenti un missatge contestatari limítrof amb el feminisme contemporani.

Ara bé, apart d'aquests curtmetratges militants, sovint, parlant sobre les seves pel·lícules narratives, s'ha titllat a la directora de frivolitat i d'un judici massa lleuger a l'*statu quo*, respectant en excés un manteniment dels seus esquemes ideològics i dels estereotips que sustenta, com per exemple a *Le bonheur* (1965) (Hottel, 1999, p. 65).

Principalment, a causa d'*Une chante, l'autre pas*, on la lluita pel dret a l'avortament de les protagonistes conviu amb un desig de maternitat, alguns sectors feministes van considerar que Varda exercia un feminisme complaent i poc subversiu. Per posar un exemple, al núm. 57 de la revista *Écran*, Françoise Oukrate va publicar una crítica demolidora de la pel·lícula tenint en compte que la cineasta, aconseguint la benedicció del «cor de tots els senyors de la crítica», va declarar que havia realitzat un film de dona i no pas un film feminista: «Agnès Varda, malgrat seu, s'ha convertit per a la crítica viril, en la «nostra feminista de xoc». Vet aquí, doncs, un film feminista a l'abast de tot el món. Walt Disney dins del MLF (*Mouvement de Libération des Femmes*)» (Merino, 2019, p. 25)<sup>5</sup>.

Possiblement, amb *Réponse de femmes*, Varda buscava una redempció envers el sector que l'havia menyspreat i una demostració del seu potencial polític segons els paràmetres més carrinclons (a més a més, quin motiu conduïa a F. Oukrate a concloure que era nociu pel moviment l'afany divulgador «al alcance de todo el mundo» de la pel·lícula?). De totes maneres, el que molestava més a la MLF sobre les seves pel·lícules fictionals era, igual que se li retreia a Virginia Woolf amb *Una cambra pròpia* (1929), el treball estilístic sobre la forma que impossibilitava una aprehensió transparent, extrapolable per part de la militància feminista. D'altra banda, fins a quin punt podem considerar que *L'une chante, l'autre pas* (1977) obstrueix el camí cap a la revolució sexual? Es poden detectar suficients trets subversius del mode de representació clàssic en l'espectre formal, almenys tan radicals com altres cineastes més transgressores de l'estirp de Kenneth Anger ho van dur a terme, com per convertir en inintel·ligible el compromís (*l'engagement*)?

Pel que fa al contingut, *L'une chante, l'autre pas* (1977) ressegueix al llarg de deu anys l'amistat entre dues joves, Pauline (Valérie Mairesse), qui, després d'abandonar la llar familiar, amb el nom de Pomme acompanyarà un grup musical d'estil *hippie* —Orchidée, que existia en realitat— cantant cançons de protesta, i Suzanne (Thérèse Liotard), la qual no canta i deixarà la feina per obrir un centre de planificació familiar per a dones. Les dues es coneixen quan un dia Pauline se sent

4 «En el documental *Filmer le désir*, Varda afirma que les dones acostumen a filmar el cos femení sencer, mentre que els homes tendeixen a la fragmentació fetitxista». (Merino, 2019, p. 108). Cfr. *Take Off* (1972) de Gunvor Nelson.

5 *L'une chante, l'autre pas* va ser criticada per no ser prou misàndrica (G'Sell, 2018).

encuriosida per unes fotografies de l'amant de la Suzanne, Jérôme (Robert Dadiès), a qui veu al seu laboratori i li pregunta per què desprenen tanta tristesa els rostres de les retratades. Més endavant, la Pauline enganyarà als seus pares per aconseguir diners per un fals viatge d'estudis quan, a l'hora de la veritat, seran per deixar-los a la seva nova amiga, Suzanne, per tal que pugui viatjar per dur a terme la interrupció d'un embaràs no desitjat.

Arran del suïcidi sobtat de Jérôme, les dues protagonistes se separen i no es tornaran a veure fins al moment que les fa reunir-se en una manifestació crucial pel dret a l'avortament. Després de la retrobada, s'escriuen postals a partir de les quals Varda, que a diferència del curtmetratge, insereix la veu com a narradora, elabora salts temporals que coincideixen amb l'enunciació dels records, del que han viscut i no s'han pogut explicar fins ara.

D'altra manera, la pel·lícula afronta temes tabú ignorats en aquell moment pel gènere musical clàssic, relatius a la maternitat, al divorci i a la família monoparental (DeRoo, 2009, p. 253). Així com és destacable, malgrat l'estil de vida itinerant de la Pomme, la manera com s'integra la cançó sense salts espontanis heterodiegètics:

No hi ha coreografia i gairebé cap moviment per part dels personatges. Pomme canta, asseguda en una posició immòbil al vaixell turístic, rodejada per dues dones quietes. En lloc de l'escapisme que tradicionalment associaríem a un número musical, veiem una presentació «factual» dels personatges viatjant a Amsterdam per tenir avortaments segurs, incloent-hi una clínica real, un doctor i l'equipament mèdic com a escenari. (id., p. 255) [La cursiva és nostra.]

Així doncs, Varda, com a congènita espigoladora, aprofita els elements que hi ha a la seva disposició per incloure'ls en el rodatge. Més enllà de l'ocurrència que el grup musical existeixi o que *Plaisir d'amour en Iran* (1976) tingui la seva materialitat tant en el marc fàctic com en el ficcional, més significatiu és assenyalar que també apareix, en la manifestació recreada per Varda amb voluntat documental, la recentment desapareguda jutgessa Gisèle Halimi, qui va lluitar per a la despenalització de l'avortament, advocada defensora en el procés de Bobigny. Malgrat que es tracti d'un melodrama, llavors, constantment està retroalimentant-se de les lluites polítiques, apuntant sempre cap a un enfora sense perdre'l de vista. Per ara, només hem parlat sobre l'autoreferencialitat en el contingut: una història que només trenca amb el mode de representació institucionalitzat (d'acord amb les convencions classificades per Noël Burch) en el pla temàtic i en la possibilitat reflexiva, és a dir, en la capacitat amb què la pel·lícula apel·la a l'espectador i l'envolta d'un ambient llibertari. Ruth Hottell (1999) ha titllat aquest fet com a audiència inclusiva (*inclusive spectatorship*) (id., p. 59), de manera que la pel·lícula projecta una lectura identificatòria (hi ha una construcció harmònica de l'espai accessible i habitable, així com un fora de camp imaginable) amb la història, que pedagògicament ensenya com rebel·lar-se d'una forma gairebé nostàlgica, malgrat recrear el moment present.

El relat cinematogràfic, en conseqüència, exposa el *semblable* (l'espectadora busca la seva semblança a la pantalla [id., p. 52]) i defensa una idea d'identitat —aque-

lla pregunta que ens obligava a tants circumloquis a l'inici— que s'ha de preservar i de la qual s'ha de presumir contra la vergonya obligatòria del sistema patriarcal. La lluita per l'alliberació femenina se situa al centre i tot allò circumdant, qualsevol possible alteritat, actua al seu servei i a favor seu. Com en el teatre èpic de Brecht, aquesta espectadora està tan integrada en la pel·lícula que Varda, molt autoconscient de la seva obra, mai l'oblida, mai se l'imagina estàtica i passiva, sinó que la pren com a possible interlocutora atenta en la hipotètica situació dialògica que és tot artefacte cinematogràfic. Tant és així que DeRoo (2009, p. 255) ho exemplifica molt lúcidament en l'escena on, en un concert, s'intercala la reacció d'una dona provinent del públic quan en acabar la cançó, jutja la lletra per la seva ambigüitat, perquè com parla tan figuradament sobre el ventre inflat de la mare, sembla que estigui defensant el contrari, el moviment provida, *Laissez-les-vivre*, o que estigui culpant a les dones que no vulguin ser mares. Pomme respon: «jo no he dit pas que s'hagin de tenir fills. He dit que, quan una queda embarçada, cal sentir les coses per una mateixa i no escoltar a l'església, l'estat o a les ajudes socials per a les famílies» (DeRoo, 2009, p. 256).

En definitiva, Agnès Varda, en escenes com aquesta, amb un esperit brechtian compartit amb el Dziga Vertov Group, es presenta com una directora que, sense equiparar-ho necessàriament amb la condició femenina, deixant el marge suficient de llibertat perquè cada dona es pronunciï al respecte, demostra la seva fascinació per la política dels afectes i, en concret, per l'instint maternal, fins a l'extrem d'equiparar la distància entre la seva casa i la dels veïns del seu carrer Daguerre de París com un *cordó umbilical* que els lliga emocionalment en el documental de kilòmetre zero, *Daguerreotypes* (1976). En aquesta obra, coneixem a la vessant de Varda més antropològica, que, com el fotògraf August Sander, explora la vida social del carrer amb una curiositat il·limitada que no evoca en categories ni en classes estancades, centrant-se en el perfil de cada venedor, dels lligams familiars i del que s'amaga a la rebotiga.

### 3. El segon moment: *Les glaneurs et la glaneuse* (2000)

La qüestió que es planteja és: només és feminista qui des del seu àmbit de recerca, sigui la filosofia, la literatura o l'arquitectura, s'ocupa directament de qüestions de gènere i en fa la seva especialitat? [...] Crec que això és precisament el que volen els que segueixen alimentant el patriarcat des de l'acadèmia, la cultura i els mitjans: que les dones ens ocupem només «de problemes de dones». Que fem de nosaltres mateixes un tema i un problema, ben delimitat i separat, en lloc d'entrar, contagiar i intervenir en els «seus» temes, amb altres maneres de fer i de pensar (Garcés, 2016, p. 58).

Fins ara, ens hem ocupat estrictament d'una identificació: constatar l'afiliació de la directora i les marques inscrites en les seves imatges que ens permetien assenyalar unes correspondències. Doncs, en certa manera, l'únic que hem dut a terme ha estat perllongar una redundància, potser una tautologia. Quin profit extrauríem d'anar a buscar allò que d'entrada ja s'hi troba? Considerem més fructífer

extrapolar l'etiqueta feminista i deslocalitzar-la, fer-la operativa en un context on només pot funcionar *in absentia*, a l'espera de ser activada com un ressort. De la mateixa manera han evolucionat les reflexions al voltant del gènere realitzades per investigadores que s'han vist obligades a transcendir l'aïllament de l'objecte d'estudi —que no deixa de girar al voltant de les subjectivitats— per superar el *cul-de-sac* conceptual i convertir-se en la tendència interseccional, no interdisciplinària sinó postdisciplinària, en el calaix de sastre que coneixem avui en dia. El cinema de l'entusiasta Varda impedeix un encadenament estandarditzat que la vehiculi amb etiquetes buides. En el seu treball documental, la seva intriga pels deseparats, pels desposseïts (de quina desposseïció parlem si Foucault considerava que el poder no era quelcom que es tenia, sinó que s'executava d'una direcció cap a una altra?<sup>6</sup>) de poder es fa, més que en cap altre lloc, manifest. Curiosament, al llarg d'aquestes línies que han tractat superficialment algunes pel·lícules, encara no hem fet menció d'una de les aportacions clau que més associem a la cineasta francesa: el que ella va anomenar tècnicament la *cine-écriture* i que engloba tota la seva concepció sobre el procediment cinematogràfic.

Malgrat que no té un índex sexual com l'*écriture féminine*, que a pesar de no acotar-se a cap gènere manté una traça connotada en l'atribut *femení* —oblidat com una metàfora, o una catacresi, tan emprada que ha acabat naturalitzant-se—, la *cine-écriture*, en canvi, pot suposar un pas més endavant respecte al plantejament deconstructiu de Cixous perquè s'acota a una manera innovadora de tractar el muntatge vivificat des d'una estricta neutralitat susceptible de ser universal que, de fet, es podria aplicar al treball d'homes com Chris Marker o Godard, els quals igualment posen al descobert els mecanismes de l'enunciat i sovintegen el trencament de la quarta paret: «en el cinema comercial, la brillantor del text finalitzat, les atractives decoracions de l'énonciation (com les coses es presenten) emmascaren l'énoncé (el que s'està dient de veritat) juntament amb la seva ideologia» (Hottell, 1999, p. 54). Aquesta transcendència del gènere, però, com veurem a continuació, no suposa una ignorància de la diferència sexual; més aviat, en aquesta superació se sublima i s'acompanya dels discursos que han estat diferents/diferenciats als ulls dels aparells ideològics de l'Estat, utilitzant la terminologia d'Althusser. Per aclarir aquesta idea, si recorrem a l'esquema de Cixous (1995, p. 13) sobre les biparticions que es despleguen a partir del binomi home/dona, Varda acompanyaria i representaria la part subordinada de la columna on batega l'alteritat, a tots aquells que han quedat fora del centre, a l'altre marge de la barra divisòria, a la «rive gauche» del riu. La sororitat es converteix llavors en solidaritat entre oprimits.

El documental, l'epicentre del nostre interès, que sembla aplegar aquesta qüestió, no ha estat altre que *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). En aquesta obra, la directora explora les capacitats de la seva càmera digital i al llarg de les seves gravacions inscriu una mirada museològica (en el sentit que li dona Ana Maria Guasch [2005, p. 177]) que impregna tot allò que percep. Com bé indica al títol

6 «On sigui que hi hagi poder, el poder s'exerceix. Parlant en propietat, ningú el posseeix; i, per tant, s'exerceix sempre en una determinada direcció» (Spivak, 2009, p. 34) Cfr. la reflexió d'Agamben sobre el dispositiu.

i com amb raó es queixa la mateixa directora en *Deux ans après...* (2002) quan llegeix les traduccions angleses que substitueixen «la glaneuse» per «and I», el que predomina no és només el conjunt d'individus, que per uns motius econòmics o artístics, espigolen l'abandó, l'aliment desaprofitat, els residus i els excedents de les nostres cadenes de consum, sinó la inclusió literalment carnal (un *embodiment*) per part de l'autora que du a terme en el relat.

El context que atorga a la seva concepció fílmica és tan obert que es pot permetre gravar les seves memòries visuals, com quan

[...] Varda es pentina les arrels grises del seu cabell fosc i castany, i mostra la pell profundament arrugada de les seves mans contra el tauler del cotxe, mentre pronuncia la seva refutació d'un famós vers de Corneille sobre la vellesa: «No, no, no és «Oh, ràbia, oh desesperació, oh, la meua vellesa enemiga», podria ser «la meua vellesa amiga», però tot i això, vet aquí els meus cabells, i vet aquí les meves mans, que em diuen que el final és a prop». (Ince, 2013, p. 604)

El punt feminista que manca una singularitat de la qual es feia bandera, en aquest marc epistèmic es torna inclúsiu amb la captació dels estils de vida marginals (són totes aquestes anomalies escollides?). Si forcem l'analogia, Varda — qui, per cert, va estudiar Història de l'Art— organitza en aquesta peça quelcom semblant al que va idear Warburg sobre els seus panells de l'*Atlas Mnemosyne* on ajuntava visionàriament, fregant l'al·lucinació, obres d'art d'alta cultura, de baixa, *runes* anivellades de la civilització occidental que només podien cohabitar per les seves cadenes associatives, les del «comissari» demiúrgic. En la representació dels espigoladors, en els quals no s'atén un biaix de gènere, no s'escriu un elogi a la síndrome de Diògenes, sinó que s'aspira a la universalitat semàntica d'un acte: el d'acollir allò residual. Però aquesta universalitat del gest alhora fa desencadenar (o bé, més aviat, presència) inevitablement una divisió també inequívoca: aquells residus que són recuperats per una deliberació estètica (Varda com a espigoladora privilegiada) o per ser reutilitzats i treure'n un profit sota la mentalitat ecològica; o bé, per contraposició, aquell abocador d'excedents que significa l'últim recurs al qual han de recórrer els sense-sostre, els qui romanen a l'última casella de la subalternitat. Varda, tanmateix, no es deixa emportar per una categorització arbitrària que pretengui homologar la taxonomia. No diu les coses pel seu nom perquè la càmera crea imatges que per sí soles aconseguen evitar dir, emparant l'alteritat com a tal, sense exotismes ni exageracions sensacionalistes de la misèria.

Quan parlem de la representació d'aquest segon grup, els espigoladors forçats, primer des de l'anonimat indistint, després des de l'exposició biogràfica de cadascú amb el *background* vivencial particular, cal tenir present l'apreciació que va observar Spivak quan analitzava la figura de l'intel·lectual. Així ho resumia Manuel Asensi en la introducció al prestigiós article «Can the Subaltern Speak?»:

Spivak cita un passatge d'*El divuit de brumari* en el qual Marx es refereix al fet que els camperols, aquells que viuen al marge de la ciutat i de les seves agrupacions, «no poden representar-se ells mateixos, sinó que han de ser representats». En aquesta

afirmació, el terme 'representació' juga amb la idea de 'parlar per' (*vertreten*) així com la de 'substituir' (*darstellen*), però sense confondre-les, advertint precisament que la brutalitat política es desprèn del fet de considerar-les equivalents. (2009, p. 18)

Al llarg d'aquesta investigació hem intentat demostrar, i el lector decidirà el nostre grau d'ingenuïtat, que si la cineasta sustenta l'estatut de feminista després dels anys setanta i si, a més, el transcendeix, és precisament perquè no confon interessadament les dues accepcions del verb representar, sinó que visibilitza els desposseïts sense aïllar-los del món, sense retratar-los hagiogràficament, però inscrivint-los com una conseqüència automàtica del funcionament capitalista, de la seva reproducció en massa de desigualtat, exclusió i contradiccions liberals.

En conclusió, si Cixous advocava per una despersonalització en l'escriptura que incorporés unes energies libidinals femenines, la cine-écriture de l'Agnès Varda acaba de desplaçar el centre de gravetat del gènere per impulsar una obertura desinteressada cap a l'alteritat. Com hem vist, el món que construeix a *Les glaneurs et la glaneuse* està constituït per un mosaic de persones amb diferents ocupacions — inclosos els terratinents—, entre les quals destaquen els protagonistes propis d'allò que Agamben anomenava la nua vida, aquella que inconscientment no és contemplada quan els dirigents decideixen, en la gestió de la seva política, quina vida val la pena ser viscuda i quina no, quina és accessòria, rebutjable i quina imprescindible jeràrquicament. En aquest sentit, la cineasta, des de la seva perspectiva guerrillera, serveix com a contrapunt per il·luminar amb el seu humor tan personal (qui no tornarà a veure mai més una patata en forma de cor igual?) l'anonimat i fer que uns cossos es dotin d'importància i de significat. Per procediments com aquests, els quals no cal dir que no tenen una intenció altruïsta ni condescendent, Varda exerceix el feminisme dissolt en la praxi cinèfila per comprendre i acostar-se a les línies subterrànies d'allò que no acostuma a ser percebut en les sales de cinema convencional. Així i tot, a causa de l'interès que tenia Varda per fer arribar una complicitat nítida amb l'espectador, el treball estètic tímidament s'arrisca a desviar els seus propòsits, no acostuma a distorsionar formalment els referents com la desfiguració abstracta a la qual arriba avui en dia cert cinema experimental (pensem, a part, en l'estratègia de Straub-Huillet) o l'antropològica mirada postcolonial de Trinh Minh-ha. En definitiva, Varda fugí progressivament de la consigna feminista per abraçar el dubte, aparell a vegades molt més perillós i efectiu que el pamflet iteratiu.

La double journée  
 pauvre maman  
 c'est bien épuisant et c'est mal payé.  
 Friedrich Engels l'avait dit  
 dans la famille aujourd'hui  
 l'homme est le bourgeois  
 et la femme est le prolétariat.  
 Il avait raison

papa Engels,  
 il avait raison  
 car à la maison  
 l'homme est le bourgeois  
 et la femme est le prolétariat  
 –Cançó de *L'une chante, l'autre pas* (François Wertheimer)

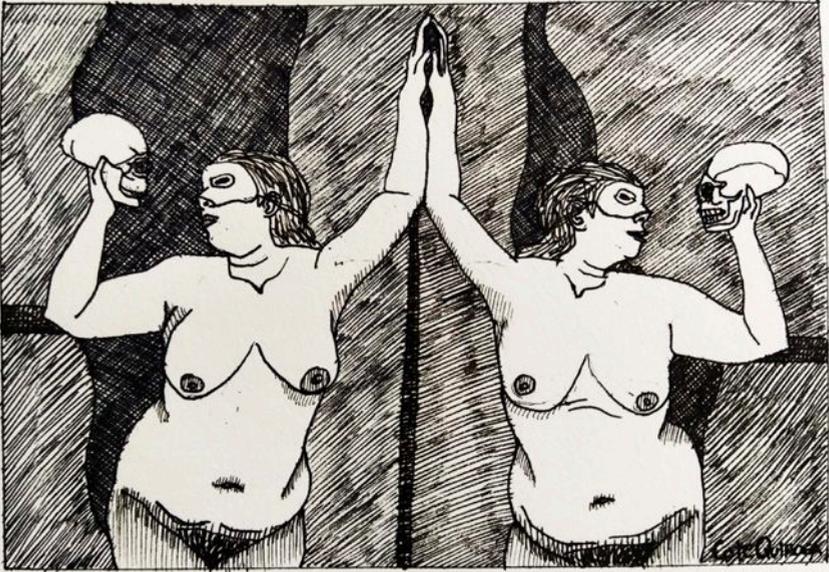
## Bibliografia

- Burch, Noël. (2008 [1968]). *Praxis del cine*. Editorial Fundamentos. Trad. Ramón Font.
- Cixous, Hélène. (1995 [1992]). *La Risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Editorial Anthropos. Trad. Ana María Foix.
- Collin, Françoise. (2006). El sujeto y el autor. O el acto de escribir como acto universal. En Segarra, Marta (Ed.), *Praxis de la diferencia: liberación y libertad*.
- Deroo, Rebeca. (2009). Confronting Contradictions: Genre Subversion and Feminist Politics. En Varda, Agnès *L'une chante, l'autre pas*. (17, 3, pp. 249-265). Modern & Contemporary France.
- Garcés, Marina. (2016). Fora de classe. Textos de filosofía de guerrilla. Arcàdia.
- G'sell, Eileen. (2018). *Agnès Varda's Utopian Musical Homage to Feminism from the 1970s*. Hyperallergic. Recuperat en 16/01/2021 de <https://hyperallergic.com/445718/agnes-vardas-feminist-musical-brooklyn-academy-music/>
- Guasch, Anna María. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia, Revista del Departamento de Historia del Arte*, 5, 157-183.
- Hottell, Ruth. (1999). Including Ourselves: The Role of Female Spectators in Agnès Varda's *Le Bonheur* and *L'Une chante, l'autre pas*. *Cinema Journal*, , 52-71.
- Ince, Kate. (2013). Feminist Phenomenology and the Film World of Agnès Varda. *Hypatia*, 28(3), 602-617.
- Merino, Imma. (2019). Agnès Varda. Espigadora de realidades y de ensueños. Donostia Kultura.
- Moi, Toril. (1999). *What is a Woman? And Other Essays*. Oxford University Press.
- Mulvey, Laura. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. Trad. Placer visual y cine narrativo, dins de Wallis, Brian (2001) *Arte después de la modernidad*. Akal. Trad. César Rendueles, Carolina del Olmo.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (2009). ¿Pueden hablar los subalternos? MACBA. recuperat en 17/01/2021 de <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/pueden-hablar-subalternos>. Trad. Manuel Asensi.
- Williams, Raymond. (2009 [1977]). *Marxismo y literatura*. Las Cuarenta. Trad. Pablo di Masso.

Recibido el 24 de mayo de 2022  
 Aceptado el 18 de enero de 2023  
 BIBLID [1132-8231 (2023: 345-354)]









# Ressenyes

## **Reseña. Ecoxicanismo. Autoras chicanas y justicia medioambiental, Maite Aperribay-Bermejo**

PUV Universitat de Valencia. Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans, 2021, 163 pp.

ISBN: 978-84-9134-847-4; ISBN: 978-84-9134-848-1 (e-Pub); ISBN: 978-84-9134-849-8 PDF

Este libro está dedicado a la literatura chicana (mujeres de origen mexicano que habitan en Estados Unidos) de renombradas autoras de finales del siglo XX, como son Lucha Corpi, Ana Castillo, Cherríe Moraga y Helena María Viramontes. El método de análisis de sus obras es el *xicanismo*, que Amaia Ibararán Bigalondo establece como el reconocimiento de su condición de autoras chicanas (Ibararán Bigalondo, 1999). Y más aún, este análisis se establece a través de lo definido por Ana Castillo como *xicanisma* (Castillo, 2014, p. 11), puesto que las reflexiones académicas se traspasan al espacio cotidiano y a la sociedad. Del concepto de Ibararán y Castillo emerge el título de este libro que nos habla del ecofeminismo de chicanas y justicia medioambiental.

El libro cuenta con extensas referencias bibliográficas, especialmente sobre el movimiento de chicanos y chicanas, que nos permite contextualizar las luchas de este grupo, como las que tienen relación con la UFW y uno de sus líderes, César Chávez, autor del documental *The Wrath of Grapes Boycott* (1986). Entre sus focos de acción en los noventa estuvo eliminar los pesticidas de zonas rurales, como las de California, dados los altos índices de enfermedad, malformaciones y mortalidad que causaban a los trabajadores chicanos y chicanas de esas tierras y a la comunidad chicana que consumía los alimentos cosechados de esos campos.

En la publicación, Aperribay-Bermejo va refiriendo a la procedencia de las autoras de los relatos (tres de ellas chicanas y una de ascendencia mexicana, Corpis, quien se considera chicana) y sus compromisos ecofeministas, políticos y activistas que se evidencian en sus obras de ficción. Al tiempo, señala que los relatos se enmarcan en una época donde se instala políticamente a nivel internacional el concepto de justicia medioambiental, cuestión que en cierta medida entronca con las batallas que dieron grupos como UFW y César Chávez, en busca de un medioambiente menos contaminante. Recordemos que en 1991 se celebra en Washington DC, la First National People of Color Environmental Leadership Summit Justice (EJ), donde se redactaron y adoptaron los 17 principios de Justicia Medioambiental.

Maite Aperribay-Bermejo, autora del estudio, junto con las literatas a las que analiza, comparten en su estructura conceptual la definición de ecofeminismo de Alicia Puleo (Puleo, 2011), que lo define como la intersección de dos grandes concepciones y prácticas: por una parte, el pensamiento y movimiento feminista que revaloriza las tareas del cuidado y que acoge y conserva las reivindicaciones históricas del feminismo (como el derecho de las mujeres a decidir sobre sus cuerpos), al tiempo que pone en escena el pensamiento ecológico —que en el caso de las mujeres

chicanas tiene sus antecedentes en sus culturas ancestrales—, e indaga sobre cómo los cuerpos de las mujeres y la naturaleza han sido dañados por el sistema patriarcal. Estas dos concepciones y prácticas se mueven en el interior del ecofeminismo como unas: «hermenéuticas de la sospecha, es decir, nos ayudan a sospechar acerca de ideas preestablecidas que tenemos sobre la realidad» (Puleo, 2020).

Sobre esta base y teniendo presente el modo en que las condiciones de raza, etnia, sexo, género y clase han afectado a las mujeres chicanas hasta la actualidad, la autora indaga en cómo las cuatro literatas de esa etnia trabajan sus textos teniendo como referentes sus contextos históricos, sociopolíticos y territoriales, teniendo en cuenta que las historias que relatan tienen mayoritariamente como protagonistas a mujeres chicanas y transcurren en la zona chicana de Estados Unidos, es decir, California, como en *Cactus Blood* (1995) de Lucha Corpi, *Heroes and saints* (1994) y *Watsonville: some place not here* (1996) de Cherríe Moraga o en *Under the feet of Jesus* (1995) de Helena María Viramontes. En el caso de *So Far from God*, de Ana Castillo, el relato se sitúa en Nuevo México, lugar hasta hace poco menoscabado por ser poblado por minorías hispanas desdeñadas por el discurso político oficial estadounidense blanco. Todas las obras portan la revalorización de la conciencia ecofeminista, ecocixanista.

Estos relatos ficcionados seleccionados por la autora son parte de un tipo de literatura de denuncia, como se aprecia en los evocadores títulos de los capítulos que configura Aperribay-Bermejo, como por ejemplo: *Heroes and Saints* (Cherríe Moraga, 1994: *voces chicanas subversivas*). Son capítulos que nos muestran las historias y las luchas de mujeres chicanas, prioritariamente de clase trabajadora, que encaran el sistema capitalista y patriarcal que las degrada, situándolas en desmedro de las mujeres blancas y de los hombres, incluso de los chicanos, desde el ecofeminismo, para posicionarse en la vida diaria —y con ello, romper el estigma de la subalteridad (Shiva & Mies, 1998). Con ello buscan mejorar el transcurrir de sus vidas y las de sus comunidades, para situarse en paridad de oportunidades frente a los hombres, desde una visión marcada por la justicia medioambiental.

Cabe decir que los relatos enunciados, como lo explicita la autora, tienen como protagonistas y secundarios a personas cotidianas y marginales para el sistema estadounidense blanco (incluidos los hombres) y el discurso feminista blanco procedente desde los sesenta de mujeres de clase media y alta. Esta denuncia contra el feminismo blanco, eminentemente «eurocéntrico» (Saldívar-Hull, 2000), ya lo había explicitado Angela Davis como una problemática frente a la cual acuñó su famosa frase: «El feminismo será antirracista o no será».

Los personajes que pueblan los relatos seleccionados de las cuatro literatas chicanas, como lo da a entender Aperribay-Bermejo, luchan contra su destino y lo obliteran. Es lo que se aprecia con Carlota Navarro, quien encarna en *Cactus* el tráfico de personas al que muchas minorías raciales han sido sometidas; en este caso, Navarro es una adolescente mexicana que, al quedar huérfana, como tantos niños desprotegidos socialmente en las periferias de los países del primer y del tercer mundo, es vendida por el tío de su mejor amiga a un médico californiano blanco que la viola. Finalmente logra huir de su captor, pero atraviesa un viñedo recién fu-

migado y enferma. Al documentarse sobre el tema, toma nota de las consecuencias en la salud humana y el medio ambiente de los pesticidas, dedicándose, a partir de su propia experiencia, a informar sobre los efectos nocivos de los fumigantes en los campos.

Maite Aperribay-Bermejo termina señalando que el buen vivir es una alternativa de vida razonable, ya que entra en línea con «la ética del cuidado y con el primer principio del ecofeminismo, que aboga por la necesidad de una transformación social» (Aperribay-Bermejo, 2021, p. 152). Es importante señalar que «el buen vivir» se refiere en este caso a la noción quechua de «Sumak kawsay», que en sus implicaciones originales conlleva el *sumak*, que refiere a la realización hermosa e ideal del planeta, mientras que *kawsay* significa una «vida digna» en armonía y plenitud. Pero, además, el neologismo «Sumak kawsay» apareció en la década de los noventa como propuesta cultural y política que fue adoptada ulteriormente en las constituciones de Ecuador y Bolivia por los movimientos del socialismo del siglo XXI (Álvarez, 2014).

Cabe agregar que el texto de Maite Aperribay-Bermejo está emparentado discursivamente con los desafíos de la decolonialidad que se opone a los procesos de la «invención de América» por parte de los colonizadores, como lo establece Edmundo O’Gorman (O’Gorman, 1958), colonizadores quienes poblaron el continente, que llamaron América, de imágenes mitológicas solamente reconocibles para ellos. Este modo de enfrentar lo desconocido, como lo demuestran los *Bestiarios Americanos*, sin duda tuvo su raíz en el miedo a reconocer otros tipos de humanos, a los indígenas (Avendaño Santana, 2022), a los cuales hasta el día de hoy, junto a la comunidad negra y afrodescendiente, llevan el estigma de la categorización de las razas creadas por los colonizadores (véase por ejemplo la *pintura de castas* o *cuadros de mestizaje*), como ocurre con los chicanos, a quienes se les considera inferiores.

Anibal Quijano, desde sus planteamientos decoloniales, considera el problema de la raza como el sustento de la colonialidad, que sería el más eficaz instrumento de dominación social inventado en los últimos 500 años, y que sostiene la colonialidad del poder (Quijano, 2014) que ha traspasado los cuerpos de la negritud y de los mestizos, al punto que aún las huellas del látigo del amo se mantienen —como lo explicitan obras de artistas visuales como Ana Mendieta en sus *Esculturas Rupestres* (1982) o Jeannette Ehlers en *Whip it good: spinning from history’s filthy mind* (2013)—, en diversas formas de segregación social y racial.

Rita Segato establece que la conexión entre la colonialidad del poder y el patriarcado genera la colonialidad de género. Y, para ella, el ecofeminismo es una acción contra «una rapiña territorial y una rapiña de los cuerpos que nos dice que la Conquista aún está en curso en buena parte de nuestros territorios» (Segato, 2019). Así, las problemáticas que aborda este texto nos remiten a las luchas históricas del feminismo, llevándonos a recordar que Alexandra Kollontai definía el feminismo como una lucha por hacer extensivos a las mujeres los «derechos del hombre y del ciudadano» proclamados por la revolución francesa. Y Kollontai solicitaba en el *Primer Congreso de Mujeres de Toda Rusia* (1908) la

extensión de la legislación protectora del trabajo a todas las ramas de la industria, así como al trabajo agrícola...; [...la] prohibición del trabajo femenino en actividades particularmente dañinas para el cuerpo femenino: en industrias donde se usa mercurio, fósforo, plomo y otras sustancias venenosas; [...]. (Frenicia y Gaido, 2018)

Por ello, el libro nos recuerda la necesidad de volver a revisar y plantear las luchas históricas del feminismo, pero desde una mirada abierta a los feminismos *otros*, y nos abre a preocupaciones nuevas, como la ecología, donde las mujeres chicanas, teniendo presentes prácticas ancestrales, idean una mirada ecofeminista con justicia medioambiental que responde y da salida a la crisis climática.

### Bibliografía

- Avendaño Santana, Lynda. (2023). Decolonización y mujeres Latino(americanas), y sus performances artísticas: Ana Mendieta, Sharon Bridgforth, Diamela Eltit, Jesusa Rodríguez, Josefina Báez y Marga Gómez. Anãnsi. *Revista de Filosofía: Dossiê Estéticas Latino-Americanas, Dossiê Eurocentrismo Acadêmico & Fluxo Contínuo*, 3(2), 54-67.  
<https://revistas.uneb.br/index.php/anansi/issue/view/677>
- Castillo, Ana. (2014). *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*. University of New Mexico Press.
- Frenicia, Cintia y Gaido, Daniel. (2018). *Feminismo y movimiento de mujeres socialistas en la revolución rusa*. Ariadna Ediciones.
- García Álvarez, Santiago. (2014). *Sumak kawsay o buen vivir como alternativa al desarrollo en Ecuador. Aplicación y resultados en el gobierno de Rafael Correa (2007-2011)* [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- Ibarrarán Bigalondo, Amaia. (1999). El Xicanismo como método de análisis de la novela chicana de mujeres: El caso de Ana Castillo. *REDEN: Revista Española de Estudios Norteamericanos*, 17-18, 123-34.
- O'Gorman, Edmundo. (1958). *La invención de América: Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. Fondo de cultura económica.
- Puleo, Alicia. (2011). *Ecofeminismo: para otro mundo posible*. Cátedra.
- Quijano, Aníbal. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Assis Clímaco, Danilo (Ed.), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 777-832). CLACSO.
- Saldívar-Hull, Sonia. (2000). *Feminism on the Border: chicana gender politics and literature*. University of California Press.
- Shiva, Vandana, y Mies, Maria. (1998). *La Praxis del ecofeminismo: biotecnología, consumo y reproducción*. Editorial Icaria.

**Webs**

Puleo, Alicia. (20 de enero de 2022). *Ecofeminismo en tempos de pandemia*. Consello de Cultura Galega [Archivo de Vídeo].

<https://www.youtube.com/watch?v=xS7-GFnIUVk> [Fecha de última consulta: 13/02/2023]

Entrevista Segato, R. (2019). El arraigo como modo de resistencia ecofeminista / Por Jorgelina Hiba. *Bio DiversidadLa*:

<https://www.biodiversidadla.org/Noticias/El-arraigo-como-modo-de-resistencia-ecofeminista> [Fecha de última consulta: 13/02/2023]

**Lynda Avendaño Santana**

Universidad Complutense de Madrid

Investigadora María Zambrano del Instifem. /Ministerio de Universidades,

Unión Europea- NextGenerationEU/CIELA. UCH

avesanta2@gmail.com/lyndaave@ucm.es

Recibido el 13 de febrero 2023

Aceptado el 27 de febrero de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 359-363)]



**Reseña. Ecofeminismo y decrecimiento, Victoria Aragón García**  
Catarata, 2022, 128 pp.  
ISBN: 978-84-135240-8-5

La relación entre la mujer y el medio natural ha sido una temática constante desde que la lucha feminista comenzara a plantearse como una necesidad a aplicar en la sociedad de una forma abierta en la década de 1970. Desde ese momento, el género es un campo de investigación transversal vinculado, como definió Joan Scott, a una forma de organización social y de las relaciones de poder que podemos observar en las instituciones, los tratados, los mitos y las identidades (Scott, 1986).

Por su parte, la segunda mitad de este binomio, la Naturaleza, también se ha convertido en un ámbito de estudio, el de lo ecológico, gracias al impulso de trabajos referenciales como el de Barbara Newman titulado *God and Goddess. Vision, Poetry and Belief in the Middle Ages*, publicado en 2003; o, más recientemente, a los planteamientos de María Mies y Vandana Shiva en su libro *Ecofeminismo. Nueva edición ampliada* y Aimé Tapia González en *Mujeres indígenas en defensa de la tierra*, publicados en 2016 y 2018, respectivamente. Difícilmente separable de lo social, la aproximación de los distintos autores al medio natural ha puesto de manifiesto las problemáticas a las que se enfrenta la sociedad, y más significativamente las mujeres, en un sistema organizado en torno a los conceptos de capitalismo y patriarcado.

*Ecofeminismo y decrecimiento* es un título concreto y conciso que informa al lector o lectora acerca de las categorías de análisis histórico a las que va a enfrentarse al adentrarse en cada una de las páginas de esta monografía de la mano de su autora. Victoria Aragón García es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Murcia y, actualmente, trabaja como profesora de Sociología en la Universidad de Granada. Publicado en 2022, el libro nos expone un planteamiento que viene a cubrir el vacío historiográfico existente sobre esta temática, como bien indica Carlos Taibo, profesor de Ciencia Política y de la Administración en la Universidad Autónoma de Madrid, y prologuista del libro, quien ya coordinó en 2010 una publicación colectiva titulada *Decrecimientos*, con estrechos vínculos con la que ahora nos ocupa y que continúa publicando trabajos sobre la necesidad de detener el avance del sistema de crecimiento actual.

Estamos, en suma, ante dos conceptos que se superponen y conviven, puesto que ninguno de ellos admite subordinación al otro y que podemos ver en diferentes aspectos de la construcción del sistema de organización social. La relación entre el planeta, la Naturaleza, y el marco que condiciona la situación de las mujeres a lo largo del orbe es innegable si hacemos una retrospectiva, obedeciendo a la antedicha definición de Scott. Esto es, el planteamiento de una alternativa al sistema de organización social de la vida actual basado en el crecimiento: la creencia de que «más es mejor».

El libro combina, por medio de una prosa sencilla y concreta, con un enfoque pedagógico, la rigurosidad académica de la exposición y la crítica basada en datos e informes de expertos, que se muestran en los gráficos que acompañan al texto, con

una consiguiente —aunque puede que no pretendida por la autora en un primer momento— intención divulgadora que logra llegar al lector o lectora entendidos en la materia y abrir el horizonte de pensamiento al debate para quien no es experto en ello. Lo hace, además, poniendo el foco en cuestiones concretas desde un enfoque multidisciplinar tales como el consumo, el patriarcado o el deterioro del medioambiente, entre otras; aspecto que lo convierte en una publicación relevante para su ámbito de conocimiento por su mayor carga de profundidad en torno al campo del decrecimiento frente a anteriores intentos de abordar el mismo problema.

La estructura se organiza en ocho capítulos que van precedidos del ya citado prólogo, un prefacio y una introducción, que nos ponen en antecedentes de los puntos que se van a tratar en los apartados que componen el cuerpo del libro. Aquí es donde la autora desmenuza cada una de estas categorías y la problemática actual de la mano de un vasto aparato científico. En apenas algo más de un centenar de páginas se aborda un estado de la cuestión actual del objeto de análisis del libro, se plantea el problema, sin obviar los aspectos positivos que ha traído el modelo actual hasta su colapso presente, como es el caso del incremento de la tasa de alfabetización, el aumento de la esperanza de vida o la creación de los servicios públicos. La autora argumenta en base a estas dos categorías como propuesta para solventarlo, con el fin de caminar en otra dirección, hacia la construcción de un nuevo paradigma del sistema capitalista neoliberal del presente.

Desde el punto de vista del contenido, podemos hablar de un primer bloque, compuesto por los dos primeros capítulos, que llevan por título «La incómoda realidad del androceno. Consecuencias ambientales de un modelo erróneo» y «Consecuencias socioeconómicas del impacto ambiental», respectivamente. En ellos, la profesora Aragón presenta el panorama presente de un planeta en un punto crítico a consecuencia de la acción humana, ejecutora del sistema basado en el continuo crecimiento, para lo que se necesitan continuos recursos que se extraen de este. En el tercer capítulo, bajo la denominación de «Las estrategias falaces en la lucha contra el deterioro ambiental», plantea la tercera variable, que podríamos definir como la «trampa del lenguaje»: las etiquetas verdes, en la que los mismos agentes que causan el problema maquillan sus actividades al añadir etiquetas verdes a aquello que realizan para contribuir a la sostenibilidad.

Los dos siguientes apartados, llamados «La invitación al decrecimiento ante el colapso y el poscolapso» y «Nuevos valores para nuevas necesidades», exponen la propuesta de cambio que arranca en el decrecimiento, que no significa la carestía ni renuncia a la cobertura de las necesidades vitales y sociales. Al contrario, se trata de la supresión consciente de aquello que es superficial y que se enraíza en un individualismo acrítico basado en la posesión y la explotación del otro hasta crear una falsa sensación de poder en las personas. Un cambio para el que, en palabras de la propia autora, citando a Razming Keucheyan y su análisis de la teoría de las necesidades:

Es necesario deslegitimar las necesidades construidas y concretar las indispensables. Tal vez sería más correcto hablar de necesidades esenciales, en el

sentido de la buena vida, no solo en el nivel individual, sino también social; [...] reelaborar nuestras relaciones y esquemas mentales, recuperar espacios de libertad, desmaterializar lo importante y establecer un nuevo orden de relaciones. (p. 56)

Es en este punto donde el decrecimiento se solapa con el ecofeminismo, al plantear las relaciones entre personas desde un punto de vista más social y menos «masculinizado», es decir, basado en valores como la competencia y la violencia con el medio natural. El sexto capítulo, «Capitalismo y patriarcado: el matrimonio perfecto», y el séptimo, «Hombres, mujeres: el cambio será feminista, o no será», parten del avance que el sistema actual capitalista ha otorgado a las mujeres, un papel constreñido a cargar con las responsabilidades y trabajos sociales, los del cuidado y la familia, mientras permite a los varones desarrollarse libremente sin corresponsabilidad ni condicionantes a la hora de plantear su trayectoria vital. Todo ello es fruto, además, de una educación que instruye a las mujeres para la realización de estas tareas como parte de su identidad. Un escenario en donde, para superarlo, estas deben asumir actitudes masculinas o hacerlo llevando mayores cargas y con peores consecuencias que sus homólogos masculinos.

Por su parte, en el último capítulo, que lleva por título «El papel de la política. Una reflexión sobre el lugar de las ideologías», la autora reflexiona sobre el papel que ha jugado la ideología política en toda esta situación. Para ello, critica la posición a derecha e izquierda, no solamente negacionista de un lado, sino también la asunción del sistema por parte del otro lado, de nuevo de la mano del uso del lenguaje, pero dentro de la misma espiral de un sistema que si bien ha traído avances positivos, se encuentra en un momento de colapso de la forma de vida actual.

Una propuesta bibliográfica clarificadora, en fin, concreta en su objeto y objetivos, en la que la autora presenta una exposición crítica de ideas que argumenta de manera sólida y sin artificios en su escritura. Con esta obra, la editorial Catarata continúa con su firme compromiso de dar luz a los textos que ahondan en las problemáticas actuales con importantes títulos que ponen de manifiesto la necesidad de trabajar en torno a estos dos conceptos como contrapunto a la pareja compuesta por capitalismo y patriarcado. Ello permite entender el problema planteado, a la par que adentrarse en la temática del decrecimiento, la ecología y el feminismo. En suma, estamos ante una recomendación interesante y sugestiva a partes iguales, que resulta indispensable por su faceta pedagógica para cualquier lector o lectora que desee ampliar su visión de los problemas que acucian nuestros días.

## Bibliografía

- Miles, María y Shiva, Vandana. (2016). *Ecofeminismo. Nueva edición ampliada*. Icaria editorial.
- Newman, Barbara. (2003). *God and Goddess. Vision, Poetry and Belief in the Middle Ages*. University of Pennsylvania Press.
- Scott, Joan W. (1986). *Gender: A Useful Category of Historical Analysis* American

*Historical review*, 91, 1053-1075.

Tapia González, Aimé. (2018). *Mujeres indígenas en defensa de la tierra*. Cátedra.

**Carmen Poblete Trichilet**

Universidad de Castilla-La Mancha

carmen.ptrichilet@uclm.es

Recibido el 19 de septiembre de 2022

Aceptado el 22 de enero de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 364-366)]

## **Reseña. Feminist Critical Literacy. From Mainstream Culture to Didactic Prodsusage, Laura Triviño Cabrera**

Octaedro, 2022, 130 pp.

ISBN: 978-84-193123-0-3

¿Quién se atrevería a hacer tambalear los esquemas de la educación académica en un aula de Didáctica de las Ciencias Sociales, situando a Beyoncé como detonante para la formación ciudadana feminista del futuro profesorado? Laura Triviño plantea en esta obra una propuesta esencial en el ámbito de la enseñanza del feminismo, «una de las prioridades de la agenda feminista del siglo XXI, la formación y la concienciación feministas del profesorado en formación inicial y continua» (Triviño, 2022, p. 23).

Su enfoque propone pensar la educación como utopía feminista cuyo alcance concibe mediante el proceso que presenta, al que denomina «Alfabetización Crítica Feminista» y que es el resultado de una serie de investigaciones educativas desarrolladas en proyectos I+D y proyectos de innovación educativa. Su planteamiento se dirige a «la formación del profesorado de todas las disciplinas, aunque más orientada a las Ciencias Sociales y Humanas y a la Educación Artística desde el uso de la multimodalidad como enfoque pedagógico» (Triviño, 2022, p. 20).

Desde el primer capítulo, dedicado a reflexionar sobre la compleja cuestión de ser docente feminista, Laura Triviño declara su compromiso ético con el feminismo, atestiguado por su carrera docente e investigadora en Teoría Feminista y Didáctica de las Ciencias Sociales, en la que es patente su preocupación por que ambas disciplinas caminen de la mano. Afronta su propuesta como un reto muy complejo, dados los obstáculos a los que la enseñanza del feminismo se enfrenta y cuyas causas detecta durante sus propias observaciones en el aula, apoyadas también en su exploración de las experiencias expuestas por otras profesoras del ámbito internacional, como Angela McRobbie o Gabriela Macedo:

Alumnos y alumnas que se resisten al uso del lenguaje inclusivo, a la visibilidad de las mujeres en el currículum escolar, a preocuparse por iguales derechos entre hombres y mujeres tanto en su propia sociedad como en el resto del mundo y que minusvaloran situaciones de extrema gravedad y alarma social como las derivadas de la violencia machista. (Triviño, 2022, p. 26)

Con ello, denuncia que el feminismo está constantemente presente en el debate político, en los medios de comunicación o en las redes sociales, pero no lo suficiente en las aulas. «Si el feminismo no era tratado en las aulas por resultar incómodo o por no ser considerado de especial relevancia por parte del profesorado, ¿dónde adquirirían dichas ideas?» (Triviño, 2022, p. 32). Para Laura Triviño, esta ausencia de la teoría feminista comporta el acercamiento del alumnado al feminismo desde una cultura mediática generada por la hegemonía neocapitalista, forjadora de las iden-

tidades postfeministas, y desde la emergencia del posmachismo, distorsionándose así el propio movimiento feminista.

Para solventar esta problemática, la profesora Triviño propone la introducción de la teoría feminista como cuestión candente en las aulas y concibe el aula como un espacio heterotópico que rompe con el escriturocentrismo como única forma de alfabetización y con la alta cultura como único modelo de creación de conocimiento, así como con la perspectiva eurocéntrica y patriarcal; heterotopía multimodal que Laura Triviño establece como la vía para alcanzar la utopía feminista con el propósito de

Combatir prejuicios, discriminaciones y exclusiones, a través de la visibilidad de la otredad (mujeres, infancia, orientación sexual, minorías, etc.) y que conduzca a la adquisición de competencias empáticas, empoderadoras y emancipatorias, por parte de nuestro alumnado, para la construcción de una sociedad mejor. (Triviño, 2022, p. 22)

En el segundo capítulo, Laura Triviño amplía el estudio de la alfabetización audiovisual sobre la cultura *mainstream*, tradicionalmente abordado desde las áreas de educomunicación, pedagogía y educación artística. El nuevo enfoque que la profesora presenta se basa en el desarrollo de competencias estéticas, «propias de dos disciplinas humanísticas denostadas por el sistema educativo, como son la Filosofía y la Historia del Arte» (Triviño, 2022, p. 41), cuyo currículum escolar correspondiente a las etapas de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato discrimina tales competencias en favor de las competencias histórico-artísticas.

Laura Triviño demuestra en este capítulo un ejercicio de riguroso conocimiento de las promociones de estudiantes que llegan a su aula, identificando su pertenencia a la llamada Generación Z, nacidos y nacidas entre el final de la década de los años noventa y los primeros años del siglo XXI. Se trata de estudiantes que han crecido integrando el uso de los dispositivos digitales como parte esencial de su cotidianeidad y que produce sus propios contenidos mediáticos en las redes sociales. Aquí, la profesora Triviño recoge el fenómeno conocido como *produsage* (*production + usage*) en las redes sociales, que se define como la doble condición de responsables de producción y participantes de estos estudiantes, a quienes identifica y designa como «Generación Docente Z» y sobre quienes se cuestiona una serie de interrogantes sustanciales:

¿Es consciente esta generación de cómo sus derechos fundamentales como seres humanos podrían verse afectados por los mensajes que les llegaban a través de centenares de imágenes diarias difundidas por redes sociales y otros canales de comunicación? O quizás la pregunta podría ser al revés: ¿es consciente el profesorado que sería importante para la generación a la que imparte clases, la adquisición de una serie de competencias que le permitiera afrontar la influencia de los mensajes que circulan a través de redes sociales y otros canales de comunicación y, por otro lado, actuar de forma libre y autónoma? (Triviño, 2022, p. 57)

Este aspecto de la investigación de Laura Triviño, que esclarece el papel de la cultura *mainstream* en la configuración de identidades del joven profesorado en formación inicial, resulta fundamental para comprender la enorme necesidad de su propuesta, orientada a desarrollar la Alfabetización Crítica Feminista, y que expone en el tercer capítulo. Un proceso diseñado por la autora, que se compone de dos momentos: 1) el «análisis de la construcción de las identidades, las representaciones patriarcales *mainstream* y las actitudes machistas, sexistas, clasistas, racistas y homófobas que aparecen en las producciones audiovisuales seguidas en las plataformas digitales» (Triviño, 2022, p. 56); y, 2) «la Alfabetización Crítica Feminista, que asume la transposición didáctica del fenómeno del *produsage* juvenil, dando como resultado el *produsage* didáctico» (Triviño, 2022, p. 56).

Expone la necesidad, en primer lugar, de pasar de la alfabetización a la alfabetización crítica, asumiendo las concepciones formuladas por Giroux sobre la necesidad del «paso de la alfabetización y la escuela tradicional a la literacidad crítica y la escuela postmoderna» (Triviño, 2022, p. 62), donde no solo se debe enseñar a leer y escribir, sino a leer críticamente; y, en segundo lugar, la necesidad de desplegar la alfabetización crítica hacia la Alfabetización Crítica Feminista con el propósito de generar conciencia feminista en la formación docente.

La propuesta de Alfabetización Crítica Feminista que presenta se origina en la crítica literaria feminista y en la teoría crítica feminista, y comparte el esquema de la literacidad crítica de Cassany, aunque con algunas ampliaciones y modificaciones. Su planteamiento se basa en la multimodalidad, lo que conecta con su idea de una pluralidad de literacidades sobre las diferentes maneras de comunicación a través de textos escritos, visuales, sonoros y audiovisuales. Plantea, de este modo, un interesante enfoque sobre la multimodalidad, que vincula, desde su dimensión pedagógica, con el desarrollo de un currículum feminista interseccional, aspecto donde Laura Triviño da un paso más al no conformarse solo con integrar el feminismo plural, pues comprende la necesidad de que la Alfabetización Crítica Feminista incorpore la perspectiva feminista interseccional «que nos ayude a entender la situación de las mujeres desde sus diferentes contextos y teniendo en cuenta sus discriminaciones» (Triviño, 2022, pp. 72-73). Con todo ello, define la Alfabetización Crítica Feminista como:

El proceso hermenéutico de sospecha y de deconstrucción performativa de textos multimodales, cuya finalidad es generar conciencia feminista en el profesorado desde una perspectiva interseccional; mediante la adquisición de competencias críticas, creativas, empáticas, estéticas y empoderadoras que contribuyan a la formación de una ciudadanía glocal justa, igualitaria y equitativa. (Triviño, 2022, p. 75)

Para su desarrollo, Laura Triviño establece, apoyándose en una sólida articulación teórica, ocho principios necesarios: 1) Dialogicidad; 2) Género como hermenéutica de la sospecha y género como categoría de análisis; 3) Deconstrucción de las

mujeres como objeto; 4) Feminismo Plural e Interseccional, 5) Interdiscipliniedad y Transdiscipliniedad; 6) Visibilidad de las mujeres como sujeto; 7) Lenguaje empoderador para las mujeres; y, 8) Compromiso ético feminista.

El cuarto capítulo contiene una valiosa herramienta docente, la «Guía didáctica para la Alfabetización Crítica Feminista», en la que Laura Triviño nos ofrece la dimensión empírica de su propuesta, aportando las necesarias orientaciones para la implementación de la Alfabetización Crítica Feminista en las aulas. Para su aplicación, elige como texto *mainstream* el videoclip *Formation* de Beyoncé. La cantante «se había convertido en un referente feminista para toda una generación de jóvenes postfeministas que se acercaban al feminismo desde sus canciones» (Triviño, 2022, p. 87), a pesar de que numerosas voces feministas manifestaron su disconformidad con Beyoncé por su hipersexualización. Su elección, tal y como explica la profesora Triviño, se debe a que, sometido al proceso de Alfabetización Crítica Feminista, permite trabajar el enfoque feminista interseccional con el alumnado, abordando todas las categorías (género, raza, clase, cuerpo y especie).

A partir de aquí, el proceso continúa a través de sus dos fases: la primera, dedicada a la escucha hermenéutica del videoclip (Cultura *Mainstream*) para profundizar en los discursos hegemónicos que en él se proyectan. Para esta fase, Laura Triviño acude a la mayéutica y diseña un cuestionario orientado a la adquisición de nuevas miradas hacia el videoclip desde categorías feministas interseccionales. La segunda fase consiste en la creación y escritura deconstructiva por parte del alumnado de un vídeo educativo (*Prodsusage* Didáctico) «con el propósito de ofrecer relatos audiovisuales que aborden conocimientos sobre problemáticas sociales relevantes (machismo, sexismo, violencia de género...) y propuestas para su erradicación desde las escuelas» (Triviño, 2022, p. 91). Una vez más, Triviño hace uso de la mayéutica y propone un nuevo cuestionario destinado a ayudar a generar nuevas miradas sobre el nuevo vídeo desde categorías feministas interseccionales.

A modo de conclusión de la obra, Laura Triviño realiza una interesante analogía de la Alfabetización Crítica Feminista como aracnología educativa, en la que entiende el texto *mainstream* como un tejido generador de una multiplicidad de significados y lecturas que dan lugar a su vez «a los textos tejidos por el profesorado en formación, entendidos como recursos educativos o *prodsusage* didáctico desde un enfoque feminista» (Triviño, 2022, p. 103). Continuando con su analogía, con honesta sinceridad reconoce las aracnofobias al feminismo que suelen darse y comprende la Alfabetización Crítica Feminista como la historia de una indisciplina:

Porque sería difícil pensar que el profesorado en formación podría asumir otros modos de mirar e interrogar la realidad educativa; estableciendo momentos de ruptura y turbulencia que plantean problemáticas más allá de los márgenes de las disciplinas en las que el alumnado se había especializado previamente. Esas problemáticas giran en torno a la teoría feminista y cómo ésta se erige como una oportunidad para el desarrollo del pensamiento crítico-creativo en la profesión docente que tiene en su horizonte, la educación de ciudadanas y ciudadanos en la sociedad red. (Triviño, 2022, p. 103)

En definitiva, la obra de Laura Triviño que aquí se reseña constituye una aportación significativa e imprescindible para la formación feminista del futuro profesorado como agente del cambio social. Es una constante invitación a la reflexión educativa, en la que rompe valientemente con la escuela tradicional, los discursos hegemónicos y el menosprecio por la cultura *mainstream*, y apuesta por la importancia de incorporar los Estudios Culturales y Estudios Visuales al ámbito educativo con objeto de promover una mayor alfabetización crítica visual. Un valioso material docente, fruto de una sólida construcción teórica, de la experiencia real de aula y del profundo y honesto compromiso ético con el feminismo.

**Elisa Isabel Chávez Guerrero**  
Universidad de Málaga  
echaves@uma.es

Recibido el 17 de Febrero 2023  
Aceptado el 27 de Febrero 2023  
BIBLID [1132-8231 (2023: 368-372)]



## Reseña. Diario, Marie Bashkirtseff

Espinas, 2022, 225 pp.

ISBN: 978-84-124544-4-4

Marie Bashkirsteff fue una pintora y escritora nacida en *la pequeña Rusia*, lo que actualmente se conoce como Ucrania. Esta polifacética mujer, cuya vida y obra se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX, nos dejó sus vivencias y pensamientos por escrito, de su puño y letra en su *Diario*. Esta artista, de orígenes rusos y ucranianos, pasó gran parte de su vida viajando por Europa, viajes que nos describe en sus líneas. Se asentó junto a su familia materna en Francia, entre Niza y especialmente París, lugar donde murió y donde descansa.

Esta cuidada edición en español, publicada por Espinas, forma parte del catálogo de la joven editorial independiente feminista. Se trata de una concienzuda selección de textos del *Diario* de Bashkirsteff que las editoras hacen llegar al público lector, con una serie de notas, pies de página y un diseño de portada que hacen de esta una edición muy especial. Gracias a la labor de editoriales como Espinas, que buscan recuperar la voz de las escritoras, podemos conocer la vida y obra de mujeres excepcionales que la tradicional lectura histórica se empeñó en eliminar o silenciar.

En su *Diario*, Bashkirsteff narra en francés los hechos acontecidos a lo largo de su corta pero fructífera vida, desde enero de 1873 hasta su muerte en 1884. La propia autora hace el prefacio de sus diarios, tan solo en unas páginas en las que nos habla de sus orígenes familiares y sociales, así como de sus pensamientos sobre perdurar a lo largo del tiempo en la memoria de la humanidad. Se trata de la introducción a su vida y obra, a su legado como pintora y escritora.

A lo largo de toda su obra, Marie se abre completamente a quien en un futuro lea sus líneas, dejando claro que no quiere, ni tiene necesidad, de mentir en su propio diario. Además de realizar ella misma el prefacio, a lo largo de su obra hace anotaciones en algunas de las páginas de las partes que va releendo, algo extraordinario para la persona que va conociendo a Bashkirsteff, ya que permite que veamos qué piensa la autora de aquello que escribió años atrás y qué ve de manera diferente manera con el paso del tiempo. En esta edición se han incluido notas a pie de página con esas anotaciones, junto con aclaraciones que facilitan la labor de lectura y posibilitan seguir un ritmo constante.

Las primeras páginas de sus escritos comienzan con una Marie adolescente a la que vamos conociendo conforme avanzamos en su obra. Desde los inicios de su diario y a lo largo del mismo muestra su interés por el papel de las mujeres en la sociedad. Con solo 15 años escribe, respecto a los jóvenes y a la manera condescendiente en que la tratan: «Son mozalbetes inexpertos que creen que las mujeres no pueden razonar ni comprender. Las consideran como muñecas que hablan sin saber lo que dicen. Las dejan hablar en actitud de protección...».

No solo muestra sus ideas, en las que intuimos el feminismo en los inicios del diario: Bashkirsteff formó parte de los movimientos feministas franceses. Bajo el seudónimo de Pauline Orell, participó en actividades y escritos feministas. No ex-

traña el uso de seudónimos en mujeres con determinado nivel social; estaba bien visto que una mujer tuviese ciertos saberes, como tocar el piano o conocer idiomas para agradar a su entorno. Pero estaba bien considerado siempre que fuese de manera comedida, es por ello por lo que, para dedicarse profesionalmente a la escritura o la pintura, y sobre todo a la hora de participar de temas políticos, solían utilizar otros nombres. Marie fue una mujer maravillosa, con ideas propias, en una época en la que las mujeres eran silenciadas y obligadas a permanecer en ambientes privados. Reflexiona en sus escritos sobre el papel de las mujeres en la sociedad, pero también sobre filosofía, así como sobre su particular idea de religión, pensamientos y consideraciones sobre Dios o sus oraciones.

Respecto a su faceta como artista, Marie nos describe su interés por la música y el canto en sus años tempranos: nos habla de los elogios y palabras que le dedican al oírla cantar, también de los estudios y avances. Pero su carrera musical se ve truncada por problemas de la voz, a lo cual se suman posteriormente problemas de audición.

Encuentra el éxito en la pintura, un éxito que sin duda habría sido mucho mayor de no haber fallecido prematuramente. Nos relata sus años, fructíferos pero breves, como pintora en la Academia Julian ubicada en París. El acceso de las mujeres al ámbito académico artístico era especialmente difícil, la mayoría de las academias no admitían a mujeres entre su alumnado. Incluso cuando se les permitía acudir a las academias, no tenían permitido estudiar el cuerpo humano a través de modelos al natural. Sin embargo, esta academia parisina permitía que las mujeres, de igual manera que los hombres, asistiesen a clases con modelos desnudos. Este hecho se ve a la perfección en la obra de la propia Bashkirtseff realizada 1881, *El estudio*, en la cual podemos ver a un extenso grupo de mujeres de la época en un aula de la academia Julian mientras pintan y estudian un modelo al desnudo.

De su época como pintora, destaca su viaje por España, viendo obras de arte de diferentes puntos de la península. De este viaje, la autora va narrando cómo la sociedad española le inspira para crear obras. Además, nos deleita con su percepción del actual Museo del Prado, sobre el que dice: «Desde ayer por la mañana estamos en Madrid. Esta mañana hemos ido al Museo (...) ¡Ah, qué conmovida y desgraciada se siente una al ver tales cosas! ¡Ah, cuánto se desea ser un genio!». Está claro que la polifacética Marie, de haber sido un hombre, se hablaría de su vida como una genialidad por sus escritos, sus obras de arte, sus pensamiento y su don con la música.

En el ámbito más personal, la autora nos narra desde el corazón sus amores y deseos, los hombres que pasan por su vida y su casi matrimonio con el conde italiano Pietro Antonelli. También nos detalla el desacuerdo con las reglas establecidas por la alta sociedad de la época respecto a las mujeres, su interés por las distintas ciudades en las que vive o la relación con su padre y su infancia. Habla consigo misma, reflexiona sobre temas como la muerte, o si hay vida después de fallecer, algo que no le asusta cuando comienza a sentir que la enfermedad se apodera de su cuerpo en sus últimos años de vida.

Desgraciadamente, vio truncada su carrera a causa de una tuberculosis, razón por la que fallece a los 25 años, el 31 de octubre de 1884. La propia Marie escribe en

su diario: «si no muero joven, espero quedar como una gran artista; pero si muero joven, quiero dejar, para que se publique mi diario, que no puede por menos de ser interesante». Unas palabras premonitorias para el final de una mujer que fue un portento en su época y que sin duda hubiese llegado a ser una gran figura de las artes.

En definitiva, una lectura indispensable que nos introduce en el mundo de Marie Bashkirsteff, nos hace formar parte de su vida hasta la muerte, sincerándose con el público lector. Hablar de su diario es hablar de ella misma, fue su más fiel biógrafa. Es más que necesario el trabajo realizado por editoriales como Espinas y el proyecto de recuperación de las voces femeninas que nos han sido ocultadas durante generaciones, como la de Marie Bashkirsteff, entre otras muchas mujeres. Una obra imprescindible sobre una artista a la que la vida truncó un futuro prometedor y que la historia no ha dado el protagonismo que merecía.

**Sandra García-Sinausía**

Universidad Complutense de Madrid  
sandra.sinausia@gmail.com

Recibido el 1 de febrero de 2023

Aceptado el 2 de marzo de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023): 375-377]



## **Reseña. Las mujeres en la Edad Media. xxx Semana de Estudios Medievales de Nájera, Esther López Ojeda (Coord.)**

Instituto de Estudios Riojanos, 2021, 374 pp.

ISBN: 978-84-9960-141-0

La publicación está dedicada al estudio de las mujeres en el medievo desde puntos de vista muy variados: su papel en la política, en el arte, en la religiosidad, en el conocimiento o su vida cotidiana. Es la primera vez que la Semana de Estudios Medievales de Nájera se centra de forma monográfica en este tema, aunque es un tema que ha ido apareciendo en algunas ponencias de otros años.

Abre el volumen un estado de la cuestión sobre los estudios de las mujeres medievales al cargo de Del Val Valdívieso, donde analiza la evolución que han sufrido durante los últimos diez años. La autora clasifica estas investigaciones hasta en doce categorías diferentes y realiza una valoración de estos estudios por períodos cronológicos, considerando que son mucho más escasos los dedicados a las mujeres de la Alta Edad Media frente a los de la Baja Edad Media, que son mucho más abundantes. El capítulo dibuja un mapa muy completo de las publicaciones en esta área y concluye que «la historia de las mujeres y de las relaciones de género (...) empieza a ser considerada y acogida con «normalidad» en el seno de la academia» (p. 51).

Rábade Obradó aborda las actuaciones políticas de las reinas castellanas bajomedievales a través de sus cartas. Algunas de estas misivas, mediadoras entre su reino de origen y Castilla o entre el rey y los súbditos, revelan el ejercicio de cierta diplomacia informal. Otras cartas servían para comunicar acontecimientos importantes, como el nacimiento del heredero o para intervenir en los acuerdos matrimoniales de sus hijos. Sin embargo, las más numerosas son aquellas misivas que servían a las reinas para dirigir su patrimonio personal: nombramientos, aprobación de ordenanzas, arbitraje de disputas, etc. Aunque no tan numerosas, son muy relevantes las cartas destinadas a realizar acciones piadosas como donaciones a instituciones religiosas. Por último estarían las cartas de carácter privado, que no lo son tanto al proceder de un personaje público como lo eran las reinas. En definitiva, todos estos escritos nos revelan un ejercicio del poder firme que, si bien solía estar subordinado a sus maridos, no dudaban en emplear.

García Herrero retoma un tema que ya ha tratado con anterioridad en varias publicaciones: las actividades femeninas en torno a los nacimientos. Acontecimientos que eran temidos por los tremendos dolores que podían ocasionar, así como por el elevado riesgo de mortalidad que comportaban para los neonatos y sus madres. Esto hizo proliferar los objetos a los que se les atribuían propiedades beneficiosas para el parto: reliquias, el coral o las «piedras del águila». La autora llama la atención sobre cómo algunas de estas creencias quedaron plasmadas en el arte, como la pequeña imagen de Santa Margarita de Antioquía, patrona de los partos, que aparece en el célebre *Retrato del Matrimonio Arnolfini*. Por último, se ofrece una descripción de las primeras acciones que debían llevarse a cabo tras un alumbramiento: cortar el cordón, lavar a la criatura, el fajado o la colocación de pañales.

A continuación, Comas-Via propone un recorrido por las actividades cotidianas de las mujeres barcelonesas a finales de la Edad Media. El gobierno del hogar era una de las principales obligaciones de las casadas, con ayuda de esclavas o sirvientas en las casas más acomodadas. Tenían que ir al mercado con una frecuencia casi diaria para aprovisionar su hogar, ya que los alimentos no podían conservarse durante mucho tiempo. Muchas de las tenderas también eran mujeres y compaginaban esta actividad hilando en sus ratos libres. Los hornos comunales eran otro espacio predominantemente femenino. En las clases artesanales era muy frecuente que participaran en el obrador de su marido, sin recibir reconocimiento por ello, aunque también hubo mujeres que dirigieron talleres y alcanzaron el grado de maestras. Sin embargo, la puesta en marcha de las corporaciones gremiales a finales de la Edad Media supuso un retroceso en sus derechos laborales, salvo excepciones. Asimismo, eran las mujeres quienes educaban a las niñas. Los contenidos que se enseñaban dependían mucho de su clase social: desde la lengua materna, tareas del hogar y labores textiles en las clases humildes, hasta lectura y escritura en las más acomodadas. En algunos casos esta educación se desarrollaba fuera del hogar, en monasterios femeninos para clases altas o en hospitales para niñas sin familia. La autora también hace un repaso a las formas en que las mujeres se dedicaban a cuidar de la salud de otras personas. Por último, están aquellas actividades que desarrollaban en sus momentos de ocio, como mirar por la ventana, o los juegos de las niñas que servían para inculcarles desde pequeñas el arquetipo femenino de la época.

En el siguiente capítulo, Alonso Ruiz sintetiza las diferentes formas en que ha sido estudiada la relación de las mujeres con el arte medieval, estableciendo tres grandes grupos. En primer lugar, se refiere a las mujeres artistas en el medievo, sobre las que tenemos muy pocas referencias. Las mujeres participaban en los talleres de sus maridos, pero también llevaban a cabo trabajos artísticos independientes como bordados o iluminación de manuscritos, aunque en la mayor parte de los casos sus identidades permanecían en el anonimato. Se citan algunos de los nombres más conocidos como En o Ende, Hildegarda de Bingen, Claricia o Teresa Díez, si bien en muchos casos existe la duda de si fueron artistas o comitentes. En el siguiente bloque, analiza los estudios de mujeres en la iconografía del momento, polarizada en dos grandes arquetipos predominantes: el de Eva, la pecadora y el de la Virgen María, el modelo a seguir. Más allá de estas representaciones religiosas, existen, aunque con menor presencia, otras de tipo profano en las que vemos a las mujeres en multitud de contextos: escenas de amor cortés, actividades cotidianas, leyendo, etc. Por último, se refiere al matronazgo artístico, protagonizado por mujeres con capacidad económica que no dependían de un hombre, principalmente viudas o abadesas. Por todo ello, la autora concluye que el papel de las mujeres medievales en el arte no fue tan marginal como tradicionalmente se había pensado.

Moral de Calatrava trata un tema muy relacionado con lo expuesto por García Herrero: las mujeres y las prácticas sanitarias. Las fuentes señalan que la especialidad médica femenina por antonomasia era la obstetricia, sin embargo, estamos ante textos redactados por hombres que ofrecen una información sesgada. En mu-

chos casos se omiten los nombres de mujeres y también su profesión, por lo que es complicado conocer el número exacto de sanitarias. Desde el siglo XIII los estudios de medicina comienzan a impartirse en la universidad, institución generalmente vedada a las mujeres. Por ello tuvieron que formarse de una forma más práctica, siendo analfabetas la mayor parte de ellas. Muchas veces se veían obligadas a practicar la medicina de forma clandestina, lo cual les reportó mala fama y acusaciones de intrusismo, aunque algunas mujeres obtuvieron licencias excepcionales. Por último, la autora establece un uso diferenciado de los términos «obstetrix» y «matrona», según la honestidad que se les suponía.

El libro continúa con un capítulo a cargo de Tena García dedicado a analizar la espiritualidad femenina entre los siglos XIII y XV, centrándose en territorio castellano. La autora apunta a que a las mujeres se les exigían sacrificios mucho más duros que a los hombres en el terreno espiritual, poniendo como ejemplo las hagiografías femeninas donde perciben penitencias más extremas que en las masculinas y que eran un modelo que imitar para alcanzar la salvación. Analiza las diferentes formas en que las mujeres se dedicaron a la vida religiosa y sus características particulares: las órdenes monacales, las órdenes terceras, las órdenes militares, el beguinaje o las emparedadas. Finalmente, se refiere a múltiples aspectos de la espiritualidad de aquellas mujeres que no se consagraron a la fe, que recibían una educación religiosa más pobre, pero que tenían gran protagonismo en los ritos mortuorios de sus familiares.

La propuesta de Pelaz Flores nos lleva, de nuevo, a los estudios sobre reginalidad en la Península Ibérica, con una síntesis de lo que han aportado las investigaciones más recientes sobre esta cuestión. Parece que, a medida que nos acercamos al final del medievo, las reinas van adquiriendo mayor visibilidad en la documentación, pero van perdiendo poder político formal. Propone una nueva línea en la que se comparen los modelos de reginalidad de diferentes cortes en cronologías similares y lo ejemplifica, analizando a las reinas peninsulares de la segunda mitad del siglo XIV. También plantea una reconstrucción de su movimiento por el territorio a través de la documentación. En último lugar, se refiere a las características de la Casa de la Reina, una institución que existió desde principios del siglo XIII como encargada de dar un servicio acorde a la dignidad de la soberana.

En el capítulo de Caballero Navas vemos cómo la ley y tradiciones hebraicas condicionaban enormemente la vida de las judías de forma bastante homogénea, independientemente del territorio que habitaran. La literatura rabínica tenía una visión bastante negativa de las mujeres y las leyes establecían que la mujer quedaba subordinada a los hombres de su familia. Sus matrimonios se concertaban a edades extremadamente tempranas. La autora aporta gran cantidad de detalles sobre cuestiones matrimoniales con ejemplos documentados: cláusulas económicas, bigamia, viudedad, segundas nupcias, etc. Además, las mujeres judías debían conocer perfectamente cuáles eran los alimentos admitidos y cómo elaborarlos, y debían guardar las normas establecidas por las leyes de pureza, como la prohibición de mantener relaciones sexuales durante la menstruación. Finaliza analizando las diferentes formas en que se relacionaban con las sinagogas: asistencia a los oficios, donaciones, matronazgo o, incluso, la asunción de ciertas responsabilidades como

rabinas (y la polémica que esto trajo consigo).

Boloix Gallardo, por su parte, se refiere a las mujeres del reino nazarí de Granada, cuyo estudio queda enormemente limitado por el «carácter eminentemente masculino de la historiografía árabe-islámica» (p. 302) y por la poca información sobre las mujeres de clases bajas. Aunque, en teoría, la sociedad islámica relegaba a las mujeres al espacio doméstico, el artículo pone de manifiesto que no siempre fue así, pues acudían a lugares públicos como mezquitas, zocos, aljibes, baños u hornos comunitarios. Algunas fuentes nos describen de forma superficial cómo eran las mujeres de la capital. También nos ofrece información sobre las mujeres de las clases altas, incluyendo sultanas, que podían tener propiedades de todo tipo y administrarlas, aunque siempre a través de un representante legal. La autora analiza cómo vivían las diferentes mujeres en la corte y se detiene, de forma algo más detallada, en cuatro esposas reales y concubinas.

Cierra el volumen el capítulo de Muñoz Fernández, dedicado a estudiar en qué punto se encuentra la historiografía de las mujeres en el momento presente, tras varias décadas de recorrido. La autora subraya que no se puede hablar de «la mujer» como sujeto histórico único, siendo más correcto hablar de «mujeres», aludiendo a sus diferentes realidades según clase social, edad, estado civil, poder económico, credo, etc. Enumera de forma detallada aquellas investigaciones centradas en las mujeres que ejercieron el poder durante el medievo, bien fueran reinas o nobles. En la conclusión coincide con lo dicho en el primer capítulo por Del Val Valdivieso, reconociendo el progreso que los estudios sobre historia de las mujeres han experimentado en los últimos años.

En definitiva, estamos ante un volumen muy completo en el que especialistas de gran renombre tratan las principales líneas de investigación sobre las mujeres medievales. A lo largo de todos los capítulos podemos constatar ciertas realidades que se repiten. Todas las mujeres sufrían, en mayor o menor medida, discriminación por el mero hecho de ser mujeres, incluso en los estamentos más altos. Sin embargo, no por ello debemos encasillarlas como meras víctimas, pues estaríamos simplificando el verdadero papel que jugaron en la historia.

**Jon Iparraguirre Martínez**

Universidad Complutense de Madrid  
jiparrag@ucm.es

Recibido el 7 de septiembre de 2022

Aceptado el 19 de septiembre de 2022

BIBLID [1132-8231 (2023: 379-382)]

## **Reseña. Milicianas. Mujeres republicanas combatientes, Ana Martínez Rus**

Catarata, 2018, 128 pp.

ISBN: 978-84-9097-441-4

*Milicianas. Mujeres republicanas combatientes* es un libro de Ana Martínez Rus, profesora titular de Historia Contemporánea en la Universidad Complutense de Madrid, especializada en historia de la edición y la lectura en la España del siglo XX. La obra viene a culminar un trabajo de recopilación absolutamente necesario para abordar la singularidad de la mujer guerrillera durante la Guerra Civil, con la necesaria desmitificación del mito.

El libro consta de una introducción y cuatro capítulos, además de las conclusiones y la bibliografía. En la introducción se muestra el objetivo de la obra: rescatar la vida y la trayectoria de las milicianas con el rigor objetivo que se requiere, situándonos en lo que fue la realidad de estas mujeres y el mito que se generó en torno a ellas, así como la justificación de la necesaria recopilación de todas las obras publicadas, dedicadas o relacionadas de una manera u otra con esta representación.

En los dos primeros capítulos nos presenta la contextualización de las mujeres en la España contemporánea: la Segunda República y la Guerra Civil, un marco contextual para situarnos en el tiempo y las características de la época.

El primer capítulo es esclarecedor para conocer las herramientas sociales de las que estas mujeres disponían, una legislación, materializada en la Constitución de 1931, que permitía la igualdad jurídica y política entre hombres y mujeres.

En este sentido podemos afirmar que el contexto republicano posibilitó las condiciones necesarias —aunque no suficientes— para transformar radicalmente las relaciones de género, tanto en el ámbito público como en el privado. (p. 17)

En este desentramado de la legislación vigente se esgrime la polémica victoria del voto femenino y la conquista de otros derechos indispensables para la liberación femenina, como el divorcio. En esta nueva etapa, las españolas podían vivir sus relaciones amorosas y sexuales con libertad al margen de la moral religiosa y civil (p. 31). Fue el momento del nacimiento de asociaciones feministas, como la ANME (Asociación Nacional de Mujeres Españolas), la UME (Unión de Mujeres Españolas), el Lyceum Club o la Asociación Universitaria Feminista; fue el momento de la Agrupación de Mujeres contra la Guerra y el Fascio o el grupo de Mujeres Libres.

Ya conocedores de ese marco histórico, político y social de estas mujeres, podemos comprender su compromiso político y su militancia. Ellas querían formar parte de la defensa de un ideal que compartían y por el que tenían claro que iban a luchar; luchar por un mundo mejor, ese que tímidamente habían experimentado durante los años de la República y que, con el devenir de la guerra, se vislumbraban los negros nubarrones que se cernían sobre su cotidianidad.

Estas mujeres milicianas, comprometidas ideológicamente, decidieron luchar en el frente, no solo en defensa de la democracia, como sus compañeros, sino que ellas también lo hacían para defender y no perder los derechos adquiridos. Pero su

compromiso no fue lo suficientemente reconocido, ya que esa actitud transgresora para los cánones de la época provocó un rechazo social que, tímidamente, está siendo reparado en la actualidad con obras como, por ejemplo, esta que estamos reseñando.

Después de haber comprendido esto, nos adentramos en el tercer capítulo, dedicado al escenario bélico, a la estética de las milicianas y a su compromiso militar. El capítulo comienza con un tema muy interesante, la estética de las milicianas, es decir, el uso de pantalones y monos. Esta nueva estética era propia de nuevos tiempos, de mujeres que querían mostrar una nueva imagen, la de mujeres luchadoras, independientes, libres. Para ellas, el uso de pantalones, tan de moda ya en el resto de Europa y en Estados Unidos, simbolizaba el paso definitivo hacia la igualdad.

A lo largo del capítulo, la autora nos muestra varias fotografías de la época donde aparecieron las milicianas como reclamo político y símbolo de la resistencia antifascista, algo que sucedió solo durante los primeros meses de la guerra. A finales del otoño de 1936, unos decretos aprobados por Francisco Largo Caballero imponían la conversión de las milicias en un ejército oficial, por lo que las mujeres se vieron forzadas a retirarse. El decreto no imponía su marcha, pero era obvio que en el Ejército todavía no había cabida para ellas, algo implícito en la mentalidad de la época:

Categorícamente, declaro que mujeres en las trincheras, no debieran existir; esta es mi opinión. ¿Por qué? Porque la mujer en la trinchera, más que necesaria, es un estorbo, que retrasa la hora de la victoria y es un estorbo, porque allí donde hay una mujer entre soldados, esta, aunque sea involuntariamente —unos, porque son débiles ante el sexo débil y otros contagiados por sus gracias, siempre felinas— resta pensamientos y vitalidad combativas, que, como anteriormente digo, hace retrasar la hora de la victoria. Pues que inmediatamente desaparezcan absolutamente todas las mujeres de las trincheras y en las mismas solo queden hombres, «machos» dispuestos a dar cien vidas (...). (p. 62)

Para que las mujeres abandonaran las milicias, se empleó una ardua campaña publicitaria en la que se instaba a que dedicaran su esfuerzo y valía en los trabajos de retaguardia, tan necesarios en aquellos momentos. Fue una campaña de convencimiento desde la sistemática patriarcal que llegó al punto de comparar a la miliciana con la prostituta, una acusación decisiva que forzó el abandono de la lucha activa de muchas mujeres.

No todas siguieron estas consignas, aunque aquellas que decidieron seguir formando parte de la milicia no siempre desempeñaron roles equitativos a los de sus compañeros. Ellas eran las encargadas de las tareas administrativas, de preparar la comida, de lavar la ropa, de las tareas sanitarias. Algunas no aceptaron de buen grado este cometido adjudicado por razones de género y así podemos corroborarlo con el testimonio de Mika Etchebéhère<sup>1</sup>, quien nos cuenta que, al pasarse dos milicianas del Quinto Regimiento a la columna del POUM, donde ella era capitana

1 Etchebéhère, Mika. (1976). *Mi guerra de España. Una mujer al mando de una columna de combate*. Plaza y Janés.

de la segunda compañía, una miliciana le explicó por qué decidieron cambiar de compañía:

(...) He oído decir que en vuestra columna las milicianas tenían los mismos derechos que los hombres, que no lavaban ropa ni platos. Yo no he venido al frente para morir por la revolución con un trapo de cocina en la mano. (p. 69)

Desempeñando unos u otros roles, el trabajo de estas mujeres fue decisivo para el sostenimiento de la guerra y para la defensa de la República.

En cualquier caso, estas ínfulas de emancipación se vieron totalmente disipadas con el triunfo del bando sublevado.

El capítulo cuarto nos muestra la experiencia de vida de varias mujeres que fueron milicianas, con un homenaje merecido a aquellas que fallecieron en el campo de batalla. Este capítulo nos muestra una radiografía de aquellas mujeres valientes, un amplio elenco, incluidas aquellas extranjeras que se unieron a las Brigadas Internacionales. Con un estudio más pormenorizado, nos regala la experiencia de la anarquista María Pérez Lacruz, La Jabalina; de la comunista lesbiana, Fidela Fernández de Velasco Pérez, Fifi, quien defendía que las mujeres fueron más valientes, más resistentes y aguantaban el dolor mejor que los hombres (p. 102); de otras que han pasado a la fama por sus hazañas, como Rosario Sánchez Mora, la Dinamitera, a quien Miguel Hernández dedicó un poema; y, la argentina Mika Etchebéhère, conocida por haber narrado sus vivencias en un libro publicado en París en 1975, que llegó a España por Plaza y Janés en 1976. Y de otras, como la médica Amparo Poch y Gascón; la maestra Enriqueta Otero Blanco; Aurora Arnáiz Amigo, que estudiaba derecho cuando estalló la guerra; Julia Manzanal Pérez, Chico, una miliciana que vestía con la indumentaria de los hombres; y, Casilda Hernández Vargas, una miliciana vasca que participó también en la resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial.

Esta obra no ofrece, ni pretende ofrecer, datos cuantitativos, ya que es imposible conocer el número exacto de mujeres que decidieron dejar su cotidianidad para adentrarse en la guerra, pero sí nos ofrece datos cualitativos muy significativos. Las metas y objetivos de estas luchadoras estaban claramente influenciados por el peso de un discurso patriarcal que situaba a las mujeres en el espacio privado y que las cohibía de participar en el espacio público, en la guerra: un espacio reservado al hombre guerrero.

**Desiré Rodríguez Martínez**  
Universidad de Alcalá  
desiroma79@gmail.com

Recibido el 13 de febrero de 2022  
Aceptado el 13 de mayo de 2022  
BIBLID [1132-8231 (2023: 383-385)]



**Ressenya. Mary Wollstonecraft. Històries originals de la vida real**

València: Publicacions de la Universitat de València, 2022, 270 pp.

Traducció de Carme Manuel Cuenca

ISBN: 9788491349471

*Fem que les dones siguen criatures racionals i  
ciutadanes lliures, i ràpidament esdevindran bones  
esposes i mares, això si els homes no descuren els deures  
com a marits i pares.*

Mary Wollstonecraft

Som a meitat del segle XVIII, al Regne Unit. Londres ha esdevingut la metròpoli global mundial. El capitalisme, la industrialització i la revolució financera estan en marxa en la que ja és la primera ciutat europea en ultrapassar el milió d'habitants des de la Roma del segle II dC. La burgesia fa negocis a les cafeteries, on també tenen lloc discussions acadèmiques, debats polítics, etc., i tota aquesta socialització fa que una classe mitjana es torne més refinada i civilitzada (Wilson, 2022). Però, alhora, el gran creixement i dinamisme imparable de la ciutat també comporta una immensa quantitat de treballadors vivint en condicions miserables. La ciutat és populosa i atractiva. La vida al camp per a les grans fortunes és més tranquil·la i idíl·lica; per als pobres és igualment miserable.

Encara no s'ha produït la Revolució Francesa, però ja comencen a sorgir idees llibertàries que reclamen igualtat entre classes, entre sexes... En aquest context apareix Mary Wollstonecraft (1759-1797), considerada com una de les pioneres del feminisme, coneguda entre d'altres per la seua obra *Vindicació dels drets de la dona* (1792).

Publicacions de la Universitat de València ha editat en un sol volum de la seua preciosa i valuosa col·lecció *Breviaris* dues de les obres que Mary Wollstonecraft va escriure per a nenes, a cura de la professora Carme Manuel, qui n'ha preparat la traducció i la introducció.

Aquest volum inclou, d'una banda, *Original Stories from Real Life* (1778), publicada quan l'autora només tenia 19 anys, un petit compendi d'exemples, faules i «històries vertaderes», pensat com un manual d'educació moral per a jovenetes. Així, les protagonistes de l'obra que es va considerar literatura juvenil en el seu temps, són un parell de germanes benestants, òrfenes de mare, a les quals el pare ha deixat a càrrec d'una institutriu intel·ligent, assenyada i amb bon cor perquè se n'ocupe de la seua educació, fins ara desatesa. I la institutriu, la senyora Mason («obrer», «constructora de cases» en anglès), es dedica de manera intensa a inculcar en les ments immadures de les xiquetes les pautes d'actuació conforme a la raó i el bé. El mètode que fa servir, com una bona acompanyant, és observar-les i corregir-les sense alterar-se, contar-los històries que els puguen commoure, recomanar-los lectures instructives i alhora posar-les en situació d'interactuar. Un «programa d'alfabetització emocional», com el

defineix la professora Carme Manuel a la introducció, basat en el diàleg i en les converses, que permet exemplificar i transmetre tota classe d'ensenyaments.

Sovint es tracta d'adonar-se que hi ha éssers humans amb necessitats extremes que podem pal·liar, amb l'objectiu primer d'ajudar el proïsme en el seu desempament i alhora de sentir-se satisfetes per haver obrat rectament.

Segons s'explica a l'extens estudi introductori, MW va haver de guanyar-se la vida des dels 17 anys precisament com a institutriu i altres oficis semblants, com mestra, dama de companyia, etc., ja que el seu pare, a més d'exercir violència contra l'esposa i les filles, va dilapidar els recursos de la família. Wollstonecraft, amb actitud independent i transgressora per a l'època des de ben jove, va viure a Irlanda i França, a més del Regne Unit, on devia freqüentar cercles d'intel·lectuals i d'artistes.

Uns anys abans, Jean Jacques Rousseau havia publicat *l'Émile ou De l'Éducation*, 1762, que va instaurar tota una escola pedagògica de la Il·lustració que basava l'educació dels infants, no en fantasies ni en els éssers imaginaris dels contes, sinó en la racionalitat i l'experiència de la vida real. MW, tanmateix, va donar una volta als ensenyaments en voler transmetre a les lectores de la seua obra l'afany d'aconseguir una sèrie de virtuts en el comportament femení que les portara més enllà de les seues obligacions com a esposes i mares.

«Històries originals de la vida real amb converses calculades per a regular els afectes i formar la ment en la veritat i la bondat» va tindre una molt bona repercussió i se'n van fer múltiples edicions. La que apareix el 1791, la que es reproduïx en aquesta edició de PUV, va incorporar sis il·lustracions del poeta i artista William Blake, contemporani de l'autora, tot i que no s'ha documentat que tingueren coneixença personal, pel que s'especula que devia haver sigut un encàrrec de l'editor per a embellir el llibre. L'obra s'inicia amb un prefaci i un preàmbul, on ja s'adverteix que, a banda de la premissa basada en la raó i l'objectiu d'«evitar el mal a qualsevol criatura [...] i tractar de fer el bé tant com pugues» (p. 125), hi surarà un rerefons religiós que, per abastar les diferents «sensibilitats» i esglésies, acudeix a la idea eterna, al genèric absolut: «Els sistemes de teologia poden ser complicats, però quan es mostra el caràcter de l'Ésser Suprem, i es reconeix com a Pare Universal, autor i centre de bondat, es pot fer que els nens comprenguen que la dignitat i la felicitat sorgeixen només imitant-lo» (p. 115). Aquest posicionament seria abandonat en obres posteriors de l'autora.

Els 25 capítols curts en què s'estructura l'índex van tractant les qüestions generals que pretén desenvolupar el manual, no sempre ordenadament: el bon tracte cap als animals i cap als servents; el control de la ira; l'honor, la veritat i les mentides; la virtut és la veritable bellesa i no la vestimenta ni l'abillament; la ridiculització dels «defectes» dels altres és censurable; cal actuar al moment i no procrastinar; l'ociositat és nociva, cal buscar ocupacions; els beneficis de l'oració i la caritat són notables, i no s'ha de gastar immoderadament si es vol practicar la generositat, cosa que ens permetrà gaudir del plaer de la benevolència; cal tenir en compte les bondats del patiment físic i de la resignació, etc.

El llibre, curiosament editat sota la supervisió d'Amparo Jesús-Maria Romero de PUV, es completa amb la primera traducció al català d'una mena de cartilla de

lectura, «Lliçons per a Fanny», (*Lessons*) que l'autora, que no la va veure publicada en vida, dedicava a la seua primera filla, fruit de la relació extramatrimonial amb un escriptor nord-americà, Gilbert Imlay. En aquest text, contràriament a l'anterior, és la mare i no una professional de l'ensenyament qui assumeix el paper d'educadora i hi aplica les pautes pedagògiques amb què es volia instruir la nova generació de nenes, amb valors i en el marc d'una família feliç, integradora i amorosa, com la que desitjava MW. Una de les seues crítiques era precisament la renúncia de les mares i els pares benestants pel que feia a l'educació dels fills en general que els solien deixar, imprudentment, en mans de servents incultes i de vegades, malintencionats.

Com remarca Carme Manuel al final de la magnífica introducció, la tragèdia va destruir les il·lusions d'aquella família, primer amb la mort de la pròpia Wollstonecraft als pocs dies del naixement de la seua segona filla (la que seria la coneguda escriptora Mary Shelley) i després amb el suïcidi, el 9 d'octubre de 1816, de Fanny Imlay, la filleta primera a qui anaven destinades les lliçons, als 22 anys.

L'obra i la vida de Mary Wollstonecraft va tindre un recorregut pòstum, tot i que no del tot afortunat, a causa de la biografia que va preparar el seu desconolat marit William Goldwin, *Memoirs of the Author of 'A Vindication of the Rights of Woman'* (1798). La sinceritat i contundència de la narració, el fet de «despullar la seua dona morta» com li van retraure, va generar escàndol i indignació en una societat conservadora post revolucionària que es va traduir en el rebuig de l'obra i del personatge de la filòsofa, activista i escriptora fins el segle xx.

Aquesta edició, al segle XXI, dins la col·lecció *Breviaris*, que acull traduccions rigoroses de textos breus, uns clàssics i d'altres poc coneguts de la tradició europea i universal. Referències imprescindibles que PUV posa a l'abast del públic lector en català en una acurada edició, tant per la forma com pel contingut, és una oportunitat per a apropar-nos al sentit de l'educació, de la bona educació dels éssers humans.

## Referències bibliogràfiques

Wilson, Ben. (2022). *Metropòlis. La història de les ciutats*. Edicions 62. Trad. Jordi Boixadós Bisbal.

**Carme Pinyana Garí**  
Universitat Jaume I  
pinyana@uji.es

Recibido el 4 de diciembre de 2022  
Aceptado el 12 de diciembre de 2022  
BIBLID [1132-8231 (2023: 387-389)]





## REVISIONES A CARGO DE

Irene González Hernando (Universidad Complutense de Madrid)  
Javier Iáñez Picazo (Universidad Complutense de Madrid)  
Laura Lucas Palacios (Universidad Complutense de Madrid)  
Sandra García-Sinausía (Universidad Camilo José Cela)  
María Carmen Delia Gregorio Navarro (Universidad de Zaragoza)  
Miguel García-Fernández (Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento - CSIC/Xunta de Galicia)  
Sonia Morales Cano (Universidad de Castilla-La Mancha)  
Gemma Muñoz (Universidad Complutense de Madrid)  
Esther Jiménez (Universidad Complutense de Madrid)  
María Luz Neira Jiménez (Universidad Carlos III)  
María Isabel Rodríguez López (Universidad Complutense de Madrid)  
Carmen Guiralt Gomar (Universidad Internacional de Valencia)  
Eleonora Voltán (Universidad de Málaga)  
Pilar González Serrano (Universidad Complutense de Madrid)  
África Cabanillas Casafranca (Universidad Nacional de Educación a Distancia)  
Isabel Rodrigo Villena (Universidad de Castilla-La Mancha)  
Natalia Stengel Peña (University of Edinburgh)  
Antonio Rafael Fernández Paradas (Universidad de Granada)  
Yera Moreno Sainz-Ezquerro (Universidad Complutense de Madrid)  
Carlos G. Navarro (Museo Nacional del Prado)  
Aarón Rodríguez Serrano (Universitat Jaume I)  
Alejandro Sánchez-Sicilia (Universidad Autónoma de Barcelona)  
Ana Amigo Ventureira (Universitat Jaume I)  
Antonio López Amores (Universitat Jaume I)  
Carmelo Hernández Ramos (Universidad de Alicante)  
Carmen Guiralt (Universidad Internacional de Valencia)  
Desiré Rodríguez Martínez (Universidad de Alcalá de Henares)  
Elvira Fente Gómez (Université Vincennes à Saint-Denis)  
Graciela Padilla Castillo (Universidad Complutense de Madrid)  
Irma-Lorena Acosta-Reveles (Universidad Autónoma de Zacateca)  
Iván Bort Gual (CESAG)  
Iván Sambade Baquerín (Universidad de Valladolid)  
José Manuel Peláez Roperó (Universidade do Minho)  
José Pablo Cuellar (Universidad de Alicante)  
Juan Antonio Rodríguez del Pino (Universitat de València)  
Romina Smiraglia (Universidad de Buenos Aires)  
Rosa M. Senent (Dublin City University)  
Saleta de Salvador Agra (Universidad Complutense de Madrid)

### **Selecció dels articles**

Els treballs presentats a *Asparkia. Investigació Feminista* seran sotmesos a l'avaluació confidencial de dos persones expertes. En el cas que qui avalue propose modificacions en la redacció de l'original, serà responsabilitat de la persona encarregada de l'edició, una vegada informada l'autoria, dur a terme el seguiment del procés de reelaboració del treball. De no ser acceptat per a publicació, es remetran a l'autoria els dictàmens emesos per qui avalue. En qualsevol cas, els originals que no complisquen les normes d'edició d'aquesta revista es tornaran a l'autoria per tal de ser corregits abans de fer-los arribar a les persones encarregades de l'avaluació externa.

L'autoria ometrà el seu nom, així com també la universitat o l'organisme al qual pertany, per a assegurar la revisió cega per parells. Per a poder lliurar els articles serà necessari registrar-se a través de la plataforma Open Journal System en el següent enllaç: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia>

### **Enviament dels articles**

Per a les persones que ja hagen publicat en un número d'*Asparkia. Investigació Feminista*, s'estableix un període d'espera de **dos anys** consecutius per a poder tornar a enviar una proposta.

### **Pròxim número:**

**Temàtica:** Deconstrucció i reapropiació feminista de l'espai en l'art

**Editores:** Andrea Luquin Calvo (Universidad Internacional de Valencia, VIU), Alberto Ferrer García (Universitat Oberta de Catalunya, UOC) y Anna Vives (University of Edinburgh)

**Idiomes:** espanyol, anglès i català

**Publicació del número:** desembre de 2023

### **Selección de artículos**

Los trabajos presentados a *Asparkia. Investigació feminista* serán sometidos a la evaluación confidencial de dos personas expertas. En caso de que quienes evalúen propongan modificaciones en la redacción del original, será responsabilidad de la persona encargada de la edición, tras haber informado a la autoría, el seguimiento del proceso de reelaboración del trabajo. De no ser aceptado para su publicación, se remitirán a la autoría los dictámenes emitidos por quienes lo hayan evaluado. En cualquier caso, los originales que no sigan las normas de edición de la revista serán devueltos para su corrección antes de enviarlos a evaluación externa.

### **Envío de los artículos**

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

Para quienes ya hayan publicado en un número de *Asparkia. Investigació feminista* se establece un periodo de espera de **dos años** para poder volver a enviar una propuesta.

### **Próximo número**

**Temática:** Deconstrucción y reapropiación feminista del espacio en el arte

**Editoras:** Andrea Luquin Calvo (Universidad Internacional de Valencia, VIU), Alberto Ferrer García (Universitat Oberta de Catalunya, UOC) y Anna Vives (University of Edinburgh)

**Idiomas:** castellano, valenciano, inglés

**Publicación del número:** diciembre de 2023





Marina Tsvetáieva  
**EL RELATO DE SÓNIECHKA**

Edició crítica i traducció de Maria García Borrás



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

Prólogo de Almudena Grandes



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

Prólogo de Gris Paredes



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



PREMIO NACIONAL DE EDICIÓN UNIVERSITARIA  
MEJOR EDICIÓN 2004

**VOCES PROFÉTICAS.  
RELATOS DE ESCRITORAS  
PERUANOARGENTINAS  
DE ENTRESIGLOS (XX-XXI)**

Traducción, introducción y prólogo crítico a cargo de  
Piedad Alcaraz Oropesa y Concha Barralón López



**MUJERES MAXIMALISTAS**

Selección, introducción y prólogo crítico a cargo de  
Piedad Alcaraz y Leticia Vilagrosa



Sunil Nampashi  
**FÁBULAS FEMINISTAS**

Introducción y traducción de Ana García Aragón



Pilar Godoy  
**IONES DE BLOOMSBURY**

Prólogo de María Paz Zamora



Clotilde Mato de Turrer  
**AVES SIN NIDO**

Edición crítica de Susi Sales Salvador  
Prólogo de Susi Sales



**COLETTE UNIVERSAL**

Laura Vilagrosa y Gabriel Llanos, eds.



Duquesa de Abrantes  
**RELATOS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES**

Edición y traducción de María Luisa Bergamini Tostet



María Pilar Matut Aznar  
**VIOLENCIA DE GÉNERO**

Introducción y traducción de Ana García Aragón



María Iordánidu  
**LOKANDRA**

Introducción, traducción de Piedad Alcaraz, Susi Sales Salvador  
Prólogo de la Obra Cultural Kanak  
Edición de Gris Paredes



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  
Introducción de Gris Paredes  
de Margarita Bujá y Gris Paredes



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

Prólogo de Gris Paredes



Clotilde Rafols-Iribarnena  
**Ni ZANAKO (MI HIJA)**

Edición crítica y traducción  
de Susi Sales Salvador y Rocío Iribarnena



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







