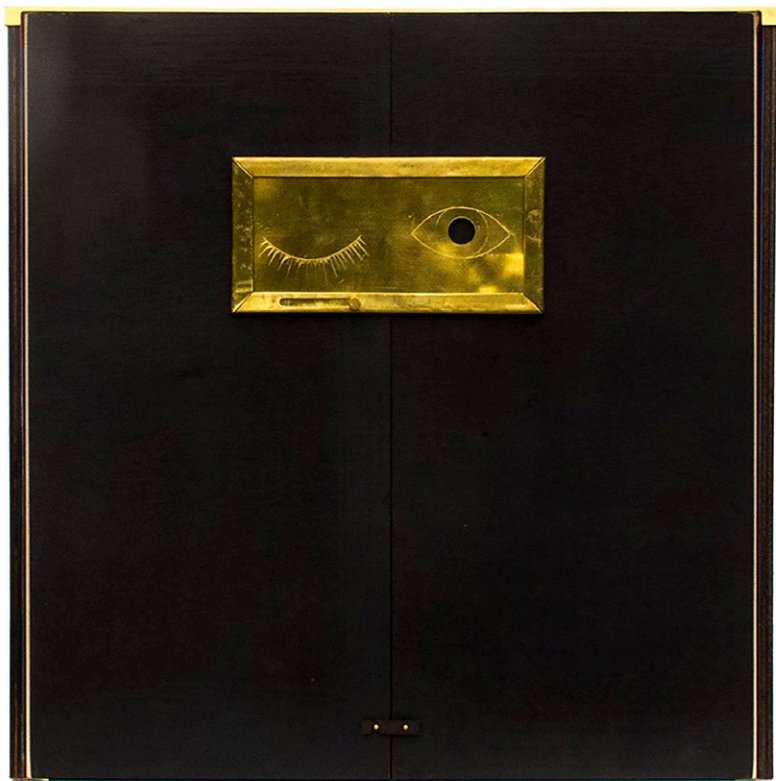
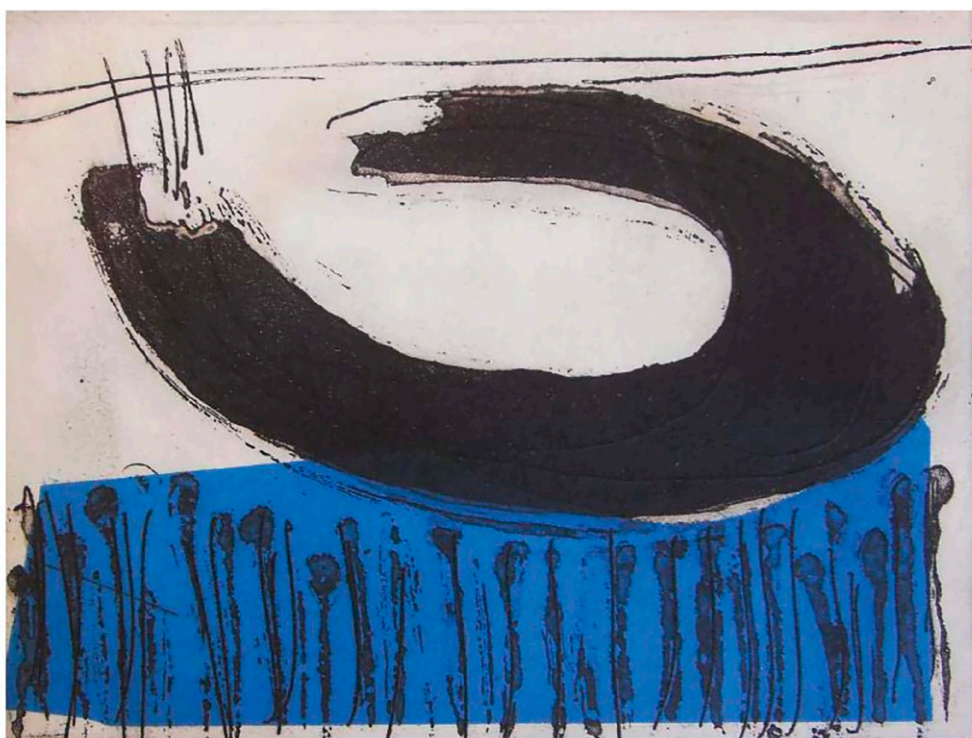


Asparkia

INVESTIGACIÓ FEMINISTA Número 43





ASPARKÍA

Investigació feminista

Deconstrucción y reapropiación feminista
del espacio en el arte

Deconstrucció i reapropiació feminista de l'espai en l'art

*Feminist Deconstruction and Reappropriation
of Space in Art*

Número 43. 2023

Asparkia. Investigació feminista es una publicación semestral en forma de monográfico

Editoras invitadas

Andrea Luquin Calvo (Universidad Internacional de Valencia), Alberto Ferrer García (Universitat Oberta de Catalunya) y Anna Vives (University of Edinburgh)

Comité de redacción

Dirección

Núria Molines Galarza (Universitat Jaume I de Castelló)

Editora de Miscelánea

Alba Moliní Gimeno (Universitat de València)

Editoras adjuntas

Juncal Caballero Guiral (Universitat Jaume I)

Sonia Reverter Bañón (Universitat Jaume I)

Dora Sales Salvador (Universitat Jaume I)

Rosalía Torrent Esclapés (Universitat Jaume I)

Correctora

Silvia Martín Salvador

Consejo asesor

Rosa María Cid López (Universidad de Oviedo), María José Gámez Fuentes (Universitat Jaume I), Pilar Godayol i Nogué (Universitat de Vic), Jordi Luengo López (Universidad Pablo Olavide de Sevilla), Alicia H. Puleo García (Universidad de Valladolid), Lydia Vázquez Jiménez (Universidad del País Vasco), Mercedes Alcañiz Moscardó (Universitat Jaume I), Judith Astelarra Bonomí (Universitat Autònoma de Barcelona), M.^a Ángeles Durán Heras (CSIC), M.^a Jesús Izquierdo Benito (Universitat Autònoma de Barcelona), Kae Reynolds (University of the West of Scotland), Gloria Young (Centro de Estudios y Competencias en Género, Panamá), Catherine Rottenberg (University of Nottingham), Danila Suarez Tomé (Universidad de Buenos Aires), Diana Maffía (Universidad de Buenos Aires), Rosa San Segundo (Universidad Carlos III de Madrid), Iván Villanueva-Jordán (Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas), Carlota Coronado (Universidad Complutense)

Redacción

Asparkia. Investigació Feminista. Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación 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 suscripción a la versión digital de la revista se realizará a través de la plataforma Open Journal System, <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia>

Financiación

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

Asparkia

Investigació Feminista N.º 43, diciembre 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, RESH, 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, - nº 1 (1992) - [Castelló] :
Publicacions de la Universitat Jaume I, 1992- II ; cm
Anual
ISSN 1132-8231
1, Dones, I, Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la
Universitat Jaume I, ed.
396(05)



Atribución-CompartirIgual CC BY-SA

ÍNDICE

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

..... 9

ARTÍCULO MARCO

- Andrea Luquin Calvo (Universidad Internacional de Valencia, VIU),
Alberto Ferrer García (Universidad Oberta de Catalunya, UOC) y
Anna Vives (University of Edinburgh)**
DECONSTRUCCIÓN Y REAPROPIACIÓN FEMINISTA
DEL ESPACIO EN EL ARTE: UNA APROXIMACIÓN
*FEMINIST DECONSTRUCTION AND REAPPROPRIATION
OF SPACE IN ART: AN APPROACH*..... 17

FIRMA INVITADA

- Eva Bru-Dominguez**
FEMINISM(S) AND SPACE: APPROACHES TO CATALAN
CONTEMPORARY VISUAL AND PERFORMANCE ART
*FEMINISMO(S) Y ESPACIO: APROXIMACIONES
A LAS ARTES VISUALES Y A LA PERFORMANCE CATALANA
CONTEMPORÁNEA* 37

ARTÍCULOS DEL MONOGRÁFICO

- Natalia Stengel Peña**
CERRUCHA'S *TRINCHERA*. A FEMINIST ARTISTIC RESPONSE
TO THE WAR AGAINST WOMEN
*"TRINCHERA", DE CERRUCHA. UNA RESPUESTA ARTÍSTICA A LA
GUERRA CONTRA LAS MUJERES*..... 63

- Susana Pinilla Alba**
GÉNERO, MÁRGENES Y FEMINISMO RADICAL: EL *BANZAI*
DE GATA CATTANA EN EL RAP CONTEMPORÁNEO
*GENDER, BORDERS AND FEMINISM: GATA CATTANA'S
"BANZAI" IN CONTEMPORARY RAP* 87

- Rosa María Díez Cobo**
PUERTAS AFUERA, PUERTAS ADENTRO: LA (TRANS)
DOMESTICIDAD COMO DIALÉCTICA SOCIAL EN
«LA SEÑORITA JULIA» DE AMPARO DÁVILA Y
THE BABADOOK DE JENNIFER KENT
*OUTDOORS, INDOORS: (TRANS)DOMESTICITY AS SOCIAL
DIALECTICS IN «LA SEÑORITA JULIA» BY AMPARO DÁVILA
AND "THE BABADOOK" BY JENNIFER KENT*..... 107

Marta Castanedo Alonso

NARRATIVAS ALTERNATIVAS DE LA GUERRA DE VIETNAM:
NANCY SPERO SOBRE LA MASCULINIDAD Y LA VIOLENCIA
ALTERNATIVE NARRATIVES OF THE VIETNAM WAR:
NANCY SPERO ON MASCULINITY AND VIOLENCE..... 127

María Platas Alonso

LA NARRATIVA BIOGRÁFICA COMO CONTRADISCURSO
FEMINISTA EN *THE ROSA PARKS STORY* (2002) DE JULIE DASH
THE BIOGRAPHICAL NARRATIVE AS A FEMINIST
COUNTERDISCOURSE IN JULIE DASH'S
"THE ROSA PARKS STORY" (2002)..... 143

Saray Espinosa Rostán

UNA HABITACIÓN PROPIA: FEMINISMOS Y DIFERENCIA IBÉRICA
A ROOM OF ONE'S OWN: FEMINISMS AND
IBERIAN DIFFERENCE 163

Clara Solbes Borja

ESPACIOS DE SORORIDAD EN EL CAMPO ARTÍSTICO
VALENCIANO DURANTE EL FRANQUISMO
SPACES OF SORORITY IN THE VALENCIAN ARTISTIC FIELD
DURING FRANCO'S DICTATORSHIP 181

Carmen Guiralt, Sofía Barrón

LA PINTURA DE MARÍA DOLORES CASANOVA (1914-2007):
ESTUDIO DE SU TRAYECTORIA Y OBRA ARTÍSTICA
THE PAINTING OF MARÍA DOLORES CASANOVA (1914-2007):
STUDY OF HER CAREER AND ARTISTIC WORK 197

Ricard Balanzà Martínez

COSMOGONÍAS CERÁMICAS: TRAS LAS HUELLAS DE MARIA
BOFILL, CARMEN CALVO Y MYRIAM JIMÉNEZ
CERAMIC COSMOGONIES: BEHIND THE TRACES OF MARIA
BOFILL, CARMEN CALVO AND MYRIAM JIMÉNEZ..... 223

MISCELÁNEA

Román de la Calle

MAU MONLEÓN PRADAS Y LA PLURAL RADICALIDAD DE LA
ESCULTURA EXPANDIDA. DIÁLOGOS ENTRE ARTE, POLÍTICA
Y FEMINISMO
MAU MONLEÓN PRADAS AND THE PLURAL RADICALITY
OF THE EXPANDED SCULPTURE. DIALOGUES AMONG ART,
POLITICS AND FEMINISM 243

LIBROS

Beatriz Fernández de Castro

Reseña. Orgullo y prejuicios. En torno al arte de las mujeres,
Amparo Serrano de Haro y África Cabanillas..... 273

María-Inmaculada Montes-Rodríguez

Reseña. Arti-Choke. Ejercicio de colisión artística en la creación española,
María Bueno Castellano 277

Miriam Arely Vázquez Vidal

Reseña. República del Excremento, Miroslava Rosales 279

Laura Herrera Gregori

Resenya. Character and Gender in Contemporary Catalan Literature,
Adolf Piquer y Adéla Koťátková (eds.)..... 283

Laura Vela Serrano

Reseña. Representaciones críticas en el sistema sexo/género.
Entre lo transnacional y lo local, Robert Martínez-Carrasco
e Iván Villanueva-Jordán..... 287

Rosario López Gregoris

Reseña. Las mil naves, Natalie Haynes..... 291

Ana Fernández-Caparrós

Reseña. Rosas en la arena: los relatos de Susan Glaspell,
Noelia Hernando-Real 295

Ástor García Gil

Reseña. Cuentos escogidos, Katherine Mansfield 299

REVISIONES A CARGO DE..... 306

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES



Anna Ruiz - *Calígula-Venus A*Cubierta



Josepa Gilabert - *Malla prima 1* 1



Ana Roussel - *De nuestras manos cuelgan*..... 11



Josepa Gilabert - *Malla prima 3* 15



Ana Roussel - *Manos como ojos* 241



Josepa Gilabert - sin título 271



Ana Roussel - sin título 305



Anna Ruiz - *Calígula-Venus C* 310



Nota biogràfica de las artistas que componen el número 43

Josepa Gilabert (Pedreguer, la Marina Alta, 1950) és una artista llicenciada en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València. Ha realitzat diversos cursos especialitzats en gravat, disseny gràfic i comunicació cultural, així com el Taller de Ceràmica en el Centre Eusebi Sempere d'Alacant. Entre les seues exposicions individuals destaquen la de l'Exposició Hotel Fira Palace de Barcelona el 2001, la de la Fundació Cultural Frax de la Comunitat Valenciana a Albir, L'Alfàs del Pi, el 2012, i 'Reflexions de Josepa 2013' a Pedreguer el 2014. D'aquesta última, l'artista diria: 'La meua obra ve emmarcada en un llenguatge creatiu i lliure, interpretant la realitat, fent ús de la meua manera de veure, de sentir i de dir les coses, esdevenint un joc de colors i formes a partir dels suggeriments de la memòria'. A més, ha participat en fires internacionals com ara Lineart a Gent (edicions 1996-1999), Contemporary Art Fair Exhibition a Strasbourg (1997), Art-Expo 98 a Barcelona, InterArt a València (2000), i ESTAMPA a Madrid (edicions 1998-2004). Pel que fa a l'exposicions col·lectives, cal apuntar: Galerie Hammer (Regensburg, 1999), Sala Exposición Museo de Huelva (2001), Art Eka Gallery (Madrid, 2012), Galería Acanto (Almería, 2015) i l'exposició itinerant 'Lugares' (entre altres llocs: Sala d'Exposicions Ajuntament Vell, Calp, 2021; Sala d'Exposicions del Palau d'Altea, 2012-2022).

<https://www.galerie-fries.de/artistInfo.php?id=22>

https://issuu.com/esdudel/docs/catalogo_josepaok

Ana Roussel (València, 1979) és una artista llicenciada en Psicologia per la Universitat de València i en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València. Les seues creacions giren entorn de l'autoretrat i parteixen del diàleg de diverses tècniques, entre les quals, en estos moments, prioritza la fotografia. En relació amb el procés, el seu treball està més prop de l'artesa. En ell, intervenen el tacte, les textures que apareixen a través dels diferents procediments emprats (cianotípies, transferències o fotogratat) i un ardu procés de treball que comprén des de la concepció de la idea, passant per la posada en marxa de l'escenari (que es converteix en una espècie de performance privada), la selecció i l'enquadrament, fins a arribar, finalment, al procés d'estampat, impressió o manipulació de la imatge. El punt de partida sempre sorgeix d'una necessitat interior que es correspon, de manera quasi lineal, amb el moment vital que l'artista està travessant. Conceptes com l'atzar, l'inconscient, la memòria i la intuïció marquen el ritme de la seua producció. Li sedueix la complicitat amb el públic. Eixa màgia de la trobada que fa que les seues mirades es reconeguen.

@ana__roussel

Anna Ruiz Sospedra (València, 1979) és artista plàstica, llicenciada en Belles Arts (UPV) amb estudis en Història de l'Art (UV). Des de 2008 desenvolupa la seua obra, fonamentalment, realitzant falles, on els seus projectes han estat guardonats en el concurs de propostes innovadores i experimentals que, cada any, convoca l'Ajuntament de València. Ha participat en diferents exposicions, concursos, festivals i simposis a Itàlia, República Txeca i Espanya –a la Casa Velázquez de Madrid, a Salamanca, a la Fira d'Art de Castelló i als festivals Ciutat Vella Oberta i Intramurs de València. Ha intervingut, amb diferents escultures, emblemàtics edificis valencians com el de la Fundació Bancaixa, el claustre del Centre del Carme Cultura Contemporània i el Teatre Rialto. La seua obra ha aparegut en revistes i publicacions acadèmiques tant nacionals com internacionals, a més d'haver estat convidada a impartir conferències sobre la seua obra en l'Escola d'Art i Superior de Disseny de València, la Universitat Politècnica de València, la Universitat de València i als festivals Blanc! (Vilanova i la Gertrú) i PechaKucha (Castelló). Destaquen, entre els seus guardons més significatius, el Premi Senyera d'Escultura (València, 2010) i el Premi Isabel Ferrer concedit per la Conselleria d'Igualtat i Polítiques Inclusives de la Generalitat Valenciana en 2023.

@annaruizsospedra

https://www.flickr.com/photos/anna_ruiz/



Artículo marco

ANDREA LUQUIN CALVO,¹
ALBERTO FERRER GARCÍA² Y ANNA VIVES³

DECONSTRUCCIÓN Y REAPROPIACIÓN FEMINISTA DEL ESPACIO EN EL ARTE: UNA APROXIMACIÓN

FEMINIST DECONSTRUCTION AND REAPPROPRIATION OF SPACE IN ART: AN APPROACH

RESUMEN

El presente artículo realiza un recorrido por algunas reflexiones referentes al significado y deconstrucción del espacio desde propuestas feministas realizadas en el ámbito artístico. El feminismo ha abordado, desde sus comienzos, la crítica y subversión de los espacios públicos y privados y de las identidades que en ellos se construyen, así como la búsqueda de representación y reconocimiento. Para ello cuestiona los marcos discursivos de poder que conforman espacios binarios y patriarcales, y resignifica y reconoce categorías como cuerpo, clase, raza, sexualidad o género en su conformación. Este artículo pretende funcionar a modo de marco que permita recorrer los trabajos presentados sobre las propuestas artísticas realizadas por las diversas creadoras que componen este monográfico. Se trata de creadoras que utilizan el arte como lugar de conformación de nuevos significados, tanto en el orden político y social, como con respecto a la identidad y el género; unos significados que, por su parte, impelen a la reapropiación y transformación de nuestros espacios.

Palabras clave: espacio, feminismo, arte, deconstrucción, reapropiación

ABSTRACT

This article provides an overview on a series of reflections associated to the meaning and deconstruction of space from feminist proposals within the field of art. From the beginning, feminism has dealt with the criticism and subversion of public and private spaces and identities which are constructed around them; it has also focused on the search for representation and recognition. In order to do so, feminism contests the discursive frameworks of power related to binary and patriarchal spaces, and resignifies and recognises categories such as body, class, race, sexuality and gender in the shaping of those spaces. The purpose of this essay is to provide a useful framework to approach the subsequent articles on a number of proposals made by different women artists. These creators use art as a space to construct new meanings in the political and social order as well as with regard to identity and gender; in turn, those meanings call forth a reappropriation and transformation of our spaces.

Keywords: space, feminism, art, deconstruction, reappropriation

1 Universidad Internacional de Valencia (VIU), andrea.luquin@professor.universidadviu.com, <https://orcid.org/0000-0002-9930-1350>

2 Universitat Oberta de Catalunya (UOC), ferrergarcia.alberto@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1005-9570>

3 University of Edinburgh, anna.vives@ed.ac.uk, <https://orcid.org/0000-0003-4509-279X>



La reflexión sobre el significado y la construcción del espacio, entendido como el lugar en que se desarrollan nuestras acciones y se producen, a la vez, los discursos que configuran el propio espacio y los sujetos que se encuentran en él —tanto en el orden político y social, como con respecto al reconocimiento y la identidad— ha sido, en todo momento, uno de los ejes de la reflexión feminista. El feminismo ha abordado, desde sus comienzos, el complejo debate que apunta a la deconstrucción y subversión de la clásica distinción entre los espacios públicos y privados. Estos se plantean como dos esferas separadas con funciones específicas dentro del sistema de producción capitalista (productivo-reproductivo), a las que se les atribuyen categorías genéricas (masculino-femenino), de participación política (estado-familia) y de reconocimiento (el espacio de los iguales - el espacio de las idénticas) (Amorós, 1994). La distinción público-privado posee así un carácter ideológico excluyente que el feminismo busca romper desde sus primeras acciones. La consigna «lo personal es político» señala, directamente, cómo lo que sucedía en el espacio privado forma parte de la construcción del propio espacio público al ser fruto de este. Esta distinción entre espacios públicos y privados, centro del contrato social, también será deconstruida por Carol Pateman (2019, 1996) al exponer cómo dicho contrato es, más concretamente, un contrato sexual. Este contrato impone espacios diferenciados de reconocimiento que, a la postre, se encuentran vinculados al sistema capitalista-patriarcal e, incluso, de acuerdo con pensadoras decoloniales como María Lugones, a lo que se denomina sistema moderno-colonial de género (2008). La ceguera ante el género en la conceptualización filosófica del espacio moderno, como espacio uniforme y excluyente, ajeno a la diversidad que en él vive, forma parte también del trabajo de pensadoras feministas como Iris Young (1998, 2002) o Nancy Fraser (1998).

La reflexión feminista del cuestionamiento del papel del género vinculado a la posibilidad de reconocimiento de los sujetos y de su acción en el espacio, así como de la construcción de las identidades e imaginarios simbólicos que habitan en él, entiende el espacio no solo como lugar de configuración de las relaciones sociales, sino también, como indicará Michael Foucault, como lugar del ejercicio del poder y, en específico, del ejercicio del poder sobre los cuerpos. Esto convierte al espacio en un problema histórico-político (Foucault, 1980). De esta forma «no solo existe un paralelo entre la manera de conceptualizar el espacio y la de conceptualizar entidades/identidades (como los sujetos políticos), sino que también el espacio es, desde un principio, parte integral de la constitución de esas subjetividades políticas» (Massey, 2005, p. 107).

Precisamente, el ejercicio del poder que atraviesa los cuerpos en su constitución y performatividad establece, para Judith Butler (2007), los marcos del reconocimiento de los sujetos (2002, 2017a). En este sentido, la propia Butler (2001) encuentra cómo en la tragedia clásica de Sófocles el personaje de Antígona (como representante de lo femenino, lo otro, la naturaleza, lo moral, lo familiar y privado), en su desafío al poder de Creonte (como representante de la ley de la polis, la ética, lo público), puede interpretarse fuera de las dinámicas hegelianas-patriarcales tradicionales y se convierte en símbolo de protesta y resistencia, de reconocimiento y superación de las fronteras simbólicas de los espacios, logrando, de esta forma,

su reapropiación. Los actos y palabras de Antígona sirven, para Butler, para repensar a todas aquellas subjetividades que están localizadas fuera del espacio público construido por el discurso del poder patriarcal y que representan sujetos políticos que no son incluidos dentro de sus marcos y que exigen, con su performatividad en el espacio que les es negado, representatividad y reconocimiento. Antígona muestra así, en la capacidad subversiva de sus actos, al utilizar los propios marcos de representación de la ley que la condena, su facultad para deconstruir el orden establecido al invalidar las normas que aseguran su lugar (identidad) en el parentesco y en la soberanía, en lo privado y lo público (Butler, 2001, pp. 20-21).

De esta forma, el análisis de Butler no solamente se centra en la materialidad del espacio, sino también en los marcos normativos que no permiten a todas las vidas formar parte del espacio público al no ser reconocidas como vidas vivibles. Esta perspectiva muestra cómo el espacio se conforma en el lugar donde se lucha, se encuentra y se moldea el reconocimiento, la representatividad y la representación, no solo del género, sino de categorías como la sexualidad o la raza, es decir, muestra cómo el espacio y los sujetos que en él habitan se encuentran atravesados por múltiples ejes de poder que generan desigualdades y violencias estructurales. Violencias y desigualdades que, como bien ha señalado el feminismo interseccional (Crenshaw, 1989; Davis, 2004), se encuentran vinculadas de tal forma que es imposible analizar el ejercicio del poder en el espacio y los cuerpos desde la perspectiva de un solo marco o eje de opresión (Hill Collins y Bilge, 2019). De igual forma, para el feminismo decolonial, es necesario comprender más allá del cruce de estos marcos de poder, la manera en que estos se encuentran realmente fusionados en una única lógica colonial-capitalista-patriarcal (Lugones, 2005). Solo si se destruye esta lógica discursiva, para el feminismo decolonial, será posible deconstruir los cuerpos, las identidades y el propio espacio.

De esta forma, el proyecto feminista busca deconstruir la idea de espacios conformados en marcos esenciales binarios, totalizadores y patriarcales vinculados a la división género-espacio para resignificar y reconocer categorías como las de cuerpo, clase, raza, sexualidad o género en su conformación. El feminismo se posiciona así bajo la defensa de una epistemología basada en un conocimiento situado (Haraway, 1995) que muestra a las diversas subjetividades construidas, precisamente, al margen de los marcos y espacios de representación. De esta manera, este lugar de enunciación aparece como refundación estética, ética y política del discurso hegemónico, lo que permite la apertura a nuevos marcos de configuración del espacio y los sujetos (hooks, 1989).

En este sentido, en los últimos años, a la par del pensamiento feminista, la reflexión sobre la construcción del espacio y las relaciones que se construyen en él ha cobrado indudablemente un creciente interés. Así, junto a reflexiones más subjetivas como la de Gastón Bachelard con su clásica obra *La poética del espacio* (2000), encontramos otras de carácter más político y social, como las realizadas en relación al espacio y el poder por Michael Foucault (2008, 1999, 1980), el pensamiento de Henri Lefebvre sobre la producción del espacio (2013), los aportes de Deleuze y Guattari (1997) sobre el territorio, la meditación de Marc Augé y los «no-lugares» (1993) o

la disolución del espacio en la velocidad tecnológica desarrollada por Paul Virilio (1997). También debemos señalar el denominado giro espacial o *spatial turn* (Soja, 1989) que recupera la importancia del espacio en el análisis de las ciencias sociales y humanísticas, pues a partir de ella se vertebran aportaciones como la geocrítica de Bertrand Westphal (2007). Estas y otras teorizaciones, impulsadas también bajo el desarrollo de los estudios de género o *gender studies*, han dado como resultado un aumento en los estudios sobre la construcción simbólica y de poder del espacio.

De forma más específica y reciente, el cruce entre las reflexiones sobre la construcción del espacio y las propuestas feministas ha dado lugar a una serie de investigaciones importantes en dos principales terrenos. Por un lado, encontramos las que parten de un plano directamente material, a través de la crítica feminista sobre el diseño espacial de las ciudades y de sus servicios en el denominado «urbanismo o geografía feminista» o «geografía del género» (Little et al., 1988; Sabaté et al., 1995; García-Ramon et al., 2014). Se trata de investigaciones de marcado carácter interdisciplinar que engloban tanto la geografía, como la arquitectura, la psicología o la sociología. Los estudios enmarcados en el urbanismo o geografía feminista muestran la compleja red de relaciones de poder e interseccionalidad (de género, sexualidad, raza, clase y capacitismo) para deconstruir los espacios habitados, tanto históricos como presentes, reflexionando así sobre las formas del habitar (Beebe et al., 2017; Simonton, 2017; Staub, 2018; Sánchez de Madariaga, 2013). Esta visión material sobre la construcción del espacio muestra cómo los significados políticos configuran, desde las estructuras patriarcales de poder, lugares destinados a ser ocupados por los roles de género impuestos, espacios cuyo orden está guiado por la productividad del capital o que perpetúan la invisibilización de diversos colectivos. Estas reflexiones también desarrollan diversas resistencias feministas que buscan construir espacios urbanos-habitados más seguros, inclusivos, diversos y sostenibles.

Por otro lado, nos encontramos con un rico campo de investigación dentro de los denominados estudios literarios. En ellos, la indagación sobre las representaciones del espacio y las formas del habitar buscan reflexionar y teorizar sobre el significado y configuración del espacio (Gómez Reus y Usandizaga, 2008; García, 2015). En este sentido encontramos investigaciones que, atravesadas en muchas ocasiones por la perspectiva de género, poseen también un marcado carácter interdisciplinar al incluir a la geografía, la sociología, la antropología y la filosofía dentro de la construcción teórica de los estudios literarios.

Precisamente, son esta clase de investigaciones y formas de experimentación sobre el espacio las que se bifurcan y se acaban encontrando en otros campos artísticos. La performatividad del hecho artístico se entiende así como espacio capaz de deconstruir y subvertir los significados del propio espacio público en que se muestra. De esta forma, nos encontramos ante investigaciones que toman como punto de partida el más puro sentido de la estética, entendida como forma de conocimiento sensible que, por ello, coloca el cuerpo como centro y origen de sus relaciones con la política y la ética como forma primordial del habitar. La capacidad performativa de los diversos lenguajes artísticos tiene el poder de deconstruir y subvertir los marcos de identidad en que se inscriben los cuerpos, así como los

marcos de poder que construyen nuestros espacios desde la memoria, la política, la historia y el reconocimiento. La experimentación realizada en y sobre el espacio se convierte en un lugar posible para la transformación social, no solo al deconstruir los marcos del significado, sino al ser capaz de mostrar, incluso, nuevas formas de acción y discurso para la conformación de otros espacios posibles, de otros cuerpos-territorios. De esta manera, desde la disidencia feminista, el arte sirve de instrumento a las mujeres creadoras para cuestionar, tensionar y subvertir en sus obras la hegemonía de los discursos normativos patriarcales del espacio. Desde el denominado arte feminista de los años setenta, con obras emblemáticas como *The Dinner Party* (1970) de Judy Chicago o el manifiesto *Maintenance Art. Proposal for an Exhibition. 'CARE'* (1969) de Mierle Laderman Ukeles, y a través de estrategias artísticas de carácter más activista que se sucedieron en los siguientes años (como las acciones de las Guerrilla Girls desde los años ochenta), la capacidad de protesta contrahegemónica que resulta de la imbricación del pensamiento feminista con el arte ha mostrado su capacidad de deconstrucción de los marcos normativos espaciales y de la propia identidad, así como la posibilidad de la reapropiación del espacio a través de otros significados.

Podemos localizar en el arte contemporáneo esta subversión y reapropiación de la reconfiguración del espacio, entendido como lugar donde se imponen los discursos normativos patriarcales sobre los cuerpos, a través de la obra de artistas como Eulàlia Valldosera, Olga Diego y Alicia Framis, cuyo trabajo de reivindicación feminista sobre la deconstrucción del espacio es analizado por Eva Bru en *Feminism(s) and space: approaches to catalan contemporary visual and performance art*. La obra de estas creadoras es ilustrativa de la inclusión del feminismo y sus imbricaciones con el arte entre las propuestas artísticas desarrolladas en el contexto español y catalán; si bien debemos apuntar, como recuerda Bru, que la recepción del arte feminista tuvo reticencias en un comienzo en estos sitios por la coyuntura histórica en que se encontraban al momento del surgimiento del arte feminista. Eulàlia Valldosera, Olga Diego y Alicia Framis comparten en su trabajo un interés por el cuerpo y los marcos de poder que los construyen, así como una relación con el espacio. La investigación, en este caso, se centra en una estética que parte del lugar de la enunciación y que permite construir una mirada sobre el espacio y los cuerpos que en él se encuentran como forma epistemológica de conocimiento. De este modo el espacio se entiende como el lugar de enunciación conformado a través de los marcos del régimen visual (ver y ser mirado) que replican los patrones de dominación del patriarcado, es decir, las relaciones visuales se constituyen en relaciones de poder donde se localizan e imbrican los discursos sociales, de género, de clase, capacitistas o raciales.

Por ello, dismantlar el régimen visual patriarcal dominante es dismantlar las ideologías sociales, políticas y sexuales que dan forma al cuerpo material. El arte feminista de Valldosera, Diego y Framis desactiva precisamente las formas de observación que constituyen formas de categorización y normalización de los cuerpos bajo los discursos patriarcales-binarios y esencialistas, con el fin de liberar al cuerpo de las mujeres tanto del lugar de enunciación (y mirada) en donde es

colocado, como de los modos de representación impuestos por el patriarcado y la función reguladora que desempeñan. Hablamos así de políticas visuales en la producción del género que Eva Bru relaciona en su investigación con la deconstrucción de la mirada masculina presente en los textos de Laura Mulvey (1975), sobre la producción del género y la identidad sexual de Paul B. Preciado (2008) o sobre la propia mirada de las relaciones de género que se establecen en la construcción y en el habitar de espacios urbanos de Elisabeth Wilson (1992). Las propuestas de las tres artistas catalanas buscan así, desde la performance y las artes visuales contemporáneas, subvertir las políticas sexuales visuales con el fin de lograr el acceso al espacio público y proponer la construcción de otro régimen o marcos de mirada y, con ello, la visualización de otros espacios e identidades posibles.

La deconstrucción discursiva del espacio y de las identidades que contiene encuentra también, como ya hemos indicado, un espacio de fértil trabajo e investigación estética en la literatura, al ser un ámbito propio del despliegue del discurso que configura el espacio. Esto sucede así en dos niveles: uno, porque el propio lenguaje es ya, en sí mismo, tanto una ficción que señala el artificio de nuestras construcciones e identidad, como. En segundo lugar, es ya propiamente espacio. Como bien señalará Foucault, lo que permite al lenguaje ser signo es, precisamente, el espacio en el cual se inscribe (1997, p. 96). Escapando de los esquemas dicotómicos del espacio público-privado, estas investigaciones plantean la conformación de un mismo entramado espacial, cuyas fronteras ficticias se borran al deconstruir los discursos que lo componen. La literatura experimenta tanto con los espacios existentes, subvirtiendo su significado, como con la formulación de otros espacios posibles que exploran nuevas concepciones espaciales. Así, ficciones utópicas y distópicas se entrecruzan con indagaciones provenientes de la geocrítica o de nociones foucaultianas como «contra-espacio» (Foucault, 2008) o «heterotopía» (Foucault, 1999) formando investigaciones que permiten hacer visible la invisibilidad de los marcos de poder que configuran los espacios y las identidades. El desarrollo de categorías como (trans)doméstico (García, 2020; Díez Cobo, 2023), nos permiten acercarnos a obras literarias que sacan a la luz lo que está o ha sido invisibilizado por las fronteras del espacio privado (hogar) mostrando cómo lo que sucede dentro de él es el resultado de sus imbricaciones con el espacio público. En este sentido, a través de la casa encantada, el espacio fantástico doméstico por excelencia, la reflexión realizada en *Puertas afuera, puertas adentro: la (trans)domesticidad como dialéctica social* en «La señorita Julia» de Amparo Dávila y «The Babadook» de Jennifer Kent de Rosa Díez Cobo muestra cómo, mediante la dialéctica doméstico-social de los espacios desarrollada en la topología narrativa y audiovisual del género fantástico presente en la obra de la escritora mexicana Amparo Dávila y la cineasta australiana Jennifer Kent, se deconstruyen y exploran las posibilidades figurativas e imaginativas del espacio. Tanto en Dávila como en Kent los espacios privados se convierten en lugares que, mediante la vivencia corporal de sus personajes, permiten desestabilizar el orden impuesto por el marco hegemónico- patriarcal que componen los espacios que habitan. Gracias a las propias características del género fantástico, en donde se ve afectada y transgredida la propia matriz de los marcos de configuración espacial

(García 2015, p. 21), las obras de ambas creadoras muestran las grietas que socavan los espacios conocidos y aparentemente estables de lo doméstico, lo que permite superar en ellas la teorización del espacio basada en el sesgo de género (García, 2020).

La performatividad del hecho artístico se vincula, no solo con la deconstrucción de la dicotomía público-privado y, por ende, de las identidades que surgen de esta fragmentación, sino también con la reivindicación de la participación política. Aunque si bien las prácticas feministas en el arte nacieron, en un principio, de la necesidad de reconocimiento y visibilización del trabajo de las mujeres artistas, así como de la crítica a la Institución del Arte («¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», se preguntaba a comienzos de los años setenta Linda Nochlin, 2022), es indudable que el espacio del arte es, para el feminismo, lugar de deconstrucción de los marcos de organización, representación y distribución del espacio que permite, de esta forma, una reapropiación de los marcos de reconocimiento y construcción de la identidad en los escenarios políticos y sociales.

En este sentido, el denominado artivismo se mueve dentro de la esfera de conjunción del arte y el activismo de los movimientos sociales, mediante la inmediata intervención en el espacio social por medio del arte (Expósito, 2014). La capacidad transgresora de ese *otro* espacio que es el arte aparece así en el *propio* espacio público, convirtiéndose en una suerte de espacio-invasor (Segura-Cabañero y Simó-Mulet 2017, p. 229) que cuestiona los marcos de representación y representatividad existentes. Los y las activistas consiguen pues una reconfiguración espacial de los marcos de lo pensable y del reconocimiento que se abren a la composición de nuevos marcos de comprensión tanto de las subjetividades que integran el cuerpo colectivo de la protesta como de los marcos en que se significa el espacio.

De esta manera, si el cuerpo colectivo en el acto de la protesta crea nexos con el arte que le permiten canalizar sus denuncias, el arte, gracias al acto performativo de la protesta, configura nuevas formas de pensarse y ejecutarse. Así, puede señalarse que el nexo del artivismo con la protesta social y, por, ende su función política, se imponen sobre la función estética: la toma de conciencia ante la injusticia y la violencia, ante la propia vulnerabilidad del cuerpo y su exigencia de reconocimiento (que origina los actos de protesta) se transforma, mediante el arte, en una estrategia de resistencia que permite al cuerpo colectivo mostrarse y ser visto (Ortega Centella, 2015), es decir, permite el reconocimiento de su vulnerabilidad y precarización.

A este respecto, Judith Butler en *Cuerpos aliados y lucha política* (2017a), señala la potencialidad de los cuerpos para el activismo político. Por el cuerpo pasan y se configuran los marcos normativos y, con ellos, las múltiples violencias y opresiones que garantizan que un cuerpo permanezca fuera del espacio público. Si el espacio público se convierte, como expresa Hannah Arendt (2016), en el lugar donde los individuos aparecen, entendiendo el espacio como el resultado de lo que se crea entre los sujetos gracias a su acción y su discurso, dicho espacio necesita entonces, como señala Butler (2017a), que previamente se haya liberado a esos sujetos de la esfera de la necesidad, es decir, del cuerpo. Así, el sujeto que es capaz de acción y discurso (configurado desde la lógica patriarcal del poder) y que forma parte del espacio pú-

blico, se separa del cuerpo que sostiene dicho espacio (compuesto por aquellas otras subjetividades que no forman parte de la norma, como mujeres o inmigrantes). Este cuerpo es relegado al espacio privado. Pero, si este cuerpo apartado aparece en la calle (Butler, 2017b) manifestando sus condiciones de vida y vulnerabilidad, exigiendo reconocimiento y reclamando para sí el espacio público, su acción permite erosionar el marco discursivo de poder del espacio y, con ello, la distinción ficticia entre público y privado y las subjetividades construidas en su base. «El “estamos aquí” que traduce la presencia de ese cuerpo colectivo», puede entenderse «como “estamos aún aquí”, que significa: “No hemos sido aún desechados”» (Butler, 2017b, p. 25).

En este sentido, las vidas de las mujeres han sido sistemáticamente precarizadas, en otras palabras, han sido políticamente excluidas de los marcos que permitirían que sus vidas fueran vivibles y se han maximizado su exposición a la violencia y su vulnerabilidad. Una vulnerabilidad que surge, no por una naturaleza o una supuesta esencia femenina, sino por una cuestión política: de configuración del espacio (Butler, 2017b, p. 16-17). Encontramos, por tanto, en los movimientos y el activismo feminista, procesos de performatividad política (protesta pública) dirigidos a deshacer esa situación de opresión, discriminación y violencia contra las mujeres y desestabilizar así los actos y marcos heteropatriarcales de poder. Se trata así de procesos que permiten pensar acerca de la vulnerabilidad de las mujeres que, conjuntamente, se convierten en modos feministas de acción que esclarecen las condiciones globales de precariedad (Butler, 2017b, p. 17).

El *activismo feminista* convierte de esta forma el arte en el canal de los actos performativos del cuerpo vulnerable que buscan la transformación de los marcos de reconocimiento. Suzanne Lacy y Leslie Labowitz lo mostraron de manera temprana con la ya histórica performance *In Mourning and in Rage* de 1977, creada como protesta contra el tratamiento sensacionalista de los medios de comunicación a los casos de asesinato y violencia sexual contra las mujeres cometidos en la ciudad de Los Ángeles, California; así como también lo expone Mónica Mayer en su performance colectiva *El Tendedero* de 1978 y en sus posteriores reactivaciones (la última en el Museo de la Mujer de Ciudad de México, en entre noviembre y diciembre de 2023), que transforman este objeto asociado al espacio privado en que son relegadas las mujeres en lugar de exposición pública de sus violencias.

Una muestra de activismo feminista reciente es el trabajo realizado por artista mexicana Cerrucha. El trabajo *Cerrucha's «Trinchera»*. *A Feminist Artistic Response to the War Against Women* de Natalia Stengel Peña, establece cómo la obra de la artista feminista, en diálogo con los trabajos de Rita Segato (*La guerra contra las mujeres*, 2016) y Sayak Valencia (*Capitalismo Gore*, 2010; *El transfeminismo no es un generismo*, 2018), encarna el cuerpo de la protesta ante los marcos de violencia ejercidos hacia las mujeres en el espacio moderno-capitalista en crisis. Para ello la artista se apropia precisamente del espacio público en su intervención artística *Trinchera*, una serie de fotografías que forman una línea de mujeres colocadas en diferentes sitios de la ciudad de México. Todos estos cuerpos de mujeres se encuentran tomados de las manos o con algún gesto que denota unidad y apoyo a través de sus cuerpos, denunciando así la precariedad a la que son sometidas sus vidas pero, igualmen-

te, mostrando una resistencia común. La conjunción de cada uno de estos gestos corporales construye un solo cuerpo colectivo que se convierte en una trinchera en el espacio que, mediante el reconocimiento del propio cuerpo vulnerable y de las violencias ejercidas sobre este, por un lado, expone la necesidad de respuesta y reconocimiento por parte de los otros cuerpos sociales y, por otro, escenifica la resistencia de esos mismos cuerpos en el espacio público.

No solo el activismo feminista ha introducido, con especial fuerza en los últimos años, las reivindicaciones feministas en el espacio público: la música urbana ha sido una expresión artística fundamental como forma de expresión que reivindica y subvierte, como Antígona, los espacios vetados a subjetividades fuera de la normatividad patriarcal al utilizar los propios marcos de representación de los que se vale la construcción de identidad de estos géneros musicales. Ya en la década de los ochenta, el punk, surgido como movimiento cultural de protesta política y descontento social, fue asumido por el feminismo a través del movimiento *Riot Grrrl*. El movimiento buscaba, según su manifiesto fundacional (Bikini Kill, 2018), crear un espacio en el que las mujeres pudieran luchar contra el sexismo, el patriarcado, el racismo, la homofobia y toda clase de discriminación. Para ello se proponía medios y apoyo para las mujeres, a través de la creación de espacios y redes alejadas de la lógica patriarcal. Diversas bandas punk como Bikini Kill, Bratmobile o Heavens to Bets lideraron este tipo de activismo feminista cuya influencia artística conformó una parte fundamental del feminismo occidental de los años noventa.

Principalmente, durante la última década, el discurso movilizador de la acción ciudadana y feminista dentro de la producción *underground* de las denominadas músicas urbanas (tales como el rap, hip-hop o el trap) ha tomado también fuerza como movimiento cultural que reivindica intervenciones feministas en géneros que han sido espacios dominados por estructuras patriarcales y que han vetado a las mujeres como sujetos activos en su realización: el espacio privado se muestra como el lugar en que únicamente los cuerpos de las mujeres poseen significación. De esta forma, la acción feminista resignifica estos géneros musicales al poner en cuestionamiento y deconstruir los espacios imaginarios y las identidades que los conforman. Las intervenciones (performatividad) de cantantes y compositoras subvierten las normas que rigen estos géneros musicales, en una clara apuesta por el discurso del cuerpo situado, a través de las propias vivencias y experiencias que constituyen el discurso de su poesía. De esta forma, el espacio contracultural de la música urbana se convierte en un discurso de doble resistencia: primero, como hemos señalado, al construir un espacio de reivindicación que deconstruye los propios marcos de actuación en que se inscriben estos géneros musicales y, en segundo lugar, al comprobar que la performance de estas artistas funciona como vía de protesta y lucha política por las reivindicaciones feministas.

El trabajo de la rapera Gata Cattana es un ejemplo de todo ello. Susana Pini-lla Alba, en *Género, márgenes y feminismo radical: el «banzai» de Gata Cattana en el rap contemporáneo*, muestra la potencialidad de la noción del *banzai*, concepto que desarrolla la propia Gata Catana en su poética, bajo sus relaciones con feminismo. El *banzai* se constituye como un grito y forma de combate (acción) que incide en

nociones importantes de la revolución feminista al reivindicar la vida digna de vivir, así como su resistencia y reconocimiento. El combate feminista al que alude Gata Cattana no es individual, sino que se ancla en el cuerpo colectivo, en el *nosotras* que surge de la toma de conciencia de la propia precarización. Se ancla de este modo en el cuerpo de las mujeres como sujetos pasivos (otros) y en la subversión de su localización en el espacio privado al cual es relegada. De esta manera, Gata Cattana parte de los propios contextos vividos y ello le permite, como señala Susana Pinilla, enfocar su deconstrucción y lucha no solo contra las masculinidades hegemónicas, sino también contra aquellas masculinidades periféricas enmarcadas en el espacio de su contexto. Esto lo hará con el objetivo de oponer una reapropiación estética, ética y política del espacio que se sigue encontrando en otras raperas como Las Ninyas del Corro y Carmen Xía. Todas ellas continúan bebiendo de la influencia de Cattana, mostrando la fuerza del poder subversivo de las músicas urbanas dentro de los actuales espacios sociales como forma de conciencia política feminista.

Además del dismantelamiento de las existentes políticas visuales de construcción de género, la deconstrucción de los espacios públicos y privados y la lucha por el reconocimiento, las artistas también han contribuido a una reivindicación feminista del espacio en el arte a través del aporte de nuevas narrativas que deconstruyen los relatos hegemónicos-patriarcales en torno a los cuales se configura la historia. Esto se observa en «The War Series» (1966-1970), obra icónica realizada por Nancy Spero ante la actuación de su país, los Estados Unidos, en la guerra de Vietnam. En esta serie la artista, pionera y figura relevante del arte feminista, se reapropia de los marcos de acción de la violencia que típicamente se ha venido enlazando con lo masculino para confrontar la obscenidad de la guerra que se imbrica, no solo con la violencia, sino también con la sexualidad. Marta Castanedo Alonso explora esta idea en *Narrativas alternativas de la guerra de Vietnam: Nancy Spero sobre la masculinidad y la violencia*, exponiendo cómo la artista en «The War Series» deconstruye la manera en que el esencialismo masculino perpetúa una visión encorsetada de los espacios que las mujeres ocupan, tanto material como políticamente, a través de la subversión del propio lenguaje de representación de la guerra en el arte. Si bien la denuncia contra la guerra se representaba, dentro del discurso hegemónico, a través del sufrimiento de víctimas (mujeres y niños), Spero se distancia de los discursos oficiales sobre la guerra o de aquellos realizados por otros artistas que también denunciaron su violencia (como Wally Hedrick y Peter Saul) y utiliza el lenguaje artístico para mostrar esta denuncia bajo el prisma de la relación entre la sexualidad, el poder (patriarcal) y la guerra. La violencia ejercida sobre los sujetos que habitan el espacio forma así parte de la propia estructura del poder patriarcal. La obra de Nancy Spero construye un cuerpo diferente en su obra, uno que ejerce violencia bajo una política sexual que, como señaló Kate Millet (2010), muestra su dominación a través de la violencia estructural patriarcal. De esta manera, Spero elabora un discurso artístico que critica las relaciones de poder de la violencia política que configura nuestros espacios, así como entabla un vínculo entre violencia sexual y bélica. La artista realiza así una fenomenología del ejercicio del poder y la conformación de los cuerpos y subjetividades que busca, no la subordinación a este ejercicio del poder, sino la crítica y transformación de sus estructuras (Solans, 2022) al

deconstruir los marcos de visibilización de la guerra y mostrar otra dimensión de su violencia. Como señala Marta Castanedo Alonso, la denuncia de Nancy Spero sobre las complejas relaciones generadas en torno a la tríada sexo-masculinidad-poder militar nos permite incluso reflexionar, además de sobre el ejercicio de la violencia, también sobre la propia construcción de la masculinidad, rechazando lecturas esencialistas que buscan deconstruir la política sexual desde el espacio del arte.

María Platas Alonso estudia el caso de otra creadora, la cineasta afroamericana Julie Dash, quien propone asimismo una nueva narrativa contra la construcción de las relaciones de poder y su ejercicio en el relato histórico. Dash utiliza el espacio cinematográfico para cuestionar la heroización de la activista afroamericana (y por lo tanto marginal) Rosa Parks, cuya acción se narra bajo el ejercicio de poder del discurso hegemónico. En el trabajo de María Platas Alonso *La narrativa biográfica como contradiscurso feminista en «The Rosa Parks story» (2002) de Julie Dash* se muestra cómo esta cineasta cuestiona la construcción mediática e histórica de las narrativas heroicas, centradas en buscar una especial desactivación de los movimientos sociales y que acaban invisibilizando la acción del cuerpo colectivo, intercambiándolo por el cuerpo individual, es decir, se canjea la acción conjunta por la acción del sujeto de forma aislada. Al hacerlo se desactiva el cambio estructural que solo es posible realizar desde la acción colectiva reivindicativa. Como señala Kimberly Crenshaw (1991), es precisamente gracias a la fuerza que emana de una experiencia compartida, convertida en demanda política y protesta conjunta, que se han transformado los marcos de comprensión de las diversas violencias que atraviesan a las mujeres y, en el caso de las mujeres afroamericanas, las dimensiones de raza y género que están implicadas en las violencias ejercidas contra ellas. Así el filme de Julie Dash, *The Rosa Parks Story*, muestra la necesaria contextualización e interseccionalidad de los movimientos por los derechos civiles, adentrándose también en el colectivo de activistas (tales como Leona Edwards McCauley, Johnnie Carr, Jo Ann Robinson y Claudette Colvin) que participaron en las revueltas por los derechos civiles en los Estados Unidos. De esta manera, el filme funciona como discurso contrahistórico de memoria que se opone a narrar la historia desde una óptica patriarcal-occidental-blanca que edulcora su violencia y diluye el activismo afroamericano. Dash consigue, para María Platas Alonso, contextualizar a Rosa Parks como figura crucial en el entramado sociopolítico de los movimientos por los derechos civiles y construir un marco diferente de representación fuera del de la heroína solitaria y aislada para anclarla en la reivindicación colectiva por el reconocimiento y la representatividad de aquellos invisibilizados dentro del espacio de reconocimiento por las estructuras políticas de poder.

Cabe destacar que las narrativas y marcos de deconstrucción que toman los diferentes momentos históricos señalados por las mujeres creadoras nos colocan también ante la división entre «story» y «history» que proponía James Elkins al anteponer el término «stories of art» a «history of art» (2002) respecto al reconocimiento de las creadoras dentro del campo del arte. El término «stories» implica que hay más de una historia y también que la manera de narrarla depende de la perspectiva cultural, política y social adoptada. Así pues, se trata de evitar la etiqueta

«history of art» y apostar por la de «perfect stories», fórmula con la cual Elkins se refiere a todos los relatos, más o menos utópicos, que podrían crearse a la hora de tejer una visión de la producción artística. Entre ellos, propone centrarse en la cuestión de género y dar prevalencia a las artistas que han sido omitidas o marginadas (2002, p. 118). La historia del arte es mucho más compleja, variada y poliédrica, y en ella debe constar la «historia perfecta» del arte producido por las artistas. Pero, como ya se ha anticipado, no es una simple cuestión de nuevas perspectivas. Griselda Pollock nos guía por el camino de la deconstrucción y sus implicaciones estético-filosóficas. A lo que Elkin llamaba «history of art», Pollock lo llama «el Relato del Arte» (2007, p. 143). Para contestar a este «Relato», Pollock sugiere un reconocimiento del arte de las mujeres como elemento intrínseco de las manifestaciones artísticas a lo largo de la historia, por lo tanto, su postura

supone un desplazamiento de los espacios estrechamente limitados de la historia del arte como una formación disciplinaria hacia un espacio signifiante de emergencia y oposición al que llamamos movimientos de la mujer, que no es un lugar aparte sino un movimiento a lo largo de los campos del discurso y sus bases institucionales, a lo largo de los textos de la cultura y sus fundamentos psíquicos. (Pollock, 2007, p. 146)

Eso significa que no se trata de introducir el arte de las mujeres a un canon o de entender sus producciones artísticas como una consecuencia de unas supuestas cualidades del género femenino. Al contrario, se trata de aceptar su prevalencia o, como sugiere Pollock, su naturaleza (2007, p. 148) a lo largo de los siglos y de separarse de posturas binarias que confrontan Hombre y Mujer, apostando en vez de ello por una codependencia, coextensión y traslación entre ambas entidades (2007, p. 151).

Hemos mencionado los casos de Spero y Dash. Al otro lado del Atlántico, también se aprecia que esta deconstrucción feminista no solamente implica poner en oposición una visión patriarcal y una no binaria, sino también una visión interseccional de los espacios en los que se desarrolla el arte. Resulta así importante entender los elementos vernáculos que marcan las divergencias entre narrativas que surgen como consecuencia de diferentes realidades sociopolíticas. Momentos clave de la historia del siglo xx como la Guerra del Vietnam o las dictaduras franquista y salazarista van a permear las creaciones de las artistas de modos diferentes, en mayor o menor grado. He aquí una nueva narrativa que guarda conexiones con formas particulares de rastrear las genealogías artísticas. Saray Espinosa en *Una habitación propia: feminismos y diferencia ibérica* refuerza la existencia de un grupo peninsular con la fórmula de «feminismos ibéricos», que está inspirada en parte en una obra de Silvia Bermúdez y Roberta Johnson, *Una nueva historia de los feminismos ibéricos* (2021). La autora argumenta que estos feminismos no se nutren de un modelo anglosajón, sino de un referente autóctono que encarna la figura de Maria Aurèlia Capmany a través de su concepto de «antiféminas», tal y como este aparece en el libro del mismo nombre que escribió en colaboración con la fotoperiodista Isabel Steva Hernández (Colita). Las artistas que estudia Espinosa (Fina Miralles, Núria Pompeia, Emilia Nadal y Ana Vieira) se pueden considerar, vistas desde

la época actual, «demasiado *killjoy*» (Mutt, 2018). Como comentaba Sara Ahmed en *Living a Feminist Life*, «[t]he killjoy is one who does not make the happiness of others her cause. When she is not willing to make their happiness her cause, she causes unhappiness» (2017, pp. 74-75).

Ligado a esto, hay que considerar los grupos de mujeres artistas que se apoyaron unas a otras en diferentes contextos, creando espacios de soporte para la creación artística: desde el International Lyceum Club for Women Artists and Writers de Londres, creado en 1903, pasando por el Lyceum Club Femenino del Madrid de los años veinte y treinta del siglo pasado, hasta llegar a otros tantos grupos formados en otros espacios geográficos que tejieron redes de apoyo que también condujeron a una reapropiación feminista del espacio del arte. Precisamente, la pintora Ángeles Santos, que propone que otro orden simbólico es posible en su espectacular *Un mundo* de 1929, apunta a esta tendencia asociativa en su óleo *Tertulia* de 1929.

Clara Solbes Borja se centra en las diferentes maneras en que se materializó la cohesión artística entre mujeres pertenecientes al campo artístico valenciano en *Espacios de sororidad en el campo artístico valenciano durante el franquismo*. Solbes se atiene a una época similar a la que trata Espinosa en su artículo, el franquismo, pero se enfoca en el asociacionismo femenino más que en la idea de una genealogía artística particular. La autora, por una parte, considera las exposiciones colectivas en las que participaron estas artistas y, por otra, examina la formación de redes de apoyo en forma de colectivos femeninos y de creación artística en compañía de amigas. Uniendo fuerzas, argumenta Clara Solbes, se puede «agrietar el propio sistema». Esta idea se puede explorar a la luz del pensamiento de la comisaria y crítica Irina Mutt, la cual habla de los feminismos «como algo que permite ser grieta y hacha a la vez» (2018). Es decir, tenemos por una parte la idea de fisura y ruptura, pero también la de pasividad y agencia sugeridas por los usos metafóricos de «grieta» y «hacha». A la diferencia habrá que añadirle la conciencia de la vulnerabilidad como fuerza generadora de otros relatos; una resistencia que se presenta capaz de deconstruir los discursos que conforman el espacio y sus subjetividades. El trabajo de Clara Solbes remite, además, a la sororidad. Si bien la sororidad (entendida como una alianza y un apoyo político entre mujeres surgidos a partir de la conciencia sobre una opresión compartida) no ha merecido igual aceptación por las diversas corrientes feministas, al señalar la falsa idea de una opresión común que no corresponde con la interseccionalidad de las violencias sufridas (hooks, 1986), el concepto nos lleva a apuntar, precisamente desde esa interseccionalidad, a una necesaria unión en la búsqueda de la conformación del sujeto político del feminismo, una unión no centrada tanto en una identidad sino en la lucha y resistencia contra las diversas opresiones que se ejercen en nuestros espacios, que precarizan a los sujetos y que exigen la defensa de la diversidad de subjetividades que en ellos se encuentran (hooks 1986). De esta manera, los nuevos relatos a los que lleve la deconstrucción solamente serán exitosos en el contexto de un proyecto común que busque la reapropiación de nuestros espacios.

No podemos olvidar, finalmente, que, si bien el espacio del arte es lugar para la subversión y deconstrucción de los discursos que construyen el espacio y las

identidades, las mujeres, a lo largo de la historia, se han visto relegadas a ciertos espacios o disciplinas artísticas que «les eran propias». Como ejemplo, el tejido (el arte textil, especialmente, ha sido reivindicado por los feminismos desde los años sesenta, si bien ya contaba con exponentes en la Bauhaus como Gunta Stölzl o Anni Albers), una cierta pintura íntima a la que se ha calificado de «doméstica» (limitada a los espacios privados o el autorretrato) o una cerámica de corte más utilitario; todas ellas actividades toleradas en la medida en que eran artes compatibles con las responsabilidades propias del hogar o incluso que podían ser funcionales con relación al mismo. Estas disciplinas han sido utilizadas por las mujeres como una herramienta para reclamar su lugar legítimo en el mundo artístico, subvirtiendo su consideración, en muchas ocasiones, de arte menor o artesanal.

Artistas del textil como Chihauru Shiota, que crea espacios envolventes que colocan el cuerpo en la dimensión del espacio-tiempo de la memoria, o Mercedes Azpilicueta, que aborda el cuerpo vulnerable o colectivo desde una perspectiva feminista y la historia desde una narración decolonial, son una muestra de la subversión y reconocimiento del arte textil. Los estereotipos de género y las falsas expectativas sociales no han logrado confinar a los márgenes de la historia del arte nombres como los de Frida Kahlo, Georgia O'Keeffe o Yayoi Kusama, en pintura; o los de Lucy Rie, Ruth Duckwort o Magdalene Odundo, en cerámica. Todas ellas utilizaron aquellas disciplinas —a las que se les había relegado— para desafiar las normas de género, la ficción de la división público-privada del espacio y las representaciones tradicionales de las mujeres en el arte más allá de lo «doméstico». Así, la pintura, el arte textil y la cerámica antaño «domésticas» se subvierten para convertirse en plataformas en donde las creadoras desafían los estereotipos y los discursos del espacio patriarcal convirtiéndose en espacios de exploración y narración del propio *yo*. Se trata de un espacio que conforma la memoria del espacio personal y privado al que fueron relegadas y que se muestra como punto de deconstrucción de los discursos del espacio público.

Como ejemplo, una de las grandes desconocidas que empleó la pintura como medio de expresión de sus experiencias en la búsqueda de experimentación es la artista María Dolores Casanova, como nos detallan Carmen Guiralt y Sofía Barrón en *La pintura de María Dolores Casanova (1914-2007): estudio de su trayectoria y obra artística*. A pesar de haber tenido una destacada carrera artística desde finales de la década de 1960 hasta la década de 1980, el trabajo de Casanova ha caído progresivamente en el olvido. Como hemos ya señalado, recuperar la obra de las mujeres y su lugar dentro del campo artístico es también una tarea pendiente en la recuperación de la propia genealogía feminista y de la historia de las mujeres. Esta investigación se presenta, entonces, como un exhaustivo estudio de su pintura, dado que, a pesar de su notoriedad en vida, su obra apenas ha sido objeto de análisis académico. Aunque las influencias de la obra de María Dolores Casanova puedan rastrearse en artistas como Moreau o Chagal, o mantener algunos tributos con pintores como Muñoz Degraín y Porcar, su producción conforma una narrativa plástica cohesiva y altamente personal donde la artista siempre está presente. A pesar de los paralelos e influencias —e incluso de la voluntad de homenajear ciertos modos de pintar—,

la obra de Casanova resulta única y para Carmen Guiralt y Sofia Barrón, incluso, «inclasificable», al no poder adscribirse con facilidad a ninguna de las corrientes artísticas convencionales. Su estilo, que destila cierto aire expresionista cargado de simbolismo, se inspira en ese concepto de lo «glocal», pues combina «temáticas de dimensión nacional, europea e internacional con otras intrínsecamente valencianas». La vivencia del cuerpo en su vulnerabilidad, en los discursos que la atraviesan y que van confirmando la narración que da coherencia al *yo*, se va construyendo, de igual forma, en su pintura. En este sentido, la narrativa autorreferencial es un componente fundamental en su trabajo y solo así se entiende que incluso sus exposiciones funcionaran como exhibiciones de su mundo vivencial personal: se trataba de exposiciones-espectáculo, en las que exhibía el espacio vivenciado de su casa-estudio-museo con sus enseres privados, joyas y objetos descomercializados, intervenidos y ornamentados por ella misma, en una voluntad de acentuar la diferencia, de subvertir el espacio privado en reconocimiento y presencia pública con todas sus imbricaciones y relaciones. Sus marcos decorados, que rompen el propio espacio limitado de la pintura, lo atestiguan. Una subversión que se adentra también en los roles de género: Casanova transforma al santo en santa en no pocas de sus composiciones, en donde el Niño Jesús queda convertido en Niña (como ocurre en numerosas representaciones de la Virgen de los Desamparados). Esta inversión de identidades de género trasciende el terreno de lo religioso y se adentra en la representación del poder soberano al retratar al rey Jaume I de Aragón como una mujer de larga cabellera rubia en su pintura *Sa Colcada* de 1968. Con todo ello se acentúa lo relevante que ha resultado el legado de María Dolores Casanova en la construcción de un espacio para las mujeres en la historia del arte: con su figura emancipada y alejada de las etiquetas y jerarquías artísticas que han jalonado el último siglo.

Dentro de esa transformación y evolución de las expresiones creativas en el arte contemporáneo, que han hecho destacar los siglos XIX y XX como periodos particularmente dinámicos en la historia universal del arte, ha desempeñado un papel ciertamente relevante el desarrollo de la cerámica artística. Ejemplo de ello en la actualidad son los casos de tres destacadas ceramistas: María Bofill, Carmen Calvo y Myriam Jiménez. Estas tres artistas son las que Ricard Balanzà presenta en *Cosmogonías cerámicas: tras las huellas de Maria Bofill, Carmen Calvo y Myriam Jiménez* para señalar, precisamente, cómo cada una de estas creadoras ha dejado una huella distintiva en el campo de la cerámica artística contemporánea, ya sea como su principal dedicación o como parte de una investigación artística más amplia sobre la propia materialidad del espacio y, con ello también, del tiempo.

En las antiguas sociedades primitivas, los objetos cerámicos —hechos de tierra, agua, aire y fuego—, se consideraban sagrados. Esta conexión entre la materia y la espiritualidad sienta las bases para la cerámica como una forma de expresión artística en la actualidad. Cada artista crea un cosmos personal y único, impregnado de un misterio que rodea la obra de arte. Esta misteriosa esencia, que, nos indica Ricard Balanzà, ha sido llamada bondad, belleza y verdad a lo largo de la historia, adquiere un sentido de cosmogonía a través de la poesía y el proceso artístico. La

huella y la marca en las obras cerámicas sirven como potentes símbolos que nos conectan con nuestras raíces. Observar detenidamente estos vestigios contemporáneos conduce a la comprensión de esa epistemología de cada una de estas creadoras y su contribución a una reflexión sobre la existencia y la naturaleza misma del espacio, y los sujetos y objetos que en él se conforman.

La obra de María Bofill se caracteriza por la interacción entre el mundo interior y exterior, con un marcado acento arquitectónico en la combinación de elementos clásicos que materializa grácilmente en porcelana vidriada. Carmen Calvo es precisa al representar ciertos arquetipos o imágenes simbólicas del recuerdo que moldea en piezas hechas de fragmentos de barro cocido. Por su parte, Myriam Jiménez nos sumerge en un cariz metafísico a través de su pureza formal —geométrica—, utilizando el blanco como un símbolo de lo absoluto y explorando con el gres y la porcelana en sus creaciones. Ello las convierte, a todas ellas, en un testimonio de reflexión sobre la materia, la búsqueda de la identidad y el vínculo con la memoria, todo ello dentro de la estructura de arquitecturas que pueden parecer ajenas a nuestros espacios, pero que están llenas de imaginación y sentido, que nos interrogan e impelen a la conformación del espacio, a dar forma en su materia, que se ofrece a nuestra visión: nos detenemos así en las imágenes de lo habitado y de lo habitable (Bachelard, 2000) que rescatan estas artistas, formas diversas, abiertas.

Dona Haraway señalaba ya así cómo la posición feminista no es única, porque nuestros mapas requieren demasiadas dimensiones para nuestras visiones (1995, p.338) de esos *otros* espacios posibles e imaginados que el feminismo construye como resistencia para mostrar otras maneras de ser. El feminismo adopta así una visión consecuente con un posicionamiento crítico en el espacio: un espacio que asume no homogéneo, sino diverso (Haraway, 1995, p. 336). Y es por ello que quizá en esa deconstrucción y reapropiación feminista en el arte de nuestros espacios se dé la oportunidad de imaginar también otros espacios posibles, otras formas de ser más abiertas y plurales.

El monográfico *Deconstrucción y reapropiación feminista del espacio en el arte* expone de este modo, desde el marco epistemológico y metodológico feminista y/o a través del estudio de la obra realizada por diversas creadoras, la crítica y reflexión sobre la manera en que se ha construido la vinculación entre lo político, la identidad y el género, y el espacio; la lucha por el reconocimiento y la acción política, y la reflexión o experimentación artística sobre el propio significado del espacio que construye nuevos marcos de comprensión de los espacios políticos y la identidad. Busca, por igual, una reapropiación o deconstrucción de la propia historia o de la historia común en las obras de artistas que funcione tanto como una memoria a contracorriente de los discursos hegemónicos, como un reconocimiento de la obra de creadoras que, en lugar de gozar de él, han permanecido en sus márgenes. Los diez trabajos que lo conforman muestran cómo el arte se constituye, desde la perspectiva feminista, como el lugar de acción de nuevos significados y deconstrucciones que impelen, a la vez, a la reapropiación y transformación de nuestros espacios, convirtiendo el arte en el punto de partida o encuentro de la desestabilización y subversión de espacios político-sociales y de la identidad. Todas ellas reivindican el arte como forma de creación de pensa-

miento que nos permite, no solo contraponer y deconstruir los espacios existentes, sino también experimentar, imaginar y pensar otros espacios, dando cabida a nuevas propuestas de construcción de la identidad —así como políticas y sociales— en busca de la conformación de un espacio común más amplio y diverso, un espacio necesario que debemos construir en respuesta a los discursos que quieren destruir la pluralidad que en él se encuentra.

Referencias

- Ahmed, Sara. (2017). *Living a Feminist Life*. Duke University Press.
- Amorós, Celia. (1994). Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de «lo masculino» y «lo femenino». *Feminismo, igualdad y diferencia*, 23-52.
- Arendt, Hannah. (2016). *La condición humana*. Paidós. Trad. Ramón Gil novales.
- Augé, Marc. (1993). *Los “no lugares”, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa. Trad. Margarita Mizraji.
- Bachelard, Gaston. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. Trad. Ernestina de Champourcín.
- Beebe, Kathryn; Davis, Angela y Gleadle, Kathryn. (2017). *Space, Place and Gendered Identities: Feminist History and the Spatial Turn*. Routledge.
- Butler, Judith. (2001). *El grito de Antígona*. El Roure. Trad. Esther Oliver.
- Butler, Judith. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós. Trad. Alcira Bixio.
- Butler, Judith. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós Ibérica. Trad. María Antonia Muñoz.
- Butler, Judith. (2017a). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós. Trad. María José Viejo.
- Butler, Judith. (2017b). Vulnerabilidad corporal, coalición y la política de la calle. *Nómadas*, (46), 13-29.
- Brueske, Megan. (2018). Riot Grrrl Manifiesto: Bikini Kill; Washington, D.C.; 1991. En Weiss, Penny A. (Ed.) *Feminist Manifestos: A Global Documentary Reader* (pp. 329-332). NYU Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvf3w44b.74>
- Crenshaw, Kimberle. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 8(1), 138-167.
- Crenshaw, Kimberle. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-1299. <https://doi.org/10.2307/1229039>
- Davis Ángela. (2004). *Mujeres, raza y clase*. Akal. Trad. Ana Varela Mateos.
- Deleuze, Giles y Guattari Felix. (1997). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. Trad. José Vázquez Pérez.
- Díez Cobo Rosa. (2023). Patrones de movilidad trans-domésticos en los hogares insólitos. En Álvarez Méndez, Natalia (Ed.) *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (de 1980 a la actualidad)* (pp. 275 -302). Iberoamericana Vervuert.

- Elkins, James. (2002). *Stories of Art*. Routledge.
- Expósito, Marcelo. (2014). La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos. *Viento sur*, (135), 53-62.
- Foucault, Michael. (1980). *El Panóptico*. La Piqueta. Trad. Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría.
- Foucault, Michael. (1997). *El pensamiento del afuera*. Pre-textos. Trad. Manuel Arranz.
- Foucault, Michael. (1999). Espacios diferentes. En *Estética Ética y Herméutica. Obras esenciales volumen III*, (431-442). Paidós. Trad. Ángel Gabilondo.
- Foucault, Michel. (2008). Topologías. *Fractal*, (48), 39-62.
- Fraser, Nancy. (1998) Repensando la esfera pública: una contribución a la crítica de la democracia actualmente existente. *Ecuador Debate. Opinión pública*, (46), 139-174.
- García, Patricia. (2015). *Space and Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*. Routledge.
- García, Patricia. (2020). A Geocritical Perspective on the Female Fantastic: Rethinking the Domestic. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 22(4).
- García Ramon, María Dolores; Ortiz Guitart, Anna y Prats Ferret, Maria (Eds.). (2014). *Espacios públicos, género y diversidad geográficas para unas ciudades inclusivas*. Icaria.
- Gómez Reus, Teresa y Usandizaga, Aránzazu (Eds.). (2008). *Inside Out: Women Negotiating, Subverting, Appropriating Public and Private Space*. Rodopi.
- Haraway, Donna. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra. Trad. Manuel Talens.
- Hill Collins, Patricia y Bilge, Sirma. (2019). *Interseccionalidad*. Morata. Trad. Roc Filella.
- hooks, bell (1986). Sisterhood. Political Solidarity Between Women. *Feminist Review*, 23(1), 125-138. <http://dx.doi.org/10.1057%2Ffr.1986.25>
- hooks, bell (1989). Choosing the margin as a space of radical openness. *The Journal of Cinema and Media*, (36), 15-23.
- Lefebvre, Henri. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing. Trad. Emilio Martínez.
- Little, Jo; Peake, Linda y Richardson, Pat (Eds.). (1988). *Women in cities: Geography and gender in the urban environment*. MacMillan.
- Lugones, María. (2005). Multiculturalismo radical y feminismos de mujeres de color. *Revista Internacional de Filosofía Política*, (25), 61-76.
- Lugones, María. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*. Bogotá. (9), 73-101.
- Massey, Dooren. (2005). La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. En Arfuch, Leonor (Comp.) *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Paidós.
- Millett, Kate. (2010). *Política sexual*. Cátedra. Trad. Ana María Bravo García.
- Mulvey, Laura. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Mutt, Irina. (26 de marzo de 2018). No tengo excusa ni solución, salvo para permitirme los temblores. *A*Desk: Critical Thinking*. <https://a-desk.org/magazine/no-excusa-solucion-salvo-permitirme-los-temblores>

- Nochlin, Linda. (2022). *Mujeres artistas: una selección*. Alianza Editorial. Trad. Ana Pérez Galván.
- Ortega Centella, Visitación. (2015). El activismo como una acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 10(15), 100-111.
- Pateman, Carol. (1996). Críticas feministas a la dicotomía público-privado. En Castells, Carme (Comp.) *Perspectivas feministas en teoría política*, (pp.31-52). Paidós.
- Pateman, Carol. (2019). *El contrato sexual*. Ménades. Trad. María Luisa Femenías.
- Pollock, Griselda. (2007). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En Cordero, Karen y Sáenz, Inés (Eds.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 141-158). Universidad Iberoamericana y Universidad Nacional Autónoma de México.
- Preciado, Paul B. (2008). *Testo Yonqui*. Espasa Libros, S.L.U.
- Sabaté Martínez, Ana; Díaz Muñoz, María de los Ángeles y Rodríguez Moya, Juana María. (1995). *Mujeres, espacio y sociedad: hacia una geografía del género*. Síntesis.
- Sánchez de Madariaga, Inés. (2013). The mobility of care. Introducing new concepts in urban transportation. En Sánchez de Madariaga, Inés y Roberts, Marion (Eds.) *Fair Shared Cities. The Impact of Gender Planning in Europe*. Ashgate.
- Segato, Rita. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.
- Segura-Cabañero, Jesús y Simó-Mulet, Tony. (2017). Espacialidades desbordadas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29(2), 219-234.
- Solans, Piedad. (2022). *La mordaza de Ifigenia. Materiales para una crítica feminista de la violencia*. Ediciones Akal.
- Soja, Edward. (1989). *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Verso Books.
- Staub, Alexandra. (2018). *The Routledge Companion to Modernity, Space and Gender*. Routledge.
- Simonton, Deborah. (2017). *The Routledge History Handbook of Gender and the Urban Experience*. Routledge.
- Valencia, Sayak. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.
- Valencia, Sayak. (2018). El transfeminismo no es un generismo. *Pléyade (Santiago)*, (22), 27-43. <https://doi.org/10.4067/S0719-36962018000200027>
- Virilio, Paul. (1997). *El Cíber mundo: la política de lo peor*. Cátedra. Trad. Mónica Poole.
- Westphal, Bertrand. (2007). *La Géocritique : réel, fiction, espace*. Minuit.
- Wilson, Elisabeth. (1992). *The Sphinx in the City*. University of California Press.
- Young, Iris Marion. (1998). Imparcialidad y lo cívico público: Algunas implicaciones de las críticas feministas a la teoría moral y política. En Del Águila, Rafael del y Vallespín, Fernando (Eds.) *La democracia en sus textos* (pp. 445-470). Alianza.
- Young, Iris Marion. (2002). Lived Body vs. Gender: Reflections on Social Structure and Subjectivity. *Ratio International journal of analytic philosophy*, 15(4), 410-428. <https://doi.org/10.1111/1467-9329.00200>

Firmas invitadas

EVA BRU-DOMÍNGUEZ¹

FEMINISM(S) AND SPACE: APPROACHES TO CATALAN CONTEMPORARY VISUAL AND PERFORMANCE ART

FEMINISMO(S) Y ESPACIO: APROXIMACIONES A LAS ARTES VISUALES Y A LA PERFORMANCE CATALANA CONTEMPORÁNEA

ABSTRACT

This article explores the ways in which space, understood as a place where dominant (hetero)normative values are enforced and visual regimes unfold, is resignified in the work of three contemporary Catalan artists: Eulàlia Valldosera, Olga Diego and Alicia Framis. The text sets the scene back in the North America of the 1960s and the emergence of feminist art to move then to the Spanish and Catalan contexts, exploring the initial reluctance in its reception, as well as its ghostly traces, discontinuities and absences. A selection of photographic series, installations and performances by these artists is then analysed in order to show how their feminist spatial interventions deconstruct systems of power. My analysis draws on a range of feminist theories, including Laura Mulvey's notion of the male gaze, Paul B. Preciado's analysis of the production of gender and sexual identity and Elisabeth Wilson's study of the gendering of urban spaces.

Keywords: feminism, spatiality, Eulàlia Valldosera, Olga Diego, Alicia Framis

RESUMEN

En este artículo se explora la reconfiguración del espacio, entendido como un lugar donde se imponen valores (hetero)normativos dominantes y se despliegan regímenes visuales, en la obra de tres artistas contemporáneas: Eulàlia Valldosera, Olga Diego y Alicia Framis. El texto sitúa la escena en la Norteamérica de los años sesenta y la emergencia del arte feminista para luego explorar el contexto español y catalán, anotando las reticencias iniciales a su recepción, así como sus huellas invisibles, discontinuidades y ausencias. Se analiza, a continuación, una selección de series fotográficas, instalaciones y performances de estas artistas para mostrar cómo sus intervenciones feministas en el espacio deconstruyen sistemas de poder. Mi análisis se basa en varias teorías feministas, como la noción de la mirada masculina de Laura Mulvey, el análisis sobre la producción del género y la identidad sexual

1 University College Dublin, eva.bru-dominguez@ucd.ie, ORCID: 0000-0001-7894-1765.



de Paul B. Preciado y las relaciones de género que se establecen en los espacios urbanos de Elisabeth Wilson.

Palabras clave: feminismo, espacio, Eulàlia Valldosera, Olga Diego, Alicia Framis

1. Introduction: Feminist Art in Context, from the North American Artistic Production of the 1960s to Catalan Contemporary Visual and Performance Culture

The feminist art movement emerged in North America in the 1960s, at a time of significant social, political, and cultural upheaval. Dissatisfied with a predominantly male artistic milieu where women's views, lives and experiences were either underrepresented or simply portrayed through a male lens, feminist artists sought to redress this imbalance by actively changing established means of art production and its perception. They began exploring with procedures and materials (embroidery, needlework, textiles and ceramics) identified with "the domestic, the decorative, the utilitarian, the dexterous – that is with what patriarchal logic negatively characterises as quintessentially 'feminine'" (Pollock, 1999, p. 25). A prime example of this is Judy Chicago's ground-breaking installation *The Dinner Party* (1970), a ceremonial dinner table consisting of 39 place settings to commemorate mythical and historical female figures. Their names were embroidered on each of the runners and the painted porcelain plates featured vulvar forms. Chicago's celebratory installation drew attention to the ways in which women have been written out of the canons of history and the arts; she did so by relocating craftwork, traditionally associated with domesticity, into a male-dominated realm. Clearly, feminists understood that to carve out a place in the world of art, women had to be dislodged from the constraints of the home. This viewpoint had already been vigorously enounced a year earlier by the New York based artist Mierle Laderman Ukeles in her 1969 manifesto *Maintenance Art. Proposal for an Exhibition. 'CARE'*, where her radical practice-based proposal consisted of performing domestic tasks at an art gallery:

I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother (random order).
I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately) I 'do' Art.
Now. I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them as Art.
...
My working will be the work. (1969, p. 3)

Ukeles's claim of art as a process coupled with her critique to the social, political, and economic discourses that bind women to the home, childrearing, and housework is also illustrative of the ways in which 1970s feminist artists were incorporating performative and body-based means of expression to interrogate art/life, nature/culture and public/private dichotomies. She performed her commitment to feminist ideals in many public actions. This attitude was

commonplace among women artists in the United States who articulated their place of enunciation, adherence and dialogue with feminist claims. In the same vein, art historians and critics, such as Griselda Pollock in the United Kingdom, developed theoretical approaches to analyse and contextualise this emerging corpus of artworks, ultimately contributing to their visibility by situating them ideologically, historically, culturally and spatially. Over the decades, feminist art and theory have been subject to several shifts, or waves, in line with specific sociopolitical contexts. In fact, nowadays, we no longer speak of feminism but feminisms.

As feminist art and theory gathered momentum in the Western World, Spain was still under Franco's rule (1939-75). However, in the course of the 1960s, major cracks had begun to appear in this authoritarian regime in the form of expanding opposition groups and growing social unrest. Artists across the country actively participated in the challenging of the regime, experimenting with new languages and creative practices to question the existing system. Nonetheless, these radical and innovative approaches remained largely marginalised due to redolent traditional views on cultural production which favoured the art object over more ephemeral forms of art. In spite of this rather hostile environment, practitioners continued to pursue a politically laden agenda and, by the mid-1970s, women artists such as Esther Ferrer, Fina Miralles and Eugènia Balcells, were engaging with questions of gender inequality in their video art, performances and interventions in public spaces. Despite the relevance of their claims, feminism in Spain experienced institutional neglect and a generalised lack of recognition as an effective theoretical system in intellectual circles. This phenomenon was exacerbated by the boom of painting in the 1980s which would contribute to the pushing of experimental art forms further to the limits of what was considered to be normative aesthetics. In fact, the critics and institution's rejection of feminism extended to the artists themselves, who avoided identification with it; that is, with the exception of Ferrer, who was first in overtly claiming to be a feminist. As Rocío de la Villa notes:

[...] al final de los años ochenta, generalmente las artistas en sus declaraciones en los medios se empeñaban en desligar su obra de su autoría, biográficamente condicionada por su género, rechazando la etiqueta femenina, que todavía percibían como desencadenante de su posible segregación y marginación en el medio artístico (2013, p. 265)

Misgivings about the term continued well into the early noughties, causing a considerable fissure in the development of an autochthonous corpus of feminist theoretical approaches. Patricia Mayayo observes how this chasm conditioned artists to look beyond the national context:

[...] la historia reciente de la relación entre el arte y los feminismos en España parece haberse construido sobre la base de una fractura generacional; muchas artistas y críticas feministas nacidas después de los años sesenta crecieron huérfanas de modelos propios, con la mirada puesta en textos y debates importados del mundo anglosajón. (2013, p. 33)

As a matter of fact, attitudes towards feminism would not change until the end of the twentieth century, when women artists began to embrace it more openly: “con el paso a la década de los noventa se produjo la impresión de una profunda renovación generacional. Por primera vez, las artistas españolas se expresaban sin cortapisas, creando desde su condición sexual y de género” (de la Villa, 2013, p. 267). In spite of this significant shift, engagement with feminist ideology would take longer to seep into the domain of art criticism and cultural institutions, mainly due to a legacy of depoliticisation of discourse during the Transition coupled with the art’s market favouring of more commercial genres in its effort to bring Spanish art in line with international trends (Mayayo, 2013, p. 34). The same is also true for Catalonia, one of the country’s hubs of experimental and conceptual practices, where to speak of an artist with a deliberate feminist agenda in the 1980s and 1990s certainly was a thorny subject matter. In the words of Patricia Mayayo:

En todo este proceso de revisión del papel de la vanguardia experimental en el arte reciente de Cataluña, nos encontramos —una vez más— con una omisión llamativa: a pesar de la fecunda aportación que hicieron muchas mujeres artistas catalanas al conceptualismo y de las interesantes relaciones que se establecieron [...] entre el arte y el feminismo, la perspectiva feminista ha sido ignorada por la crítica. (2013, p. 26)

Accounting for the void in feminist discourse in Spanish art, historiography was at the very core of the *Genealogías en el arte español: 1960-2010* project, an exhibition held at the Museo Contemporáneo de Arte de Castilla y León (MUSAC) in 2013. In the edited collection of essays that accompanied the exhibition, Mayayo notes the invaluable work of art critics and curators, such as Pilar Parcerisas, whose writings and curatorship have endeavoured to situate Catalan Avant-garde artists in relation to a broader international context. However, she identifies a bias towards analysis of the sociopolitical specificities of Catalan conceptualism to the detriment of its feminist concerns (2013, p. 26).

The contribution of *Genealogías* to the understating and location of feminism within the Spanish and Catalan context stands out for its thorough analysis of the social, political, ideological, and cultural conditions which led to the mistrust of feminism as a place of enunciation and as an effective theoretical tool for cultural analysis. In her article, Mayayo acknowledges the Catalan artist Eulàlia Valldosera as part of “la primera hornada numéricamente significativa de artistas con un programa feminista explícito y consciente” (2013, p. 119). Critical approaches to the work of Valldosera are worthy of attention because they are illustrative of the ambiguities that the term feminism had garnered in Spain. Her artwork undoubtedly explores the gendering of space and questions the representation of women’s bodies in visual culture. Furthermore, her processual, conceptual, and formal techniques are in line with those deployed by Spanish feminist artists of the 1970s and 1980s, however, it would take more than two decades for art historians and critics to begin to speak about her practice as feminist. In an interview to Daniel Gasol, Valldosera alings her work to one of the main tenets of Second Wave

Feminism by stating: “[p]arto de la premisa que ‘lo personal es político’ que se expande ahora al terreno de lo social, entiendo este como un tejido donde las relaciones laborales y los intercambios personales urden tramas que afectan nuestra identidad” (2010: n.p). However, in her analysis of the participatory installation *Dependences*, Mar Villaespesa is reluctant to assert Valldosera’s feminism and notes how her “oeuvre does not start primarily from these critical theories” (2009, p. 118), even though the art critic and curator draws on this corpus of feminist theory to frame her approach.

In what follows, I examine the construction and re-inscription of space in a selection of the work of multidisciplinary artists Eulàlia Valldosera (Vilafranca del Penedès, 1963), Olga Diego (Alacant, 1969), and Alicia Framis (Mataró, 1967). Born in the same decade, their artistic output is illustrative of some of the myriad ways in which contemporary practitioners formulate and engage with feminist issues. These women also share an interest in the socially, politically and culturally constructed body and its relation to and subversion of space. Here, space is understood as the enabling place for the transmission of dominant values as well as the loci for visual strategies that replicate patriarchy’s patterns of dominance. My aim is to demonstrate how their feminist spatial interventions deconstruct systems of power. In my view, to address how space is represented, used and lived, entails engagement with the visual relations that unfold in spatial interactions. Therefore, the conceptual thread that links my study of these three artists is the ways in which the gaze is deployed spatially in social, gender, scientific and racial discourses. I draw on a broad range of feminist theories to support my readings. The first section examines Valldosera’s re-figuration of the female nude in her early corpus of photography by drawing on Laura Mulvey’s (1973) notion of the male gaze and its grounding on spatial relations. My analysis of her rendering of the female form is based on critical analyses of the nude by Lynda Nead (2001) and Amelia Jones (2012). The following section focuses on degendering spaces and the subversion of scientific methods of observation, categorisation and normalisation of bodies in the work of Diego with reference to the writings on the production of gender and sexual identity by Paul B. Preciado (2008). The article ends with an exploration of Framis’s designs of women’s protective clothing and her spatial interventions in public spaces as a means to empower women and communities. Here, I read the gendering of the urban space through Elisabeth Wilson’s (1992) lens.

2. Re-inscribing Masculine Spaces: Eulàlia Valldosera’s early 1990s photographic series

In 1991, Eulàlia Valldosera exhibited her multimedia installation and performance *The Navel of the World* at the Galeria Antoni Estrany in Barcelona. Originally conceived when she lived in the Netherlands and described by the artist as a transition “from the brush to the broom” (Borja-Villel and Mayo, 2009, p. 13), *Navel* consisted of a large canvas laid out on the gallery floor and dotted

with cigarette butts which the artist used to recreate the figure of a woman's trunk (Figure 1). The public performance entailed the sweeping of the butts with a besom; an action designed to paint – with the dragged ashes – multiple and faint lines between each dot to create the illusion of a fragile membrane or skin. The resulting piece drew attention to the central part of the body, the navel, a symbol of the origins of life. Subsequent installations focused on other parts of a woman's figure, the breasts or chest area, the buttocks, and the sex. As part of the creative process, the artist made use of the camera lens as it enabled her to bring into focus an otherwise abstracted form. The actions were filmed, and the visual documents were shown alongside the artwork; photographic records of the process and the final outcomes were also taken.



Figure 1. Sweeping the butts, *The Navel of the World*, 1991.

The relevance of this piece cannot be underestimated. *Navel* marked a rupture with the traditional methods and aesthetics that had been favoured in 1980s Spain. The installation brought together video, photography, performance art and the use of poor – or residual – materials; it dethroned the status as well as the location of painting; reversed established scopic economies; and performed an everyday activity – mainly associated with women and the realm of the domestic – at an art gallery, an exhibition space that historically prioritised male artists over female. Additionally, Valldosera's experimental approach to artistic expression and interest in process, her investigation of female identity and the sociocultural location of women in relation to space, the focus on her own body as central motif, and her reappropriation of the male gaze render *Navel* a feminist piece in line with those

produced by Anglo-American feminist artists working in the 1970s and 1980s. The sweeping action clearly articulates Valldosera's place of enunciation conceptually as well as spatially in a manner that is reminiscent of Ukeles's 1973 performance, *Washing/Tracks/Maintenance: Outside*, where the American artist scrubbed the steps of the Wadsworth Atheneum Museum of Art (Hartford, Connecticut).

Navel encapsulates many of the concerns, methodologies, and formal choices that Valldosera was to explore in the years to come. While working on this project, she had started experimenting with photography, or the manipulation of light (Enguita, 2000, p. 26), as it afforded her with a "single point of view" (p. 26) from which she could reconstruct visually the human figure. During the first part of the 1990s, she produced a series of photographs, *Navel* #1 and #2 (1992), *Burns* (1990-91) and *Appearances* (1992-94) which explored representations of the female nude. Photography enabled Valldosera to "accumulate a series of steps in time within a single negative, through multiple exposures" (Enguita Mayo et al., 2000, p. 26), a layering technique used in the *Burns* and *Appearances* series, a group of photographs described by Bartomeu Marí as evocative of "the phantasmagoria of domesticity and the association between architecture and the body" (2009, p. 109). In what follows, I draw on the work of art historians and theorists Lynda Nead (2001) and Amelia Jones (2012) to examine Valldosera's representation of the female nude in this early corpus of analogue photography. Taking into account her investigation of temporality, process, and place, I suggest that her multiple interventions on the photographic negative allowed her to disable the objectifying camera lens and reappropriate physical, cultural and political spaces traditionally associated with masculinity. In so doing, she contributes to the rewriting of the history of the representation of female corporality.

The *Navel* series #1 and #2 are concerned with trace and material absence. In terms of composition, their simplicity is striking as both images portray a mattress covered with a crumpled white sheet. In *Navel* #1, the creases in the bedding are suggestive of the female sex, whereas in *Navel* #2 it is the imprints of a female body that can be discerned. These images are reminiscent of Anna Mendieta's *Silueta* series (1973-80), where the artist imprinted her bodily contours onto the natural landscape in various sites in Iowa and Mexico. Mendieta congealed these ephemeral moments in time and place documenting her work with black-and-white photographs and film. While Mendieta's output has often been critiqued for presenting an essentialist conception of women which conventionally aligns the female with nature, Susan Best points at the artist's intention to "assert a place in the world" and speaks of her configuration of a "feminized space" (2007, p. 72) outside the parameters of patriarchal culture. Similarly, the conceptual and physical displacement to which Best refers is also present in Valldosera's *Navel* #1 and #2 where the mattress is removed from the domestic context and the absent female body eschews the scopic economies that have traditionally dominated the nude in art.

Burns shares many compositional elements with the *Navel* series and is set in a seemingly unlivd and neglected space, devoid of any cultural markers. Two

photographs feature her naked body lying on top of a mattress which is placed on the floor; her figure is stiff – almost out of place – as if it were a cut out image glued onto another flat surface. Multiple exposure enables the artist to recreate an intricate interplay between the human body and its shadow, which is cast against a luminous white rectangle at the background, a space reminiscent of a canvas, a screen, or an art gallery wall. Her gaze is turned towards the projection of her own silhouette (Figure 2). Here, scopic regimes are overturned, the (phallic) verticality implicit in traditional ways-of-looking is collapsed and the spectator is denied of its voyeuristic and fetishistic gaze as the subject and object of the artwork take control over the optical system. In the words of the artist, she is representing “the vision that a woman has of herself, without going through another’s gaze” (Enguita Mayo et al., 2000, p. 26). These photographs also crystallise Valldosera’s interest in process, exemplified in the overlaying of temporalities onto the same plain. In addition to this, the images speak of her ongoing investigation of representations of the female form and their location in relation to the domain of the private (mattress) and the public (wall) space. In so doing, they perform the second-wave feminist slogan, endorsed by Valldosera herself: “[l]o personal es político” (Gasol, 2010, n.p.).



Figure 2. “Mattress” from the *Burns* series, 1990-91.



Figure 3. Burns, 1990-91.

The *Burns* series also include a range of photographs where the “cut-out body” of the artist is cast directly onto the crumbling inside walls of a building. The images are imbued with a bluish-grey hue, which contrasts with the luminosity of the projections. In one of the photographs, her naked body is superimposed onto a corner of the building, where she sits with splayed legs, closed eyes, and a calm expression on her face (Figure 3). The only visible parts of her body are her bare torso and head. Distinctively, her sex is located at the meeting point of the three structural vectors and situated at the very centre of the photograph. The centrality of the female sex in this image is worthy of attention insofar as, in the history of the Western nude, female genitalia has traditionally been concealed. In her analysis of female nudity in art, Lynda Nead argues that its aesthetics betray anxieties about the “containment and regulation of the female sexual body” (2001, p. 6). Thus, the nude enframes the sexual body, hence male artist’s insistence to “seal [its] orifices” (p. 6) for they are deemed obscene, excessive, and beyond accepted codes of public visibility. Building on Nead’s argument and drawing on Laura Mulvey’s seminal essay “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), Amelia Jones uses Alexandre Cabanel’s salon painting *Birth of Venus* (1862), as illustrative of how “the white female nude must not have actual genitals: her sex must be erased in order for her body as a whole to function as fetish” (2012, p. 65). In Cabanel’s rendering of the goddess of love, she is portrayed “with its languid postcoital expression... both given to the looker, and at the same time (smooth and holeless pubis) withheld” (p. 64). Jones stresses the importance of Mulvey’s theory as it offered women artists a “radical weapon against patriarchy” as well as a critical approach to “stereotypical

images of the female form" (p. 69). The question of the visibility of female genitalia has also been raised by Valldosera herself, who notes how "la dona necessita un mirall per veure el seu propi sexe" (Enguita Mayo et al., 2000, p. 56). Precisely, *Burns* enacts the reappropriation of the gaze and the female sex, and because of this, these images defetishise the female form and free the body from patriarchy's modes of representation and the regulatory function they perform.

Valldosera's rejection of the enframing schemes of patriarchy is also exemplified in another image from the *Burns* series, where her body is projected as a succession of five paned windows arranged vertically. The body is fragmented into luminous square units featuring the feet, the knees, the sex, and the torso (Figure 4). The head is missing from the top unit, which is the brightest window of all. The fragmentation of the woman's body is a recurring image in (male) surrealist artistic practice. Interestingly, Valldosera's composition is strikingly similar to René Magritte's nude oil painting of his wife, *The Eternally Obvious* (1930), where her body is segmented into five separately framed canvases.² Magritte's cut-up paintings or *toiles découpées*, are illustrative of the enclosing and delimiting of the female nude. However, instead of endorsing the surrealist tradition, its erotic gaze, and violent manipulation, reconstruction and circumscribing of the body of woman, in this photograph Valldosera renders female corporeality as an opening onto the outside world. Further, this piece also speaks of her reappropriation of the medium of photography itself, as aperture also refers to the opening in a lens through which light passes to enter the camera.



Figure 4. "Body fragmentation", *Burns* series, 1990-91.

- 2 When I asked Valldosera about the similarities between this piece and Magritte's painting she stated she was unaware of the likeness (Eva Bru-Dominguez, unpublished interview with the artist, July 2014).

The artist's exploration of the built environment takes a different turn in the series *Appearances*, where she focuses on different rooms of the home. In these often sparsely furnished quarters, the material object becomes the centre of attention. In one image, toothpaste tubs, bottles of shampoo, plastic pills jars, boxes, one half-open suitcase and clothes are strewn on the floor alongside projections of a fragmented woman's body. Here, the female figure has been stripped of its physicality and turned into and treated as an inanimate object, or, as the artist describes it, as a container. Drawing on Erich Neumann's formulation of the vessel as "the archetypal symbol" and "essence of the feminine" (Enguita Mayo et al., 2000, p. 91), Valldosera understands the woman's body as a repository and carrier of cultural memory.³ In this series the artist places the fragmented female nude in the domestic environment, at floor level and as part of an assemblage of everyday random objects. Once more, her relational treatment of the body in space disarticulates the feminine look-at-ness performed by the camera.

Valldosera's early series of analogue photography dismantle the dominant patriarchal visual regime and free the female subject from its enframing strategies. Her focus on the female body, performance, and process-based means of expression situate her work in a continuum with the 1970s output of Anglo-American feminist artists as well as that of a previous generation of Spanish women, such as Paz Muro, Fina Miralles, Olga L. Pijoan, and Esther Ferrer. In the next section, I discuss the work of Olga Diego as representative of the emergence of a corpus of art practitioners whose work began to interrogate heteronormativity and formulaic body shapes.

3. Embryonic Spaces: new morphologies, new habitats in Olga Diego's artwork

The output of Olga Diego is primarily concerned with the exploration of form, gender and sexual identity; and the lived and living material body. Three mediums underpin her practice: drawing, sculpture and performance, all of which often play a key part in the creative process. As the artist notes, "el dibujo es la disciplina con la que disfruto, el momento de idear y desarrollar los proyectos mediante bocetos" (Diego, 2011, p. 34), yet these pieces are not only sketches and/or diagrams but also stand as artworks in their own right. For Diego, sculpture has been "desde el principio, mi especialidad y donde me resulta más fácil moverme", whereas her interest in performance lies on its affective force and "inmediatez en la transmisión de la idea" (p. 34). In addition to these mediums, the artist also works with video and photography which she normally uses to register her performances (Jaén, 2014, p. 5). Diego's rendering and shaping of the human form in drawing and sculpture never quite conform to (hetero)normative ideals; instead, gender is never specific and body contours are often blurred. A similar approach to corporeality can be

3 For an analysis of the body as carrier of cultural memory see Eva Bru-Domínguez's "Embodied Memory: Shadow and Index in *Family Ties* by Eulàlia Valldosera", *Journal of Romance Studies*, 19(2): 261-281.

observed in her live and video-performances, where there is an emphasis on the undoing of features traditionally associated with gender binaries. Illustrative of this is her *Fuego* series, which consists of a collection of drawings and a group of rather dangerous, albeit carefully planned, video-recorded performances where she uses “[fuego] como pretexto para reflejar su preocupación por las cuestiones del rol de la mujer y su condición sexual” (Martínez Deltell, 2013, p. 213). In “Fuego en la cabeza” (2007) and “Fuego en la barba” (2008) the artist stages feminine and masculine identities by wearing a blonde wig and a stick-on beard respectively, which she then sets on fire (Figure 5). The performance establishes a dialogue with Mendieta’s 1972 *Facial Hair Transplant*, an exploration of the links between gender identity and appearance. While Mendieta asks a friend to shave off his beard and uses his facial hair to “[transform] herself conceptually into a man” (Blocker, 1999, p. 11), Diego constructs her beard with her own hair.⁴ The burning off the hair also harks back to Vito Acconci’s *Conversion* series (1971), where he temporarily changes his sex by setting fire to his chest hair, “manipulating his pectorals to produce breasts, and hiding his penis between his legs” (Blocker, 1999, p. 11). The destruction of these symbols of binary gender identity is suggestive of Diego’s interest in dismantling the social, political and sexual ideologies that give shape and form to the material body. The criticism that her artwork posits is in accordance with queer theory proposals, an approach to the understanding of gender and identity that emerged in the last decade of the twentieth century. The American philosopher Judith Butler is one of the key theorist in the field.



Figure 5: “Fuego en la barba”, Alacant, 2007.

4 Unpublished interview with the artist (Alacant, 2014).

In her influential book *Gender Trouble* (1999), Butler draws on psychoanalysis and the poststructuralist theories of Michel Foucault to argue that gender is constructed through discourse and that is a performative practice by means of which the subject acquires social intelligibility and recognition. She describes gender as “a set of repeated acts within a highly regulatory frame which congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being” (1999, p. 33). It follows that, for Butler, gender is the body’s activation of a corpus of rules, conventions, social norms and institutional practices. Her reformulation of gender shook up Anglo-American feminist debates and helped situating the material body in relation to specific discourses of power. In so doing, it also provided visibility, space, as well as social, political and cultural recognition to a range of identities that had been either invisibilised or pushed into the margins of (hetero) normativity. While Butler’s approach to corporeality and gender swiftly entered academic discourses in the United Kingdom, this process was much slower in Spain as it would take a good ten years for the translation of *Gender Trouble* to become available.⁵ This delay is illustrative of the difficulties of rendering accurately in Spanish the concept of gender as it is understood in English-speaking contexts. In the course of the noughties, autochthonous perspectives on gender, sexuality and identity began to permeate Spanish scholarship and artistic practice by way of Paul B. Preciado’s auto-theory, and more specifically, the publication in 2008 of his body-essay, *Testo Yonqui*.⁶ In his book, he situates his thinking in a continuum with Foucault and Butler and defends his auto-experimental approach to theory: “Precisamente, porque he crecido en el feminismo culturalista *queer* americano y me he convencido, con Foucault y Butler, de que la femininidad y la masculinidad son construcciones culturales, ficciones, *puedo* y en algún sentido *debo* experimentar con estas construcciones” (2008, p. 247). It is through the writings of the Spanish philosopher that Diego first became acquainted with the critique proposed by queer theory (Bru-Domínguez, 2014b).

Diego’s artwork is concerned with the unshackling of the material body from the predefined categories that conform to heteronormativity and patriarchy. Her stance is also reflected in her choice of materials and processes, which are representative of her rejection of the values associated with institutionalised heterosexuality. The artist has long been working with plastic instead of employing the noble materials, such as marble and bronze, commonly used in traditional sculpture for the depiction or casting of the human figure. The use of unconventional and /or poor materials in sculpture dates back to the 1960s with female practitioners like the proto-feminist German-born American artist Eva Hesse (1936-70), who took a different approach to their chosen media and challenged extant modernist conventions, methods,

5 The first translation into Spanish, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* by Monica Mansour and Laura Manríquez was published by Paidós in 2001. The following year Paidós published Alcira Bixio’s translation *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*.

6 In 2015, Beatriz Preciado, author of *Testo Yonki*, changed her name to Paul B. Preciado and identifies now as a transgender man.

and mediums primarily associated with male artistic production. In the following decades feminist artists continued to opt for simpler materials, like textiles, rubber and fiberglass, because these elicited other means of experiencing sculpture which were not uniquely visual but engaged the other senses, for example, by emphasizing tactility through their textural qualities. The installations of Diego are populated with a variety of inflatable plastic beings and objects, and the material used imbues them with a sense of fragility, malleability and changeability, which is also suggestive of the undoing of surface and perimeter which so much interests the artist. The installation “Las Rocas” is a site-specific plastic structure built as part of her *Aire* exhibition at the Mustang Art Gallery in Elx (2011). In addition to the frailty that the plastic bestows on the rocks – visually evocative of a enormous cloud, rather than a solid and immovable structure –, the outer texture of this piece has a highly tactile, almost epidermic, quality. In the words of Teresa Lanceta (2014, p. 12):

La cualidad translúcida del plástico, a través del cual la luz pasa tamizada, aumenta los tonos y las variaciones. Dentro de estas masas escultóricas, pequeñas cámaras transmiten a unas pantallas los cambios que se producen en el interior, la riqueza de la piel y las siluetas difuminadas por el contraluz de los espectadores que recorren la sala.

The fluid visual effects as described by Lanceta, coupled with the installation’s fragile form and the structure’s textured surface, render this cavernous space with a uterine quality (Figure 6). The dim changing light coming through these soft and protective membranes as well as the slight, and almost unperceptible, fluctuations or movements of these delicate structures are all suggestive of transformation and life. In fact, exploration of the maternal imaginary is a recurring motif in the work of Diego that takes a variety of shapes and performs different functions.



Figure 6. “En la roca”, MAG, Elx, 2011.

In 2003, she produced a series of drawings, significantly entitled *Habitáculo para un encuentro limitado*. The group consists of three drawings coloured in matt palette which narrate – in a manner reminiscent of cartoon vignettes – the impossibility of touch between two individuals. The first one features a fragile-looking cube with a slit on the right and left panels and small window at the front. The two consecutive pieces show the frustrated attempt of two people to meet at the centre of the unit due to the limitations presented by the elastic skinlike membrane that envelops their bodies and prevents them from connecting physically (Figure 7). The idea of a semitransparent malleable structure as an enabling space for encounters is a recurrent theme in Diego's work. For *The bubble woman show*, her sensory participatory performance at the Matadero in Madrid (2014), she created “[un] habitáculo de plástico/Un espacio propio, casi mágico [que] se abre en ocasiones para invitar a una persona” (Diego, n.d.). The *habitáculo* here was a cloud-looking fragile plastic shape which comfortably fitted two bodies, enabling them to pace around the performance space. The enshrouding bubble provided a certain degree of intimacy to the couple as the world outside still permeated this porous and frail wrapping. A similar principle is applied to “Escafandra” (2020), Diego's contribution to the cycle *Radicantes. Danza y otras especies* which takes place annually at the Institut Valencià d'Art Modern (IVAM). The dance workshop was held during the Coronavirus pandemic. In this occasion, the artist's proposal responded to the social distancing measures that had been put in place by designing individual plastic spacesuits which allowed the participants to move around the museum's room and safely establish close physical contact with each other. The movers could see through a rectangular window an opening resembling the computer and mobile phone screens that mediated most communications at the time. As we have seen, in these variety of plastic enclosures that I have briefly discussed, converge technological, social, political and medical ideologies.

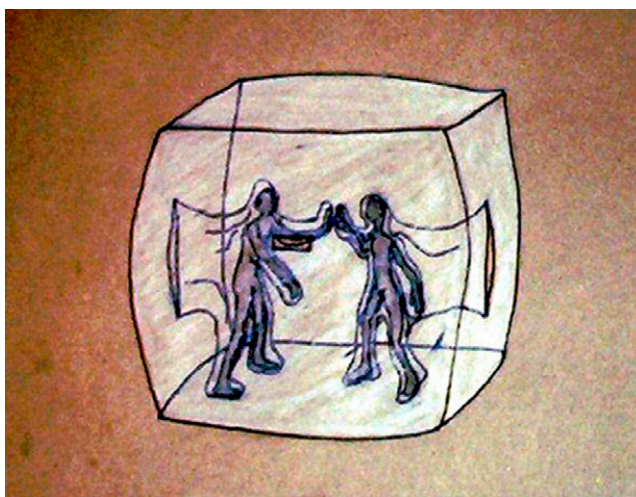


Figure 7. *Habitáculo para un encuentro limitado* #3.

These hybrid discursive spaces hark back to Diego's installation *Cultivos* (2004-05), which explores life forms at an embryonic stage of development. In *La Révolution du Langage Poétique* (1974), Julia Kristeva introduced the concept of semiotic chora – a maternal or pre-symbolic space inhabited by indefinite forms, rhythms and pulsions – as an alternative to the phalocentrism associated with language and form. In *Cultivos*, the bond between the uterine space and the sensuous and transformative maternal body is severed. Here, I suggest that this dislocation of the womb enables Diego to draw attention to the ways in which strangeness, physical difference, and gender and sexual identity are constructed through medical, political, social and cultural discourses. My reading of the installation is informed by Preciado's critique to the politics of body conformity and his study of the incorporable medical technologies that affect the production and design of genders and subjectivities.

Cultivos is a plastic installation which features a group of beings of indeterminate sexuality, each of them inhabiting a sort of hovering fishtank or sphere – reminiscent of Kristeva's semiotic chora. In her preliminary studies for the installation, Diego drew squarish balloons precariously connected to the earth with a string, quite possibly, a reference to the umbilical cord (Figure 8). While the strings are not visible in the installation, *Cultivos* undoubtedly presents a maternal imaginary that is dissociated from a woman's body. In fact, these uterine spaces are situated in and exhibited at an art gallery's white cube, a rather clinical and sanitised environment designed exclusively for the showcasing of objects. Moreover, as the title of the installation suggests, *Cultivos* is also about laboratory techniques, processes, and the controlled observation of organisms at a microbiological level. The production, control and commodification of gender and body identity through technology and media has been studied by Preciado, who observes how the new pharmaceutical and media technologies that emerged in the 1950s postfordian production system expeditiously entered domestic spaces, invading ordinary lives and taking control over the body. He coins the term *farmacopornografía* to describe this phenomenon:

Si en la sociedad disciplinar las tecnologías de subjectivación controbalan el cuerpo desde el exterior como un aparato ortoarquitectónico externo, en la sociedad farmacopornográfica, las tecnologías entran a formar parte del cuerpo, se diluyen en él, se convierte en cuerpo. (2008, p. 66)

A reading of *Cultivos* through Preciado's pharmapornographic lens sheds light into the metabolization of technologies of surveillance, regulation, control and their effect on body morphologies. Indeed, the title of the installation's allusion to laboratory techniques and the observation, experimentation as well as exploitation of living matter, cannot be overlooked. Placed in transparent hovering soft membranes, these beings are displayed in a manner reminiscent of the antiseptic glass jars and tubes found in laboratories, museums or medical schools which contain and preserve rare, amorphous specimens (Figure 9). Precisely, the strangeness of these beings, their non-formulaic morphology and indeterminate sexuality are suggestive of the bodies that exist on the periphery

of the pharmapornographic economy that Preciado speaks about, in other words, they have not fully internalised the systems of surveillance and have resisted “estas nuevas tecnologías blandas de microcontrol [que toman] la forma del cuerpo que controlan” (Preciado, 2008, p. 67). Diego creates fragile plastic structures that shield individuals from hegemonic patriarchy and its seemingly innocuous strategies of control of the body and sexuality. In the next section, I explore Alicia Framis’s engagement with the fashion industry and the scopic regimes that govern it. I look at the artist’s design collections which uses unconventional, stronger and more resistant fabrics and textiles to provide safe garments for women.



Figure 8. *Cultivos*, preliminary studies, 2004.



Figure 9. *Cultivos*, installation, 2004.

4. Safe Spaces and Safe Dresses: Alicia Framis's Social Sculpture

Speaking about the political scope of artworks and how these can affect the spectator, art historian Claire Bishop notes that “any discussion of society and politics in relation to installation art ought to begin with the German artist Joseph Beuys (1921-86), whose work is in many ways a crux between politicised art practices of the early and late 1960s” (2005, p. 102). The artist coined the term “social sculpture” to explain his expanded conception of art, which describes a politically motivated art form that takes place in the public sphere, requires the participation of the audience, and is envisioned to transform society. In his own words: “My objects are to be seen as stimulants for the transformation of the idea of sculpture... or art in general. They should provoke thoughts about what sculpture can be and how the concept of sculpting can be extended to the invisible materials used by everyone” (Beuys, 1979, p. 19). Beuys's aesthetic-affective technique was based on the premise that political activism was an extension of art practice, a view that has come under scrutiny by left-wing art historians as it is perceived to weaken political discourse (Bishop, 2005, p. 105). In any case, “social sculpture” has had a lasting influence on later generations of artists, precisely – Bishop notes – because it “presupposes a politicised viewing subject” (Bishop, 2005, p. 106). Beuys's conception of political art and its affective power is at the basis of my reading of the performances and installations of

multidisciplinary artist Alicia Framis, whose focus on race, gender inequality and, more generally, social relations in contemporary urban societies requires that her work is also situated relationally within the framework of feminist space theory.

In the early 1970s, Henri Lefebvre (1901-1991) proposed a new means of understanding space which accounted for social and cultural interactions. Despite his emphasis on social practices and perceptions, Lefebvre's account has been criticised from within feminist quarters for failing to address a gender perspective. Indeed, feminist social urbanists and geographers have energetically voiced out the fact that gender inequality is expressed, enforced and reproduced through built environments. Because of this, Elisabeth Wilson notes that many of the feminist analyses produced during the 1980s render the city a hostile environment for women and overlook the possibilities that the urban space can offer for women's emancipation. The feminist author warns against this tendency to restrict analysis of women's access to the city to issues of "safety, welfare and protection" (1992, p. 10), instead of regarding urban environments as enabling spaces that can free women from normative (patriarchal) sociocultural constraints. Wilson's view is illustrative of the conceptual turn in feminist urban studies that took place in the 1990s, which also led to an increased awareness of how women's right to the city was also conditioned by social and ethnic background (Bondi and Rose 2003). The artwork of Framis performs the dichotomy noted by Wilson, insofar as it raises awareness about the fear and dangers that women face in urban environments but offers empowering alternatives to act in response to questions of violence, vulnerability and inequality. As art historian Rachel Mader notes, "Framis's approach sets gestures of resistance against the violence lately present in everyday life, gestures that make less use of accusation and more of proud, confident self-assertion" (Mader, 2008, p. 81). Furthermore, the artist – who is a native of Mataró (Catalonia) living and working in the Netherlands – has an interest in making women from migrant communities visible and has organised site-specific interventions in spaces with a history of social and racial conflict as well as gender exclusion. The collective performances and installations analysed here engage with woman's fashion industry, problematising the power relations that govern the sector and its dependence on the scopic regimes that objectify the body of women and promote certain types of physique. Her fashion show inflected actions, such as the series of performances *Anti-dog* (2002-03), require that models showcase *haute couture* inspired garments made with bulletproof material. In her installation *Lifedress* (2019), she uses mannequins to exhibit her collection of dresses designed with the nylon textiles used to manufacture car airbags, and the catwalk *Is My Body Public?* (2018) raises questions about the public location of women's bodies in contemporary culture and society. If these collections for women are conceived as outer layers that prevent and ultimately safeguard women from visual as well as physical violence, her *One Night Tent / Mueble: refugio para sexo inmediato* (2002) consists of a set of clothing for a couple which turns into temporary shelter for impromptu sexual encounters. The outfits are accompanied with detailed instructions on how to put the tent together.

Anti-dog is a brand of women's clothing first conceived by the artist while she was living in Berlin in the early noughties. Framis learned that groups of racist skinheads and their dogs had taken to the Marzahn district of the city causing migrant women to confine themselves to their homes because of fear of violent attacks (Plate and Rommes, 2007, p. 22). As a response to this, she developed the collection, manufactured with Twaron, a material that resists fire, bullets and dog bites. The range combined evening dresses inspired by luxury fashion houses – such as Chanel, Dior and Gaultier – and outfits designed by the artist herself. Framis's main motive was to celebrate women's desire and right to wear flattering, elegant and/or fashionable clothes and to enable them to be seen "not as victims, but as strong unique individuals with the freedom and protection to go anywhere" (Annet Gelink, n.d.). *Anti-dog* was initially exhibited in the form of installations and fashion shows until 2002, when Framis decided to have the first set of nine outfits modelled by non-white women in a 10-metre-wide passageway in front of Amsterdam's Football Stadium after a match. Framis's choice of location for this performance requires consideration. The stadium, named in 2018 Johan Crujff Arena, is home to Ajax Football Club and its supporters, who identify as Jewish and are often the target of anti-Semitic attacks by rival club fans, which include chants like "Hamas! Hamas! Jews to the gas chamber", combining a Holocaust reference with an invocation of a Palestinian revolutionary group (Stratton, 2015, p. 297). The history of both the club and the stadium provides Framis with a setting saturated with political and racial tension. In fact, despite being kitted out with dresses manufactured in highly protective material, four of the original performance artists dropped out of the show as they were too scared to participate (Plate and Rommes, 2007, p. 29). Framis – a dark-haired immigrant herself – posed alongside the other eight women and has admitted having been quite apprehensive about the performance (p. 29). On the 13th of October 2002, as the models solemnly posed in stillness at one of the exits of the stadium, they were met with either indifference, scorn, or contempt by the football fans, most of whom circumvented their motionless bodies as if the women were mere obstacles on their path. The background football chants provided an intimidating chorus to an already unnerving set of circumstances, however, apart for the usual "go back to your country" phrase, there were no racially motivated incidents (Plate and Rommes, 2007, p. 29). Even when Framis herself fell to the ground, a football fan simply stepped over her body as if nothing had happened (Figure 10).

Framis's *Anti-dog* collection gradually increased, and some of the designs started featuring embroidered insults and phrases that lovers or partners say to each other, most likely during an argument, such as "fuck you", "get out of my life you ugly bitch" or "I swear I won't do it again". Between 2002 and 2003, the clothing range was showcased in various cities including Paris, Madrid and Birmingham. Mader situates Framis's antiracial stance within a spatial, political and social web noting how her interventions



Figure 10. Still from recording of *Anti-dog* at Amsterdam's Football Stadium, 2002.

literally design models of resistance, then test them in the reality from which they are derived. Symbolic elements, socially connoted models of behaviour and activist strands of plot are mixed to produce an intervention with activist overtones and reflexible pretensions. (2008, p. 82)

Indeed, her performances are about establishing a fruitful dialogue with the sociopolitical history of her chosen location; reaching out, touching and/or affecting those who are somehow related to these spaces and providing a safer alternative to occupy spaces for women who have been affected by racial or gender violence. Like the feminists' messages, short texts and poetry pieces that Jenny Holzer exhibits and projects over landscapes and architecture, Framis seeks the complicity of its readers and spectators. Her intervention in Madrid, *Anti-dog against domestic violence* (2003), organised by the Galeria Helga de Alvear and held at the square where Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía is located, paid homage to the twenty-seven women that were murdered that year in Spain. The performance took the form of a peaceful demonstration and attracted about 2,000 participants. Visual artist Montserrat López Páez reminds us of Framis's use of the word "beauty" in the banners worn by the performance artists and describes the event as "una cadena humana de belleza, tranquilidad y respeto contra la violencia: *Belleza contra puños, Moda Anti-Bala, Beauty Beats Violence*" and notes the relevance of the location, "[que] nos propone, casi irremediamente, un slogan más: cultura contra violencia"

(2017, p. 73, italics in the original).⁷ *Lifedress*, the collection of dresses she presents at Art Basel in 2019 goes even further. Designed to protect women from sexual harassment, the nine dresses are manufactured with car airbag material which changes in shape when there is an instance of intimidation (Figure 11). Each outfit is designed to shield women from a particular sexual attack. The provision of safe spaces for women in public spaces runs through Framis's artistic output, a rather playful example of this is what she calls her "reversible architecture": *One Night Tent / Mueble: refugio para sexo inmediato* (2002). Needless to say, in practical terms, the tent is an impossible "place of passion" (Plate and Rommes, 2007, p. 32), yet the title of the work in both languages harks back, precisely, to passionate encounters. The reference to the "one-night stand" phrase is obvious in the English version, whereas the use of "mueble" in the Spanish title quite possibly is a wry wink at the discrete and private love hotels, formerly known in Spain as *meublés*. Framis's problematisation of the boundaries between the public and private space brings us back to the fashion show, in particular, her catwalk *Is my body public?* (2019), where fifteen models of various ethnic backgrounds wear skin-colored bodysuits and envelop their bodies with a transparent black tulle fabric which features the "Is my body public" sentence in several languages. Here, the bodies of the models do not fall into the fashion industry's prescriptive categories of shape or size; instead, Framis showcases body and ethnic diversity. Furthermore, the complex circuit of gazes that are habitually mobilised by the catwalk are challenged by the question that each woman exhibits on the black veil wrapped around her body.



Figure 11. *Lifedress*, Basel, 2019.

I began this section speaking about the political charge and affective potential of "social sculpture" and I have briefly touched on some of the key issues raised by feminist geographers and urban studies theorists to show how the artwork

7 Ten years after, in 2012, the designs were exhibited outside the El Corte Inglés in Palma, an event co-organised by the Spanish flagship store and Es Baluard Museum.

of Framis gently slots into spaces laden with histories of social conflict, gender inequality and racial violence. As a way of conclusion, I should like to draw attention to the affective potential of her non-aggressive spatial interventions, the playful elements she introduces in her work and how she is able to enthuse and empower individuals and communities precisely because, as Wilson would put it, she treats the urban environment as an enabling space.

5. Conclusion: Carving out Feminist Spaces

The artists discussed here all engage with the many ways of looking that govern spatial interactions. Valldosera's photography disables the objectifying male gaze and liberates the female body from the scopic economies that enframe it. Diego's soft shields provide an enveloping membrane which offer spaces for human relations and draw attention to the (hetero)normative regimes of body control and regulation through observation. Framis's clothing collections for women are designed to enable them to access urban spaces safely, whereas her public interventions provide a peaceful response to gender and visual violence. The work of these artists is illustrative of the shift in the perception of feminism(s) that took place in Spain at the turn of the twenty-first century and led to its incorporation in critical analysis. Nowadays, it is commonplace for art historians, art critics, curators, and cultural institutions to address openly the question of feminism(s) and showcase feminist artwork. Without a doubt, Valldosera, Diego and Framis have contributed to the carving out of a safe space for feminism(s).

References

- Annet Gelink. (2023). *Alicia Framis. Anti Dog. Main, 19 October-23 November 2002. Overview*. <https://www.annetgelink.com/exhibitions/81/overview/>
- Beuys, Joseph. (1993). Introduction in Carin Kuoni (Ed.), *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America*. Basic Books.
- Best, Susan. (2007). The Serial Spaces of Ana Mendieta. *Art History*, 30(1), 57-82.
- Bishop, Clare. (2005). *Installation Art*. Tate Publishing.
- Blocker, Jane. (1999). *Where Is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*. Duke University Press.
- Bondi, Liz and Rose, Damaris. (2003). Constructing gender, constructing the urban: A review of Anglo-American feminist urban geography. *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography*, 10(3), 229-245.
- Borja-Villel, Manuel and Mayo, Nuria. (2009). Foreword in *Eulàlia Valldosera. Dependences*, (pp. 13-16). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Bru-Domínguez, Eva. (2019). Embodied Memory: Shadow and Index in *Family Ties* by Eulàlia Valldosera. *Journal of Romance Studies*, 19(2), 261-281. <https://doi.org/10.3828/jrs.2019.16>
- Bru-Domínguez, Eva. (2014a). *Interview with Eulàlia Valldosera*. Unpublished.
- Bru-Domínguez, Eva. (2014b). *Interview with Olga Diego*. Unpublished.

- Butler, Judith. (1999 [1990]). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- De la Villa, Rocío. (2013). En torno a la generación de los noventa. In Aliaga, Juan Vicente and Mayayo Patricia (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 261-284). This Side Up.
- Diego, Olga. (n.d.). The Bubble Woman Show / Acción Matadero Madrid 2014. olgadiego.com. Recuperado de <https://www.olgadiego.com/p/burbuja.html> [15 de diciembre de 2022].
- Diego, Olga. (2011). La artista. *Revista Treintaicuatro*, (1), 34-35.
- Enguita Mayo, Nuria, Marí, Bartomeu and Valldosera, Eulàlia. (2000). Conversation in *Eulàlia Valldosera. Works 1990-2000* (pp. 19-44). Witte de With.
- Gasol, Daniel and Valldosera, Eulàlia. (2010). *Entrevista a Eulàlia Valldosera – Daniel Gasol*. <http://salonkritik.net/09-10/2010/06>.
- Jaén Urban, Gaspar. (2014). Olga Diego y el cuerpo: Autorretratos en un paisaje. In Bru-Dominguez, Eva and Jaén i Urban, Gaspar Jaén Urban (Eds.), *Olga Diego: Transgressive Architecture* (pp. 3-8). Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía, Universidad de Alicante.
- Jones, Amelia. (2012). *Seeing Differently: A History and Theory Identification and the Visual Arts*. Routledge.
- Lanceta, Teresa. (2014). Olga Diego y el Aire. In Bru-Dominguez, Eva and Jaén i Urban, Gaspar (Eds.), *Olga Diego: Transgressive Architecture* (pp. 11-12). Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía, Universidad de Alicante.
- Lefebvre, Henri. (1991 [1974]). *The Production of Space*. Blackwell Publishing.
- López Páez, Montserrat. (2017). Construcciones y performances: las prendas de Alicia Framis. *Estúdio, artistas sobre outras obras*, 8(19), 69-78.
- Mader, Rachel. (2008). Can Beauty beat Violence ? Alicia Framis, Emmanuelle Antille and Hikaru Miyakawa. *n.paradoxa*, 21, 76-84. <https://www.ktpress.co.uk/nparadoxa-volume-details.asp?volumeid=21>
- Marí, Bartomeu. (2009). Actions, objects and devices in the oeuvre of Eulalia Valldosera in *Eulàlia Valldosera. Dependences* (pp. 105-115). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Martínez Deltell, Begoña. (2013). Ambiente artístico en el Alicante del 2000. *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”*, (61), 192-223.
- Mayayo, Patricia. (2013). Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo. In Aliaga, Juan Vicente and Mayayo, Patricia (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 19-50). This Side Up.
- Mulvey, Laura. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Nead, Lynda. (2001). *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. Routledge.
- Plate, Liedeke and Rommes, Els. (2007). SafeCitySpace: women's interventions in urban and virtual space. *Journal of Romance Studies*. 7(1), 21-38.

- Pollock, Griselda. (1999). *Differencing the Cannon: Feminism and the Writing of Art's Histories*. Routledge.
- Preciado, Beatriz. (2008). *Testo Yonqui*. Espasa Libros, S.L.U.
- Stratton, Jon. (2015). Playing the Jew: anti-Semitism and football in the twenty-first century. *Jewish Culture and History*, 16(3), 293-311.
- Ukeles, Mierle Laderman. (1969). *Manifesto! Maintenance Art. Proposal for an Exhibition. 'CARE'*. <https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf>.
- Villaespesa, Mar. (2009). Interrupt our calculations and begin again at zero in *Eulàlia Valldosera. Dependences* (pp. 116-137). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Wilson, Elisabeth. (1992). *The Sphinx in the City*. University of California Press.

Recibido el 27 de junio de 2023
Aceptado el 27 de julio de 2023
BIBLID [1132-8231 (2023: 37-61)]

CERRUCHA'S *TRINCHERA*. A FEMINIST ARTISTIC RESPONSE TO THE WAR AGAINST WOMEN

"TRINCHERA", DE CERRUCHA. UNA RESPUESTA ARTÍSTICA A LA GUERRA CONTRA LAS MUJERES

ABSTRACT

In 2020, 66% of Mexican women endured physical abuse, and 70% suffered psychological trauma (ONU Mujeres, 2021). Despite the strong legal framework available since 2007, which Mexican legislators have built up to combat the scourge of violence against women. Rita Laura Segato's claim: "There is a war against women" (2016) gains clarity when authorities are complicit or perpetrators. With this in mind, Mexican *activist* Cerrucha called her most recent installation *Trinchera* (Trench). This street art installation appropriates the public space to send the message that women travel safely when they confront patriarchy together. I assert that Cerrucha's *Trinchera* encourages women's resistance against violence while embodying some of the main demands of the Mexican feminist agenda. By classifying Cerrucha's work as activism, we appreciate the intersection of art and activism, vital in addressing gender-based violence. Contextualising her creation within the feminist movement underscores the urgent need for women's protest in Mexico. Cerrucha's art actively calls for women to unite, amplifying the feminist agenda's core principles.

Keywords: Mexican feminist activism, feminist resistance, feminist street art.

RESUMEN

En 2020, en México, el 66 % de las mujeres experimentaron alguna forma de violencia física y, el 70 %, psicológica (ONU Mujeres, 2021). Incluso con un sólido marco legal, es posible citar a Rita Laura Segato cuando afirma: «Hay una guerra contra las mujeres» (2016). Esto resulta aún más claro en las situaciones en las que las autoridades y policías son cómplices de los crímenes o los perpetradores. Con esto en mente, la *artista* mexicana Cerrucha llamó a su instalación *Trinchera*. Esta instalación de arte callejero se apropia del espacio público para enviar el mensaje de que las mujeres viajan seguras cuando juntas se enfrentan al patriarcado. Por tanto, en este artículo afirmo que *Trinchera*, siendo una instalación de arte

1 I would like to express my utmost gratitude to Cerrucha, a Mexican activist, who graciously granted me permission to include her artwork in this article and whose art serves as a profound inspiration for my academic research. This article owes its existence to the courageous Mexican women who steadfastly resist the patriarchy. As a feminist, I wholeheartedly recognise that every achievement in feminism stems from collective endeavors, and, therefore, I am sincerely indebted to all the remarkable women at the University of Edinburgh and within my close circle for the impassioned discussions that have profoundly shaped this article.

I would like to extend my heartfelt appreciation to Dr Luis Rebaza-Soraluz for his invaluable academic support throughout this endeavour. Lastly, I am also deeply thankful to the organisers and attendees of the Rethinking Resistance Conference at Oxford University, where the initial presentation of this article took place.

The University of Edinburgh, nstengel@ed.ac.uk. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4135-000X>.



callejero, muestra algunos de los puntos más importantes de la agenda feminista. En primera instancia, observaré las implicaciones de llamarle una obra activista. En segunda instancia, contextualizaré la obra de Cerrucha como parte del movimiento artístico feminista. En este sentido, es esencial considerar los motivos por los que las mujeres se manifiestan en México. Finalmente, identificaré algunos elementos de la agenda feminista presentes en la obra. **Palabras clave:** activismo mexicano feminista, resistencia feminista, arte callejero feminista.



Figure 1. *Trinchera* [Photograph], Cerrucha, 2020 (*Trinchera* | CERRUCHA). Reproduced only for this publication with permission from: Cerrucha, 2023, Mexico City.

1. Introduction. An Artistic Contribution to the Feminist Movement

It is becoming frequent to see feminist iconography and street art throughout Latin America. The presence of feminist art on the street intensifies during protests and around the time of dates of special significance to the movement, such as March 8th (International Women's Day) or November 25th (International Day for the Elimination of Violence against Women). Some feminist artists and activists

appreciate the artistic value of feminist iconoclasm and have documented it,² and some of these artists have joined the movement and provided artistic tools for the activists. In that sense, Cerrucha's (Morelia, 1986) *Trinchera* (Trench) is a street art installation that embodies some of the main demands of the feminist agenda while encouraging female resistance. This installation was exhibited at the *Festival Tiempo de Mujeres* (Women's Time Festival), the first festival in Mexico City organised by and for female activists, scholars, researchers and artists. *Trinchera* may be regarded as a synecdoche of the Mexican feminist movement — as a fragment of it from which a bigger picture can be derived as I will explain in the following pages. By analysing this artwork by Cerrucha, it is possible to understand the Mexican feminist agenda, the protests that accompany it, the artistic strategies that feminists are using to get their message across, and how women resist violence more generally. Furthermore, *Trinchera* seeks to appropriate the public space in order to send the message that women travel safely while standing together against patriarchy.

Cerrucha's *Trinchera* is a photographic and collective project that involved over 100 women from diverse backgrounds who were photographed. The pictures are arranged in a composition resembling a queue. These women responded to an appeal by Cerrucha, who sought participants for a street art installation against patriarchy during the events surrounding international Women's Day in 2020. Later on, in different versions and sizes, *Trinchera* was subsequently printed on a full-size vinyl and pasted in three different public locations in Mexico City, utilizing street art installation techniques. While it was inaugurated on March 8th, the artwork continues to be displayed in the Glorieta de los Insurgentes. In this article, I will examine the connection of *Trinchera* with the feminist movement in section two, as well as analyse its significance and meaning within the chosen location in section three and provide the contextual framework concerning feminism in section four. For now, it is important to consider *Trinchera* in relation to other forms of feminist iconoclasm in Mexico. Iconoclasm differs from vandalism since the destruction or alteration of images, sites or symbols answers to the need of appropriating the public space and redefining the meaning of intervened objects. When such actions are undertaken to promote women, to protest against gender violence, or to challenge the patriarchy, they can be regarded as an iconoclasm (Hernández Moreno, 2021). Nevertheless, this practice is not new, for feminists, artists or activists, have been engaging in iconoclasm for a considerable period of time. However, there is no

- 2 A good example of a virtual exhibition showcasing photographs, both documentary and artistic, of the feminist protests in Mexico City on March 8th from 2016 to 2020, as well as on August 12th and 16th 2019, was curated by Mexican artist Lorena Wolffer. The virtual exhibition features pictures by Cerrucha, Nirvana Paz, Restauradoras con Glitter, Sonia Madrigal and Yolanda Andrade (Wolffer et al., 2021). This exhibition serves as a photographic documentation of various significant feminist demonstrations in Mexico City. Similarly, in Latin America, particularly in Argentina and Chile, there was a documentation of the street art and graffiti displayed during the feminist protest in 2019 and 2020 which was recently published. (Feminista 8 de Marzo and Tiempo Robado editoras, 2021).

consensus on what actions can be classified as iconoclasm. For instance, while some regard the performance by LasTesis *El violador eres tú* (You are the Rapist)³ as iconoclasm, others state that a tangible element is required. Therefore, I frame Cerrucha's work in relation to her immediate circle.

In 2020, Cerrucha cofounded the artistic collective platform Disidenta with artist Lorena Wolffer (Mexico) and art historian María Laura Rosa (Argentina). The collective is sponsored by Mónica Mayer and Magali Lara, who are among the first generation of Mexican feminist artists. Considering the trajectory of Cerrucha's colleagues in Disidenta, I will provide a brief historical context of iconoclasm that might be related with Cerrucha's work. Mayer was involved in the socio-artistic intervention *Three Weeks in May*, coordinated by her professor Suzanne Lacy at the Woman's Building in California (Jones and Mayer, 2016). This initiative aimed to engage with women who had experienced gender-based violence by taking art outside traditional spaces. Mayer, Lacy, and other participants appropriated some streets in Los Angeles, intervened in various locations, and organised public gatherings to protest against rape. Mayer's installation featured a clothesline on which women hung denouncements of violence. As of today, *El tendadero* has been recreated multiple times (even without Mayer) in both digital and physical formats. Following this event, Mayer has coordinated other artistic projects that prioritise the social and political impact of her work over aesthetic achievements. Meanwhile, Wolffer has employed diverse street art techniques to address issues such as the objectification of women. Her actions range from emulating advertisements to printing stickers featuring testimonies of violence and discrimination, which she places around the streets. She has even set up a dining table as a space for women to gather and chat. Wolffer has also recognised and embraced iconoclasm by other feminists; as an example, she created in collaboration with CIEG-UNAM WhatsApp stickers with pictures and messages used during the feminist demonstrations, thereby acknowledging and providing WhatsApp users with visual tools for digital protests. Alongside Nadia Lartigue and Vivian Abenshushan, Wolffer has praised feminist artistic projects that foster connections amongst women, challenge the commercialization/capitalisation of the streets and public spaces, and encourage the collective efforts (Fiesta del Libro y la Rosa 2023. *Mesa La calle: ¿Un lugar para expresarse?*, 2023). As it will become evident in this analysis, these discussions and this background are present in Cerrucha's work.

Cerrucha is a Mexican feminist *activist*⁴ who combines photography, street art, and performance to present artistic strategies to promote feminist objectives. On her website, she provides an explanation of her pseudonym, offering a deconstruction of the light-hearted etymology behind it. According to her, *Cer* is

3 The Chilean collective LasTesis created this performance to protest sexual violence. Their main influence was Rita Laura Segato. Women from all over the world have replicated the performance, with the largest replication taking place in Mexico City in 2020 (Colectiva Registro Callejero, 2020).

4 Because I will provide a definition of this neologism, it will only appear in italics in this first mention.

the Latin for 'to exist', while *serrucha* is the Spanish translation of 'saw'. Wittingly, she further elaborates that her artistic aim is "to saw other people's minds, to break preconceptions, to encourage questions".⁵

Strictly speaking, *Trinchera* is not feminist art but feminist activism since Cerrucha calls herself an activist. The neologism was coined by Chicano and Chicana artists from the Big Frente Zapatista and members of the Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) in 1997. The Big Frente Zapatista, employing this term and engaging in collective musical composition, founded the musical group named Quetzal, the idea behind which was to resist racism and neoliberalism through singing and performing. Their music is therefore simultaneously, art and activism. Regardless of its original musical connotation, the neologism is now used to understand other forms of political art. Furthermore, being both feminist and activist in nature, it incorporates elements of both traditions, united in their resistance to the patriarchal system. Martha González, one of the original members of the Big Frente Zapatista, observes the importance conferred upon the body by Chicana activists, stating that: "activists center the body in community art discourse. The 'brown body' as a source of knowledge is done through a strategy of what Sandoval calls 'differential consciousness'"⁶ (Gonzalez, 2021, pp. 39-40). It is common for activists to engage in dialogue with academics and to transform their expertise into art, or to integrate it into their practices. Meanwhile, for feminist artists and activists the body has also been fundamental: whether as a medium of creation or a representation of what being a woman means, it is usually featured in their work.

There is a second definition of *artivism* worth exploring to fully grasp Cerrucha's intentions. *Trinchera* could be analysed in light of what the Cuban artist Tania Bruguera demands from political art in her *Declaración de arte político* (Political Art Declaration) (Bruguera, 2010). It is worth mentioning that, since 2017, Bruguera uses activism as a political art category that describes her artistic goals more precisely than "political art"; thus, her art institute in Cuba is called Instituto de Artivismo Hannah Arendt (Hannah Arendt Artist Institute) and not Instituto de Arte Político (Political Art Institute). This suggests that, as of today, she prefers the neologism to *political art* even if that is how she used to refer to what she does. Meanwhile, Cerrucha uses the *Declaración de arte político* to explain *Trinchera* (Cerrucha, 2021). It would be naïve to claim that the artwork is eradicating gender-based violence; however, it is possible to observe that, by urging women to stand together against violence, it is calling on them to protect one another. According to Bruguera, political art (now activism) is readily accessible, is a provocation,

5 "[C]erruchar las mentes ajenas, ruptura de preconcepos, siembra de cuestionamientos" (Cerrucha, 2021).

6 The "differential consciousness" introduced by art historian and Chicana expert Chela Sandoval stems from Gloria Anzaldúa's notion of "border consciousness". It implies a recognition of a long history of being "brown" in a system that privileges white and male bodies. Hence, it involves embodying a history of discrimination, engaging in dialogue with queer and feminist theories, discussing borders, and resisting culture as a Eurocentric hegemony.

seeks to influence beyond the artistic sphere, is characterised by doubts rather than certainties, might result in the viewer feeling uneasy and becomes useless once it is politically irrelevant. It is critical art, in the sense that it aims to make some audiences feel uncomfortable — to unsettle those who must feel unsettled; those who ought to be held accountable for the injustices it exposes (Bruguera, 2010). Regarding being readily available, it is probably the easiest quality to identify of *Trinchera* as it is pasted in public spaces, no need for tickets or particular interests in the arts. Furthermore, the printing and pasting techniques used by Cerrucha entail a non-elitist means of communication, as similar vinyl pictures, used as decoration or advertising, are a charmingly familiar mainstay of life in the city. The fact that her installations will remain in place indefinitely, rather than only during the International Women's Day celebrations, signals that their content will remain relevant until the movement's demands are met. However, by inaugurating her installation on March 8th 2020, Cerrucha joined the feminist protests, her photographs stood with other women against the Mexican patriarchal system. Therefore, it should not be considered a closed project given that the protest to guarantee a life free of violence for women continues. *Trinchera* could grow into phases by including more women and pasting it all over cities in Mexico.

Regarding *Trinchera* as a feminist activist project entails that we ought to examine certain aspects of the work when evaluating it. Through this article, to highlight one of *Trinchera's* activist qualities, I will analyse it in relation to the feminist discussion around gender-based violence that is taking place in Latin America. I will then go on to discuss those feminist elements of the work that derive from an artistic tradition first introduced to the Mexican artistic sphere during the 1980s. Throughout the text, I will identify the political art characteristics listed by Bruguera present in Cerrucha's work. This implies evaluating its artistic language, composition, techniques, and locations. Finally, taking into consideration that, since the '80s, feminist artists have experienced a number of triumphs, I will observe the contemporary elements present in feminist art; mostly, what it means to use *cuernpa* (body in feminine) instead of *cuernpo* (body) and the matter of inclusivity as a core quality of feminism.

2. *Trinchera* as Feminist Activism

Trinchera refers to ground excavations with military purposes. Feminist anthropologist Rita Laura Segato observes how the war-like language and behaviours are inscribed into patriarchy: "es la pedagogía de la masculinidad lo que hace posible la Guerra y sin una paz de género no podrá haber ninguna paz verdadera" (Segato, 2016, p. 23). So, the first question that comes to mind is this: if war-like language is patriarchal, why is a feminist artwork employing the language of war? In this project, Cerrucha seems to establish a dialogue with Rita Laura Segato, the first anthropologist who interviewed men convicted for feminicides and one of the main references when discussing violence against women. In line with Chicanx activist strategies, Cerrucha is therefore discussing the theories of

a leading feminist scholar and incorporating them into her artistic practice. The relevance of Segato's theory is that it offered one of the first hypotheses about the origins of feminicides in Mexico. In her book, *La Guerra contra las mujeres* (2016), Segato declares that a war is being waged against women; an expression of a new kind of war out of the formal sphere that pervades Latin America. Since these violent confrontations are derived from internal conflicts, they lack honorific justification and are devoid of the symbolic constructions of victory typical of traditional war. The aggressors are not looking for a triumph or land; they want power and control. In this sense, women are no longer the spoils of war, but the property of the enemy, over which warring factions exert their violent patriarchal capacities to demoralise the 'other side'. In this context, the State's role is to fight over who has the most control over the population's bodies (Segato, 2016). Cerrucha therefore proposes that women dig themselves metaphoric trenches. These trenches serve a dual symbolic purpose: on the one hand, a trench is a place of relative safety where one is surrounded by a friend rather than a foe; on the other, however, trenches house soldiers, and soldiers must be ready to fight back. *Trinchera* is therefore the reply to a silent declaration of war. Cerrucha's artwork does not suggest that women ought to declare war in return. It does, nevertheless, advocate for women being able to defend themselves when the authorities nominally entrusted with their safety fail to adequately ensure it.

If activism is supposed to be socially effective, one might suggest that *Trinchera* fails at protecting women. The objective of a trench is to create a den where soldiers are sheltered from the enemies' attacks. Meanwhile, Cerrucha's trench does not actually build or create a safe space for women. Nevertheless, identifying who Cerrucha is framing as the enemy vanishes this possible objection. Hers is a trench to take shelter from the patriarchal system — not men. Thus, what she constructs is a "cultural trench" — she is not seeking to create a literal safe space, such as a support group or a rape crisis centre. In this regard, she is dialoguing with Mexican philosopher Sayak Valencia, who has collaborated with Cerrucha in *Disidentia*. Valencia discusses the violence that pervades life in Mexico, which she terms *gore capitalism* — the idea that capitalism can only be sustained through the perpetuation of widespread organised crime and violence in Global South countries such as Mexico, as well as and in their economies.⁷ (Valencia, 2010). Under *gore capitalism*, men are taught that violence is the proper masculine behaviour, and women learn to behave as submissive subjects. When understood in this way, violence ceases to become something noteworthy; it is not the exception, but the rule. It is a pillar of the establishment, and therefore not something that governments have any interest in tearing down. Valencia continues her argument by discussing heteropatriarchy, pointing out that the socioeconomic and cultural system rejects any non-hetero male identities. This system, she claims, operates as follows:

7 The concept was firstly used by Carl Oglesby to describe the actions of the USA in Vietnam which resulted in "an intolerable social order". Since then, the term has been developed by other authors from the Global South. In Mexico, Ivan Illich discussed the notion of conviviality and described the cultural identity of the Global South (Di Nicola, 2020).

the capitalist and gore heteropatriarchy brings little opportunities of living or being considered a political citizen and, whenever it does, it is as a stipend for those who exist according to the binary visual epistemologies, meaning that they represent the powerful side of the sexual, racial and gender differences.⁸ (Valencia, 2018)

Hence, violence and the binary order under which males are perceived as superior to females are necessary to sustain an economy reliant upon criminality. Thus, the government is complicit with rapists and murderers as it legitimises a criminal economy to generate income at the expense of female autonomy. To save women and any non-binary identities, this system must therefore be deconstructed. Feminist artists and activists believe that the potential to do so resides in the artistic, as it can lead to the questioning of cultural assumptions that justify and support patriarchy. The notion that cultural resistance goes beyond a symbolic answer to violence is rooted in another Chicax concept: *radical tenderness*.

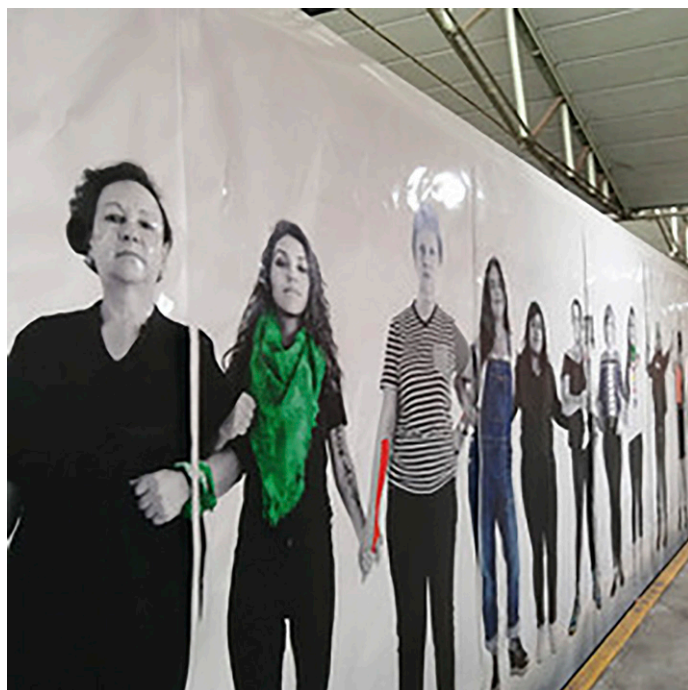


Figure 2. *Trinchera* [Photography], Cerrucha, 2020 (Trinchera | CERRUCHA). Reproduced only for this publication with permission from: Cerrucha, 2023, Mexico City.

8 Valencia's original text is written in the Spanish inclusive language using the "x" instead of "a" or "o" to include all non-male identities living outside the binary order: "el heteropatriarcado capitalista y gore brinda pocas oportunidades de vivir, de ser consideradx ciudadanx políticx, y cuando lo hace es como prebenda para aquellxs que están en concordancia con las epistemologías visuales binarias, es decir, que representan el lado poderoso de las diferencias sexuales, raciales y de género".

I envision *Trinchera* as a symbolic trench which serves to protect women from symbolic violence in three different ways. Firstly, it replaces advertisements that perpetuate the objectification of women or utilise marketing tactics to promote the sale of products targeting women, such as diet or antiaging products. Secondly, it affirms the presence of women who willingly stand, protest, denounce and support one another. Thirdly, as it is evident in the expressions captured on their faces, it serves as a reminder that women will not remain silent: each of the photographed women will stand against violence. The expressions vary, with some smiling, others appearing solemnly at the camera, and some displaying anger. By embracing this diversity of reactions to patriarchy, I believe that Cerrucha celebrates the freedom and various ways in which women can engage in the feminist movement. Each woman featured in *Trinchera* generously donated their time and allowed their portraits to convey the message: “you are not travelling alone”.

Trinchera embraces a sort of *radical tenderness* by inviting women to find self-defence mechanisms. Radical tenderness, originally in Spanish *ternura radical*, is an artistic, pedagogic and performative practice. The concept was popularised by Chicano performer Guillermo Gómez-Peña⁹ and the collective he is part of, La Pocha Nostra, to refer to the practice of artists providing the audience with artistic resistance techniques. It is not a vertical exercise, since the teacher/artist is tuned in to the response of the community with which he/she/they is communicating, modifying his/her/their practices in line with the feedback he/she/they receive — an exercise rendered possible only through empathy (d’Emilia and Coleman, 2015). Its objective is to create a safe space “where very sensitive issues can be addressed” (Gómez-Peña and Sifuentes, 2011, p. 193) embracing each member’s struggle, while recognising each participant as subject in a dynamic where “those who are more discreet [can] speak up while those who have more powerful voices have to learn to listen” (Gómez-Peña and Sifuentes, 2011, p. 193). The term is popular nowadays in theatre and performance workshops in Mexico. As the Mexican cultural collective ADA (Self-managed Direct Action)¹⁰ claims when teaching self-defence strategies: “feminist self-defence is grounded in deep love and radical tenderness”¹¹ (del Cielo and Gonzaga, 2021, p. 170). Justified female rage is transformed into love and tenderness that emerge from creativity. One can appreciate something similar in the testimonies left by the participants of *Trinchera* (Cerrucha, 2020).¹² For example, Marisol Zúñiga said: “Together, organised, hugging while embracing what makes us unique, we can build a common ground

9 Gómez-Peña was one of the artists invited by Lacy to explore the *new genres of public art*. He is a Chicano artist constantly working in the border between Mexico and the USA creating an activist and artistic link between both countries (Gómez-Peña, 1995, pp. 94-111).

10 ADA stands for Acción Directa Autogestiva (Self-managed Direct Action). A collective from Puebla, Mexico which organises self-defence, poetry and artistic workshops.

11 la autodefensa feminista parte del profundo amor y de la ternura radical.

12 Other testimonies are available in the artwork’s documentation: <https://www.cerrucha.com/trinchera>

to eradicate the violence that breaks us through. The artistic protest is a powerful mean to reconquer the public space" (Cerrucha, 2020).¹³

Although it derives from and embraces the activist tradition, *Trinchera* is also a product of the feminist artistic movement in Mexico. In the following section, I will introduce how Cerrucha embraced the notion of feminist art and reproduced some of the strategies used by the first generation who thought of their work as an active element of the feminist movement.

3. *Trinchera*, Embracing Feminist Art

Contemporary Mexican feminist art projects, such as *Trinchera*, are indebted to the practices of Mexican feminist artists from the 1980s. The first generation of feminists embracing the political characteristics of their work included artists such as Mónica Mayer, Maris Bustamante, Magali Lara, Karen Cordero Reiman and Ana Victoria Jiménez, amongst others. Since Mayer was the first one to teach feminist art workshops in Mexico, and continues to actively collaborate with Cerrucha in *Disidenta*, I will mostly focus on how it is possible to identify Mayer's influence in *Trinchera*.

Cerrucha's engagement with the feminist artistic tradition can be appreciated in *Trinchera*'s location as well as in its strategy. The installation was displayed on each column of the Glorieta de los Insurgentes, a large roundabout where two of Mexico City's main avenues intersect: Avenida Chapultepec and Avenida de los Insurgentes; the latter being one of the longest avenues that crosses the city from north to south. The roundabout distributes the traffic going to the city's centre and has access to the most important forms of public transportation, the subway and the Metrobús. Since it was a meeting point for pedestrians, it was remodelled in 2012, taking inspiration from Times Square and Piccadilly Circus. The intention of the government was to create a shopping centre, a tourist attraction and an entertainment space with billboards and commercial advertisements. With this in mind, Cerrucha is modifying the meaning of the landscape by substituting commercial advertisements for feminist campaigns, which serves the further purpose of confounding the expectation of regular visitors, as instead of the usual dose of advertising, they are confronted with the image of a woman standing with other women. By replacing the advertising and using techniques common to advertisements, Cerrucha appropriates a well-known, non-elitist art form; something her work has in common with that of the original feminist artists who used magazine publications, posters, postcards or even popular TV shows to get their message across.¹⁴

13 Juntas, organizadas, abrazadas desde nuestras diferencias: podemos construir un piso común para erradicar la violencia que nos atraviesa. La protesta artística es un medio potente para retomar el espacio público.

14 The description of this performance was based on art historian María Laura Rosa examination performance *Madre por un día* that was part of "¡Madres!". For it, Maris Bustamante and Mónica Mayer organised a performance with the journalist Guillermo Ochoa during his famous show *Nuestro Mundo*. The show was transmitted in open TV in Mexico in Channel 2 (Rosa, 2017, p. 139).

Cerrucha's artistic intentions and concerns align closely with those of her predecessors in the feminist movement. As the Mexican art historian Araceli Barbosa — a critic who has been writing about feminist artists since the 1980s, accompanying the first generation of feminist artists — pointed out, the first Mexican feminist artists stood, and stand, against centuries of women's sexual objectification reinforced by marketing campaigns employing: "codified women whose bodies have been genitalised, used to sell every kind of publicity while transformed into an object of consumption" (Barbosa, 2008, p. 23).¹⁵ Barbosa continued this argument listing a variety of pernicious female stereotypes that have been used to sell all manner of products: the roles of the housewife, the lover, and the sexual object, for example. The women of *Trinchera* are not acting or attempting to reproduce a role, they are just standing and holding hands. However, there was an active involvement from the models since they decided how to dress and which make-up they wanted to use, if any. In a way, considering how women have been traditionally photographed or painted, what they did was to challenge gender paradigms and the male gaze.

Since the women portrayed in *Trinchera* are actively involved with the artwork and this work acquires meaning when being received in the public sphere, it is possible to identify two of the precepts under which Mayer worked. The first one is that she makes the personal political — a target most feminist creations aimed at. The notion that gender-based violence is a personal matter rather than a political issue — especially when the perpetrator is the woman's partner — becomes impossible to sustain when the gaze of several women accompanies all those arriving at the roundabout. There are many women willing, like those involved in *Trinchera*, to listen and help those surviving violence. In a similar vein to Barbosa's observations, Griselda Pollock praised Mexican feminist artists for how they mimicked the media and everyday representations of women, and for how they "examined the rituals and the mythic elements of everyday media representation that reinforced ideologies about women and muted people's response to quotidian violence" (Pollock, 2016, p. 123). *Trinchera*, as a public installation exists because there is a recognition of the problem gender-based violence represents; furthermore, by allowing this format of installation, there is also an acknowledgement of how reinforced ideologies have contributed to gender-based violence. Another significant aspect of the project was the fact that it spanned two moments. The first of these was the photoshoot itself, where participants exchanged their experiences, found allies and were encouraged to be more than mere models by making active decisions regarding exactly what they wished to communicate via their pictures. The second related to the moment that it became seen; if the spectator is feminine, they are reminded that there is support out there for them, whereas if the viewer is masculine, they are confronted with the message that women are ready, willing and able to protect and support other women.

15 mujeres codificadas cuyo cuerpo ha sido genitalizado, utilizado para vender todo tipo de publicidad y vuelto a su vez objeto de consumo.

Trinchera, as many other projects by Cerrucha, shares certain similarities with the work of French artist JR, such as the use of black and white pictures pasted in urban spaces and a deep engagement with both the subjects and the audience. Cerrucha openly acknowledges the influence of JR on her work (Cerrucha, 2021). The genealogy of street art and feminist art, albeit brief, is complex and varies in each country. Therefore, I will mention two art projects that can help provide context for *Trinchera*.

In addition to Mayer's *Tendederos*, which gained popularity after the MeToo movement for denouncing aggressors, other feminist artists have employed street art strategies to amplify their political impact. Similar to Cerrucha's work, in 2000, Lorena Wolffer, a member of the second generation of Mexican feminist artists, intervened in Mexico City by appropriating ten billboards for her artwork *Soy totalmente de hierro* (I am absolutely of iron). Her work challenged the billboards created by the luxury department store *El Palacio de hierro* (The Iron Palace), subverting the sexualisation and confinement of women to the private sphere. Wolffer imitated the store's advertising aesthetic and playfully reworked their slogan: *Soy totalmente palacio* (I am absolutely the palace).



Figure 3. *Trinchera* [Photography], Cerrucha, 2020 (*Trinchera* | CERRUCHA). Reproduced only for this publication with permission from: Cerrucha, 2023, Mexico City.

Street artists not only intervene in physical public spaces but also utilise social media as a platform. On 9 February 2020, in Mexico City, Ingrid Escamilla was

brutally murdered, and the police leaked graphic images of her murder on social media. In response, feminist illustrators such as @yasmini.gif, @paulinapaulipau, @seloexplicoconplastilinia, amongst others, contributed with their artwork to create beautiful drawings of Ingrid. Their intention was to replace the circulating leaked pictures with alternative illustrations using the same hashtag. Although online content never truly disappears, feminists succeeded in ensuring that primary search results related to Escamilla were linked to illustrations honouring her memory. Like *Trinchera*, the case of Ingrid Escamilla exemplifies the commitment of numerous women dedicating their time, work and efforts to protect and support one another.



Figure 4. *Trinchera's documentation* [Photography], Cerrucha, Pablo León, Patricia Balderas y Lupe Olaya, 2020 (*Trinchera* | CERRUCHA). Reproduced only for this publication with permission from: Cerrucha, 2023, Mexico City.

The second location Cerrucha chose was on one of the subway's trains. The train coach selected for *Trinchera* was not random, but part of a strategy. Unlike the installation in the Glorieta de los Insurgentes, where the photographs of each woman were displayed individually in each site, the subway's version showed all the women portrayed holding hands along nine train coaches. The artwork reinforces the affirmative action implemented in Mexico City's subway, which designates a specific coach for women. This affirmative action's aim is to ensure a safer travel experience for women. In certain stations, police officers restrict men's access to these coaches, while in others, the mere presence of women is enough to deter male passengers from boarding them. The selected line was the pink one, also named "number one". This is the subway system's oldest line, and its colour was specially selected by the government for its significance to the Mexican people, due to its deep and lasting association with the culture of the nation. In the 1960s, the colour became highly associated with the Mexican identity, more evocative than even the colours of the flag (green, white and red), when it was started to be used by the painters Frida Kahlo and Diego Rivera, the fashion designer Ramón Valdiosera and the architect Luis Barragán (Mukhopadhyay et al., 2017). Ironically, pink is also associated with the female gender, and yet this is the line with the

most denunciations of violence against women; specifically, the station Pino Suárez has the highest number of reports (Cerrucha, 2020). Furthermore, Mexican pink is the colour used for the crosses placed by mothers of victims of feminicide; they are victims of the Mexican system, transformed into scapegoats by virtue of their “pink” gender.

By placing *Trinchera* on this train, Cerrucha’s work embraces the feminist social and political struggle that started in the 1970s. The subway was constructed as a government initiative to regain its popularity after the student massacre of October 2nd 1968, in which a peaceful student protest culminated in a state-sanctioned slaughter at the Plaza de las Tres Culturas,¹⁶ as the government became desperate to clear the streets before the start of the Olympic Games. Ten days before the opening ceremony, the government infiltrated the student demonstration as a pretext to justify the use of force and violence against them (Allier-Montañón, 2016).¹⁷ To this day, the exact number of students that were murdered remains unknown. In the wake of the massacre, the then President Díaz Ordaz rushed the construction of the subway, determined to see it opened as soon as possible as a means of boosting his ailing popularity (Navarro Benítez, 1984). Nevertheless, some artists refused to work with the government as a rejection of the violent events of 1968. These artists organised in groups, and this became known under the name of Generación de los grupos as a means of standing against the government and generating collective support. Amongst this generation of artists worked the first feminist artists, including Mónica Mayer and Maris Bustamante.

The fact that *Trinchera* is legally pasted on a wall — on surfaces in which a street artist has permission to display their work — serves to encourage a discussion between feminists, street artists and institutions (either public or private). Aside from the No Grupo (to which Maris Bustamante belonged), the Grupos had no gender perspective — for, as Edward J. McCaughan explained, feminist artists found even less support than their male counterparts (McCaughan, 2007). Even if many of the original feminist artists belonged to a group (aside from Bustamante, Lourdes Grobet and Magali Lara were also part of these groups) the collective proposals were not articulated inside the feminist political and social movement. As Barbosa explains, “the theorisation about art and feminism was not one of the ideological debates carried by the groups” (Barbosa, 2008, p. 28); and the lack of such a debate led to a dearth of direct connections between these groups and feminist artistic practices. It was harder for women to find exhibition spaces or resources. However, like street artists, feminists understood that they were challenging the artistic sphere by choosing to display art rejected by it. They were aware of the

16 In the centre of Tlatelolco, there are three buildings: an Aztec pyramid, a Catholic Church and a modern edifice which held the Secretariat of Foreign Affairs; the three of them face an esplanade called the Plaza de las Tres Culturas. The *plaza* was meant to symbolise and embrace the mix-raced Mexican identity.

17 The article presents a good historic recollection of what happened during the massacre. Her article also explores the historians’ narrative, and the political parties’ influence in reporting what happened on 2 October 1968 at the Plaza de las Tres Culturas.

importance of the feminist message beyond their personal or professional interests. Hence, they did not break relations with cultural and artistic institutions, but they continued to work the way they wanted outside cultural institutions and accepting invitations — albeit very few in number — to museums or galleries. As with the case of *Trinchera*, which was part of an official event, using any given space to exhibit such artwork presupposes the recognition of the relevance of these efforts against certain issues, problems or phenomena that the feminists have identified. The feminists, as well as other minority groups, should protest marginalisation wherever they see fit — mostly in locations of particular significance. A pending question concerning Cerrucha's *Trinchera* — one I will come to address in greater detail — is whether it is sufficient to display women in a public space in order to secure the safety of women.

While *Trinchera* is well situated within a tradition that started in the 1980s, it also praises the qualities of more recent feminist protests. I consider that her installation aims at being part of the feminist demonstrations; therefore, her work is, at the same time, activism, a political tool and a demonstration strategy. In the following section, I will examine *Trinchera* in light of the recent demands presented by feminist activists.

4. If it is feminist street art, then it must be political, radically tender and inclusive

As the work of a committed feminist, Cerrucha's *Trinchera* portrays, represents, and reproduces the ideas of the movement. Contemporary intersectional feminism aims at having a horizontal, collective, non-hierarchical structure. Instead of elevating individual leaders, it creates platforms from which women from different backgrounds can speak up. For modern feminists, inclusivity is a precondition for its success; they seek to ensure that, this time, women from different ethnicities, cultures, and backgrounds ought to benefit from the struggle. Amongst their list of demands, two in particular stand out, bodily autonomy and the eradication of gender-based violence. Considering these, my goal is to identify the feminist qualities and characteristics portrayed in *Trinchera*.

In order to produce a street art installation, Cerrucha photographed over 100 women. These pictures are close ups, set against a totally white background; a completely empty space that serves to imply that only those who identify as women are occupying it. In the Glorieta de los Insurgentes, one can find these photographs; each of a single woman, each placed on a different column. The women have therefore become the structure that supports the station, as Cerrucha magnified and expanded the photographs to cover the entire column, giving the impression that the subjects are holding up the ceiling, translating the legendary image of Atlas holding up the world into the language of feminist thought and action, in which it is not a lone male figure who carries the burden, but a collective of women. Like the ancient Greek Caryatids, the women in *Trinchera* bear a shared burden. However, unlike the Caryatids, who were sculpted to conform to the male gaze, these women had an active role in determining how they would pose for

the photographs. Additionally, they are not positioned around a religious figure, as the Caryatids were around the Goddess Artemis. Instead, they stand together, representing the support and protection they offer to one another as women. In viewing these columns, we are confronted with an equal —a reflection of ourselves—, thus entailing that we are also part of the movement and carry the burden of our own column.

Cerrucha's subjects volunteered to be photographed, consenting to their images being used to protect the female gender. As mentioned before, they posed how they chose, as autonomous beings rather than sexual objects. This is an example of *poner la cuerpa* (which translates roughly as "to place the feminine body"), in which women use their bodies as shields in posing a challenge to the male gaze. The use of *cuerpa* is significant in this phrase, as it does not really exist in the Spanish language — it is a play on the term *cuerpo*, meaning "body". Given that in Spanish, the "o" ending generally belongs to the masculine gender, the term *cuerpa* is a feminist reconstruction of the word, using the feminine "a" ending. The term *cuerpa* is therefore in and of itself a challenge to patriarchal norms — it supposes that women control what happens to their bodies and, decide how to display them. While *poner la cuerpa* is a safeguarding strategy, it is also a celebration of diversity. By rejecting cosmetic and sexualised beauty standards, feminists reject the idea of a homogenous, archetypal female body that can be imposed as a standard upon the female population. As the Mexican sociologist Itandehui Reyes-Díaz described it, the feminist embodiment of the struggle enriches the feminist experience of resistance and the movement itself:

[...] when at the heart of the city we are "standing against the system" and embracing the diversity of bodies, each body is like an extension of another body, the history and origins of each one does not matter; we are like a mercury river.¹⁸
(del Cielo and Gonzaga, 2021)

When feminists stand against the police or the State, they engage in a physical act of confrontation; meanwhile, it is also a symbolic act of confrontation when feminists decide how to pose and appear in feminist iconography.

Trinchera expresses a clear commitment to the notion that, this time around, there will be no woman left behind by the feminist movement. There is widespread consensus amongst feminist thinkers, ranging from internationally acclaimed feminist such as Nancy Fraser (Arruzza et al., 2019) to indigenous feminists like Magdalena Teitipac (García González, 2021), that the achievements of feminism in the past century disproportionately benefited white women. With the intention of acknowledging and remedying these disparities, contemporary feminism actively seeks to give voice to women from a diverse range of backgrounds, ethnicities and socio-economic strata, aiming to generate a more complete picture of female reality.

18 al "plantar cara" con toda la diversidad de corporalidades en el corazón de la ciudad, cada cuerpo es una extensión del otro, no importan las historias y los orígenes, somos como un afluente de mercurio.

Trinchera therefore includes women from a variety of backgrounds — of different ages, different social contexts, different ethnicities, different working conditions, different degrees of ableness, different heights and different weights.

The colouration of the pictures included in *Trinchera* also has an intentional meaning. All the women are in black and white; thus, avoiding racism. Cerrucha left some significant colours; she preserved purple and green as those are colours of the feminist flag: the first one used in the eradication of violence against women, the second one used when demanding legal abortion. Finally, Cerrucha retained the colour of indigenous clothing, which might be related to recognising the indigenous population. The indigenous clothes are part of their ethnic identity, and while non-indigenous Mexicans have marked them out as objects of discrimination, the retention of these colours symbolises their resistance to such discrimination. As Yásnaya Elena Aguilar, a Mixe linguist, has explained, the imposition of one single Mexican identity with a common language and set of traditions is a form of symbolic violence that denies the existence of indigenous identities (Aguilar Gil, 2016). While *Trinchera* confronts and recognises the problem of racism that women experience in Mexico, it is not an indigenous artwork. Cerrucha has recognised that she is a privileged woman who does not belong to any indigenous ethnicity; therefore, her work is respectful of different traditions rather than an expression of those traditions (Cerrucha, 2021). Her work is not a substitute for indigenous artistic projects, but a means of encouraging indigenous women to join the movement and create their own projects. *Trinchera* expresses solidarity with the causes of multiple ethnicities, but it does not appropriate their fight. After all, Cerrucha's work aims to prove the fundamental incoherence of the idea of a single, homogenous Mexican female identity. The diversity in *Trinchera* portrays the intersectionality of violence and the different possible ways of inhabiting the city. Nevertheless, it is not enough for the subjects to be women protesting to achieve this “poner la cuerpa”; there must be a communal agreement between those involved and those who encounter the installation. There must be an act of recognition.

By embracing diversity as a relevant element of feminism, *Trinchera* makes it possible to encounter the “Other” — spelt with a capital letter, as it is an otherness in which we can finally recognise ourselves. Furthermore, it demonstrates the accomplishment of the aforementioned radical tenderness. In the *Radical Tenderness Manifesto* it is stated that: “Radical tenderness is to embody in *Lak'ech*¹⁹ because you are my other me” (d'Emilia & Coleman, 2015). This recognition of myself as the Other, or the Other as myself, also defies the mechanisms of *basurización simbólica* (symbolic debasement).²⁰ In particular, Rocío Silva Satisteban's theory

19 *Lak'ech* is a modern Mayan term that means “you are me, and I am you”. It is popular in Chicane culture and has been included in several Spanglish manifestos, poems and texts. For example, *Pensamiento Serpentino* by Luis Valdez: “Tú eres mi otro yo (You are my other me). Si te hago daño a ti (If I do harm to you), Me hago daño a mí (I do harm to myself). Si te amo y respeto (If I love and respect you), Me amo y respeto yo (I love and respect myself)” (Owens, 2018).

20 This is a translation of the concept *basurización simbólica*, which is clearer in the original Spanish. The notion includes debasement, degradation and devaluation. However, it is also a metaphor of how some people are treated as disposable or trash.

is highly pertinent (Silva Santisteban, 2008). Drawing from Kristeva's ideas of disgust and the abject, Santisteban observes how what makes us feel disgusted is determined by culture, history and psychology (2008, p. 58). As we mature, we acquire notions of what is supposed to please us or disgust us. This leads to a social dynamic where some subjects are praised, and others rejected. Following Daniel Castillo, Santisteban affirms that these "trashing mechanisms" are determined by a hegemonic North "trashing" the Global South (2008, p. 61). The problem deepens when the Global South subjects become/are conditioned to be disgusted by themselves, leading to "self-trashing". From a feminist perspective, this hypothesis may also explain one of the problematic aspects of cosmetic and beauty standards: since we are socially and culturally indoctrinated to consider certain features beautiful, the notion of an attractive body (usually white, thin, youthful-looking and tall) to which we compare ourselves can lead us to reject those aspects of our own bodies that fail to conform to those rigid beauty standards. It is not a secret that only "perfect" bodies such as these generally appear in advertisements. It is therefore noticeable how Cerrucha replaces the archetypal "beautiful bodies" of adverts with a variety of bodies thus allowing women to encounter and identify with someone who looks more like themselves or their friends. These bodies do not conform to the unattainable, largely white standards of advertising — she is not setting out a standard for women, rather generating a commitment and solidarity between them. This is particularly significant to strengthen the feminist movement in Latin America and to ensure that feminism remains a collective commitment, rather than an individualised one.

Is *Trinchera*, or similar actions, sufficient to ensure the safety of women in the face of gender-based violence? In a country where there is an average of eleven feminicides per day, no artwork alone can guarantee complete safety for women. However, every feminist's action that confronts gender-based violence is a part of the collective efforts that could potentially save a woman from becoming a victim in the future. By reducing the prevalence of advertisements that perpetuate symbolic violence, *Trinchera* serves as an effective tool for replacing them with empowering images. Additionally, there is a possibility that some spectators may recognise the presence of women protecting and supporting each other, which could make potential perpetrators think twice before harming a woman. Above all, the significance of *Trinchera* lies in its message to women that there are feminists who are willing to dedicate their time, images, and bodies to protect and stand alongside them.

With *Trinchera*, Cerrucha attempted to reproduce the horizontal organisation that the intersectional feminist movement is seeking to achieve. Instead of reproducing a hierarchy with leaders at the top, contemporary feminism aims at giving the opportunity for each woman to be equally recognised (Feminista 8 de Marzo and Tiempo Robado editoras, 2021). Even if Cerrucha coordinated the photographic session and designed the vinyl, her role is just that of any other feminist contributing to eradicating gender-based violence. She did not control who arrived or what they wanted to communicate in their portrait. They gathered

with a common objective: joining the fight against gender-based violence. The fact that Cerrucha added her photograph to *Trinchera* marks her out as the equal of the portrayed women. She became just another soldier in the trench. She shattered the dichotomy between those who represent and those who are represented, also known as the artist (who represents and usually a male) and his muse (the represented subject and commonly a woman).



Figure 5. *Trinchera* [Photography], Cerrucha, 2020 (*Trinchera* | CERRUCHA). Reproduced only for this publication with permission from: Cerrucha, 2023, Mexico City.

Trinchera also gave the opportunity for some feminists to spread their own messages or denunciations. Since some women used Cerrucha's invitation to make their struggle more visible, it ceased to be a single artist's installation, becoming instead a collective protest. For example, some used a marker to write over their bodies, transforming themselves from messengers into messages. In one particularly arresting example of this, one of her subjects wrote across her body: "A las gordas también nos acosan, gordófobos" (Fat women are also harassed, fatphobic); the entire message is readable only because another woman is holding her dress in order to reveal the text that she wrote on her leg, transmitting the idea that we need each other's help, especially in a collective feminist movement. Another one, covering her face with a mask, is protesting the sports team's pride as she is wearing a generic basketball sweatshirt and writing on her legs: "¿Cuál orgullo? Fuera acosadores" (Pride? Stalkers out!). One of the many mothers photographed, carrying a baby, wrote on her arm: "Tiempo propio" (My own time), referring to the lack of free time mothers experience while trying to balance their family, public and working lives. It can be no accident that she chose to place this text on her free arm, she is holding her baby while simultaneously recognising what she is forced to sacrifice on account of being a mother in a patriarchal system; those two arms

are the same that hold a baby, work, clean a house, cook. Working moms have so many roles it is not unusual to find them represented in illustrations as many arms women.²¹ Finally, two young women wrote on their arms the motto “Ni una menos” (Not even one “woman” less). This phrase is the motto of a Latin American feminist movement that started as a protest against feminicides in Argentina. One of the ladies with this motto is wearing orange, a colour used in campaigns against gender violence; she is raising her arm and that of the woman next to her to convey the idea of protesting together, collectively lifting their fists against the state. Each one of these women are exhibiting themselves to send a message. The pictures look just like feminist protests where women hold banners with messages, denunciations or demands inspired by their own experiences.

Finally, I would like to highlight a connotation specific to the installation of the work on the subway. Although it is a symbolic act, it is still significant that one is greeted and embraced by a chain of women who, while staying outside of the train, as they cover the exterior walls, are letting us know that we are safe. After all, we are literally part of the chain by entering any of the nine coaches — this is true for the men who enter the subway just as much as it is of the women. There is therefore a subtle recognition of the fact that the disarticulation of patriarchy is a responsibility taken by all genders. When the train is in motion, the artwork is perceived differently. Either stopping or starting, when the movement is still slow, the portrayed women appear to be marching. When it is moving faster, it is impossible to identify the women: they form a blurred picture of indiscernible individuals. They become an image akin to what has been called the *mareas feministas* (feminist tides), in which several thousand women walk together wearing the same shades of purple or green. From far away, they look like a wild sea carving a path through the urban landscape. Although this might be an accidental quality of the artwork, since Cerrucha intended for people to appreciate the installation while waiting for the subway, the message of protesting feminists travelling through twenty stations persists.²² It is not only on March 8 or November 25 that one may find feminist demonstrations: there is one perpetually coursing through the subway system.

5. Conclusions

Trinchera successfully communicates that no woman is alone; solidarity among women will afford each woman protection. Cerrucha’s installation decries the indifference of those who witness acts of violence — in this specific case, those that occur on public transport in Mexico City. Without knowledge of the context of the feminist protest movement, and the academic discussions surrounding it, it might be hard for the average viewer to grasp its intended message in its entirety. Therefore, this analysis has had the purpose of providing some cultural referents

21 For an example, visit: <https://www.anclabogados.es/conciliacion-de-la-vida-laboral-y-familiar/>.

22 In its 16 km trajectory this line goes from Observatorio to Pantitlán, crossing the city from east to west and covering many of the centre’s stations.

that may help the viewer, especially those from outside Mexico or unfamiliar with feminism, to appreciate the installation.

Cerrucha's high-quality photographic street art installation is in dialogue with other Mexican feminist artists and gender studies that analyse violence. I explored how it is a visual argumentation based on Rita Laura Segato and Sayak Valencia's theories. I argue that the justification for using war terminology comes from the description of the sort of violence women experience. Meanwhile, I also highlighted how it embraces the language and traditions originating in the first generation of Mexican feminist artists. First, it considers how women are portrayed by the media and provides a rebuttal, mostly by rejecting the objectification of women's bodies. Secondly, it continues to politicise the private sphere. Thirdly, and finally, it rejects the notion of the passive spectator and seeks to make the audience involved, or even to give them a key role in "activating" the artwork.

In conclusion, with *Trinchera* it is possible to highlight how a location can bestow meaning upon a work of street art. Both *Trinchera* and other artworks by Cerrucha enlighten what activism means, and why it is worth exploring the neologism's connotation to propose a comprehensive analysis. Amongst the elements of the feminist agenda that are represented in *Trinchera*, there are five easily spotted: feminism as a resistance movement, the rebellious act of *poner la cuerpa*, a radical tenderness effort aimed at fostering empathy and mutual protection, the diversity that is part of feminism and a rejection of the binary idea that there is one normal way of being a woman. *Trinchera* is not an act of war; it is an act of self-defence against a war declared against the female gender.

References

- Aguilar Gil, Yásnaya Elena. (2016). El nacionalismo y la diversidad lingüística. *Tema y Variaciones de la Literatura*, (47), 45-47.
- Allier-Montañón, Eugenia. (2016). Memory and History of Mexico '68. *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, (102), 7-25.
- Arruzza, Cinzia; Bhattacharya, Tithi and Fraser, Nancy. (2019). *Feminism for the 99%. A Manifesto*. Verso.
- Barbosa, Araceli. (2008). *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos and Casa Juan Pablos.
- Bruguera, Tania. (2010). Declaración de Arte Político [Blog de artista]. *Blog de Tania Bruguera*. <https://taniabuguera.com/declaracion-de-arte-politico/>
- Cerrucha. (2020). *Trinchera 2020*. Cerrucha. Artivista Feminista. <https://www.cerrucha.com/trinchera>
- Cerrucha. (2021). *Arte: Arma de construcción masiva* [Online Workshop]. Laboratorio. Colectiva Registro Callejero. (26th November 2020). *Performance colectivo Las Tesis «Un violador en tu camino»* [Video File]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4>

- D'Emilia, Dani and Coleman, Daniel. (2015). Ternura Radical es... manifiesto vivo. *hysteria revista!* https://www.google.com/search?q=ternura+radical+es...manifiesto+vivo&rlz=1C5CHFA_enGB886GB887&andq=ternura+radical+es...manifiesto+vivo&andqs=chrome..69i57j33i160.9773j0j4&andsourceid=chrome&andie=UTF-8
- Del Cielo, Ita and Gonzaga, Carolina. (2021). Estamos generando resistencia y esa resistencia es autodefensa. Entrevista a Itzell, integrante de ADA. In Reyes-Díaz, Itandehui and Gonzaga González, Carolina (Eds.), *Rebeldías feministas y luchas de mujeres en América Latina* (pp. 159-174). Bajo Tierra A.C.
- Feminista 8 de Marzo and Tiempo Robado editoras (Eds.). (2021). *La huelga general feminista ¡Va! Historias de un proceso en curso*. Coordinadora Feminist 8M, Tiempo Robado Editoras, Fundación Rosa Luxemburgo.
- García González, Madaí. (2021). Magdalena Teitipac: Reflexiones sobre la participación de las mujeres en la defensa de la vida. In *Rebeldías feministas y luchas de mujeres en América Latina* (pp. 31-56). Bajo Tierra A.C.
- Gómez-Peña, Guillermo and Sifuentes, Roberto. (2011). *Exercises for Rebel Artists*. Routledge.
- Gonzalez, Martha. (2021). *Chican@ Artivistas*. University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/321126-006>
- Hernández Moreno, Zyanya Isabel. (2021). La iconoclasia feminista en México: Impacto, historia, valor artístico y político. *Horizonte Histórico*, 11(23), 63-73.
- Jones, Amelia and Mayer, Mónica. (2016). «Lubricar el sistema» y otros dilemas feministas artísticos curatoriales: Amelia Jones en diálogo con Mónica Mayer. In *Si tiene dudas... pregunte* (First Edition, pp. 202-250). Editorial RM.
- McCaughan, Edward J. (2007). Navigating the Labyrinth of Silence: Feminsit Artists in Mexico. *Social Justice*, 34(1), 44-62.
- Mukhopadhyay, Tirtha; Nath Saha, Baidya; Gurieva, Natalia and Thompson López, Reynaldo. (2017). Rosa Mexicano: The Social Optics of a Colour Neologism. *Journal of the International Colour Association*, 20, 12-27.
- Navarro Benítez, Bernardo. (1984). El metro de la ciudad de México. *Revista Mexicana de Sociología*, 46(4). [https://doi.org/10.1016/S0035-0017\(84\)90017-1](https://doi.org/10.1016/S0035-0017(84)90017-1)
- Owens, Kim Hensley. (2018). "In Lak'ech," The Chicano Clap, and Fear: A Partial Rhetorical Autopsy of Tucson's Now-Illegal Ethnic Studies Classes. *College English*, 80(3), 247-270. <http://www.jstor.org/stable/44805974>
- Pollock, Griselda. (2016). Mónica Mayer: Performance, Moment, and the Politics of Life. In Álvarez Romero, Ekaterina (Ed.), *Si tiene dudas... pregunte* (pp. 100-129). MUAC.
- Segato, Rita Laura. (2016). Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. In *La guerra contra las mujeres* (pp. 57-90). Traficantes de sueños.
- Silva Santisteban, Rocío. (2008). *El factor asco*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico, Instituto de Estudios Peruanos.
- TV UNAM. (24th April 2023). *Fiesta del Libro y la Rosa 2023. Mesa La calle: ¿Un lugar para expresarse?* [Video File]. Youtube. <https://youtu.be/zBgRtsWoCC0>

- Valencia, Sayak. (2010). *Capitalismo Gore* (First Edition). Editorial Melusina, S.L.
- Valencia, Sayak. (2018). El transfeminismo no es un generismo. *Pléyade (Santiago)*, (22). <https://doi.org/10.4067/S0719-36962018000200027>
- Wolffer, Lorena; Cerrucha; Andrade, Yolanda; Paz, Nirvana; Restauradoras con Glitter and Madrigal, Sonia. (2021). *Esta ciudad será de+con+para nosotras o no será* [Virtual Museum Exhibition]. Museo de Mujeres Artistas. <https://museodemujeres.com/es/exposiciones/523-esta-ciudad-sera>

Recibido el 22 de noviembre de 2022

Aceptado el 27 de julio de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 63-85)]

GÉNERO, MÁRGENES Y FEMINISMO: EL BANZAI DE GATA CATTANA EN EL RAP CONTEMPORÁNEO

GENDER, BORDERS AND FEMINISM: GATA CATTANA'S "BANZAI" IN CONTEMPORARY RAP

RESUMEN

El presente artículo expone y analiza tres fenómenos clave para comprender el *boom* del rap feminista español en la última década del siglo XXI: la eclosión de una nueva escuela edificada sobre las raíces ilustradas y radicales del pensamiento de Gata Cattana (Córdoba, 1991-Madrid, 2017), la relectura crítica de las «masculinidades marginales» que reúnen los arquetipos del rap y la trascendencia del concepto del *banzai* para el feminismo. Se abren nuevas reformulaciones en un cambiante panorama social, cultural y político, en el que las discípulas de Cattana innovan con la construcción conjunta de su peculiar épica subalterna, ya sea desde el escapismo de Las Ninyas del Corro, en *Onna Bugeisha* (2021), materialización de la guerrera heroica en la que se proyectaba la rapera; o bien, desde la introspección de Carmen Xía en *La Herida* (2022), una apuesta por la rabia y la memoria histórica como germen de la revolución.

Palabras clave: rap contrahegemónico, Gata Cattana, masculinidades, *banzai*, revolución feminista.

ABSTRACT

This article presents and analyzes three key phenomena to understand the Spanish feminist rap boom in the last decade of the 21st century: the eclosion of a new school built on the enlightened and radical roots of Gata Cattana's thought (Córdoba, 1991-Madrid, 2017), the re-reading of the "marginal masculinities" which constitute the archetypes of rap and the transcendence of the concept of *banzai* for feminism. This opens new reformulations in a changing social, cultural and political context in which her successors innovate with the joint construction of their peculiar subaltern epic, either from the escapism of Las Ninyas del Corro, in *Onna Bugeisha* (2021), through which the materialization of Gata Cattana as a heroic warrior was projected; or, from the introspection of Carmen Xía in *La Herida* (2022), which puts forth rage and historical memory as the germ of the revolution.

Keywords: counterhegemonic rap, Gata Cattana, masculinities, *banzai*, feminist revolution.

1 Bergische Universität Wuppertal, ORCID: 0000-0003-2255-0153, pinillaalba@uni-wuppertal.de. Los resultados de este trabajo forman parte de un doctorado financiado por la fundación alemana Studienstiftung des deutschen Volkes. DOI: 10.6035/asparkia.7091.



1. Introducción

En la segunda década del siglo XXI, coincidiendo con el cambio del paradigma sociopolítico y cultural, se va consolidando la nueva escuela del rap español. En el plano mediático se caracterizará por la deslocalización que permite Internet, la preferencia por el *streaming* sobre el lanzamiento de las maquetas físicas y la apertura temática y estilística, traducida en el interés por nuevos tópicos y mensajes (Sedeño y Guarino, 2021). Será esta última característica la que incentive a un grupo de raperas a tomar los micros para reivindicar su lugar en la escena cultural del rap como sujetos activos, bien irrumpiendo en un *underground* hasta el momento bastante masculinizando (Carrasco y Herrero, 2012), o bien generando espacios y dinámicas alternativas en las que desarrollar su arte.

Sin embargo, la entrada de las mujeres en el panorama del hip hop, algunas de ellas con textos marcadamente feministas (Hernández Romero y Fernando Maia, 2013; Sedeño y Guarino, 2021), es un fenómeno que no puede explicarse sin tener en cuenta el rol de la juventud en la coyuntura sociopolítica e ideológica que estaba experimentando España durante la segunda década del nuevo milenio. El recorte de las libertades básicas y la quiebra del estado de bienestar que trajo aparejada la crisis económica de 2008 impulsaron plataformas y reactivaron movimientos sociales en sectores de la juventud que, si bien no procedían de una escuela cimentada en los orígenes del hip hop, veían de primera mano motivos por los que protestar ante el incierto futuro que les esperaba. Así pues, teorías anticapitalistas como el altermundismo, el ecologismo, el feminismo y la antiglobalización confluían en la lucha callejera y en el arte urbano ofreciendo un valioso material crítico para estos raperos y raperas de la nueva escuela; quienes se mantenían fieles al *beat* característico del bombo y caja de los albores del género, gustaban del *scratch* o del *sample* y apostaban por la originalidad y riqueza retórica de las barras, al tiempo que adaptaban las temáticas al presente, dotando de nuevos significados la lucha antisistema y resignificando el imaginario de los sujetos y espacios implicados en el movimiento.

Dos acontecimientos políticos funcionan como detonantes de la eclosión del rap feminista: la manifestación multitudinaria de alcance internacional conocida como «El tren de la libertad» (2014) en respuesta al proyecto de reforma de la ley del aborto durante el gobierno del Partido Popular, que suponía un claro retroceso en materia de derechos para las mujeres, y a la Ley Orgánica de Protección de la Seguridad Ciudadana (2015), coloquialmente conocida como «ley mordaza», un atentado constante al motor creativo del rap: la protesta verbal. Ambos hechos inyectaron al rap un componente antifascista aún más pronunciado, dado que se intensificó la vindicación por el cumplimiento de los derechos humanos y la denuncia masiva de la violencia institucional y policial hacia los estratos más vulnerables. Este descontento en lo musical alcanzó además gran cobertura mediática gracias a que partidos nuevos como Podemos empezaran a dotar de presencia televisiva a ciertos raperos hasta

el momento solo escuchados por minorías en los circuitos de rap político,² dando visibilidad asimismo a raperas que comenzaban su andadura, como La Furia o Efecto Doppler.

La irrupción de la politóloga Ana García Llorente (1991-2017), alias Gata Cattana, con el estreno de su primera maqueta *Los siete contra Tebas* (2012), metáfora del G7 contra el pueblo sufriente, inicia una nueva era para el rap protesta, que acabará influyendo en toda una generación que sigue de cerca su legado (Pinilla, 2022). El presente artículo ambiciona dos objetivos. Por una parte, pretende contextualizar el rap feminista español a través del análisis del espacio sociopolítico y mediático en el que surge, para lo que será necesaria la revisión crítica de nociones limitantes, como la de «masculinidades marginales». Por otra parte, buscamos llamar la atención sobre un ejemplo relevante de feminismo en el rap español: la potencialidad del tópico del *banzai* en Gata Cattana y las relecturas sobre este recurso presentes en la poética de varias raperas españolas que la toman como referente, como es el caso de Las Ninyas del Corro y Carmen Xía.

2. Allanando el terreno de la lucha

La pasividad de las autoridades y la impotencia civil ante la despreocupación por cuestiones que afectan a las mujeres como el feminicidio, la violencia sexual, el repunte en la precariedad y pobreza femenina ya habían introducido al feminismo en el debate público y en la escena musical *underground*, especialmente gracias al cruce que la lengua común permitía entre el feminismo latinoamericano y el español, así como al impacto mediático de movimientos como #NiUnaMenos³ o #UnVioladorEnTuCamino,⁴ inspirados en la música protesta de raperas que buscaban crear conciencia feminista.

En España, fue Gata Cattana quien supo traer al rap la indignación en este clima de revueltas internacionales con la publicación del alegato feminista *Lisístrata* (2015), símbolo internacional de cooperación gracias a la referencialidad a uno de los movimientos feministas que buscaban desmontar el prejuicio religioso del patriarcado

- 2 La instrumentalización del rap por parte de esta clase política formada por intelectuales y docentes universitarios fue una estrategia electoral de acercamiento a una población joven sedienta de cambios, que veía en el rap una verdadera épica subalterna con la que sí podían identificarse en oposición al anquilosado discurso de una política turnista que interpretaban como antidemocrática. Si bien ningún artista o texto de rap representa a ultranza el ideario de los partidos políticos, esta estrategia convocaba a los potenciales votantes de Podemos, ya fuera porque se veían reflejados en las historias de vida del rap o porque simpatizaban con la vulnerabilidad de sus personajes, al mismo tiempo que interpelaba a creadores del rap y aficionados, poniendo en valor un movimiento completamente desprestigiado por la oposición política y por la alta cultura.
- 3 El movimiento argentino de 2015 dio lugar a múltiples versiones desde los sectores más *underground* del reguetón, la cumbia y el rap. Esta cuestión, junto con el *leitmotiv* de la lucha por la despenalización del aborto, estará presente en la música, acompañando siempre al discurso feminista activista y teórico.
- 4 El colectivo Lastesis, compuesto por mujeres organizadas para transmitir teoría feminista a través de medios audiovisuales, serán el grupo chileno que musicaliza este himno con la canción *Un violador en tu camino* (2019).

colonizador, una referencialidad que la rapera introduce con el *sample* de la asambleísta ecuatoriana Rosana Alvarado en su interludio. En este tema quedaban claras las bases de una cuarta ola feminista transatlántica que ponía en relación a través de la cuestión reproductiva una lucha conjunta en el mundo hispanohablante, remontándose a los orígenes antropológicos del patriarcado tras el desplazamiento de la diosa madre (Lerner, 1990), al mismo tiempo que aludía a académicas como Silvia Federici en su *Calibán y la bruja* (2004), revisaba el mito de la vengadora en relación con el lolitismo de la película *Hard Candy* (2006) o mencionaba ensayos testimoniales marcados por las consecuencias del género y la precariedad para las supuestas mujeres privilegiadas europeas, como la *Teoría King Kong* (Despentes, 2018). La originalidad de Cattana consistía en canalizar a través del rap un discurso teórico, una potencialidad activista en forma de arenga, despertando el interés de la juventud desde el intelecto, sin por ello subordinar a las referentes locales. Este discurso inspiraría una visión universalista y regionalista, dotando de gran versatilidad al nuevo rap feminista que se iba fraguando en torno al mito construido sobre la artista tras su muerte. Su legado no solo funcionaba como inspiración de una nueva escuela consolidada alrededor del movimiento de indignados, del que también bebían grupos de gran impacto feminista como Ira Rap o Machete en boca, sino que congregaba a una nueva recepción formada y sedienta de justicia social que no se identificaba con ninguna corriente musical en boga.

Las peculiaridades de este movimiento abordan las tres dimensiones oratorias en las que las MCs vierten su perspectiva de género: *ethos*, *pathos* y *logos*. La coherencia o autenticidad entre la vida y a la obra (principio fáctico-ficcional o *ethos*) típica del *old school* se traduce en el rap feminista radical como el reconocimiento de las mujeres como sujetos emisores y receptores de los discursos. Partimos de la premisa de que mujeres y hombres reciben una educación de género diferenciada que articula prácticas de sumisión y dominación que operan más allá de los sentimientos personales o los deseos individuales del sujeto, devaluando las femeninas y reforzando las masculinas. Las raperas feministas influidas por Gata Cattana pretenden el desmantelamiento del patriarcado y la consecuente abolición del género; no buscan simplemente transgredir fronteras, sino que anhelan el desmantelamiento del sistema y su sustitución. A nivel conceptual y estilístico observamos dos reacciones ante esta turbulenta y desafiante época dentro del hip hop: la asimilación o la ruptura antisistema, de la mano de dos actitudes vitales: el hedonismo narcisista o el compromiso ético y comunitario. Desde un punto de vista formal, las raperas que se decantan por la segunda actitud comparten ciertos rasgos con sus coetáneos masculinos, la lucha contra el clasismo y el racismo, por ejemplo. Sin embargo, difieren en que estas no pasan por alto su contenido misógino, además, aúnan saber académico y cultura popular, ilustrando así la parte más intelectual del movimiento con anécdotas y vivencias de sí mismas o sus conocidas y dando un formato artístico a la pena a través de la esperanza en la transformación, lo cual les permite aproximarse a un *pathos* feminista como forma de interpelar a la recepción a través de la identificación empática o el distanciamiento crítico. En este sentido, son partidarias del sabotaje al sistema y la protesta en las narraciones (*logos*), lo

que en el rap feminista se entiende como la deconstrucción de los mecanismos que fortalecen y legitiman el patriarcado, y fomentan así la denuncia de las nuevas formas de dominación misógina, aunque esto suponga menor rentabilidad de su arte.⁵ Esto lo logran gracias al trasfondo filosófico del feminismo ilustrado teórico, en su propósito de ser pedagógico, de iluminar a su recepción desde la ética, es decir, con la promoción de valores morales que persigan la empatía, la cooperación y la justicia social y ecológica.

Asimismo, la función de Gata Cattana como mediadora entre las raperas y los espacios artísticos del hip hop se produce tanto de forma disruptiva como integradora. Por una parte, destacan aquellas que entran desde fuera, generando alternativas y apropiándose de espacios vetados, esto es, desde agrupaciones paralelas ante la negativa que encuentran por parte de *crews* masculinas. De este modo conquistan espacios culturales a través la vindicación haciendo suyo un género que les es ajeno por tradición. Algunos de estos grupos son las gaditanas Agüita Toffana, colectivo surgido en un contexto de asociacionismo ante el descrédito por parte de sus compañeros varones, quienes en su canción *Como gatas* —nótese el guiño a la cordobesa—, vindican el siguiente verso: «No somos raperas, pero el rap también es nuestro» (2019). De cualquier modo, la mayoría de MCs femeninas comienzan su carrera por pares, tras sufrir episodios discriminatorios en las *crews* mixtas. Ejemplo de ello son las MCs Laüra Bonsai y Felinna Vallejo de Las Ninyas del Corro, que emplean este nombre artístico para construir su *ethos* oponiéndose así a una interpretación androcéntrica de su identidad artística: «La *ninnya* iba a los corros pa' aprender y no para echarse novio» (*Booty Camp Click*, 2021), crítica al extendido estereotipo de la *groupie* o la acompañante que invisibiliza y sexualiza el trabajo de las creadoras, relegándolas a eterna minoría de edad ajena al impulso creativo, como musas o adornos (Carrasco y Herrero, 2012).

Por otra parte, esta reescritura de los espacios y tópicos del rap se produce desde dentro, generando rupturas y contaminando el discurso oficial. La inclusión de raperas feministas en espacios altamente masculinizados ha supuesto un cambio de paradigma y el caso más sólido es la entrada de *freestylers* femeninas en los circuitos de batallas de gallos, como la colombiana Marithea o la española Sara Socas. Sin embargo, la presencia de raperas en este subgénero resulta todavía en la actualidad anecdótica. En el resto de corrientes sí va existiendo cierto equilibrio que presiona a la industria y a la crítica cultural a desterrar la manida etiqueta de «rap femenino» e incluir la corriente *underground* feminista ya consolidada como giro consecuente del devenir del rap y no como subgénero periférico.

5 Estas dos dimensiones en las mujeres creadoras de la música urbana se alinean con la asimilación o la ruptura: frente a un empoderamiento individual, liberal o consumista, el propósito feminista de liberación colectiva contrario a un sistema opresor por razón de sexo, raza o clase. Si el uso lucrativo de la imagen canónica femenina es la norma, la figura de Gata Cattana se vuelve transgresora combatiendo el mensaje que la música urbana lanza a las jóvenes: la explotación del capital erótico, nuevo mandato de género de los patriarcados neoliberales modernos (De Miguel, 2021). Esta reacción al uso mercantilizado del cuerpo que siembra la cordobesa será recogida por su escuela, como afirman Las Ninyas del Corro en una de sus primeras maquetas: «Mis referentes solo sacan discos, no sacan sus caras» (*Cine de barrio*, 2021).

3. Rap contrahegemónico y género

Uno de los aspectos que más llaman la atención a la hora de analizar las modalidades más exitosas del rap en cualquier contexto occidental es la existencia de unas características que producen en la recepción fascinación a la vez que rechazo. Desencadenan admiración porque suponen los atributos, conductas y cosmovisiones con legitimidad y prestigio en nuestro mundo: la ostentación del poder, la acumulación de ganancia en forma material, espiritual o cultural; pero también generan cierta reticencia en los sectores de población más concienciados con las nefastas consecuencias del capitalismo, el individualismo e imperialismo, ya que su realización conlleva necesariamente la subordinación y el empobrecimiento de otros.

Partimos de la premisa de que cualquier forma de patriarcado solo es posible si se sustenta en el género.⁶ Lejos de acercarnos a esa ansiada destrucción del patriarcado, masculinidades tóxicas y feminidades hiperbólicas, pueblan los contenidos culturales que diversifican el amplio espectro de las mismas, dando lugar a un extenso abanico de opciones que, lejos de deconstruir el género, lo dinamiza, dotándolo de posibilidades nuevas, readaptadas al mercado y bastante rentables. Raperas y raperos, como cronistas de su época, influyen en la construcción comunitaria de los estereotipos, describiéndonos a través de su estética —y su ética implícita— su relectura personal del género. Una perspectiva feminista serviría para dar una vuelta de tuerca a las construcciones manidas que se fundamentan en una feminidad enfatizada o una masculinidad exaltada, constructos bastante evidentes en la estética convencional del rap. Me encamino a pensar que la razón para esta evidencia deriva de que todas las corrientes del hip hop se asientan sobre unas «masculinidades marginales»,⁷ estas son formas de interacción de los hombres con las mujeres y de los hombres con otros hombres en las que los vectores interseccionales de la clase y la etnia imposibilitan el acceso de muchos hombres a la masculinidad hegemónica, lo cual influye en las cosmovisiones de lo que significa la masculinidad para una sociedad determinada. Connell extrapola esta noción al ámbito el gueto estadounidense así:

En un contexto de supremacía blanca, las masculinidades negras desempeñan roles simbólicos para la construcción de género de los blancos. Así, los grandes deportistas negros son ejemplos de fuerza masculina, mientras que la figura fantástica del violador negro desempeña un papel importante en la política sexual entre los blancos, papel muy explotado por la política de derecha en Estados Unidos. A la inversa, la masculinidad hegemónica entre los blancos sostiene la opresión institucional y el terror físico que ha contextualizado la opresión de las masculinidades en las comunidades negras. (Connell, 2003, p.121)

6 Empleamos aquí la noción de género desde el feminismo, como categoría sociocultural patriarcal, etnocéntrica y diacrónica, configurada en torno a la diferencia sexual (Lagarde, 1996), y no tanto desde la noción foucaultiana del dispositivo disciplinante, en tanto que nos interesa remarcar la situación de subalternidad completa de las mujeres en la jerarquía de poder, pues este sometimiento garantiza el correcto funcionamiento de todo tipo de sociedad, incluyendo los patriarcados contemporáneos neoliberales, progresistas, del relativismo cultural y afines al colectivo LGTBI.

7 Empleo el concepto desarrollado por R. W. Connell (2003) en su tipología de masculinidades.

La cuestión de la masculinidad marginal es especialmente relevante para el rap nacional por varios motivos. Las dinámicas de opresión clasista y racista narradas beben en la biografía de los sujetos protagonistas; sin embargo, estas no copian o reproducen códigos de conducta extranjeros, sino que se construyen desde los procesos de formación de masculinidades propias del territorio español, aquellas que congregan a colectivos diversos procedentes de minorías étnicas como el pueblo gitano, árabe y latino, los migrantes, las clases sociales más humildes o las tribus urbanas como los neoquinkis.⁸ Si bien el rap se posiciona contra este tipo de supremacía, los transvases entre unas y otras son evidentes: al igual que en el ejemplo de Connell, en el imaginario de la masculinidad española hegemónica *paya* existe cierta envidia al patriarca gitano, por el respeto que posee dentro de la familia y el control que ejerce abiertamente sobre todas las mujeres y los hombres más jóvenes, al mismo tiempo que sobre él se construye un discurso de criminalización y peligro, en la figura del ladrón o del narcotraficante. El estigma viene reforzado por la situación de segregación que incita a la delincuencia, justificando e ilustrando así el propio tópico del «marginado-bandido». Por otra parte, las masculinidades periféricas se quejan de la violencia policial, del desamparo estatal, de la precariedad, de la impunidad de las élites y de otras formas de violencia institucionalizada hacia su comunidad, diseñando por su parte otro imaginario contrapuesto, el de una masculinidad hegemónica expropiadora y racista que sigue el tópico del cacique.

El concepto gramsciano de hegemonía ofrece interesantes perspectivas a la hora de distinguir entre unas formas de masculinidad basadas en la acumulación y otras que generan vergüenza en las dominantes,⁹ quienes deben proteger su estatus guardando las apariencias o, en el peor de los casos, incurriendo en estas prácticas de modo velado. En el hip hop esta pugna entre masculinidades posee su expresión más visible a través del *graffiti*, que en su origen era un asalto al mobiliario público que buscaba ocupar el espacio que las instituciones eclesiásticas, escolares o gubernamentales sí poseían para hacer uso de la cartelería y otras vías de promoción de sus actividades. El *breakdance* y las batallas de gallos también son dos artes escénicas que aglomeran a los fieles del hip hop en torno a la noción del conflicto, así se refuerzan las dinámicas internas de poder de los espectadores al mismo tiempo que el estatus social de los participantes permanece inmutable. Estas manifestaciones culturales tienen un efecto catártico en la masculinidad hegemónica: ayudan a la purificación de las pasiones más bajas de los hombres acomodados sin por ello sentirse desafiados, pues los cruces de clase y etnia de sus actantes nunca

8 La integración del rap en la idiosincrasia del barrio español, con su mezcla lingüística, dialectal y jergal, es la única forma de entender la pervivencia de un género importado y la renovación del mismo en la nueva escuela, dotando de nuevas significaciones a un discurso que va de la mano de los cambios sociales. En este imaginario, esa identidad híbrida que engloba todas esas «masculinidades marginales» posee ciertos rasgos comunes con los de los patriarcados primitivos que serán el sustrato temático y metodológico del rap convencional y que tienen como único hilo conductor su propósito de oponerse a una hegemonía masculina de índole nacionalista, blanca, burguesa y católica.

9 Me refiero a manifestaciones que rocen la ilegalidad o que tengan menor cabida en la ética social o religiosa de la sociedad en cuestión (la violencia, lo vulgar o lo escatológico).

pueden influir directamente en la desarticulación de sus privilegios. Este fenómeno retroalimenta ambos tipos de masculinidades, cuyos transvases operan así: la masculinidad hegemónica se realza de modo catártico en la espectacularización de la virilidad desarrollada por raperos de clases o etnias desfavorecidas, de quienes se espera que sean rudos y vulgares, es decir, que desempeñen formas de masculinidad primitiva menos refinadas pero necesarias para la construcción conceptual del resto de ellas.

Dicha entrega a las pasiones más varoniles como la competición, el control del cuerpo de las mujeres, la lucha física entre hombres o la ostentación de armas despierta una ilusión de poder que aproxima a estos sujetos a un ideal de hegemonía. Pese a no garantizar derechos comunitarios o mejorar las posiciones sociales, consuela gracias a las concesiones individuales que se establecen mediante la acumulación, ya sea en forma material o de reconocimiento. De esto se deduce que el mantenimiento de la masculinidad marginal no pone en peligro a la hegemónica y sigue constituyendo una amenaza muy voraz en los patriarcados culturales en los que la lucha obrera y/o antirracista suele desplazar o subordinar a la feminista.

El mayor obstáculo al rap feminista: el género

La mayor aportación de las raperas feministas, situando como pionera de esta escuela a Gata Cattana, será la de hacer visibles los rasgos de género dentro del hip hop y someterlos a análisis para reinventarlos, resignificarlos o desterrarlos. El rap se construye sobre estos elementos primitivos que las masculinidades de la élite no se pueden permitir por su carácter explícito, pero en cuyos cimientos se refuerzan y simbolizan los tópicos masculinos que generan admiración entre sus pares. El tema del ganador, por ejemplo, se materializa en la cultura hip hop a través de la competición,¹⁰ fundamento de modalidades como la batalla de gallos (*freestyle*) o la tiradera (*beef*). Si bien la violencia explícita está prohibida en estos combates, las rimas y la actitud corporal en el escenario han de hacer alarde de este recurso de imposición de respeto, que se consigue gracias a la puesta en práctica de estas dos técnicas: la exaltación del yo, generada a través del *egotrip*, conjunto de estrategias discursivas, interjecciones, figuras retóricas y descripciones que construyen la caracterización del *alter ego* del rapero como líder de su zona o mayor autoridad en la materia; y el descrédito del oponente, realizado a menudo a través del insulto ritualizado en expresiones fijas o fosilizadas.

El rap feminista cuestiona este principio sustituyéndolo por el de sororidad, noción que podríamos comprender en su dimensión inclusiva, pues el yo indivi-

10 La competición está instaurada en las visiones de la masculinidad dominante desde el comienzo del patriarcado, pues asegura a la tribu la entrega del poder a aquellos hombres que pudieran demostrar en la jerarquía que merecían este puesto al portar los atributos importantes para la caza, es decir, la fuerza física, la asunción de riesgo y las dotes para matar (Lerner, 1990). Así pues, la competición, la guerra o la lucha como fines para conseguir un medio de control, el poder, desarrollan en estas manifestaciones culturales el ritual primitivo que los conecta con unos orígenes sociales más atenuados en las dinámicas de masculinidad mayoritaria, en las que la subordinación y el control se llevan a cabo de manera simbólica.

dual se disuelve entre el «nosotras», creando un sujeto comunal que enuncia desde el grupo (Lanser, 1992). Este mecanismo aparece en la propia configuración de las pandillas, ya sea en dúos o tríos, pero fundamentalmente a través de narradoras comunales.¹¹ Asimismo, esta noción parte del destierro de la competición femenina, en tanto que las raperas se consideran «iguales» (Amorós, 1987), no más idénticas o intercambiables, fortaleciendo las actitudes de inspiración y trabajo en equipo, como observamos en el guiño de la MCs Felinna Vallejo al talento de su compañera, con el cual decodifica el *egotrip* a través de la vulnerabilidad y la admiración: «No tengo fe ciega en mí, pero en Laura sí» (*L.N.D.C.*, LNDC). Pero la noción de sororidad (no hermandad) también es exclusiva, pues se refiere a la interacción de mujeres con mujeres, estableciendo un dualismo inquebrantable: nosotras versus ellos. El principio de heroicidad no descansa en la destrucción del otro por la obtención del premio, la mujer (o por inversión, la aniquilación de la otra y la ganancia del hombre), sino que radica en una acumulación de conquistas para el feminismo que no son materiales, sino conceptuales. Así, la ocupación de los espacios vetados, la denuncia de las desigualdades o la movilización de la recepción aumentan el estatus de las raperas en el grupo al margen de la acumulación física.

Otra forma de subvertir el *egotrip* patriarcal, noción similar a la de *hybris*,¹² es la de instaurar la perspectiva feminista que coloque en el centro elementos discordantes como el cariño de la familia o los cuidados. Si bien en Gata Cattana encontramos ejemplos de un ego que pone en valor estas prácticas, como en *Hasta el final* (2017) o *Estoy bien* (2017), serán las raperas que siguen su estela quienes demuestren con más ahínco la reconversión total del yo individual en el yo comunal, popularizando temas que reflexionan sobre la salud integral del sujeto gracias a las buenas compañías como el *Tango der dinero* (2022) de Carmen Xía u otros temas que ponen en valor a las amistades protectoras por encima de los títulos académicos, como propone Tribade en el siguiente pasaje: «Lo siento mamá, nunca seré doctorada, pero mira qué bonita mi manada» (*Gaupasa*, 2017). Este cambio de paradigma que confirma el desplazamiento del individualismo inicial del *old school* por un giro

11 Son frecuentes las alusiones a un yo plural manifestado en el rap feminista mediante el uso de la primera persona del plural o de un singular simbólico que incluye a toda la comunidad. El uso más interesante de la narradora comunal aparece en el yo ancestral en el que las raperas se erigen para construir su épica de las subalternas al contradecir el principio de la formación del héroe basado en quien quita la vida y no en quien la otorga. Así pues, desplazan la concepción de la naturaleza cruel y destructora que habría promulgado la genealogía transgresora de Sade y Bataille (Puleo, 2003), apelando a una noción ecofeminista crítica de la naturaleza femenina, no en su dimensión externa o biológica como madre o fuente de vida, sino en la filosófica y revolucionaria, como creadora, es decir, fuente de ideas.

12 Me interesa retomar la relectura del concepto griego de *hybris* (prepotencia humana) que hace la filósofa ecofeminista Alicia Puleo (2019), quien la entiende como el antropocentrismo responsable de la crisis interrelacionada (moral, ecológica, pandémica, bélica etc.) en la que impera el deseo individual frente al bien colectivo sin la existencia de una ética que ponga límites al crecimiento desmedido a costa del maltrato de animales humanos, no humanos y ecosistemas.

comunitario queda de manifiesto en el guiño de LNDC al primer tema de Mala Rodríguez, al modificar su original *Tengo un trato, lo mío pa'mi saco* (2000) por *Tengo un trato, lo mío pa'mi barrio* (2021), donde ya notamos una prevalencia del colectivo sobre el individualismo característico del yo personal de los inicios del movimiento.

4. El grito *banzai* y la revolución feminista

Gata Cattana no solo ha trascendido en la historia del rap español como iniciadora de una escuela de rap feminista con repercusiones internacionales, sino que algunos conceptos de su poética han inspirado las narrativas y los imaginarios de raperas que subvierten desde sus posiciones alternativas los masculinizados códigos del rap. Uno de los tópicos más trascendentales y enigmáticos en la obra de la cordobesa es el *banzai*.¹³ Este vocablo da título a su trabajo más relevante, un disco conceptual en cuya escucha obtenemos los dos significados básicos del término: el ansia de eternidad filantrópica, desde una voluntad que indaga en la justificación de parte de la obra humana;¹⁴ y la noción de lucha honorable por una causa, significación que se explora en este artículo. Esta forma de combate, entendida desde el feminismo, arroja luz sobre nociones importantes acerca de la revolución feminista y el inconformismo ante una vida indigna, como segundo sexo.

El primer elemento que pone en tela de juicio es el de la violencia, prohibida para el sexo femenino y permitida en ciertas ocasiones a modo de defensa solo si peligra gravemente la integridad física de la persona. El *banzai*, sin embargo, es un ataque meditado, nacido de la voluntad de lucha desde la resignación ante una muerte inminente. Este elemento opera en el plano simbólico como analogía de la lucha de las mujeres contra la violencia machista y contra el ecocidio, presentándola como respuesta legítima al sufrimiento prolongado en tanto que el feminismo es la única lucha que procede de una situación de descrédito continuado que trasciende épocas históricas, razas, culturas y clases sociales, siempre abierta al fracaso,

13 Existen varias teorías acerca de lo que significa el vocablo japonés «banzai». No obstante, interesa la interpretación que Gata Cattana toma de la etimología de este concepto. Se trataría de un grito de júbilo, «*Tenno Heika Banzai*» (¡larga vida al emperador!), que los samuráis proferían antes de su inmolación cuando veían perdida la batalla, empleando su fracaso como muerte con dignidad o como ataque para causar bajas.

14 Esta lectura está presente en muchos poemas como «Tu oficio, poeta» (2019) y se vincula a la necesidad de romper la dicotomía trascendencia/inmanencia consolidada tras la instauración del patriarcado. El *banzai* de eternidad se fundamenta en el deseo de «dignificar la especie» a través del arte comprometido. Desde una óptica feminista subvierte el mandato de maternidad que obliga a la mujer a permanecer en el área de los cuidados, ya que en ningún patriarcado es posible la compatibilidad absoluta entre la dimensión profesional o artística y la familiar; pero desde el ecofeminismo la interpretación del verso es bastante más desesperanzadora, pues implica la carencia de herramientas que poseen los poetas ante la proximidad de un colapso de la especie humana, cegada por su *hybris*.

pues puede desarticularse a cada inestabilidad política o económica.¹⁵ ¿Qué hacer ante semejante perspectiva de triunfo? Una acción conjunta diferente a la *hybris* codiciosa por el capital o por la acumulación de recursos o territorios, una *hybris* que entienda la dignidad de las mujeres, que reconozca que su voluntad de poder es distinta a la de la guerra de los hombres, lleva implícito un halo de justicia poética, de cumplimiento de lo prometido en la Ilustración y en las revoluciones sociales. Son las voces y actos de las mujeres cansadas de un pacifismo impuesto las que anhelan la autonomía del ser, de sus cuerpos y de sus mentes.

El ataque *banzai* es un grito previo a la batalla, con la disposición de la entrega absoluta, como nos señala Gata Cattana: «Todos lo pensáis, pero nadie lo hacéis,¹⁶ yo soy un misterio / El nuevo milenio me ha pillado en medio, gritando *banzai*» (*Banzai*, 2017). Un grito que mezcla la resignación con la posibilidad de fracaso, sin que la dignidad mengüe por ello. Para Gata Cattana, el honor o el orgullo de luchar por los derechos propios, el deseo de honrar a su estirpe, implica convertirse en creadora, ambicionar la Trascendencia que el patriarcado pretende vetar para las mujeres al distraerlas con la Inmanencia. La necesidad de desprender la sexualidad de la mujer del entramado de valores y tradiciones patriarcales es el primer paso hacia el verdadero honor universal, sustentado en los principios morales de autonomía y libertad.

Un segundo elemento que cabe tener en cuenta es el matiz de desesperación, como ese «dejarse ir» que envuelve al *banzai* y posee implicaciones literarias muy sugerentes. En el *track* de Gata Cattana esto se reelabora a modo de catarsis lograda a través de la escritura del rap y de su ejecución performativa: «Yo me destruyo, en cada una de estas, / cuando lo escribo, / cuando lo grabo», ahondando en el significado de eternidad del arte, pues el producto queda inmortalizado a través de la grabación, al mismo tiempo que fomenta el autocuidado que reside en el poder terapéutico de la literatura. Sin embargo, esta noción del *banzai* no llegará a convencerle, pues si bien atañe al plano individual basado en la identificación, el uso de la obra de arte para expirar la toxicidad de las pasiones no consigue una agitación social del público. En su poética este desplazamiento se evoca a través de las metáforas del agua que empapa los cuerpos, cuanto más fría, más impasible, menos comprometida con una causa: «Agüita del suelo que cae, / llevo pa' mi niño que

15 Esta tesis aparece también en uno de los ensayos que tratan la dominación femenina publicado póstumamente con el título *Acerca del hembrismo y otros delirios*: «Supongo que ustedes, los míos, todos eruditos y estudiados, entenderán como legítimo que un colectivo (o sector de la población) que es brutalmente oprimido y represaliado por el Estado aplique cierta resistencia y/o, en el más digno de los casos, se subleve contra dicho Estado. Partimos de esa base y de que la violencia aplicada en ambos casos no es ni siquiera comparable, en tanto que en un caso podríamos considerarlo autodefensa, mientras que en el otro caso se dispone de la violencia legítima, de la impunidad y de todos los medios para acabar con el contrario» (Gata Cattana, 2021, p.67).

16 Este giro agramatical podría pretender incluir a la recepción, agitándola para que despierte del letargo y la alienación, pues en tercera persona, en lugar de la segunda, quedaría diluida desde una perspectiva del testigo. La autora pretende incluir al público, salir de la narrativa personalista y volver discurso comunal su obra.

viene / hecho un incendio [...]». Este *track* es la búsqueda de una significación del *banzai* que trascienda el victimismo y la épica de la queja, tan frecuente en la literatura y música popular. El *banzai* colectivo que propone se basa en un plan sigiloso, estudiado, un distanciamiento para el ataque sorpresivo que surge del análisis previo del panorama, que ha de iniciarse con la toma de conciencia, primera fase para despertar el compromiso feminista.

Por último, el grito de lucha surge como resultado de la rabia, instrumento motor que cumple la fase de armarse de valor para ejecutar el plan. Este misterioso pasaje muestra una alegoría en la que el hielo es el estadio antecesor de las injusticias sociales que van experimentando las mujeres, elemento que va calentándose paulatinamente debido a la toma de conciencia y pérdida de la ingenuidad de la infancia, momento en el que se aprecian las consecuencias de la educación en el mandato de género:

Y yo que era aguanieve he acabado ardiendo,
nunca estoy todita cuando te quemo,
nadie te quema, como yo lo hago,
pero me sale muy caro, pero, pero me sale muy caro.
estoy degustando mi veneno,
mis agujones y mis disparos [...]
(*Banzai*, 2017)

El agua, en forma de lluvia, es el impulso apaciguador de la artista, que dirige la rabia hacia los demás: «Nadie te llueve, como yo lo hago, pero me sale muy caro», apagando las pasiones de su generación encendida, aquellas que brotan sin un plan, sin una proyección, con las consecuencias nefastas que esto conllevaría. En el acto de acabar «ardiendo», el fuego (la rabia) es el único poder transformador que hace posible la comprensión de la dominación, siendo este el primer paso para iniciar cambios. Esta pedagogía reside en el acto de «incendiar a otros», que nos recuerda a la alegoría de la caverna platónica, en un continuo iluminar con el fuego de la razón al resto, situándose en el punto de mira en un momento histórico de «mordazas» a la libertad de expresión y al feminismo.¹⁷ En esta dimensión del *banzai* es de especial importancia el poder divulgativo y ejemplarizante del rap. El fuego, por otra parte, es imagen del pensamiento crítico fundado en un impulso empático que obedece a una causa. Si esta se aplaca (con agua), las generaciones quedan alienadas, sumisas y conformistas, sin posibilidad de reacción; pero si esta se alimenta, es posible lograr un cambio, pues no brota como pasión cegada por lo irracional, sino en su justo equilibrio (fuego y agua). Por otra parte, el fuego es aquello que enciende, que «envenena», una transformación que no deja indiferente, como indican las múltiples alusiones a tópicos de la mujer-insecto, reino animal donde las hembras suelen desempeñar los roles de dominio, como vemos en los

17 Si bien esta canción en su contexto posee una interpretación ligada a la ley mordaza, en nuestros días parece más aplicable a la dictadura digital, al pensamiento único y a la cultura de cancelación que imposibilita en muchos casos el diálogo dentro del feminismo.

últimos versos. El aguijón de insectos como las avispas, las abejas o los mosquitos se parece al *banzai*, ya que este no es un ataque por cercar un territorio o acumular riqueza, sino que tiene ese matiz desesperado, la picadura ante la muerte inminente, la resistencia honorable hasta el final.

Proyecciones en el rap feminista contemporáneo

La recepción artística del *banzai* propuesto por Gata Cattana es muy diversa y sigue en proceso; sin embargo, me interesa destacar dos apropiaciones del término, que de modo magistral enriquecen y recontextualizan este tópico. Me refiero a dos trabajos significativos en el panorama cultural actual, el LP *Onna bugeisha* (2021) del dúo barcelonés Las Ninyas del Corro (LNDC) y el LP *La herida* (2022) de la rapera-coplera gaditana Carmen Xía.

Las primeras dotan de estética universalista a este abstracto concepto materializándolo en una figura corpórea, la de la *onna bugeisha*, la mujer samurái entrenada en el Japón feudal para proteger a su familia y su hogar. La personificación de una luchadora que emplea su cuerpo como arma de combate ambiciona dos propósitos. Por una parte, se apropia del tópico masculino del protector desde la narrativa factual de una tradición lejana, conectando tradición y feminismo; por otra parte, establece y suma en una genealogía de mujeres con agencia, que se nutren de las estrategias de un patriarcado que las subestima para desarticularlo, protegiendo a las suyas y guardándose las espaldas unas a otras con un ataque sigiloso, como indican en el *track* introductorio del disco: «Sudor y lágrimas son enseñanzas, / mis *geishas* son *kunoichis* disfrazadas,¹⁸ / sin miedo a morir si es por mis camaradas» (*Dharma*, 2021). Una de las menciones a estas guerreras lleva el título de un personaje histórico, Tomoe Gozen, *onna bugeiha* protagonista de la epopeya del *Cantar de Heike* (s. XIII), con el que el grupo construye su épica subalterna ambientada en motivos de la animación japonesa.

Este LP dota al *banzai* de dos rasgos fundamentales para su pervivencia en el imaginario cultural español: el gusto por el universalismo y el escapismo. El primer parámetro se aprecia en sus líricas que combinan pasajes en español e inglés, primer elemento que contradice los códigos puristas del *old school* español e internacionaliza aún más su estilo. Los rasgos que LNDC confieren al *banzai* y a su reescritura en el espacio son especialmente destacables en el videoclip de su tema *Onna bugeisha*, en el que se nos presenta una ciudad oriental en animación manga, trasunto de Barcelona, en la que se oponen los espacios: un centro, que carece de todo protagonismo, clara referencia al carácter marginal de las artistas; y una pe-

18 Nótese la conversión del ser para otros: las mujeres prostitutas que ofrecen un servicio sexual y de entretenimiento (la *geisha*) a un ser para sí y para otras, a la mujer que vive para la protección de las suyas, a las mujeres-ninjas (*kunoichi*) de la imagería japonesa. La MC se refiere al potencial de las mujeres luchadoras que son categorizadas por el patriarcado neoliberal por su apariencia física como posibles escorts y hace alusión al contexto de *sugardating* y prostitución blanqueada al que son tentadas continuamente las jóvenes occidentales. El mismo mensaje lo repite la MC Laura Siyahamba: «Como dijo Bonsai, somos *kunoichis*, no *geishas*» (*Auras*, 2022).

riferia, con casas bajas, similares a un pueblo, en las que se nos irán descubriendo dinámicas más tradicionales, que emplearán las raperas para fortalecer la conexión entre su origen y algunos motivos culturales andaluces.¹⁹

El siguiente plano nos presenta un espacio más acotado, el parque, seguido de la introducción de los dos avatares que identificamos con las MCs Felinna Vallejo y Laüra Bonsai. El *egotrip* aparece resuelto en el videoclip a través de los atributos de ambas: Felinna se transforma en gato negro, mientras que Laüra queda referenciada en el árbol bonsai que riega otro personaje, aludiendo así a los motivos del agua y la gata que toman de Cattana.²⁰ El estribillo melódico y *letimotiv* que irá repitiéndose a lo largo de todo el tema: «We are running away, we're running» nos conduce a su *banzai* particular, de una existencia marcada por el prejuicio y por la situación precaria económica que las lleva al dilema de gran parte de la juventud española: quedarse o abandonar el barrio en busca de un futuro mejor.

Observamos otro foco espacial: los dos personajes están meditando y entrenando, acciones que tienen lugar en la casa. El ámbito privado aparece como refugio y reparación, pero la actitud de las guerreras en la calle también es distendida; en ella funcionan como figuras de autoridad cumpliendo el *ethos* del rap a través del cariño sin tener que recurrir al terror o la subyugación. En la canción observamos cómo la sororidad ha sustituido a la competencia, cómo la *crew* no está masculinizada, sino que es paritaria y atípica, compuesta por individuos totalmente ajenos al mundo del hip hop. Mujeres de distintas edades, personas mayores y niños pueblan el imaginario barrial de las raperas; algunas de ellas bailan flamenco y sostienen abanicos, para reforzar la ascendencia andaluza que articula su identidad subalterna. La plaza funciona en el videoclip como lugar colectivo en el que surgen las dinámicas de apoyo, subvirtiendo las connotaciones de miedo y vulnerabilidad de los descampados desiertos. Estas jóvenes no temen salir de noche porque están entrenadas y vigilantes, dispuestas a atacar a cualquiera que las desafíe, desde la marginalidad o desde la hegemonía: «Aún preparadas pa' la próxima reyerta, que hay quien viene por merienda cuando son tiempos de siesta».²¹

Un momento cumbre en el videoclip es la entrega por parte del *sensei* (maestro) de la catana a las *ninjas*. Esto nos introduce dos elementos significativos: la preparación para la vida fuera del barrio ha de llevarse a cabo dentro de este, a través de la máxima de «LNDC es religión» es la forma de empoderamiento que el grupo

19 La predilección por el inglés por parte de dos raperas bilingües catalanas resulta excepcional en la escena de rap feminista actual, ya que, pudiendo emplear su lengua regional, se aferran a la lengua originaria del rap (el inglés) y a la que sienten propia, el castellano, como modo de reivindicar una identidad no-catalana.

20 En otro de los temas del disco observamos esta disyuntiva y su necesidad de lograr el equilibrio: «Dualidad es fuego-agua» (*Santorini*, 2021).

21 Las metáforas inspiradas en las vivencias cotidianas combinadas con un producto mental son frecuentes en el *logos* de estas raperas. No solo confieren valor a la cocina, tradicionalmente territorio de mujeres, sino que señalan la versatilidad humana que no excluye el ámbito intelectual del immanente. Otro ejemplo en el mismo *track* a propósito del impulso pedagógico de su mensaje desde la metáfora culinaria sería: «Entramos en tu coco y removemos tus entrañas / no todos digieren bien la dieta mediterránea».

encuentra para desterrar el opresivo aparato patriarcal que a través de la mitología y religión constriñe a las mujeres, la blasfemia que implica considerarse ellas mismas religión para sí y su recepción subvierte el propio concepto de sororidad exclusiva, en el que se ven así en la cumbre: «surgidas del corro para arrebatarse el podio» (*Dharma*, 2022). Las *ninyas* están dispuestas para el combate, cargadas de argumentos, entrenadas, han vigilado el panorama desde la plaza y ya cuentan con la catana que han heredado de la rapera cordobesa, el pensamiento crítico, pero, además, poseen escudos contra el prejuicio. Contra la xenofobia y el clasismo, son guerreras que defienden los rasgos folclóricos y las prácticas culturales de sus antepasadas, reelaborando del concepto del honor, tan importante para el ataque *banzai*: «*working* de noche y de día / las nietas de aquellas que migraron de Andalucía. Vallejo y Martínez, sangre y familia representando a charnegas de periferia».

El *banzai* adopta una postura diferente en la reinterpretación de Carmen Xía, pues en su imaginario aparecerá reapropiado desde la introspección, preferiblemente desde la contextualización cercana, en la memoria histórica local, generando así una propuesta antagónica a la de LNDC. Para ello empleará el dialecto andaluz a través del que dota de *ethos* a su discurso, asumiendo también una grafía alternativa, la EPA,²² como distintivo que la engloba en una escena de andalucismo estético desde la que forjan su identidad creativa gran parte de los artistas andaluces. En *La herida* (2022), asistimos a un disco conceptual que gira en torno a su peculiar concepción del *banzai* feminista, que la artista ve posible a partir de la lucha organizada instaurada en torno al concepto de la rabia. La aportación de Xía consiste en situar en la geografía y la historia andaluzas a sus referentes, ampliando esta extensa lista de mujeres ilustres que otros himnos feministas surgidos del rap ya habían iniciado, como el citado *Lisístrata* (2015) de Gata Cattana.

Xía reformula los códigos del *old school* como el *egotrip* y la protesta de clase impregnándolos de una mirada feminista inspirada en el trabajo de las folcloristas (flamencas y coplistas) con el fin de apropiarse de las músicas ancestrales que el patriarcado había empleado para difundir sus valores en la educación no formal que ameniza las prácticas cotidianas de trabajo u ocio. Para Carmen Xía el rap andaluz no puede entenderse separado de la tradición subalterna que compone el imaginario cultural y tradicional de Andalucía, presente en la riqueza del sustrato étnico gitano, morisco, sefardí y negro, así como tampoco del componente de clase y subordinación que determina la dicotomía entre el campesinado rural, expropiado de sus tierras, y una clase enriquecida a costa del trabajo de los desposeídos, en cuyo epicentro coloca a las mujeres, las más perjudicadas por las formas de esclavitud moderna.

La proyección de la violencia que pretende no irradia desde el cuerpo, como la *onna bugaisha*, sino que procede de la mente, de otra de las formas tradicionales de resistencia por parte de las mujeres. Este *banzai* también es un ataque sigiloso, meditado, usado por la maquinación a la que las mujeres habían de acudir en el

22 Grafía alternativa que busca homogeneizar las hablas andaluzas, consiste en la transcripción fonética de algunos de sus sonidos. Para más información véase: <https://andaluh.es/epa-2/>.

patriarcado, aquella que se fraguaba en conjunto, en el gineceo o en el aquelarre. El concepto de venganza aquí adquiere una dimensión épica de justicia poética y convierte así en heroínas a tantas que lucharon por mejorar su propia vida y a la vez la de otras. Esta noción que se aparta del individualismo cobra sentido en Xía a través de la puesta en valor de una figura referencial para el rap feminista: Giulia Toffana,²³ la inventora del «aqua toffana», una pócima que difundió entre las mujeres que desearan acabar con sus matrimonios concertados asesinando al esposo. Xía no solo rememora al personaje a través de la mención al grupo de rap Agüita Toffana, que encontró su origen en ella, sino que rastrea la presencia de personajes similares en la historiografía andaluza:

Ana de Jódar,²⁴
toffana andaluza,
 condenada por la Santa Inquisición,
 dicen que es bruja,
 la ley católica asfixia y estruja,
 tradición centenaria,
 Ana, coge muñeco y aguja.
 (Carmen Xía, *La herida*, 2022).

El ataque *banzai* peculiar de esta hechicera es para Xía «tradición centenaria», con lo que nos abre el camino de un legado de mujeres rebeldes que actuaron con violencia ante el abuso patriarcal mediante el desarrollo de estrategias efectivas para no sucumbir a la destrucción de su autonomía y su libertad. En nuestra actualidad este grito desesperado procede del hartazgo ante el androcentrismo, la feminización de la pobreza en el sur y la necesidad de respuesta de una juventud asolada por la expropiación de los recursos, el reparto desigual y la explotación de los cuerpos; un grito que se aferra al folclore regional como acto de resiliencia, no desde la pasividad, sino desde la amenaza del error que supone subestimar a las mujeres. Los referentes de la música de Xía no solo son mujeres relevantes para la lucha anarquista y republicana, sino también aquellos personajes corrientes que sostienen los triunfos de otros, en un segundo plano invisible y silenciado: las cuidadoras. Se trata de un honor que nace del uso del arte como vía para expresar la lamentación: «*Orguyoça* eternamente a mis ancestras por convertir arte y dolor en la memoria de mi tierra» (*Orguyoça*, 2022), pero que quiere materializarse en una lucha con beneficios tangibles.

La narrativa de Xía es un intento no solo de deconstruir el género esbozado por

23 Esta figura ha causado fascinación también a otras raperas españolas, como las IRA RAP en *La ira de Toffana* (2016).

24 Alquimista andaluza del siglo XVII, fue juzgada por la Inquisición por hechicería. La práctica del vudú aparece mencionada en los archivos así:
 En su casa contaba con un variopinto arsenal de materiales a propósito para realizar sus conjuros y hechizos y para atar la voluntad de las personas que quería o se le encomendaban. Allí había desde estampas de los santos a alguna piedra preciosa, cabellos humanos, azufre o figuras de cera con el cuerpo atravesado por agujas [...]. Así sabemos que en una ocasión enseñó ciertas cosas a una mujer por si deseaba matar a su marido y que se fuese secando poco a poco (Amezcuza, 1987, p. 62).

un patriarcado hegemónico que exotiza e hipersexualiza a las mujeres andaluzas, sino también de arremeter contra las masculinidades marginales, estableciendo un rap inspirado no en los grandes maestros del hip hop español, que solo retroalimentan su trabajo a través de aportaciones masculinas, sino en coplistas como Marifé de Triana, Lola Flores o Rocío Jurado, y en la rapera Gata Cattana, dos componentes de una misma esencia: «Rapera coplera, misma rabia, mismo llanto»; pues ese pueblo errante al que Gata Cattana cantaba en *De la tierra* (2016) es el mismo que Xía denomina «felah menkub» (campesino sin tierra), vocablo morisco para referirse a esos pueblos que la rapera en su particular épica retrata así: «Esta es la historia de una comunidad migratoria, / del buche vacío / y la dignidad sudatoria», una resignificación de los subalternos, «desheredados del nuevo orden mundial», como diría la cordobesa. La migración aparece tematizada con maestría en el tema «Iha de mi çangre» (2022), una colaboración con la rapera catalana Bittah de Tribade, quienes se cuestionan con ironía la expresión «trabajo dignificante» desde una perspectiva marxista: ¿cuál es una lucha digna?, ¿qué es autodefensa y qué violencia proyectada en un sistema que mata, culpabiliza a las mujeres y no legisla en consecuencia?, ¿qué se considera robo en un sistema que explota a quien menos cobra y cuya riqueza se llevan otros? o ¿qué honor existe en quien se deja humillar y no se rebela contra ello? Para Xía, el *banzai* también es un acto colectivo, si bien ha de emplearse la rabia para despertar a una generación mancillada y expropiada, a la que dirige este imperativo: «Que te enfades, coño, que te dé coraje, que te enfades» (*Iha de mi çangre*, 2022).

5. Conclusión

Las raperas españolas de los inicios concebían sus narrativas desde un yo personal, eran cronistas de su época, mostraban desde la perspectiva de la testigo las historias de vida de personajes tipificados o de sí mismas. Con el advenimiento de la cuarta ola feminista, asistimos a la normalización del rap compuesto por mujeres que no solo trasladan experiencias particulares, sino que indagan en la dimensión estructural de la desigualdad que sufren, buscan los puntos en común con sus compañeras internacionales y construyen genealogías situadas o universales. La tarea de las raperas feministas no se constriñe al marco de acción contra una masculinidad hegemónica, sino que se diversifica hacia la lucha contra las masculinidades periféricas que coexisten en el tejido sociocultural del barrio español. Esto lo harán modificando el concepto de heroicidad y *egotrip* al desplazar el discurso y la performance a la abolición del patriarcado, por ende, buscando no asimilarse o establecerse en el sistema para mejorar el estatus individual, sino destruyéndolo desde las raíces.

Es en la nueva escuela de las epígonas del *old school* en la que la proyección e influencia de Gata Cattana será más notable, ya que en este terreno se dan las características necesarias para movilizar a un grupo de creadoras conscientes de la opresión interseccional que reciben, siendo el género la desigualdad estructural de base que las vincula. Construyen su *ethos* desde la oposición a la mercantiliza-

ción de su cuerpo y de su imagen, poniendo el foco en la estética de sus narrativas comprometidas con una causa, que a menudo es la construcción identitaria de una experiencia de vida-otra, a caballo entre la lucha de clase y de etnia. Defender el arte comprometido con una causa implica el rechazo al uso lucrativo del cuerpo aliñado a un estándar industrial que busca despertar el erotismo masculino, si bien ello no implica dejar de experimentar con la estética o con las posibilidades que la propia imagen y la escenificación del videoclip permiten a la hora de articular el mensaje y su proyección en forma de discurso. Las discípulas de Gata Cattana toman de su maestra este respeto al género del rap y a su poder transformador de realidad y lo emplean en su vertiente estética desde la resistencia, pero también en una dimensión ética —en pro de una pedagogía contra el odio— y política, mediante la exigencia del cumplimiento efectivo de los derechos humanos.

El talento creativo de la rapera cordobesa, la riqueza de sus referencias y su capacidad para escudriñar las raíces de la opresión está influyendo a esta nueva escuela de rap feminista en dos sentidos: como precursora de una escena que resignifica los masculinizados rasgos del rap convencional desde un enfoque estructural centrado en la comunidad y no en la narrativa individual, y como introductora de un concepto revolucionario, el *banzai*, que se ha convertido en la aspiración estética y conceptual de muchas de sus coetáneas y discípulas. Desde el arte, la propuesta del *banzai* al feminismo radica en la revisión del tópico de mujer pasiva o «ser para los demás». Su idea de acumulación se entiende como la suma de las fuerzas de todas, a modo de toma de conciencia del potencial que reside en los cuerpos y mentes de las mujeres, ya sea como luchadoras contra la indefensión aprendida materializada en *onna bugeisha* o como brujas situadas en el territorio. Este es un convencimiento que arroja a la revolución feminista un grito esperanzador y catártico que alimenta y sacude a la recepción de la poeta eterna, en cuyo rap se encuentran los cimientos de la juventud insurgente.

Referencias

- Agüita Toffana. (13 de noviembre de 2019). *Como Gatas* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zq3SXEudGQ8>
- Amezcuá, Manuel. (2013). Hechiceras e Inquisidores en Villanueva del Arzobispo en los siglos XVI y XVII. *Argentaria*, (2), 4-8, 59-65. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7479232>
- Amorós, Celia. (1987). Espacio de los iguales, espacio de las idénticas. Notas sobre poder y principio de individuación. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 128(503), 113-127.
- Carmen Xía & Bittah. (18 de marzo de 2022). *Iha de mi çangre* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3a3sg54z3AU>
- Carmen Xía. (4 de diciembre de 2020). *Orguyoça* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=302CayNaxZM>

- Propaganda Pel Fet. (2022). *Carmen Xía. La herida*. <http://ppf.cat/index.php/es/artistas/carmen-xia>
- Carmen Xía. (17 de marzo de 2022). *Tango der dinero* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eNngQo6F1Lw>
- Carmen Xía. (18 de marzo de 2022). *Rapera Coplera* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mrPQYyd7xcY>
- Carrasco, Laura y Herrero Casado, Luz. (2012). *Mostrar más para ser una más: Mujeres y Hip Hop en el Estado español* [Investigación, Asociación Moradas].
- Cattana, Gata. (2012). Los siete contra Tebas [EP]. El Ventanal records.
- Cattana, Gata. (2015). Lisístrata [Canción]. En *Anclas*. La Cucaracha Estudios.
- Cattana, Gata. (2017). Banzai [Canción]. En *Banzai*. D. Unison.
- Cattana, Gata y Johanson, Scarface. (2017). Hasta el final [Canción]. En *Banzai*, D. Unison.
- Cattana, Gata. (2017). Estoy bien [Canción]. En *Banzai*. D. Unison.
- Cattana, Gata. (2019). Tu oficio, poeta. En *La escala de Mohs*. Penguin Random House.
- Cattana, Gata. (2020). *No vine a ser carne*. Penguin Random House.
- Colectivo Registro Callejero. (26 de noviembre de 2019). *Performance colectivo Las Tesis "Un violador en tu camino"* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4>
- Connell, Raewyn. (1995). *Masculinidades*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Miguel, Ana. (2021). *Ética para Celia*. Penguin Random House.
- Despentes, Virginie. (2006). *King Kong Théorie*. Éditions Grasset et Fasquelle.
- Federici, Silvia. (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños.
- Hernández Romero, Nieves y Fernando Maia, Ari. (2013). Músicas populares urbanas, relaciones de género y persistencia de prejuicios. Análisis de la comprensión de seis canciones por jóvenes españoles y brasileños. *Musiker: cuadernos de música*, (20), 207-253.
- Lagarde, Marcela. (1996). El género. En *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia* (13-66). Editorial Horas y Horas.
- Las Ninyas del Corro. (1 de octubre de 2021). *Onna Bugeisha (Prod. Esse Delgado)* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3rNBxF46rRQ>
- Las Ninyas del Corro. (2021). Dharma [Canción]. En *Onna bugeisha*. RoomLab Estudi.
- Las Ninyas del Corro. (2021). Santorini [Canción]. En *Onna bugeisha*. RoomLab Estudi.
- Las Ninyas del Corro. (2021). L.N.D.C. [Canción]. En *Onna bugeisha*. RoomLab Estudi.
- Las Ninyas del Corro. (2021). Cine de barrio [Canción]. En *#SKIT2020*. RoomLab Estudi.
- Las Ninyas del Corro y Free Sis Mafia. (2021). Booty Camp Click [Canción]. En *#SKIT2020*. RoomLab Estudi.

- La Tuerka. (13 de junio de 2013). *FURIA - Aborto retrospectivo - Tuerka rap* [Archivo de vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ZjEHGds2T90&lc=UggO2TR_n0pW6XgCoAEC
- Lanser Sniaders, Susan. (1992). *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell University Press.
- Lerner, Gerda. (1990). *La creación del patriarcado*. Editorial Crítica.
- Marqués, Juancho y Cattana, Gata. (2016). De la tierra [Canción]. En *The blues*. El Hombreviento.
- Pinilla Alba, Susana. (2022). La obra total de Gata Cattana: Composición y recepción del rap en la era transmedial. En Pastor, Sheila; Paniagua, José Antonio y Gómez Teresa (Eds.), *Movimientos exocanónicos de la literatura contemporánea* (123-136). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Puleo, Helda Alicia. (2003). Moral de la transgresión. Vigencia de un antiguo orden. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, (28), 245-251. <https://www.isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/issue/view/32>
- Puleo, Helda Alicia (2019). *Claves ecofeministas para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*. Plaza y Valdés Ediciones.
- Sedeño Valdellós, Ana y Guarino, Virginia. (2021). *Transmedialidad, álbum visual y videoclip musical. Estudio sobre el rap femenino negro y su corporeidad: Janelle Janelle Monáe y Tierra Whack* [Estudio, Universitat Jaume I]. <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2021.22.15>
- Siyahamba, Laura y Bonsai, Laüra. (2022). Auras [Canción]. En *Μοῦσα*. Prod. Esse Delgado.
- Slade, David (Director). (2005). *Hard Candy* [Película]. Lionsgate, Vulcan Productions, Launchpad Productions.
- Tribade. (2019). Gaupasa [Canción]. En *Las desheredadas*. RoomLab Estudi.

Recibido el 7 de enero de 2023
 Aceptado el 19 de julio de 2023
 BIBLID [1132-8231 (2023: 87-106)]

**PUERTAS AFUERA, PUERTAS ADENTRO:
LA (TRANS)DOMESTICIDAD COMO DIALÉCTICA
SOCIAL EN «LA SEÑORITA JULIA» DE AMPARO
DÁVILA Y *THE BABADOOK* DE JENNIFER KENT**

***OUTDOORS, INDOORS: (TRANS-)DOMESTICITY
AS SOCIAL DIALECTICS IN «LA SEÑORITA JULIA»
BY AMPARO DÁVILA AND “THE BABADOOK” BY
JENNIFER KENT***

RESUMEN

El espacio doméstico ha sido un locus arquetípico de la literatura fantástica. Dentro de las posibilidades críticas que ha encarnado, una de las más reconocidas es la representación de las limitaciones sociales que han aquejado a la figura femenina. Sin embargo, el papel un tanto desgastado de este marco diegético ha contribuido a la diversificación de sus representaciones y a la amplificación de sus vertientes semióticas. Una de dichas vertientes incide en la necesidad de no limitar la concepción de la casa encantada a una mera interioridad, a un espacio clausurado, ajeno al exterior. En esta dirección, este trabajo se propone explorar la dialéctica doméstico-social que se establece entre el afuera y el adentro en el cuento «La señorita Julia» (1959), de la mexicana Amparo Dávila, y la película *The Babadook* (2014), de la australiana Jennifer Kent.

Palabras clave: espacio (trans)doméstico, género fantástico, Amparo Dávila, Jennifer Kent.

ABSTRACT

Domestic space has been an archetypal locus for fantastic literature. Among its critical potentials, a central one has been the representation of the social limitations afflicting women. However, the somewhat worn-out role of this diegetic framework has contributed to the diversification of its representations and the amplification of its semiotic aspects. One of these aspects implicates the need not to limit the conception of the haunted house to a mere interiority, to a closed space, alien to the exterior. In this direction, this work intends to explore the domestic-social dialectic that is established between the outside and the inside in the story «La señorita Julia» (1959), by the Mexican Amparo Dávila, and the film *The Babadook* (2014), by the Australian Jennifer Kent.

Keywords: (trans)domestic space, fantastic genre, Amparo Dávila, Jennifer Kent.

1 Universidad de Burgos, rmdiez@ubu.es, <https://orcid.org/0000-0001-7932-5315>. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación competitivo «Mujer y espacio: discursos sobre la memoria y la identidad en la cultura visual y el arte» (código PII2022_05), del grupo de investigación CViArPe (Cultura Visual, Arte y Pensamiento), financiado por la Universidad Internacional de Valencia (VIU), a través de la Convocatoria para la concesión de subvenciones a proyectos internos de investigación 2021-2022.



Dentro, fuera. Lleno, vacío. Seguro, tóxico. Masculino, femenino. Blanco, negro. Nacional, extranjero. Cultura, naturaleza. Humano, animal. Público, privado. Orgánico, mecánico. Centro, periferia. Analógico, digital. Vivo, muerto.²

Paul B. Preciado, *Dysphoria Mundi* (2022: 247)

1. Introducción

La invisibilidad de la mujer ha sido correlativa a la invisibilidad de los espacios a los que tradicionalmente se la ha asociado. El hogar, más concretamente, se ha entendido hasta épocas recientes como el lugar que le corresponde de forma natural por el tipo de actividades que a él se fijan y que van signadas con un membrete estereotipado de la condición femenina. Así, la domesticidad impregna la propia esencia de la mujer desde tiempos inmemoriales.

Desde las diversas artes, y en particular desde las que aquí nos conciernen, la literatura y el cine, partiendo de numerosas perspectivas, han recreado, revisado y cuestionado esta asociación. Los frentes han sido variados y generalmente orientados desde dos visiones contrapuestas. Por una parte, la que retrata la casa como lugar de subyugación a los códigos heteropatriarcales dominantes y, por lo tanto, con la consiguiente evocación de sensaciones e imágenes como el encierro, la claustrofobia, la asfixia, lo siniestro, etc. (Gilbert y Gubar, 1979; Milbank, 1992). Por otra, en un sentido contrario, la que aprovecha y se sirve de estas articulaciones añejas para transformar la domesticidad en un baluarte subversivo desde el cual la mujer puede hacer suyo el espacio opresor para transformarlo en una herramienta de cuestionamiento, contestación y liberación (Showalter, 1997, 1991).

Una de las tendencias que mejor ha sabido plasmar esta ambivalencia de lo doméstico es, sin duda, el género fantástico. Con su despliegue figurativo y su resquebrajamiento entre los límites de lo verosímil y lo inverosímil ha convertido la domesticidad en uno de sus escenarios destacados. La casa encantada, sin ir más lejos, es uno de los motivos señeros de este tipo de producciones y donde, a menudo, presenciamos este debate entre un modelo idílico e idealista de hogar y otro soterrado que apunta a los espacios en sombra, menos amables, que oculta (Díez Cobo, 2020; Couto-Ferreira, 2021). No es, como venimos diciendo, casual que en estos escenarios los roles femeninos sean preponderantes. Desde la novela gótica, pasando por sus derivas victorianas, hasta el relato y cine fantástico actual de impronta posmoderna, las arquitecturas inquietantes que albergan el devenir de personajes asediados por entes y/o perturbaciones de diversa naturaleza reproducen a menudo la ambigüedad latente que más arriba se apuntaba en su paradójica con-

2 Este mantra de antinomias se repite en la apertura de muchas de las secciones que integran la última obra del filósofo. En este caso, sin embargo, se ha tomado como referencia la sección titulada «Home is out of joint» donde se abordan los cambios que ha experimentado el espacio doméstico a raíz de la pandemia de COVID, pero que, también, a su vez, aporta una clarividente visión sobre las contradicciones que conforman cualquier espacio residencial.

dición de «contra-espacio» foucaultiano: «lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos» (Foucault, 2008, p. 40).

Entre la nómina de autoras que se han servido de la contextualización hogareña para plantear los resquebrajamientos de la realidad y sus proyecciones simbólicas en materia de género, en esta propuesta queremos destacar dos en particular en dos ámbitos distintos, el literario y el cinematográfico. En cuanto al primero, en este trabajo consideraremos «La señorita Julia» (1959), un cuento de la narradora mexicana Amparo Dávila³ y, en lo relativo al segundo, nos ocuparemos del filme *The Babadook* (2014), de la directora australiana Jennifer Kent.⁴ Desde los mimbres de lo fantástico y terrorífico,⁵ pese a su distancia cronológica y cultural, ambas obras concuerdan en un número considerable de aspectos, lo que justifica su análisis conjunto. En primer lugar, el rol femenino en las dos narraciones es indiscutible y, como se verá, se problematizará junto con dos variables: el espacio doméstico y las constricciones sociales que, a su vez, propician la transgresión fantástica que en ellas se opera. Pero, de forma más relevante para este acercamiento, la domesticidad claustrofóbica que, a primera vista, podría considerarse una problemática íntima y autocontenida, depende, en realidad, de un modelo social que, en cada uno de los casos, presiona a sus protagonistas hacia el oscuro interior de sus domicilios y, en buena medida, es el detonante de las perturbaciones insólitas que en ellos acontecen. Es decir, en contra de gran parte de lo que se ha sostenido en el análisis de estas creaciones, las casas donde se desenvuelven sus argumentos no se transforman en edificios inquietantes donde se recluyen enfermizamente sus protagonistas, sino que se convierten en un paradójico refugio frente a una sociedad inclemente y carente de empatía hacia sus situaciones. De ahí que, como en el siguiente apartado se expondrá, optemos en este trabajo por proponer una comprensión (trans)doméstica del hogar fantástico en línea, a su vez, con las nuevas propuestas espaciales nacidas de la revolución geocrítica y de la reconceptualización del espacio como actante principal de las narraciones.

3 La zacatecana Amparo Dávila (1928-2020), aunque también poeta, es principalmente recordada por tres de sus principales volúmenes de cuentos: *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964) y *Árboles petrificados* (1977). Esta aparentemente magra producción, sin embargo, atesora un fecundo compendio de personajes y motivos dominados por constantes como el peso de las convenciones sociales, la locura, el miedo o la muerte. Aderezados por un protagonismo predominantemente femenino, la autora en muchos de ellos logró un uso magistral de la ambigüedad fantástica y de los desdibujamientos propios del surrealismo.

4 La actriz y cineasta Jennifer Kent (1969) cuenta, a día de hoy, con una producción aún escasa pero significativa si consideramos que la aclamada *The Babadook* fue su ópera prima fílmica, seguida, en 2018, por la también celebrada *The Nightingale*. Si algo distingue estas películas es su aproximación sin complejos a realidades incómodas —el síndrome postraumático en el primer caso y la violencia machista y racial enraizadas en los orígenes de la sociedad australiana en el segundo— bajo una estética que juega y amplía las convenciones de diversos géneros como el terror, el *thriller* o el drama.

5 En el mismo tenor que el estudioso Miguel Carrera Garrido en su trabajo «Silencios y metáforas: analogías en el uso de la ambigüedad en “El huésped” de Amparo Dávila y el cine de terror (pos) moderno» (2008, p. 189), si bien siendo consciente de las diferencias que separan lo fantástico de lo terrorífico, en esta propuesta prevalecerán los puntos de ensamblaje entre ambas modalidades, por lo que los términos se tenderán a emplear indistintamente o como caras de una misma moneda.

No menos significativo a la hora de valorar estas obras resulta que sus creadoras hayan sufrido una invisibilización, arrinconadas en los márgenes de sus respectivos cánones. Esto último resulta particularmente obvio en el caso de Dávila, hoy en día tenida por una de las máximas representantes del fantástico mexicano, pero, hasta tiempos recientes, orillada por el gran público y escasamente reeditada (Enriquez, 2022). En el caso de Kent, si bien su filme fue ampliamente galardonado a nivel internacional y ha acabado generando una producción ingente de acercamientos teóricos, su acogida en su Australia natal ha sido más bien discreta (Balanategui, 2017, p. 22). No conviene pasar por alto que, en parte, este apartamiento viene determinado por la peculiaridad y el difícil encasillamiento de las producciones de las dos autoras. Si Enriquez afirma sobre Dávila que: «Se discute si su obra es cuento fantástico, de terror, surrealista, una mezcla, realismo salpicado de siniestro...» (2022), Balanategui, de forma similar, sostiene que «*The Babadook* unsettles the frameworks of categorisation that tend to supplant the horror genre in these scholarly and critical discourses» (2017, p. 18).

Contrastando los puntales que estructuran estas obras se pretende, por lo tanto, no solo hermanar su similar semiotización del espacio doméstico femenino a través de una dialéctica entre lo edilicio y lo social, sino, también realzar su importancia como discursos que renuevan el tópico de la construcción doméstica encantada jalonada por múltiples estereotipos.

2. Continuidad de los hogares: más allá de los límites del espacio doméstico

La fundamentación teórica que se aplicará a las obras propuestas se articula desde tres frentes que se explorarán simultáneamente: el rol femenino en su relación problemática y ambigua con la sociedad y el espacio hogareño; lo doméstico como enclave (trans)doméstico plurisignificativo, y el género fantástico como mecanismo rupturista y esclarecedor de las contradicciones en la relación entre mujer, sociedad y domesticidad.

En cuanto al último de estos puntos, se optará por la depurada perspectiva con la que lo sintetiza David Roas, asumiéndolo, ante todo, como la expresión de un quebrantamiento sorpresivo de los límites de la realidad, comprendida esta dentro de los parámetros racionalistas acostumbrados en nuestra sociedad:

Lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre lo imposible y (nuestra idea de) lo real. Para que dicho conflicto genere un efecto fantástico lo esencial no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el clásico ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual, sino que involucra al propio lector. Lo fantástico —conviene insistir en ello— mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de ésta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla. (2014, p. 14)

El efecto que esta ruptura provoca, según prosigue Roas, conduce a la inquietud, al difícil encaje entre las expectativas y lo inesperado del fenómeno, en definitiva, al miedo. Lo que más nos interesa de este punto de vista es el papel amplificador que encarna el juego de lo insólito a la hora de poner el foco sobre sus referentes extra-textuales y cómo cuenta con el poder para movilizar un impulso crítico sobre estos. En el caso de lo doméstico que aquí nos concierne, la problematización del hogar como *topos* que aglutina múltiples significados en torno a las relaciones sociales, familiares y de género, entre otras posibles, ha dado lugar a la extensa tradición del «bad place» (King, 1981, pp. 206-296).

En concreto, la capacidad de interpelación de los tropos fantásticos en su plasmación de este arquetipo ha sido uno de los grandes temas de debate dentro del ámbito de discusión del denominado «fantástico femenino».⁶ Entre las revisiones de este modelo, a veces planteado de una forma un tanto maniquea —en términos de espacio opresivo versus espacio revulsivo—, el que resulta de mayor calado y actualidad es el trazado por Patricia García. Cabe señalar el planteamiento pionero de la autora en su estudio *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void* (2015) donde, a raíz de los avances de la geocrítica y el «giro espacial» en las humanidades y ciencias sociales, reivindica la capacidad del espacio de ser el desencadenante de la anomalía fantástica. Es decir, no comprendiéndolo como mero telón de fondo, escenario de sucesos extraños, sino como agente primario en la generación de la dislocación insólita: «the Fantastic of Space, which, since it affects the laws of space, deals with a more complex phenomenon. Space here is what causes —and not what hosts— the fantastic transgression» (2015, p. 21).

Pero aún más interesante resulta, en un trabajo posterior de García (2020), su alineación con la propuesta de los «marcos espaciales» de la teórica Marie-Laure Ryan (2012). Recordemos que esta última, en su exhaustivo examen narratológico del elemento espacial, desgaja cuatro laminaciones del espacio narrativo: «spatial frames», «setting», «story space» y «narrative (or story) world». Será el primero de estos, los denominados marcos narrativos, el que mejor se adecúa a una interpretación de la casa encantada o del hogar inquietante no solo como un perímetro donde lo que acontece intramuros es esencial, sino como una espacialidad marcada por el interfaz entre el adentro y el afuera. Además, los traslados de los personajes del interior al exterior, o a la inversa, es lo que subraya, precisamente, como veremos en «La señorita Julia» y *The Babadook*, el carácter anormal, monstruoso, del domicilio. En palabras de Ryan, dichos marcos espaciales se comprenderían como

6 Por motivos de síntesis, se prescindirá de ahondar en cuestiones tocantes a este tema que convergen con la evolución y diversas clasificaciones del gótico y de la literatura de terror y del ya muy controvertido debate en torno al «gótico femenino» y al «fantástico femenino». Para aclarar cuestiones tocantes al primer asunto y a las características del gótico creado por mujeres, se sugiere consultar el volumen *The Female Gothic: New Directions* (2008), de Diana Wallace y Andrew Smith. En relación con la literatura fantástica de autoría femenina, el trabajo «A Geocritical Perspective on the Female Fantastic: Rethinking the Domestic» (2020), de Patricia García esboza una sucinta pero iluminadora revisión crítica de esta cuestión.

shifting scenes of action, and they may flow into each other: e.g. a “salon” frame can turn into a “bedroom” frame as the characters move within a house. They are hierarchically organized by relations of containment (a room is a subspace of a house), and their boundaries may be either clear-cut (the bedroom is separated from the salon by a hallway) or fuzzy (e.g. a landscape may slowly change as a character moves through it). (2012)

Por consiguiente, es a causa de los desplazamientos de los personajes a través de las demarcaciones territoriales que transitan o vivencian que se concreta lo espacial no solo mediante descripciones estáticas sino, gracias a formas más dinámicas de elaborar la topología narrativa, como territorio experimental, sensible y vivencial. Así, Ryan, en su trabajo, abre nuevas sendas a la investigación espacial en la narratología como, entre otras: «studies of the historical and cultural variability of the semiotic oppositions (such as “high-low”, “inside-outside”, “closed- open”) that determine the topology of narrative worlds» (2012). Asimismo, este enfoque, a su vez, se vincula con el creciente peso de los paradigmas de movilidad, lo que ha facilitado rebasar el lastre heideggeriano que primaba la concepción estacionada y sedentaria de las disciplinas y de sus objetos de estudio (Sheller y Urry, 2006, pp. 207-212). Este viraje hacia el desplazamiento material como eje cardinal tiene sin duda origen en una sociedad global, líquida, apresurada e hiperconectada. Pero, a su vez, más allá de la actualidad del fenómeno, la movilidad se sitúa como sustento teórico válido para construir un entramado de significación más complejo al valorar ficciones donde el espacio y la relación de este con otras dimensiones circundantes cobra una especial preeminencia. El espacio es, por lo tanto, mucho más que una dimensión física estática, circunscrita entre fronteras, y, por el contrario, constituye un crisol dialéctico definido por su localización en conexión con otras territorialidades y con el movimiento entre estas a nivel físico y simbólico.

Asimismo, como mantiene Doreen Massey en su emblemático estudio sobre la interacción de género y espacio, este último se debe comprender como una construcción fundamentada en las interacciones sociales y culturales (1994, p. 264) donde las divisiones entre «espacios masculinos» y «espacios femeninos» han limitado el espectro de lo femenino a la domesticidad entendida como una forma de confinamiento, de restricción de la movilidad y, consecuentemente, de control sobre su identidad (p. 186). En esta línea, retomando la teoría de Patricia García sobre la domesticidad fantástica y el rol de la mujer en ella, esta autora invita a eliminar «gender-biased theorisation of space» (2020), esto es, a trascender la reiteración de los binarismos como base para sostener una asociación anquilosada entre mujer y hogar. Y es que, como apuntalaba Massey, los dualismos que se generan entre lo femenino y lo masculino en relación con lo espacial presentan una construcción claramente irregular: si a lo femenino se le conceden las dimensiones internas, íntimas y familiares, en contrapartida, a lo masculino se le atribuye tradicionalmente lo externo, lo público y, por ende, lo universal, con todo el alcance axiológico e ideológico que esto implica. Sobre este aspecto reflexiona ampliamente Doreen Massey:

The universal, the theoretical, the conceptual are, in current western ways of thinking, coded masculine. They are the terms of a disembodied, free-floating,

generalizing science. [...] On the other side of the pairings, the term "local" itself displays, on the one hand, a remarkable malleability of meaning and, on the other, a real consistency of gender associations. [...] Woman stands as a metaphor for Nature (in another characteristic dualism), for what has been lost (left behind), and that place called home is frequently personified by, and partakes of the same characteristics as those assigned to, Woman/Mother/lover. (1994, pp. 9-10)

Consecuentemente, restringir lo femenino al ámbito doméstico no implicaría solamente reflejar un *statu quo* imperante en la sociedad sino también compartir la construcción de ese mismo ideario, reproducirlo sin cuestionarlo. Por lo tanto, García defiende la necesidad de no circunscribir el espacio y, más en concreto, el fantástico espacial a la mera arquitectura, los muros que enmarcan el lugar, y propone, por el contrario, ampliar el escenario y dotarlo de una dimensionalidad más compleja, «(trans)doméstica», en relación con espacialidades adyacentes. Más en concreto, esto supondría dar cabida a: «a) the location of the house and its significance with peripheral surrounding areas, b) vectors indicating characters' movements inside and outside, and c) thresholds, their associated gate-keepers and related entry rituals» (2020).

Sobre estas construcciones teóricas, tomando el fantástico espacial como aliciente fundamental, en la lectura de «La señorita Julia» y *The Babadook* se recurrirá a la imagen de la visibilización o interacción (trans)doméstica, es decir, sacar a la luz lo que está o ha sido invisibilizado, extraer de las fronteras, aparentemente clausuradas del hogar, las múltiples proyecciones de lo que dentro de él acontece no solo como mera revelación, sino como comprensión de sus imbricaciones culturales, sociales y psicológicas. Más específicamente, se observará cómo las casas que son escenario primario en ambas narrativas, lejos de ser lugares herméticos a la realidad que las circunda, se nutren de esta y es a consecuencia de ella que el conflicto fantástico toma fuerza.

3. Dialécticas doméstico-sociales en los hogares de «La señorita Julia» y *The Babadook*

Como ya se apuntaba, la figura de Amparo Dávila y su obra han experimentado una rehabilitación crítica reciente y, actualmente, se la considera una de las mayores exponentes del fantástico en la literatura mexicana, aunque ella misma no se identificaba con tal membrete, sino que valoraba el acaecer de lo insólito como un continuo deslizamiento de doble sentido desde lo verosímil:

Pienso que lo que yo trato o más bien lo que hago en literatura es ir y venir de la realidad a la fantasía, de la fantasía a la realidad como es la vida misma, el hecho de vivir no obliga a estar dentro de una completa realidad sino yendo y viniendo de la fantasía a la realidad. [...] Estoy totalmente consciente de que no estamos en un plano de total realidad ni de total fantasía porque de total realidad sería un materialismo horrible y de total fantasía sería una locura que tanto temo. (Frouman- Smith 1989b, p. 63)

En sus volúmenes de relatos, recurriendo mayoritariamente a los códigos de lo no mimético o a lo ambiguo, el espacio doméstico se convierte en un escenario preferente donde se desenvuelve un gran número de personajes femeninos en perpetuas contradicciones y problemáticas familiares, sociales y psicológicas. Este patrón se repite insistentemente en numerosos de sus cuentos entre los que cabe destacar algunos de los más valorados y estudiados por la crítica como «El huésped», «La celda», «Arthur Smith» o «El desayuno», entre otros. En ellos, una dimensión espacial perturbadora o perturbada se alinea con personajes que son víctimas de la acción represora de un sistema patriarcal articulado a través de situaciones muy diversas. La asunción de estos códigos autoritarios por parte de sus protagonistas es tal que, a menudo, al ya ambiguo desenvolvimiento de los hechos al que tienden la gran mayoría de creaciones de Dávila tachonados por el efecto fantástico, se suma este divagar indeciso de sus actantes que acrecienta la sensación de incerteza en relación con las causas y efectos.

Son numerosas las cuestiones que el lector se plantea al transcurrir por las páginas de sus relatos, aunque, en general, se podrían reducir a tres fundamentales: ¿son sus protagonistas enfermos mentales?, ¿la incursión de lo insólito es el desencadenante último de los fenómenos extraños que acontecen en los textos? y ¿hasta qué punto el entorno social aporta el aldabonazo final que arroja a la trama y a sus personajes generalmente hacia un derrotero oscuro y trágico? La agudeza de la autora mexicana a la hora de modular enigmáticas puestas en escena opaca la interpretación y exige del lector una entramada labor exegética. La irresolución en el transcurrir de la trama y en el proceder de los personajes responde a «mecanismos de ocultamiento y metaforización» (Carrera Garrido, 2018, p. 191) que oscurecen una adscripción genérica de los textos pero que, al mismo tiempo, tornan más enriquecedora y compleja su interpretación.⁷

Desde la perspectiva de este trabajo, se sostiene que, de los tres factores apuntados —enfermedad mental, elemento fantástico o presión social— si indudablemente todos contribuyen en gran proporción a desentrañar la comprensión de las tramas, el elemento social, aunque pudiera parecer secundario, es, sin embargo, el resorte principal. Con maestría, Dávila condimenta sus relatos con alusiones más o menos veladas a un clima social opresor que se infiltraría en la psique de sus personajes y que, simultáneamente, contribuiría al desencadenamiento o agudización de la turbulencia fantástica. Los hogares, a la postre núcleo experiencial de sus moradores, serán sustento sobre el que se plasma de forma subrepticia esta problemática y que, por lo tanto, darán buena muestra del efecto que aquí hemos denominado como (trans)doméstico.

Este es el caso emblemático de «La señorita Julia», incluida en su primer volumen de relatos publicado, *Tiempo destrozado* (1959). «La señorita Julia» responde a la inclinación «vivencial» que Dávila prefería para sus narraciones: «la vivencia es lo que comunica a la obra la clara sensación de lo conocido [...] construye su fuerza

7 En la misma dirección de elusividad genérica apunta Mariana Enriquez cuando afirma sobre Dávila: «Pero su imaginación creció en medio de este gótico desértico: no hay demonios del polvo ni de los socavones en su narrativa, pero sí hay una desolación inexplicable, una soledad tan vasta como los grandes espacios de su país» (2022).

interior y su más exacta belleza» (Dávila, 2009b, p. 193). Esta característica es lo que llevó a la autora a emplazar muchas de sus narraciones en contextos cotidianos sobre los que fraguar perspectivas inusuales, rompedoras de certezas convencionales (Eudave, 2021: 13). También, dentro de sus tres temáticas fundamentales que, a decir de Dávila, son el amor, la locura y la muerte, «La señorita Julia» proyecta, en principio, la locura, «ese hilo tan fino y tan sutil que separa la aparente y frágil cordura de la insania y se rompe tan fácilmente» (Dávila, 2009b, p. 193). El epicentro «vivencial» de este relato es Julia, una oficinista de mediana edad, soltera, sin hijos y que vive sola en la casa heredada de sus padres, ya fallecidos. El lector entiende que, más allá de realizar una labor pulcra y metódica en su lugar de trabajo y de una discreta y desapasionada relación con su colega el contable Carlos De Luna, poco más hay de estimulante en la vida de la protagonista: «Siempre se la veía pulcra; vestida con sencillez y prosperidad. [...] Algunas veces [De Luna] se quedaba a tomar un café y a oír música, mientras la señorita Julia tejía algún suéter para sus sobrinos» (Dávila, 2009a, p. 56). La única inspiración imaginativa en su cotidianidad parecen ser las lecturas de autores románticos ingleses como Shelley, Keats o las hermanas Brontë, lo que apuntaría, como señala Luna Martínez (2008), a una corriente tumultuosa de desazón o anhelos reprimidos por debajo de una fachada personal incorruptible.

Esta situación se mantendría hasta que, una noche cualquiera en la casa, comienzan una serie de enigmáticos ruiditos y correteos que ya nunca más cesarán y desvelarán, noche tras noche, el descanso, la serenidad y la cordura de Julia: «Una noche la había despertado un ruido extraño como de pequeñas patadas y carreras ligeras. Encendió la luz y buscó por toda la casa, sin encontrar nada» (Dávila, 2009a, p. 57). La obsesión de la mujer por acabar con los roedores, supuesto origen de los insistentes rumores nocturnos, apuntalará su deriva mental. Se insiste en el texto en que Julia lleva ya un mes sin dormir, y su aspecto desmejorado, física y mentalmente, no pasa desapercibido a sus colegas y su jefe que pronto, sobre todo los primeros, harán circular maliciosos rumores sobre ella, aunque la naturaleza de estos no se llega a explicitar en el texto: «Se sentía observada por ellos hasta en los detalles más insignificantes, y ni qué decir de la oficina, donde su conducta llevaba a los compañeros a pensar en motivos humillantes y vergonzosos» (Dávila, 2009a, p. 59). En gran medida acrecentados con las maledicencias de su entorno laboral, Julia se precipita hacia un cansancio y un desvarío mental extremos que provocan que De Luna anule el compromiso y que se vea impelida a dejar temporalmente su trabajo. Sus hermanas la acompañan en su casa durante las noches, pero ni, aun así, los ruidos acabarán para Julia que, seguirá, impenitente, tratando de cazar o, al menos, de atisbar a las conjeturadas ratas.

Como bien subraya Cecilia Eudave, uno de los rasgos más identificativos de Dávila es cómo los personajes generan atmósferas en sus relatos (2021, p. 15). Como lectores, siguiendo las tribulaciones de Julia, asistimos a un espesamiento de las circunstancias, a una exacerbación de la «estética del sufrimiento» (Luna Chávez; Díaz Arciniega, 2018), a una creciente ansiedad que, paulatinamente, acompaña al extraño fenómeno de los ruidos. Esto traza un paralelismo entre la protagonista y

su hogar: «La señorita Julia se sentía como una casa deshabitada y en ruinas; no encontraba sitio ni apoyo; se había quedado en el vacío; girando a ciegas en lo oscuro; quería dejarse ir, perderse en el sueño; olvidarlo todo» (Dávila, 2009a, pp. 62-63). A primera vista, todo parece apuntar a un suceso de naturaleza meramente psicológica, a una proyección fantasmática y, sin embargo, cierto margen de ambigüedad persistirá, como así suele ocurrir en todos los relatos de la autora. La casa familiar de Julia y los murmullos nocturnos no son la enésima reescritura del viejo tópico de la casa encantada con fantasmas puesto que, claramente, la trama trasciende los tabiques del propio lugar arquitectónico y, también, los de la corporalidad y mente de su protagonista. El hogar de Julia se convertirá en una caja de resonancia de la «identidad sofocada» (Eudave, 2021, p. 16) por el prurito y las convenciones sociales patriarcales. La descomposición paulatina de la psique de Julia comienza con la percepción de los extraños ruidos, sí, pero el verdadero aldabonazo acontece cuando su entorno, comprensivo con ella solo hasta el momento en que no trasgrede ninguna norma ni apariencia, no le abre ningún canal para comunicar su situación dramática. Se adopta una posición hostil y acusadora contra Julia ante las transformaciones «improcedentes» que advierten en ella, aunque las imputaciones siempre sean disimuladas y nunca expresadas abiertamente ante su víctima. Dentro de la técnica de veladura que tan magistralmente practica Dávila, se entrecruzan alusiones a la anormal experiencia de Julia en la intimidad de su vivienda y referencias al encarnizamiento social que sufre por las consecuencias físicas que esta le provoca. El resultado, en forma de trastorno emocional, queda claramente explicitado cuando en el relato se afirma: «La incompreensión y la bajeza de que era capaz la mayoría de la gente la habían destrozado y deprimido por completo. Recordaba constantemente aquella conversación que había tenido el infortunio de escuchar, y la reconvencción del señor Lemus... y entonces las lágrimas le rodaban por las mejillas y los sollozos subían a su garganta» (Dávila, 2009a, p. 60).

Julia, abrumada por el peso de la conciencia y por la represión severamente internalizada, rechazará incluso comentárselo a su prometido puesto que «le apenaba sobremanera que [De Luna] llegara a saber que su casa se encontraba llena de ratas» (Dávila, 2009a, p. 58). Pero, más allá del oprobio relativo a que se ponga en duda su pulcritud, presentimos que algo más profundo atenaza el equilibrio mental de la mujer, un aspecto que Dávila consigue esbozar mediante una surtida paleta de términos que refleja el hondo padecer de Julia: «Cuando empecé a sufrir aquella situación desquiciante, se rehusó a verme diariamente como hasta entonces lo hacía, por temor a que sospechara algo. Experimentaba una enorme vergüenza de que descubriera su tragedia. De solo imaginarlo sentía que las manos le sudaban y la angustia le provocaba nauseas» (Dávila, 2009a, p. 60). La serena, disciplinada e intachable Julia que se nos dibuja al inicio del relato acabará psicológicamente aniquilada, perdidos completamente los estribos y la compostura, como vemos en el terrible final donde, formalmente, mediante frases entrecortadas por puntos suspensivos, se refleja su quebrantamiento mental más absoluto:

¡Por fin las había descubierto!... ¡las malditas, las malditas, eran ellas!... con sus ojillos rojos y brillantes... eran ellas las que no la dejaban dormir y la estaban matando poco a poco... pero las había descubierto y ahora estaban a su merced... no volverían a correr por las noches ni a hacer ruido... estaba salvada... volvería a dormir... volvería a ser feliz... allí las tenía fuertemente cogidas... se las enseñaría a todo el mundo... a los de la oficina... a Carlos de Luna... (Dávila, 2009a, p. 63)

No obstante, lo que Julia blande entre sus manos cuando la halla su hermana Mela en este estado de delirio no es rata alguna, sino «una estola de martas cebellinas» (Dávila, 2009a, p. 64). Como señalan Luna Chávez y Díaz Arciniega (2018), la valía social de Julia y su propio autoconcepto se cifran en mantener una imagen de decencia y eficacia públicas y, de puertas adentro, una capacidad de ejecutar las tareas domésticas con esmero. En el momento en que se resiente la segunda faceta, la primera se ve irremediamente afectada y ambas se retroalimentarán. Su casa, entendida como transposición de la propia Julia en cuanto que su lugar vivencial más personal e íntimo, donde radica su identidad familiar y personal, es el espacio donde se abre una primera grieta por medio del impulso fantástico. Los correteos nocturnos surgen inopinadamente; nada, en principio, parece ser el detonante que justifique su aparición una noche concreta. Todo acontece en medio de la rutina y anodinia generalizada que dominan la vida de Julia. Si lo comparamos con otros relatos de características similares de la autora como «El huésped», «La celda» o «El desayuno» se observa cómo el fenómeno extraño irrumpe sin previo aviso en las vidas de los protagonistas, si bien, en todos los casos, su situación viene precedida por una existencia desajustada en alguna de sus facetas y cuyo origen directo es un ambiente familiar asfixiante o constricciones sociales que se presienten encarnadas en la propia psique del personaje. Señala Luna Martínez el «matrimonio indeseable» (2008) —asunto que esta crítica considera frecuente en Dávila y al que tilda como el «tema de la soltera que enloquece»— como detonante perturbador de sus protagonistas femeninas. Esto se hace ostensible en varias de sus narraciones donde las protagonistas se debaten entre el deseo y un rechazo a la unión matrimonial no claramente explicitados, pero que, en cualquier caso, surge como una circunstancia que planea como factor disruptivo sobre la existencia cotidiana de estas mujeres. En última instancia, Luna Martínez califica este deslizamiento hacia la enajenación en términos de elección: «Casadas, amantes, viudas o solteras, sus personajes femeninos prefirieron el suicidio, el crimen o la locura como rebelión silenciosa frente a los imperativos de un patriarcado, que definía su identidad, su feminidad, a partir de la aceptación sumisa de un ser para los otros» (2008). Si bien parece evidente que el trastorno de Julia tiene mucho que ver con sus condiciones personales y, entre ellas, también, las demandas que entraña un matrimonio, no parece tan acertada la idea de que esto, en relación con el desvarío mental o la alteración de los sentidos, se pueda definir como una decisión personal. Además, no olvidemos que Julia sufre profundamente por la ruptura de su compromiso, así como por tener que darse de baja en su trabajo. De hecho, su estado se precipita hacia la debacle cuando ambos hechos coinciden: «Tenía la convicción de que aquellos animales la perseguirían hasta el último día de su vida, y toda lucha contra ellos sería inútil.

No fue más los domingos a comer con sus hermanas por no poder soportar el ruido que hacían los niños y menos aún jugar a las cartas. Tejía constantemente con manos temblorosas; de cuando en cuando se enjugaba una lágrima» (Dávila, 2009a, p. 63). La fuerte depresión que aqueja a Julia se acomoda, así, mejor al concepto de «pattern of female entrapment and escape» que traza Frouman-Smith (1989a). Los roles limitados que su femineidad le impone, así como el despiadado juicio social a la que se la somete cuando, supuestamente, contraviene dichos papeles, es lo que la atrapa en un circuito sin posible escapatoria más allá de la ruina mental.

En definitiva, la aparente distorsión de la realidad que en el hogar de Julia se produce no se puede comprender sin atender a los fenómenos que, previa y también paralelamente, ocurren fuera del lugar. Dentro del juego de ambigüedades que tan bien practica la autora mexicana, como lectores desconocemos hasta qué punto todos los hechos, externos e internos, están relacionados. Pero la sospecha es que, efectivamente, la conexión simbólica es fuerte. Desde una concepción (trans)doméstica, por lo tanto, el tradicional hogar insólito es mucho más que un mero edificio donde transcurren hechos inquietantes y, por el contrario, genera una multitud de relaciones y de significados con su entorno y, en este caso, con su moradora.

No es la primera vez que se valoran conjuntamente la obra de Dávila con la película *The Babadook* y otros ejemplos de cine «fantaterrorífico» de tipología posmoderna. Carrera Garrido, con especial interés por «El huésped», los analiza atendiendo a «un mismo énfasis en la construcción del discurso, con consecuencias determinantes en el valor de lo representado y afinidades con una concepción particular ya no tanto de los elementos de la modalidad cuanto, en general, del proceso de figuración y comentario de nuestras inquietudes» (2018, p. 191). Las afinidades a las que se refiere este experto saltan a la vista si tenemos en cuenta que, además, como también él mismo remarca, comparten la capacidad de «habla[r] de los demonios interiores de los protagonistas, que, si no se materializan, ni discursiva ni, a menudo, literalmente, es justo por su naturaleza evanescente, subjetiva y aun, si se quiere, inexistente; inexistente, claro está, en un sentido físico, no en el psicológico ni social» (Carrera Garrido, (2018, p. 202). A todo esto, se suma toda una serie de significativos paralelismos adicionales referentes al protagonismo femenino en su relación con el hogar en el que transcurre la acción y que aquí se explorarán. Esta comunión de factores viene principalmente orquestada por el recurso al fantástico y al drama psicológico sobre los que pivota tanto la trama de «La señorita Julia» como de *The Babadook*. Y, fundamentalmente, como inicialmente se mencionaba, si algo resulta representativo para el presente artículo es la capacidad de ambas narrativas para situar a sus protagonistas femeninas frente a un entorno social fuertemente restrictivo y antagónico que las obliga a replegarse a sus hogares donde lo fantástico se impone. Sin embargo, los principales acercamientos a la película de Jennifer Kent se han realizado desde dos frentes mayoritarios: los que hacen prevalecer una lectura del filme como una «narrativa del trauma» (Mitchell, 2019; Gildersleeve, Sulway y Howell, 2022) y los que, sin renunciar a la consideración de aspectos psicoanalíticos, se han concentrado más bien en el legado gótico que encierra esta creación (Diamantino y Heiremans, 2015; Quigley, 2016; Konkle, 2019; Gaunson,

2019). La propia Kent ha refrendado las posibilidades de ambos enfoques en numerosas entrevistas (Sélavy, 2014).

The Babadook, como en el cuento de Dávila aquí analizado, es la historia de una casa y sus habitantes. De hecho, la película, antes de la aparición del título, se abre con escenas donde se retrata claramente el complicado contexto de una madre de familia, Amelia, traspasada por la pérdida de su esposo Oskar, así como por su agotamiento físico y mental y los patrones de comportamiento traumatizados y disruptivos de su pequeño Samuel. No casualmente, tras esto, la cámara nos adentra en varias estancias solitarias y en penumbra de la casa mostrando al tercer protagonista de la historia: el espacio que ambos ocupan y que será el escenario predominante de la película en su transcurso. El filme da comienzo en vísperas del séptimo cumpleaños de Samuel, también aniversario del fallecimiento de su padre cuando conducía a la progenitora al hospital a dar a luz. Esta conmemoración de muerte y vida propicia la aceleración del lastre psicológico que desestabiliza el equilibrio emocional de Amelia y la relación con su hijo, un pequeño fascinado con los monstruos y la magia, que plantea continuas demandas a su desbordada madre en forma de comportamientos díscolos. Será precisamente un monstruo, el Babadook —cuyas andanzas recoge un volumen infantil de formato *pop-up* de naturaleza siniestra aparecido misteriosamente dentro de la casa— el detonante fantástico que agudizará las obsesiones de madre e hijo hacia una crisis de delirio, irrealidad y agresividad. Sin embargo, como bien han señalado varios autores, el Babadook —una suerte de coco, *bogeyman* o, atendiendo a la mitología australiana, *bunyip*— no sería más que una excusa, en forma de tropo, de profecía autocumplida, sobre la debacle de una familia en un contexto social adverso y carente de empatía (Sélavy, 2014; Dowd, 2014; Cruz, 2014; Escalas Ruiz, 2019).

A pesar de la difícil coyuntura de la protagonista, la primera parte de la cinta nos sitúa frente a una madre extenuada, pero simultáneamente abnegada y entregada al cuidado de su vástago. Así, algunos trabajos críticos han fundamentado el análisis de la película en el conocido dilema entre los conceptos de «buena madre» versus «mala madre» (Quigley, 2016) y la idealización generalizada de la maternidad y las consiguientes constricciones y consecuencias mentales de esto sobre las mujeres (Konkle, 2019). En concreto, Amanda Konkle articula su revisión sobre la presión social que impediría a las madres deslindarse de su prole hallándose, por lo tanto, abocadas a entrar en el circuito opresivo de «neoliberal ideologies of intensive parenting and feminist theories about maternal ambivalence and abjection». El propósito de la autora es, en su trabajo, desentrañar este entramado ideológico «to ultimately argue that the real monster in the film is the pressure to be the perfect mom that comes from the ideologies of intensive mothering» (2019, p. 2). Es cierto que la historia se divide en dos secciones principales donde, en la primera, Amelia responde a un retrato relativamente convencional de madre «buena» y, en un segundo momento, por el contrario, a una progenitora enajenada y «monstrificada», completamente distanciada de los parámetros de una maternidad virtuosa y sacrificada. También, y el presente trabajo es parcialmente coincidente con esta línea, resulta obvio que Amelia sufre una enorme presión social para adecuarse a los mandatos

sociales de una forma concreta de ejercer el cuidado de un menor. No obstante, por encima de esto, existe un concepto más abarcador que trasciende el tópico sobre la maternidad en la película y es el relativo al concepto de «normalidad», como también se señalaba en el relato «La señorita Julia».

Una frase elocuente que Amelia, arrebatada por una serie de acciones de su hijo, le profiere indignada, «Why can't you be normal?», es clave para comprender e interpretar la totalidad de la historia. Pero ya no solo estaríamos ante una oposición entre buena o mala madre, sino que también se pondría en entredicho aquello que representa un buen hijo, una familia adecuada, un hogar conveniente; en definitiva, una existencia socialmente sancionada y refrendada. El recurso visual que se establece entre lo externo, lo luminoso y diurno, como representación de la aprobación social, frente a la oscuridad y estigma de aquello que no puede ser admitido, de lo que debe permanecer recluido puertas adentro, articula las escenas más poderosas de la historia. Como es esperable, la casa familiar juega un rol primordial en este sentido. La construcción victoriana donde se desarrolla gran parte de la trama es un envejecido y descuidado edificio anticipado por un jardín selvático y donde, intramuros, reina un ambiente opresivo y oscuro y con un mobiliario anticuado y sofocante. Como parte del juego de convenciones de lo terrorífico y lo gótico, el corazón de este hogar radica en el sótano, espacio por antonomasia de lo insólito. Símbolo obvio de aquello que permanece velado, que no puede ni debe emerger al exterior, Amelia lo emplea como repositorio intocable de vestidos y objetos que pertenecieron a su marido, mientras que Samuel lo convierte en un espacio de juegos donde interacciona de una forma más fluida, pero no menos tétrica, con la memoria de su progenitor. No en vano, la fisonomía de Babadook remedará la disposición de las antiguas prendas de Oskar que Samuel configura en el subsuelo.

La asociación entre la casa como edificio abyecto y sus moradores, como seres perturbados, queda subrayada cuando Ruby, prima de Samuel e hija de Claire, hermana de Amelia, rebate a Samuel la existencia de Babadook y este arguye: «How would your mum know it's real or not? She never comes to our house». La chiquilla, deseosa de vejar a su primo, no duda en replicar: «She doesn't want to go. It's too depressing». Poco después, en una conversación paralela entre hermanas, Claire, sin tapujos, admite: «I can't stand being around your son! You can't stand being round him either!». La asociación entre el rechazo que ocasiona un hogar desastrado y un frágil niño, víctima de diversos trastornos mentales y discriminado incluso por su entorno más estrecho, es obvia. Ambos, juntamente con Amelia, conforman un foco familiar disfuncional y disfórico. En palabras de Ruiz Escalas, estaríamos ante un «lugar corrompido» que abarcaría al domicilio y sus habitantes:

La familia asociada a nuestra imagen de hogar puede convertirse en un *locus corruptus* ya sea por dinámicas familiares extrañas o comportamientos y actitudes familiarmente extrañas (*uncanny*) como porque nuestra casa se convierta en un lugar oscuro, monstruoso o peligroso en el que vivir. (2019, p. 111)

Más allá del papel simbólico de la casa y de sus espacios, lo que realmente subraya la disfuncionalidad de la familia protagonista es la estructuración panóptica

que abisma aún más las diversas conductas de Amelia y Samuel y los lleva a aislarse de la sociedad. Si Babadook —tal vez trasunto del propio Oskar— amenaza la estabilidad del hogar, sobre todo por la enigmática autoría y aparición del libro,⁸ serán diversas instancias sociales quienes afiancen la deriva de Amelia y Samuel dentro de su espacio familiar. Distintos episodios conflictivos protagonizados por Samuel aparecerán jalonados por la interacción de su madre con representantes de instituciones que la hostigan y exacerbaban su deterioro psíquico. Con la salvedad de un compañero de trabajo de Amelia y una bondadosa y anciana vecina, las actitudes de todos los demás personajes serán marcadamente antagónicas, remarcado esto por técnicas visuales que ensombrecen, culpabilizan, a la madre, mientras dotan de tajante legitimidad a los que cuestionan la labor de esta: «But they sit in front of a large window, the bright light behind them suggesting they are enlightened ‘experts,’ while Amelia is small, emotional, and in the dark in the opposing eye-level shot» (Konkle, 2019: 4). De este modo, cuando convocan a la protagonista a una reunión del colegio por la conducta alborotadora de Samuel, la premisa institucional es la necesidad de controlar al niño mediante un tutor personalizado, lo que implica, a su vez, el aislamiento del pequeño del resto de su grupo escolar. Incluso si su madre reclama: «Samuel doesn’t need a full time monitor, he needs some understanding!», el talante del profesorado será inconvencible y enjuiciador. Lo mismo ocurrirá a lo largo de distintas discusiones con su hermana Claire que insiste en patologizar a Samuel: «You need to get him to see someone, Amelia. It’s not normal for a kid to carry on with this rubbish». Durante el cumpleaños de Ruby, la contraposición de Samuel, inquieto y aferrado en brazos de su madre, con las altivas amigas de Claire que, mediante miradas reprensoras y perplejas, se muestran claramente incapacitadas para empatizar con la situación de Amelia, da testimonio, una vez más, de la coacción social que sufre esta última. No se queda aquí la muestra de ejemplos censores sobre Amelia que nos proporciona Kent. El desgaste físico de Amelia, a la que aqueja un insomnio crónico y las extremas crisis de su hijo la llevan a consultar a un pediatra que, ante la demanda de fármacos para ayudar al niño a dormir, replica: «Most mothers aren’t too keen on them unless it’s really bad». Este nuevo juicio de valor institucional que contrasta a la «desajustada» Amelia frente a un pretendido estándar social se confirmará con una posterior entrevista de la protagonista con la policía y, también, con una visita al domicilio de los servicios sociales ante la desescolarización de Samuel. En todos los casos la situación se repite en un bucle de incompreensión emocional por parte de la sociedad y que se subraya visualmente: ademán altanero, compostura rígida, expresión facial impasible, frente a la imagen de la temblorosa, insegura y desvalida Amelia.

Finalmente, tras esta reiteración de episodios, como ya se apuntaba anteriormente, Amelia cortará toda conexión con el exterior y se recluirá junto con Samuel

8 Son varios los estudiosos que adjudican la creación del libro a la propia Amelia que, en un momento dado, hace referencia a su pasado como escritora de volúmenes infantiles (Quigley, 2019, p. 173; Gaunson, 2019, p. 359). Sin embargo, dado que el espectador no posee más que esta mera pista especulativa para atribuírselo, en mayor sintonía con la ambigüedad fantástica, resulta más sugerente no zanjar esta cuestión mediante interpretaciones que prácticamente descartarían así la intervención insólita sin que el propósito del filme sea claramente este.

en el interior del hogar. La segunda parte de la película escenificará de forma extrema y dramática la lucha de la mujer contra la represión internalizada, contra sus pensamientos más ocultos, contra la sociedad que ha quebrado sus opciones y las ha censurado como reprensibles. En esta lucha, en la que Babadook parece tomar posesión de Amelia, a menudo esta se debatirá desatando agresiones brutales contra su pequeño y su propia perplejidad ante esta dimensión siniestra que asoma en su personalidad. Así, si en un momento dado vocifera al hambriento Samuel: «If you're that hungry, why don't you go and eat shit!», segundos después, atónita, se corrige: «I'm so sorry. I don't know why I said that. That was terrible». No estamos tanto ante una mala madre ahora enfrentada a la progenitora beatífica del inicio, sino ante un debate abierto en torno a la imposición de patrones y modelos de conducta que han arrastrado a la mujer hacia un aturdimiento que le impide, más allá del elemento fantástico que también la vence, discernir los límites de su personalidad, las fronteras de sus valores, de su propio hogar. Como ocurría con el personaje de Julia de Amparo Dávila, lo terrorífico aquí ya no son los ruidos de origen desconocido, el monstruo oculto en el sótano o en el armario, sino el estado de exaltación al que la coerción social empuja a la protagonista, que la aboca, así, a fusionarse con el propio ser aberrante.

4. Conclusiones

Las casas que protagonizan «La señorita Julia» y *The Babadook* son espacios físicos tangibles, pero, también, estados psíquicos. Albergan la oscuridad que sus moradores a su vez contienen y destilan; las fisuras que en ellas se abren mediante el impulso fantástico dan lugar a alucinaciones visuales y acústicas, a ofuscaciones mentales y emocionales, a la deriva mental de la sinrazón. Pero en los dos casos estamos ante narrativas complejas, no reductibles a una sola causa. No hay discontinuidad entre lo externo y lo interno, entre lo psíquico y lo social, lo real y lo fantástico, todo forma parte de un mismo entramado. Estos hogares no están encantados en términos prosaicos, por el contrario, son extensión de sus habitantes y de las tribulaciones personales y contextuales de estos. En definitiva, dan buen ejemplo de la naturaleza (trans)doméstica que en este estudio se proponía demostrar. Conforman una dialéctica social multifactorial donde los límites entre lo externo y lo interno quedan, pues, desdibujados. El tópico del domicilio encantado vinculado sin cuestionamiento con sus habitantes femeninas, cual diada consabida, queda, pues, superado con representaciones como las que aquí se han analizado.

Son numerosos los paralelismos entre el relato de Amparo Dávila y la película de Jennifer Kent, pero, también, conviene remarcar algunas diferencias. El dramático final de Julia no encuentra correspondencia en la película, donde madre e hijo, en amorosa cooperación, consiguen devolver al monstruo a su guarida subterránea y, allí, mantenerlo bajo control, sabedores de que no es amputable, de que forma parte de su memoria, de su historia personal. Sin embargo, algunos flecos finales aproximan, una vez más, el filme al libro, ya que, si Julia parece haber perdido completamente la cordura para la conclusión del relato, se puede hipotetizar que

la casa en *The Babadook* sigue dando refugio a lo que socialmente no es presentable en sociedad —el dolor, el duelo, la depresión, lo disfuncional—. En definitiva, ese monstruo agazapado y alimentado por gusanos que tarde o temprano pugnará por trasvasar las fronteras del edificio que habita.

Referencias

- Balanzategui, Jessica. (2017). *The Babadook* and the Haunted Space between High and Low Genres in the Australian Horror Tradition. *Studies in Australasian Cinema*, 11(1), 18-32. DOI:10.1080/17503175.2017.1308907
- Carrera Garrido, Miguel. (2018). Silencios y metáforas: analogías en el uso de la ambigüedad en «El huésped» de Amparo Dávila y el cine de terror (pos)moderno. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 6(2), 187-206. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.516>
- Couto-Ferreira, Érica. (2021). *Infestación. Una historia cultural de las casas encantadas*. Dilatando Mentes Editorial.
- Cruz, Lenika. (10 de diciembre de 2014). What the Hellish *Babadook* Has to Say About Childhood Grief. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/12/what-the-hellish-babadook-has-to-say-about-childhood-grief/383528/>
- Dávila, Amparo. (2009a). *Cuentos reunidos*. Fondo de Cultura Económica.
- Dávila, Amparo. (2009b). Mi actitud literaria en Regina Cardoso y Laura Cázares (eds.), *Amparo Dávila. Bordar el abismo* (p. 193). Universidad Autónoma de México y Tecnológico de Monterrey.
- Diamantino Valdés, Jesús y Heiremans, Carolina. (2015). *The Babadook* de Jennifer Kent: la dualidad del ser humano y la escenificación del monstruo. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico* 3(2), 107-115. <https://raco.cat/index.php/Brumal/article/view/303912>
- Díez Cobo, Rosa María. (2020). Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 8(1), 135-156. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.633>
- Dowd, A. A. (2014). *The Babadook* is metaphorically rich—and pretty damn scary too. *AV Film*.
- Enriquez, Mariana. (2022). Intimidación arrasada, seres extraños, gótico desértico: toda Amparo Dávila. *Babelia, El País*.
- Escalas Ruiz, María Isabel. (2019). El terror maternal contemporáneo desde la psicopatía del personaje infantil en *Babadook*. *Concordia Discors vs Discordia Concors. Researches into Comparative Literature, Contrastive Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies* [Investigación], 107-144. Ștefan cel Mare University Press.
- Eudave, Cecilia. (2021). Amparo Dávila: la escritura como refugio ante lo siniestro. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 9(1), 11-19. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.771>
- Foucault, Michel. (2008). Topologías. *Fractal*, (48), 39-62. Trad. Rodrigo García.

- Frouman-Smith, Erica. (1989a). Patterns of Female Entrapment and Escape in Three Short Stories by Amparo Dávila. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 18(2), 49-55.
- Frouman-Smith, Erica. (1989b). Entrevista con Amparo Dávila. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 18(2), 56-63.
- García, Patricia. (2015). *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*. Routledge.
- García, Patricia. (2020). A Geocritical Perspective on the Female Fantastic: Rethinking the Domestic. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 22(4). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3689>
- Gaunson, Stephen. (2019). Spirits Do Come Back: Bunyips and the European Gothic in *The Babadook*. En Collins, Felicity; Landman, Jane y Bye, Susan Bye (eds.), *A Companion to Australian Cinema* (pp. 355-369). Hoboken: Wiley.
- Gilbert, Sandra y Gubar, Susan. (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press.
- Gildersleeve, Jessica; Sulway, Nike y Howell, Amanda. (2022). Monstrous Victims: Women, Trauma, and Gothic Violence in Jennifer Kent's *The Babadook* and *The Nightingale*. En Gildersleeve, Jessica y Cantrell, Kate (eds.), *Screening the Gothic in Australia and New Zealand: Contemporary Antipodean Film and Television* (pp. 213-228). Amsterdam University Press.
- Kent, Jennifer (Directora). (2014). *The Babadook* [Película]. Screen Australia and Entertainment One.
- King, Stephen (1981). *Danse Macabre*. Hodder & Stoughton.
- Konkle, Amanda. (2019). Mothering by the Book: Horror and Maternal Ambivalence in *The Babadook* (2014). *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics*, 3(1-2), 1-12. <https://doi.org/10.20897/femenc/5910>
- Luna Chávez, Marisol y Díaz Arciniega, Víctor. (2018). La rutina doméstica como figuración siniestra. Amparo Dávila: su poética del dolor. *Sincronía*, (74), 205-233. <https://www.redalyc.org/journal/5138/513855742010/html/>
- Luna Martínez, América. (2008). Amparo Dávila o la feminidad contrariada. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (39). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3033505>
- Massey, Doreen. (1994). *Space, Place and Gender*. Polity Press.
- Milbank, Alison. (1992). *Daughters of the House: Modes of the Gothic in Victorian Fiction*. Palgrave Macmillan.
- Mitchell, Paul. (2019). The Horror of Loss: Reading Jennifer Kent's *The Babadook* as a Trauma Narrative. *Atlantis: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 41(2), 179-196.
- Preciado, Paul B. (2022). *Dysphoria mundi*. Anagrama.
- Quigley, Paula. (2016). When Good Mothers Go Bad: Genre and Gender. *The Babadook*. *Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, (15), 57-75.
- Roas, David. (2014). El reverso de lo real: Formas y categorías de lo insólito en Javier Ordiz (ed.), *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)* (pp. 9-30). Peter Lang.

- Ryan, Marie-Laure. (2012). Space en Peter Hühn (ed.), *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg University. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/55.html>
- Sélavy, Virginie. (2014). *The Babadook*: Interview with Jennifer Kent. *Electric Sheep Magazine*.
- Sheller, Mimi y Urry, John. (2006). The New Mobilities Paradigm. *Environment and Planning*, 38(2), 207-226. <https://doi.org/10.1068/a37268>
- Showalter, Elaine. (1977). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton University Press.
- Showalter, Elaine. (1991). *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writings*. Clarendon Press.
- Wallace, Diana y Smith, Andrew (eds.). (2008). *The Female Gothic: New Directions*. Palgrave.

Recibido el 27 de febrero de 2023

Aceptado el 30 de junio de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 107-125)]

NARRATIVAS ALTERNATIVAS DE LA GUERRA DE VIETNAM: NANCY SPERO SOBRE LA MASCULINIDAD Y LA VIOLENCIA

ALTERNATIVE NARRATIVES OF THE VIETNAM WAR: NANCY SPERO ON MASCULINITY AND VIOLENCE

RESUMEN

Este artículo analiza la serie que la artista norteamericana Nancy Spero dedica a la guerra de Vietnam: «The War Series». Elaborada entre 1966 y 1970, en pleno auge del conflicto bélico, en este conjunto de piezas, Spero subraya la relación entre el mito de la masculinidad hegemónica, la violencia, la dominación y la guerra. En su momento, la mirada de Spero contribuyó a confeccionar un discurso contrahegemónico de la guerra de Vietnam, planteando, así, otra relación con la contienda. La artista no solo condenaba lo que estaba aconteciendo en Vietnam, sino que invitaba a la audiencia a repensar en qué medida sus identidades, masculina y femenina, estaban configurándose en relación con la guerra. Nuestro trabajo contextualizará la obra de Spero, analizará las piezas más relevantes de la serie y, en diálogo con ellas, reflexionará sobre la imbricación de la guerra, la violencia y la sexualidad.

Palabras clave: Nancy Spero, Guerra de Vietnam, masculinidad, violencia.

ABSTRACT

This article analyses the series that the American artist Nancy Spero dedicates to the Vietnam War: «The War Series». Created between 1966 and 1970, at the height of the armed conflict, in this set of pieces Spero underlines the relationship between the myth of hegemonic masculinity, violence, domination and war. At the time, Spero's gaze contributed to making a counter-hegemonic discourse of the Vietnam War, thus proposing another relationship with the war. The artist not only condemned what was happening in Vietnam but invited the audience to rethink the extent to which their identities, masculine and feminine, were being shaped in relation to the war. Our work will contextualize Spero's work, will analyse the most relevant pieces in the series and, in dialogue with them, will reflect on the intertwining of war, violence and sexuality.

Keywords: Nancy Spero, Vietnam War, masculinity, violence

1 Universidad de Salamanca, mcastanedo@usal.es, <https://orcid.org/0000-0003-3685-9020>. Este trabajo se ha realizado gracias a la Ayuda para la Recualificación del Sistema Universitario Español en la modalidad Margarita Salas (2022-2024). DOI: 10.6035/asparkia.7210.



1. Disentimos: el poder de la rabia e indignación en la oposición a la guerra de Vietnam

Para la mayor parte de la población estadounidense, Vietnam no fue un nombre muy conocido hasta marzo de 1965, cuando su país decidió intervenir militarmente enviando allí sus tropas en aras de «ayudar a una pequeña democracia luchadora de Vietnam del Sur a mantener su independencia de una agresión comunista externa lanzada desde Vietnam del Norte y diseñada por la Unión Soviética y la China comunista» (Appy, 2008, p. 17). Pocos sabían que Estados Unidos llevaba implicado en Vietnam desde 1940 o que, junto con otras grandes potencias, había presidido —no sin reticencias— la división del país en dos a la altura del paralelo 17. Desconocían, también, que Washington utilizó su influencia en Saigón para deponer al jefe de Estado Bao Dai en favor del ultracatólico Ngo Dinh Diem con el objetivo de impedir la celebración de las elecciones generales que iban a tener lugar en 1956, acordadas en el tratado de paz alcanzado en Ginebra en 1954, tras la victoria vietnamita sobre Francia en la guerra de Indochina, y que casi con total seguridad hubieran significado la reunificación del país. Igualmente, los líderes estadounidenses tampoco tuvieron reparo en conspirar para derrocar al dictador Diem en 1963 cuando este empezó a ser un problema para la estabilidad del sur de Vietnam, perdiendo influencia entre la población en favor del régimen del norte y poniendo en peligro los intereses de Estados Unidos en dicho territorio (Hastings, 2019; Itulain, 2012; Appy, 2008; Prina, 2008).

La intervención —indirecta y directa— estadounidense en Vietnam, esa que se libraba, en teoría, para salvaguardar la integridad del autodenominado «mundo libre» frente a la amenaza comunista, gozó de amplio apoyo popular durante los primeros años del conflicto. Sin embargo, con el paso del tiempo, gracias a la cobertura mediática que recibió la guerra y, sobre todo, a las voces críticas que informaron de la realidad desde el terreno, la ciudadanía estadounidense fue descubriendo el engaño al que había sido sometida por sus líderes políticos. Fue, entonces, cuando se empezó a concluir que Vietnam del Sur no era ni una democracia, ni una nación independiente, sino un régimen corrupto e impopular tutelado por Estados Unidos; que su preservación no era capital para la seguridad nacional, y que, de hecho, el propio Estados Unidos estaba actuando como agresor, cometiendo atrocidades contra la población civil vietnamita. Así, muchos y muchas de los que en un inicio apoyaron los objetivos de la intervención comenzaron a preguntarse si estos eran alcanzables y si realmente valían la pena. Como resultado, hacia el final de la década de 1960, la guerra había llegado a ser la más impopular de la historia, produciendo un movimiento antibelicista sin precedentes (Appy, 2008).

Centrándonos en la influencia que tuvo la guerra de Vietnam dentro del contexto artístico norteamericano, cabe resaltar que apenas seis semanas después de la llegada de las tropas estadounidenses al sur del país, muchos y muchas artistas se movilizaron para manifestar su rechazo a la intervención. El 18 de abril y el 27 de junio de 1965, un anuncio a página completa apareció en el *New York Times* reclamando a la población que «acabara con su silencio» —«end your silence», en

el idioma original— en lo referido a la incursión de su país en el sudeste asiático. Dicho anuncio había sido encargado por el grupo recientemente creado Artists and Writers Protest against the War in Vietnam (AWP). Este colectivo, además, expresaba que no podían mirar hacia otro lado cuando el poder ejercido en su nombre y en el de todo el pueblo norteamericano con el fin de extender la hegemonía estadounidense hacia confines ilimitados estaba significando la destrucción y la muerte de otros seres humanos. Algo parecido sucedió en Los Ángeles cuando el grupo Artists' Protest Committee (APC) publicó en *Los Angeles Free Press* un nuevo llamamiento bajo el título *Disentimos —We Dissent—* el 14 de mayo de ese mismo año con proclamas antibelicistas similares (McCarthy, 2015).

Estas llamadas de atención a la ciudadanía estadounidense no serían más que el inicio de una serie de acciones grupales, realizadas tanto dentro como fuera de los espacios expositivos tradicionales, que se desarrollarían hasta la finalización de la guerra, siendo su paradigma, tal vez, la *Peace Tower* —también denominada *Artists' Tower of Protest*—. En respuesta a la falta de atención mediática que estaba recibiendo, en sus inicios, el conflicto bélico, el APC concibió una protesta monumental para principios de 1966 en la que podrían participar todos los artistas que desearan alzar su voz contra la guerra. Así, en un solar vacío en la intersección de La Cienega con Sunset Boulevard, cerca de Hollywood, en Los Ángeles, se instaló una gran torre de hierro en forma de tetraedro de dieciocho metros de altura diseñada por el escultor Mark Di Suvero y el arquitecto Kenneth H. Dillon. Tras ella se erigió un enorme mural compuesto por cuatrocientos dieciocho paneles, todos de igual tamaño, cada uno elaborado por un artista diferente. Su conjunto dio como resultado un ecléctico *collage* que amalgamaba distintos lenguajes pictóricos cuyo nexo común era el mensaje antibelicista. Así pues, aunque se dismantelara en un corto periodo de tiempo, tras varios meses de polémicas, la *Peace Tower* se había convertido ya en el imaginario popular en un símbolo de disenso frente al discurso oficial esgrimido por el gobierno estadounidense. El objetivo de la instalación no era otro que el de configurarse como una clara muestra de rechazo ante la guerra, tratando, al mismo tiempo, de despertar la conciencia de cada vez más personas (McCarthy, 2015; Aliaga, 2008; Frascina, 1999).

En esta misma línea, un año después, en 1967, el AWP organizó el *Collage of Indignation* en el Loeb Students' Center en la Universidad de Nueva York, con los críticos Dore Ashton y Max Kozloff como propulsores de la llamada a la participación de artistas. El *collage*, en el que colaboraron ciento cincuenta artistas —Nancy Spero, incluida—, resultó todo un éxito que atrajo a oleadas de visitantes indignados ante los horrores de la guerra (Frascina, 1999). No obstante, ante este tipo de acciones, Harold Rosenberg y Max Kozloff se preguntaban —sin censurar ni disuadir la protesta— si el campo de acción del arte en la política en aquella coyuntura se reducía a manifestar su oposición a la guerra, siendo ingenuo pensar que podría producirse algún otro resultado más allá. Sin embargo, nadie estaba considerando su contribución como algo más que una profunda afirmación del asco e indignación que sentían ante la violencia perpetrada en Vietnam. Frente al silencio, alzar la voz mediante el arte era ya un acto político.

Tampoco los críticos lamentaban esta presunta impotencia. En primer lugar, porque sabían que los y las artistas no protestaban debido a que creyeran que su protesta fuera a funcionar, sino porque, como seres humanos, era esencial hacer una declaración sobre las cosas que les resultaban humanamente intolerables. Y, en segundo lugar, porque reconocían que el arte moderno, como afirmación de la creatividad humana, podía aprovechar su superioridad moral para desafiar el discurso oficial imperante en la sociedad. Teniendo esto en cuenta, el *collage*, como Leon Golub —otros de los artistas participantes— bien había sintetizado, era una expresión popular de una repulsión popular (McCarthy, 2015). De lo que se trataba, en definitiva, era de que esa ciudadanía —estadounidense, pero también mundial— que nunca hubiera llegado a plantearse nada acerca de la intervención militar de un país en otro, significando, esto, el menosprecio de su soberanía, pudiera empezar a hacerlo. Pero, sobre todo, se trataba de que los crímenes que se estaban cometiendo para preservar los intereses del capitalismo occidental no pudieran ser nunca más ignorados.

Así pues, la urgencia de la acción reivindicativa se privilegió por encima de la cualidad estética de la pieza y de la profundidad de su discurso, imbuido de clichés e ideas, en ocasiones, vagas. En este sentido, la guerra de Vietnam, dentro del contexto norteamericano, puso a la comunidad artística ante un dilema moral y artístico, ya que, como apunta David McCarthy (2015), la necesidad de denunciar lo que estaba ocurriendo para intentar pararlo les llevó a desvincularse de lo que la historiadora del arte Moira Roth (1977) describió posteriormente como una «estética de la indiferencia», esto es, un tipo de sensibilidad encontrada en el arte que permanece autónomo, frío, neutral o irónicamente alejado de la realidad; algo presente en las corrientes artísticas dominantes en Estados Unidos durante la primera década de los años sesenta, como la abstracción y el arte pop, y también en las sensibilidades emergentes del minimalismo y el conceptualismo. El centro de la cuestión, como acertadamente señala Francis Francina (1999), estaba en que en un mundo del arte en el que existían *Arte y objetualidad* de Michael Fried y las obras de Noland, Olitski y Caro —en las que los problemas de «silueta», «forma» y «color» dominaban sobre los de la historia contemporánea—, el colectivismo del *collage* y la grosería, vulgaridad, chabacanería y fealdad se convertían en fuertes estrategias. Había, pues, que alejarse de lo existente porque desde esos lenguajes no podía canalizarse la ira, como sentenciaba Golub:

Hoy el arte es muy autónomo y está preocupado por la perfección. A través de esos canales, no puede estallar fácilmente la ira. El descontento explota como caricatura, fealdad, insulto y difamación [...]. La obra es básicamente indignación —contra la guerra, contra el bombardeo, contra el presidente Johnson, etc.—. ¡El Collage es grosero, vulgar, chabacano y feo! (citado en Francina, 1999, p. 114)

Finalmente, la guerra —y el bombardeo, y el presidente Johnson, sucedido por Nixon y Ford— terminó en 1975, cuando el Vietcong derrotó a Estados Unidos. Una derrota que ha tenido consecuencias y secuelas en la psique norteamericana al concebirse como el gigante Goliat vencido por un David subdesarrollado. Es

en este punto donde nos adentramos en el tema objeto de nuestro estudio, pues no es de extrañar que la violencia desplegada se uniera al mito de la masculinidad, sopesando la desazón de un país puesto de rodillas por un territorio pequeño (Aliaga, 2008). En este contexto agitado, de ira e indignación, es en el lugar en el que hemos de insertar la obra de Nancy Spero de la que nos ocuparemos, «The War Series»; un claro manifiesto contra la violencia de corte masculino que, alejándose de manidos clichés visuales a la hora de representar la guerra, aportará nuevos matices para pensarla. Spero contribuirá, de este modo, a confeccionar un discurso contrahegemónico de la guerra de Vietnam, apropiándose de una memoria viva y ayudando, con ello, a comprender cómo este acontecimiento político estaba, entre otras muchas cosas, reforzando los discursos remasculinizadores y el desprecio hacia lo femenino, afianzando, en definitiva, la polarización de la identidad de género masculina y femenina.

2. «The War Series» o el Vietnam de Nancy Spero

Nancy Spero, artista figurativa formada en Chicago —la «Segunda Ciudad», siempre a la sombra de Nueva York, centro neurálgico del arte moderno desde que París perdiera la capitalidad tras la Segunda Guerra Mundial—, inició su carrera en 1950 y, al igual que muchas artistas norteamericanas que se sumaron a la segunda ola del movimiento feminista, lo hizo en un ambiente dominado por el discurso del expresionismo abstracto americano. Como sostiene Patricia Mayayo (2008), este discurso, ligado al mito creado en torno al artista Jackson Pollock y, en general, en torno a la Escuela de Nueva York, tiene mucho que ver con la exaltación de la virilidad y con el reforzamiento de los roles de género característicos de la sociedad norteamericana de 1950. Lo que la crítica exaltaba de la pintura de Pollock era, precisamente, su fuerza, vigor y masculinidad agresiva, es decir, valores asociados con el mito de la masculinidad heroica. En este contexto, cabe preguntarse qué lugar podrían ocupar las artistas, dado que habían sido relegadas de manera evidente a un papel subalterno. En este sentido, mientras que muchas optaron por ocultar su nombre, es decir, su condición de mujer, tratando de escapar de las connotaciones que tenía la etiqueta de «mujer artista» en aquella época, Spero decidió huir a París en 1959 junto con su marido Leon Golub, para alejarse de la hegemonía del expresionismo abstracto y tratar, allí, de encontrar su propia voz.

No es de extrañar, por tanto, que uno de los temas capitales que recorre su obra sea la pérdida del lenguaje. La artista se sentía silenciada en varios sentidos, como mujer, en el contexto de una sociedad patriarcal, y como artista, marginada frente a los discursos imperantes, sin posibilidad de entablar diálogo alguno. Por este motivo, se identificará con Antonin Artaud —de ahí sus «Artaud Paintings» (1969-1970) y su «Codex Artaud» (1971-1972)—, apropiándose de la voz de un *outsider* para explorar los límites de la victimización; para ejemplificar, también, al artista —ella misma— rechazado por la sociedad de su tiempo. En sus palabras:

I think that the anger in the *War Series* and the *Artaud Paintings* came from feeling that I didn't have a voice, an arena in which to conduct a dialogue; that I

didn't have an identity. I felt like a non-artist, a non-person. I was furious, furious that my voice as an artist wasn't recognized. That is what Artaud is all about. That's exactly why I choose to use Artaud's writings, because he screams and yells and rants and raves about his tongue being cut off, castrated. He has no voice, he's silenced in a bourgeois society. (Isaak, 1996, p. 10)

Siguiendo los análisis de Aliaga (2008a), entendemos que otro elemento compartido con Artaud era la rabia, una rabia e indignación que Spero ya había plasmado antes en una serie de obras como *Les Anges*, *Merde*, *Fuck You* (1960) o en el periodo de las «Black Paintings» mediante la inclusión de exabruptos e insultos. Como decíamos, parte de esta rabia emanaba de la exclusión que sentía por parte de los sectores artísticos y circuitos galerísticos en años de dominio del expresionismo abstracto, primero, y, posteriormente, de la estética minimalista y conceptual en la que tampoco se sentía cómoda.

No obstante, Spero resiste. Ella encarna al sujeto silenciado, al sujeto ignorado, sí, pero al sujeto que, a pesar de todo, habla. Para reivindicarse, optará por una estrategia muy diferente a la que siguieron sus compañeras de la Escuela de Nueva York, como Lee Krasner, Elaine de Kooning o Grace Hartigan, quienes negociaron su difícil posición como mujeres artistas recurriendo a la desexualización. Spero, por su parte, se valdrá de la ironía y la confrontación, encontrando su lenguaje en la burla, el escarnio y la rebeldía. Será en obras como *Homage to New York (I Do Not Challenge)*, de 1958, donde Spero ya se dará cuenta de la importancia que tiene la burla como estrategia de resistencia y de oposición (Mayayo, 2008).

Burla y escarnio, pues, para resignificar la rabia; una rabia que no solo tenía que ver, como señalamos con anterioridad, con cuestiones de género o con haber quedado relegada al ostracismo como artista figurativa, sino también con lo que estaba sucediendo en el mundo en aquel momento. Estamos hablando, naturalmente, de la guerra de Vietnam. Sabemos que Spero vuelve a Nueva York en el año 1964 con la guerra como telón de fondo político, algo que, sin duda, le hace replantearse sus posiciones como artista y el compromiso de su arte para con la sociedad. Una situación que, además, vive con miedo, imaginando el posible momento en el que sus hijos pudieran ser llamados a filas. Así lo expresaba la propia artista en una entrevista con Jo Anna Isaak:

When we came back from Paris, I really reacted to the Vietnam War and to the media coverage of it. I wanted to do something immediately. I was so enraged. Coming back from Europe, I was shocked that our country—which had this wonderful idea of democracy— was doing this terrible thing in Vietnam. (Isaak, 1996, pp. 10-11)

Tal y como comenta, cuando vuelve de París está enfurecida ante la guerra y la cobertura mediática que estaba recibiendo, probablemente por difundir el mensaje oficial del gobierno estadounidense justificando la intervención en un país extranjero para proteger la libertad y la democracia. Además, le sorprendió algo que a todas luces resultaba paradójico: concebir que su país, que tenía una maravillosa

idea de la democracia, estuviera haciendo algo horrible en Vietnam. En este sentido, cabe destacar que por horrible no solo deberíamos entender las atrocidades cometidas por Estados Unidos, conocidas a través de la prensa gracias a periodistas como Seymour Hersh, famoso por revelar la matanza de My Lai, por citar un ejemplo; horrible también era la hipocresía que comportaba sostener un discurso en defensa de la libertad y los ideales democráticos, mientras, con su acción, hacían precisamente todo lo contrario, esto es, impedir las aspiraciones emancipatorias y la voluntad de un pueblo que quería liberarse del yugo del colonialismo al que había estado sometido durante décadas.

Así pues, enrabietada con la participación de su país en la guerra, con la urgencia de crear algo de manera inmediata, surge «The War Series». Elaborada entre los años 1966 y 1970, esta serie está compuesta por ciento cincuenta gouaches, una técnica pictórica aguada similar a la acuarela pero que se diferencia de esta por una mayor pigmentación y opacidad de los colores. Cuando se entrega a este proyecto, Spero abandona definitivamente la pintura al óleo y el lienzo y empieza a emplear el gouache y el papel como soporte, reclamando, como sugiere Cabello (2008), una posibilidad de acción política para el espacio de la representación. Spero decide dejar de crear al óleo como gesto personal y político, como reacción a la autoimportancia que se le concedía a este tipo de pintura y a su valor como mercancía. De esta manera pretendía criticar no solo al mundo del arte, sino a la política de la guerra. Es decir, que, tras esta decisión, existían una serie de implicaciones que iban más allá de un mero cambio de medio (Cabello, 2008). Todo tenía que ver con el rechazo a los convencionalismos imperantes y con rebelarse contra el formato heroico y las pinceladas del expresionismo abstracto (Mayayo, 2008; Chadwick, 1992), como ya hemos comentado anteriormente, pero también con abrazar una estrategia representacional que le ayudará a reflejar la obscenidad de la guerra, su principal deseo, como ella misma expresaba: «I wanted to make images to express the obscenity of war» (Isaak, 1996, p. 11).

Como suceso que nos ayuda a entender la realidad de la falta de apoyo al arte creado por mujeres, cabe destacar que, dado que Spero carecía de representación dentro del circuito galerístico, tan solo unos pocos gouaches pudieron ser expuestos públicamente durante la guerra. Sin embargo, algunos sí que fueron incluidos en el ya mencionado *Collage of Indignation*, en dos números de la revista *Caterpillar* y en una exhibición grupal celebrada en 1969 en la Universidad Colgate de Nueva York. En este sentido, el número de octubre del año 1967 de *Caterpillar* puede ser considerado como la primera «exposición en solitario» de la serie, dado que en él aparecieron seis reproducciones (McCarthy, 2015).

Volviendo a «The War Series», la artista comenta que tuvo que detenerse a pensar cómo enfocar el tema de la guerra de Vietnam. Desde luego, había sendos ejemplos de cómo había sido tratada la guerra. En general, hasta ese momento, con clichés visuales como la representación de madres llorando la pérdida de sus hijos, víctimas indefensas —normalmente mujeres o niños— o soldados caídos en el campo de batalla. Todo ello para generar empatía hacia las víctimas y poner de relieve el sinsentido de los conflictos bélicos. Puede decirse, de hecho, que una

de las piezas icónicas que mejor reflejan la denuncia de la guerra de Vietnam en estos términos es la litografía de Fraser Dougherty, Jon Hendricks e Irvin Petlin —publicada anónimamente, en un principio—. Estos utilizaron la fotografía a color realizada por Ronald Haeberle, ex sargento del ejército, de la masacre de My Lai, publicada en la revista *Life*. Sobre ella imprimieron en color rojo: «Q: And babies? A: And babies.», palabras tomadas de la entrevista que el corresponsal Mike Wallace le hizo a Paul Meadlo, participante en aquellos asesinatos. Esta litografía, además, iba a ser reproducida y distribuida en el MoMA para protestar contra la guerra. Sin embargo, esta acción fue censurada, y como respuesta, los grupos Art Workers' Coalition (AWC) y Guerrilla Art Action Group (GAAG) realizaron una protesta frente al *Guernica* de Picasso portando dichas reproducciones reutilizadas como carteles (McCarthy, 2015; Frascina, 1999).

No es de extrañar que la obra escogida para realizar la acción fuera, precisamente, una que condenaba el bombardeo de la indefensa ciudad vasca de Guernica por los aviones alemanes durante la guerra civil española. Equiparando, por tanto, el imperialismo estadounidense con el fascismo. Pero ya hemos hablado de la necesidad de hablar con una lengua propia. Picasso no podía «hablar» en nombre de los estadounidenses que se oponían a la intervención militar en Vietnam. Además, recurrir de nuevo al *Guernica* como símbolo inapelable de denuncia ante la guerra encerraba el peligro de universalizar la experiencia del horror, de ignorar la singularidad de cada caso, de cada acción, de cada víctima. El *Guernica* no podía seguir utilizándose como cita, pues la guerra de Vietnam planteaba nuevos interrogantes.

En esta coyuntura, Nancy Spero parecía tener una visión diferente que aportar. La artista no remitió de manera explícita al napalm, ni al sufrimiento de mujeres y niños, algo que hacia 1967 ya se había convertido en un lugar común, sino que empezó a representar la guerra bajo el prisma de la relación entre la sexualidad y el poder o, siendo más concretos, del poder fálico y la guerra (McCarthy, 2015; Mayayo, 2008; Aliaga, 2008; Isaak, 1996). En sus gouaches, las bombas eran eminentemente masculinas, adquiriendo formas eréctiles gigantescas que representaban esa masculinidad hiperbólica contra la que se oponía de manera clara. En estas imágenes sexualizadas, el agresor casi siempre —habrá excepciones— aparece dotado de atributos masculinos, mientras que las víctimas se caracterizan por su indefinición sexual. De ahí que nos encontremos con misiles que se yerguen como penes en erección, explosiones de esperma y hombres bomba que muestran desafiantes sus genitales (Mayayo, 2008). Así explica la artista el significado de la serie:

Empecé a pensar en cómo enfocar la guerra. Lo haría de manera que mostrase la connivencia entre sexo y poder y lo haría de manera que horrorizase al espectador. La columna de la bomba sería el cuerpo de un hombre. Eran bombas masculinas, así que era un poder fálico. Las nubes resultantes serían furiosas cabezas arrojando veneno sobre las víctimas. Quería que fuera obsceno, porque la guerra es obscena. (citado en Aliaga, 2008, p. 249)

Como ya habíamos señalado, Spero se valdría del escarnio, de la burla, de la obscenidad, vulgaridad, chabacanería y fealdad como estrategia para horrorizar al

espectador. Quería causar repulsión y asco, reflejando el mismo asco que a ella le provocaba la guerra. Además, para entender mejor la asociación que establecía entre sexualidad, masculinidad y guerra, es importante tener en cuenta que cuando la artista decide realizar estas piezas, tenía muy presente una serie de declaraciones que había leído hechas por militares que se referían al acto de lanzar proyectiles o bombas en términos claramente sexuales. Es decir, en su obscena mentalidad, lanzar una bomba equivalía a eyacular; matar a alguien equivalía a llegar al orgasmo, como apunta Aliaga (2008a). Con palabras de la artista: «*The War Series* habla de obscenidades, el sexo y las dimensiones fálicas del poder, águilas fálicas, helicópteros voraces. El lenguaje obsceno de los pilotos» (citado en Mayayo, 2008, s. p.).

Destaca Mayayo (2008), además, que la serie no solo pone de manifiesto la idea de que la guerra es una «cosa de hombres», sino que uno de sus elementos más interesantes es que refleja con bastante acierto la imbricación entre guerra, violencia y opresión sexual. Una idea que, en esos mismos años, ya empezaba a denunciar el feminismo radical norteamericano, sosteniendo que la violencia no era un exceso, aberración o anomalía dentro del sistema patriarcal, sino consustancial a ese sistema, un componente estructural del patriarcado. La misma Spero subrayaba que en el momento en el que crea la serie, estaba empezando a plantearse el problema de la realidad política del poder y que, aunque «*The War Series*» es anterior a la eclosión del movimiento feminista en las artes visuales, la cuestión de la política sexual ya cumplía un papel fundamental en aquellas obras.² También destacaba que en el momento en el que crea la serie, muy pocos espectadores estaban preparados para enfrentarse a la confluencia entre sexo y poder, en parte porque su obra no se correspondía en absoluto con las preocupaciones dominantes del panorama artístico de la época (Mayayo, 2008).

Antes de comentar algunas de las piezas más significativas que conforman «*The War Series*» para observar el modo en el que se imbrican sexualidad y violencia y las implicaciones que sustraemos, debemos hacer un apunte en relación con la anterior afirmación de Spero. Desde luego que abordar el tema de la guerra en términos sexuales en una sociedad como la estadounidense, conservadora y de moral puritana, sería escandaloso para un tipo de espectador que no estaba acostumbrado a enfrentarse a esas imágenes. No obstante, Spero no fue la primera artista en relacionar la guerra de Vietnam con la sexualidad. A este respecto hemos de mencionar dos nombres: Wally Hedrick y Peter Saul.

Citamos a Hedrick por considerarse el artista estadounidense pionero en abordar la guerra de Vietnam de este modo. Lo particular de su obra es que se centra en señalar a los líderes políticos. De ello da cuenta la obra de 1959 *Anger*, en la que Hedrick presenta una forma fálica penetrando un corazón que se asemeja al sexo femenino o a unos grandes y carnosos labios rojos. Junto a ello, el artista escribe «*Madame Nhu Blows Chiang*» en referencia a Madame Nhu —de nombre Tran Le

2 «*The War Series*», como la propia Spero manifestó, está realizada en una etapa prefeminista. La denuncia de la relación entre violencia y política sexual se verá reforzada cuando entre en contacto con el movimiento feminista, algo que quedará reflejado en trabajos posteriores como *Torture of Women* (1976).

Xuan—, primera dama oficiosa de la República de Vietnam durante el régimen de Ngo Dinh Diem, y a Chiang-Kai-shek, ambos líderes asiáticos apoyados por los Estados Unidos para contener la expansión de los ideales comunistas (McCarthy, 2015). Considerando otra posibilidad, también podría tratarse de una explosión nuclear que está resquebrajando el corazón. Probablemente, Hedrick esté jugando a los dobles sentidos, valiéndose de la doble acepción de la palabra *blow* en inglés —realizar una felación y explotar—.

Por su parte, la pieza más emblemática de Peter Saul sobre la guerra de Vietnam, *Saigon*, de 1967, incidía en el placer sádico de las agresiones sexuales y el asesinato. Con un lenguaje muy diferente al de Hedrick, a través de exageradas figuras y *cartoons* similares a los de un tebeo coloreados con estridentes colores, Saul representaba violaciones y torturas a soldados y mujeres vietnamitas. Con ello, pretendía reflejar de manera satírica la idea de que esos «buenos chicos» que Estados Unidos enviaba a combatir a Vietnam, realizaban allí acciones moralmente reprobables que en su país serían consideradas crímenes, como dejaba clara la inscripción del lateral del lienzo «White boys torturing & raping the people of Saigon», que traduciríamos como «Chicos blancos torturando y violando a la gente de Saigón».

Sin embargo, en la relación entre sexualidad y guerra presente tanto en los trabajos de Saul como en los de Hedrick, la figura de la mujer se aborda desde una óptica que hemos de poner en cuestión. Hedrick, por ejemplo, estaba responsabilizando a Madame Nhu de la guerra y de una posible amenaza nuclear, sugiriendo, además, que su poder estaba directamente vinculado con su sexualidad. Se centra, por tanto, en atacar a la mujer visible del régimen y, si bien ella ostentaría ciertas competencias, casi con seguridad tendría menos responsabilidad política —y capacidad de acción— que su cuñado, el presidente de Vietnam del Sur. Hedrick, además, trata de degradarla acusándola de realizar felaciones a otros líderes políticos a la hora de conseguir sus objetivos, siendo este ataque, cuando menos, problemático. En lo referido a Saul, como apunta Aliaga (2008), la hipersexualización con la que este representa a las mujeres también genera muchas dudas acerca de la erotización y objetualización del cuerpo de las mujeres, algo que no sucede con la figura masculina.

Por este motivo, volviendo a Nancy Spero, aunque es cierto que esta artista se inserta en esta tradición en la que se presentan la sexualidad y la guerra íntimamente ligadas, la mirada que ella nos ofrece, escapando del machismo de Hedrick y de la erotización de Saul, resulta más sugerente a la hora de analizar las complejas relaciones que se generan en torno a la tríada sexo-masculinidad-poder militar. Para realizar este cometido, dado que no podemos abarcar toda la serie, nos centraremos en cinco piezas que condensan el tema central de «The War Series» y las ideas que en ella Spero quiso reflejar.

3. Masculinidad y violencia: reflexiones a partir de la obra de Nancy Spero

Si cuando hablamos de «The War Series» es preciso hacerlo en términos de obscenidad, una de las obras que mejor plasman esta característica es *Sperm Bomb*, de 1966. Esta bomba de esperma, parecida a unos testículos, estaba compuesta, en

palabras de Jo Anna Isaak, de «pequeñitas cabecitas de esperma [que] subían por el torso de una ambiciosa bomba que eyaculaba cabezas humanas, que proferían las palabras “fuck you” una y otra vez hacia delante y hacia atrás» (citado en Aliaga, 2008, p. 249).

Siguiendo en esta estela, nos encontramos con una de las piezas más escatológicas de la serie, *Bomb Shitting*, de 1966. En ella, Spero describe un ataque nuclear, pero, en lugar de distinguirse una nube en forma de hongo, lo que aparece es un torso humano flotando en el cielo defecando cabezas que vomitan sangre. Esta carga explosiva se vincula con la de los bombarderos B-52, utilizados en Vietnam y que fueron concebidos para transportar armas nucleares en la Segunda Guerra Mundial. La nube que esparce la explosión incluye dos cabezas más vomitando sangre (McCarthy, 2015).

Otra de las obras más icónicas es *Helicopter and Victims*, de 1967, en la que aparece un helicóptero con la forma fálica tan característica del trabajo de Spero. Al igual que sucedía en *Bomb Shitting*, donde el bombardero antropomorfo estaba expulsando restos humanos por su ano, el helicóptero de esta pieza está defecando cabezas que vomitan sangre y, a su vez, vomitando sangre él mismo por la boca. «I viewed the helicopter as the symbol of this war —the omnipresent image of the chopper hovering, trainspotting soldiers, napalming villages, gunning fleeing peasants or picking up wounded and dead US soldiers», sentenciaba Spero (1996, p. 24). Los helicópteros eran el símbolo de la guerra de Vietnam y representaban la asimetría de poder entre Estados Unidos y la República Democrática de Vietnam. Por este motivo, para enfatizar la destructividad del helicóptero, la artista escribe «KILL» en la aleta, como parodia de los acrónimos garabateados en el equipamiento militar. Los helicópteros de la artista engullen y defecan personas, como una eficiente máquina de guerra (McCarthy, 2015; Isaak, 1996) y, tal y como ella misma comentaba: «The helicopter becomes anthropomorphic —a primeval (prime-evil) bird or bug wreaking destruction. I imagined that the Vietnamese peasants saw it as a giant monster» (Spero, 1996, p. 124). En el caso del helicóptero protagonista de *Helicopter and Victims*, esto se percibe de manera clara, pues, además de su forma fálica, también llama la atención su parecido con una figura monstruosa.

Por último, aludiremos a *S.U.P.E.R P.A.C.I.F.I.C.A.T.I.O.N.*, de 1967, una obra que condensa lo que Spero consideraba la obscenidad de la guerra. Para ella, el Pentágono hacía un uso obsceno del lenguaje cuando en sus discursos y eslóganes empleaba términos como «pacificación». Su país quemaba pueblos enteros, de modo que los campesinos tenían que reubicarse en campos de refugiados, y a esto se le llamaba «pacificación» y «reeducación». Por eso Spero crea una imagen en la que el helicóptero ahora adopta forma de mujer. De sus cinco pechos cuelgan cinco figuras humanas, chupando de la teta de la Gran Máquina de Guerra Americana (Isaak, 1996), esa que, previamente, ha arrasado con todos los recursos del lugar para que no quede más remedio que depender de ella, como un recién nacido depende del pecho de su madre.

Salvo en este último caso, en la serie, el cuerpo —generalmente masculino— es descrito como agente de la destrucción, tanto ingiriendo, mutilando, defecando o

vomitando, y su armamento está concebido en términos corporales. Spero imagina cuerpos, partes del cuerpo, bombas y aviones como elementos individuales que forman parte de un todo. «The War Series» surge como una gran alegoría que condena a los Estados nación por usar el cuerpo fálico, o sus extensiones tecnológicas, para controlar a otros seres humanos (McCarthy, 2015).

No obstante, «The War Series» propone algunos interrogantes que nos invitan a examinar de manera más detenida las complejas relaciones en torno a la identidad de género y el constructo de la masculinidad y de la feminidad, evitando llegar a conclusiones precipitadas y categóricas. Para desarrollar este punto, seguiremos los análisis de Aliaga (2008; 2008a), quien estudió la obra de Spero y ya planteó esta cuestión, que permanece abierta, pues no hay una respuesta clara. Según él, el título de otras obras que conforman la serie, como *Female Bomb* —de la que existen cuatro versiones— o *Hermaphrodite Bomb*, despierta algunas dudas, ya que ha sido el cuerpo masculino el que Spero ha presentado como destructor en la mayoría de los casos, como hemos podido comprobar. Así pues, ¿qué significa esta disparidad de género para clasificar el armamento que había definido antes como viril? ¿La sexualización de la guerra y el poder militar es independiente del género? En *Female Bomb*, de 1966, Spero representa a una mujer de pie que está desnuda, es la figura azul de muchos pechos que podría aludir a Artemisa Polimastos, es decir, Artemisa la de los muchos pechos. De sus genitales sale sangre —en otras versiones, una pequeña cabeza con la lengua fuera—, y su cabeza ha sido reemplazada por una especie de nube en forma de champiñón, como la de las bombas y explosiones, infestada de cabezas, todas ellas con la lengua fuera, que se mueven en distintas direcciones. Ante este gouache, Aliaga se plantea una serie de preguntas:

¿Estaría [Spero] ampliando el poder maléfico de la bomba a cualquier persona y por ende a la mujer, a los andróginos y transexuales? ¿No sería este un argumento contradictorio con lo expuesto con firmeza en un principio? ¿O es acaso «para ella una forma de mostrar la obscenidad de la bomba, expulsada por el piloto como mierda y aplastando a gente inocente de la misma manera»? ¿Supone esto un reconocimiento a la equiparación de la masculinidad violenta con la feminidad del mismo cariz? (Aliaga, 2008, p. 249)

¿Está Spero tratando de decirnos que las mujeres también son capaces de matar? ¿Sería esto coherente con lo sucedido en la guerra de Vietnam o la artista está adelantándose a otros procesos bélicos posteriores, muy recientes, en los que las mujeres, algunas de ellas, sí que han matado? En lo concerniente a la intención de Spero, tal vez esta incógnita nunca pueda ser resuelta de manera clara. Sin embargo, la posibilidad que genera la artista al introducir las bombas femeninas o andróginas, además de las masculinas, nos posibilita reflexionar sobre la construcción de la masculinidad y de su relación con la guerra desechando las lecturas esencialistas. Ante esto, cabe decir, como también apunta Mayayo conversando con Aliaga (2008a), que sobre la obra de Nancy Spero se ha cernido el prejuicio de su presunto «esencialismo», sostenido dentro del propio círculo feminista. Una de las razones radica en la vinculación de la obra de Spero con el denominado «el arte de las diosas», producido a lo largo

de los años setenta por artistas norteamericanas ligadas al movimiento feminista de la Segunda Ola. Sin embargo, reinterpretar la obra de Spero en clave antiesencialista es necesario precisamente, aunque no solo, por las consideraciones que haremos a continuación.

Teniendo en cuenta la introducción del elemento femenino como agente destructor, como señalaba Aliaga, ya no podemos afirmar que Spero haga una identificación absoluta entre el género masculino y la violencia; lo que vincula Spero es la masculinidad y la violencia —siendo su manifestación última el goce sexual en el asesinato y en la guerra—. Y esta conexión masculinidad-violencia nos lleva a conclusiones diametralmente opuestas a las producidas cuando se vincula el género masculino a la violencia, pues la conducta violenta no es solo un parámetro genético que pertenece a la esencia del hombre, sino que es una conducta aprendida educacionalmente. La masculinidad definida desde la violencia, por tanto, es algo construido socialmente. Dicho de otro modo —y parafraseando a Simone de Beauvoir— no se nace hombre, se llega a serlo. La virilidad representa una prisión para los hombres, una prueba continua. Ser un hombre es una batalla sin fin de toda una vida, como sostuvo Norman Mailer. Los hombres sienten su virilidad permanentemente en peligro, bajo sospecha. La masculinidad, por tanto, no constituye una esencia, sino más bien una ideología destinada a justificar la dominación masculina (Alsina y Borràs Castanyer, 2000).

No existe un modelo único y universal de la masculinidad, sino que, como apunta la antropóloga Margaret Mead, esta es dislocable (Alsina y Borràs Castanyer, 2000) y va construyéndose de manera dialéctica, siempre en relación con la feminidad. Ser un hombre significa ser el más fuerte, el mejor, el que tiene éxito y triunfa. El resto —homosexuales, débiles, perdedores— son equiparados a las mujeres. En este sentido, al igual que la feminidad, la masculinidad es un mito y unos de sus signos constitutivos son, precisamente, la violencia, la agresividad, el control, el dominio. Y la expresión máxima de la lógica del dominio es la guerra.

Haremos, entonces, algunas consideraciones en torno a la masculinidad y la guerra y, más concretamente, en torno a la guerra de la que nos estamos ocupando, la de Vietnam. Esta guerra es un ejemplo muy claro de la construcción de esta masculinidad definida por la violencia, la agresividad y el dominio sobre otros seres humanos, pero, también, del fracaso de esta idea cuando el Vietcong derrota a Estados Unidos. Siguiendo el trabajo de Alsina y Borràs Castanyer (2000), comprendemos que, durante los años sesenta, el cuerpo se convirtió en un elemento canalizador de la lucha política, cargando a la apariencia de cada individuo de significado político. Centrándonos en el tema del cuerpo del soldado, que es lo que nos compete, su figura rígida, erguida, disciplinada, personificaba el modelo de masculinidad tradicional difundido por estructuras militares. En este contexto, los cuerpos que regresaban de la guerra de Vietnam desgarrados y desmembrados constituían una paradoja: habían sobrevivido a una experiencia que, según el imaginario imperante, había de reafirmar su masculinidad, pero, sin embargo, regresaban menguados, rotos, inútiles, castrados. La doctrina militar enseñaba a los reclutas a entender como algo heroico el hecho de que su cuerpo fuera capaz de matar y mutilar otros cuerpos. De este modo, la identidad genérica de los soldados

era difícilmente dissociable de su capacidad de acarrear muerte y desolación. Además sexualidad y violencia —falo y rifle— se encontraban unidas por un vínculo metafórico insalvable. Por otro lado, el recluta también aprendía que su cuerpo debía permanecer indestructible, *impenetrable*. Dadas las circunstancias, se entiende por qué las imágenes de desmembración del cuerpo mutilado se convirtieron en el símbolo gráfico más patente del fracaso de esta ideología militarista y masculinista. El cuerpo del soldado herido se feminiza, puesto que su unidad se ve penetrada por balas o metralla. Así se pasa de ser el penetrador fálico a ser el cuerpo penetrado y castrado.

Todas estas consideraciones en torno a la masculinidad, la violencia y la guerra se reflejan, como bien hemos visto, en las analogías que Spero establece entre la maquinaria de guerra y sus diversas formas fálicas. Sin embargo, a tenor de las bombas femeninas de Spero, ¿en qué medida se relaciona el tema de la violencia y el dominio con el género femenino? Basándonos ahora en el análisis de Piedad Solans (2022), esta arguye que ser mujer no garantiza, por la gracia de la biología, como si las «virtudes femeninas» fueran congénitas y esenciales, la ausencia de violencia o crueldad, ni que las mujeres no devengan burócratas, torturadoras, criminales, corruptas, explotadoras o asesinas. De hecho, millones de mujeres se someten voluntariamente a las jerarquías verticales masculinas y aceptan, obedecen, participan y transmiten sus consignas y sus abusos sin cuestionar las estructuras ideológicas, militares, políticas, sexistas, racistas, simbólicas, mediáticas y culturales que las sustentan. Al participar de las injusticias sin cuestionar la violencia implícita, estas mujeres son capaces, desde los puestos que ocupan, de ejercerla. Su colaboración en la violencia constitutiva del poder patriarcal contribuye a perpetuarla.

Por ello, partiendo de las ideas de Coco Fusco, una de las primeras autoras norteamericanas en denunciar la colaboración de las mujeres en las guerras, las prisiones y las estructuras militares, con motivo de la tortura perpetrada contra prisioneros musulmanes por parte de mujeres soldado del Ejército estadounidense en Abu Ghraib, Piedad Solans también apunta acertadamente que debatir sobre la violencia femenina supone un error. Según ella, no se trata de sentenciar si las mujeres son o no violentas, sino de dilucidar su inserción en una estructura bélica cuyas técnicas y prácticas están programadas. La soldado estadounidense no humilla y tortura en Abu Ghraib porque sea biológicamente mujer, sino porque ha sido educada para obedecer y se le delegan el poder y los instrumentos para hacerlo sobre el prisionero. En este sentido, haciendo suyas las reflexiones de Angela Davis, Solans sostiene que la participación acrítica de las mujeres en las instituciones culturales y las estructuras de poder militares contribuye a la reproducción de la dominación masculina. Y concluye: «Un feminismo que se asienta sin tensiones ni divergencias en la fenomenología del poder y no trabaja en la crítica y transformación de sus estructuras, es un maquillaje basado en la subordinación» (Solans, 2022, p. 42).

4. Conclusiones

Para concluir, apuntamos que la reflexión sobre la masculinidad, la violencia, la guerra y el poder patriarcal, surgida tras analizar «The War Series» de Nancy Spero, nos ayuda a comprender que un acontecimiento histórico como la guerra de Vietnam puede pensarse desde otros lugares notoriamente distintos. La mirada de Spero sobre la intervención militar de Estados Unidos en Vietnam está ligada a su perspectiva feminista, una que dimensionará en trabajos posteriores, pero que también está presente en «The War Series». Gracias a sus contribuciones, surgen narrativas alternativas que desafían el discurso hegemónico de las décadas de 1960 y 1970. Además de condenar la guerra, Spero también logró hacer que los espectadores y espectadoras se relacionaran con la guerra de Vietnam de manera introspectiva, esto es, que pensarán su identidad, masculina o femenina, y su papel dentro de la cultura patriarcal en la que estaban insertos e insertas.

Con nuestro estudio, hemos querido seguir leyendo la obra de Nancy Spero en términos antiesencialistas. Sostenemos, pues, que las representaciones que conforman «The War Series» no nos llevan a concluir, en ningún caso, que Spero considere a los hombres agresores por naturaleza, ni que la violencia sea intrínseca a su biología, mientras que, por el contrario, las mujeres son bondadosas y cuidadoras *per se*. Así lo hemos considerado tras analizar sus bombas masculinas y femeninas. En este sentido, el hecho de que las obras de Spero nos dejen la posibilidad de comprender que el tema de la masculinidad violenta es una cuestión cultural, no natural y, por tanto, construida por nuestro entorno, nos invita a pensar que, desde un feminismo crítico que se cuestione las estructuras del poder, con educación y voluntad política, la lógica de dominio patriarcal podrá ser, finalmente, desterrada, emergiendo de este modo una nueva sociedad más habitable para mujeres y hombres.

Referencias

- Aliaga, Juan Vicente. (2008). *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Ediciones Akal.
- Aliaga, Juan Vicente. (2008a). *El arte de sobrevivir. Acerca de la violencia y de las mujeres en la obra de Nancy Spero* [Archivo de audio]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/arte-sobrevivir-acerca-violencia-mujeres-obra-nancy-spero>
- Alsina, Cristina y Borràs Castanyer, Laura. (2000). Masculinidad y violencia. En Segarra, Marta y Carabí, Àngels (Eds.), *Nuevas masculinidades* (pp. 83-101). Icaria.
- Appy, Christian. G. (2008). *La guerra de Vietnam*. Editorial Crítica. Trad. Martín Aldalur Balbas.
- Cabello, Helena. (2008). *Mi voz es otra. Nancy Spero o la oscura apropiación*. [Archivo de audio]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/mi-voz-es-otra-nancy-spero-o-oscura-apropiacion>

- Chadwick, Whitney. (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Ediciones Destino. Trad. María Barberán.
- Frascina, Francis. (1999). La política de representación. En Wood, Paul; Frascina, Francis; Harris, Jonathan y Harrison, Charles (Eds.), *La modernidad a debate* (pp. 81-173). Ediciones Akal. Trad. Isabel Balsinde.
- Hastings, Max. (2019). *La guerra de Vietnam: una tragedia épica, 1945-1975*. Crítica. Trad. Gonzalo García.
- Isaak, Jo Anna. (1996). Jo Anna Isaak in conversation with Nancy Spero. En Bird, Jon; Isaak, Jo Anna y Lotringer, Sylvère (Eds.), *Nancy Spero* (pp. 8-37). Phaidon Press.
- Itulain, Mikel. (2012). *Estados Unidos y el respeto a otras culturas y países*. Ediciones Libertarias.
- Mayayo, Patricia. (2008). *Spero en el campo de batalla*. [Archivo de audio]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/spero-campo-batalla>
- McCarthy, David. (2015). *American Artists Against War, 1935-2010*. University of California Press.
- Prina, Agustín. (2008). *La guerra de Vietnam*. Ocean Sur.
- Roth, Moira. (1977). The Aesthetic of Indifference. *Artforum*, (16), 46-53.
- Solans, Piedad. (2022). *La mordaza de Ifigenia. Materiales para una crítica feminista de la violencia*. Ediciones Akal.

Recibido el 27 de febrero de 2023

Aceptado el 14 de julio de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 127-142)]

LA NARRATIVA BIOGRÁFICA COMO
CONTRADISCURSO FEMINISTA EN
THE ROSA PARKS STORY (2002) DE JULIE DASH

*THE BIOGRAPHICAL NARRATIVE AS A FEMINIST
COUNTERDISCOURSE IN JULIE DASH'S "THE ROSA
PARKS STORY" (2002)*

RESUMEN

El filme biográfico en su forma más convencional ha tenido como objetivo principal venerar las vidas y obras de ilustres hombres blancos en su consagración de figuras heroicas. Al reapropiarse de este género para celebrar el activismo de Rosa Parks, Julie Dash consigue otorgarle a una mujer afroamericana la distinción de heroína monumental, un trato poco frecuente para las mujeres negras en el cine comercial. Sin embargo, Julie Dash juega con la forma y rompe los moldes al reflexionar sobre la construcción mediática de las narrativas heroicas. *The Rosa Parks Story* celebra la complejidad de Parks como ser humano y activista comprometida, y la sitúa en el interior del colectivo de activistas que participaron en las revueltas por los derechos civiles en Estados Unidos. El resultado es un filme elegante, profundo y reflexivo que pone el foco sobre el papel influyente de Rosa Parks y sus «hermanas en la lucha» (Collier-Thomas y Franklin, 2001, p. 4) en un movimiento cimentado en poderosas alianzas que fueron más allá del reconocido boicot a los autobuses de Montgomery.

Palabras clave: cine, película biográfica, feminismo, afroamericana, empoderamiento.

ABSTRACT

The traditional biographical film was aimed to venerate illustrious white men as heroic figures. By reappropriating this conventional genre to celebrate Rosa Parks' activism, Julie Dash succeeds in giving an African-American woman the treatment of a monumental heroine, a rare approach to black women in mainstream cinema. However, Julie Dash plays with the classical form and breaks the moulds by reflecting on the construction of heroic narratives. *The Rosa Parks Story* celebrates Parks' complexity as a human being and an activist, but it carefully places her amid a larger community, the network that dynamically played the role of the collective agent of the revolts that eventually changed US history. The result is an elegant, complex and self-reflexive film that brings light to the influential role of Rosa Parks and her «sisters in the struggle» (Collier-Thomas and Franklin, 2001, p. 4) in a crucial movement based on powerful bonds that went beyond the Montgomery bus boycott.

Keywords: cinema, biographical film, feminism, African-American, empowerment.

1. Introducción

1 Universidad de Vigo; BiFeGa: Grupo de Investigación en Estudios Literarios y Culturales; Traducción e Interpretación; mplatatas@uvigo.gal; <https://orcid.org/0000-0001-8417-374X>.



El filme biográfico *The Rosa Parks Story* (2002), dirigido por la cineasta afroamericana Julie Dash, recupera un capítulo esencial en la memoria histórica de los movimientos por los derechos civiles de la población negra: el acto de rebeldía protagonizado por Rosa Parks el día 1 de diciembre de 1955 al no ceder su asiento a un pasajero blanco en un autobús segregado de Montgomery. Lejos de retratar este episodio como un acto heroico aislado y ejemplar, Julie Dash logra, además, contextualizar desde el discurso cinematográfico comercial la dilatada carrera de esta activista y el complejo entramado en el que se llevaron a cabo sus múltiples acciones.

Aunque una parte de la crítica cinematográfica describe el tono del filme como excesivamente suave en su retrato de la activista y su entorno (Letort, 2012, p. 33), *The Rosa Parks Story* realiza valiosas aportaciones en otros muchos sentidos. Entre ellas destaca una profunda autorreflexión sobre los medios de comunicación como canales de construcción sociopolítica e histórica, cuestionando la veracidad indisputable que a menudo se les confiere, al mismo tiempo que promueve la visibilización de las activistas afroamericanas como líderes cruciales de los movimientos, con una incisiva presentación de la intrincada trayectoria de Rosa Parks. Como acontece con esta activista, otras mujeres afroamericanas desempeñaron un papel fundamental en las revueltas por los derechos civiles que quedó sin retratar en la cinematografía comercial durante décadas. La invisibilización sistémica que se hace de algunos colectivos funciona como una estrategia de poder que promueve la omisión sociocultural de esos grupos minorizados. En esta maniobra se fomenta, además, la individualización de algunas figuras, provocando la casi total desaparición de otras en el imaginario colectivo. Así, Martin Luther King Jr. ha quedado retratado históricamente como uno de los líderes prominentes de los movimientos por los derechos civiles de la población afroamericana —«monumentalist heroes» (Carlson, 2003, p. 47)—, eclipsando, en consecuencia, la encomiable labor activista de otras figuras cruciales en las revueltas (Houck y Dixon, 2009, p. xi).

Algunas producciones de Hollywood han retratado este período de marcado cariz sociopolítico desde la óptica patriarcal blanca (Parker, 1988; Pearce, 1990), quedando el papel del activismo negro diluido entre sus múltiples líneas narrativas (Monteith, 2003, p. 122). Al entonar cánticos sentimentalistas sobre un «pasado» feroz ya superado que deja paso a un futuro prometedor de libertad y justicia social, estos filmes edulcoran la violencia blanca y desvirtúan las innumerables luchas afroamericanas (Smith, 2014, p. 27). A modo de respuesta, directores como Spike Lee, con *Malcolm X* (1992) y *A Huey P. Newton Story* (2001), y Clark Johnson, con *Boycott* (2001), comenzaron a ofrecer visiones diametralmente opuestas sobre los movimientos negros, destacando el compromiso de sus militantes en sus luchas en contra de la brutalidad blanca.² En este sentido, Sharon Monteith resalta también la admirable contribución que realiza Julie Dash con *The Rosa Parks Story* como ejemplo

2 *Boycott* está basado en el libro *Daybreak of Freedom* de Stewart Burns (1997) que se centra precisamente en el boicot a los autobuses de Montgomery. Rosa Parks es uno de los personajes centrales de esta película.

fílmico en el que una directora afroamericana sitúa por primera vez a una activista negra en el centro de la escena y sigue la línea de Lee y Johnson al liderar una producción comercial que queda fuera de la extensa tradición cinematográfica convencional predominantemente blanca (Monteith, 2003, p. 121). *The Rosa Parks Story* representa, así, una de las primeras oportunidades para una mujer afroamericana de dirigir una película comercial sobre otra mujer afroamericana. Esta intervención en el espacio fílmico comercial supone, de este modo, la reapropiación de un canal de comunicación hegemónico, pues sitúa a figuras cruciales de los movimientos negros en el foco de la acción. Esta mediación contracultural en un espacio artístico, en este caso la narrativa audiovisual, pone de manifiesto la intencionalidad política que se da desde la producción y dirección de estos filmes a la hora de reclamar y recuperar un lugar común que había sido ocupado anteriormente de forma exclusiva para el disfrute de los grupos privilegiados. Si bien es cierto que muchos filmes biográficos han recibido críticas sobre el retrato monumentalista de sus personajes principales (Doherty, 2000, p. 30; Monteith, 2003, p. 125), Dennis Bingham argumenta a favor de este tipo de representaciones en el caso de la cinematografía afroamericana que bien merece defender esa parcela de culto clásico a sus héroes y heroínas nacionales, un privilegio negado durante décadas (2010, p. 171).

Con *The Rosa Parks Story*, Julie Dash realiza una contribución cinematográfica sin precedentes: reescribir la trayectoria de Rosa Parks en la pantalla y retratar, aunque de forma sutil, su compleja red de acciones, sus retos, miedos, logros y consecuencias. En una entrevista posterior al estreno del filme (Alexander, 2003, p. 241), la cineasta reconoció abiertamente su propósito de ofrecer una perspectiva feminista de aquellas revueltas para suavizar la carga androcéntrica del movimiento en general y del guion original del escritor afroamericano Paris Qualles en particular. Es esta una maniobra arriesgada al visibilizar desde la vertiente comercial las acciones transgresoras de una activista afroamericana y su grupo de actuación a favor de los colectivos minorizados. La actriz Angela Bassett —que además de ser la protagonista del filme es una de sus productoras ejecutivas— solicitó a la principal productora y distribuidora de *The Rosa Parks Story*, la cadena CBS (Columbian Broadcasting System), la contratación de Julie Dash para dirigir este filme y así trabajar conjuntamente sobre el primer guion.³ Dash investigó y se formó en la materia para situar en primer término aquellas características de la activista que no habían quedado debidamente reflejadas (Martin, 2010, p. 12).

En una entrevista con Bilge Ebiri, Dash explica que su oposición ante muchas de las indicaciones de la CBS le valió la etiqueta de directora «difícil», en el sentido de poco maleable (Ebiri, 2016, párr. 32). Entre las exigencias ante las que Dash no cedió destaca su negativa a rodar a Angela Bassett excusando su acto de rebeldía en el autobús tras la frase: «Well, I didn't get up because my feet hurt» (Ebiri, 2016,

3 Las productoras afroamericanas Pearl Devers y Elaine Eason Steele, esta última co-fundadora junto a Rosa Parks de Rosa and Raymond Parks Institute for Self-Development (1987), también formaron parte del equipo técnico de esta película, algo que nos ayuda a recordar que un filme es un trabajo colectivo donde un buen número de profesionales desempeñan diferentes tareas para sacar el proyecto adelante.

párr. 32). La decisión de Rosa Parks vino determinada por su necesidad de sublevarse contra la segregación racial en los autobuses. Para la directora, la resolución propuesta por parte de la productora al conflicto en el autobús, es decir, el supuesto cansancio físico de Parks para no querer levantarse, confería una imagen victimista y poco contestaria de la activista que contrastaba, a su vez, con la versión ofrecida por Rosa Parks en su autobiografía:

People always say that I didn't give up my seat because I was tired, but that isn't true. I was not tired physically, or no more tired than I usually was at the end of a working day. I was not old, although some people have an image of me being old then. I was forty-two. No, the only tired I was, was tired of giving in. (1992, p. 116)

Otros matices narrativos que lograron añadir profundidad histórica y cultural al filme fueron causa de diversas tensiones y negociaciones entre la directora y la CBS al ser considerados estos detalles demasiado explícitos sobre la envergadura del sistema de opresiones. Gracias al apoyo de Angela Bassett y Cicely Tyson (esta última representando a Leona McCauley, madre de Rosa Parks) se pudieron incluir como parte de la escenografía, por ejemplo, las pancartas que denunciaban diariamente los linchamientos. Estos carteles se colgaban en la puerta exterior de las sedes locales de la NAACP (The National Association for the Advancement of Colored People) con el mensaje «A man was lynched today» para denunciar abiertamente los asesinatos racistas diarios. También, en la secuencia del incidente en el autobús, que el conductor llame por teléfono a un superior antes de avisar a la policía local tras la negativa de Parks a ceder su asiento demuestra que la opresión racial se manifestaba de forma sistémica y que la cuestión no se reducía a un conductor racista y a la valiente Rosa Parks (Ebiri, 2016, párr. 35). Dash admite haber descubierto muchos de estos aspectos en su investigación para el rodaje, como, por ejemplo, el hecho de que la sección reservada para la población negra en los autobuses segregados no tenía una capacidad prefijada, sino que podía empequeñecerse en función del número de personas blancas que viajasen en el mismo (Ebiri, 2016, párr. 36). Otro maltrato hacia la población negra, también retratado en el filme, tenía que ver con su acceso a los autobuses, puesto que para poder entrar tenían que subir por la puerta delantera, pagar y volver a bajarse para entrar por la puerta trasera y así no atravesar el interior del autobús, una práctica vejatoria que se extendió hasta el fin de la segregación racial en los medios de transporte (Ebiri, 2016, párr. 36). Su insistencia por añadir a la narrativa fílmica esta contextualización histórica hizo enfadar a parte del comité de la CBS, que llegó a llamar la atención de Dash de forma directa en varias ocasiones, como la directora recuerda: «I remember getting a fax from the network, saying, "It's too much!"» (Ebiri, 2016, párr. 36). Sin embargo, Julie Dash no se rindió ante estas presiones y consiguió que *The Rosa Parks Story* se aleje, como hacen otros estudios historiográficos contemporáneos (McGuire, 2011; Theoharis, 2012, 2015a, 2015b), de la falsa imagen construida sobre esta activista como una mujer dulce y reservada «whose tired feet caused her to defy Jim Crow on Montgomery's city buses» (McGuire, 2011, p. xvii). Rosa Parks

no estaba cansada, estaba enfadada (Dreier, 2006, p. 88) y agotada de rendirse ante la opresión blanca (Parks y Haskins, 1992, p. 1). Responder desde la ira es para muchas mujeres negras una acción de rebeldía crucial para levantarse contra las sumisiones impuestas por el racismo, el machismo, el clasismo y la homofobia, entre otras formas de opresión; un modo tan válido como enérgico para defender la dignidad propia y escapar de los yugos impuestos y del silencio que los ampara, como describe Audre Lorde:

My response to racism is anger. I have lived with that anger, on that anger, beneath that anger, on top of that anger, ignoring that anger, feeding upon that anger, learning to use that anger before it laid my visions to waste, for most of my life. Once I did it in silence, afraid of the weight of that anger. My fear of that anger taught me nothing. Your fear of that anger will teach you nothing also. (1981, p. 7)

Esa ira que amenaza el orden social impuesto (hooks, 2000; Ahmed, 2010) se aleja del silenciamiento y la inacción, sirviendo de impulso para que muchas mujeres negras, en este caso concreto Rosa Parks, se desplacen del sometimiento al coraje que requiere enfrentarse al sistema opresor. A través del discurso cinematográfico, concretamente del telefilme biográfico, Dash consigue contextualizar a Rosa Parks como figura crucial en el entramado sociopolítico de los movimientos por los derechos civiles, permitiendo restaurar su fortaleza y amplia dedicación como «a militant race woman, a sharp detective, and an antirape activist long before she became the patron saint of the bus boycott» (McGuire, 2011, p. xvii).

2. Los medios de comunicación como herramientas de construcción sociopolítica e histórica

Aparentemente convencional en estética y forma, *The Rosa Parks Story* reflexiona sobre cuestiones complejas. Una de ellas es la cosificación política que se hizo de la figura de Rosa Parks. Según Dennis Carlson, ensalzar una hazaña en particular hasta llegar a convertirla en un hecho casi mitológico (2003, p. 48) colabora peligrosamente con la construcción mediática de un icono histórico como Rosa Parks. Con esto se podría llegar a la errada conclusión de que un acto disidente, al ser convertido en una heroicidad ejemplar y aislada, tiene la capacidad de transformar el sistema, corriendo el riesgo de insinuar, a su vez, que las movilizaciones sociales y la militancia política no son realmente necesarias para hacer responder al sistema sobre los agravios que este comete (Carlson, 2003, p. 49). Además, esta singularización de esos «actos heroicos» como narrativas monumentales suele venir acompañada de la construcción histórica que se hace a partir de determinadas fotografías convertidas también en iconos, algo que sucede asimismo en el relato oficial del activismo de Rosa Parks. Para Martin A. Berger (2011), las fotografías elegidas como representativas de un determinado episodio histórico que han sido difundidas a través de periódicos, revistas y libros fueron cuidadosamente seleccionadas de entre muchas otras del mismo período con el firme propósito de convertirlas en el símbolo de un relato concreto (p. 6). Desde su inicio, *The Rosa Parks Story* explora

la interacción existente entre diversos medios de comunicación —la prensa escrita, las fotografías que la acompañan, la televisión o la propia cinematografía— y la memoria colectiva (Letort, 2012, p. 33), abriendo, así, las puertas a un complejo debate sobre la construcción intencionada del imaginario colectivo con fines sociopolíticos concretos.

En la primera secuencia de *The Rosa Parks Story*, Dash recrea el momento en el que se tomó una de las fotografías más emblemáticas de la activista: la que retrata a Rosa Parks sentada en el interior del que se supone que era el primer autobús no segregacionista de Montgomery. La puesta en escena de la fotografía original es significativa en muchos sentidos. Parks está sentada en el primer asiento situado detrás del conductor y justo detrás de ella, también sentado, está un hombre blanco, un supuesto pasajero. Para Letort (2012), el posicionamiento de las personas fotografiadas explicita que el acto de desobediencia de Parks rompió tanto con las barreras raciales como con las de género al estar situada entre dos hombres blancos (p. 35). Al reproducir por medio de la cinematografía cómo se gestó esta icónica fotografía, Dash construye un reflejo de lo que se recreó históricamente y es precisamente en este «mirroring», como explica Hayward (2000), «where meaning can be rendered unstable and in this respect can be seen as part of the process of deconstruction» (p. 231), reflexionando así sobre la artificiosidad, en este caso, del relato convencional y del filme para cuestionarlos como canales transmisores de realidades empíricas. En esta secuencia, la imagen de Angela Bassett —como Rosa Parks— sentada en el autobús entre el conductor y un pasajero reproduce la fotografía original de la cual se hicieron eco los medios para enfatizar el poder de Rosa Parks a nivel individual y colectivo. Sin embargo, aquella fotografía que apareció en la prensa y dio popularidad a los movimientos civiles en general y a Rosa Parks en particular como icono de estos fue tomada con una clara intención. Es decir, Rosa Parks estaba en aquella ocasión posando para que la prensa la retratase como símbolo de determinación y constancia en su lucha contra la segregación racial (Letort, 2012, p. 35), invitándonos, de esta forma, a reflexionar sobre los medios de comunicación como canales de mediación que generan imágenes moldeadas para transmitir mensajes concretos. Los hechos que preceden al momento de la toma de la fotografía y que se relatan a través de un largo *flashback* —que se convierte prácticamente en la totalidad del filme— evidencian el conocimiento que tenía Rosa Parks sobre su propia construcción como icono ejemplar de las revueltas. Casi podría decirse que la película de Dash reconstruye la historia que hay detrás de esa fotografía: quién es la mujer que aparece en ella, por qué se encuentra en ese autobús, por qué parece contrariada, cuáles son las presiones que la abruman y las consecuencias que tendrá que afrontar. Dash analiza, así, la construcción mediática de un personaje como símbolo nacional, proceso que con frecuencia obvia la complejidad vital e ideológica de estas figuras erigidas como monumentos.

En su narrativa cinematográfica, la estructura de *The Rosa Parks Story* dibuja una espiral que parte de un punto referencial (la recreación de la fotografía en el autobús), retrocede en el tiempo (para contextualizarlo) y dibuja una trayectoria evolutiva del personaje central y de los acontecimientos que lo rodean. Al volver

a la secuencia de la toma de la fotografía en el autobús, casi al final del filme, Julie Dash nos muestra a una Rosa Parks diferente. Parece como si ella misma hubiese repasado su propia historia, igual que hemos hecho desde la audiencia, encontrando la seguridad que no se manifestaba durante la primera secuencia. En un plano medio muy similar al que inicia el filme, Dash nos muestra a Parks más relajada y sonriente. Se trata de un reconocimiento propio de Parks sobre sí misma y un reconocimiento público desde su comunidad, en particular, y desde la audiencia, en general, que viene reforzado a través de la última secuencia, la de su condecoración con el galardón The Congressional Gold Medal (1999), que Dash decide mostrar a través de imágenes de archivo videográfico.⁴ Esta narrativa en espiral enfatiza el tono de recreación fílmica al que asistimos. Es decir, nos encontramos ante un relato basado en hechos reales, pero que ofrece un punto de vista concreto: una reconstrucción fílmica del discurso histórico oficial, una intervención que encaja con el concepto de la «magia cinematográfica» que envuelve a toda narrativa fílmica, como Dash explicaba en una entrevista: «[i]t's all smoke and mirrors, and I like that. It's so hard to control the real world, but I always like the notion of being able to control what's inside of my frame to re-create the world —we define it, create magic» (Alexander, 2003, p. 234). Como argumenta Martin A. Berger (2011), la categorización de Rosa Parks como símbolo ejemplar de las revueltas fue una decisión premeditada durante el transcurso de las mismas por parte de las asociaciones activistas de aquel momento y aceptada por la propia Parks:

Rosa Parks was actually the third Montgomery woman to refuse to give up her seat on a public bus in 1955; but historians note that E. D. Nixon, the former president of the local NAACP chapter, deemed the first two insufficiently conventional in their class and gender standing to provide good test cases for civil rights court challenges [...]. The NAACP judged Parks an excellent plaintiff because her appearance of propriety ensured that her legal and ethical claims would not be lost in debates about her moral character.⁵ (p. 120)

La objetificación de Rosa Parks como símbolo instigador del boicot es algo que la activista aceptó como parte de su lucha por la igualdad (Parks y Haskins, 1992, p. 116), algo de lo que Julie Dash deja también constancia, por ejemplo, en la secuencia dedicada a la búsqueda de «los casos de los autobuses», protagonizada por Rosa Parks y la activista Jo Ann Robinson, donde se menciona brevemente a las activistas Claudette Colvin y Mary Louise Smith. Dash explicita así que la negativa

4 Estas imágenes nos trasladan al discurso *State of the Union Address* de 1999 con el que el entonces presidente de Estados Unidos, Bill Clinton, condecoró a Rosa Parks en el cuadragésimo tercer aniversario del boicot a los autobuses de Montgomery como «la madre de los movimientos por los derechos civiles» con uno de los mayores galardones civiles que puede otorgar el Congreso de los Estados Unidos.

5 La NAACP (The National Association for the Advancement of Colored People) fue fundada en 1909 por prominentes figuras de las luchas antirracistas como Ida B. Wells o W.E.B. Du Bois, entre otras, y en la actualidad sigue promoviendo sus valores originales entre los que destaca la erradicación de las injusticias sociales y la discriminación racial para garantizar la consecución de los derechos humanos y civiles de la población negra en Estados Unidos.

de Parks a ceder su asiento formaba parte de un entramado complejo donde otras mujeres afroamericanas también jugaron un papel importante en el desencadenamiento de los movimientos civiles por los derechos de la población afroamericana. Aunque el filme no se detiene en este aspecto, sí es relevante señalar cómo investigaciones recientes recaban información sobre otras disidentes que precedieron a Rosa Parks en su rebelión en los autobuses y cuyos actos no fueron valorados como «ejemplares» por diversas causas. Las tres más reconocidas son Aurelia Browder Coleman, Susie McDonald y Jeanette Reese (McGhee-Hilt, 2008; Herrera, 2019). También, la historiadora Jeanne Theoharis (2015b) ha dedicado una sección entera a desglosar un buen número de levantamientos en contra de la segregación racial en el interior de los autobuses de Montgomery (pp. 46-60).

Si bien es cierto que la película de Dash no llega a profundizar en exceso en la extensa carrera de Parks, sí la sugiere y sirve de hilo conductor a sus múltiples acciones, así como también a su red de colaboraciones con otras mujeres implicadas en los movimientos. Algunas investigaciones contemporáneas insisten en la dilatada trayectoria de Rosa Parks a través de la recuperación y publicación de fotografías, cartas y documentos personales para seguir reconstruyendo el extenso tejido que trazó la activista junto a figuras sociopolíticas como la congresista afroamericana Shirley Chisholm o el político trinitense Kwame Touré (Theoharis, 2015a, p. 16), aunque este tipo de colaboraciones no quedan retratadas en el filme de Dash. Aun así, *The Rosa Parks Story* no destaca el acto de disidencia de Parks en el autobús como un hecho ocasional, sino que lo retrata como parte de una red de acciones que quedó convertida en símbolo de varias transformaciones. En un plano más individual, tenemos la evolución de Rosa Parks, que rechaza así la continuidad de su sometimiento y emprende un desplazamiento del silencio a la acción, a pesar de las severas consecuencias que ese movimiento puede suponer. Audre Lorde argumenta que la transformación del silencio en lenguaje y acción suele venir acompañada del sentimiento de miedo que supone enfrentarse al sistema opresor. Sin embargo, el estado de sometimiento no garantiza mejores resultados, como explica Lorde (1984): «we can sit in our safe corners mute as bottles, and we will still be no less afraid» (p. 42). Además, a nivel colectivo, la revolución de Rosa Parks fue el estímulo que dio paso al boicot que puso fin a la segregación racial en los medios de transporte, entre otras injusticias sociales. Este viaje en autobús simboliza un tránsito sociopolítico decisivo en la historia del pueblo afroamericano, ya que Rosa Parks se veía como integrante de un movimiento colectivo y sentía una gran responsabilidad a la hora de actuar en beneficio de su comunidad (Theoharis, 2015b, p. 69).

3. Las activistas afroamericanas en *The Rosa Parks Story*

Aunque en *The Rosa Parks Story* hay ausencias evidentes —las más notorias aluden a Septima Clark o Ella Baker— el filme ofrece matices sobre otras militantes. Las activistas afroamericanas que aparecen retratadas en *The Rosa Parks Story* como agentes influyentes en las revueltas sociales y cuya trayectoria activista no se ha

visto reflejada en la pantalla son las siguientes: Leona Edwards McCauley, Johnnie Carr, Jo Ann Robinson y Claudette Colvin. Todas ellas aportan una contextualización necesaria sobre los movimientos por los derechos civiles de la población negra y ayudan a enmarcar a Rosa Parks en el panorama revolucionario del que participó.

Aunque Leona Edwards McCauley, madre de Rosa Parks, es una figura que ha pasado prácticamente desapercibida para la historia del activismo afroamericano, Julie Dash la sitúa junto a su hija a lo largo del filme, confiriéndole la relevancia que tuvo en la vida de la activista. Concebir la educación como herramienta de recuperación de la historia de resistencia del pueblo afroamericano hacia la igualdad fue una lección inculcada desde la familia materna de Rosa Parks: «Like other black families, the Edwards family regarded education as a precious commodity that could not be taken away no matter the unequal or dehumanizing treatment» (Theoharis, 2015b, p. 5). Principalmente dos secuencias trasladan a la pantalla la impronta activista de Leona McCauley. En el primer día de escuela de Rosa McCauley (Chardé Manzy), Leona McCauley (Cycely Tyson) le dedica a su hija unas palabras significativas justo antes de entrar en el colegio. En un plano medio-corto que nos deja ver la proximidad y el afecto hacia su hija, Leona McCauley la anima y advierte: «Rosie, you be sure you behave yourself. Speak only when you are spoken to. If you are questioned and you know the answer, open your mouth, don't be shy» (02:57-03:15). La directora manifiesta, así, el carácter decidido de una mujer a contracorriente, una de las muchas hermanas en la lucha (Barnett, 1993, p. 163) que intervinieron comprometidamente contra la sumisión negra. La segunda intervención fundamental de Leona McCauley se da en una de las últimas secuencias. En pleno auge del boicot a los autobuses de Montgomery, la activista y su familia son el centro del torbellino mediático generado por las revueltas. Rosa Parks se muestra abatida y se culpabiliza por la tensión generada en su entorno. Leona McCauley interviene en esta ocasión con asertividad para aliviar la actitud derrotista de Rosa Parks:

It is hard for everybody these days Rosie [...]. It's not your fault [...]. You are trying to tell me that you would take it all back? [...] You know. And knowing what you do now, you would still do exactly the same thing, because you can't hide yourself. You would do it because that's who you are, Rosie. I thank God, Rosie, of who you are. I love you, baby. (01:25:00-26:06)

La presencia del personaje de Leona McCauley en *The Rosa Parks Story* planea sutilmente alrededor de la protagonista en todo momento, como buena consejera ante sus acciones y animándola a persistir ante las dificultades. En esta última secuencia y a través del tipo de planos elegidos, todos ellos bastante cerrados —transcurriendo por planos medios, medio-cortos, y cortos— se enfatiza el grado de intimidad entre ambas; un vínculo estrecho que hace de su madre una gran confidente.

Heredera del carácter independiente y subversivo de su madre, Rosa Parks fue generando lazos de sororidad combativa con otras mujeres de su tiempo, como es el caso de Johnnie Carr, que manifestó desde su infancia una considerable concien-

cia sobre los problemas raciales en Estados Unidos (Williams y Greenhaw, 2006, p. 17). La primera intervención de la pequeña Johnnie Rebecca Daniels (Latoya Simone-Howell) en *The Rosa Parks Story* sella su amistad con Rosa Parks para siempre al mostrarle su proximidad y empatía en su primer día de escuela. En estas secuencias la joven Johnnie Carr —retratada como una niña extrovertida y desafiante en comparación con Rosa McCauley, más observadora y reservada— explica a su amiga algunas cuestiones que ayudan a contextualizar aspectos del Montgomery segregacionista de la época. Ambas se reencuentran ya de adultas cuando Parks acude al comité local de la NAACP, del que formaba parte Johnnie Carr (Tonea Stewart), tras su primer enfrentamiento con James F. Blake, el conductor racista «who targeted black women for mistreatment, calling them “bitches” and “coons”» (McGuire, 2011, p. 12). Johnnie Carr le presenta a E. D. Nixon, presidente de la NAACP de Montgomery, y así es como Parks comienza su afiliación y activismo en la asociación, emprendiendo campañas como la del registro como votante. Tras su segundo enfrentamiento con Blake (1955), el acto de disidencia de Parks que originó el boicot a los autobuses de Montgomery, se fundó The Montgomery Improvement Association (MIA). Cuando Rosa Parks fue puesta en libertad, el nuevo comité decidió que la activista se convirtiese en el caso representativo y simbólico que buscaban (Schwartz, 2009, p. 129) y su implicación en todas las reuniones organizativas de las revueltas resultaba indispensable. Aunque el filme retrata a Carr estrechamente vinculada con las protestas, no se explicita que fuera una de las fundadoras de la MIA, de la que asumió el cargo de presidenta en 1967 (Houck y Dixon, 2009, p. 81).

Además de introducir su trayectoria, Julie Dash hace un afectuoso guiño cinematográfico a esta figura. Como homenaje a su admirable carrera, y a su amistad con Rosa Parks, la auténtica Johnnie Carr, a sus 92 años, interviene en el telefilme con un pequeño, pero relevante, cameo.⁶ En el momento en el que se inicia el boicot a los autobuses, una anciana espera en una parada a que un autobús se detenga. Cuando el autobús abre sus puertas, la mujer —interpretada por la auténtica Johnnie Carr— pronuncia la siguiente frase, que resulta ser un alegato contundente a favor del boicot hasta que la segregación racial cese: «I ain't gonna get on 'till Jim Crow gets off» (01:11:37-53). El plano medio que nos muestra la intervención de Carr está rodado desde el interior del autobús, con la cámara posicionada en el lugar del conductor, pero sin referencia del escorzo de este. Esto nos permite ver la interpretación de Carr en todo su esplendor, siendo, además, la audiencia quien recibe la frase directamente, haciéndonos así partícipes del sonado boicot. En el estreno del filme, Rosa Parks apuntó que el debut como actriz de su amiga de vida y compañera en la causa le había resultado brillante («Angela Bassett», 2002, p. 59).

Otra líder indiscutible de los movimientos es Jo Ann Robinson. La única secuencia en la que aparece en *The Rosa Parks Story* tiene que ver con la búsqueda del

6 El término cinematográfico «cameo» (del inglés *cameo appearance* o *cameo role*) se refiere a la intervención breve de una persona reconocida públicamente en un filme, que aparece en una sola ocasión, en forma de guiño u homenaje, interpretando a un personaje «figurante», es decir, que no tiene gran peso en la trama o subtramas principales.

caso disidente «ejemplar» que le sirva a la NAACP como modelo para cimentar el boicot a los autobuses de Montgomery. Es decir, Jo Ann Robinson (Gwen Waymon) está retratada en relación al plan estratégico diseñado para desencadenar las principales revueltas de los movimientos por los derechos civiles de la población afroamericana, aunque la magnitud de sus acciones queda subexpuesta (Monteith, 1999, p. 231; Letort, 2012, p. 37). Ya en 1954 Robinson había emprendido diversas acciones antisegregacionistas, como escribir una carta de denuncia al alcalde de Montgomery, W. A. Tacky Gayle, sobre las humillaciones sufridas por la población negra en los autobuses (Theoharis, 2015b, p. 54). En el filme podemos intuir este compromiso antisegregacionista en una de las declaraciones de Jo Ann Robinson: «now, we have to force this city to treat Negro riders on its buses as human beings» (47:23-28).

«Give me the bus cases» (48:57-9), le dice Robinson a Parks en la secuencia que las retrata a ambas trabajando en la sede local de la NAACP. Ambas comienzan a repasar los perfiles que tienen almacenados y Julie Dash hace uso de dos planos detalle sobre estos archivos para introducir los casos de Claudette Colvin y Mary Louise Smith. La NAACP buscaba un perfil «idóneo» para desencadenar el boicot y que no pudiera ser transformado fácilmente en un cebo mediático que la elite blanca pudiera destrozar. «Colvin was seen as “feisty”, “uncontrollable”, “profane”, and “emotional” by some community leaders who worried that she was too young and not of the right social standing to organize a broader campaign around», contextualiza Theoharis (2015b, p. 57). En el filme, E. D. Nixon y Jo Ann Robinson desestiman comenzar con el boicot a los autobuses de Montgomery tras la detención de Colvin por tratarse de una adolescente. La narrativa fílmica de Dash apunta brevemente aquellos otros casos de disidencia ante la segregación racial, pero se detiene en el de Parks para, además, enmarcarlo en un contexto complejo de actuaciones.

4. Rosa Parks: de disidente discreta a activista comprometida

En *The Rebellious Life of Mrs. Rosa Parks*, Jeanne Theoharis dedica ocho capítulos a hacer un exhaustivo repaso de las múltiples acciones que marcaron la trayectoria de Rosa Parks. La historiadora recoge desde rechazos más personales y simbólicos, como «avoiding segregated drinking fountains and elevators» (Theoharis, 2015b, p. 29) hasta los agotadores viajes de Rosa Parks a ciudades y pueblos de Alabama. Algunos de estos episodios son recreados, en parte, a través de breves *flashbacks* en blanco y negro a la infancia de la activista. En las primeras secuencias que nos trasladan a sus primeros días de escuela en 1924, la joven Rosa McCauley pronuncia un alegato sobre la autoestima y valía propia del pueblo negro que anuncia su compromiso futuro en la lucha por la igualdad racial. La frustración de una de sus compañeras de clase, Rowena, que considera su escolarización una pérdida de tiempo dadas las limitaciones laborales de las chicas negras en un mundo blanco —«doing for jobs as washing somebody’s clothes and wiping their baby’s snotty noses» (00:05:32-37)—, lleva a Rosa McCauley a levantar tímidamente el brazo para

pedir la palabra y disentir ante la perspectiva de su compañera. Su punto de vista se manifiesta tímido pero constante, prudente pero punzante:

We bother so we can be equal to everybody else [...]. I was raised as if I put my mind to it I could do whatever I want in this world. I was said no one is better than me, no man, no woman, black or white. No one [...]. A person take everything from you, even your life, but they cannot take your dignity. Can't nobody take that from you but you. That's what my grandpappy told me, and I believe him. (05:30-06:05)

Inmediatamente después, en la secuencia de presentación de Raymond Parks (Peter Francis James), quien se convertiría en su marido, el filme nos transporta al año 1931. Raymond Parks recita los primeros versos de *We Wear the Mask* del poeta afroamericano Paul Laurence Dunbar,⁷ mientras atiende a los clientes de la barbería en la que trabaja. Su implicación en cuestiones raciales va más allá de sus gustos literarios, como se manifiesta en su discurso a favor de la liberación de los Scottsboro Boys, sentenciados a muerte. Este grupo de afroamericanos fue acusado falsamente de violación y Raymond Parks, como miembro del brazo local de la NAACP, recolectaba fondos para ayudar a proveerles de una defensa justa. El telefilme de Dash apunta que la causa por la que Rosa Parks visita la sede local de la NAACP es el primer incidente en el autobús que conducía James F. Blake (1943). Sin embargo, en su autobiografía Rosa Parks argumenta que su implicación en la asociación tuvo más que ver con su introducción en el círculo de Raymond Parks y las reuniones clandestinas que el matrimonio celebraba por causas como la de los Scottsboro Boys. Además, a medida que el desencanto de Raymond Parks por el asociacionismo crecía, «disilusioned with the organization's cautiousness and elitism» (Theoharis, 2015b, p. 16), acentuado, además, por su arresto en relación al caso de los Scottsboro Boys (Theoharis, 2015b, pp. 14-16), también retratado en el filme, la implicación de Rosa Parks aumentaba, hasta el punto de comenzar a militar activamente. Las labores iniciales de Rosa Parks en la NAACP de Montgomery fueron las propias de una secretaria y abarcaban un amplio abanico de acciones, como se especifica en su autobiografía: «I remember I would be working hard trying to get articles out for Mr. Nixon, sending letters, and going to meetings» (Parks y Haskins, 1992, p. 82). Otras causas con las que se implicó profundamente tuvieron que ver con el Youth Council y el acceso a la educación y a los préstamos bibliotecarios de la juventud negra, las denuncias en relación con las acusaciones de agresión sexual y el desarrollo de la campaña de registro de votantes.

El Youth Council era un grupo formado por estudiantes adolescentes y E. D. Nixon propuso a Parks como la figura adulta que les podría guiar no solo académicamente si no también en la mejora de su autoestima, imprimiéndoles un poco de espíritu de protesta. Rosa Parks se muestra entusiasmada con el proyecto y entre sus actuaciones particulares destaca la de denunciar abiertamente la segregación

7 Publicado originalmente en el volumen *Lyrics of Lowly Life* (1896). Una edición más reciente está incluida en la antología titulada *The Complete Poems of Paul Laurence Dunbar* (2018) editada por W. D. Howells.

racista en las bibliotecas de Montgomery en relación con sus políticas de préstamos a la comunidad afroamericana. En la secuencia dedicada al Youth Council vemos en un plano general al grupo de adolescentes formando una larga fila delante del mostrador de préstamos. El primer niño del grupo comienza una reivindicativa conversación con la bibliotecaria como intento de erradicar las políticas segregacionistas sostenidas en las bibliotecas públicas de los estados del Sur hasta la década de 1960. Aunque la resolución del episodio queda inconclusa, la insistencia de cada componente de la fila por sacar un libro de la biblioteca ante la alentadora presencia de Parks acaba suponiendo una dificultad para la funcionaria que erróneamente había considerado desentenderse de la situación indicándoles acudir «to the colored branch of your neighborhood» (53:48).

El activismo de Rosa Parks estuvo también dirigido a denunciar casos de violencia sexual. Además, estas acciones no estaban solo enfocadas a combatir los abusos sobre las mujeres negras, sino que también buscaba eliminar el factor de coerción que suponía para los hombres negros, acusados repetidamente de violar a las mujeres blancas.⁸ *The Rosa Parks Story* se centra particularmente en el caso de Jeremiah Reeves, que en el telefilme pasa a ser Elijah Banks (Timothy Parham). Este joven negro fue detenido en 1952 acusado de violar a una mujer blanca. Según la autobiografía de la activista, Reeves y su amante mantenían una relación mutuamente consentida, aunque siempre en el ámbito privado, es decir, a escondidas de miradas ajenas. Cuando la relación salió a la luz, la joven acusó a Reeves de violación para «limpiar» su imagen pública (Parks y Haskins, 1992, p. 85). La secuencia en el porche de la casa de Rosa Parks junto a su marido nos muestra a la activista visiblemente preocupada por la causa. Raymond Parks asiste a su relato aunque su actitud es derrotista. Para él, Elijah Banks ha sido imprudente al mantener una relación con una mujer blanca y concluye con unas palabras que evidencian su escepticismo y desaliento: «If he was my son what went on between him and that girl *never* would have happened. I will be damned sure that he knew how the South works» (53:02-13). Finalmente, la secuencia que pone fin al caso deja claro que el joven será ejecutado a pesar de todos los esfuerzos de Rosa Parks y la NAACP por evitarlo.

Como explica Kimberlé Crenshaw, infundir terror acerca de la supuesta depravación sexual de la población negra es una herramienta de dominación por parte del patriarcado blanco que pretende justificar, además, la discriminación y el terrorismo racial: «[t]he well-developed fear of Black sexuality served primarily to increase white tolerance for racial terrorism as a prophylactic measure to keep Blacks under control» (Crenshaw, 1991, p. 1272). En esta misma línea, Danielle McGuire analiza la construcción del binomio hostilidad/coerción y el poder que ejerce a la hora de mantener la vigencia del sistema opresor: «[u]nsubstantiated rumours of black men attacking innocent white women sparked almost 50 percent of all race riots in the United States

8 Uno de los caso más reconocidos de persecución y condena de las agresiones sexuales a las mujeres negras en el que participó Rosa Parks fue la violación múltiple de la afroamericana Recy Taylor en Abbeville a manos de seis hombres blancos. El caso fue llevado a la gran pantalla por la directora Nancy Buirski en su cortometraje *The Rape of Recy Taylor* (2017).

between Reconstruction and World War II» (McGuire, 2011, p. 26). A través de la reconstrucción fílmica de los casos de los Scottsboro Boys y Jeremiah Reeves, Julie Dash deja constancia de esta práctica habitual de sometimiento y desgaste, y la resistencia, en ocasiones infructuosa, pero persistente, que se opuso desde algunas organizaciones y que continúa hasta nuestros días, como el movimiento Black Lives Matter demuestra.

La campaña del registro de votantes fue otra de las acciones emprendidas por la activista. Este cometido formó parte del entramado global de los movimientos por los derechos civiles de la población negra y se extendió a través de la geografía estadounidense gracias al compromiso de Septima Clark, Fannie Lou Harmer o Mary McLeod Bethune, entre otras activistas (Robnett, 1997).⁹ Desde la década de 1940 las asociaciones afroamericanas insistieron en su petición a la comunidad negra para que se registrasen como votantes. Además, se les garantizaba el apoyo mediante cursos de formación para aprobar los exámenes del registro. La intención era transparente: mostrar a las personas participantes la relación existente entre «voter registration, voting, and the achievement of personal and community goals» (Rouse, 2001, p. 114). En Montgomery concretamente, E. D. Nixon inició las campañas de registro de votantes, a las que pronto se sumaron activistas como Rosa Parks y Johnnie Carr. El arranque fue complejo pues, además de hacer frente al evidente racismo blanco, las campañas tuvieron que resolver cuestiones discriminatorias en el seno de la propia comunidad, como explica Parks en su autobiografía: «The segregationists made it very difficult for black people to register to vote. In order to get registered, blacks had to have white people to vouch for them» (1992, p. 71). Las numerosas trabas lograron desmotivar profundamente a activistas como Raymond Parks, que desistió en su registro hasta que se mudaron a Detroit (Theoharis, 2015b, p. 22), algo que sucedió después de que Rosa Parks consiguiese registrarse en 1945. Además de las elevadas tasas que había que pagar, quienes se candidataban a registrarse como votantes tenían que superar un examen basado en veintiuna preguntas diseñadas para demostrar las aptitudes de lectura y escritura de las y los solicitantes, además de sus conocimientos sobre la Constitución estadounidense.

En su autobiografía, Rosa Parks hace un recuento de los diversos intentos que tuvo que realizar antes de obtener su certificado. El telefilme de Dash retrata estos episodios en varias secuencias que dan cuenta de la discriminación racial totalmente institucionalizada que se ejercía sobre la población afroamericana. En el filme la frustración de Parks se evidencia tras los dos primeros intentos fallidos en los que se le negó el registro como votante sin recibir ninguna explicación. Sentada en el porche de su casa junto a Raymond, Rosa Parks repasa sus conocimientos sobre la Constitución estadounidense. Sus acertadas respuestas demuestran el profundo dominio que tiene de la materia y esto le/nos provoca aún mayor indignación.

9 Lejos de ser una cuestión del pasado, no tenemos más que remitirnos a lo acontecido durante la campaña a la elecciones presidenciales de Estados Unidos en 2020 (la última hasta la fecha de escribir estas líneas) para darnos cuenta del llamamiento —o impedimento, dependiendo del candidato— que se ha seguido haciendo a la población negra en busca de apoyos o disuasión (Harris, 2020; Worland, 2020).

«As a US citizen I have the right to vote, and no person who does not know or who cannot tell me in what I got wrong can keep me from that right» (44:55-45:03), le explica a Raymond. En la secuencia que relata su tercer, y finalmente exitoso, intento para registrarse como votante, la actitud de Rosa Parks muestra una clara evolución hacia la autoconfianza. Parks le entrega el cuestionario a la funcionaria del registro, aunque en esta ocasión se guarda una copia con las preguntas y respuestas con un propósito concreto: «If you tell me that I've failed again I want a lawyer to tell me what I'm doing wrong» (45:48-53). Tras este aviso, la funcionaria se ve obligada a concederle el registro, una vez más, sin ninguna explicación aparente. La activista paga las elevadas tasas acumuladas hasta el momento y con orgullo solicita su certificado, que recibiría por correo postal en 1945, dos años después de su primer intento de registro (Parks y Haskins, 1992, p. 76). Los elevados impuestos al sufragio siguen suponiendo un obstáculo para conseguir la oficialización del voto (Shah y Smith, 2021, p. 144). El racismo institucional permitía, y permite,¹⁰ tratamientos injustos que afectan desproporcionadamente a la población negra, como explican Shah y Smith (2021), «[o]nce African-Americans entered electoral politics during Reconstruction, they were met with a bevy of schemes intended to crush their electoral power» (pp. 143-4).

Aunque en el plano sociopolítico el acto de rebeldía de Parks en el autobús desembocó en el boicot a los autobuses de Montgomery y la erradicación posterior de la segregación en los medios de transporte, la aceptación de la propia Parks de convertirse en la rebelde modelo que desataría las revueltas tuvo repercusiones en el ámbito más privado y familiar de la activista. El filme de Dash recoge algunas de ellas, como el despido de Rosa Parks y de su marido de sus respectivos puestos de trabajo —Parks era costurera en unos grandes almacenes—, así como las amenazas que iban desde cartas y llamadas intimidatorias en su hogar a abucheos públicos. Son destellos fugaces de aquel duro período vital, pero no dejan de evidenciar el terror sufrido por la familia. Por ello, como analiza Theoharis, la conversión de Parks en icono de aquellas revueltas la encumbró popularmente como disidente ejemplar dentro de la narrativa monumentalista, pero supuso un alto peaje a pagar, con severas consecuencias económicas y psicológicas, para la activista y su familia. Sus actos —premeditados— fueron castigados por el orden sistémico al que cuestionaban (Theoharis, 2015b, p. 145). Una «advertencia» para desalentar futuras disidencias quizás más abruptas. Parks era símbolo de protesta y resistencia, pero también de reconciliación; mientras que otras figuras resultaron más controvertidas, como las de líderes Black Power como Malcolm X, Huey P. Newton, Angela Y. Davis o Assata Shakur, entre otras figuras, que en la década de los sesenta quedaron asociadas a revueltas «menos amables» y «más extremistas» por el discurso oficial, suponiendo una amenaza mayor que quienes representaban disidencias más «ejemplares».

10 Las dificultades a las que se enfrenta la población afroamericana aún hoy en día a la hora de votar van desde menos centros de registro y votación en los barrios negros a mayores tiempos de espera y violentas intimidaciones racistas, en las elecciones de 2020, por ejemplo, alentadas por las milicias supremacistas de Donald Trump (Fowler, 2020; Worland, 2020).

5. Conclusiones

Con todo esto, *The Rosa Parks Story* logra con creces realizar diversos aportes sin precedentes a la filmografía del siglo XXI. La lectura y reescritura feminista ofrecidas por Julie Dash consiguen cuestionar y dismantelar el discurso oficial. El acto de rebeldía de Rosa Parks que ha pasado a la historia no fue el único episodio de rebelión de la activista en el interior de los autobuses segregados de Montgomery. Además otras muchas disidentes afroamericanas, invisibilizadas por no ser las idóneas para el discurso hegemónico, mostraron su oposición a la segregación racial en el interior de los autobuses y provocaron diferentes altercados anteriores a los de Parks. Todo ello evidencia la larga trayectoria de resistencia que precedió al boicot. *The Rosa Parks Story* consigue delinear elegantemente la arquitectura de aquellos movimientos y su complejo entramado. Las alianzas existentes entre las activistas, sus apoyos mutuos y el diseño de las estrategias a seguir demuestra la amplia red de acciones y nos aleja de la singularización mediática de Rosa Parks. La construcción premeditada de la «heroicidad» de Rosa Parks dio sus frutos respecto al segregacionismo en los medios de transporte, pero también eclipsó otros actos de rebeldía (Schwartz, 2009, p. 127). El filme de Dash consigue una representación más exhaustiva sobre esta activista en particular y la comunidad afroamericana en general al aportar datos históricos invisibilizados en el cine comercial hasta su estreno (2002) no solo en tanto a la trayectoria de Parks, sino también sobre las intervenciones cruciales de otras muchas afroamericanas que no cuentan con retratos significativos en la filmografía contemporánea. *The Rosa Parks Story* consigue, por tanto, entretejer las múltiples conexiones y el liderazgo de las afroamericanas ayudando a diversificar el discurso oficial sobre los movimientos por los derechos civiles de la población negra. La reescritura que ofrece Julie Dash constata el espíritu de resistencia de Parks durante toda su vida, resaltando la importante influencia de su educación poco convencional, su constante compromiso con la consecución de la igualdad racial en tiempos anteriores a su militancia en la NAACP, su habilidad natural para generar lazos de resistencia y acción, su capacidad como líder, su calidad como persona y, en definitiva, su implicación total hasta el final de sus días (2005) en la reivindicación de los derechos de su comunidad.

Referencias

- Ahmed, Sara. (2010). Feminist Killjoys (And Other Willful Subjects). *Polyphonic Feminisms: Acting in Concert, The Scholar and Feminist Online*, (8.3). https://sfonline.barnard.edu/polyphonic/print_ahmed.htm
- Alexander, George. (2003). Julie Dash. En George Alexander (Ed.), *Why We Make Movies. Black Filmmakers Talk About the Magic of Cinema* (pp. 223-243). Harlem Moon.
- Angela Bassett, Cicely Tyson and Peter Francis James Star in TV Movie *The Rosa Parks Story*. (2002). *Jet*, 101(10), 58-62.

- Barnett, Bernice McNair. (1993). Invisible Southern Black Women Leaders in the Civil Rights Movement: The Triple Constraints of Gender, Race, and Class. *Gender and Society*, 7(2), 162-182. <http://www.jstor.org/stable/189576>
- Berger, Martin A. (2011). *Seeing through Race: A Reinterpretation of Civil Rights Photography*. University of California Press.
- Bingham, Dennis. (2010). *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*. Rutgers University Press.
- Buirski, Nancy. (2017). *The Rape of Recy Taylor*. Augusta Films.
- Carlson, Dennis. (2003). Troubling Heroes: Of Rosa Parks, Multicultural Education, and Critical Pedagogy. *Cultural Studies, Critical Methodologies*, 3(1), 44-61. <https://doi.org/10.1177/1532708603239267>
- Collier-Thomas, Bettye y Franklin, Vincent P. (2001). Introduction: In the Whip of the Whirlwind. En Collier-Thomas, Bettye y Franklin, Vincent P. (Eds.), *Sisters in the Struggle. African American Women in the Civil Rights – Black Power Movement* (pp. 1-8). New York University Press.
- Crenshaw, Kimberle. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-1299. <https://doi.org/10.2307/1229039>
- Dash, Julie (Directora). (2003). *The Rosa Parks Story* [Película]. Xenon Pictures.
- Doherty, Thomas. (2000). Malcolm X: In Print, On Screen. *Biography*, 23(1), 29-48. <http://www.jstor.org/stable/23540201>
- Dreier, Peter. (2006). Rosa Parks: Angry, Not Tired. *Dissent*, 53(1), 88-92. doi:10.1353/dss.2006.0041
- Dunbar, Paul Laurence y Howells, William Dean. (2018). *The Complete Poems of Paul Laurence Dunbar*. Forgotten Books.
- Ebiri, Bilge. (2016). The «Daughter» Returns: Julie Dash Speaks About her Triumphant Revival — And Where She's Been. *The Village Voice*, www.villagevoice.com/2016/11/17/the-daughter-returns-julie-dash-speaks-about-her-triumphant-revival-and-where-shes-been/
- Fowler, Stephen. (2020). Why Do Nonwhite Georgia Voters Have to Wait in Line for Hours? Too Few Polling Places. *NPR*. www.npr.org/2020/10/17/924527679/why-do-nonwhite-georgia-voters-have-to-wait-in-line-for-hours-too-few-polling-pl
- Harris, Adam. (2020). What Biden Owes Black Voters. *The Atlantic*. www.theatlantic.com/politics/archive/2020/11/black-voters-saved-joe-bidens-campaign/617055
- Hayward, Susan. (2000). *Cinema Studies: The Key Concepts*. Routledge.
- Herrera, Orlando Jr. (2019). *No Darkies Sit in This Section of the Bus: Yesterday and Today*. Ayize Songaa Publishing.
- hooks, bell. (2000). *Feminist Theory: From Margin to the Centre*. Pluto Press.
- Houck, Davis, W. y Dixon, David E. (Eds.). (2009). *Women and the Civil Rights Movement, 1954-1965*. University Press of Mississippi.
- Johnson, Clark (Director). (2001). *Boycott* [Película]. HBO, Norman Twain Productions, Shelby Stone Productions.

- Lee, Spike (Director). (1992). *Malcolm X* [Película]. Warner Bros. Largo International, 40 Acres & A Mule Filmworks, JVC Entertainment Networks.
- Lee, Spike (Director). (2001). *A Huey P. Newton Story*. Luna Ray Films.
- Letort, Delphine. (2012). *The Rosa Parks Story: The Making of a Civil Rights Icon*. *Black Camera*, 3(2), 31-50. <https://doi.org/10.2979/blackcamera.3.2.31>
- Lorde, Audre. (1997). The Uses of Anger. *Women's Studies Quarterly*, 25(1/2), 278-285. <http://www.jstor.org/stable/40005441>
- Lorde, Audre. (1984). *Sister Outsider. Essays and Speeches by Audre Lorde*. The Crossing Press.
- Martin, Michael T. (2010). «I Do Exist»: From «Black Insurgent» to Negotiating the Hollywood Divide—A Conversation with Julie Dash. *Cinema Journal*, 49(2), 1-16. doi:10.1353/cj.0.0186
- McGhee-Hilt, Felicia. (2008). *Successful Communication in a Social Movement: A Case Study of the Montgomery Bus Boycott* [Tesis doctoral, Universidad de Tennessee]. https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/570
- McGuire, Danielle L. (2011). *At the Dark End of the Street: Black Women, Rape, and Resistance. A New History of the Civil Rights Movement from Rosa Parks to the Rise of Black Power*. Vintage Books.
- Monteith, Sharon. (1999). Revisiting the 1960s in Contemporary Fiction: «Where do We Go from Here?». En Ling, Peter J., y Monteith, Sharon (Eds.), *Gender in the Civil Rights Movement* (pp. 215-238). Garland Publishing.
- Monteith, Sharon. (2003). The Movie-made Movement: Civil Rites of Passage. En Grainge, Paul (Ed.), *Memory and Popular Film* (pp. 120-143). Manchester University Press.
- Parker, Alan (Director). (1988). *Mississippi Burning* [Película]. Orion Pictures.
- Parks, Rosa y Haskins, Jim. (1992). *Rosa Parks, My Story*. Puffin Books.
- Pearce, Richard (Director). (1990). *The Long Walk Home* [Película]. Miramax.
- Robnett, Belinda. (1997). *How Long? How Long? African American Women in the Struggle for Civil Rights*. Oxford University Press.
- Rouse, Jacqueline A. (2001). «We Seek to Know... in Order to Speak the Truth»: Nurturing the Seeds of Discontent—Septima P. Clark and Participatory Leadership. En Collier-Thomas, Bettie y Franklin, Vincent, P. (Eds.), *Sisters in the Struggle: African American Women in the Civil Rights-Black Power Movement* (pp. 95-120). New York University Press.
- Schwartz, Barry. (2009). Collective Forgetting and the Symbolic Power of Oneness: The Strange Apotheosis of Rosa Parks. *Social Psychology Quarterly*, 72(2), 123-142. <https://doi.org/10.1177/019027250907200204>
- Shah, Paru y Smith, Robert S. (2021). Legacies of Segregation and Disenfranchisement: The Road from Plessy to Frank and Voter ID Laws in the United States. *RSF: The Russell Sage Foundation Journal of the Social Sciences*, 7(1), 134-146. <https://doi.org/10.7758/rsf.2021.7.1.08>
- Smith, Valerie. (2014). Black Women's Memories and *The Help*. *Southern Cultures*, 20(1), 26-37. <http://www.jstor.org/stable/26217337>

- Theoharis, Jeanne. (2012). "The Northern Promised Land That Wasn't": Rosa Parks and the Black Freedom Struggle in Detroit. *OAH Magazine of History*, 26(1), 23-27. <https://doi.org/10.1093/oahmag/oar054>
- Theoharis, Jeanne. (2015a). Beyond the Bus: Rosa Park's Lifelong Struggle for Justice. *The Library of Congress Magazine*, 4(2), 16-18. <https://www.loc.gov/collections/rosa-parks-papers/articles-and-essays/beyond-the-bus/>
- Theoharis, Jeanne. (2015b). *The Rebellious Life of Mrs. Rosa Parks*. Beacon Press.
- Williams, Donnie y Greenhaw, Wayne. (2006). *The Thunder of Angels: The Montgomery Bus Boycott and the People Who Broke the Back of Jim Crow*. Lawrence Hill Books.
- Worland, Justin. (2020). How the Trump Campaign is Trying to Suppress the Black Vote. *Time*. time.com/5902729/black-voter-suppression-2020

Recibido el 27 de febrero de 2023

Aceptado el 27 de julio de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 143-161)]

UNA HABITACIÓN PROPIA: FEMINISMOS Y DIFERENCIA IBÉRICA

A ROOM OF ONE'S OWN: FEMINISMS AND IBERIAN DIFFERENCE

RESUMEN

Este artículo propone una aproximación al arte feminista de los años sesenta y setenta de la península ibérica, utilizando como principal herramienta de análisis la propuesta de Maria Aurèlia Capmany en *El Feminismo ibérico* (1970). De este modo, se pretende ofrecer una alternativa para evitar el sesgo anglosajón habitual en los discursos sobre la historia del feminismo y la historia del arte feminista en nuestro territorio que nos permita atender a las especificidades de la vida y obra de estas mujeres, doblemente sometidas al yugo del sistema patriarcal y dictatorial.

Palabras clave: feminismos ibéricos, mística de la feminidad, arte feminista.

ABSTRACT

This article proposes an approach to feminist art produced in the sixties and seventies in the Iberian Peninsula, using as the main tool of analysis the proposal of Maria Aurèlia Capmany in *El Feminismo ibérico* (1970). By doing so, we intend to offer an alternative to avoid the typically Anglo-Saxon bias in the discourses on the history of feminism and the history of feminist art in our territory. This will enable us to attend to the specificities of the life and work of these women, doubly subjected to the yoke of the patriarchal and dictatorial systems.

Keywords: iberian feminisms, feminine mystique, feminist art.

1 Universitat de Girona, saray.espinosa@udg.edu, <https://orcid.org/0000-0002-5294-0788>. Este trabajo se ha realizado con un contrato de investigación predoctoral IfUdG2021.



1. «Yo no soy hija de Betty Friedan»: descentrar el lugar de la historia

En 2014, Itziar Ziga publica *Malditas: una stirpe transfeminista*; empieza el ensayo con toda una declaración de intenciones: «Yo no soy hija de Betty Friedan» (p. 9), nos dice. Con estas palabras, la autora vasca se suma a la denuncia iniciada por bell hooks a mediados de los años ochenta:

La famosa frase de Friedan, «el problema sin nombre», citada a menudo para describir la situación de las mujeres en esta sociedad, se refería en realidad a los apuros de un grupo selecto de mujeres blancas casadas, con educación universitaria, de clase media y alta, con hijos, con capacidad de consumo, que querían algo más de la vida. [...] No hablaba de las necesidades de las mujeres sin hombres, sin niños, sin casa. Ignoraba la existencia de todas las mujeres no blancas y de las mujeres blancas pobres. No les aclaraba a los lectores si era más satisfactorio ser criada, canguro, obrera de fábrica, secretaria o prostituta que ser un ama de casa de la clase ociosa. (hooks, 2020, pp.27-78)

El feminismo de Friedan, dice hooks —y, con ella, Ziga y también nosotras—, no es exactamente el nuestro. Aunque la crítica de ambas autoras se enmarca en lo que se conoce como la crisis del sujeto político del feminismo y su agenda de reivindicaciones, el acto de renuncia al linaje de la norteamericana nos permite introducir la premisa de nuestro estudio. Desde una lectura literal de la propuesta de conocimiento situado de Donna Haraway (1988), creemos necesaria una historia del feminismo desde lo *glocal*, es decir, que atienda a la vez al marco global y local y que, por tanto, contemple las diferencias de cada contexto de análisis. En nuestro caso, como veremos a continuación, esta historia propia pasa por la atención a la diferencia ibérica.

Por obvia que parezca esta idea, lo cierto es que no siempre es ni ha sido así. Ya en 1991, Mary Nash denunciaba la existencia de un sesgo anglosajón en los estudios feministas, detectable no solo en la adopción del inglés como lengua vehicular, sino también en la universalización de sus experiencias y especificidades culturales y nacionales. Dicho de otro modo, lo que se hace es convertir una experiencia concreta, la norteamericana —y, más precisamente, la de Friedan y aquellas que son como ella— en un modelo a reproducir por el resto de los contextos. Esta homogenización, prosigue Nash, reproduce dinámicas de subalternización y periféricación, y resulta completamente inadecuada para atender otras vivencias del feminismo como aquellas experimentadas desde el sur europeo.² De este modo, el sesgo anglosajón nos impide atender y entender la relación entre el feminismo de segunda ola y los procesos de transformación democrática que se inician en este momento, así como nos niega la posibilidad de trazar un continuo a lo largo de las experiencias de resistencia producidas antes, durante y después de los regíme-

2 Se refiere, específicamente, a Portugal, Italia, Grecia y España. La dinámica de periféricación volvió a hacerse visible durante la crisis económica de 2009, momento en que estos países empiezan a ser designados bajo el acrónimo despectivo P.I.G.S, por las siglas en inglés; los cerdos de Europa.

nes dictatoriales. En definitiva, y recogiendo las palabras de Aurora Morcillo: «El paradigma anglosajón ha encorsetado nuestro análisis. Es preciso re-evaluar qué significa el término feminismo» (2012, p. 53).

Estas reflexiones también han sido compartidas por la Historia del Arte Feminista —así, en mayúsculas y singular—: en 2007, en el marco de la exposición de arte *WACK!: Art and the Feminist Revolution*,³ Marsha Meskimmon criticaba la tendencia de entender «a certain kind of United States-based feminist art practice and discourse [...] as an unmarked normative category, thereby foreclosing differences both within and beyond the American context» (p. 324). La autora atribuye este borrado de la diferencia al propio discurso de la historia del arte que, a partir de parámetros cronológicos, avanza estableciendo relaciones de originalidad e influencia entre estilos y artistas. Como alternativa, propone adoptar un pensamiento espacial, que nos permite admitir «the coexistence in time of locationally distinct narratives and connect disjointed temporalities, thus asking vital questions concerning networks of relation, processes of exchange, and affinities of meaning» (Meskimmon, 2007, p. 324).

Andrea Giunta propone una solución similar a propósito del contexto iberoamericano con el concepto de simultaneidad: este nos posibilita analizar la coincidencia temática y estética entre propuestas de artistas de distintos contextos, aunque, aparentemente, no guarden relación entre ellas.⁴ Según Giunta, estas coincidencias radican en que las artistas operan, en realidad, dentro de un *horizonte cultural compartido*, que en la década de los setenta se corresponde a un espacio social protagonizado por los movimientos de liberación social, entre los que destaca el feminismo (2020, p. 19). Lo interesante del concepto de Giunta es que permite escapar a la asociación automática derivada del modelo norteamericano, según la cual se considera como arte feminista solo aquel realizado desde la autoconciencia de serlo —e incluso, en ocasiones, solo aquel realizado desde la práctica política y militante—, para proponernos un espacio más amplio, que nos permite también analizar y entender la razón por la cual «the works of many women artists who did not consider themselves feminists were linked to feminist agendas» (Giunta y Fajardo-Hill, 2017, p. 19).

El desplazamiento propuesto por Giunta nos resulta especialmente sugerente para con la península ibérica, donde la relación entre la escena artística y activista no fue siempre evidente, llegando a ser, a menudo, incluso problemática. Así lo observaron Helena de Freitas y Bruno Marchand, responsables del comisariado de la

3 Comisariada por Cornelia Butler para el Museum of Contemporary Arts de Los Angeles y con itinerancia al MoMA PS1, esta exposición es entendida como la primera muestra internacional en estudiar la relación entre arte y feminismo. El texto de Meskimmon fue publicado en el catálogo que acompañó la exposición (Meskimmon en Butler y Lisa, 2007, pp. 322-335).

4 El concepto ya había sido ensayado por la misma autora en la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, que comisarió junto con Cecilia Fajardo-Hill para el Hammer Museum de los Ángeles en 2017 y que después itineró al Brooklyn Museum, en Nueva York, y la Biblioteca de São Paulo. Como el nombre de la exposición sugiere, el objetivo de las comisarias era, tomando como escenario el caso latinoamericano, «to propose dialogues and simultaneities that attest to common agendas and problems, issues that bridge different contexts» (2017, p. 18).

exposición *Tudo o que eu quero – Artistas portuguesas de 1900 à 2020* (2021).⁵ Si bien la obra de cada una de las artistas que conforman la exposición presenta una actitud trasgresora y desafiante compartida que únicamente se entiende desde la conciencia de género, «são raros os casos que [...] usam a palavra feminismo com entusiasmo» (2021, p. 30). En el caso del territorio español, Assumpta Bassas (2008) e Isabel Tejeda (2011), dos de las mayores especialistas en prácticas artísticas y feminismos, detectan un fenómeno similar. A partir de finales de los años sesenta encontramos un conjunto de obras de carácter marcadamente comprometido y político, absolutamente compatibles con una lectura feminista, pero la mayoría de estas creaciones se produjeron de manera orgánica, como una reacción a la experiencia vivida, en vez de a la teoría y la práctica militante; «el movimiento de mujeres y el movimiento de prácticas emergentes en arte contemporáneo fueron mundos paralelos, desconocidos en sus dinámicas por unas/os y otra/os, [...] que, en parte, se miraron con cierta reticencia» (Bassas, 2008, p. 229).

Esta idea se confirma si revisamos las declaraciones de algunas de las principales artistas de la época. En 2006, la artista catalana Esther Boix (Llers, 1927-2014) definió las obras que realizó durante la década de los setenta como la etapa de *los años duros* y añadía: «És una presa de posició contra tants abusos com part de la humanitat perpetra sobre l'altra part. Hi ha molta preocupació social, i molta militància en defensa de la dona» (Boix, 2006, p. 16). Más recientemente, Emília Nadal (Lisboa, 1938) se refería a su práctica artística de este mismo período de una forma similar: «Faço porque tenho de o fazer, porque é o meu protesto, a minha reação profunda às situações anómalas ou chocantes que se me apresentam» (2022, p. 201).⁶ Finalmente, Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) nos ofrecía recientemente la clave para entender qué tienen en común todas estas prácticas artísticas que hoy consideramos feministas: «Yo digo siempre que la única cosa buena, quizá suponiendo que haya alguna cosa buena, que tiene una dictadura es que sabes dónde está el enemigo claramente» (Jareño y Sanz-Gavillón, 2021, p. 301). Las tres artistas reconocen un compromiso político en su obra, fuertemente condicionado por sus vivencias como mujeres ibéricas, bajo el doble yugo del dictado patriarcal y dictatorial.

2. Feminismos ibéricos: la feminidad al servicio del fascismo

Cabe decir que el enfoque que estamos defendiendo en este artículo, el de los feminismos ibéricos, no es nuevo, aunque sí muy reciente; nace vinculado al espacio de los estudios ibéricos, una disciplina académica surgida de la literatura comparada a principios de los años 2000 (Pérez, 2020). Si bien este ámbito de estudio sigue estando hoy muy ligado a la literatura, a partir del 2010 empezó a ser reapropiado desde los estudios culturales, que veían en él un espacio de investigación útil

5 Para la exposición, Freitas y Marchand reunieron doscientas cuarenta obras de cuarenta artistas portuguesas. La muestra completa puede ser visitada aún hoy virtualmente, a raíz de una colaboración con *Google Arts & Culture*, en el siguiente enlace: <https://artsandculture.google.com/project/tudo-o-que-eu-quero?hl=pt-PT> [Fecha de última consulta: 29/06/2023]

6 Todas las cursivas han sido añadidas por la autora con finalidades enfáticas.

para pensar no solo la relación entre los dos países, sino también con los territorios colonizados o las distintas realidades nacionales contenidas dentro del Reino de España. De la misma forma, al pensarlo de forma conjunta con los estudios feministas, lo que se pretende es analizar la relación entre patriarcado, dictadura y colonialismo en la vida y obra de las mujeres ibéricas e iberoamericanas (Bermúdez y Johnson, 2021).

El mismo concepto de feminismo ibérico tampoco es nuevo: fue propuesto por primera vez en 1970, cuando la polifacética Maria Aurèlia Capmany (Barcelona, 1918-1991) publicó un libro con este nombre. A pesar del espacio que sugiere el título, la ilusión se desvanece rápidamente cuando nos damos cuenta de que la autora no escapa del sesgo anglosajón habitual en los estudios feministas: dibuja el feminismo propio —con independencia de si entendemos este «propio» como catalán, español o ibérico— desde la insuficiencia y el modelo de influencias, e incluso dedica un capítulo entero a explicar como el feminismo llegó a la península ibérica «con un retraso mínimo de cincuenta años» (1970, p. 27). Aun con todo, y si bien la autora se centra en el caso español, Capmany ya había hecho referencia a la cuestión ibérica anteriormente, en una reseña publicada en la revista gerundense *Presència* (1965), a propósito de la traducción al catalán y al castellano de *The Feminine Mystique* (1963) de Betty Friedan.

L'aventura col·lectiva de la dona americana que Betty Friedan ens explica, ens deixa, a nosaltres, *dones ibèriques*, amb els ulls esbatanats. Durant anys, hem cregut a ulls clucs, que Amèrica era el paradís de la dona emancipada. Des de la nostra circumstància que ens considerava amb la mateixa capacitat per donar testimoni que els boigs, els sords-muts i els menors, ens miràvem l'altra riba de l'Atlàntic com si talment fos una terra de promissió. (Capmany, 1965, p. 9)

En este contexto, el porqué de la alusión a las mujeres ibéricas resulta absolutamente esclarecedor: hace referencia a una condición compartida por las mujeres de los dos países, sometidas a regímenes dictatoriales con valores y maneras de hacer muy similares, sobre todo en lo que se refiere a la codificación e instrumentalización de la feminidad deseable. En otras palabras, tal como es concebido por Capmany, el concepto de feminismo ibérico explica cómo, en el contexto peninsular, el proceso de toma de conciencia feminista comportaba entender que la opresión, violencias y falta de libertad que sufrían las mujeres ibéricas no se debía únicamente al hecho de vivir bajo una dictadura, sino también al hecho de ser mujeres en una sociedad patriarcal. Esta sospecha, que se va extendiendo a lo largo de la década de los sesenta, se consolidará durante el proceso de transición democrática que se inicia con la *caída* de los regímenes. Se entiende entonces que el desmantelamiento de las instituciones dictatoriales no suponía una rotura inmediata con los valores sociológicos e ideológicos que los habían sustentado; resultaba necesario analizar colectivamente la forma en que el salazarismo y el franquismo habían encontrado en el control de la sexualidad y la feminidad los bastiones de su poder. La propuesta que Maria Aurèlia Capmany desarrolla para hacerlo es, literalmente, leer las tesis de Betty Friedan y adaptarlas a las diferencias y especificidades de la mujer ibérica,

tal como ya había hecho anteriormente en *La dona a Catalunya. Consciència i situació* (1966), en el que la autora catalana concluía que «També a la dona del nostre país se li ha predicat una mística de la feminitat. Amb una terminologia molt diversa, és cert, però amb una finalitat idèntica» (1966, pp. 136-137).

El análisis de Capmany coincide con el realizado por otras feministas del sur europeo, como es el caso de la política y periodista italiana Maria Antonietta Macciocchi. En 1976, coincidiendo con la publicación del primer tomo de *L'Histoire de la sexualité* del filósofo francés Michel Foucault, publica un ensayo titulado *Sexualité féminine dans l'idéologie fasciste*. Preocupada por la desatención de la cuestión hasta el momento, la autora defiende que «if the past (and present?) relationship between women and fascist ideology is not analysed, then feminism itself (and likewise the entire political vanguard) will remain deprived of an understanding of its historical context» (1979, p. 67). Partiendo del análisis de su país natal, Macciocchi analiza el modo en que los fascismos europeos habrían hecho de la mistificación de la feminidad y el control de la sexualidad consiguiente un elemento clave para sus proyectos nacionales, en un doble sentido. En el plano material, tanta guerra había sumido al continente en una gran crisis demográfica, haciendo necesaria la producción constante de ciudadanos-soldados. En la esfera de lo moral y simbólico, la mujer se convierte en la encargada de reproducir los valores del régimen y así evitar la degeneración moral nacional. Esta doble funcionalidad que debían desarrollar *las mujeres fascistas del mundo* se puede comprobar en un artículo publicado en la revista española *El Fascio*⁷ el 16 de marzo de 1933:

Aparte de la gran misión que el fascismo ha de asegurar a la mujer, como educadora de los hombres sanos del mañana, como inteligente colaboradora de las grandes empresas, como alentadora de todo lo noble y lo bueno, puede ser ahora la gran propagandista de las excelencias de un nuevo orden de cosas que hará buena la vida, santificándola en el trabajo, en el común esfuerzo, no solo para salvar la patria, sino para engrandecerla, que es nuestro deber y nuestro derecho. (*El Fascio*, Madrid, 16 de marzo de 1933)

Desde Portugal, Helena Neves coincide con Capmany y Macciocchi al definir los fascismos europeos como una política de *a mobilização dos ventres*, de movilización de los vientres: el cuerpo de las mujeres es puesto al servicio del proyecto nacional.⁸ Tanto España como Portugal desarrollaron una compleja política pública netamente familiarista, en el que las mujeres serán esenciales para frenar la dege-

7 La revista, impresa en Madrid, debía de tener una tirada semanal y fue impulsada por personalidades de extrema derecha española, entre los cuales cabe destacar a José Antonio Primo de Rivera. Su objetivo era difundir en territorio español los ideales del fascismo, por lo que fue incautada por el Gobierno Republicano después de la publicación de este primer número.

8 Helena Neves propone el concepto por primera vez en la *Revista Mulheres*, en el artículo «Eles, os inimigos – A mobilização dos ventres» publicado el año 1986, y volverá a hablar sobre ello con fuerza en un ensayo posterior, escrito juntamente con Maria Calado: «Com Salazar, Hitler, Mussolini, Franco, bem parir e bem servir tornam-se funções pátrias, assimilando-se, complementando-se, no terreno privilegiado que é a família, alicerce fundamental da nação» (2011, p. 11).

neración nacional (Nash, 1991). Ambos regímenes se presentarán a sí mismos como restauradores de una dignidad nacional robada y amenazada por los peligros de la modernidad —entre los que se incluye, por supuesto, el sufragismo y el feminismo de primera ola—, y para ello era necesario restaurar el orden natural de las cosas, de la diferencia sexual. En un célebre discurso del año 1932, un Salazar recién llegado al poder dedicaba un discurso a recordar al hombre cuál es su deber: «lutar com a vida no exterior, na rua... E a mulher a defendê-la, a trazê-la nos seus braços, no interior da casa... [o tempo dirá], a final, qual dos dois terá o papel mais belo, mais alto e útil» (citado en Pimentel, 2007, p. 63). En el Estado Novo hay *um lugar para cada um, e cada um no seu lugar*, según la fórmula acuñada por Carneiro Pacheco, el ministro de Educación Nacional y fundador de la *Mocidade Portuguesa Feminina*, a la que volveremos más adelante.

Una de las plasmaciones visuales más claras de la visión del orden sexual del salazarismo fue creada por el artista Jaime Martins Barata (Marvão, 1899-Campolide, 1970) en 1938, a quien se le había encargado realizar una serie de imágenes con el propósito de conmemorar el décimo aniversario del régimen. El resultado, *A lição de Salazar: 'Deus, Pátria, Família'. Trilogia da Educação Nacional* (Img. 1), iba a ser expuesto en cada una de las aulas del territorio portugués, incluyendo también el de los territorios colonizados, razón por la cual el autor optó por un estilo infantil, propio de los libros educativos. En la imagen, se observa una clara distinción entre el espacio masculino y el femenino, entre el espacio público y el espacio privado, al situar a la mujer dentro de la lumbre, corazón y estómago del hogar, en contraste con la figura del hombre, enmarcado por una puerta abierta que muestra el paisaje exterior. Los roles de género se reproducen también en los dos hijos del matrimonio: mientras que el niño descansa a la luz de una ventana abierta al mundo, la niña, en la penumbra, deja por un momento de jugar a ser mamá para celebrar la llegada del padre al hogar.



Imagen 1. Jaime Martins Barata, *A lição do Salazar: Deus, Pátria, Família – a Trilogia da Educação Nacional*, 1938. Reproducción litográfica, 78 x 113 cm. Biblioteca Nacional de Portugal.

Estos discursos también fueron promovidos por los dirigentes e ideólogos franquistas, como en el caso del fraile Antonio García Figar, autor de *Por una mujer mejor* (1961), en el que defendía que la misión principal del nuevo régimen era «Situar a la mujer [de nuevo] en su sitio, que ha abandonado en gran sector y que con ello ha perturbado la marcha normal de ella misma, de los hogares y de la misma sociedad» (p. 13). En una línea similar, el canónigo Pedro Riaño Campo escribía *La formación católica de la joven* (1943), en el que hace referencia explícita a la mística de la feminidad:

Hay que volver al hombre los pies sobre la tierra. Y para la mujer es la familia. Por eso, además de *darles a las afiliadas la mística que las eleva*, tenemos que apegarlas con nuestras enseñanzas a la labor diaria, al hijo, a la cocina, al ajuar, a la huerta, tenemos que conseguir que encuentre allí la mujer toda su vida y el hombre todo su descanso. (Riaño, 1943, p. 161)

Pero «¿En qué consiste esta mistificación de la mujer?», se pregunta entonces Capmany a propósito del feminismo ibérico, para responderse a sí misma justo después: «Consiste en negar su inferioridad exaltando su actividad en el hogar, el papel de madre, de compañera ideal en todas sus variantes, desde esposa sumisa a geisha ilustrada» (1970, p. 72).

Estos condicionantes que las feministas consideraron causa de su inferioridad son los componentes de su feminidad. La feminidad que ha sido calumniada y que debe ser exaltada de nuevo, propuesta como ideal de toda mujer. De esta manera, lo que fue condición de la vida de una mujer se propone como programa libremente aceptado. Las frases de propaganda, las palabras de elogio con que se gratifica a la mujer que acepta esta conversión, tienen el tono exaltado del fervor religioso. Esta mistificación de la feminidad lleva consigo adherencias de nuevos conceptos políticos y religiosos. Esta *nueva moral guerrera del fascismo* exalta la autoridad paternalista y elabora el concepto de nación triunfante, de comunión de individuos despersonalizados en aras de la realidad abstracta del concepto de raza.

Para el hombre, el camino de donación es el ingreso en la milicia; para la mujer, es la gestación de nuevos seres sumisos. Deshacerse de esta misión es traicionar, perder el contacto con la raza y la nación vivificante: significa la esterilidad en todos los sentidos. (Capmany, 1970, pp. 72-73)

Sin embargo, para que esto fuera posible era necesaria la naturalización de la diferencia sexual: dibujar un modelo de feminidad incontestable, que fuera interiorizado y defendido activamente por el conjunto de las mujeres. Dicho de otro modo, y retomando el análisis de Capmany, los fascismos europeos e ibéricos necesitaban que *sus* mujeres asumieran *el papel de colaboradoras*, cosa que solamente era posible mediante la creación de un programa de propaganda de género total (1970, pp. 71-79). Con este fin, idearon instituciones que debían garantizar la instauración y perpetuación de la Mujer Ideal: en el caso de la península ibérica, la *Sección Femenina de la Falange* (SF, 1934-1977), en España, y la *Obra das Mães pela Educação Nacional* (OMEN, 1936-1975) y la *Mocidade Portuguesa Feminina* (MPF, 1937-1974), en Portugal.⁹ El objetivo de estas instituciones era formar a la mujer, en el sentido

9 A estas instituciones cabe sumar la *Nationalsozialistische Frauenschaft* (1931-1945), en Alemania, y la *Fasci Femminili* (1919-1945), en Italia.

más literal posible, tal como se especifica en un documento oficial fechado del 1951 sobre la misión de la Sección Femenina: «Entendemos por formación no el hecho de instruir —informar—, sino de dar forma. Todo lo que se pretende para las mujeres es hacerlas vivir conforme a unos principios esenciales» (p. 39).

Esta formación —añadía Pilar Primo de Rivera—, que será completa, queremos dirigirla principalmente a la formación de la mujer como madre. Dijo el caudillo: «Salvad la vida de los niños por la educación de las madres». España tiene prisa por doblar el número de habitantes. (citado en Domingo, 2007, p. 122)

El éxito de este proceso fue tal que es habitual ver en el feminismo español de los años setenta un rechazo frontal hacia el espacio de la maternidad, tal como recordaba la periodista y activista Leonor Taboada en un artículo de 1988, fue necesario *matar a mamá*:

Madre que enseñaba a obedecer, madre que se encerraba entre muros, madre que temía reconocer que el mundo es ancho y podría no ser ajeno. Madre del qué dirán, reina del ten cuidado, soberana de la resignación, hada de la negación, guardiana de la castración. Pobres, sufridas madres de ayer. (1988)

Una representación igualmente cruda la encontramos en la ya paradigmática performance *Standard* (1976) (Img. 2) de Fina Miralles (Sabadell, 1950), realizada poco tiempo antes en la Galería G. Al llegar a la sala, los espectadores se encontraban con la artista, amordazada y atada a una silla de ruedas; sin poder moverse ni hablar, es obligada a consumir, una y otra vez, las tecnologías del género franquistas: la televisión y radio emiten mensajes publicitarios y propagandísticos destinados a formar la mujer perfecta, idea que se ve reforzada por la presentación de diapositivas que reproducen lo que parecen ser fotografías de un álbum familiar.

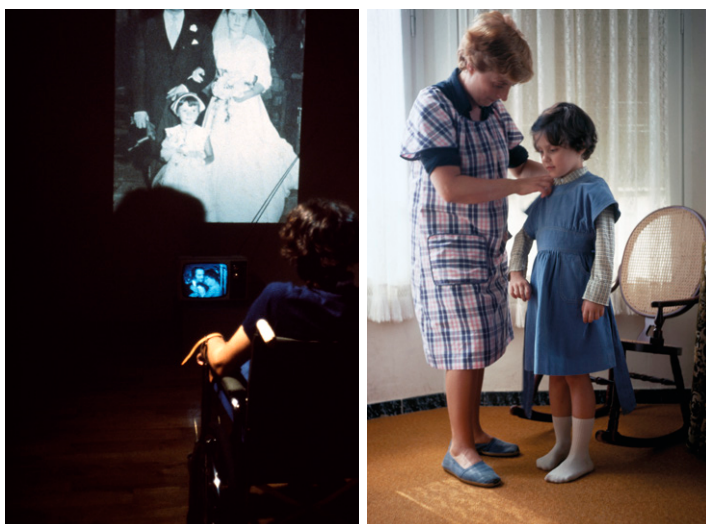


Imagen 2. Fina Miralles, *Standard*, 1976. Fotografía y diapositiva de la instalación. Cortesía del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y la artista.

Assumpta Bassas (2020) ve en la insistencia de Miralles en este último dispositivo visual, para el que realiza más de 80 diapositivas que muestran «la seqüència d'una dona que fa de mare que vesteix una nena que fa de filla» (2020, p. 103), la clave interpretativa de la obra: «el gest matern es llegeix com a còmplice directe i obedient de l'exercici de la violència real i simbòlica que exerceix el patriarcat sobre el cos de les dones» (*idem*, p. 104). Una aproximación igual la encontramos en otra obra de este mismo periodo, el libro de ilustraciones *Mujercitas* (1977) (Img. 3), de Núria Pompeia (Barcelona, 1931-2016), donde se apunta de manera muy precisa al papel domesticador de la Madre: «No hay satisfacción mayor para una madre que haber logrado hacer de su hija una mujercita dócil, hacendosa, paciente, cariñosa, servicial, respetuosa, limpia, abnegada, honrada, ¡tan femenina!»



Imagen 3. Núria Pompeia, *Mujercitas*, 1977. Biblioteca de Catalunya.

3. La mujer ideal total: discursos y contrarrepresentaciones

Una circular distribuida entre las alumnas de la asignatura de Economía Doméstica para Bachillerato y Magisterio recordaba a la mujer española lo que se esperaba de ella: el cumplimiento de su papel como mujer, madre y esposa ideal. Como en la imagen de Barata, debe esperar al marido con la mesa puesta y un hogar limpio, fresco en verano y caliente en invierno; así como tener presente que, en el momento en que este llegue, debe dejarle hablar a él primero: «recuerda que sus temas de conversación son más importantes que los tuyos» (reproducido en Plate-

ro, 2008, pp. 54-55). Lo mismo ocurría en Portugal: en un número de enero del 1949, las adolescentes que leían *Menina e Moça* (M&M, 1947-1952), la publicación juvenil de la MPF, se encontraban con la enésima noticia que les enseñaba a convertirse en «A mulher ideal». El artículo dice reproducir la opinión de un grupo de hombres adolescentes, a los que se les ha preguntado cuál es el tipo de mujer con el que les gustaría casarse. Las respuestas no tienen desperdicio: «Uma mulher capaz de compreender a doce sujeição que a esposa deve ao marido»; «Uma mulher que não fosse uma máquina falante», «[Uma mulher que] Nem me contasse intermináveis histórias domésticas» (reproducido en Pimentel, 2007, p. 77).

Esta omnipresencia de discursos e imágenes reforzadoras del mito de la mujer ideal explica la existencia de propuestas artísticas como la de la ya nombrada artista catalanoportuguesa Emília Nadal en *A Esposa Ideal* (1977) (Img. 4). Se trata de una escultura perteneciente a la serie *Embalagens para Conteúdos Imaginários e Liofilizados* (1977-1979). En consonancia con su compromiso político, Nadal se sirve de elementos propios de la cultura pop y el imaginario asociado a la sociedad de consumo para denunciar la plasticidad y artificiosidad de la sociedad portuguesa posdictadura, así como la manipulación y control social que se ejerce mediante los productos culturales. Esta idea se observa claramente en una de las obras más celebradas de la serie, «Skop» (1979), una escultura de madera que simula un envase de detergente. Las diferentes inscripciones repartidas en la superficie del envase, que funcionan a la vez como información descriptiva y como reclamo publicitario, nos facilitan más información sobre el producto: se trata de un detergente ideológico, válido «para todas as maquinas», «para todos os programas de lavagem ao cérebro».



Imagen 4. Emília Nadal, «A Esposa Ideal» (serie *Embalagens para produtos naturais e imaginários liofilizados*), 1976. Embalaje de cartón reciclado y collage. 43 x 30 cm. Cortesía de la artista.

En *A Esposa Ideal*, Nadal no deja espacio para las sutilezas y nos presenta un preparado liofilizado capaz de (re)producir en un instante a la mujer ideal; de esta forma, denuncia el proceso de homogenización que supone el modelo de feminidad portuguesa, en el que la mujer es reducida a un elemento doméstico más y no deja lugar a la individualidad y desarrollo personal de esta. Una feliz confusión en las referencias al título de la obra en dos de las publicaciones donde se ha tratado con mayor profundidad hasta la fecha nos proporciona la clave para entender el sentido último de la pieza: Márcia Oliveira (2013) se refiere a ella como *A Mulher ideal*, mientras que Vera Araújo (2021) lo hace como *A Esposa Ideal*.¹⁰ En el fondo, bajo los fascismos ibéricos, ambas cosas son lo mismo; o, por decirlo aun en otros términos, la mujer ibérica no es nada si no es esposa. En la investigación de Araújo, para el análisis de la pieza se sirve de una poesía de creación propia, que nos parece conveniente reproducir parcialmente aquí:

Mais uma mulher
 Estampada e confinada em sua própria matéria

Essencial?
 Não...
 Liofilizada
 Uma mulher feita à semelhança de lata e não de carne
 Aparência, beleza, jovialidade
 Ilusão...
 Aprisionada em sua função privada, domesticada.
 Ele aparece em série e comercial
De casa, em casa, para casa.

[...]
 Um papel a encenar
 O de esposa
 Ideal
 [...]
 Ideal para quem?
 (Araújo, 2021, pp. 145-146)

Esta concepción de la mujer portuguesa —y por extensión, española e ibérica—, pensada desde la casa, en su casa y para estar en ella, ideal para todo el mundo, menos para ella misma, prisionera y domesticada, dialoga con una obra realizada este mismo año por otra artista portuguesa, Ana Vieira (Coimbra, 1940-Lisboa, 2016): *Santa Paz doméstica, domesticada?* (Img. 5).

10 Para Emília Nadal, por supuesto, no hay espacio para la duda: «ESPOSA... é mais contundente!» [Correo electrónico con la autora, junio de 2023].



Imagen 5. Ana Vieira, *Santa Paz doméstica, domesticada?*, 1977-2011. Instalación de medidas variables. Imagen de Manuel Teles. Cortesía del Centro de Arte Contemporânea Graça Morais (CACGM) y Miguel y Paula Nery.

La instalación reproduce el espacio de una sala de estar, presidida por una butaca y una mesilla auxiliar. El estilo solemne de estos dos volúmenes contrasta con la presencia desordenada de un conjunto de elementos significadores de la feminidad y la domesticidad, que hipersaturan y desbordan el espacio. Como si de un listado de la compra se tratase, la artista los enumera en su página web, imponiendo así el orden que la escena requiere: «cojín, cesta de costura y punto, productos de limpieza, jarrón con flores de plástico, un espejo redondo con un corazón dibujado con pintalabios rojo, pintaúñas también rojo, un dedal, una mejorana, un marco de plástico con un donjuán del cine de la época y revistas femeninas». La artista completa esta procesión de objetos con un pequeño guion; en él, nos cuenta la historia de la mujer perfecta portuguesa, que limpia el hogar con dedicación mientras espera a su marido:

Entretanto ouve o rádio que dá uma música ligeira e anúncios para donas-de-casa. A certa altura a rádio pára para dar uma noticia sensacional: «um cientista descobriu um robot capaz de fazer o trabalho de casa». A mulher fica petrificada. Quando o marido regressa a casa, ela está sentada, com as mãos cruzadas, com um olhar ausente e nem o vê. (Vieira, 1977)

Despojada de su misión del ángel del hogar, la mujer de Vieira ha dejado de existir. Años después, cuando le preguntan por la instalación, y aunque se resiste a reconocerse como feminista, la artista reconoce que tenía intención de realizar una denuncia irónica sobre el papel atribuido por la mujer en la sociedad del momento

(Ulrich, 2020, p. 22). Quizá por eso Vieira no dejará de volver una y otra vez a pensar el espacio doméstico: poco después, en 1978, la artista realiza una nueva instalación, esta vez bajo el nombre de *Janelas*, ventanas. Las obras se presentan en una sala oscura que nos sitúan en el exterior de un espacio doméstico; dentro, el contraste entre la claridad del hogar y la oscuridad de la noche nos permite ver qué ocurre en el interior de un hogar, retratando diferentes momentos de una noche cualquiera. Con este gesto, la artista desafía la distinción entre público y privado, íntimo y político, y también la lógica de la mirada. Aunque no podemos evitar sentirnos intrusos ante lo que parece ser la intimidad del otro, Vieira nos muestra algo que reconocemos fácil y rápidamente: ante nuestros ojos tenemos a una vieja conocida, esa mujer encargada de cocinar, limpiar y ordenar, que se prepara para recibir a un marido que, de nuevo, llega a casa a mesa puesta. Finalmente, de Vieira nos interesa un último proyecto: *Ocultação / Desocultação*, también del 1978. De nuevo, el ámbito doméstico es representado como un espacio significador y apresador de la feminidad. En esta ocasión, la artista prescinde de toda presencia humana y nos presenta lo que parece ser la proyección de un plano de una casa cualquiera. En el suelo de las diferentes estancias nos encontramos con distintas inscripciones propositivas que frustran las expectativas del uso social y sexuado de los espacios. *Aquí quiero aprender, aquí quiero tener, aquí quiero hacer*: el conjunto de la casa es transformado en un espacio propio que se rinde a la voluntad de la mujer que la habita. Convierte lo poético en político, frustrando la operatividad de los espacios. De todas las acciones que nos propone el no-hogar de Ana Vieira, nos quedamos con aquellas que se corresponden al espacio exterior: *Aqui quero sair. Aqui quero respirar*.

4. La mujer ideal total: discursos y contrarrepresentaciones

El 6 de enero de 1947, la actriz, activista y política portuguesa Manuela Porto (Lisboa, 1908-1950) participa en la «Exposição de Livros Escritos por Mulheres de la Sociedade de Belas Artes» con una lectura pública de uno de los escritos más famosos de la historia del feminismo, *A Room of One's Own* (1929) de Virginia Woolf. La versión de Porto —publicada el año siguiente bajo el título *Virginia Woolf: O problema da mulher nas letras*— mezclaba elementos de traducción, paráfrasis, resumen y explicación del texto, aplicándolo a su realidad nacional. Se hace suya la teoría y, sin saberlo, la regala a las mujeres portuguesas, que aún hoy siguen leyendo y recitando su versión, a pesar de que el ensayo original fue traducido al portugués en 1978 por María Emília Ferros Moura. El impacto de Manuela Porto y sus compañeras fue tal que el régimen salazarista ordenó la clausura de la exposición, y también de la agrupación en la que militaban, el Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP, 1914-1947), una organización histórica comprometida con la defensa de la situación de las mujeres del país. El argumento oficial para justificar el cierre fue que el gobierno ya disponía de espacios adecuados suficientes para garantizar «la buena educación y dirección de las mujeres portuguesas», como el OMEN y la MPF (Tavares, 2011, p. 45).

En señal de protesta por la clausura del CNMP, Maria Lamas (Torres Novas, 1893-Lisboa, 1983), quién había sido su presidenta en su último período, emprendió un viaje de casi dos años, durante los cuales recorrió la totalidad del territorio portugués. Tenía un objetivo claro: contrarrestar el modelo de feminidad única que se imponía desde los discursos e imaginarios oficialistas: «Olhei à minha volta e comecei a reparar nas outras mulheres: umas resignadas e heróicas na sua coragem silenciosa; outras indiferentes, entorpecidas, e ainda aquelas que fazem do seu luxo a exibição de um privilégio» (Lamas, 2001, p. 5). El viaje se materializó en una publicación por fascículos editada entre mayo del 1948 y abril del 1950, que posteriormente se reeditaría en un solo volumen en 2001, con el nombre *As Mulheres do Meu País*. Se trata de una compilación rigurosa y exhaustiva, a medio camino entre el trabajo antropológico y la sociología, que clasifica a las mujeres portuguesas según su presencia en el ámbito público y profesional: campesinas, operarias, pescadoras e incluso intelectuales y, en medio de todas ellas, *a mulher domestica*.

Al tratarla a ella, el relato de tono descriptivo y aséptico que hace avanzar el viaje de Lamas adquiere de pronto un mayor compromiso político; ataca directamente los dos pilares del modelo de feminidad salazarista: el matrimonio y la domesticidad. El primero lo define literalmente como un espacio de marchitamiento, un estado de muerte en vida; justo después de casarse, explica Lamas, las jóvenes «caem geralmente no desmazelo e perdem toda a frescura, tao depressa que esmo antes de se lhes ter esgotado a seiva da mocidade, já elas próprias se consideram velhas. Mesmo que o marido as não maltrate, a vida encarrega-se de as maltratar» (Lamas, 2001, p. 126). Una vez casadas, la vida que les espera no es mucho mejor: anticipándose a la propuesta de Friedan, la autora describe una vida doméstica definida por el hastío, ante la cual la mujer portuguesa únicamente tiene dos opciones:

De duas uma: ou a mulher aceita resignadamente as circunstâncias de sua vida e cai numa espécie de *marasmo espiritual e mental*, movendo-se apenas entre as graves preocupações do orçamento caseiro, as compras, as limpezas, ao arranjo das roupas, as refeições que é preciso ter pronta a horas certas, as doenças dos filhos e as mil pequenas coisas, sempre iguais e sempre enervantes, que lhe encham o dia, ou não consegue anular as suas aspirações, e vai sentido crescer em si uma revolta que só dificilmente chega a dominar e que a entristece, transformando-lhe a vida num autêntico suplício. (Lamas, 2001, p. 447)

Así como empezó, este ejercicio acaba con un texto de Maria Aurèlia Capmany, en el que trabajó esta vez a cuatro manos, codo a codo, con la fotoperiodista Colita, pseudónimo artístico de Isabel Steva Hernández (Barcelona, 1940). El proyecto en cuestión es un fotolibro titulado *Antifemina* (1977), resultado de una selección de fotos del archivo de Colita, iniciado en 1961, que Capmany se encargaba después de vestir con palabras.¹¹ El conjunto de la obra funciona como un alegato contra

11 El libro fue retirado del mercado en los últimos suspiros de la censura franquista y ha sido reeditado recientemente por Francesc Polop y Lluís Cerveró (2021). El original del catálogo puede consultarse en el web del Reina Sofía, en el siguiente enlace: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/antifemina_0.pdf [Fecha de última consulta: 29/06/2023]

el modelo de feminidad impuesto por los fascismos ibéricos, que, cómo veíamos, entiende que

[...] la mujer tiene que ser: silenciosa, casta, hacendosa. He aquí el ideal de la mujer española [y portuguesa]: casa, cocina, calceta. Dicen que fue la versión celtíbera del viejo consejo de Bismark, convertido en eslogan nazi: *Kirche, Küche, Kinder*, o sea: Iglesia, Cocina, Niños. (Capmany y Colita, 1977, p.99)

Es por eso que, como si de un bestiario se tratase, Colita y Capmany se proponen también retratar a las mujeres con las que se encuentran por la calle; las mujeres que retratan, nos dicen, «se mueven, gesticulan, viven a través de estas imágenes “tan veraces como la vida misma”. Son mujeres, pero no son en absoluto femeninas. ¿Es que la mujer, para ser mujer, no tiene que ser femenina?» (1977, pp. 110-111). Anticipándose al gesto de Virginie Despentes (2006), invocan a todas aquellas que desbordan la feminidad: mujeres viejas, pobres, trabajadoras; hacen también una mención especial a las mujeres públicas, a las putas, de las que dicen lo siguiente:

La calle es suya. Llenan la calle. Unas calles concretas en un *ghetto* establecido con precisión. Las callejeras tienen poco prestigio, pero son la perfección del género. La prostitución tiene que ser callejera, porque es el antihogar. [...]. ¿Cómo puede llamarse a esto mujer? (*idem*, p. 105)

Entre todas ellas, representan también a las mujeres-bien, aquellas que deciden y logran casarse: «¡Vamos allá mujeres, este es vuestro día! Uno solo» (*idem*, p. 61), antes de ser devoradas por el hogar y sus labores, como le sucede literalmente a la mujer que es aspirada en *Aspiradora [Etnografía]* (1973) de Eulàlia Grau (Terrassa, 1946). Entre tanto estímulo, encuentran un momento para representar también a las monjas, aquellas que buscan en la religión otras formas de habitar el mundo en femenino, lejos del dominio patriarcal, si bien no se les escapa que algunas de ellas acaban por convertirse en auténticos verdugos. Del desfile de todos estos modos de ser mujer nos queda una idea principal, que recorre el conjunto del proyecto de las autoras: «la mujer es un ser marginado tanto si se hace monja como si se hace prostituta, tanto si envejece como si lucha denodadamente para conservar la juventud» (1977, p. 104). O lo que es lo mismo, el ideal de feminidad ibérica es, sencillamente, inhabitable. Por esta razón, nos proponen desertar del ideal de feminidad ibérico y proclamarnos *antifeminas*, aquello que «no es ni mujer ni hombre, es otra cosa» (Capmany y Colita, 1977, p. 43).

Son muchas las artistas que, a lo largo de los años sesenta y setenta, vieron en el arte la posibilidad de dismantelar los rígidos dictados de género impuestos por el franquismo y el salazarismo, un espacio de proyección de sus ansiedades y miedos, y también de sus anhelos y voluntades. Así lo representaba Esther Boix en 1971, en una pintura titulada significativamente *La desesperada lluita per sortir de la carcassa*. Urge que sigamos pensando en y hablando de ellas, que sigamos recuperando todas juntas una historia que nos ha sido doblemente arrebatada. En este sentido,

este artículo pretende ser un alegato a favor de las potencialidades de abordar la historia del arte y el feminismo desde los estudios ibéricos.

Referencias

- Araújo, Vera. (2021). *Existir/Ocupar/Resistir: O corpo e a experiência de mulheres artistas no Brasil e em Portugal (Anos 60 e 70)* [Tesis doctoral]. Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.
- Bassas, Assumpta. (2008). El impacto del feminismo en las prácticas artísticas de la década de los setenta en Cataluña. Algunas reflexiones a raíz de mi investigación sobre las trayectorias de varias artistas en las llamadas 'prácticas artísticas del conceptual en Cataluña': Eugènia Balcells, Fina Miralles, Àngels Ribé i Eulàlia. En Aliaga, Juan Vicente (Dir.), *A voz e a palavra. Coloquio sobre A batalha dos xéneros* (pp. 219-237). Xunta de Galicia, CGAC.
- Bassas, Assumpta. (2020). Deslliurar la raó materna. Inflexions en l'obra de Fina Miralles. En Faxedas i Brujats, Maria Lluïsa (Ed.), *Germinal: sobre l'obra de Fina Miralles* (pp. 99-119). Documenta Universitaria.
- Bermúdez, Silvia y Johnson, Roberta. (Eds.). (2021). *Una Nueva historia de los Feminismos Ibéricos*. Tirant Humanidades.
- Boix, Esther. (2006). *Esther Boix: Miralls i miratges*. Fundació Fita, Casa de Cultura de Girona, Museu d'Art de Girona.
- Capmany, Maria Aurèlia. (1965). La mística de la feminitat. *Presència*, 13(9).
- Capmany, Maria Aurèlia. (1966). *La dona a Catalunya. Consciència i Situació*. Edicions 62.
- Capmany, Maria Aurèlia. (1970). *El feminismo ibérico*. Oikos-Tau.
- Capmany, Maria Aurèlia y Colita. (1977). *Antifemina*. Editora Nacional. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/antifemina_0.pdf [Fecha de última consulta: 29/06/2023].
- Despentes, Virginie. (2006). *Teoría King Kong*. Melusina. Trad. Paul B. Preciado.
- Domingo, Carmen. (2007). *Coser y cantar. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Random House Mondadori.
- Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. (1951). *Historia y misión*. La Sección Femenina.
- García Figar, Antonio. (1961). *Por una mujer mejor*. Morata.
- Giunta, Andrea y Fajardo-Hill, Cecilia. (2017). *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Prestel.
- hooks, bell. (2020). *Teoría feminista: de los márgenes al centro*. Traficantes de Sueños. Trad. Ana Useros Martín.
- Jareño, Claudia y Sanz-Gavillon, Anne-Claire (Eds.). (2021). *Otras miradas: voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español*. Edicions Bellaterra.
- Lamas, Maria. (2001). *As Mulheres do Meu País*. Caminho.
- La mujer en el fascismo. (16 de marzo de 1933). *El Fascio*, (1), 11. <https://biblioteca.org.ar/libros/fe/elfas11c.htm>

- Macciocchi, Maria-Antonietta. (1979). Female Sexuality in Fascist Ideology. *Feminist Review*, 1(1), 67-82. <https://doi.org/10.2307/1394751>
- Meskimmon, Marsha. (2007). Chronology through Cartography: Mapping 1970s Feminist Art Globally. En Butler, Cornelia y Lisa, Gabrielle (Eds.), *WACK! Art and Feminist Revolution* (pp. 322-335). The Mit Press.
- Morcillo Gómez, Aurora. (2012). Españolas: femenino/nismo plural (1900-1940). En María Rubio, Olivia y Tejeda Martín, Isabel (Coords.), *100 años en femenino: una historia de las mujeres en España* (pp. 52-77). Ministerio de Cultura, Acción Cultural Española.
- Nadal, Emília. (2022). A arte foi sempre o grito da minha inquietação. En Macedo, Ana Gabriela; Oliveira, Márcia; Pereira, Margarida Esteves; Passos, Joana y Natalino Laís Gonçalves (Eds.), *Mulheres, artes e ditadura. Diálogos interartísticos e narrativas da memória* (pp. 199-202). Edições Húmus.
- Nash, Mary. (1991). Pronatalism and motherhood in Franco's Spain. En Bock, Gisela y Thane, Pat (Eds.), *Maternity and gender policies: Women and the Rise of the European Welfare States, 1880s-1950s* (pp. 160-177). Routledge.
- Neves, Helena y Calado, Maria. (2001). *O Estado Novo e as Mulheres: o género como investimento ideológico e de mobilização*. Biblioteca Museu República e Resistência.
- Oliveira, Márcia. (2013). *Arte e Feminismo em Portugal no período pós-Revolução* [Tesis doctoral, Departamento de Ciências de la Literatura, Universidade do Minho].
- Pérez, Santiago. (2020). ¿Hacia unos estudios ibéricos 2.0? Críticas, debates y caminos abiertos. *Theory Now: Journal of Literature, Critique and Thought*, 3(2), 145-167. <http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v3i2.15542>
- Pimentel, Irene. (2007). *Mocidade Portuguesa Feminina. Educada Para Ser Boa Esposa, Boa Mãe, Católica e Obediente*. A Esfera dos Livros.
- Platero, Lucas. (Coord.). (2008). *Lesbianas, discursos y representaciones*. Ediciones Melusina.
- Pompeia, Núria. (1977). *Mujercitas*. Editorial Kairós, S.A.
- Porto, Manuela. (1947). *Virginia Woolf: o problema da mulher nas letras*. Seara Nova.
- Riaño Campo, Pedro. (1943). *La formación católica de la joven*. Pía Sociedad de San Pablo.
- Taboada, Leonor. (27 de diciembre de 1988). Hijas del 'rock and roll'. *El País*. https://elpais.com/diario/1988/09/27/opinion/591318012_850215.html
- Tavares, Manuela. (2011). *Feminismos: Percursos e Desafios*. Texto.
- Tejeda, Isabel. (2011). Prácticas artísticas y feminismos en los años 70. En Espinós, Sonsoles; Gallego, Ruth y Serrano, Ángel (Eds.), *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)* (pp. 95-112). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Ulrich, Hans. (2020). Entrevista a Ana Vieira. En Prieto, Imma (Ed.), *El Hogar y la Huida. Ana Vieira* (pp. 12-30). Es Baluard.
- Vieira, Ana. (2014). *Santa Paz doméstica, domesticada?* (1977). Ana Vieira. <https://www.anavieira.com/obra/1971-1980/santa-paz-domestica-domesticada-45/>
- Ziga, Itziar. (2014). *Malditas: una stirpe transfeminista*. Txalaparta.

Recibido el 28 de febrero de 2023

Aceptado el 29 de septiembre de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 163-180)]

ESPACIOS DE SORORIDAD EN EL CAMPO ARTÍSTICO VALENCIANO DURANTE EL FRANQUISMO

SPACES OF SORORITY IN THE VALENCIAN ARTISTIC FIELD DURING FRANCO'S DICTATORSHIP

RESUMEN

El artículo aborda prácticas de cohesión artística entre mujeres a partir del estudio del campo artístico valenciano durante la dictadura franquista. Se analizan las diversas formas que tomó el asociacionismo femenino, entendiéndolo en términos distintos a los utilizados por la historiografía hegemónica. Se estudian, por un lado, las exposiciones colectivas de mujeres como espacio de reconocimiento y visibilización por medio de casos concretos que van desde una exposición en las salas de Lo Rat Penat en 1945 hasta la exposición *12 pintoras* organizada en 1975 en el Ateneo Mercantil con motivo del Año Internacional de la Mujer. Por otro lado, se estudia la creación de redes de apoyo entre mujeres, ya sea a partir de la creación de colectivos femeninos como el grupo Pintura o la creación compartida entre amigas en estudios privados o en excursiones al campo para pintar paisajes juntas.

Palabras clave: creación colectiva, colectivos artísticos, sororidad, artistas mujeres, franquismo.

ABSTRACT

The article deals with artistic cohesion practices among women through the study of the Valencian artistic field during the Franco dictatorship. It analyzes the various forms taken by women's associations, understanding them in different terms from those used by hegemonic historiography. On the one hand, the collective exhibitions carried out by women are studied as a space for recognition and visibility. They are studied by focusing on specific cases ranging from an exhibition in the galleries of Lo Rat Penat in 1945 to the exhibition *12 women painters* organized in 1975 at the Ateneo Mercantil on the occasion of the International Year of Women. On the other hand, the creation of support networks among women is also

1 Este artículo ha sido publicado gracias a un contrato posdoctoral Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores del Ministerio de Universidades, enmarcado en el instrumento Europeo de Recuperación (Next Generation EU) dentro del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia: «Modernización y digitalización del sistema educativo», en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València. Además de gracias al proyecto I+D «Las artistas en la escena cultural española y su relación con Europa, 1803-1846» financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y al proyecto de investigación emergente Art, Historiografía i Feminismes (arthistFEM), CIGE2022/130, con una subvención GE 2023 de la Conselleria de Innovació, Universitats, Ciència i Societat Digital de la Generalitat Valenciana. Correo electrónico: clara.solbes@uv.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7119-8294>.



studied, either from the creation of women's groups such as the Pintura (painting) group or the creation shared among friends in private studios or on trips to the countryside to paint landscapes together.

Keywords: Collective creation, Art collectives, Sorority, Women Artists, Franco's regime.

1. Introducción

Uno de los lemas utilizados por el feminismo anglosajón de la segunda ola, *sisterhood is powerful* (la hermandad es poderosa), muestra la importancia que ha tenido históricamente el asociacionismo como herramienta para construir cualquier tipo de conocimiento, también el artístico. En el caso de las mujeres fue, además, especialmente relevante para salir del aislamiento y la otredad a la que quedaban relegadas en los sistemas hegemónicos.

Ya en el siglo XIX contamos con un ejemplo que, aunque hoy es referente, no pudo serlo para las artistas que abordaremos en este artículo por su obliteración historiográfica. A pesar de ello, no obstante, el ejemplo resulta revelador. Se trata de la sociedad parisina Union des femmes peintres et sculpteurs, fundada en 1881 por la escultora Madame Léon Bertaux. Tamar Garb estudió en *Sisters of the Brush* (1994) el primer decenio de la organización y mostró la importancia que tuvo como aglutinadora de mujeres que no se sentían representadas ni tenían un hueco en las instituciones oficiales. Surgió para organizar exposiciones anuales, inicialmente en salas alquiladas del Cercle des Arts Libéraux. Una década más tarde, cuando la asociación reunió a más de quinientas socias, llegaron a ocupar el Palais de l'Industrie. Madame Bertaux tenía claro que juntas en una organización, fuerte en número y unida en propósitos, aquellas artistas podrían conseguir algo que por separado e individualmente les resultaría imposible.² Unos años antes, en Reino Unido, se habían producido fenómenos similares. En la década de 1850 Bessie Parkes, Anna Mary Howitt, Barbara Leigh Smith y Jane Benham configuraron una suerte de hermandad prerrafaelita femenina: The Sisters in Art.³ En 1855, apareció la Society of Female Artists, que en 1857 organizó su primera muestra anual con 358 obras expuestas y que aún sigue activa hoy bajo la denominación de Society of Women Artists (acuñada en 1899). Asimismo, entre 1888 y 1893, expusieron cuatro veces en Bruselas las artistas que configuraban el Cercle des femmes peintres.⁴ Muy poco después, entre finales del siglo XIX y los primeros años del XX, en Estocolmo, Hilma af Klint desarrollaba su trayectoria formando parte de distintas agrupaciones de mujeres, entre las que destacó el grupo teosófico Las Cinco (De Fem, en sueco), junto a Anna Cassel, Sigrid Hedman, Cornelia Cedeberg y Mathilde. En las sesiones

2 Garb, Tamar (1994). *Sisters of the Brush*, New Haven London: Yale University Press, p. 3.

3 Véase Ramírez Blanco, Julia (2022). *Amigos, disfraces y comunes. Las hermandades artísticas del siglo XIX*, Madrid: Cátedra, pp. 116-127.

4 Lorente, Jesús Pedro (2013). «Asociaciones de artistas y sus espacios expositivos en el siglo XIX» en Lacarra Ducay, María del Carmen (2013). *Arte del siglo XIX*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 279-312.

del grupo, la artista empezó a practicar el dibujo automático, así como una pintura que la llevaría a ser la primera pintora abstracta del arte occidental conocida hasta la fecha.⁵ La unión de artistas de género exclusivamente femenino en esta época no nos sorprende dada la separación de esferas que caracterizó la cultura burguesa decimonónica, lo cual propiciaba «amistades intensas entre personas del mismo sexo» y la creación de hermandades casi siempre homosociales.⁶ Si bien, no obstante, la inmensa mayoría de hermandades fueron masculinas como reacción al incipiente feminismo que surgía con fuerza en el siglo XIX. Julia Ramírez Blanco lo expresa como sigue: «las fraternidades reaccionaron en contra de este proceso, creando esferas donde poder ignorarlo y revertirlo».⁷

Volviendo a París y avanzando un poco en el tiempo, en las primeras décadas del siglo XX, ha sido estudiada una red de mujeres que aún hoy en día es poco atendida por los relatos histórico-artísticos de las vanguardias: se trata de las que Shari Benstock denominó «les femmes de la rive gauche» (1992), en las que encontramos artistas como Claude Cahun o Romaine Brooks, a quienes hoy podríamos considerar referentes *queer* del arte moderno. Junto a otras artistas, escritoras e intelectuales, tejieron una red afectiva de apoyo, aunque no tanto un movimiento homogéneo ni plástica ni conceptualmente. El abandono historiográfico de este grupo de mujeres y personas de género no binario evidencia el sesgo heteropatriarcal de los relatos que nos han llegado sobre la modernidad, la cual sí ha atendido de manera amplia muchos otros movimientos de vanguardia y grupos que en las primeras décadas del siglo XX proliferaron para subvertir la tradición artística.

Más adelante en el tiempo, en los años setenta, fue relevante el caso de la Womanhouse, un proyecto efímero creado por Judy Chicago y Miriam Shapiro en Los Ángeles. El proyecto duró un mes, estuvo ubicado en una casa abandonada de un estudio hollywoodense y supuso la introducción de un conjunto de performances e instalaciones en las habitaciones de la mansión: «temas como la alimentación (el mito de la madre nutricia) fueron albergados en la cocina, mientras que el baño hospedaba una reflexión sobre la menstruación».⁸ En este caso, la unión no tenía como único fin la configuración de una red de apoyo, sino también el cuestionamiento explícito de las convenciones patriarcales.

Aunque no conocemos redes de esta magnitud en el contexto español, sí pudieron funcionar como impulsores de apoyo entre mujeres los salones femeninos de la Sala Parè de Barcelona (1896 y 1897), que imitaban los pabellones instalados en las Exposiciones Mundiales de Filadelfia y Chicago (1876 y 1893, respectivamente) y el Salon des Femmes (1882) impulsado por la citada Union des Femmes

5 Véase Müller-Westermann, Iris y Widoff, Jo (dirs.) (2013). *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción*, Málaga: Museo Picasso.

6 Ramírez Blanco, Julia (2022). *Amigos, disfraces y comunes. Las hermandades artísticas del siglo XIX*, Madrid: Cátedra, p. 13.

7 *Idem*.

8 Mayayo, Patricia (2003). *Historias de mujeres. Historias del arte*, Madrid: Cátedra, pp. 97-101.

Peintres et Sculpteurs.⁹ En esta misma línea se inscribirían la I Exposición Feminista instalada en la madrileña Sala Amaré (1903); la propuesta de la revista *Feminal* de abrir un Pabellón de la Mujer en la I Exposición Regional Catalana (como había ocurrido en la Exposición Universal de Bruselas de 1910); la I Exposición de Pintoras del *Heraldo de Madrid* (1929), o la muestra inaugurada en la Librería Internacional de Mujeres de Zaragoza (1934), que acogió a algunas de las mujeres sin cuyos nombres no podríamos escribir hoy la historia de las vanguardias españolas (Maruja Mallo, Ángeles Santos, Rosario de Velasco o Norah Borges, entre otras).¹⁰ Sobre esta última exposición escribió una crítica la artista valenciana Manuela Ballester, en la que se manifestaba en contra de la realización de exposiciones grupales femeninas por considerar que estas encasillaban en una suerte de gueto a las mujeres. En este sentido, Manuela Ballester tendía un puente con el presente, dado que, todavía hoy, es un debate abierto la pertinencia de la realización de exposiciones de mujeres por el hecho de ser mujeres, sin que estas tengan necesariamente un discurso feminista explícito.¹¹

Aunque estos casos todavía no cuentan con un estudio que los analice en profundidad, existen otros ejemplos de asociacionismo femenino más divulgados por la reciente recuperación de las mujeres de la generación del 27, denominadas por Tania Batlló «Las Sinsombrero».¹² Son varios los estudios que han incorporado en su corpus de investigación los casos del Lyceum Club Femenino o la Residencia de Señoritas de Madrid, espacios de sociabilidad femenina (y, en ocasiones, también explícitamente feminista) paradigmáticos de la Edad de Plata española.¹³ Estas investigaciones han puesto sobre la mesa que dichas instituciones no solo sirvieron como «espacio propio» de sociabilidad para las mujeres (algo fundamental teniendo en cuenta que no eran bien recibidas en los espacios masculinos), sino que también sirvieron como plataforma de visibilización e intercambio artístico a través de debates, conferencias o exposiciones dedicadas a artistas como Marisa Roësset Velasco, Aida Uribe, las hermanas María y Helena Sorolla o Victorina Durán.

Sin embargo, la historiografía (a pesar de la actual pujanza de los estudios feministas)¹⁴ tiene todavía una cuenta pendiente con el estudio del asociacionismo

9 Véase Lomba, Concha (2023). «Las exposiciones feministas en Europa, 1800-1939» en Lomba, Concha, Alba, Ester, Castán, Alberto e Illán, Magdalena (coords.) (2023). *Las mujeres en el sistema artístico, 1804-1939*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 91-112.; y Tejeda, Isabel (2023). «Una habitación propia... compartida. Primeras exposiciones de artistas mujeres en España» en Lomba, Concha, Alba, Ester, Castán, Alberto e Illán, Magdalena (coords.) (2023). *Las mujeres en el sistema artístico, 1804-1939*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 113-129.

10 *Idem*.

11 Tejeda, Isabel (2020). «Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acentos puestos en lo autobiográfico» en *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, n.º 8, pp. 29-46.

12 Así tituló el documental distribuido por Radio Televisión Española en 2015 los libros publicados por Espasa en 2016 y 2018 y la exposición inaugurada en el Teatro Fernando Fernán Gómez de Madrid (19 de octubre de 2022-15 de enero de 2023).

13 Es el caso de los estudios de Susan Kirkpatrick (2003) o de Shirley Mangini (2001), así como las más recientes aproximaciones de Raquel Vázquez Ramil (2010) o de Idoia Murga (2015).

14 Lorente, Jesús Pedro (2013). «Asociaciones de artistas y sus espacios expositivos en el siglo XIX» en Lacarra Ducay, María del Carmen (2013). *Arte del siglo XIX*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 279-312.

artístico femenino, ya fuera fruto de la militancia política o de una voluntad no politizada que, sin embargo, era sintomática de la necesidad de apoyo entre mujeres y del rechazo hacia las mismas en el sistema oficial del arte. La intención de este artículo es mostrar, a partir del análisis de un contexto particular (el de València durante la dictadura franquista), qué vías pudieron encontrar las mujeres para generar redes desde las que operar en el campo artístico, ya fuera desde el centro o desde los márgenes del mismo.

2. La exposición colectiva en Lo Rat Penat

En València, en el marco cronológico que nos ocupa, no tenemos constancia de la existencia de colectivos artísticos sólidos de mujeres ni mucho menos con una reivindicación feminista intrínseca en su producción, pero sí que encontramos algunas prácticas que dotaron de espacios propios a las mujeres. Durante la época de la autarquía, es reseñable la exposición *Pintoras Valencianas*, que tuvo lugar en las salas de Lo Rat Penat en mayo de 1945, según recogió la publicación artística *Ribalta*, por iniciativa de la Sección Femenina de la Falange.¹⁵

Las artistas que participaron fueron la mayoría antiguas estudiantes de San Carlos, que habían estudiado antes de la guerra civil o inmediatamente después de la misma: Consuelo Matoses (València, 1911), Mercedes Clara Baró, Encarna Gandul (València, 1921), Fina Vivó (València, 1913), María Madrona, Dolores López Trigo, Lola Bosshard (Zurich, 1922-Thallwil, 2012), Filomena Bernal, María Teresa Fernández, María Luisa Palop (València, 1900), Fina Mataix (València, 1927), Amparo Sancho, Mercedes Olcina, Pérez Arinas, Pilar Catalán, Caridad Martínez y Amparo Escrivá (València, 1934). De la mayoría apenas conocemos información sobre su trayectoria artística, más allá de lo que se refleja en su expediente académico de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y de lo que apunta Francisco Agramunt¹⁶ en su diccionario sobre artistas valencianos del siglo xx. La mayoría cultivaron la pintura de bodegón o naturalezas muertas, retratos o paisajes, con la excepción de Lola Bosshard, que presentó una pintura expresionista que nos muestra el rumbo de su trayectoria antes de llegar a la abstracción geométrica. Es destacable, por otro lado, que, en las entradas del diccionario de Agramunt relativas a estas artistas, solamente se menciona en la mayoría de los casos su participación en la exposición de Lo Rat Penat, sin especificar mucho más sobre su trayectoria. Además, apenas encontramos referencias a la mayoría de dichas artistas en el panorama expositivo valenciano de las siguientes décadas, por lo que deducimos que probablemente abandonarían la pintura profesionalmente, con las excepciones de Lola Bosshard, quien estuvo muy presente en el panorama expositivo valenciano en la década de los sesenta, y Amparo Escrivá Palacios, también activa desde Madrid.

15 «Pintoras Valencianas», *Ribalta*, N.º 19, mayo de 1945.

16 Agramunt, Francisco (1999). *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo xx*, tomo I, València: Albatros; Agramunt, Francisco (1998). *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo xx*, tomo II, València: Albatros; Agramunt, Francisco (1999). *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo xx*, tomo III, València: Albatros.

En cualquier caso, la exposición que organizó Lo Rat Penat es un ejemplo de cómo las muestras colectivas sirvieron como espacio de reconocimiento para las mujeres de una manera más habitual que las exposiciones individuales. No está tan claro, no obstante, que ese espacio de reconocimiento fuera también un espacio de legitimación, ya que, como se verá en otros ejemplos más adelante, la exposición colectiva podía difuminar la relevancia que se otorgaba a los y las artistas expuestos individualmente.

3. Espacios «sororos»

Por otro lado, es necesario analizar otros puntos de encuentro que sirvieron como espacio «sororo» para las artistas. En este sentido, contamos con diversos ejemplos historiográficos cercanos geográficamente que nos permiten aproximarnos de un modo distinto a los espacios artísticos. María Rosón analizó los encuentros en el estudio o taller de las artistas como práctica de sororidad a través del álbum fotográfico de Esperanza Parada¹⁷ y Maria Lluïsa Faxedas estudió la relación epistolar entre las artistas catalanas Emilia Xargay y Esther Boix leyendo «la amistad como refugio».¹⁸ Julia Ramírez Blanco, por su parte, incluye en su estudio sobre las hermandades artísticas decimonónicas un «decálogo de la hermandad artística» en el que uno de los rasgos definitorios de las asociaciones de artistas es «la amistad como forma asociativa». En palabras de la historiadora:

Aquellos que forman parte de una hermandad artística no son en realidad hermanos. Son amigos. Así, estas hermandades funcionan en algunos sentidos como una pandilla juvenil: son grupos de pequeño tamaño y tienden a una jerarquía informal, con formas de liderazgo basadas en el carisma. Los que pertenecen a ellas a menudo sueñan con prolongar para siempre esta forma afectiva, imaginando la unión entre amigos como una estructura fija y permanente. Proponen el modelo de la amistad como una manera de federarse en el arte y en la existencia.¹⁹

Siguiendo estas líneas de investigación, podemos considerar que la amistad entre artistas mujeres y el hecho de compartir momentos de creación juntas debe ser entendido también como práctica artística colectiva. Antonia Mir (Catarroja, 1928) y Ana Peters (Bremen, 1932-València, 2012), por ejemplo, mantuvieron una buena amistad que les permitió visitar sus estudios y salir juntas a pintar paisajes como ejercicio de aprendizaje, pero también, según recordaba Tomàs Llorens, «perquè disfrutaven molt».²⁰ Solían perderse por la pedanía valenciana de Benimàmet o incluso cogían el *trenet* para explorar paisajes que quedaban más al interior de la

17 Rosón, María (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*, Madrid: Cátedra.

18 Faxedas, Maria Lluïsa (2020). «‘Hacer mucho o no hacer nada’». La relación epistolar entre Esther Boix y Emilia Xargay» en Ramos, Eva María (dir.) (2020). *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas*, Sevilla: Arcibel Editores, pp. 190-203.

19 Ramírez Blanco, Julia, op. cit., p. 13.

20 Tomàs Llorens. Entrevistado el 11 de marzo de 2018.

provincia. Llorens afirma que esos momentos eran importantes para ellas, que continuaron haciéndolo incluso después de iniciar su noviazgo y que era un espacio que quedaba reservado para ellas en el que él no interfería: «va continuar fent-ho mentre érem novios, però això era el seu territori i anaven on volien»²¹. También llegaron a realizar viajes al Valle de Jerte en Extremadura o a Eivissa, cuando tenían a alguien que las llevara.²² Las excursiones juntas, por lo tanto, dotaban de cierta libertad a las mujeres («anaven on volien», recordaba Llorens) y de un espacio propio en el que pintar desde la amistad y el placer de compartir un tiempo a caballo entre el ocio y el trabajo.

Asimismo, solían reunirse junto con otras amigas como Julia Mir (València, 1931) en el estudio de Antonia Mir, ubicado en el céntrico pasaje Rex de València. Antonia Mir recuerda tener un espacio propio de trabajo como todo un lujo: «tenia jo un estudio i entonces tindre un estudio era... I se reuníem i ens coneixíem».²³ Dos décadas más tarde, ya en los setenta, el estudio de Cristina Navarro (Ceuta, 1949) también sirvió como «espacio de sororidad», ya que habitualmente invitaba a María Montes (València, 1948) para enseñarle a grabar con su tórculo.²⁴ En el caso de la ceramista Carmen Sánchez (San Sebastián, 1945), compartía estudio y horno con otras amigas de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos para realizar sus propias creaciones de cerámica una vez finalizados los estudios. Era una forma de ahorrar gastos, pero también una oportunidad para compartir momentos de creación y hallazgos con amigas.²⁵

4. El grupo Pintura

Retomando las reuniones de Antonia Mir, Julia Mir y Ana Peters, de ellas surgió una exposición junto con otras tres amigas en el Ateneo Mercantil de València, del 13 al 21 de marzo de 1961, que sería el germen de un colectivo artístico femenino. Aunque el grupo fue efímero, resulta muy interesante analizarlo y tenerlo en cuenta en los relatos historiográficos del arte valenciano de la época, normalmente centrados en colectivos como el Grupo Parpalló, el Equipo Crónica o el Equipo Realidad, pero poco permeables a otras formas de creación colectiva en las que las mujeres pudieron trabajar más cómodamente.²⁶

Así, Jacinta Gil (Benimàmet, 1917-València, 2014), Antonia Mir, Adela Balanzá (València, 1937), Ana Peters, Julia Mir y Lola Bosshard unieron sus obras (y sus fuerzas) para, en palabras de Antonia Mir, «marcar la pauta un poc i dir que ací estem nosaltres, que també comptem».²⁷ Ese «aquí estamos nosotras» que reivindi-

21 *Idem*.

22 Antonia Mir. Entrevistada el 4 de junio de 2018.

23 *Idem*.

24 María Montes. Entrevistada el 18 de febrero de 2019.

25 Carmen Sánchez. Entrevistada el 10 de abril de 2019.

26 Sobre la participación de mujeres en colectivos artísticos valencianos durante el franquismo véase: Solbes Borja, Clara (2019). «Mujeres en prácticas de creación colectiva en Valencia (1939-1975)». *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º Monogr. 1 (junio). Sevilla, España: pp. 15-26.

27 Antonia Mir. Entrevistada el 4 de junio de 2018.

ca Mir es sin duda todo un alegato ante la necesidad de visibilizar la presencia de mujeres en el entramado artístico. También el titular de la noticia que informó de la exposición en el diario *Levante*, firmada por «Eva», recalca que «seis pintoras exponen en el Ateneo».²⁸ La entrevista coral del artículo evidencia, asimismo, que el origen de la muestra no es otro que la amistad entre las pintoras y que su concepción no responde a una idea individual sino colectiva:

Es difícil decir a quién se le ocurrió la idea y cuándo. Somos buenas amigas, y todas tenemos la ilusión de exponer, de superarnos... Además, el Ateneo nos ofreció la sala, y ahora la pone a nuestra disposición para otras ocasiones.²⁹

También queda claro que «el grupo» queda abierto a recibir a otras «pintoras», en femenino, y que sirve como red de apoyo para impulsarlas profesionalmente, ya que cuentan con proyectos futuros a corto plazo como exposiciones en Bilbao, Madrid y Almería. Es especialmente interesante que la periodista, al preguntarles «¿qué se entiende equivocadamente por pintura femenina?», afirma:

En el grupo se arma una pequeña revolución de protestas, de frases burlonas. Todas están de acuerdo en opinar que la pintura no es ni femenina ni masculina. Si es buena, no debe tener ningún elemento subjetivizado de diferenciación sexual. Si es mala, no cuenta ni como pintura ni como nada porque los valores que ordinariamente se consideran femeninos en el arte son negativos.³⁰

Las pintoras del grupo, por lo tanto (ante una pregunta que evidentemente les afecta y produce debate entre ellas), se declaran en contra, aunque no de manera explícita, del feminismo de la diferencia o de que exista cierta esencialidad genérica en la pintura, al tiempo que reconocen que el criterio de calidad hegemónico considera los «valores femeninos» como negativos.

«Para todas, amigas, mucho éxito»,³¹ se despedía la periodista, y parece ser que el «éxito», al menos a corto plazo, las acompañó. Como aventuraban en el artículo, realizaron otra exposición en la Sala Abril de Madrid (aunque esta vez sin la participación de Jacinta Gil ni de Lola Bosshard) en la que expusieron catorce obras en total. También publicaron un catálogo de la muestra en València, en el que Carola Reig, Catedrática de Lengua del Instituto Nacional de Enseñanza Media Luis Vives, apuntaba lo siguiente sobre las tendencias pictóricas de las seis artistas:

Su obra está perfectamente diferenciada, no sólo por la acusada personalidad de cada una, sino porque su forma de expresión las individualiza haciéndolas tomar caminos distintos para alcanzar una meta común, el logro de la belleza artística. Así, junto a la pintura figurativa de Antonia y Julia Mir, vemos la expresión rota de Adela Balanzá, la pintura de Ana Peters en la que lo figurativo apenas

28 Eva (1961). «Seis pintoras exponen en el Ateneo», *Levante*, 16-03-1961.

29 *Idem*.

30 *Idem*.

31 *Idem*.

es un pretexto, nos lleva ya al mundo absolutamente abstracto de Jacinta Gil y Lolita Bosshard. En todas ellas encontraréis una gran fuerza y una extraordinaria sinceridad unidas a una gran calidad pictórica. Ninguna de ellas, aunque jóvenes, es novel, y los que conocen algo de su obra anterior, presentada en diversas exposiciones, podrán apreciar la evolución y avance de su obra. Esperemos que el público sabrá apreciarla en todo su valor.³²

Adela Balanzá, artista que formó parte del colectivo, dedica en el borrador de su tesis doctoral (iniciada y nunca finalizada en los años ochenta) un apartado a la «formación del grupo Pintura como colectivo de mujeres», lo cual es sintomático de que efectivamente el grupo se constituyó con una clara voluntad de posicionarse desde su condición de mujeres en un sistema que ejercía violencia simbólica hacia ellas. Por el valor histórico de este documento inédito, transcribimos parte de su contenido a continuación:

En el año 1961, ocurriría un suceso innovador por lo que representaría para la mujer y su espacio en el arte. Algunas pintoras, conscientes del espacio desolador que tenían ante sí, al no vislumbrar asomo de solución para su actividad artística —ante el menosprecio generalizado en medio de un mundo masculino que favorecía a su postergación— comenzarían por hacerse preguntas que no poseían atisbo de respuesta.

En este estado de cuestiones comenzaría a tomar consistencia la idea de su integración en grupo, para poder participar en un proyecto artístico en común, realizando exposiciones conjuntas.

Esta agrupación estuvo formada en principio, por las pintoras Jacinta Gil, Ana Peters, Lola Bosshard, Antonia Mir, Adela Balanzá y Julia Mir. Cada una de ellas, estaba en posesión de los correspondientes estudios académicos, y, por consiguiente, del título adjudicado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos que las acreditaba como profesionales de Bellas Artes y de su doble funcionalidad, como profesoras de la enseñanza del dibujo.

La primera exposición que inauguraba este colectivo de mujeres obtendría el respaldo de dos buenas profesionales: la profesora de lenguaje y literatura, la conocida Carola Reig —entre las escasas profesoras intelectuales de esos años—, y la periodista M.^a Ángeles Arazo, que comenzaba su andadura como profesional del periodismo. Curiosa amalgama femenina en años del desierto de profesionales en activo pertenecientes a dicho sexo. Esta exposición se realizaría en la sala Sorolla del Ateneo Mercantil de Valencia.

[...]

La exposición del grupo que fue nominado en su día con el nombre genérico de Pintura presentaría unos lenguajes artísticos de concepción y ejecución innovadora.

Como bien indicó la profesora Carola Reig, Lola Bosshard y Jacinta Gil estuvieron representadas por medio de sobrias abstracciones de signo matérico en la obra de cada una de ellas. Ana Peters, que mostraría unas concepciones figurativas de índole conceptual, Adela Balanzá, de exposición espontánea de

32 Reig, Carola (1961). *Pintura*, València: Ateneo Mercantil de València.

fuerza y factura expresionista, Antonia y Julia Mir, que presentaron sus estudios consecutivos dentro de la figuración.³³

La voluntad de posicionarse como mujeres en el mundo artístico viene reforzada además por la elección explícita de mujeres para escribir los textos del catálogo, teniendo en cuenta que contaban con críticos de arte reconocidos en el momento y próximos a las artistas, como es el caso de Tomàs Llorens. En lugar de ello, el grupo Pintura decidió contar con una intelectual ajena al mundo del arte, Carola Reig, y con una joven María Ángeles Arazo, a quien en los años siguientes encontraremos habitualmente firmando artículos sobre la actualidad artística en la prensa diaria.

5. Otras exposiciones colectivas

En mayo de 1965, Ana Peters repetiría la experiencia de unirse a otras compañeras en una exposición colectiva, pero esta vez a Aurora Valero (Alboraia, 1940) y Camelia López, en la Sala Martínez Medina, un espacio dedicado a la decoración de interiores. La exposición llevó por título *Tres mujeres: Camelia, Aurora Valero, Ana Peters*, el cual reforzaba de nuevo la importancia del género de las protagonistas. El catálogo contiene un texto de Tomàs Llorens en el que el crítico de arte se muestra muy comprometido con la lucha feminista y reivindica de manera explícita la inserción de las mujeres en el mundo del arte. De hecho, llega a cuestionar la práctica habitual de exponer la obra de las artistas conjuntamente, en lugar de en exposiciones individuales, ya que, según afirma, «parece que tal fórmula es particularmente adecuada para despertar el interés del público».³⁴ Parece ser, por las palabras de Llorens, que el público no se interesaba habitualmente por las exposiciones individuales si estas eran de mujeres. Con todo, el crítico considera que el campo de las artes plásticas, a diferencia de otros como la ingeniería o la economía, es uno de los que más acogida estaba dando a mujeres, a pesar de que las familias aceptan dicha dedicación «más o menos excedentariamente, respecto a los deberes de “madre y esposa”».³⁵ Asimismo, como las integrantes del grupo Pintura, Llorens se manifiesta en contra de la existencia de una «especificidad femenina en el arte».³⁶ Ana Peters expuso su serie «Los Siete Pecados Capitales», en la línea de la corriente Crónica de la Realidad;³⁷ Aurora Valero partió su producción de tinte expresionista, y Camelia López una serie de obras de temáticas y géneros tradicionales (bodegones y retratos, fundamentalmente) cuya factura trataba de subvertir el academicismo.

33 Balanzá, Adela. *La mujer en la práctica de la pintura valenciana (1950-1980)*. Borrador de tesis doctoral.

34 Llorens, Tomàs (1965). *Tres mujeres: Camelia, Aurora Valero, Ana Peters*, València: Sala Martínez Medina.

35 *Idem*.

36 *Idem*.

37 Así etiquetaba ella su pintura en una entrevista para *Las Provincias*, desligándola del pop y del nuevo realismo francés: «¿Cómo se llama lo que usted pinta? –Realismo. –¿Se parece en algo al “pop-art”? –No. –¿Y al nuevo realismo francés? –Tampoco. –¿Entonces en concreto qué es? –Crónica de la realidad» («Tres mujeres, tres pintoras, tres opiniones», *Las Provincias*, 25-05-1965).

Otro ejemplo de exposición colectiva de mujeres sería la de Ángela García Codoñer, María Luisa Pérez Rodríguez y Mari Carmen Herrero en la Galería de Arte Hoyo el año 1967. Las tres estaban cursando el último año en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y, según la prensa, eran ya «tres pintoras en busca de éxito».³⁸ La noticia del periódico *Las Provincias* arrancaba recalcando sus rasgos físicos, como era habitual al referirse a artistas mujeres: «una alcoyana guapa, María Luisa Pérez; una valenciana morena, Ángela García; y una bilbaína trigüeña, Carmen Herrero».³⁹ Como en los casos anteriores, las pintoras coinciden en que más que una línea artística común, lo que las une es «las ganas de trabajar» y dar a conocer su potencial. En este caso, se presentaron veinticuatro obras (once María Luisa Pérez, dos Ángela García Codoñer y otras once Carmen Herrero), de tintes «impresionistas», según el periodista, en el caso de Herrero, y expresionistas, en el caso de Pérez Rodríguez y de García Codoñer, quien por aquel entonces todavía no se había aproximado al realismo crítico feminista que definiría su pintura posterior. En las obras, según informaba *Las Provincias*, «hay niños, tranvías viejos, palomas, paisajes, vendedores en mercados, un circo, montañas, hombres y mujeres...»,⁴⁰ es decir, los paisajes y escenas costumbristas que habían aprendido a pintar en la escuela de Bellas Artes.

Por otro lado, Rosa Torres e Isabel Oliver se propusieron ejecutar juntas un proyecto de creación colectiva, siguiendo los pasos del Equipo Crónica. Cuando Rafael Solbes y Manolo Valdés abandonaron su taller de la calle En Blanch para instalarse en uno nuevo más espacioso, las artistas, que trabajaban para ellos como asistentes, se quedaron en el taller compartiendo gastos, ya que no tenían ingresos y resultaba muy complicado mantener un estudio individualmente. Torres y Oliver trataron de construir un proyecto artístico conjunto del que surgieron algunas obras, como un lienzo que posteriormente ha formado parte de la serie de Isabel Oliver «La mujer» (1970-1973), en la que la artista cuestiona desde un lenguaje pop los estereotipos y las opresiones de género impuestas y potenciadas por el régimen franquista. La obra que Oliver inició con Torres es, concretamente, *Las tres Gracias*, una pintura de gran formato en la que tres cuerpos carnosos, de espaldas y simulando la conocida pintura *Las tres Gracias* (1635) de Pedro Pablo Rubens se emplazan en medio de un gimnasio contemporáneo. La obra, no obstante, quedó almacenada durante años y la mala conservación la deterioró. Isabel Oliver la realizó de nuevo años después, en 2017. Más allá de lo anecdótico, la historia de *Las tres Gracias* es representativa de lo que ha ocurrido habitualmente con las obras de aquellas artistas que no fueron acogidas por el sistema: abandonadas, descuidadas y, a veces, incluso destruidas por las propias artistas.

38 Ricardo Dasí Jr. «María Luisa Pérez, Ángela García y Carmen Herrero. Tres pintoras en busca del éxito», *Las Provincias*, 17-01-1967.

39 *Idem*.

40 *Idem*.



Imagen 1. Las tres Gracias. Isabel Oliver. 1970-2017. Óleo sobre lienzo. Colección particular.

El intento de creación colectiva entre Torres y Oliver no dio los frutos esperados, según relatan las artistas, debido a que tenían intereses plásticos muy distintos. A pesar de ello, Torres y Oliver llegaron a presentar sus obras conjuntamente en la Galería Atenas de Zaragoza en 1973. En la exposición, Oliver expuso sus series relativas al paisaje y Torres la serie «Animales», ambas comentadas en el capítulo anterior. El folleto de la muestra incluía un texto de Juan Manuel Bonet que seguía la línea del texto que escribió sobre la producción de Rosa Torres, publicado en diversas ocasiones. Bonet, de nuevo, inscribía el trabajo de las artistas en un arte que había dejado atrás las «posiciones moralizantes» (el realismo social) y las había sustituido por «actitudes conscientes de las necesidades comunicativas y de los canales utilizados»,⁴¹ es decir, la figuración crítica iniciada por el Equipo Crónica. Bonet posicionaba a Torres y Oliver como algunas de las artistas que, próximas al Equipo Crónica, más habían «avanzado en la manipulación de lenguajes y códigos estilísticos diversos».⁴²

41 Bonet, Juan Manuel (1973). *Isabel Oliver. Rosa Torres*, Zaragoza: Galería Atenas.

42 *Idem*.



Imagen 2. Isabel Oliver y Rosa Torres. Fotografía reproducida en el catálogo de la exposición en la Galería Atenas, Zaragoza, 1973.

Por último, concluimos el artículo con un ejemplo que resulta representativo del papel que las exposiciones colectivas de mujeres tuvieron en el campo artístico del momento. En 1975, coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer y bajo el patrocinio de la Subcomisión de Promoción Cultural y Social de la Mujer, el salón de exposiciones del Ateneo Mercantil volvería a acoger, del 5 al 15 de noviembre la exposición *12 pintoras*, en la que expusieron colectivamente Adela Balanzá, Lola Bosshard, María Dolores Casanova (Almería, 1914-València, 2007), Carmen Grau (València, 1948), Fina Inglés (Bètera, 1940-2020), Luisa Magraner (Almussafes, 1939), Susi Martí Vázquez, Roberta Matheu (Castelló, 1948), Antonia Mir, Maite Miralles (València, 1948), Cristina Tejedor (Zaragoza, 1948) y Aurora Valero. En el folleto de la exposición, Vicente Aguilera Cerní afirmaba que, aunque no conocía las obras que se exhibirían y aunque percibía algunas ausencias entre los nombres, no dudaba del «potencial interés de la exhibición» y la concebía como un «reto contra un comportamiento paternalista que en la “praxis” puede resultar postergador».⁴³ El crítico, por lo tanto, asumía que la institución-arte tenía intrínsecas dinámicas de género que dificultaban el acceso y la consolidación de las mujeres y que exposiciones de este tipo podían ayudar a deconstruir dichas dinámicas.

6. A modo de cierre

Este repaso por las distintas iniciativas desarrolladas en València durante la dictadura franquista da cuenta de que el asociacionismo femenino (entendido en

⁴³ Aguilera Cerní, Vicente (1975). *12 pintoras*, València: Subcomisión de Promoción Cultural y Social de la Mujer.

su manera tradicional como grupo cohesionado, pero también tomando otras formas todavía poco exploradas) ha sido mucho más habitual de lo que los relatos histórico-artísticos han plasmado hasta la fecha. Las experiencias aquí analizadas nos permiten no solo conocer nuevos aspectos del pasado que deben ser estudiados y recuperados, sino también realizar conexiones con conceptos y reflexiones contemporáneas, como la sororidad o la pertinencia de las exposiciones colectivas de mujeres. Aunque hoy todavía se debate dicha pertinencia, consideramos que los ejemplos aquí estudiados muestran que la cohesión de las mujeres a través de grupos, exposiciones colectivas, reuniones en sus estudios o escapadas con amigas para pintar paisajes fue una herramienta que les proporcionó una red de apoyo o una visibilidad que no habrían podido obtener en los espacios mixtos de un campo artístico que, de manera generalizada, desconfiaba de su producción y de sus trayectorias artísticas. De su producción recelaban porque, como se ha visto, por lo general era etiquetada como «femenina» y, por lo tanto, quedaba fuera de los criterios de calidad establecidos por la institución-arte. Las posibilidades de desarrollo de su trayectoria eran asimismo sospechosas porque esperaban de ellas que respondieran al modelo de feminidad hegemónico instaurado por el régimen franquista, es decir, que se casaran y abandonaran la profesión. A ello cabe sumar que la competitividad intrínseca a los modos de producción capitalista se vería potenciada en el caso de las mujeres, que de base encajaban con más dificultades y contaban con menos posibilidades para filtrarse como agentes centrales del campo artístico. Los ejemplos aquí mostrados, no obstante, muestran que las mujeres, a pesar de las limitaciones impuestas por un sistema artístico heteropatriarcal, intentaron cohesionarse, aunar fuerzas y agrietar el propio sistema.

Referencias

- Agramunt, Francisco. (1999). *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo xx*. Albatros.
- Aguilera Cerní, Vicente. (1975). *12 pintoras* [arte plástico]. Subcomisión de Promoción Cultural y Social de la Mujer, València, España.
- Balanzá, Adela. (s.f.). *La mujer en la práctica de la pintura valenciana (1950-1980)* [Tesis doctoral inédita].
- Batlló, Tania. (2016). *Las Sinsombrero. Sin ellas la historia no está completa*. Espasa.
- Batlló, Tania. (2018). *Las Sinsombrero 2: ocultas e impecables*. Espasa.
- Benstock, Shari. (1992). *Las mujeres de la «rive gauche». París 1900- 1940*. Lumen.
- Bonet, Juan Manuel. (1973). *Isabel Oliver. Rosa Torres* [arte plástico]. Galería Atenas, Zaragoza, España.
- Dasí Junior, Ricardo. (17 de enero de 1967). María Luisa Pérez, Ángela García y Carmen Herrero. Tres pintoras en busca del éxito. *Las provincias*.
- Faxedas, Maria Llusa. (2020). Hacer mucho o no hacer nada. La relación epistolar entre Esther Boix y Emilia Xargay. En María Ramos, Eva (Dir.), *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas* (pp. 190-203). Arcibel Editores.
- Garb, Tamar. (1994). *Sisters of de Brush*. Yale University Press.

- Ibiza i Osca, Vicent. (2017). *Les dones al món de l'art. Pintores i escultors valencians (1500-1950)*. Institució Alfons el Magnànim.
- Kirkpatrick, Susan. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Cátedra.
- Llorens, Tomàs. (1965). *Tres mujeres: Camelia, Aurora Valero, Ana Peters* [arte plástico]. Sala Martínez Medina, València, España.
- Lomba, Concha. (2023). Las exposiciones feministas en Europa, 1800-1939. En Lomba, Concha; Alba, Ester; Castán, Alberto e Illán, Magdalena (Coords.), *Las mujeres en el sistema artístico, 1804-1939* (pp. 91-112). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Lorente, Jesús Pedro. (2013). Asociaciones de artistas y sus espacios expositivos en el siglo XIX. En Lacarra Ducay, María del Carmen *Arte del siglo XIX* (pp. 279-312). Institución Fernando el Católico.
- Mangini, Shirley. (2000). *Las Modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Península.
- Mayayo, Patricia. (2003). *Historias de mujeres. Historias del arte*. Cátedra.
- Müller-Westermann, Iris y Widoff, Jo (dirs.). (2013). *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción* [arte plástico]. Museo Picasso, Málaga, España.
- Murga Castro, Idoia. (2015). Muros para pintar. Las artistas y la Residencia de Señoritas. En Márquez Padorno, Margarita y De la Cueva Batanero, Almudena (Coords.), *Mujeres en vanguardia: la Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*. Residencia de Estudiantes.
- Ramírez Blanco, Julia. (2022). *Amigos, disfraces y comunas: las hermandades de artistas del siglo XIX*. Cátedra.
- Reig, Carola. (1961). *Pintura* [arte plástico]. Ateneo Mercantil de València, València, España.
- Rosón, María. (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Cátedra.
- Solbes Borja, Clara. (2019). Mujeres en prácticas de creación colectiva en Valencia (1939-1975). *Atrio. Revista de Historia del Arte*, (n.º Monogr. 1), pp.15-26.
- Tejeda, Isabel. (2020). Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acentos puestos en lo autobiográfico. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, (8), pp. 29-46.
- Tejeda, Isabel. (2023). Una habitación propia... compartida. Primeras exposiciones de artistas mujeres en España. En Lomba, Concha; Alba, Ester; Castán, Alberto y e Illán Magdalena (Coords.), *Las mujeres en el sistema artístico 1804-1939* (pp. 113-129). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Vázquez Ramil, Raquel. (2015). La Residencia de Señoritas de Madrid durante la II República entre la alta cultura y el brillo social. *Espacio, Tiempo y Educación*, 2(1), pp. 323-346.

Recibido el 10 de enero de 2023
 Aceptado el 24 de julio de 2023
 BIBLID [1132-8231 (2023: 181-195)]

**LA PINTURA DE MARÍA DOLORES CASANOVA
(1914-2007): ESTUDIO DE SU TRAYECTORIA
Y OBRA ARTÍSTICA³**

***THE PAINTING OF MARÍA DOLORES CASANOVA
(1914-2007): STUDY OF HER CAREER
AND ARTISTIC WORK***

RESUMEN

La reciente adquisición de una obra de María Dolores Casanova por parte del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía implica un reconocimiento artístico negado durante décadas. La artista ocupó un lugar destacado en el panorama artístico valenciano desde 1969 hasta finales de los años ochenta. Sin embargo, progresivamente, ha ido cayendo en el olvido. La investigación que aquí se presenta posee un carácter inédito, dada la ausencia de análisis amplios sobre su pintura, y se constituye como el primer estudio exhaustivo y en profundidad de su trayectoria y obra pictórica. Su objetivo principal es subsanar la carencia que su omisión implica en la historia del arte del siglo xx en nuestro país. Para ello, se han examinado numerosas de sus creaciones, pertenecientes a museos y colecciones privadas, realizado entrevistas a sus familiares y consultado documentos inéditos en el CIDA del MACVAC y el Museu de Belles Arts de València.

Palabras clave: María Dolores Casanova Teruel, autoría femenina, arte realizado por mujeres, arte contemporáneo español, pintura del siglo xx.

ABSTRACT

The recent acquisition of a work by María Dolores Casanova by the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía implies an artistic recognition that had been denied for decades. The artist occupied a prominent place in the Valencian artistic scene from 1969 until the end of the eighties. However, she has been progressively falling into oblivion. The research presented here has an unprecedented character, given the absence of comprehensive analysis of her painting, and constitutes the first exhaustive and in-depth study of her trajectory and her pictorial work. Its main objective is to correct the lack that her omission implies in the history of art of the 20th century in our country. To this end, numerous of her creations, belonging to museums and private collections, have been examined, interviews have been conducted with her relatives, and unpublished documents have been consulted at the CIDA

1 Universidad Internacional de Valencia (VIU), carmen.guiralt@professor.universidadviu.com, <http://orcid.org/0000-0003-1409-6675>

2 Universidad Internacional de Valencia (VIU), sofia.barron@professor.universidadviu.com, <https://orcid.org/0000-0002-6685-0513>

3 Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación competitivo «Mujer y espacio: discursos sobre la memoria y la identidad en la cultura visual y el arte» (código PII2022_05), del grupo de investigación CViArPe (Cultura Visual, Arte y Pensamiento), financiado por la Universidad Internacional de Valencia (VIU), a través de la Convocatoria para la concesión de subvenciones a proyectos internos de investigación 2021-2022.



of MACVAC and the Museu de Belles Arts de València.

Keywords: María Dolores Casanova Teruel, female authorship, art made by women, Spanish contemporary art, 20th century painting.

1. Introducción y estado de la cuestión

La reciente adquisición, en mayo de 2022, de una obra de María Dolores Casanova Teruel, *Dama recostada* (c. 1990-2003), por parte del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía implica un reconocimiento artístico que le ha sido negado durante décadas (cfr. Orden CUD/625/2022, de 22 de junio).⁴ La artista ocupó un lugar destacado en el panorama artístico valenciano desde finales de los años sesenta hasta el último tercio de la década de 1980. Sin embargo, progresivamente, ha ido cayendo en el olvido. La investigación que se recopila en estas páginas posee un carácter inédito, dada la ausencia de análisis amplios o detallados sobre su pintura, y constituye el primer estudio exhaustivo y en profundidad de su trayectoria y obra pictórica.

El inicio de la fortuna crítica de la autora puede establecerse en 1969, al ser la única invitada por segunda vez en el curso de ese año con una exhibición individual a la Sala C.I.T.E. de Valencia, momento en que obtuvo una Medalla al Mérito Artístico.⁵ En la muestra, su adscripción estilística era contradictoria, puesto que, por un lado, esta se titulaba «Pintura naif por María Dolores Casanova» y, por otro, Manuel Real Alarcón, coautor del texto, señalaba que pintaba ingenuamente, pero desechaba la minuciosidad, justeza, precisión y quietismo de la pintura naif (Pons Aguilar y Real Alarcón, 1969). Para entonces, el Ayuntamiento de Valencia ya había adquirido *Plaza de Toros de Valencia y la estatua del Fénix* (1967) y Casanova había concurrido a dos exposiciones con la Asociación de Pintores y Escultores de Arte Actual (Asamblea Permanente de Artistas del Mediterráneo), patrocinadas por el Ayuntamiento de Valencia, el IX y el X Salón de Marzo, obteniendo una Mención de Honor en la segunda (Antonio [Cámara], 1969; «II Muestra», 1970). En 1970, participó en el XI Salón de Marzo y fue galardonada con la Medalla de Pintura José Ribera (Antonio [Cámara], 1970; López-Chávarri Andújar,⁶ 1970; «Fallo del jurado», 1970; «Premios otorgados», 1970), al tiempo que su tríptico *Los Cuentos de Calleja del Arte* (1970) pasó a formar parte de la colección permanente del recién inaugurado Museu d'Art Contemporani d'Eivissa.

El año 1972 fue clave en la trayectoria de Casanova, ya que el prestigioso académico Vicente Aguilera Cerni se hizo cargo del texto de su exposición en la Galería Val i 30 de Valencia. En esta ocasión, el crítico acercó su producción al exceso y a la subversión de la corriente camp. Entre los artículos destinados a cubrir el evento,

4 Para un estudio riguroso de la pieza, desde el ámbito temático, formal e iconográfico, véase Barrón y Guiralt (2023).

5 Historial de M^a Dolores Casanova. Currículum vitae manuscrito de la artista en el Museu de Belles Arts de València. 1969, 1 p. 1.

6 Dado que, en el transcurso de los años, el autor modificó su firma, en este artículo, para evitar confusiones, se le citará siempre bajo la nomenclatura que consta sobre estas líneas.

Eduardo López-Chávarri Andújar (1972, p. 15), desde *Las Provincias*, alejó su pintura de cualquier deriva naif. A esta distancia respecto del ingenuismo se sumó Carlos Sentí Esteve (1972, p. 12), que aseveró: «María Dolores Casanova es única. No es “naif”. No es neofigurativista. No es nada que acabe en “ista”». En septiembre, la autora cedió *Mi historial de Inglaterra* (10 de agosto de 1972) al Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (en lo sucesivo, citado como MACVAC), donde sigue expuesta, siendo su pintura más difundida y conocida.⁷ Además, la institución conserva *Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala* (1976-1980). Al año siguiente, Casanova fue incorporada a la *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana* (Mas Ivars, 1973).

En 1975, se editó *Naifs españoles contemporáneos*, del afamado psiquiatra y pintor ingenuista Juan Antonio Vallejo-Nágera, que se perfila como imprescindible por divulgar, aunque de manera fragmentaria, la autobiografía de Casanova escrita en 1973. A este le sucedieron, del mismo autor, *El Ingenuismo en España* (1982) y *Pintura Naif Española* (1984). En todos estos libros, la obra de Casanova se adscribía al grupo de artistas innatos, esta vez con repercusión nacional. También de dimensión estatal fue su inclusión en *Artistas contemporáneos en España* (1976), de Raúl Chávarri, que la asoció con el surrealismo.

Manuel Muñoz Ibáñez, actual presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, la referenció en *La pintura contemporánea del País Valenciano 1900-1977* (1977), tal y como posteriormente haría en *La pintura valenciana del siglo XX* (1998). Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco dio cuenta de su pintura en *Historia del Arte de Valencia* y Miguel Ángel Catalá Gorgues hizo lo propio en *100 años de pintura, escultura y grabados valencianos, 1878-1978*, ambos de 1978. Este último volvería sobre su plástica en *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (2ª parte)* (1983), entre otros.

En el año de su realización, *Retrato rechazado* (1980) se sumó a los fondos del Museu d'Art Contemporani d'Elx. En 1981, *Retrato de la reina Victoria Eugenia*⁸ (1974) formó parte de la exposición «El retrat», en la Sala Parpalló de la Diputació de València (Fuster y Pedraza, 1981). En marzo, el Museu de Belles Arts de València reveló al público la serie «Cañas y barro», el extenso homenaje de Casanova a la novela homónima de 1902 de Vicente Blasco Ibáñez, un conjunto de dieciséis obras pictóricas y escultóricas que realizó en torno a 1969 y de las que donó un total de doce, en 1971, a la institución.⁹ El discurso expositivo fue firmado por Felipe Vicente Garín Llombart, entonces director de la entidad, y Amelia Iñigo (1981). A fines

7 Acta de cesión de María Dolores Casanova de *Mi historial de Inglaterra* al Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés. 02/09/1972, 1 p. Documento original en el Centro Internacional de Documentación Artística (en adelante, aludido como CIDA) del MACVAC. Cabe citar que la artista también se refirió a esta obra como *Mi historial en Inglaterra* (correspondencia de María Dolores Casanova a Vicente Aguilera Cerni. 26/02/1973, 1 p. Documento original en el CIDA del MACVAC).

8 Las obras de Casanova conservadas en museos o instituciones de carácter público se señalarán como tales. En el caso de las colecciones particulares, la pieza se designará con el título y, entre paréntesis, su fecha de autoría.

9 Acta de donación de María Dolores Casanova al Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia de doce lienzos de escenas de «Cañas y barro». 06/07/1971, 1 p. Copia en el CIDA del MACVAC.

de año, con motivo de su exposición en la Galería Lucas de Valencia, el marchante José Leonarte (1981) definió a la autora como creadora «[...] de una obra distinta, sugestiva y alucinante, no influida por “ismos” y, por lo tanto, inetiquetable».

En 1985, la Diputación Provincial de Valencia incluyó *Plaza de Toros de Valencia y la estatua del Fénix* en la exposición «Los toros en la pintura española del siglo XX», en la que se mostró junto a piezas de Ignacio Zuloaga, Pablo Picasso, Daniel Vázquez Díaz o Equipo Crónica (March, Domínguez y Marzal, 1985). Al año siguiente, José Garnería (1986) le dedicó una sección relevante en *Plástica valenciana contemporánea*. En ese periodo, la artista concluyó *San Jorge liberando a la princesa* (octubre 1986), que terminó formando parte de la colección de Adolfo de Azcárraga y hoy se expone, como parte de la misma, en el Museu de la Ciutat de València. Su arte cruzó el Atlántico en 1987, ya que se exhibió temporalmente en la muestra colectiva de arte naif «Modernos primitivos españoles» en el Museo del Bronx de Nueva York (Carrascal, 1987; «María Dolores Casanova», 2000; Martín Robles, 2019).

El año 1988 se convirtió en decisivo, dado que Casanova acudió a ARCO de la mano de la Galería del Palau de Valencia, formó parte de INTERARTE'88 y llevó a cabo dos exposiciones individuales, una en la Caja de Ahorros del Mediterráneo (CAM) Cultural de Alcoy y otra, a finales de ese año y comienzos del siguiente, en El Ensanche Galería de Arte de Valencia (Aguilera Cerni, 1988; López-Chávarri Andújar, 1988; «María Dolores Casanova», 1988; «María Dolores Casanova», 2000).

A partir de ese momento, salvo muy contadas excepciones, las exposiciones monográficas en los circuitos comerciales desaparecieron y, con ellas, la presencia de María Dolores Casanova en prensa. Aun así, su nombre continuó incorporándose en diversos textos, como *Arte y artistas valencianos* (De Azcárraga, 1989), *La colección de pintura valenciana de Adolfo de Azcárraga* (Catalá Gorgues, 2000) y *La colección de arte Adolfo de Azcárraga del Ayuntamiento de Valencia* (Olivares Torres, 2009). En 1999, Francisco Agramunt Lacruz le brindó una entrada en el *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX* y, en 2005, apareció en la *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana* (Cerdà). Juan Ángel Blasco Carrascosa (1994) seleccionó *La rifa de los redolins* (1969), perteneciente a la serie «Cañas y barro», para «La impronta de la vanguardia en el Museo San Pío V», exposición que tuvo lugar en 1995, y Garnería (1996) sumó *Naná* (1981-abril de 1988) a «Encontre de tendències», presentada en la Llotja del Peix de Alicante y Las Atarazanas de Valencia.

Aunque María Dolores Casanova murió el 8 de julio de 2007 prácticamente olvidada, su pintura ha seguido presente en diversas exposiciones colectivas. En 2014, se recuperó para «Poéticas figurativas en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Valencia 1947-2006»; cuatro años más tarde, L'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) mostró *Mi historial de Inglaterra* en «A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)» (Tejeda y Folch, 2018), a la vez que *Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala* formaba parte de «Denúncies plàstiques de la violència. Selecció d'obres del MACVAC» (Varela Beltran, 2018); y, en 2019, el Museo de Arte de Almería, que conserva obra de la pintora, contó con siete de sus piezas para «A la sombra del aduanero: arte naif almeriense». Asimismo, Pascual Patuel (2019) le dedicó un espacio significativo en su libro *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*.

Pese a la notoriedad que conoció en vida, la obra de María Dolores Casanova no ha sido objeto de ningún análisis académico amplio. En 1975, María de Alcázar divulgó un riguroso y acertado estudio en *Bellas Artes* que, no obstante, se revela como excesivamente breve y temprano. Algunos años después, José Antonio Sorribes Santamaría (1982) hizo lo propio en *Címal*, texto que constituye una recopilación de las ideas expresadas en prensa. A estos dos artículos, debe sumarse la contextualización de su pintura realizada por Isabel Tejeda y María Jesús Folch (2018) en el catálogo de la mencionada exposición «A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)». Finalmente, destaca el reciente análisis de *Dama recostada*, publicado en *Arte, Individuo y Sociedad* que, aunque pormenorizado y exhaustivo, consiste en un examen de dicha pieza de la artista (Barrón y Guiralt, 2023).

A lo largo de la presente introducción, se ha constatado la dificultad con la que se han encontrado las diferentes autorías al intentar enmarcar la obra de Casanova dentro de determinadas corrientes y movimientos artísticos contemporáneos, hasta el punto de que esta ha sido vinculada con el arte naif, la estética camp o el surrealismo, entre otros. Su plástica está dotada de un fuerte carácter expresionista y simbolista. En ella, se percibe la influencia puntual de Marc Chagall (cfr. Dasí Junior, 1969; De Azcárraga, 1989) y la huella del pintor simbolista Gustave Moreau, especialmente en lo que atañe a la construcción orientalista de la autora. Ahora bien, alejada del canon hegemónico, la producción de Casanova es extravagante, inherentemente narrativa, de corte autobiográfico y absolutamente personal en cuanto a estilo. Como se demostrará en páginas sucesivas, la artista llegó a crear un lenguaje plástico propio, cuyas raíces entroncan temática e iconográficamente con las premisas del arte decimonónico y del entresiglos XIX-XX.

2. Aproximación biográfico-artística

María Dolores Casanova nació el 13 de agosto de 1914¹⁰ en Almería, pero pasó su niñez en Palma de Mallorca, adonde llegó tras cortos intervalos en Valencia, Castellón y Manacor, motivados por la profesión de su padre, José Casanova Tornero, inicialmente teniente de carabineros.

Miembro de una familia numerosa, compuesta, en total, por diez hermanos y hermanas, vivió una infancia en extremo acomodada y feliz en Palma. De acuerdo con su testimonio, «A los quince años ya quería ser pintora, lo que no encajaba en la sociedad de la época. Yo era una loca por el cine, copiaba dibujando las portadas de una revista llamada “Cinelandia” [...]» (citado por Los Ochando, 1973, p. 19). Solicitó un profesor de pintura, pero se le negó en rotundo: «¿Pintora? —mi padre se extrañó—. ¿Cómo se te ocurre? No, pintora, no; que te morirás de hambre» (citado por Arazo, 1973, p. 17). Pidió, entonces, clases de inglés y esto sí se le concedió. Aprendió inglés, francés e italiano, idiomas que, años después, se le revelarían como increíblemente útiles.

La familia lo perdió todo antes del inicio de la Guerra Civil y, en torno a 1940, se trasladó a Valencia, por expreso deseo de su madre, Isabel Teruel Redondo, que

10 El año de nacimiento de Casanova, que no así la fecha exacta, aparece en constante contradicción en los perfiles biográficos existentes, ya que, según el texto que se consulte, figuran las alternativas de 1914, 1920, 1928 e incluso, a veces, 1919 y 1929. Su certificado de defunción despeja la incógnita, dado que registra que nació el 13 de agosto de 1914 en Almería (certificado de defunción de María Dolores Casanova Teruel, Registro Civil de Valencia, Sección 3, Tomo 00120, p. 3).

había nacido allí.¹¹ Durante la posguerra, comenzaron las adversidades por las enfermedades sucesivas y simultáneas de su madre, su hermana pequeña Amparo, su padre y su hermano menor Quino (Joaquín). Conforme al orden establecido por la sociedad franquista de la época, al ser soltera, la responsabilidad del cuidado de todos/as los/as enfermos/as recayó en ella, así como las tareas domésticas de la limpieza del hogar. Fue un largo periodo, marcado por la tragedia, que se consumó con el fallecimiento de su madre, a principios de los años cincuenta, y de su hermana, en 1954. Su padre y su hermano sanaron.

No obstante, casi inmediatamente se inició otra amarga etapa de necesidad económica en la que subsistió, a duras penas, impartiendo clases de idiomas en su domicilio y en academias y realquilando habitaciones. Las inquietudes artísticas que había sentido desde la adolescencia se vieron, pues, totalmente frustradas. Al respecto de la elección de la mujer de una carrera artística, señala Linda Nochlin:

Aunque la artista se rebele, o no, en contra de las actitudes de su familia [...] debe, en cualquier caso, tener en su persona una rica veta de rebelión para abrirse paso en el mundo del arte en lugar de someterse al papel socialmente aceptado de esposa y madre, el único papel en el cual toda institución social la consigna automáticamente. (Nochlin, 2007, p. 38)

En el caso de María Dolores Casanova, es cierto que rehuyó de manera consciente el matrimonio: «[...] motivos como la no tolerancia del divorcio en la religión católica seguramente fueron creando en mi [*sic*] un temor hacia ese terrible contrato en el que todo queda a merced del azar» (citado por Vallejo-Nágera, 1975, p. 68). No obstante, la auténtica rebelión no aconteció hasta que cesaron las exigencias familiares, hecho que se produjo en 1963, con la defunción de su padre. Ella misma así lo admitió: «Después de la muerte de mis padres, me dije: “Ahora voy a hacer lo que quiera, y seré pintora por encima de todo”» (citado por Arazo, 2000, p. 8). En efecto, como señalan Tejeda y Folch (2018), el régimen franquista, intensamente católico, patriarcal y reaccionario, condujo a las mujeres a un sistema que retrocedía al Código Napoleónico, de tal modo que siempre se las consideró menores de edad. En consecuencia, durante la dictadura las mujeres dependían de un varón que estuviera «a su cargo», ya fuera este el padre o el marido. Por tanto, no fue hasta la muerte de sus progenitores cuando Casanova se vio libre, por fin, para crearse una vida propia y dedicarse a la pintura. Con tal propósito, en 1964, se marchó a vivir París, estancia que, pese a ser breve, despertó definitivamente en ella el firme deseo de ser artista. A su regreso, comenzó a realizar sus primeras obras de forma autodidacta.

Aunque logró cobrar un subsidio de orfandad, este era compartido y no fue suficiente. Por ello, en 1965, su difícil situación económica le llevó a solicitar un empleo como camarera en un hotel de Llandudno, al norte de Gales, población a la que periódicamente y durante años se trasladó largas temporadas para trabajar.

En *Mi historial de pintura* (c. 1971), Casanova escribió en la parte superior la inscripción «Autodidacta», pero no lo fue del todo, pues en 1965, a su vuelta a España,

11 Sus hermanos y hermanas mayores, que se habían casado en Palma —Carmen, Pilar y Pepe (José)—, permanecieron en esa ciudad, razón por la que la artista siempre mantuvo un vínculo muy estrecho con Mallorca, donde se trasladó con frecuencia y, especialmente, en verano.

se matriculó en el taller de dibujo de desnudo del natural del Círculo de Bellas Artes de Valencia. La pintora siempre consideró ese momento como el verdadero inicio de su andadura profesional. Dos años más tarde, consiguió mostrar su obra en la Sala de Arte Hoyo de Valencia («II Muestra», 1970), siendo esta la primera de sus muchas exposiciones individuales y colectivas.

Si algo llamó la atención en la época a críticos y académicos fue la puesta en escena de sus exposiciones, ya que, junto a las obras, esta se conformaba por toda una serie de muñecas, maniquíes, bolsos, cojines, lazos, telas y pañuelos, entre otros enseres, dispuestos por todas partes y rodeando a las piezas. En efecto, como apuntó José Garnería (1976, p. 59), «Una exposición suya, [sic] significa además un montaje, al no limitarse en absoluto a colgar una serie de obras en las paredes, sino que por el contrario ella consigue crear una ambientación en torno a los cuadros».

Al respecto de sus exposiciones-espectáculo, Casanova explicó: «En las salas, junto con los lienzos, expongo los abalorios, los muebles, mis archivos. Todo se complementa. Es un modo de facilitar la comprensión» (citado por Arazo, 1973, p. 17). Esta escenografía delirante, caracterizada, sobre todo, por la fantasía, lo anacrónico, lo nostálgico y el *horror vacui*, formaba parte de su esencia como persona y como pintora y se evidenciaba, de igual manera, en su casa-estudio-museo, conocida en el mundo artístico valenciano como «Museo Casanova» (De Alcázar, 1975; Sentí Esteve, 1972; Sorribes Santamaría, 1982). Emplazada en el número 1 de la Gran Vía Fernando el Católico de la ciudad de Valencia, en ella apenas entraba la luz del sol y no se sabía de qué color estaban pintadas las paredes, debido a la acumulación de cuadros acabados y por terminar, dibujos, postales, fotografías, puntillas, mantones, recortes de revistas, cintas, muñecas, sombreros y multitud de joyas y objetos decorados por ella misma, como bolsos, colgantes, cajitas, espejos e incluso peines (fig. 1) (Arazo, 1973; Arazo, 2000; De Alcázar, 1975; De Azcárraga, 1989; Real, 1988; Sentí Esteve, 1974; Sorribes Santamaría, 1982).



Figura 1. Fotografía de Casanova en su casa-estudio-museo en 1988. Tras ella, el lienzo *El zar Nicolás II con su familia*, c. 1973. A la izquierda, la tela *Naná*, 1981-abril de 1988. La artista aparece luciendo sus ropas y joyas, intervenidas por ella misma. Instantánea conservada en el CIDA del MACVAC.

Mención especial en la producción de Casanova merecen sus marcos, ya que la artista enmarcó personalmente la mayoría de sus creaciones y no solo eso, sino que, en íntima conexión con el *horror vacui* señalado, con frecuencia ornamentó las molduras de sus piezas de mediano y pequeño formato (aunque no exclusivamente) con bisutería, lentejuelas, perlas y fragmentos de espejo. Son los marcos decorados, intervenidos o, como los llamó la crítica con su beneplácito, «integrados a su obra», una fusión que rompe con la tradicional segregación marco-superficie plástica y se constituye como uno de los rasgos más singulares de su estilo.

A pesar de esta extravagancia, o quizás debido a ella, existió desde el comienzo en María Dolores Casanova una pretensión apenas disimulada de querer pasar a la Historia (con mayúsculas) y de equipararse con los nombres ilustres de la pintura universal. Como se verá, no solo sus temáticas, con numerosos lienzos dedicados a la realeza, lo demuestran, sino que sus propias palabras lo confirman: «[...] aunque veas precios de millones en mis cuadros, yo no los deseo... pero es que la obra grande considero que debe ser para los museos, que es lo mismo que decir para España» (citado por Vallejo-Nágera, 1982, p. 93). La artista tasó sus telas de gran formato en millones de pesetas, muy por encima de su precio de mercado, con la intención de que no pudiesen ser adquiridas por particulares y pasaran a formar parte del patrimonio artístico español. Por ejemplo, fijó *Mi historial de pintura* en un millón de pesetas,¹² *Mi historial de Inglaterra* en 1.300.000,¹³ *Se metió en mi corazón* (1972)¹⁴ en casi tres millones y *Victoria Alexandrina. Reina de Inglaterra y Emperatriz de la India* en tres exactos (c. 1973).¹⁵

Su ritmo de trabajo frenético y compulsivo —prescindía de los horarios habituales y pintaba tanto como podía, a veces de madrugada— y el fijarse unos objetivos para la realización de un número determinado de obras a la semana entroncan con su intento de recuperar los años perdidos y dejar un vasto legado, a la altura de cualquier artista de renombre. De ahí que De Alcázar (1975, p. 49) definiera la suya como «Una carrera contra el tiempo, remontando el tiempo en sentido contrario [...]». Así se explica, también, que Casanova realizara casi todos sus grandes lienzos, concebidos para los museos, en sus comienzos. De esta forma, hacia 1973 ya había «cumplido», al menos parcialmente, con la Historia. Asimismo, la escritura de su extensa autobiografía, justo en las mismas fechas, se entrelaza con su afán de inmortalidad, de explicar su vida, sus vicisitudes y su producción.

12 Por este cuadro, recibió una oferta en firme de 750.000 pesetas, pero no se avino al regateo (Arazo, 1973).

13 Acta de cesión de María Dolores Casanova de *Mi historial de Inglaterra* al Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés. 02/09/1972, 1 p. Documento original en el CIDA del MACVAC.

14 La anotación en la trasera del lienzo reza: «nº 8 / “Se metió en mi corazón” / “Non finito” / Año 1972 / 2 ^{1/9} millones / Es propiedad de M^a Dolores Casanova».

15 En el reverso de la tela, se lee: «nº 5 / Victoria Alexandrina “Reina de Inglaterra” y Emperatriz de la India” / “Non finito” Es propiedad de M^a / Dolores / Casanova / 3 millones de pesetas / 17 empezado en 1973».

3. Principales temas y elementos iconográficos

La obra premiada mide 1,50 por 0,80, en ella me autorepresento [sic] en un safari o cacería; pero en vez de cazar voy en balsa por un río de la selva, que es lo que haría realmente si fuese invitada. Con este lienzo quiero decir que para mí no existe nada más que eso: Pintar [sic], y que yo pinto lo que me gusta, como quiero y lo que quiero. (María Dolores Casanova. Citada por Antonio [Cámara], 1969, p. 10)

Tal fue la explicación de la artista sobre *Safari de una pintora*, cuadro por el que recibió una Mención de Honor en el X Salón de Marzo. Se trataba, como en tantas otras ocasiones, de un autorretrato, en este caso en un lugar imaginario selvático. De Alcázar señaló el «yo» como eje y motor de la creatividad de toda su obra, a lo que añadió:

Pocas veces el autor de una obra plástica aparece reflejado con tal persistencia obsesiva. Nada se descubre que le sea ajeno (he aquí una sobrevaloración de todo lo vivido por la artista), de tal forma que no es posible la separación entre la persona y su expresión plástica. (De Alcázar, 1975, p. 49)

En efecto, toda su producción entronca con su «yo», sus experiencias vitales, su familia, las personas a las que conoció y sus gustos personales. De hecho, buena parte de ella puede definirse como una narración pictórica autobiográfica, dado que gira en torno al relato de los hechos de su vida, con episodios felices, siempre localizados en la infancia, y épocas amargas, que integran su madurez.

Sus autorretratos están dotados de una gran carga simbólica, alegórica y expresiva. Conforme al orden temporal, se clasifican en dos grandes tipologías: los retrospectivos y los coetáneos. Dentro de los retrospectivos, están, por un lado, los de la niñez y, por otro, los de la edad adulta. En los primeros, Casanova recrea los momentos dichosos de su infancia privilegiada en Palma de Mallorca, como *Auto-retrato retrospectivo* (1973), *María Dolores en el día de su primera comunión con su ángel de la guarda* (c. 1976) y *Autorretrato retrospectivo con mi hermana Pilar* (junio de 1992) (fig. 2). En los segundos, se traslada solo algunos años atrás, generalmente rememorando episodios cruciales o determinantes de su existencia, tal cual acontece en *Mi historial de pintura*, *Mi historial de Inglaterra* (fig. 4) y *Dama recostada*.

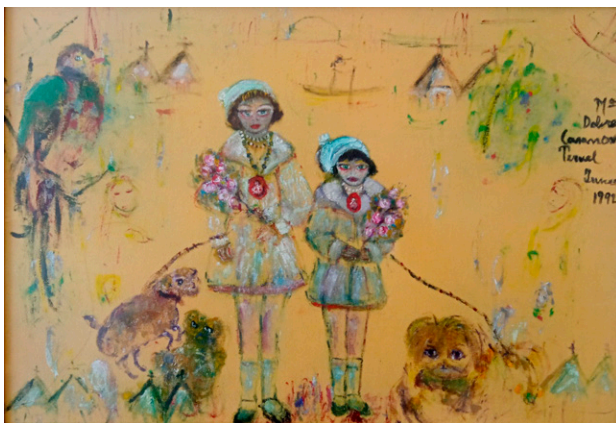


Figura 2. *Autorretrato retrospectivo con mi hermana Pilar*, junio de 1992.



Figura 3. *Dama con perritos*, octubre de 1998.

Respecto de los autorretratos ejecutados en el tiempo presente de realización de la obra, como *No es verdad ángel de amor* (noviembre de 1973) o *Dama con perritos* (octubre de 1998) (fig. 3), en ellos representa su vida y/o su estado emocional actual.



Figura 4. *Mi historial de Inglaterra*, 10 de agosto de 1972. © MACVAC.

El más famoso de todos es el autorretrato retrospectivo de la edad adulta *Mi historial de Inglaterra* (fig. 4), en el que plasma sus años transcurridos en Gran Bretaña, con sus dolorosas experiencias en The White House y Royal Hotel, dos de los establecimientos donde trabajó en Gales.¹⁶ Una obra en la que Casanova, con su uniforme de camarera, bandeja en mano y bolsa de propinas en la cintura, es la figura central de la pintura, pero en la que se incorpora en múltiples ocasiones (al llegar a Dover, durmiendo, limpiando las alcobas, con las bolsas de la lavandería, en las ventanas del Royal Hotel, etc.).

De carácter complicado y con dificultades para establecer vínculos con otras personas, su familia ocupó un lugar central en su vida y su pintura. Así lo prueban *Mi familia* (c. 1976), en la que recrea de forma retrospectiva a sus consanguíneos, o sus continuos retratos póstumos de parientes a los que evocó en sus creaciones, como la serie consagrada a Vicentín, un hermano que murió siendo infante y del que llevó a cabo numerosas representaciones en tránsito a la gloria, *Amparo Casanova en azul* (1968), óleo en el que rememora a su hermana pequeña fallecida de tuberculosis a los 28 años, o *Retrato de Isabel* (s. f.), efigie de su madre con el traje regional valenciano que enmarcó en una cornucopia. Asimismo, sus hermanas Pilar y Charo (Rosario) son las protagonistas de cuantiosos óleos, ceras y dibujos a carbón, tal cual sucede con su cuñada, Carmen Chisbert, casada con su hermano Quino, que, como Charo, vivía próxima a su domicilio en la ciudad del Turia. De la misma forma, dedicó muchas de sus obras a sus sobrinos/as y sobrinos/as nietos/as, tanto a los radicados en Valencia como a los que residían en Palma de Mallorca.

Desde una perspectiva más amplia, Valencia, su tierra adoptiva, y todo lo que esta implica, inundan su producción pictórica. Así, los dos patrones de la ciudad, la Virgen de los Desamparados (Mare de Déu dels Desamparats) y San Vicente Ferrer (Sant Vicent Ferrer), son objeto de repetidas representaciones, tanto en obras individuales como en otras que no siempre están relacionadas con temáticas valencianas y donde surgen sin justificación aparente, más allá de manifestar la «procedencia» y sello pictórico característico de su autora. En ocasiones, estos santos constan suspendidos en el aire, integrando los fondos, o camuflados en los más diversos objetos. De igual modo, la bandera regional, el lago de La Albufera, la huerta valenciana y la isla de El Palmar, estos tres últimos lugares con sus barracas, barcas y pescadores, son elementos iconográficos que se repiten en su trabajo y, como en el caso de los dos santos mencionados, no necesariamente se incluyen en cuadros relacionados con asuntos valencianos.

Incluso sus cuadros consagrados a la monarquía —nacional y extranjera, actual y del pasado— y los de temática religiosa entroncan con su «yo» más íntimo y personal, precisamente por ese deseo, ya señalado, de perdurabilidad en la historia del arte. A esta sólida tradición iconográfica, Casanova sumó algunos de los grandes asuntos decimonónicos y del entresiglos XIX-XX: la pintura de historia —de Valencia, de España, del Reino Unido y la mundial—, el cuplé, la tauromaquia y el orientalis-

16 Para más información sobre sus desdichadas vivencias en ambos hoteles, véase su autobiografía parcialmente publicada en Vallejo-Nágera (1975, pp. 65-74).

mo. Huelga decir que todos estos argumentos, aparte de responder a su propósito de inscribirse en la nómina de artistas cuyo legado integrara las colecciones museísticas españolas, formaban parte de sus gustos personales e inquietudes intelectuales.



Figura 5. *Hecho histórico importante*, Navidad de 1991.

A menudo, esta iconografía dispar convive en total armonía en la misma superficie. Así ocurre en *Hecho histórico importante* (Navidad de 1991) (fig. 5), que combina varias de las temáticas predilectas de la autora: la iconografía sacra, el retrato de monarcas, la pintura de historia, los patrones de la ciudad de Valencia y una cenefa, en la base, poblada de palmeras, barracas y embarcaciones propias de La Albufera. Si bien su tema principal es la natividad, Casanova reserva la parte superior del lienzo al acontecimiento más importante de la historia de Occidente: la colonización de América y, por ende, la adopción de la fe cristiana por parte del pueblo indígena. A la derecha, aparece la regia dinastía española, formada por los actuales monarcas eméritos, el entonces príncipe Felipe y las infantas Elena y Cristina de Borbón, visitando la Exposición Universal de Sevilla de 1992. Por encima de los monarcas, Colón desembarca en las Indias, en un claro guiño a la pintura de Dióscoro Teófilo Puebla y Tolín *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América* (1862, Museo del Prado, Madrid). En la obra, aparece también, arriba a la izquierda, Santa Rosa de Lima, la primera santa americana, una habitual en la producción de Casanova.

Complejidad iconográfica y una religiosidad que oscila entre la fe, la imaginación, el erotismo y la subversión se evidencian en sus representaciones de damas hindúes o de corte exótico en La Albufera de Valencia, como *Dama hindú en La Albufera* (agosto de 1994) (fig. 6). La pieza presenta a una joven semidesnuda en medio del lago valenciano, ataviada con atuendo de encaje oriental transparente. No obstante, sostiene un bolso cuyo estampado no es otro que la Virgen de los Desamparados. Este mismo bolso aparece, entre otras, en *Retrato póstumo de Mari Carmen Casanova Chisbert* (1996), ¡¡¡A votar!!! (6 de junio de 1993) y el autorretrato de la artista *Dama con perritos* (fig. 3).

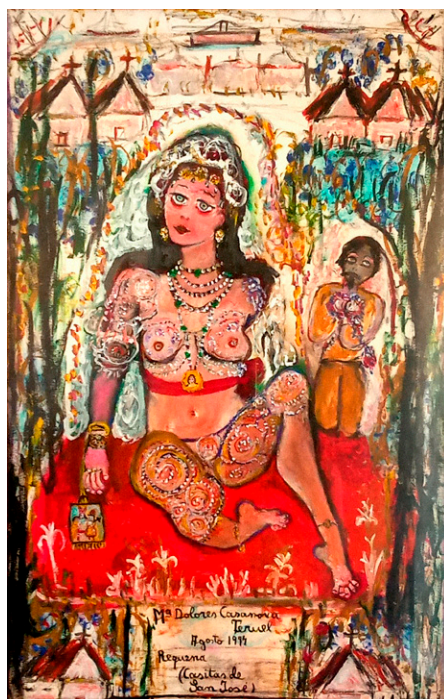


Figura 6. *Dama hindú en La Albufera*, agosto de 1994.



Figura 7. *San Jorge liberando a la princesa*, octubre de 1986. © Museu de la Ciutat de València. Se trata de una obra con marco decorado por Casanova, moldura que pinta y ornamenta con lentejuelas y trozos de espejo.

Otras veces, esa mezcla de devoción, fantasía e insurrección religiosa queda patente por el intercambio de identidades de género de personajes considerados tradicionalmente masculinos. Así sucede en sus diferentes versiones de *San Jorge liberando a la princesa*, como las de 1986¹⁷ y 1993, donde Casanova transforma al santo en santa (fig. 7). En no pocas de sus composiciones, el Niño Jesús queda convertido en Niña, tal como ocurre en *La abuela de la Reina*¹⁸ (s. f.), *Virgen del Rosario* (octubre de 1990) (fig. 14), *Hecho histórico importante* (fig. 5) o en sus numerosas representaciones de la Virgen de los Desamparados, como las de 1973 (fig. 8), 1982-1985, 1995 y otras tres sin fecha constatada por la presente investigación. Asimismo, conviene apuntar que dicha inversión de identidades de género excede el terreno de lo religioso, como así lo prueba *Sa Colcada* (1968), obra que versa sobre la conquista de Mallorca en 1229 y en la que el rey Jaume I de Aragón es una mujer de larga cabellera rubia.



Figura 8. *Virgen de los Desamparados*, 1973. Una de las Vírgenes con Niña de Casanova.

Tauromaquia y copla se dan cita en *Francisco Alegre* (1973), una puesta en escena del famoso pasodoble torero compuesto por Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga en 1945, cuya figura femenina principal, Carmen, evoca las mujeres de navaja sujeta en la liga de la pintura de Julio Romero de Torres. Casanova sitúa la corrida en un ficticio coso en Vilafamés —como ya se ha dicho, localidad fundamental en su impulso profesional— y representa también en la tela el Palau del Batlle, edificio gótico sede del MACVAC. Además, mediante inscripciones au-

17 Esta es una de las obras de Casanova que la crítica ha comparado con Chagall (cfr. De Azcárraga, 1989), asimilación que la presente investigación comparte.

18 También titulada por la pintora *Abuela de la Reina Sofía*.

tógrafas, la designación del municipio castellonense salpica por completo la pieza, tal cual lo hace el nombre del propio Aguilera Cerni.¹⁹

La construcción del imaginario oriental de Casanova encuentra conexión con el simbolismo de Moreau, especialmente en lo que respecta a sus damas hindúes, como *Mujer hindú sobre un escenario* (enero de 1985) o *Dama hindú en La Albufera* (fig. 6). Ahora bien, *Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala* es heredera de la icónica imagen de Federico Beltrán Masses *La princesa de Kapurtala (Retrato de Anita Delgado)* (1919, Museo de Málaga) e inaugura una puesta en escena en torno a la feminidad hindú con regusto a cabaret que se localiza, por ejemplo, en el dibujo a carbón con marco ficticio decorado *Moulin Rouge* (noviembre de 1986) y en *Hindú con oriental, niña y gatos en La Albufera* (enero de 1992). El orientalismo de la autora se acentúa por la presencia recurrente e inquietante de un personaje asiático en multitud de sus composiciones, sobre todo en las de mediano y pequeño formato. Normalmente, este se sitúa junto a la figura principal, se posa sobre su hombro o surge tras su espalda, como así sucede en *Retrato de Juan Chisvert Gonzales* (1973), *Dama hindú en La Albufera* (fig. 6) y *Salvador de Madariaga* (marzo de 1992). Cabe señalar que, de modo puntual, el oriental se transforma en ruso, como en *María Dolores Rodríguez Córcoles vestida de novia* (1987-1988), o en hindú, como en *Maternidad de la Maharani* (1972) y *Naná* (1981-1985).

Los ejes temáticos de Casanova no dejan de lado el resto de sus aficiones. Así, la música, el cine, la literatura y el arte en sí mismo caracterizan su trabajo y le son indisociables. Basta con reparar en «*Ne me quitte pas*». Jacques Brel (septiembre de 1995), *Petulia* (1970), *Sarita Montiel (de pequeña)* (1985), *Sara Montiel en El último cuplé* (1985-1988), *Día del entierro del pintor Juan Bautista Porcar* (4 de octubre de 1974), *Historia del Arte Universal* (1981-1985), *Familia de Picasso* (1981) o *Retrato de Antonio Muñoz Degrain* (1989). Su pasión por la lectura y la literatura queda patente en la ya comentada *Salvador de Madariaga* y, de forma especialmente notable, en el también señalado tributo de dieciséis obras a la novela de Blasco Ibáñez *Cañas y barro* que, a su vez, era un homenaje a su tierra de acogida. Sus diversas representaciones de Naná, la protagonista de la novela homónima de 1880 de Émile Zola, responden tanto a sus inclinaciones literarias como pictóricas, dado que en ellas se evidencia el eco iconográfico de *Naná* (1877, Städtische Kunsthalle, Mannheim), de Édouard Manet. Con todo, las diferentes versiones de *Naná* de Casanova están envueltas en pedrerías, diademas, velos y encajes orientales.

Gatos, perros, flores, lazos, palomas y banderas (no solo la Senyera) son otros elementos iconográficos que se repiten sin cesar, independientemente de la temática de la pieza.

En medio de toda esta complejidad iconográfica asoman inscripciones autógrafas de la artista, a través de las cuales explica y/o complementa su obra. En ocasiones, están escritas en inglés, resultado de sus años como profesora de idiomas y sus largas temporadas en Gran Bretaña para trabajar.

19 Muchas otras de sus creaciones incluyen referencias autógrafas a Vilafamés, el MACVAC y Aguilera Cerni, como *Los Cuentos de Calleja del Arte, Dolores Ibárruri. «La Pasionaria»* (1977), *La abuela de la Reina o Sonido Villafamés nº 1* (27 de abril de 1976). Esta última obra, con su número de serie, sugiere que la artista pudo dedicar más piezas a la localidad, su museo y su fundador.

Todo lo expuesto sobre estas líneas a propósito del rico y complejo imaginario pictórico de la autora la definiría, sin duda, como «glocal». Aunque el término todavía no se había acuñado cuando Casanova desarrolló su actividad, su producción es, al tiempo, global, con textos autógrafos en inglés, sus recuerdos del Reino Unido y su constante representación de personajes ilustres de la historia y la cultura a nivel mundial, y local, debido a su inclusión persistente de elementos iconográficos y temas valencianos. O, como señala De Alcázar (1975, p. 49), «[...] casi valenciana, casi andaluza y mucho más europea de lo que aparece».

4. Etapas estilísticas

Casanova se dedicó a la pintura desde 1965 y hasta la década del dos mil. Consciente de su comenzar tardío, libró una ansiosa batalla contra el tiempo y terminó produciendo una gran cantidad de obras, entre lienzos, cartones, tablas, dibujos y apuntes. Así, su vasto legado plástico permite distinguir tres grandes etapas estilísticas: un primer y corto periodo de aprendizaje (1965-1970), una segunda etapa de madurez (1971-1989) y una época final de plenitud (1990-2003).

4.1. Periodo de aprendizaje (1965-1970)

Arranca, definitivamente, con su matrícula en el Círculo de Bellas Artes. En esta época, se localizan muchos dibujos académicos a carbón de desnudos femeninos, vinculados con las mencionadas lecciones. Destacan, también, los retratos de familiares y conocidos realizados al óleo, con ceras o técnicas mixtas de cera y pastel.

En cuanto a los retratos, las efigies son casi siempre bustos frontales o ligerísimamente ladeados. Pese a que los rasgos particulares de los personajes están presentes, la individualización y el parecido son todavía intermitentes e incipientes. Se percibe, así, que la destreza técnica no es completa. No hay lugar tampoco para la acumulación ni para la expresividad multicolor, que definirán las siguientes etapas. De hecho, el cromatismo, a menudo, se reduce a combinar gamas de un mismo color. En estas representaciones, se detecta, además, la dificultad de cómo resolver el fondo pictórico. En la siguiente fase, los fondos no serán un problema; más bien al contrario, constituirán el sello inequívoco de Casanova, que los rellenará de forma íntegra con su iconografía particular. Pero, en este primer ciclo, carecen de figuración y tienden a la simplicidad. Cuando se trata de ceras o técnicas mixtas, suele cubrir el último término con rayas o degradados gruesos de color, como en *Charo con fondo verde* (1967) o *Retrato de anciano* (1967), mientras que en los óleos lo concluye con manchas longitudinales o zonas delimitadas de color, como en *Mi hermana Charo en azules* (1968) (fig. 9), *Amparo Casanova en azul* (fig. 10), *Mujer joven en amarillo* (1968) o *Rosario* (1968).

En *José Antonio Nogués Casanova en un palco* (1968), la cortina-telón que consta a cada lado del encuadre es un primer intento de construcción de una espacialidad concreta que, a su vez, le sirve para resolver el problema del fondo. Si bien esta es su funcionalidad en la obra, en la siguiente etapa se convertirá en una decisión estética y compositiva escogida.



Figuras 9 y 10. A la izquierda, *Mi hermana Charo en azules*, 1968. A la derecha, *Amparo Casanova en azul*, 1968.

De forma ocasional, se dan cita determinados elementos iconográficos rodeando al personaje principal y/o integrando los fondos, no obstante con espacio de separación entre sí y nunca entretnejidos, por lo que el último nivel no queda absolutamente cubierto. En esta primera fase, el elemento iconográfico predominante es la hormiga negra, que después se extinguirá de la producción de Casanova. A veces, esta se alarga y adquiere forma a mitad camino entre hormiga y figura humana, tal como sucede en *Caballos y mujeres en viejas ruinas* (1967), *Sa Colcada, Hallo baby!!* (1969), *Will You Play Football with me!!!* (1969), *Sonia, de Radio Peninsular* (1969-1970) y *Retrato de Gabino* (1970).

En su conjunto, las creaciones de esta época son más toscas, menos elaboradas, el trazo es más grueso o poco definido y carecen de la atención pormenorizada al detalle de su producción futura. La iconografía y el lenguaje plástico aún no están definidos. Con relación a este primer periodo, la propia Casanova expresó: «Cuando no había empezado yo aún con mis adornos. [...] Cuando todavía no había dado [rienda] suelta a todo mi barroquismo o a lo que fuere, que poco me importa como [sic] le llamen, pero que soy yo [...]» (citado por Sentí Esteve, 1974, p. 13).

4.2. Etapa de madurez (1971-1989)

Hacia 1971, con sus grandes lienzos, como *Mi historial de pintura* o *Mi historial de Inglaterra* (fig. 4), su estilo ya se ha consolidado por completo. Este periodo se define por el dominio de su propia técnica, resultado de sus años de aprendizaje, entrenamiento constante y las clases recibidas. Son el tipo de obras más conocidas

de la autora, marcadas por el *horror vacui*, el exceso, la acumulación simbólica, la fantasía, el derroche de colorido, la renuncia a las leyes de la perspectiva y todo ello absolutamente entretejido con su rica y compleja iconografía. Cabe destacar que en los óleos se alternan zonas de empastes gruesos con otras de pintura muy diluida. La composición habitual de sus obras de gran formato fue explicitada por la artista:

Generalmente, en mis cuadros hay una o dos figuras de tamaño natural, que son las «vedettes», las que dominan la temática; el resto está condicionado. No dejo espacio, lo lleno de alegorías, de joyas, de flores, de pájaros, y cuando no, pues escribo lo que se me ocurre. (Citado por Arazo, 1973, p. 17)

A este esquema compositivo responden las telas aludidas sobre estas líneas, así como *Reina con gatos* (1970-1973), *Se metió en mi corazón* y *Victoria Alexandrina. Reina de Inglaterra y Emperatriz de la India* (fig. 11). Ahora bien, como demuestra esta última y muchas otras, el modo de organizar los elementos dentro de la superficie pictórica no es, ni mucho menos, tan sencillo, sino que está dotado de una gran complejidad. Aguilera Cerni lo describió como sigue:

En cada cuadro de María Dolores Casanova hay un millar de cuadros, lo cual significa un absoluto descontrol, la ebullición de un apasionamiento en el que muchos miles de banalidades componen un «carácter» intensificado, amontonado, fanático, donde la seriedad del propósito batalla con la frivolidad de los motivos. (Aguilera Cerni, 1972)

El autor se refiere a la proliferación de escenas de menor tamaño —y, en ocasiones, a la inmensidad de ellas— que se manifiestan dentro de sus obras de cualquier formato, donde la superabundancia de escenas-microrrelatos actúan como fondo y, al tiempo, sirven de complemento al discurso narrativo dominante, focalizado en la figura principal, a la que rodean, sobrevuelan, coronan, ayudan, perfilan, dibujan o impregnan de materia.



Figura 11. *Victoria Alexandrina. Reina de Inglaterra y Emperatriz de la India*, c. 1973. Uno de los grandes lienzos de Casanova, poblado de numerosísimas escenas-microrrelatos.

En realidad, estas escenas secundarias, aunque con un número menor, se detectan en algunas obras anteriores de 1969, como *La rifa de los redolins*, pero, en esta última, Casanova divide los diferentes acontecimientos en cuadrantes y estos no se articulan todavía en torno a una figura o figuras centrales. En *Mi historial de Inglaterra* (fig. 4), se da la composición típica de personaje central y escenas-microrrelatos, no obstante, se mantienen aún los cuadrantes, esta vez perfectamente delimitados con los colores de la bandera británica. La posterior *Victoria Alexandrina. Reina de Inglaterra y Emperatriz de la India*, en cambio, es ya un *totum revolutum* (fig. 11). En las piezas de pequeño y mediano formato, estas escenas-microrrelatos secundarias pueden derivar en un espacio tipo tela de araña, compuesto de «seres-símbolos-maculaturas-huellas» (De Alcázar, 1975, p. 49), un entramado casi indistinguible, como se aprecia en *Retrato femenino con diadema de flores* (abril de 1974) o *Mujer hindú sobre un escenario*.

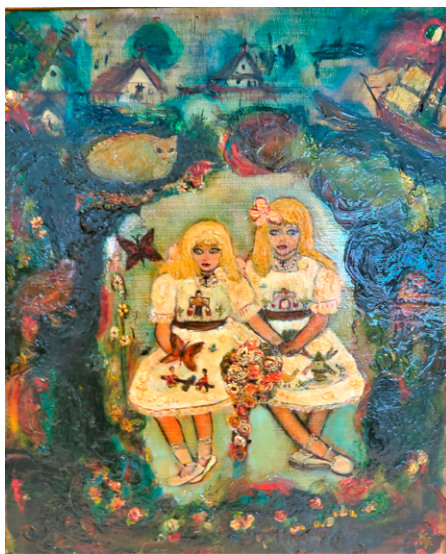


Figura 12. *Retrato rechazado*, 1980. © Museu d'Art Contemporani d'Elx.

Otras composiciones usuales de este periodo vienen marcadas por el telón escénico y la presentación del / de la protagonista dentro de una pagana mandorla floral (fig. 12). El telón ejerce como elemento de reencuadre dentro del encuadre, sirve para reubicar a los personajes en la superficie pictórica y funciona, al tiempo, como fondo. Pero, además, a menudo se relaciona con la simbología de la pieza. Así, la cabaretera de *Moulin Rouge*, la bailadora y el bailar de *Pareja flamenca* (1984) y la intérprete del popular pasodoble *El relicario*. Raquel Meller (octubre de 1988) se localizan en su espacio natural. Incluso en *Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala* la artista homenajea el pasado cupletero de la maharaní mediante la disposición de un gran arco del proscenio teatral. En ocasiones, y especialmente en la década de 1980, el telón se convierte en dos cortinones laterales profusamente decorados, so-

bre todo en las escenas de ambientación refinada, como *Historia del Arte Universal*, *Retrato de Pilar como emperatriz* (agosto de 1986) y *María Dolores Rodríguez Córcoles vestida de novia*. La mandorla de flores cumple la misma función que el telón como elemento compositivo de reencuadre. En *Coco Chanel* (26 de octubre de 1977) o «*Ne me quitte pas*». *Jacques Brel*, las personas retratadas están envueltas dentro de una corona de flores. A veces, el óvalo adquiere contorno arbóreo, como en *Retrato rechazado* (fig. 12). *La prostituta de Nueva Orleans* (1974-198?²⁰) supone una fusión de ambos mecanismos: telón y mandorla floral (fig. 13).



Figura 13. *La prostituta de Nueva Orleans*, 1974-198?. Otro ejemplo de obra con marco decorado por Casanova. La artista pinta la moldura de forma multicolor y le aplica lentejuelas amarillas y rosas. En la parte superior, emplaza pedrería de color verde.

Dentro de la etapa madurez, se sitúa el inicio de la decoración de los marcos por parte de Casanova, molduras que sufren, asimismo, una continua evolución estilística. A comienzos de los años setenta, pinta la madera, la reviste con pequeñas flores al óleo, hace extensivo el ornato al cristal que cubre las piezas e incluso termina algún detalle sobre el propio vidrio. De esta forma, en *La maja desnuda* (1973) los únicos atavíos que luce la protagonista, un collar de cuentas y un par de plumas sobre el cabello, están pintados sobre el cristal. En *Leonessa Panthera leo Africa*²¹ (1973) y *Retrato femenino con diadema de flores*, marco, cristal y pintura son un todo indisoluble. De manera progresiva, abandona el cristal pintado para concentrarse en el marco, al que añade numerosos elementos decorativos, como pedrería, lentejuelas, perlas, trozos de espejo y, ocasionalmente, botones. En la década de

20 El marco, decorado por Casanova, no permite ver completo el año de finalización de la obra.

21 Se ha decidido respetar aquí la grafía completa de la autora al escribir el título de la obra, a pesar de sus errores ortográficos, dado que combina palabras escritas en castellano y en inglés.

1980, predomina la combinación de lentejuelas de diferentes colores y fragmentos de espejo, que cada vez son más grandes conforme avanza el decenio. *Mi hermana Pilar* (c. 1980), *San Jorge liberando a la princesa* (fig. 7) y *Moulin Rouge* evidencian esta última tendencia.

En general, se pueden distinguir dos tipos de marcos: aquellos en que la decoración, más o menos profusa, se limita a los listones, como en *La prostituta de Nueva Orleans* (fig. 13); y otros, como *Sonido Perpiñán nº 9* (1976) o *Paco Nogués Casanova con café y tabaco* (abril de 1987), donde la ornamentación desborda el marco y se introduce en la superficie de cristal de la obra, dando lugar a piezas a caballo entre la pintura y el relieve escultórico.

4.3. Plenitud estilística (1990-2003)

Casi todos los rasgos de la etapa anterior se mantienen en el último periodo, que se caracteriza por un control absoluto de la artista de su técnica, una mayor predilección por el formato mediano, la preferencia de las técnicas mixtas y una obstinación por incluir a toda costa elementos iconográficos valencianos.

Casanova reduce el número de anécdotas y logra, con la mengua, una mayor limpieza formal. De manera puntual, incluso retoma la simplicidad compositiva de su primera época, pero con los conocimientos y la experiencia adquiridos durante sus años de desarrollo profesional. *Joven con sombrero y cesta de gatos* (marzo de 1992) y *Autorretrato retrospectivo con mi hermana Pilar* (fig. 2) son un ejemplo de esta pureza de formas y colores. En ambas, pinta el fondo de color amarillo uniforme y lo deja semivacío, de tal forma que centra la atención en las figuras principales y en los pocos elementos iconográficos que persisten en el espacio.

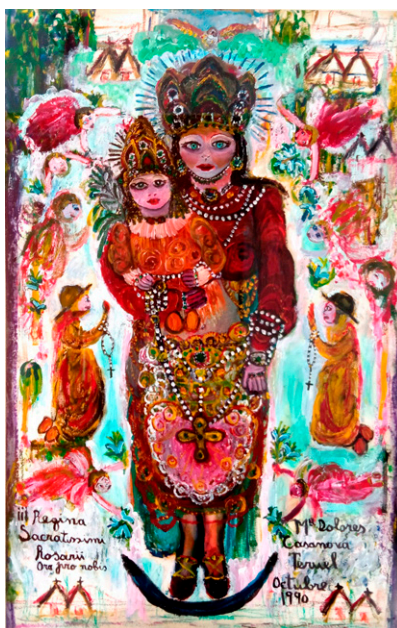


Figura 14. *Virgen del Rosario*, octubre de 1990. Otra de las Vírgenes con Niña de Casanova.

Asimismo, en el periodo final existe un gusto por centrar la figura protagonista, que pasa a ocupar gran parte de la composición. El potente tamaño de la imagen principal permite una menor cantidad de escenas alegóricas secundarias, que reducen su número, a veces a dos o tres. La destreza técnica y la concisión en las escenas-microrrelatos desembocan en un esplendor donde la economía de medios clarifica composición, color y forma, como demuestran *Virgen del Rosario* (fig. 14), *War in the gulf* (febrero de 1991), *Joven adornándose el cabello* (octubre de 1991), *Mater Purísima* (diciembre de 1993) o *Retrato póstumo de Mari Carmen Casanova Chisbert*. Las barracas individuales o pareadas suelen completar los cuatro ángulos compositivos del encuadre, o bien una franja dedicada a las embarcaciones de La Albufera y al propio lago recorre los márgenes superiores o inferiores de la obra.

Los últimos dibujos de la artista a los que ha tenido acceso la presente investigación datan de 2002 y 2003. Las líneas negras perfiladas sobre cartulina blanca o la firme delineación a bolígrafo sobre papel dan cuenta de su escasa pérdida de energía. Casanova mantiene firme el gesto pictórico y el trazo, a pesar de su avanzada edad.

5. Conclusiones

El presente trabajo ha dado cuenta del influjo de determinados pintores en la obra de María Dolores Casanova, como Moreau y Chagall, así como de referencias concretas en sus piezas a las creaciones de otros artífices, como Puebla y Tolín, Manet, Romero de Torres y Beltrán Masses, e incluso de tributos explícitos de la autora a pintores de renombre, como Picasso, Muñoz Degraín y Porcar. Ahora bien, pese a tales huellas y homenajes, el estudio de su producción ha demostrado que esta conforma una narración plástica cohesionada que se sustenta en un lenguaje artístico absolutamente propio, en el que la artista, de un modo u otro, siempre está presente.

El componente narrativo autorreferencial es la fuerza motriz que define todo su trabajo, incluyendo sus exposiciones-espectáculo, en las que exhibía su mundo vivencial, procedente de su casa-estudio-museo, con sus enseres privados, así como joyas y objetos descomercializados, intervenidos y ornamentados por ella misma. Sus marcos decorados o integrados a su obra responden a este mismo propósito de estampar su rúbrica en todo lo que hacía, de tal manera que ni siquiera la moldura, tradicionalmente segregada de la composición plástica, escapaba de ser personalizada. Se trataba, pues, de marcar la diferencia frente a cualquier otro u otra artista, tanto del presente como del pasado, lo que se vincula con su firme deseo de ocupar un lugar destacado en la Historia.

Así, mientras que su producción es contemporánea en cronología y absolutamente personal y anticlásica en cuanto a estilo, sus creaciones, de forma premeditada, se asientan en géneros tradicionales de la historia de la pintura, como los cuadros de monarcas y los religiosos, con una raíz pictórica arraigada en el arte decimonónico y del entresiglos XIX-XX, que inclina sus temas hacia la pintura de historia, el cuplé, la tauromaquia y el orientalismo. Al mismo tiempo, todo ello consta en perfecta

armonía con asuntos contemporáneos, que enlazan con sus gustos particulares y se interrelacionan, a su vez, con su pasión por Valencia, La Albufera, El Palmar, las barracas, la Virgen de los Desamparados, San Vicente Ferrer y, por supuesto, con su vida personal. Lo «glocal» también define su pintura, ya que combina temáticas de dimensión nacional, europea e internacional con otras intrínsecamente valencianas. A dicha «glocalización» contribuyen las inscripciones autógrafas en inglés que recorren buena parte de su obra.

El análisis formal y estilístico ha permitido constatar que la complejidad no se limita a su extensa imaginería, sino también a la composición pictórica del interior de las piezas, articulada a través de cuantiosas escenas-microrrelatos —y, en ocasiones, en las piezas de menor formato, por medio de entramados de tela de araña, «seres-símbolos-maculaturas-huellas»— que interactúan y complementan de diversas maneras a la figura o figuras principales y resultan difíciles de cuantificar. Asimismo, cabe resaltar una constante evolución estilística, que desemboca en la plenitud de su época final, caracterizada por un dominio completo de su técnica, una iconografía muy codificada e incluso un puntual retorno a la simplicidad de los inicios, no obstante ahora experimentado.

En definitiva, el conjunto de su obra posee un sello tan decididamente personal que no permite adscripción posible a cualquier corriente estética prefijada de antemano. Examinar la vasta producción de Casanova es descubrir una obstinación inquebrantable por utilizar la pintura como fuente de comunicación existencial. Sin duda, el examen de su singular legado se revela crucial para construir una historia del arte para el siglo XXI, necesariamente feminista, emancipada y, por tanto, alejada de etiquetas y jerarquías artísticas.

Referencias

- Acta de cesión de María Dolores Casanova de *Mi historial de Inglaterra* al Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés. 02/09/1972, 1 p. Documento original en el CIDA del MACVAC [material inédito].
- Acta de donación de María Dolores Casanova al Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia de doce lienzos de escenas de «Cañas y barro». 06/07/1971, 1 p. Copia en el CIDA del MACVAC [material inédito].
- Agramunt Lacruz, Francisco. (1999). *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX* (Vol. 1). Albatros.
- Aguilera Cerni, Vicente. (1972). *María Dolores Casanova*. Galería Val i 30 [folleto de exposición].
- Aguilera Cerni, Vicente. (1988). *M.^a Dolores Casanova Teruel*. El Ensanche Galería de Arte [folleto de exposición].
- Antonio [Cámara], P[edro]. (15 de abril de 1969). Valencianos premiados en el Salón de Marzo, hoy: Andrés Cillero y María Dolores Casanova. *Levante*, p. 10.
- Antonio [Cámara], P[edro]. (2 de mayo de 1970). Premiados del Salón de Marzo, en Bellas Artes. *Levante*, p. 10.
- Arazo, María Ángeles. (9 de agosto de 1973). Media hora con María Dolores Casanova, hablando de su vida. *Las Provincias*, p. 17.

- Arazo, María Ángeles. (28 de mayo de 2000). M.^a Dolores Casanova. Mundo soñado. *Las Provincias*, p. 8.
- Barrón, Sofía y Guiralt, Carmen. (2023). A propósito de una reciente adquisición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: *Dama recostada* (c. 1990-2003), de María Dolores Casanova. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(2), 563-578. <https://doi.org/10.5209/aris.84196>
- Blasco Carrascosa, Juan Ángel (com.). (1994). *La impronta de la vanguardia en el Museo San Pío V*. Museo San Pío V y Fundación Cultural CAM.
- Carrascal, José María. (15 de marzo de 1987). Los «Modernos primitivos españoles» desembarcan en el Museo del Bronx. *ABC*, p. 67.
- Catalá Gorgues, Miguel Ángel. (1978). *100 años de pintura, escultura y grabados valencianos, 1878-1978*. Caja de Ahorros de Valencia.
- Catalá Gorgues, Miguel Ángel. (1983). *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (2ª parte)* (Vol. 2). Ayuntamiento de Valencia.
- Catalá Gorgues, Miguel Ángel. (2000). *La colección de pintura valenciana de Adolfo de Azcárraga*. Ajuntament de València.
- Certificado de defunción de María Dolores Casanova Teruel, Registro Civil de Valencia, Sección 3, Tomo 00120, p. 3 [material inédito].
- Cerdà, Manuel (dir.). (2005). *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana* (Vol. 4). Prensa Valenciana.
- Chávarri, Raúl. (1976). *Artistas contemporáneas en España*. Gavar.
- Correspondencia de María Dolores Casanova a Vicente Aguilera Cerni. 26/02/1973, 1 p. Documento original en el CIDA del MACVAC [material inédito; carta].
- Dasí Junior, Ricardo. (2 de marzo de 1969). Días de la ciudad: María Dolores Casanova, representante del arte «naif», en nuestra ciudad. *Las Provincias*, p. 18.
- De Alcázar, María. (1975). María Dolores Casanova. *Bellas Artes*, (47), 49.
- De Azcárraga, Adolfo. (1989). *Arte y artistas valencianos*. Caja de Ahorros de Valencia.
- Fallo del jurado calificador del XI Salon [sic] de Marzo (12 de marzo de 1970). *Las Provincias*, p. 19.
- Fuster, Joan y Pedraza, Pilar. (1981). *El retrat: febrer-març 81*. Diputació de València.
- Garín Llombart, Felipe Vicente e Iñigo, Amelia. (1981). «Cañas y Barro»: Homenaje de María Dolores Casanova a Blasco Ibáñez [folleto de exposición]. Museo de Bellas Artes de Valencia.
- Garín Ortiz de Taranco, Felipe M.^a. (1978). *Historia del Arte de Valencia*. Fundación Bancaja.
- Garnería, José. (1976). M.^a Dolores Casanova. Sala Cite. *Artes plásticas*, (9), 59.
- Garnería, José. (1986). María Dolores Casanova. En Prats Rivelles, Rafael (coord.), *Plástica valenciana contemporánea* (pp. 62-63). Promociones Culturales del País Valenciano.
- Garnería, José (com.). (1996). *Encontre de tendències (Real Drassanes, València, 11 febrer-9 març 1997)*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Historial de M.^a Dolores Casanova. Currículum vitae manuscrito de la artista en el Museu de Belles Arts de València. 1969, 1 p. [material inédito].
- Leonarte, [José]. (1981). *M.^a Dolores Casanova* [folleto de exposición]. Galería Lucas.
- López-Chávarri Andújar, Eduardo. (20 de marzo de 1970). El XI Salon [sic] de Marzo, en las Salas del Museo Histórico Municipal. *Las Provincias*, p. 14.

- López-Chávarri Andújar, Eduardo. (3 de marzo de 1972). Exposiciones de María Dolores Casanova, Isidro L. Murias, Gómez-Pintado y Carlos Albert. *Las Provincias*, p. 15.
- López-Chávarri Andújar, Eduardo. (18 de febrero de 1988). Valencianos en ARCO'88. Valencia tiene pasaporte internacional (y Valdés y Casanova, arrasando). *Las Provincias*, p. 25.
- Los Ochando. (9 de abril de 1973). El show de M^a Dolores Casanova. *Obra*, (32), 19.
- March, Tomás; Domínguez, Salvador y Marzal, Carlos N. (coords.). (1985). *Los toros en la pintura española del siglo XX*. Diputación Provincial de Valencia.
- María Dolores Casanova. *Óleos, ceras y marcos* [folleto de exposición]. (1988). Sala de Exposiciones Rigoberto Albers – CAM Cultural.
- María Dolores Casanova. (2000). Galería del Palau [folleto de exposición].
- Martín Robles, Juan Manuel. (13 de abril de 2019). María dolores [sic] Casanova teruel [sic]. *Diario de Almería*. https://www.diariodealmeria.es/opinion/analisis/Maria-dolores-Casanova-teruel_0_1345365468.html
- Mas Ivars, Miguel Ángel (ed.). (1973). *Gran enciclopedia de la Región Valenciana* (Vol. 3). Mas Ivars Editores.
- Muñoz Ibáñez, Manuel. (1977). *La pintura contemporánea del País Valenciano, 1900-1977*. Prometeo.
- Muñoz Ibáñez, Manuel. (1998). *La pintura valenciana del siglo XX* (Vol. 2). Federico Domenech.
- Nochlin, Linda. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). Universidad Iberoamericana.
- Olivares Torres, Enrique. (2009). *La colección de arte Adolfo de Azcárraga del Ayuntamiento de Valencia*. Ayuntamiento de Valencia.
- Orden CUD/625/2022, de 22 de junio, por la que se ejercita el derecho de tanteo sobre el lote n.º 113, subastado por la sala Retiro, en Madrid (4 de julio de 2022). *BOE* (159), p. 94334. https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2022-11068
- Patuel, Pascual. (2019). *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*. Universitat de València.
- Pons Aguilar, Rafael y Real Alarcón, Manuel. (1969). *Sala C.I.T.E. presenta «Pintura naif por María Dolores Casanova»* [folleto de exposición]. C.I.T.E.
- Premios otorgados por el jurado calificador del XI Salón de Marzo (13 de marzo de 1970). *Levante*, p. 13.
- Real, Olga. (26 de febrero de 1988). María Dolores Casanova, figura y territorio. «Al crear, no adopto jamás ningún “ismo” de moda». *Levante*, p. 31.
- Sentí Esteve, Carlos. (8 de septiembre de 1972). En la mansión-museo de María Dolores Casanova. *Levante*, p. 12.
- Sentí Esteve, Carlos. (27 de julio de 1974). ¿Y usted qué pinta aquí? Estudios de los artistas valencianos: El increíble mundo de María Dolores Casanova. *Levante*, p. 13.
- Sorribes Santamaría, José A. (1982). Una pintora excepcional: María Dolores Casanova. *Cimal*, (15), 89-92.

- Tejeda, Isabel y Folch, María Jesús (coms.). (2018). *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. Institut Valencià d'Art Modern.
- Vallejo-Nágera, Juan Antonio. (1975). *Naifs españoles contemporáneos*. Mas Actual.
- Vallejo-Nágera, Juan Antonio. (1982). *El Ingeniuismo en España*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Vallejo-Nágera, Juan Antonio (coord.). (1984). *Pintura Naif Española (Colección Vallejo-Nágera)*. Banco de Bilbao.
- Varela Beltran, Vicent (com.). (2018). *Denúncies plàstiques de la violència. Selecció d'obres del MACVAC*. Ajuntament de Vila-real. Regidoria de Cultura – Museus. MACVAC.
- II Muestra del Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza en el Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia (1970). Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia [folleto de exposición].

Recibido el 3 de diciembre de 2022

Aceptado el 19 de julio de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 197-222)]

**COSMOGONÍAS CERÁMICAS:
TRAS LAS HUELLAS DE MARIA BOFILL,
CARMEN CALVO Y MYRIAM JIMÉNEZ**

***CERAMIC COSMOGONIES:
BEHIND THE TRACES OF MARIA BOFILL,
CARMEN CALVO AND MYRIAM JIMÉNEZ***

RESUMEN

En este estudio, se abordan y enlazan los principales aspectos estéticos de tres artistas españolas pertenecientes a distintas generaciones del siglo xx que han desarrollado y configurado un cosmos plástico y conceptual propio en cerámica y cuya aportación a la disciplina resulta de destacado interés. Con la mirada en las obras de Bofill, Calvo y Jiménez, se plantea un discurso acerca del hecho cerámico, al margen de su dimensión de mera representatividad a la cual ha estado supeditado durante siglos, así como de su presencia dentro del arte contemporáneo con la aportación de mujeres artistas y de la materialización de propuestas que indagan sobre las raíces y ruinas de la humanidad. Así, los símbolos y signos se rastrean como huellas, testimonios de sus artistas, pues el gesto deviene una expresión y una presencia.

Palabras clave: cerámica, arte, estética, cosmogonía, mujeres artistas.

ABSTRACT

This study is aimed at linking and approaching the main aesthetic aspects of three Spanish women artists belonging to different generations of the 20th century who have developed and configured their own plastic and conceptual cosmos in ceramics, and whose contribution to the discipline is of outstanding interest. Bearing in mind the works of Bofill, Calvo and Jiménez, a discourse is proposed that addresses, leaving aside its dimension of mere representativeness to which it has been subjected for centuries, the ceramic fact, its presence within contemporary art with the contribution of women artists and the materialization of proposals that investigate the roots and ruins of humanity. Thus, the symbols and signs are traced as traces, testimonies of their artists, since the gesture becomes an expression and a presence.

Keywords: ceramics, art, aesthetics, cosmogony, women artists.

- 1 Universitat Jaume I de Castelló y Escola d'Art i Superior de Ceràmica de Manises, ricardbalanza@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3432-5703> DOI: 10.6035/asparkia.7141. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación competitivo «Mujer y espacio: discursos sobre la memoria y la identidad en la cultura visual y el arte» (código PII2022_05), del grupo de investigación CViArPe (Cultura Visual, Arte y Pensamiento), financiado por la Universidad Internacional de Valencia (VIU), a través de la Convocatoria para la concesión de subvenciones a proyectos internos de investigación 2021-2022.



1. Introducción

Las nuevas modalidades creativas que se desarrollan en la época contemporánea, siendo los siglos XIX y XX los más dinámicos de la historia universal, propician unas dinámicas evolutivas en el arte que le confieren en la vida social una coyuntura de privilegio y en las cuales se disciernen los temores, deseos y afanes de la humanidad.

Como bien lo atestiguan las cerámicas primitivas y su ejecución —en la cual se imbricaban tierra, agua, aire y fuego—, en las cosmogonías de los pueblos primigenios toda creación está sacralizada en su propia estructura y los elementos naturales son organismos armoniosos del existir. Así, la transformación de la materia se nos presenta como una de las máximas formas de expresión y su sublimación traslada los primeros planteamientos utilitarios hasta la manifestación independiente que en la actualidad es entendida como arte.

De esta manera, a continuación se exploran y analizan fundamentalmente distintas piezas, individuales y de conjunto —pertenecientes a series conceptuales o formales—, de tres mujeres artistas del marco cultural español que han contribuido notablemente a la cerámica artística contemporánea, bien de una manera totalmente dedicada o como parte de su investigación dentro de la creación artística en un sentido más amplio. Se trata pues, de «Laberints» de Maria de Cervelló Bofill i Francí (Barcelona, 1937-2021), «Paisajes», «Retratos», «Recopilaciones» y «Escrituras» de Carmen Calvo Sáenz de Tejada (València, 1950), y «Jardines» y «Paisajes urbanos» de Myriam Jiménez Huertas (Madrid, 1973).

Nos encontraríamos ante obras artísticas personales, con desarrollos diferentes, que, entendiendo el constructo identitario en relación con la experiencia cerámica, son un transcurso por tres caminos diversos: con Bofill nos adentramos en la interrelación entre el horizonte interior y el exterior que emana de sus arquitecturas vibrantes, con las formas clásicas de referencia, en un repertorio de espacios de letárgica blancura y de una conjugación de la grácil porcelana con la contundente presencia del vidriado; con Calvo irrumpimos en la precisión de los arquetipos y la selección de la mirada en un mundo de imágenes y recuerdos en el que destaca la cualidad moldeable que deviene en lo escultórico, en un mundo configurado con fragmentos de barro cocido, mientras que con Jiménez abordamos la metafísica en bellas obras de pureza formal geométrica, mediante orden, ritmo y secuencia, que se muestra exaltada por el blanco entendido como lo absoluto y los registros intelectualizados en el gres y la porcelana.

De ello, se desprenden las acciones y los gestos en dicha metamorfosis material, así como su trabajo cargado de emoción, pensamiento, técnica, estratificación proyectual, percepción, concepto y poesía. Aspectos, que, desde la obra cerámica de Bofill, Calvo y Jiménez se desarrollan adoptando estéticas sugerentes por medio de unos trabajos reflexivos hacia la lectura de las tierras, el uso y el control de distintas temperaturas de cocción y la búsqueda incesante de la identidad cultural, los orígenes y la memoria. Todo ello entre arquitecturas arqueológicas ausentes de cualquier transcurso humano, pero henchidas de imaginario y vivencia, cuyo simbolismo enfatiza la máxima expresión con los mínimos recursos plásticos.

2. Maria de Cervelló Bofill i Francí (Barcelona, 1937-2021)

La ceramista catalana dejó, a través de su obra, una impronta de íntimos paisajes de ensueño, reverberantes de vestigios culturales mediterráneos. Aprendió arte y cerámica en escuelas y universidades de Barcelona, Londres, Sunderland y Kyoto. Su principal actividad laboral fue la docencia, en la Escola Massana, durante 37 años (Barcelona, 1965-2002). Impartió cursos y simposios alrededor del mundo, y sus piezas han sido —y son— expuestas continuamente, de hecho, se encuentran en las colecciones y museos más importantes.

Su arte es un deambular por distintos paisajes naturales y los elementos que lo confieren, en los cuales el ser humano se inspira y referencia para tomar de ellos su estructura y así generar contenedores de metáforas mediante símbolos que devienen mayormente en arquitecturas. Con un predominio del sentido de unidad se desarrollan columnas,² capiteles, cornisas, arcos, basamentos, escaleras, muros, etc., conformando un compendio de gestos y de espacios en una reflexión continua acerca del paisaje urbano y su imaginario.

Según señala la propia Bofill, en su obra «hay una creación de formas sin ninguna función concreta» (Bofill, 2011, p. 2). Si bien, como certeramente apunta Pujadas, aunque «no son espacios para contemplar ni para manipular, sino para habitar, para recorrer [...] con la imaginación [...] el espacio de paso que ella nos facilita» (Pujadas, 2018, p. 5), permite la originalidad contemplativa particular y, a su vez, «son la creación de un mundo posible, más bello, más propicio» (Pujadas, 2018, p. 5).

La confrontación del clasicismo y de lo contemporáneo es otra de las ideas que forman parte de la obra de Bofill, como ella reitera, y que siente especialmente por sus orígenes mediterráneos, además del cultivo de un gusto evidente por las cosas naturales y vivas por las que transitan sus manos.

Ello le va llevando, con el paso de los años, a crear piezas de pequeño formato, identificando «los atributos básicos de todo recipiente cerámico [...] generando así tipos arquetípicos cada vez más esenciales» (Pujadas, 2018, p. 6). La evolución hacia una resolución plástica más gestual y matérica es, a su vez, la conquista de la máxima libertad artística en su regresión a un estadio primigenio y original de la cerámica. Esta se expresa libremente manteniendo la armonía de sus partes: color y volumen, porcelana y esmalte, carne y piel, opaco y translúcido, materia y poesía. La formidable belleza del resultado nos conmueve y «la intriga se vuelve más importante que el proceso de descubrimiento» (Soares, 1997, p. 13). A la vez, deja su huella dactilar al transferir su impronta vital y corporal en las piezas que realiza,

2 Las columnas-copa son, precisamente, las primeras cerámicas destacadas de Bofill. En ellas, utiliza profusamente el torno, de las que emana un «sentimiento de preciosismo, casi de sofisticación» (Sánchez, 1995, p. 205). Se caracterizan por su estilización, esbeltez y creatividad, talle alto, fuste variado, profusión de colores y relación entre las formas abiertas y cerradas. Si bien aparecen a lo largo de su obra en múltiples variaciones, son siempre diferentes y originales. En este trabajo, Bofill muestra «un mundo expresivo, donde reina el orden y la proporción, obtenidos a partir de un severo conocimiento técnico y de una sensibilidad artística insólita. [...] No pretende alcanzar la perfección, más bien al contrario, afirma que la obra de arte perfecta es antinatural dada la falta de vida que brinda» (Casanovas, 1989, p. 3).

presionando las yemas de sus dedos en su conformado —modelado—, regulando la intensidad para generar y hallar la textura deseada, confiriéndoles a su vez una escala humana, única y propia.

Esta vinculación con la naturaleza y el universo en su lectura de semejantes complejidades de lo grande y lo pequeño nos invita, como señala Ulpiano, «a pensar que, en ocasiones, las esculturas han sido concebidas como poemas que materializan una bella historia a través de la fugacidad y la permanencia, de la levedad y la rotundidad de las formas» (Ulpiano, 2014, p. 13). Y lo hace desde la plástica y la evocación que suscitan los títulos de sus obras, con su propio lenguaje poético, creando «atmósferas con nombre puntuales, convirtiendo lo denotativo en connotativo: «Veles e vents», «Porta al llac», «Cultivo azul», «Cerro y lago», «Mar gruesa», «Jardín negro»» (Ulpiano, 2014, p. 13), «Muntanyes vermelles», «Mar interior», «Les primers neus», «Memòria d'un lloc», «Cavall Bernat», «L'escala del silenci».

No es de extrañar, pues, que el crítico de arte Alexandre Cirici situara a Bofill, en sus años de consolidación, dentro de la corriente del primitivismo. Este consideraba que ciertas escuelas —como la Massana—, habían podido ubicar la cerámica fuera del sistema de producción normal de su tiempo, manteniendo «a través de un culturalismo enraizado a la baja clase mediana, un cierto poder de depuración del gusto, frente del kitsch industrial, pero muy lejos de la plástica creativa conocida por las *élites*» (Cirici y Manent, 1977, p. 459). Señalaba, además, que en su creación destacaban las «formas escultóricas exactas, ceñidas, de una gran calidad material, con detalles procesales, como [...] grietas» (Cirici y Manent, 1977, p. 462) y es que esta alusión a lo escultórico se aprecia clara y fundamentalmente en el repertorio de elementos naturales humanizados para la confección de nuestros hábitats.

Algunas de sus piezas más sugerentes e interesantes fueron las que se mostraron en la exposición «Laberints», que se realizó en el Museu del Càntir d'Argentona (Barcelona), del 3 de agosto al 11 de septiembre de 2003. Estas, parecen ser estelas, indicios, en las que descubrir «con el tiempo, que vivir no es dar respuesta al azar ni encontrar una salida al laberinto, sino aprender que no hay respuestas, o que toda respuesta es siempre provisional» (Mèlich, 2019, p. 382).

En las obras allí expuestas —que no nos atrevemos a señalar de serie, pero como si lo fueran—,³ se aprecia una creación madurada, poética, precisa, sutil, de eminente elegancia y sobriedad, en la que lo arquitectónico se enfatiza, pero mantiene las pulsiones y alusiones de lo natural. Este rasgo, latente en su cosmos estético, adquiere un gran predominio por la monocromía de estas piezas, cuya pureza plástica nos hace percibir las como forma y color.⁴ Empero, sus límites desleídos en este aspecto son los propios de alguien con un dominio absoluto de las transformacio-

3 Y del mismo modo determina la crítica de arte y comisaria Luisa Soares de Oliveira, con motivo de la exposición que realiza Maria Bofill en el Museu Nacional do Azulejo de Lisboa en 1997: «es fácil distinguir series, definidas por las afinidades formales, la ausencia o no de una base, la existencia o no de decoración ... [...] el nombre [...] solo se justifica por la afinidad formal» (Soares, 1997, p. 11).

4 Su traslación al lenguaje cerámico sería, tal y como señala Trinidad Sánchez-Pacheco, el resultado de «la impresión de inutilidad de que la pieza sea solamente forma y esmalte» (Sánchez-Pacheco, 1986, p. 57).

nes que acontecen en todo proceso cerámico, clímax que culmina en la cocción de alta temperatura.⁵

Otra cuestión, que va más allá de lo anecdótico y se convierte en un signo de autoría, en una *firma*, es una permanencia antigua, un vestigio plástico ya realizado en sus iniciales copas; perforaciones, sutiles agujeros a modo de accidente que atraviesan la pieza cerámica para negar su recurrente carácter utilitario. Conecta así toda una gran producción cerámica, fruto del trabajo arduo y tenaz de toda una vida dedicada a la disciplina.

En 1980, durante una estancia en Bechyê, en la República Checa, descubrió su material predilecto: la porcelana. Supuso una gran revelación. Le entusiasmó su blancura y plasticidad, la capacidad que tiene de absorber la luz —como la luz mediterránea que todo desvela— y la insinuante translucidez. Con la consecución del trabajo desarrolla las múltiples características de la porcelana y su relación con lo escultórico, siempre presentes en las obras de madurez, lo cual supone

asomarse a la construcción e interpretación de nuevas visiones de la escultura y a la relación entre el conocimiento, el pensamiento, el contexto y la memoria. [...] Toda una filigrana de exquisitez, levedad, imaginación, sensibilidad, proporción y construcción que se debate en el eterno ciclo de la vida. (Ulpiano, 2014, p. 14)

El imaginario de porcelana y arquetipos de Maria Bofill «concentran [...] los atributos de su sentido y simbolizan a todos los seres posibles de su clase» (Puja-das, 2018, p. 6), estableciendo tácitamente relaciones entre oriente y occidente. En este tránsito de culturas y cosmovisiones, el ceramista Edmund de Waal, en su libro *El oro blanco*⁶ nos narra la historia del emperador Yongle (1360-1424), un fervoroso apasionado de la porcelana blanca. Este emperador de la dinastía Ming (1368-1644) mandó construir en Nankín una fastuosa e imponente pagoda de porcelana. Erigida en homenaje a sus progenitores, entre 1412 y 1429, la torre octogonal de nueve plantas y 80 metros de altura estaba

recubierta por ladrillos de porcelana blanca de Jingdezhen, con tejas esmaltadas de colores vivos a cada línea del tejado, coronada con una piña bañada en oro. [...] cada piso tenía su propio santuario, de forma que subir los 184 escalones era hacer una ruta de peregrinaje por divinidades [...] Era un lugar de meditación teatral, espectacular. A la noche, cuando el color de las tejas del tejado se desvaneció, las luces hacían emerger el blancor de la pagoda. Imaginároslo iluminada por la luna. (de Waal, 2016, p. 110)

5 Concretamente a 1280 °C (Madola, 2003, p. 4), pues la pasta porcelánica que utiliza Bofill alcanza a partir de esta temperatura de cocción unas características estéticas y técnicas óptimas.

6 *The White Road*, libro que publica en 2016 después de *The Hare With Amber Eyes*. En la entrevista que le realiza Mareike Dittmer para *Mono.Luktur*, caracteriza y define en tres sus facetas: alfarero, artista y escritor. Esta obra literaria mencionada, de gran repercusión e interés, donde aúne conceptos e ideales, «es tanto un diario de viaje como una investigación muy personal sobre la historia de la porcelana. [...] trata de escenarios para objetos y sus conexiones internas y externas, colecciones de fragmentos que rastrean su peregrinaje a las historias pasadas y presentes de los tres sitios más importantes en la historia de la porcelana: Jingdezhen en China, Dresde en Alemania y Cornualles en Inglaterra» (Dittmer, 2016, p. 4).

Esta construcción de porcelana, resplandeciente y sumamente compleja en costes y técnica, era una insigne expresión de pérdida, pues el blanco es el color del duelo chino. El desarrollo de este color «era importante en el complicado ceremonial de los entierros y esto sin duda influenció la búsqueda de la pasta blanca» (Cooper, 1999, p. 53). Así, su presencia en la cerámica oriental entrañó una liberación de las convencionales e históricas asimilaciones relativas al bronce, el cual se tendía a imitar en forma y color, prácticamente desde la dinastía Chou (1115-225 a. n. e). Aún, muchos siglos después, el gusto por las artes del pasado focalizadas en el bronce y el jade perduraba, tal y como acontecía en la dinastía Sung (960-1279). Aquel gusto por los tonos verdosos y azulados se satisfacía con vidriados en cuyo contenido se podía encontrar óxido de hierro, con notables variables de cantidades según lo que se pretendía, originados en la cocción de atmósfera reductora —sin cantidades significativas de oxígeno—.

De todo ello, casi con total claridad, parece desprenderse en Bofill, en su amplio conocimiento sobre la disciplina cerámica, un gusto e interés por aquellas cerámicas orientales que tanta fascinación han suscitado en la historia, pues en estas piezas de «Laberints» se halla una manifestada relación entre el esmalte de coloración aguamarina que las recubre y el de aquellos vetustos *celadones*⁷ que creaban los ceramistas orientales.

3. Carmen Calvo Sáenz de Tejada (València, 1950)

Siendo una de las artistas españolas más conocidas, ha creado un lenguaje personal que aborda la necesidad de expresión artística, la identidad y la construcción de la memoria. Formada en publicidad, oficios y arte en València, Madrid y París, cuenta con una ingente participación en exposiciones, becas y premios, como el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2013, y su obra se alberga en los más significativos museos del mundo.

La gran complejidad de la obra de Carmen Calvo se deriva de décadas de trabajo en el que indaga las múltiples posibilidades que le ofrece cada material para consumir sus obsesiones. Es una artista ávida de encuentros, no solo con técnicas sino fundamentalmente con diálogos que le propician materias, objetos y conceptos, en el orden que considere oportuno en cada momento; y en el transcurso de la fascinación por la manipulación de estos, el barro ha sido, en sus comienzos, el material más utilizado, «consiguiendo la categoría de símbolo» (Calvo, 1999, p. 125).

7 Apunta el investigador Emmanuel Cooper sobre esta terminología, específica y curiosa, tan extendida actualmente, que celadón es la denominación que se le da a «los vidriados obtenidos a partir de vidriados conteniendo hierro, cocidos en un horno con atmósfera reductora. El nombre se deriva de Celadon, un personaje de una representación francesa del siglo XVII, que llevaba siempre ropas verdes. En distintos lugares se produjeron diferentes tonos de verde, que iban desde el oliva oscuro transparente, hasta el verde azulado pálido opaco, aunque la técnica de cocción básica era la misma» (Cooper, 1999, p. 56).

Su arte se configura en torno a lo personal y lo universal, a partir de dos ejes poéticos fundamentales, como son la idea de pintura y de arqueología, con un orden intrínseco disciplinado repleto de asociaciones y una singular visión que combina «continuidad, descubrimiento, transformación y sorpresa» (Rose, 2004, p. 35).

A esto, señala la comisaria Bárbara Rose, que

la artista depende para su inspiración de las experiencias y encuentros que tiene con la vida, pero es capaz de interpretar, sintetizar y filtrar el crudo material del instinto, el sentimiento, la historia y la biografía. Esta capacidad de traducir lo personal en algo universal es lo que separa a los grandes artistas de aquellos que son incapaces de elevar la tragedia individual al plano de la tragedia general común a toda experiencia humana. [...] Sus impactantes metáforas nos hacen comprender las bases escondidas y a menudo reprimidas de la experiencia y las relaciones humanas. (Rose, 2004, p. 24)

En la misma línea, en la que se hilvanan la experiencia y la consciencia, que nos conducen a la aprehensión del mundo, expone la verdad, su *verdad*:

Al abrir los ojos no vemos necesariamente lo que está frente a nosotros. Somos animales movidos por la ansiedad. Nuestras mentes están constantemente activas, fabricando un *velo* ansioso, en general egótico y a menudo falsificador, que nos oculta parcialmente el mundo. Nuestros estados de consciencia difieren en modo, nuestros ensueños y fantasías no son triviales y sin importancia: están profundamente conectados con nuestras energías y nuestras capacidades para elegir y actuar. Y si la cualidad de la consciencia importa, entonces todo lo que altera la consciencia en la dirección del no egoísmo, la objetividad y el realismo ha de estar conectado con la virtud. (Murdoch, 1970, pp. 86-87)

Hay también, desde la honestidad y el compromiso de Calvo como artista, elección y actuación, con obras abstractas o no figurativas y en la atención que le pone a la naturaleza en sus primeras obras de barro. Su arte, rebosante de chispas cerámicas en tránsito hacia algún lugar indeterminado de la consciencia, desarrolla un *horror vacui* sobre la superficie —noción de realidad— a discernir o especificar y es, esencialmente, una propuesta para «ver el mundo tal y como es» (Murdoch, 1970, p. 93). Porque,

el buen arte [...] es resistente a nuestra consciencia y se halla preeminentemente fuera de nosotros. Nos rendimos a su *autoridad* con un amor que no es posesivo y no egoísta. El arte nos muestra el único sentido en el que lo permanente e incorruptible es compatible con lo transitorio; y figurativo o no, nos revela aspectos de nuestro mundo que nuestra corriente y embotada consciencia-sueño es incapaz de ver. El arte perfora el velo y da sentido a la noción de una realidad que se encuentra más allá de la apariencia; exhibe la virtud en su forma verdadera en el contexto de la muerte y el azar. (Murdoch, 1970, p. 90)

En el escrito que publica Calvo en el catálogo publicado para la exposición *Ceràmica fi de segle*,⁸ encontramos una vital y manifiesta revelación de todo su sentido de creación a partir de esta materia primigenia: «la manipulación del barro no es nueva y por supuesto no creo que esté acabada» (Calvo, 1999, p. 125). Rechaza también las conexiones hechas desde la teoría estética entre el barro de su obra y las primeras experiencias laborales en el sector cerámico, las cuales no considera apreciables.⁹ Sobre todo, deja especial constancia de su interés personal por las cualidades que la arcilla posee:

La mayoría de los críticos han intentado relacionar la elección de este material con mis inicios artesanales y alfareros y de nada han servido mis propuestas, cuando intento explicar que lo que más me fascina del barro es su cualidad moldeable que lo acerca a lo escultórico. Sería como la fascinación primitiva por les «coques de fang» que hacían los pequeños en la calle. Yo misma empecé a utilizar el barro para oponerme a la pintura. (Calvo, 1999, p. 125)

Lo que más interesa a Calvo del barro es su cualidad plástica, *moldeable*, escultórica, porque así puede rastrear su territorio personal y con ello superar la tradición pictórica, que aborda «en forma de problema más que como solución» (López, 2006, p. 209). Y es la arcilla, fundamentalmente, otro elemento de la paleta, del maletín de herramientas y utensilios, lleno de «un sinfín de técnicas en las que el artista va buceando y eligiendo en cada momento aquellas que puedan resultar más adecuadas, más sugestivas o más novedosas» (Calvo, 1999, p. 125).

El desarrollo de su trabajo, entre técnicas, materiales y conceptos, comprende una gran cantidad de obras que elabora con barro —cocido—, utilizado en pequeños pedazos, *fosilizados*, petrificados, a modo de pinceladas coleccionadas, para crear sus «Escrituras», «Paisajes», «Retratos» y «Recopilaciones». Ahonda Calvo en este tratamiento:

8 Realizada en el espacio de las Atarazanas de València, entre el 25 de noviembre de 1999 y el 2 de enero de 2000, esta importante exposición colectiva fue una reflexión sobre el arte y la cerámica entre 16 destacados artistas valencianos contemporáneos, entre los que cabría mencionar Arcadi Blasco, Enric Mestre, Carmen Ballester, Evarist Navarro, Mercedes Sebastián, Miquel Navarro y la propia Carmen Calvo. En dicha muestra, apuntó Román de la Calle la atención a la cimbreada creativa en la práctica cerámica y entendió la elección «entre el *pronóstico* y la *retrospectiva* [...] lo cual implica básicamente [...] mostrar la nomadización de sus posibilidades en el marco del hecho artístico, tanto a través de la puesta en escena [...], como también por medio de las informaciones secundarias [...] vinculadas [...]». Es bien sabido que [...] ese algo debe ser respaldado/reafirmado estratégicamente para poder ser socialmente efectivo como objeto artístico. [...] De esta manera, cabría ver y entender el actual *momento histórico* de la cerámica como un genuino *momento de autorreflexión*» (De la Calle, 1999, pp. 19-21).

9 Se trata de los años que estuvo trabajando en la fábrica La Hispania, ubicada en Manises, actualmente desaparecida. Quizás el periodo no llegó a los tres años, comprendidos aproximadamente entre 1972 y 1975. No obstante, sin considerarlo desmerecedor, es indudable la relación plástica y formal entre los fragmentos de barro cocido de Calvo y los *colomins*, que es el nombre que reciben las tiras cilíndricas de arcilla extrusionada para la elaboración de un tipo de cerámica tradicional de Manises parecida al mimbre y que imita el proceder de la cestería. «Estas tiras de arcilla convenientemente troceadas y con la forma precisa, le servirán a Carmen Calvo, después de cocidas [...] para crear un personal vocabulario. [...] la materia cerámica así utilizada, pasará a engrosar una original poética» (Pérez Camps, 1999, p. 87).

No surgió de un modo imprevisto puesto que mi acercamiento al barro viene de los tiempos en que fui estudiante de Bellas Artes. A mí siempre me interesó mucho más la escultura que la pintura. Pero al intentar compaginar las clases con el trabajo tuve que matricularme en pintura. Por eso, no es nada extraño que acabara realizando una pintura «sólida» [...]. Pero lo que me resulta más atrayente es esa sensualidad táctica que te hace zambullirte en ella y navegar por esos mares primigenios, porque el barro ha sido utilizado durante siglos por artistas y artesanos. Requiere un tiempo y control su proceso de secado. En este proceso influye también su textura y siempre nos da un color diferente al de su fase previa de realización. Este es uno de los retos más atractivos. Al cocerlo, florece a la luz con todo su enigma mágico que me sigue seduciendo, por eso, en mis últimos trabajos de fotografía collage he incorporado nuevamente mi barro que esperaba adormecido desde los tiempos primitivos, pero nunca olvidado. (Calvo, 1999, pp. 125-127)

Esta particular y específica visión del barro como «pintura fosilizada», en tanto que su apariencia es prácticamente la misma que la de la pintura recién sacada —extrusionada— del tubo de óleo comprimido sobre la paleta, o sobre el lienzo o tabla directamente, tal y como acaecía en las vanguardias pictóricas,

no responde ya en grado alguno a una aséptica vocación analítica, sino, muy al contrario, a una articulación poética entreverada de insondables turbulencias melancólicas [...], la primera configuración sólida de su personal alfabeto [...] que implica una complicidad emocional. (Suárez, 2004, p. 12)

Así como cada gesto humano es único e irrepetible, lo mismo pasa en la transposición de su pincelada o modelado. Esto, junto a la idea de establecer composiciones de naturalezas o colecciones, constituye una característica importante en las obras de Carmen Calvo, pues todos los elementos cerámicos que utiliza para sus obras son recolectados —restos de piezas cerámicas: azulejos, máscaras, muñecas de porcelana, *souvenirs*...—, modelados o extrusionados. Con ellos, Calvo, que al igual que Bofill, «no trabaja en series, a pesar de que éste sea el efecto que dan sus obras cuando son agrupadas para una exposición» (Rose, 2014, p. 30), sino que materializa sus desvelos y nos impide rastrear, de manera exacta, una evolución consecuente y concreta en la cronología de estas creaciones con barro. Sin embargo, a grandes rasgos

su evolución artística se ha producido como una transición lógica que tiene su paralelo en el desplazamiento de la pintura al relieve, y finalmente a la escultura plenamente tridimensional [...] [en la] que los elementos se encuentran esparcidos de un modo descuidado, sugiriendo las ideas de proceso y permutación más que la del estatismo intemporal [...] haciendo evidente que los pedazos de tiza, piedra y arcilla no se encuentran fijos de un modo permanente, y que pueden, por tanto, ser cambiados de posición a voluntad, [...] como metáfora de las situaciones existenciales. (Rose, 1990, p. 9)

Podemos, pues, hacer un repaso por ciertas obras y nombrar algunas de las características destacadas de cada *serie* —«Paisajes», «Retratos», «Recopilaciones» y «Escrituras»—, para generar una imagen de conjunto y subrayar los nexos en común, aunque sus límites sean difusos e indefinidos, por el trabajo artístico que realiza, distinguido por una búsqueda incesante, y el juego negligente de indeterminación que acontece en ciertos títulos.

En el conjunto de «Paisajes», hallamos la pieza *Paisaje reconstruido* —1978, 120 x 120 cm—, compuesta por una colección de cientos de pequeños fragmentos encontrados de cerámicas policromas rotas que ocupan toda la superficie del cuadro, dispuestos de forma equidistante y que se unen al soporte mediante una guita. En «Recopilaciones», encontramos obras como *Recopilación de formas* —1979, 130 x 162 cm—, donde apreciamos pequeños churros de arcilla blanca, modelados y aplastados por un extremo, y adheridos al soporte blanco de forma semejante y con espacio entre ellos. También, en *Serie recopilación* —1976, 120 x 120 cm—, los pequeños cilindros de barro de tonos crema, curvados en su fase de extrusionado ofrecen un aspecto muy orgánico, atados con una guita por ambos extremos al lienzo. En «Retratos», destacan algunas obras como *Serie reconstrucción* (1), (2), (3) y (4) —1975, 115 x 84 cm—, donde la artista emplea los mismos recursos que en la anterior pieza mencionada, pero en estas se revela de forma evidente la *pintura fosilizada*, pues los churros de barro están dispuestos a modo de pincelada recreando uno de los autorretratos más célebres de Van Gogh¹⁰ —*Autorretrato con sombrero de fieltro gris*, 1887—, realizando variaciones de llenos y vacíos en las cuatro interpretaciones. El grupo de «Escrituras»¹¹ es uno de los más heterogéneos y diversos,

10 Afirma Rose que Calvo articula sus piezas tridimensionales de barro cocido con la obra de Van Gogh, encontrando en su pintura «un ingenioso sustituto de la línea y la pincelada» (Rose, 2004, p. 24). Lo que nos lleva a plantear que es también la figura y actitud del artista lo que le interesa —y por ello desarrolla tantas obras en alusión—, pues para van Gogh no existían límites entre la vida y el arte, y este último exigía trabajar y observar sin descanso. El atrayente enigma del artista, irresoluble sempiterno, se formula con enorme franqueza en la relación epistolar que mantuvo con su hermano Theo, del que recuperamos un fragmento de la carta que le envió Vincent el 6 de julio de 1882: «Tengo la esperanza que ni tu ni todos aquellos que se tomen la molestia de reflexionar un poco, no me condenaréis ni me consideraréis una persona imposible. Luchó contra estas tendencias, pero no consigo cambiar mi carácter. Tengo aspectos malos, seguro que sí, pero también debo tener buenos, ¿no? ¿No se tendrán en cuentas estos últimos?» (Van Gogh, 2010, p. 148).

11 Aunque no sean obras que se puedan leer, al no disponer de letras reconocibles en ningún alfabeto de la humanidad —ni voluntad para ello—, sí que nos trasladan a un yo lector, fluido en el tiempo y el espacio, dislocando nuestro punto de vista, haciéndolo oscilar entre lenguajes fronterizos de lectura y obra plástica. Joan-Carles Mèlich, en su obra *La sabiduría de lo incierto*, señala que, quien lee no «puede dejar de ser, ni abandonar o poner entre paréntesis su propia vida, su biografía, su pasado, su historia. Lo que sucede es justo lo contrario. [...] se mezcla con la lectura y se transforma» (Mèlich, 2019, p. 390). Esta idea de transformación es, como hemos ido indicando, una constante en la obra de Carmen Calvo, y podemos establecer en esta serie de «Escrituras» —ya clásica en su trayectoria—, una clara correspondencia entre arte y escritura: «Un texto venerable no se puede comparar con ningún otro, sobre todo porque [...] su lectura es infinita, porque ha resistido y resiste el paso del tiempo, y porque el lector no sabe con qué se va a encontrar aunque sepa de qué va el libro. No hay, ni puede haber, “guías de lectura” para aprender a leer un clásico. Es evidente que uno puede entrar en el texto venerable con la ayuda de un especialista que le sitúe el texto en su contexto histórico, en la biografía de su autor, en el tiempo de su época, en relación con otros fenómenos culturales contemporáneos. [...] no se está cuestionando nada de esto. Pero lo que el lector tiene que saber es que ante un clásico siempre se está solo. La lectura de un texto venerable es una lectura solitaria. Leer pasa por la vivencia de una decepción. Una pregunta irrumpe y provoca de nuevo el vértigo: ¿dónde ha estado mi vida todo este tiempo?» (Mèlich, 2019, p. 265).

donde en lo referente al aspecto cerámico encontramos formas que se asimilan a letras, signos ortográficos o gráficos —los básicos: punto y línea—, y composiciones que sugieren partituras, cartas, manuscritos, páginas de libro o periódico, que se ordenan o funden en soportes variados, de arpillera, madera, papel, pan de oro o losetas de barro, como en una de las obras más curiosas, *Mural* —1988, 170 x 136 cm—, donde las caligrafías arcillosas aparecen coloreadas con pigmentos azules y marrones sobre 49 baldosas.

La deriva cosmogónica de Calvo es un territorio sin fin, en el que este recorrido por sus *estelas* de barro explora lenguaje e identidad, en una belleza entendida como la apelación a nuestros sentidos —unas veces suave, otras tantas brusca—, donde la metáfora no es el objeto encontrado, sino el objeto con el que nos encontramos.

4. Myriam Jiménez Huertas (Madrid, 1973)

Un territorio silencioso tendente a la abstracción, cuyas huellas expresan una búsqueda incesante por el orden y la relación de lo concreto con lo genérico, es aquello que se desprende de su obra. Formada en escuelas y universidades de cerámica y arte en Madrid, Lapland (Finlandia) y València (en el estudio de Enric Mestre), ha expuesto nacional e internacionalmente y destacado en múltiples concursos, y sus obras se hallan en apreciables colecciones privadas y públicas.

En la obra cerámica de Jiménez, se expone que nuestra historia —la de la humanidad— se puede trazar en la cerámica, siguiendo la idea de que no existen «otros objetos más explícitos para relatar nuestro discurrir a lo largo del tiempo que los escritos con tierra» (Feliu y Torrent, 2022, p. 51).

Sus «Jardines» y «Paisajes urbanos», parecen enraizarse en la tradición humana de reproducciones a pequeña escala del mundo, con modelos de casas, patios y huertos, legados a la contemporaneidad desde el neolítico y las civilizaciones de la antigüedad. Objetos que conservamos por supreciado valor, que nos «hablan de cómo vivían los seres humanos y también de sus intereses espirituales» (Feliu y Torrent, 2022, p. 51), y, a la vez, en los cuales entender los sucesivos periodos históricos del material.

Los espacios vacíos —entre elementos de carácter fitomorfo: flores, arbustos y/o árboles— de las obras de Jiménez, parecen llenarse del eco de Walter Benjamin, al afirmar que «la autenticidad de una cosa es la quinta esencia de todo aquello que, desde su origen, nos puede porvenir, desde su duración material hasta su virtud de testimonio histórico» (Benjamin, 2004, pp. 36-37). Esta autenticidad de la obra, que de ninguna manera pierde su valor cultural en el tiempo de la profusión de contextos y acciones para la secularización del arte —y su consecuencia física: la desmaterialización—, recuerda en su existencia la importancia del culto y «su fundamento en el ritual, dentro del ámbito del cual ha tenido su primer y originario valor de uso» (Benjamin, 2004, p. 40).

Ambas series, «Jardines» y «Paisajes urbanos», se desarrollan con una confección meticulosa y planificada, rebosantes de un admirable sentido de ordenación y

escala, cuyas piezas tienden a diluirse en el espacio temporal que las circunda, llegando la utopía más allá de su horizonte. Son obras realizadas, aproximadamente, de la segunda mitad de los años 2000 en adelante, de disposición tanto horizontal como vertical y en las que el blanco, con su pureza y en múltiples tonalidades, muestra la abstracción de la naturaleza como un constructo humano puramente intelectual.

En lo referente a los «Jardines» de Jiménez, existe cierta sacralidad velada, intimista, espiritual, con una resonancia de trascendencia que, interrogando acerca del origen del mundo, nos recuerda que «los mitos cosmogónicos están en la base de la cultura primordial de la humanidad» (Hack, 2012, p. 17). En sus tipologías encontramos semblantes áulicos y rurales, sin distinción, y sugerencias mesopotámicas, romanas, árabes, renacentistas, barrocas, brutalistas, etc., que, a modo de huertos babilónicos o mediterráneos, son propiamente fragmentos del Edén.

En sus delicadas superficies, el gres y la porcelana se cubren con esmalte o engobes, buscando sutiles matices que aportan riqueza al conjunto, diferencian espacios —secos y húmedos— y generan extraordinarias atmósferas. Siempre contundentes, las arquitecturas cuentan con perforaciones, que alguna vez aparecen arriba, en la superficie de la pieza, a modo de *respiraderos*,¹² otorgando profundidad visual y contacto entre el interior y el exterior, como una obertura a los niveles de la existencia, evocando un *axis mundi*.

En las obras escultóricas de Jiménez hay «ausencia y presencia» (Talens, 2022), y también por ello no apreciamos rastros de figuras en sus «Jardines» —lo cual no significa que estén desprovistos de *vida*, pero sí de ruido—, como si estos seres todavía no lo habitaran o se hubiesen ido, definitiva o temporalmente, debido a algún inconveniente...

En muchas culturas el creador aspira a crear un mundo perfecto —el paraíso terrenal, el edén—, pero un error de sus criaturas obstaculiza ese proyecto. No es exclusiva del Génesis la idea del pecado original, Eva que prueba el fruto del conocimiento, que causa la expulsión del paraíso y por eso representada casi siempre de modo negativo, como aquella que sucumbió a los halagos de la serpiente, es decir, al mal del conocimiento, y pervirtió también a su compañero. (Hack, 2012, p. 18)

Y es precisamente el conocimiento, el hallazgo y el descubrimiento lo que comprenden dichas piezas, recortes del paraíso, pues la calma precedente indica que algo parece estar por llegar o revelarse, tal y como, según la científica Hack, personifica Eva:

12 Y con cierta literalidad, además, pues en el proceso de cocción cerámico intervienen muchos factores, los cuales cambian o pueden ser enormemente distintos según las características de la obra cerámica. En la técnica de conformado con planchas rígidas —práctica que emplea Jiménez en estas piezas *constructivas*, como si montara paredes o tabiques, mediante el manejo de planchas de barro con la justa humedad, término que se conoce como dureza de cuero—, es necesario conectar todos los vacíos internos —habitáculos— de la pieza entre sí y hacerlo también con el exterior. De este modo, se equilibran las tensiones de los elementos en la cocción, permitiendo que los gases circulen sin impedimentos y sobre todo sin romper la pieza. Estos vacíos los aprovecha Jiménez, en algunos casos, para incrementar el carácter poético de sus cerámicas.

Yo creo que Eva debe ser vista como el símbolo de la curiosidad típica de la raza humana, que quiere usar la razón para descubrir las leyes que regulan el mundo y que no acepta solo las verdades reveladas desde lo alto, aquella curiosidad insaciable que nos ha empujado a penetrar en las partes más pequeñas del mundo y a llegar hasta las distancias enormes del cosmos, esa hambre de saber que ha transformado al hombre de las cavernas en el astronauta que ha tocado el suelo lunar. (Hack, 2012, pp. 18-19)

Se evidencia, que la relación naturaleza-humanidad es inalterable, y se podría decir que irremediable, «ya que sin ella no existiría la vida y por ende los humanos» (Fayos, 2022), siendo pues sus interacciones y vínculos aquello que entendemos por vida. Así, la humanidad precisa de mitos en sus orígenes y estos se convierten «en el lugar donde se accede originariamente a la verdad, en una poderosa arma de la inteligencia para referirse a lo real, en un instrumento capaz de incorporar a la conciencia lo heterogéneo, lo plural y la diferencia» (Zacarés, 1998, p. 32). Se revelan así modelos y significaciones del mundo y de nuestra existencia, dando paso a «las ideas de *realidad*, de *valor*, de *trascendencia*» (Eliade, 2017, p. 140), y los mitos permiten de este modo aprehender el mundo «en cuanto cosmos perfectamente articulado, inteligible y significativo» (Eliade, 2017, p. 140).

Otra propuesta de Jiménez, con los mismos conceptos llevados a la abstracción formal, se materializa en la serie de «Paisajes urbanos». En las piezas que la componen se impregna el gesto de la artista, consiguiendo que la materia cerámica se aplane y estire hasta el límite de sus posibilidades, transfigurándose en láminas, pieles y hojas que, desechas en sus bordes, no tienen la posibilidad de tener algo a lo que aferrarse.

Esta consecución del límite como acción, al forzar extremadamente el barro, funciona como margen y acotación en esta serie de Jiménez, «para hacer de la naturaleza algo dimensionado a nuestro alcance, no algo coartado ni restrictivo, sino el espacio desde donde observar y comprender, desde donde contemplar y desear algo intemporal y eterno» (Fayos, 2022). Así, estas cerámicas parecen señalar el destino del tiempo de cada persona —la pequeña historia—, donde cada fragmento de las que se componen atesora un momento insignificante y trivial, aquello que hacíamos en el momento de recibir algo que nos cambia para siempre, de forma radical, trascendentalmente. Como apunta la crítica de Diego:

Uno escribe, la Historia también, para poner orden en la propia vida, en los propios recuerdos, y eso [...] es tanto como decir que se escribe sobre la propia vida para entenderla, para contarse el trauma. Se escribe sobre la propia vida además, como si se tratara de la vida de otro, porque hablar de uno mismo suele ser con frecuencia hablar de los demás. Si la Historia es el fondo, siempre particular —un relato que se presenta como universal—, las historias, y no sólo las de las minorías que escriben la «historia de cualquiera» para hablar de la vida, son siempre parecidas a otras historias. (de Diego, 2011, p. 11)

Así, estas obras, más o menos arquitectónicas y ordenadas, se pueden percibir como libros biográficos cuyas marcas de uso hacen asomo. En sus páginas cerámicas suspendidas en el tiempo, personales y universales, aprecia la profesora Fayos

los paisajes de la memoria de la artista, la sensibilidad de la mirada y hacer de Jiménez, y una invitación a asir lo inefable:

Esta consecución de piezas son el resultado de una síntesis, un compendio que aúna pensamiento, observación y sentimiento, desde un punto de vista apacible y sereno que [...] desarrolla un lenguaje propio, sin olvidar la implicación de la luz y el color y dominando el caudal creativo que recorre el corpus de la obra, el blanco con sus múltiples matices y percepciones. Un despliegue de buen quehacer productivo y manufactura personal nos adentran en un cosmos sensible y bello que nos acerca a la poderosa atracción de la naturaleza y nuestra relación con ella.

Es por esto que cada uno decide su posición frente al mundo y gracias a que los artistas tienen una muy particular y creativa, nos ofrecen visiones y aproximaciones que nos llevan a un nivel de entendimiento y contemplación que nos acercan a los límites y los márgenes dónde se encuentran las repuestas, ese lugar invisible e impalpable [al] que a veces de pasada llegamos y que como una brisa fugaz desaparece. (Fayos, 2022)

5. Conclusiones

A lo largo de nuestro devenir vital cada artista expresa sus inquietudes e ideales creando un cosmos personal e individual, el cual está profundamente atravesado por un misterio —el enigma de la obra de arte— que sigue un proceso complejo en su creación y nunca puede controlarse y retenerse por completo. Siendo así, independientemente de la disciplina a la que pertenezca, el proceso cerámico por el que deben pasar las piezas propiamente de cerámica conlleva, además, unos cambios en la materia de carácter físico y químico, que le confieren y extienden lo irresoluble e inasible, acrecentando así la propia confidencia íntima de la obra de arte, pese a los insondables estudios. Estas tres mujeres en las que se centra el estudio y en cuyos trabajos la cerámica es un elemento destacado o central así lo atestiguan, con caminos artísticos bien diferenciados y con un sentido del discurso y la materialidad también distintos.

A través de sus obras, Bofill, Calvo y Jiménez, tratan de discernir y definir esa esencia aludida, algo que se ha repetido a lo largo de la historia y que ha tomado nombres distintos: bondad, belleza y verdad. Por ello adquieren el sentido de cosmogonía, por su poética y porque se sitúan en el hallar, en hallar algo que no es realmente posible, aunque se perciba e intuya, pues en el arte no existen respuestas únicas y concretas, sino que es esquivo y huye de cualquier simplicidad, algo que, necesariamente, nos humaniza más, quizás porque nos lleva a preguntar directamente sobre la existencia de las cosas y la nuestra misma. Por ende, la huella, entendida en su sentido amplio y en el de marca dactilar, adquiere una gran potencia simbólica —como se observa en las obras de cerámica estudiadas—, pues nos conecta directamente con nuestros orígenes, reteniendo el gesto de quien crea, quedando impregnado en la pieza cerámica, cuya escala humana trasciende.

En consecuencia, para encontrar respuestas que nos orienten, es preciso obligarse a acercar y afinar la mirada en las obras artísticas, artefactos culturales en los que

buscar, curiosear y averiguar, pues el fragmento o el detalle manifiesta, nos dice y ofrece tanta información como la generalidad, como ocurre con la individualidad de cada una de estas mujeres y su arte, y su entidad, presencia y participación social en común.

Referencias

- Anónimo. (1971). *Maria Bofill: Cerámica*. Galería As.
- Benjamin, Walter. (2004). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Edicions 62. Trad. Jaume Creus del Castillo.
- Bofill, Maria. (2011). *Maria Bofill: Cerámica*. s. n.
- Calvo, Carmen. (1999). Trabajos. En De la Calle, Román et al., *Cerámica fin de siglo* (pp. 123-127). Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Casanovas, Maria Antonia. (1989). L'art de Maria Bofill. En *Maria Bofill: Porcellanes* (s.p.). Sala d'Art Artur Ramon.
- Centre d'Artesania de la Comunitat Valenciana. (2021). *Ceramic in process* [arte plástico]. Centre d'Artesania de la Comunitat Valenciana y Escola d'Art i Ceràmica, Manises, España.
- Cirici, Alexandre y Manent, Ramon. (1977). *Ceràmica catalana*. Destino.
- Cooper, Emmanuel. (1999). *Historia de la cerámica*. CEAC.
- Creswell Bell, Amber. (2017). *Clay: Contemporary Ceramic Artisans*. Thames & Hudson.
- De Diego, Estrella. (2011). *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Siruela.
- De la Calle, Román. (1999). La otra cara de la cerámica. En De la Calle, Román et al., *Cerámica fin de siglo* (pp. 2-21). Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- De Waal, Edmund. (2016). *L'or blanc*. Edicions 62. Trad. Marc Rubió y Esther Roig.
- Dittmer, Mareike. (2016). Edmund de Waal: W is for White. *Mono.Kultur*, (40), 4-5.
- Eliade, Mircea. (2017). *Mito y realidad*. Kairós.
- Fayos, Leticia. (2022). *Myriam Jiménez Huertas «Jardín Intemporal»*. Espai Niví Collblanc. <https://espainivi.com/2022/05/23/jardin-intemporal-2/>
- Feliu, Joan y Torrent, Rosalía. (2022). Dissenyar la terra. En Caballero, María Juncal; Feliu, Joan; Torrent, Rosalía y Rambla, Wenceslao, *Mans i màquines: apunts ceràmics* (pp. 11-12). Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Hack, Margherita. (2012). *Mi infinito. Dios, la vida y el universo: reflexiones de una científica atea*. RBA. Trad. Juan Carlos Gentile.
- López, Fernando. (2006). Catálogo. En *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM: espacio, tiempo, espectador* (pp. 92-230). IVAM.
- Madola. (2003). Menos es más. En *Maria Bofill: Laberints* (p. 4). Museu del Càntir d'Argentona.
- Mèlich, Joan-Carles. (2019). *La sabiduría de lo incierto*. Tusquets.
- Murdoch, Iris. (1970). *La soberanía del bien*. Caparrós Editores. Trad. Ángel Domínguez.

- Pérez Camps, Josep. (1999). El siglo de la cerámica valenciana: de la industria al arte. En De la Calle, Román, *Cerámica fin de siglo* (pp. 22-87). Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Pujadas, Anna. (2018). Montañas del alma. En *Muntanyes de l'ànima de Maria Bofill* (pp. 5-6). Museu de Montserrat.
- Reijnders, Anton. (2021). *The ceramic process: A manual and source of inspiration for ceramic art and design*. Herbert Press.
- Rose, Bárbara. (1990). Carmen Calvo: De lo íntimo a lo monumental. En *Carmen Calvo* (pp. 9-12). IVAM.
- Rose, Bárbara. (2004). Las múltiples máscaras de Carmen Calvo. En *Carmen Calvo* (pp. 23-38). Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación y SEACEX.
- Sánchez-Pacheco, Trinidad. (1995). *Cerámica española*. Asociación Cultural Saloni.
- Sánchez-Pacheco, Trinidad. (1986). Textos. En *Panorama de la cerámica española contemporánea* (p. 57). Museo Español de Arte Contemporáneo y Ministerio de Cultura.
- Soares de Oliveira, Luisa. (1997). Simeon Stylites meets Theseus. En *Maria Bofill: Cerámicas* (pp. 9-13). Ministério da Cultura y Museu Nacional do Azulejo.
- Suárez, Osbel. (2004). La memoria de las cosas. En *Carmen Calvo* (pp. 11-18). Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación y SEACEX.
- MuseoEscultura. (23 de noviembre de 2022). *Ex Materia. Objeto encontrado y espacio habitado. Por Anna Talens* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=n532F14BCOM>
- Ulpiano, Rosa. (2014). La materia de los sueños: edificaciones de una enigmática poética en clave mediterránea. En *Maestros de la cerámica y sus escuelas: Maria Bofill* (pp. 10-14). Taller-Escuela Cerámica de Muel y Diputación Provincial de Zaragoza.
- Van Gogh, Vincent. (2010). *Cartes a Theo*. Tres i Quatre.
- Zacarés, Amparo. (1998). La enemistad excluyente: De cuando la filosofía arrebató el logos a la poesía. El «logos doxatos» de Parménides. *Dilema*, 2(3-4), 29-48.

Recibido el 23 de enero de 2023

Aceptado el 24 de julio de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 223-238)]



Miscelánea

ROMÁN DE LA CALLE¹

MAU MONLEÓN PRADAS Y LA PLURAL RADICALIDAD DE LA ESCULTURA EXPANDIDA. DIÁLOGOS ENTRE ARTE, POLÍTICA Y FEMINISMO

MAU MONLEÓN PRADAS AND THE PLURAL RADICALITY OF THE EXPANDED SCULPTURE. DIALOGUES AMONG ART, POLITICS AND FEMINISM

RESUMEN

La escultura valenciana de los ochenta y las décadas siguientes —con su revisión, ejercitada desde la propia práctica e investigación docente— inauguró en plena transición política una etapa destacada de carácter intergeneracional en la que, dentro de tal contexto de creatividad escultórica, cabe subrayar el papel desempeñado por la relevante presencia de la mujer. En el presente trabajo se toma, como hilo conductor de ese fenómeno transdisciplinar y de compromiso reivindicativo, la trayectoria de la escultora Mau Monleón Pradas (Valencia, 1965), tanto su producción artística transmedia como su diversificada acción sociopolítica, sin olvidar que en dicha trayectoria la perspectiva de género actuó en calidad de brazo de palanca de su plural desarrollo investigador y de su influyente actividad estética.

Palabras clave: escultura valenciana, política, cultura y perspectiva de género.

ABSTRACT

The Valencian sculpture of the 1980s and the following decades — being revised by the teaching practice and research itself — inaugurated in the middle of a political transition an outstanding intergenerational stage in which, within such a context of sculptural creativity, it is worth underlining the role played by the relevant presence of women. In the present work, the trajectory of the sculptress Mau Monleón Pradas (Valencia, 1965), both her transmedia artistic production and her diversified socio-political action, is used as the guiding thread of this transdisciplinary phenomenon that reveals a vindictive commitment, keeping in mind as well the presence of gender perspective, which served as a lever arm of her plural investigative development and influential aesthetic activity.

Keywords: Valencian sculpture, political, culture and gender perspective.

1 Universitat de València, roman.calle@uv.es.



Trahit sua quemque voluptas.
Publio Virgilio Maron (70-19 a. C.) *Bucólicas* 2, 65.

He podido seguir, desde hace décadas, la consolidada trayectoria investigadora, comprometida, docente y creativa de Mau Monleón Pradas (Valencia, 1965), la cual se muestra perfectamente definida en su dilatada y decidida entrega a la tarea de transgredir los límites y márgenes de su siempre contaminado, versátil y expandido quehacer escultórico. Quizás por ello puedo testimoniar, de primera mano, el sorprendente rigor, interés y coherencia que comportan sus seriadas propuestas metodológicas, decididas además a lograr el difícil y complejo objetivo de diluir —por sistema— los parámetros escultóricos directamente en la vida misma y en las experiencias de la siempre compleja y reivindicativa visualidad contemporánea. La escultora asienta un dominio abiertamente expandido donde ha decidido cimentar la base misma de sus siempre comprometidas intervenciones; del mismo modo que mantiene, entre otras, las claves del decidido empoderamiento de la mujer como unas de las metas incrustadas en el eje coherente y centralizado de su itinerario personal como artista transmedia y eficiente comisaria feminista.

Con tal fin, nunca ha dejado, en su intensa y plural trayectoria, de alterar, forzar, reconstruir y entrelazar, profusa e intencionadamente, los géneros, las técnicas y procedimientos, los dominios interdisciplinares, las estrategias artísticas, las huellas propias del quehacer cotidiano e, incluso, cuando le es factible, los límites y los intervalos plurales de sus actividades socioestéticas.

1. Una mirada hacia el pasado inmediato, con la escultura valenciana al fondo.

Comenzaré diciendo que, desde un punto de vista histórico, Mau (Elena Edith) Monleón Pradas formó parte —plena y constituyente— de aquella reconocida y recordada eclosión que, en un principio, la efervescente y desbordante intervención escultórica experimentó paralelamente a la transición político-cultural valenciana de los míticos, o mitificados, años ochenta.

Fue en aquella concreta coyuntura cuando, por mi parte, comencé a pensar —rastreando y estudiando las efervescentes y dispares propuestas que afloraban, persistentes y prometedoras, en nuestro entorno— en determinadas manifestaciones artísticas emergentes, en la medida que se resistían y se enfrentaban, en formas plurales, a los perfiles establecidos, normalizados y asumidos regulativamente en torno al sistema cultural que iba fraguándose. De hecho, las plurales respuestas y aportaciones creativas del momento parecían devenir, bajo la presión y la esperanza de las necesidades coyunturales sobreañadidas, efectivas opciones micropolíticas.

He de reconocer que tales contextos artísticos de aquellas décadas de verdadero tránsito me sorprendieron personalmente, pues posibilitaron la emergencia de determinados valores nuevos, con nombres y apellidos, capaces de cuestionar con su novedosa labor —abiertamente o *sottovoce*— incluso la extensionalidad de una política constituida y asentada sobre fuertes *asimetrías* heredadas, de carácter económico, de raigambre social, de prepotencia histórico-cultural y de dominancia institucional. En definitiva, la política vigente en aquella iniciada transición espa-

ñola, repleta de ilusionadas esperanzas.

Los conceptos que una desarrolla acerca de las ideas que impregnan la vida cotidiana se hacen precisamente comprensibles a la luz del contexto donde se generan. Este *factor contextual* puede ir de lo más específico a lo más general, incluyendo en *el campo de las relaciones*, todos aquellos elementos que coexisten en el intercambio de información. (Mau Monleón Pradas)²



Fig. 1. Mau Monleón Pradas, *Azar. Domingo por la tarde*. 1990.
Fotoescultura. Hierro, latón, fotografía, bombillas, madera. 130 x 70 x 55 c.m.
Fotografía de la autora.

Conviene rememorar, además, a pie de hechos, que en aquel singular *contexto relacional de escultores valencianos* —formados en la ya histórica Escuela de Bellas Artes de San Carlos, convertida, a golpe de decreto estatal, en Facultad e incorporada finalizando ya la década de los setenta a la Universidad Politécnica de Valencia— fue donde la presencia de la mujer destacó, si bien sutil y particularmente —con comprometida fuerza testimonial y suma ambición creativa—, también con una importante potencia, insisto, en la compleja especialidad de la escultura.

Todo un golpe de mano, así como vuelco histórico, pues, que la vida artística,

2 Mau Monleón Pradas *Siempre estás en otro lugar. Cuando hablas otra lengua, también estás en otro lugar*. Publicaciones CAM. Valencia, 2001. Catálogo de la muestra que comisarié, a su lado, sorprendido / atraído por su capacidad y fuerza creativas, pág. 60.

siempre mutante y sorpresiva, acababa de dar en nuestro diacrónico panorama valenciano en concreto, casi sin avisar, pero con una secreta y compartida voluntad de hierro. En realidad, cabe reconocer y constatar que cuando la figura de la mujer se incorporó, con total decisión y apertura de miras al novedoso panorama artístico, entonces emergente y esperanzado, abrió un amplio abanico de sólidas aportaciones. Muchas de ellas eran desviantes y, por lo general, muy reflexionadas, cargadas de experimentalidad y, sobre todo, seguras de su incisivo quehacer, apostando resueltamente y con pautada rotundidad por su indiscutible futuro.

Se perfiló así, de forma decidida e inmediata, un repertorio sorpresivo y ejemplarizante de nombres destacados que coincidieron en un mismo escenario común, aunque abiertamente contrastado y heterogéneo, definitivamente compartido. En este punto, me inclino a citar con grata satisfacción —recurriendo a una estricta relación cronológica, casi a vuelapluma— consolidados referentes y nombres concretos, destacados por sus inquietudes experimentales y sus capacidades autorreflexivas, en una nómina difícilmente repetible: Ángeles Marco (1947-2008), Maribel Doménech (1951), Amparo Carbonell (1955), Teresa Cebrián (1957), Amparo Tormo (1960), Natividad Navalón (1961), Carmen Navarrete (1963), Teresa Cháfer (1964), Salomé Cuesta (1964), Ana Navarrete (1965), Carmen Marcos (1965) y Mau Monleón (1965). Casi todas ellas estuvieron directamente vinculadas al ámbito docente, a la investigación, al compromiso sociocultural de raíces políticas y a la creación artística sostenida.

Un grupo, sin duda tan potente y resolutivo como diversificado en su capacidad de emprendimiento, que supo codearse a su vez con otra nómina —en parte de ese mismo período y contexto y asimismo dispar e intergeneracional— de numerosos escultores valencianos, entre los que cabe igualmente citar —en un primer bloque— nombres de larga precedencia y tradición como Andreu Alfaro (1929-2012), Nassio Bayarri (1932) y Enric Mestre (1936), junto a otros ya plenamente adscritos en la postguerra como Manuel Valdés (1942), Ramón de Soto (1942-2014), Miquel Navarro (1945), Vicente Ortí (1947), Sebastià Miralles (1948-2017), Joan Cardells (1948-2019), Julián Abril (1951), Pepe Romero (1952), Joan Llavería (1954), Juan Antonio Orts (1955), Gerardo Sigler (1957), Evaristo Navarro (1959-2014), Miguel Molina Alarcón (1960), Emilio Martínez Arroyo (1962), Víctor Blasco (1962), Ricardo Cotanda (1963), Pablo Sedeño Pacios (1956) y Elías Pérez García (1964). Todo un conjunto de mujeres y hombres que conformaron, efectivamente, aquel inolvidable, decisivo núcleo fuerte de la histórica escultura valenciana.³

Se trató, sin duda, de un potente cruce de dimensiones transgeneracionales, proyectado en escalonada convivencia en el dominio de la escultura, que demostró la capacidad, en su eficiente globalidad, tanto de centrar su mirada reivindicativa —de recuperación y memoria— sobre la escultura española de preguerra como de,

3 Tampoco debe relegarse —en este panorama histórico conformado por nombres que serán fundamentales para la escultura valenciana, vinculados a la Escuela de Bellas Artes o al ambiente transformador, y sobrevenido en la tensa pero optimista época de transición— el papel de estrictos enlaces intergeneracionales, en sus funciones docentes, desempeñado por figuras históricas, aún presentes y activas en tales fechas, como fueron Silvestre de Edeta (1909-2014), Esteve Edo (1917-2015), Alfonso Pérez Plaza (1932-2013) o José Doménech Ciriaco (1941), entre otros.

a través de una lente más contemporánea, fijarla paralelamente en el minimalismo escultórico americano, en la renovación inglesa de los setenta y en las prácticas destacadas del momento iniciático, que iba históricamente perfilándose y abriendo camino a los recién llegados; todo ello gracias a un aprendizaje continuo de autoes-tímulo y superación obligada.

En realidad, en plena transición socio-política y en el concreto marco artístico-cultural valenciano, se trataba no solo de recuperar, incluso a paso acelerado, la diacronía rescatada de las herencias vanguardistas, sino también de ponerse metodológicamente al día respecto a la modernidad internacional perdida que había pasado de largo. Por lo tanto, cabía normalizar cuanto antes la máxima información posible, las aspiraciones retenidas y la diversa cualificación de las realidades soñadas a modo de compensación.

El objetivo —individualizado en sus estrategias, pero común en sus exigencias— era, sin duda, la construcción y puesta en práctica de sus respectivos lenguajes escultóricos, acompañados de sus correspondientes contextualizaciones. Entre estas, no faltaban la reivindicación de las experiencias de género, los crecientes registros multimedia, los diálogos entre las artes visuales y las plásticas, la fundamentación de los conocimientos y la operatividad tecnológica, así como la imbricación consistente entre arte y vida, entre política y resistencia, entre las cuestiones humanas universales y la necesaria atención a la realidad individual, a menudo cruel, difícil y desbordante.



Fig. 2. Mau Monleón Pradas, *Valencia-Bruselas 1944. 1993*.
Fotoescultura. Fotocopias, epoxi, fibra de vidrio, madera, cristales. 320 x 95 x 66 c.m.
Fotografía de la autora.

Desde siempre, me ha preocupado cómo pensar las relaciones entre lo

universal y lo individual; entre la norma y lo que carece de ella; cómo utilizar positivamente la paradoja que surge de la relación entre individuo y sociedad: entre la aspiración de todo sujeto a ser común, con los demás, al mismo tiempo que no dejar de ser / de sentirse individual. Precisamente el Estado resuelve esta paradoja imponiendo un modelo de equilibrio / de regulación, a través del poder [...]. (M. M. P. *Id.* pág. 56)

En ese marco de correlaciones históricas vino —oportunamente, cabe decir— a inaugurarse en Valencia el Instituto Valenciano de Arte Moderno (1989), como gran objetivo político-cultural del momento. No cabe duda de que el PSOE-PV puso toda la carne en el asador. Así pues, se trató de un hito importante para la cultura artística de la comunidad y, en paralelo y en especial, para el propio empuje de la (re) naciente Facultad de Bellas Artes. Pronto el IVAM asumió entre sus objetivos estructurales el estudio y seguimiento del arte de nuestro contexto inmediato, junto a sus aspiraciones y cuidados internacionales. Ese cruce de estrategias estuvo asimismo bien claro, apuntado y definido desde los inicios de la institución, tanto en el sólido equipo directivo como en el Consejo Rector, al que pertenecí durante años.

En la medida en que estas actuales reflexiones se concentran en el dominio de la escultura, bien estará que, como ejemplo directo de lo afirmado, apunte que pronto se incluyera en la programación del IVAM una muestra organizada, en el año 1995, comisariada por la profesora y crítica de arte Teresa Blanch (Barcelona, 1952) y titulada *Els 90 en els 80. Proposta d'Escultura Valenciana*. Resulta un hecho pertinente porque la muestra recogía precisamente una cuidada selección de los valores emergentes, destacados en aquel entonces, en nuestro concreto panorama.⁴

Justamente de aquella convergencia conceptual y estilística —arropada con fuerte experimentación de formas y materiales y con nuevos procedimientos interdisciplinares, radicalizados y potentes pero próximos a las llamadas de la

4 Precisamente Mau Monleón Pradas fue incluida en la muestra, representando los perfiles de su trabajo escultórico con una serie de obras. El catálogo, ya histórico y difícil hoy de encontrar, se ha convertido, por cierto, en un documento básico para el estudio de aquella efervescente y crucial coyuntura. En la publicación, precisamente el texto dedicado al estudio de la producción de Mau Monleón Pradas me fue encargado por la comisaria, dado el seguimiento de mi actividad crítica y docente de aquel entonces en torno al arte valenciano. En realidad, surgió un interés compartido por el tema, que se refleja en la bibliografía paralela que se apunta selectivamente a continuación: Beguiristain, Maite y De la Calle, Román: «En torno al arte valenciano de la década de los ochenta. Los viajes de la escultura». En AA. VV. *Los ochenta. Algo más que una década*. AECA y Ayuntamiento de Huesca, 1995; De la Calle, Román: «Artistas en la Mediterránea. Últimas generaciones» en AA. VV. *Entre los ochenta y los noventa. Artistas de la Mediterránea*. Generalitat Valenciana. Expo 92. Sevilla, 1992; Power, Kevin: *Segona Biennal d'Escultura d'Alfàfar*. Sala Edgar Neville. Alfàfar, 1986; Blasco Carrascosa, J. A. *La escultura valenciana del siglo xx*. (2 vols.) Ed. Federico Doménech. Valencia, 2003. Efectivamente, los estudiosos del arte valenciano del momento no regatearon esfuerzos en su dedicación por recoger directa y exhaustivamente aquel fenómeno tan determinado. Imposible me resulta, asimismo, no traer a colación mis colaboraciones directas con escultores, escribiendo textos, realizando comisariados y dirigiendo tesis. (Sirvan de ejemplo, en este tema que nos ocupa, mis responsabilidades como director de sus respectivas investigaciones de doctorado —recién trasladado de la Universidad Complutense a la de Valencia (UVEG), como profesor de Estética y Teoría de las Artes— en el caso de los, entonces jóvenes profesores de Bellas Artes: Ramón de Soto (1987), Ángeles Marco (1987), José Vivó (1988) o Natividad Navalón (1988), habilitados en una primera hornada de escultores, para obtener su plaza oficial).

cotidianidad— que, como se ha apuntado, caracterizaba el nuevo entusiasmo investigador intergeneracional —surgido en el dominio de la escultura valenciana durante las últimas décadas de nuestro siglo xx—, quisiera hoy subrayar, con particular interés, la presencia activa, sostenida y didáctica del programa que la figura luchadora e inquieta de Mau Monleón Pradas llevó a cabo en el recuperado horizonte de las artes plásticas valencianas.



Fig. 3. Mau Monleón Pradas, *Elsewhere. En otro lugar.* Espai d'Art la Llotgeta, Valencia, España, 2000-2001. Videoinstalación. Césped, madera, poliuretano, pintura, videoproyección y audio con voz en off. 530 x 305 x 208 cm. Video y audio, 21 min. Fotografía Kike Sempere.

Heme aquí, pues, entregado —entre el peso de la razón histórica y la fuerza del sentimiento agilizado— a este trabajo, que quisiera entender, en pocas palabras, como una especie de *memorándum biobibliográfico*: articulado estratégica y cronológicamente, entre los años 1987 y 2022; reinterpretable, sin duda, como un concreto periodo vital; definido creativamente, en su caso, con perfiles personales, que me atrevo a denominar escuetamente *Arte social con perspectiva de género*, y recuperado y resumido, además, a golpes de memoria encuadrada. Individualmente prefiero, con toda sinceridad, asumirlo como un explícito y recurrente homenaje de amistad a Mau Monleón Pradas, con quien nunca me han faltado lazos de colaboración, preocupaciones socioartísticas compartidas y otros involucrados intereses vitales.

Pero más bien —por azares de la vida— con ella he ido consolidando asiduas tareas de intermitente seguimiento investigador e incluso de la dirección de su te-

sis doctoral,⁵ a la vez que se han ido ejercitando de manera interrumpida directos comisariados y participados en concretos proyectos y actividades universitarias. Del mismo modo, llegamos a ser próximos conocedores del familiar contexto de base, en el cual, para ser más concretos, se fueron desarrollando sus preferencias de especialización y afianzamiento académicos.

Se generó un singular e irrepetible ambiente familiar —doy fe de ello, por mis dilatados lazos de compañerismo y amistad con su padre Manuel Monleón— en el que el coleccionismo artístico, el compromiso social, las afinidades políticas o las preferencias informativas y literarias podían ir de la mano. Hablaríamos de un ambiente contextualizado precisamente en épocas históricas protagonizadas por limitaciones, vigilancias y controles surgidos de los postreros ramalazos del resistente franquismo institucional, pero tampoco faltas de abiertas apuestas en favor de nuevas coyunturas y corresponsabilidades mancomunadas y cargadas de fuertes esperanzas.⁶

El papel diferenciador y responsable de nuestra titulada escultora ha podido mantenerse, día a día, gracias a la intensa y constante operatividad y la abierta experimentalidad de sus proyectos de trabajo, que perfilan, con sumo rigor y coherencia, el dominio de una trayectoria propia que ha ido conquistando dentro de los dominios de la investigación, de la docencia y de los intercambios internacionales habilitados, incansablemente, en esa coyuntura cronológica.

Viajera impenitente, en cuanto pudo, supo empeñarse en ampliar sus estudios

5 La investigación, entonces vinculada al desarrollo de los cursos de doctorado (tesina), se concretó, en el caso de Mau Monleón Pradas, en el trabajo titulado *El objeto como fragmento. Escultura e Instalación*. Su defensa en público fue en septiembre de 1991. Departamento de Escultura. Facultad de Bellas Artes. UPV. Por su parte, la tesis doctoral *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta* se leyó el 3 de abril de 1995, también en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica. Mereció el Premio de Investigación Alfons Roig (Beca-proyecto), otorgado por la Diputación de Valencia ese mismo año. Asimismo, una vez adecuada dicha investigación al formato de libro, se editó en la Col·lecció «Formes Plàstiques», de la Institució Alfons el Magnànim (Valencia, 1999). En el ámbito artístico general, la década de los ochenta dio muestras de una gran ambigüedad. Durante este período el arte se debatió entre la más profunda ruptura y el retorno a la convención; se estableció, de hecho, una dialéctica en forma de desgarró de sus propios términos. El libro de Mau Monleón Pradas, *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, analizó la práctica artística en las fronteras mismas de los géneros tradicionales. En realidad, los fenómenos híbridos se proponían abolir los límites y transgredir su propia naturaleza, atravesando un terreno plenamente empedrado de mutaciones y mudanzas.

6 Manuel Monleón Iborra (1928-2015), casado con Asunción Pradas López (1930-2018), era químico y empresario, intelectual progresista, amante del arte y coleccionista. Comprometido con la sociedad, participó activamente en diferentes instituciones socioculturales y deportivas. Concretamente, ambos fuimos miembros del Patronato de Arte Contemporáneo Martínez Guerricabeitia de la UVEG, donde estrechamos la amistad y ejercitamos proyectos y gestiones durante años. El marco familiar abierto, colaborativo y emprendedor, arropado siempre directamente por la madre, propició la existencia y educación de cuatro hijos con vocaciones distintas y objetivos claramente definidos a nivel profesional: Manuel, el mayor, se centró en la investigación y la docencia universitaria (UPV); Sergio se abrió a la profesión de psicólogo y a la actividad de músico; Sigfrid ha sido un guionista y director de cine destacado; Elena Edith (Mau) fue la única hija de la familia y apostó claramente por la creación artística interdisciplinar, la docencia y la investigación (UPV), y, por último, el hijo pequeño, David, se dedicó a la informática.

más allá de nuestras fronteras, buscando la transgresión de lo asumido en el entorno docente más inmediato y aprovechando las ventajas de aquella transición política. Cada vez era más consciente de que el arte contemporáneo implicaba, ante todo, un quehacer expandido, extrapolador, transdisciplinar, de fuertes raíces sociales y cargado de ramificados compromisos. Esto mismo, en su caso, implicaba singularmente focalizarse en sus programas con radicalizada *perspectiva de género*, dando siempre nuevas vueltas de tuerca en la expansión creativa de sus planteamientos conforme «guadianizaba» sus trabajos en diferentes proyectos y nuevas exposiciones, emergiendo del cauto silencio investigador, que le es plenamente consustancial a su escultura expandida y abierta hacia los dominios multimedia y el enmarcamiento de las exigencias sociopolíticas, vertidas en estrategias estético-culturales, pero siempre con las forzadas y dramáticas metamorfosis de lo humano en el centro, reflejo de vivencias y prácticas compartidas.

Cada vez más, me he interesado —en mi quehacer artístico— por el testimonio individual, articulado en lo social. Y en este sentido, me inclino por un retorno al sujeto, un ser autónomo y socializado, que no es el ciudadano universal y anónimo de las ciudades, ni el consumidor indiferente del neoliberalismo, sino que plantea en sí un principio desgarrador de esta adecuación entre actor y sistema; un principio crítico y constructivo. (M. M. P. *Ibidem*)



Fig. 4. Mau Monleón Pradas, *Espacios del bienestar*. Galería North, Copenhague, Dinamarca, 1998. Videoinstalación. Video VHS color. Textos por las habitantes de la Fundación Solderfeldt, Copenhague, Dinamarca. Videoproyección sobre pared. Dimensiones variables. Video y audio, 30 min. Fotografía de la autora.

2. Arte social con perspectiva de género.

A menudo se ha tratado de expandir, por reflexión activa, las evidentes limitaciones de los espacios comunitarios habitables, de los derechos de supervivencia sustraídos, de las claves de la identidad borradas a ritmo desbocado y de la recuperación de la propia historia y la necesidad de reescribirla para dejar —en los documentos derivados— las huellas de nuestra memoria.

Imágenes, pues, objetos, presencias y autorías, apuntalamiento de lugares y recreación de espacios, conversaciones y recuerdos, narraciones y escrituras, quizás directamente confabuladas para mejor rememorar cicatrices y nombres olvidados, sonrisas ciegas y caricias diluidas... en medio de ausencias forzadas.

Tales son los materiales, los recursos, las estrategias y las formas más justamente propios de una buena parte de nuestro arte contemporáneo, cada vez más inestable, contaminado y expandido, que oscila entre la emigración y el rechazo, entre la huida de la desigualdad y la búsqueda de la justicia, que no puede resolverse, sin más, entre la mera *pietas* y la socorrida beneficencia compensatoria.

De hecho, nunca el sistema económico actual estará preparado o dispuesto a abrirse a una vida igualitaria. Por eso, cada vez más, de manera comprometida y responsable, habrá que exigir espacios para las minorías, los excluidos, los huyentes; por eso los movimientos de los derechos sociales deberán alzar la voz, con fuerza, frente al ascenso de los estigmas, las desigualdades, la violencia y los silencios culpables con el fin de asegurar ámbitos de integración para «otras» identidades... Y ahí, sin duda alguna, entra directamente en funcionamiento el aparato legitimador del quehacer artístico, como forma de conocimiento, como estrategia de interpretación, como palanca de visibilización de voces no atendidas y reprimidas, como compromiso inexcusable.

Mau Monleón Pradas, en esta directa angulación de su trayectoria —con su medio centenar de proyectos activados, enraizados en contextos diferentes, pero con interrelaciones plurales y comunes, afincados en una dilatada y expansiva geografía social: Brasil, Dinamarca, Suiza, Finlandia, Jordania, Inglaterra, Alemania y sobre todo en España y en la franja mediterránea— ha decidido, programáticamente, hacer posible esta suma de proyectos transmedia. Se trata de un conjunto complejo de experiencias compartidas, que —en su índice efectivo— almacena la memoria de una sólida carrera —depositada en los márgenes del arte contemporáneo, ejemplarizados operativamente en los presupuestos paradigmáticos de una escultura expandida y personalizada, a través de las más dispares orientaciones y activos sociopolíticos— como artista plenamente transmedia y como resistente comisaria feminista.

Nunca me permito, en lo más mínimo, olvidar el hecho de que «todo lenguaje construye acciones», a la vez que también da que hablar y nos empuja hacia el hacer en sus abiertos y cabalísticos *planteamientos performativos*. Y el arte siempre ciertamente lo es (performativo) en su sorprendente capacidad poética (*poiesis*), realizativa, hermenéutica, cognoscitiva y legitimadora. En realidad, tampoco Mau Monleón Pradas, nunca que yo sepa, lo ha olvidado; antes bien, siempre ha procu-

rado ponerlo en práctica y ha soñado con su posible eficacia transformadora. Ahí está, para probarlo, el amplio listado de sus exposiciones y proyectos mediales, junto a las experiencias inmersas en la reivindicación de derechos e igualdad. El arte como efectivo brazo de palanca.

¿Cómo podríamos, en efecto, como seguidores y críticos de su particular quehacer, describir y analizar la siempre meditada, experimentada y contrastada *poética* de sus estructuras, composiciones, escenografías habitadas, vídeos, integraciones, volumetrías, montajes, diálogos reiterados por doquier, su contrastación de espacios y sus sedimentaciones estéticas, las cuales encontramos concitadas —serenamente siempre— en torno a la cada vez más diluida y expansiva creación escultórica, hecha fotografía y escenificación y convertida en análisis transversal y en representaciones testimoniales de carácter híbrido?

Recordando ahora su itinerario —sus públicos logros y reconocimientos— he de confesar que sigue intrigándome la sedimentada, paulatina, constante y paciente investigación que ha ido desarrollando profesionalmente, en el seno de su siempre inquieto quehacer, durante estas décadas, tras formarse, primero, en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos y luego en la *Kunstacademie Düsseldorf* (Alemania); a la vez que ampliaba sus estudios y experiencias y consolidaba su aprendizaje durante su residencia en *Föiskola Budapest* (Hungría), a caballo, pues, entre los ochenta y a primeros de los noventa. También, en dicho periodo, articulaba su incorporación a la docencia universitaria y afianzaba, tras su licenciatura, la realización de su doctorado (1995), en el Departamento de Escultura de la UPV.

Una experiencia singular, en la que es necesario reparar contextualmente, fue la obtención de una beca de la que sacó provecho en la ciudad de Copenhague, en la *Fundación Soldenfeldt* (1997), un centro danés exclusivamente para mujeres. Aquella estancia, aplicada a la investigación, estudio y montaje de un proyecto sociopolítico-participativo que realizó junto con las habitantes del lugar en torno a las «Ideas of Welfare» (Ideas del Bienestar), sumerge de hecho vitalmente a Mau Monleón en la responsabilidad propia y cotidiana de la fuerza indagatoria que implica la perspectiva de género. Sin duda, fue una instalación que marcó una evidente reestructuración y una revisión de su compromiso personal respecto a sus preferencias (trans)formativas, tanto estéticas como éticas.

Con ello queda, por tanto, más que argumentada la intensa evolución a la que ha ido sometiendo existencialmente sus trabajos e investigaciones, desarrollados, por lo común, en series temáticas, de manera que todas sus propuestas y aportaciones quedan agrupadas en torno a prevalentes y determinados hilos conductores que, ahora, estamos testimoniando.

En realidad, a menudo he considerado que, en el trasfondo de sus proyectos —que juegan a la disparidad ex profeso para cubrir en mayor medida el panorama de posibilidades y contrastes que la presencia de lo humano genera en su diversificación— nunca han faltado las claves dinámicas, aportadas por las estrategias metodológicas de sus imprescindibles «reportajes», historias vividas, dramas encontrados, contradicciones asumidas, violencias institucionalizadas, miradas sobre lo diferente y tensiones entre estética y política, (a)traídas a los contextos artísticos, donde no puede dejar de reflejarse la vida misma.

Desde mi formación, veo la escultura como un campo expandido (Rosalind Krauss, 1977). Esto me ha permitido abandonar paulatinamente la preocupación por los límites del arte y centrarme en un proceso de trabajo donde cualquier medio puede ser utilizado, a favor de una idea. La fotografía, por ejemplo, constituye una herramienta fundamental para esta hibridación de lenguajes, por su carácter múltiple y por ser capaz de funcionar como un metalenguaje, que aglutina contextos, historia y presencias [...], seleccionando fragmentos de realidad y dejando otros fuera. (M. M. *id.* pág. 58)



Fig. 5 y 6. Mau Monleón Pradas, *Espacios del bienestar*. Galería North, Copenhague, Dinamarca, 1998. Videoinstalación. Video VHS color. Textos por las habitantes de la Fundación Solderfeldt, Copenhague, Dinamarca. Videoproyección sobre pared. Dimensiones variables. Video y audio, 30 min. Fotografía de la autora.

¿Cuánto hay en esa (no-idéntica y diferenciada) Mau Monleón Pradas? Flexible en su astucia interpretativa; resistente e interdisciplinar en sus abarcamientos temáticos; que siempre he conocido y apreciado, como secreta periodista, como rastreadora incansable, como asistente social, como analista escrupulosa y versátil o como acusadora impenitente; capaz de enfrentarse a tantas situaciones humanas de rompimiento, desigualdad o aislamiento, no con una estrategia globalizante y totalizadora, sino a partir de la fragmentación expresiva o analítica, descriptiva o narrativa que el arte hace posible, al emerger con fuerza de la cotidianidad misma.

Porque, sin duda alguna, Mau Monleón Pradas sabe bien cómo ha podido experimentar, a lo largo de su itinerante quehacer de cuatro décadas plurales, con sus estrategias creativas y enfrentamientos investigadores, pues —seamos sinceros con nosotros mismos— toda producción artística es, paralelamente, política, en la medida que o bien asume, fija o recicla los valores culturales dominantes, o bien, por el contrario, se empecina en resistirlos, filtrarlos y denunciarlos. Así pues, más allá de la experimentación, se enfrenta —en sus construcciones imaginarias que reflejan la realidad imperante— a los constructos sociopolíticos predominantes, hegemónicos e incluso a veces invisibles, pero que nos rodean y nos llegan, atravesados y sostenidos por cuestiones de clase, de género, de dominancia y de manipulación, con la pretensión de normalizar nuestra existencia.



Fig. 7. Mau Monleón Pradas, *Contrageografías humanas*. Campaña de sensibilización frente a los roles asignados a las mujeres migrantes en España, 2008. Proyecto interdisciplinar. Arte público. Serie de tres carteles publicitarios para el autobús nro. 7 de la EMT de Valencia; vinilo serigrafado sobre dos laterales y trasera. Valencia, España, 2008. (Vista parcial). Plotter color vinilo exterior 300 x 320 cm. [Originalmente producido para la exposición *Mapping Valencia*, 2008.]

Fotografía de la autora.

3. Fases de la diversificada trayectoria artística personal de Mau Monleón (1987-2022).

Quizás sea oportuno, a estas alturas de mis analíticas reflexiones, avanzar una suerte de ordenación estratégica que abocete, en una serie de posibles y clarificadoras etapas, la trayectoria operativa de nuestra expandida escultora, tan próxima a las opciones conceptuales, desde que empezó con sus avances de exploración artística hasta que más tarde acabó arropada de forma creciente por las comprometidas opciones y exigencias de género.

En realidad, ha sido fácil dividir la relación y el seguimiento de las etapas de su itinerario artístico en bloques digamos «técnicos», toda vez que cada *aportación técnica del lenguaje de la escultura expandida* supone, por lo general, una total superación de los propios límites artísticos, con cuanto ello implica, en todos los sentidos de la producción plástica. De hecho, las etapas que me propongo reseñar no deben entenderse con radicalidad cronológica de saltos bruscos, sino más bien como fases de transición flexible y hasta zigzagueante, con recuperaciones e incluso retornos entre los bloques indicados, a modo de obligado y oportuno ordenamiento explicativo. Veamos, pues, a manera de resumen, algunas de tales fases que han ido articulando, efectivamente, su itinerario artístico, en especial en las décadas más recientes, activas y diversificadas:

1. *Escultura vertical*. Tras la inicial coyuntura de formación, se apunta una etapa sumamente caracterizadora, atraída por la influencia de la vanguardia histórica y, en concreto, por el legado de Julio González. También por Duchamp y por las herencias del constructivismo, esenciales en su aprendizaje. Las representaciones abordadas en tales proyectos son precisamente esculturas de mujeres, fundamentalmente, lo cual permite potenciar una iconografía de la autorrepresentación, instalada en el eje abstracción-figuración, pero siempre con una fuerte carga geométrica. Técnicamente se trata de procesos constructivos en hierro, con el recurso al corte y la soldadura. También ejercita el acogimiento a la madera y el hormigón o las experiencias con técnicas mixtas y el aprovechamiento de otros materiales no-nobles, sobre todo de desecho y reciclaje. Es en el inicio de sus estudios en Bellas Artes donde se fragua este grupo de trabajo, coordinado por diversos escultores (Ramón de Soto, Emilio Martínez o Amparo Carbonell). En esta línea de trabajo, destaca su obra, titulada *El viento del norte y toda la música* (1987) y la pieza *Peixet* (1988). Ambas premiadas en su día y hoy pertenecientes a prestigiosas colecciones de arte.

2. *Escultura horizontal-circular*. Sigue cultivando en su mayor parte la representación de la mujer, pero a través de recursos metonímicos, como úteros o plurales formas maternas. También elabora esculturas que sugieren maquetas y espacios arquitectónicos o recipientes cargados de sobriedad, incluso experimenta con algunas formas animales. La iconografía seguirá moviéndose en el *continuum* abstracción-figuración, de fuerte carga parageométrica. Aunque permanece la preferencia, ya indicada por las técnicas constructivas, en torno al hierro o la madera, ya no faltan tampoco los recursos experimentales basados en el plexiglás, el cuero o la escayola, a la vez que se potencian técnicas mixtas y reciclajes diversos. El creciente recurso

a la luz, en la escultura, se va abriendo camino. Es durante este período cuando la escultora se presenta a concursos diversos (Premis Bancaixa y Guardons de Mislata) y la premian precisamente por sus piezas experimentales. Destacan obras como las tituladas *Azar: domingo por la tarde* (1990) y *Génesis* (1990).⁷

3. *Híbridos*. Escultura y electrografía. Fotografía. Instalación y fotoescultura. El poder del texto y su presencia en la imagen, así como la hibridación, se enriquecen programadamente junto al arte conceptual, como elocuente caldo de cultivo.

De hecho, la imagen electrográfica, el recurso a la escritura y la asistencia creciente de la fotografía llevan la investigación más allá de la forma, a la vez que se inician las narrativas injertadas en procesos sociales junto con la contaminación sistemática e híbrida de los lenguajes. También el interés por superar cualquier límite de los géneros artísticos se hace habitual en su trabajo, así como la presencia explícita del espectador y el recurso a las instalaciones se abren camino, entre de la horizontalidad o la verticalidad, según el respectivo concepto arbitrado. Iconográficamente siguen las representaciones de la mujer, surge la figura del doble, de lo redondo o circular, y también fluye la aproximación al trampantojo. Se apropia cada vez más de las imágenes de cine y de la cultura popular. Recurre a fotografías anónimas de mujeres y ejerce trabajos electrográficos sobre ellas: con rostros, manos, zapatos, ropas y textos como contrapuntos vehiculares. Respecto a las técnicas, el trabajo con resinas de epoxi se introduce en sus investigaciones experimentales sobre la imagen, junto al vidrio, el plexiglás y luz en la escultura. Las técnicas mixtas conservan la atracción por el hierro, la madera o la escayola, ya presente en sus fases anteriores.

Por ejemplo, la obra *La Novia* (1992) es literalmente un pliegue opresivo contra la pared. (Se trata de la imagen autobiográfica de su propia madre Asunción Pradas).⁸ Por su parte, las obras *Elena* y *Penélope por la noche* (ambas de 1991, serie «Pliegues») ejemplifican ese espacio metonímico —de la parte por el todo— en el que el cuerpo de la mujer aparece atado, enrollado y plegado. Por su lado, en la pieza *Női* (1992) se desarrolla un collage a partir de una fotografía anónima.⁹ También *Hungarian Boots* (1992) es una obra significativa de este contexto, realizada por Mau Monleón

7 En la primera destaca la tendencia a la autorreferencialidad, mediante objetos que hacen alusión al propio espacio expositivo, al arte practicado y al imprescindible ejercicio perceptivo. En la segunda obra citada, la artista incorpora ya la imagen polaroid e inserta, por primera vez en su programa, focos de luz en su trabajo.

8 Recurre estratégicamente a la imagen de una mujer recién casada, que se muestra «plegada» o «adaptada». Estructuralmente, la figura seleccionada forma parte evidente de una arquitectura social, que la domina e inmoviliza. Esta obra nunca salió del estudio (así como tampoco la mujer a la que se alude nunca sale del ámbito doméstico), ya que se imprimió directamente en la pared, mediante fibra de vidrio y resina de epoxi. En concreto, la imagen electrográfica utilizada es de 1958.

9 Foto que procede de una boda húngara, de finales del siglo XIX. De hecho, la palabra *Női* significa 'mujeres' en magiar. La obra se centra en figuras femeninas, que miran sistemáticamente hacia abajo y cuyo rostro se repite de forma alineada, como formando una fila, en plena situación paramilitar. En realidad, queda claro que la celebración de una boda no era, precisamente, para las mujeres una alegría, sino, más bien, parte de una obligada estructura social, en la que, por ejemplo, ellas no tenían derecho a bailar, mientras no las sacara el hombre asignado al espacio público.

a raíz de su estancia en Budapest.¹⁰ Durante este periodo, la serie expositiva titulada «Verbo» (1993) se transformó, efectivamente, en una especie de declaración de intenciones: la escultura, como objeto, se convierte en objeto relacional a través de imágenes y textos, mientras que la instalación resultante da rienda suelta a una nueva forma de concebir el espacio expositivo, donde el propio espectador forma parte activa de la obra y de sus comprometidos significados.



Fig. 8. Mau Monleón Pradas, *Las Elegidas*. Salvador de Bahía, Brasil, 2002. Videoinstalación. Texto en vinilo sobre pared, siete monitores con grabación DVD, siete auriculares, una mesa y ocho banquetas. 500 x 100 x 75 cm. 7 Videos y audios, 30 min. cada uno aprox.
Fotografía de la autora.

Figs. 9 a, b, c. Mau Monleón Pradas, *Las Elegidas*. Salvador de Bahía, Brasil, 2002. Detalles de la Videoinstalación. Tres Frames de los videos correspondientes, de izq. a dcha., a: Vanda Machado, Posgraduada en pedagogía, Universidade Federal da Bahia. Profesora de la Escola Opô Afonjá. Nacida en 1943; Inacyra Falcão dos Santos, Doctora en Artes Escénicas. Professora de Artes Corporais da Unicamp. Nacida en 1959; Mãe Stella de Azevedo Santos, Mãe Stella de Oxóssi. Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá. Nacida en 1924.
Fotografía de la autora.

10 En ella se toma la fotografía anónima de las botas de una camarera en el bar. La obsesión por lo militar hace que la imagen de las botas se pliegue y repliegue sobre sí misma, hasta casi desaparecer como referencia explícita. Las botas también formaron parte de la exposición como documentación referida a la pieza.

4. *Vídeo, audio y texto*. Videoescultura y videoinstalación, junto a la audioinstalación, se presentan ya como recursos favoritos de la autora. De hecho, el vídeo y el audio se convierten en las herramientas básicas para las instalaciones y las obras que se planifican, cada vez más, en el contexto de un arte social y al hilo de investigaciones cualitativas, plagadas de entrevistas e intermitentes formulaciones de testimonios. Se trata de piezas inscritas y asumidas, realmente, como videoinstalaciones; próximas, asimismo, a las estrategias conceptuales, y, a veces, no ajenas a un especial carácter sensitivo. Sirvan de diversificado ejemplo las videoinstalaciones: *Maternidades Globalizadas* (Valencia, 2006), *Las Elegidas* (Brasil, 2002), *Elsewhere / En otro lugar* (CAM, 2001) o *Ideas de Bienestar*. (Copenhague, 1997).¹¹

En general —bien por medio de testimonios directos, con la entrevista colaborativa, o bien, incluso, a través de la declaración anónima—, en muchos de estos proyectos de la década de 1997 a 2007, Mau Monleón buscaba visibilizar y dar voz a distintos colectivos femeninos en su respectivo liderazgo. Tal cosa ocurre con grupos de mujeres migrantes en la videoinstalación interactiva *Maternidades globalizadas*, que se llevó a cabo inicialmente para integrarse en el proyecto *Geografías del desorden*, exhibido en La Nau, así como en la iniciativa *Las Elegidas*, concebida en Salvador de Bahía y expuesta, más tarde, en la sala Gallera (Consellería de Cultura), con una participación de nueve líderes femeninas de la lucha por el reconocimiento de la identidad negra en Brasil.

Además, en estas prácticas artísticas —emergentes en su agenda de investigación— se amplían progresivamente también las relaciones con la arquitectura y los espacios públicos y sociales, a la vez que se da directa cabida a las corrientes de opinión, a la participación ciudadana y a los colectivos marginados, alimentando así el interés por las causas sociales, la crisis de los cuidados o las conexiones entre educación y sociedad. De esta forma, los testimonios asumidos en vivo pasan a primer plano.¹² En realidad, de la representación temática se pasa a la directa presentación de hechos, lo cual permite crear espacios adecuados para el diálogo y la escucha testimonial. El carácter feminista de sus obras se marca e intensifica al filtrar y subrayar desde una perspectiva crítica toda violencia de género en sus proyectos.

5. *Arte público y de participación. Arte colaborativo*. A partir de aquí, el trabajo que se programa en este contexto es ya abiertamente una clase de mano a mano con asociaciones, redes y colectivos sociales y/o artísticos (MAV, Mujeres en las Artes Visuales; CYM, Clásicas y Modernas; los colectivos Portal de Igualdad o Arte y Activismo-Fem, y la Plataforma ACVG, Arte Contra Violencia de Género). Queda a plena vista que priman las campañas de sensibilización y que el recurso inmediato sigue siendo el

11 En concreto, esta audioinstalación realizada en Dinamarca para la Fundación Soldenfeldt, a la que ya nos hemos referido previamente, contó con la directa colaboración de 46 mujeres de varias generaciones para comunicar anónimamente «sus ideas de bienestar». La propuesta tomó forma en un proyecto de arte público que ponía de manifiesto la opinión, el criterio y la diversidad de las mujeres danesas y que pudo visitarse en el patio de la propia fundación, abierto a la ciudadanía para el debate común.

12 También es la época en la que Mau Monleón comienza a colaborar, llevada por sus compromisos personales, con una serie de asociaciones diversas. Un adecuado ejemplo de esa eficacia será su relación con la Asociación de Mujeres Migrantes de Valencia.



Fig. 10. Mau Monleón Pradas, #EqualWorkEqualRights. SOBRE LA DIVISIÓN SEXUAL DEL TRABAJO Y LA EDUCACIÓN

2do Acto. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación, Valencia, España, 2018-2022. Serie de 5 carteles reproducibles a diferentes tamaños 256 x 160 cm. impreso sobre pvc resistente exterior con 6 ojales para anclaje y grapados sobre bastidor de madera. Fotografía de la autora.

Figs. 11, 12. De izq. a dcha.: Mau Monleón Pradas, #EqualWorkEqualRights. SOBRE LA DIVISIÓN SEXUAL DEL TRABAJO Y LA EDUCACIÓN

2do Acto. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación, Valencia, España, 2018-2022. Plotter 2. España: la brecha salarial. Plotter 4. Colombia: la violencia de género política. 256 x 160 cm. impreso sobre pvc resistente exterior con 6 ojales para anclaje y grapados sobre bastidor de madera. Fotografía de la autora.

arte conceptual, así como se acude a la apropiación de cualesquiera materiales de calle, junto a la documentación de vídeos, fotos, textos y la más variada cartelería digital y transmedia. De hecho, las campañas iniciadas se diseñan *como arte*, mediante técnicas mixtas altamente adecuadas a cada proyecto. Las estrategias de denuncia social empleadas siguen mostrando interés por el espectador y el público, es decir por la directa participación ciudadana (educación, activismo, arte, política, feminismo, violencia de género, espacio doméstico, el territorio y los juegos de representación y presentación ampliamente fomentados). Las referencias disponibles podrían ser muchas (*Contrageografías humanas* de la campaña de la EMT en Valencia, 2008, y *Cadenas mundiales de afecto* de una videoinstalación en Murcia, 2009).

Al mismo tiempo, el comisariado feminista irrumpe, con fuerza, en la labor explícita de visibilizar a mujeres artistas, como ocurre en las exposiciones: *In-outhouse. Circuits de gènere i violència en l'era tecnològica* (UPV, 2012) o en *Women in Work. Mujer, Arte y Trabajo en la Globalización* (UPV, 2017-2018). Por otra parte, recientemente, justo antes de la llegada de la pandemia, el proyecto *#WomenWorldRights. Women World Rights in the World* tuvo su inicio en su estancia en Aman, Jordania (2019), donde fue galardonada con el premio In/Out del Festival de Arte Público. Dicho trabajo se realizó en las calles de la ciudad y también circuló en las redes sociales como *directo work in progress* bajo la nominación *@womenworlrights*.

6. *Arte transmedia. Redes Sociales. Audience participation. Network Projects. Comunicación, mujer y tecnología.* En esta fase más actual y reciente, se advierte una tendencia de los temas centrales a girar en torno a campañas sobre la invisibilidad de las mujeres, sobre todo en museos y centros de arte. De nuevo, el creciente asociacionismo colaborativo con organismos dedicados a la cultura para el cambio, el ciberfeminismo, los colectivos artísticos y las redes sociales (Twitter, Instagram, Facebook...) será, junto a la recurrencia al arte conceptual y transmedial, la base conjunta de las campañas emprendidas. Algunas de estas acciones, con un sonoro eco social, han tenido lugar en Valencia, como la arbitrada en el Colegio Mayor Rector Peset (*EqualWorkEqualRights*, 2019) o la experiencia más inmediata habida en el IVAM (*Portal de Igualdad. Campaña por la igualdad en el Museo y la educación*, 2020-21).¹³ En esta línea de trabajo, se ha consolidado también su proyecto del Museo de Arte Público y Esculturas de Mujeres en España (MAPEM), bajo el *hashtag* *#CampusDeMujeres*. Este *work in progress*, iniciado en 2021, es un tipo de museo que geolocaliza las obras de mujeres en el espacio público del territorio español para poner en valor su relectura, así como para establecer un debate en la historia del arte dentro del espacio público español. Además, su asociación con la Formación Colectiva Transnacional WAM, Women Artist Museum (2021), supone un claro reto, en la nueva creación museográfica feminista, concebida como espacio de arte.

13 La artista promovió una campaña en Twitter, Facebook e Instagram a favor de la creación de un Portal de Igualdad en los Museos y Centros de Arte. Para ello, Mau Monleón lanzó una campaña audiovisual, así como redactó el «Manifiesto en favor de un Portal de Igualdad en Museos y Centros de Arte», que fue firmado nominalmente por un grupo de mujeres del mundo de la cultura bajo el amparo de la Ley de Igualdad. Concretamente, a raíz de este proyecto, nace la campaña *#PortaldeIgualdad* en diciembre de 2020, para reivindicar, el 29 de cada mes, la inclusión de un Portal de Igualdad en las webs de los Museos, que haga visible la presencia y ausencia de las mujeres en sus colecciones, sus actividades y sus equipos.



Fig. 13 a y b. Mau Monleón Pradas, *#WomenWorldRights Awareness Campaign for Women Rights in the World*, Amman, Jordan, 2019. Fotointslación y Arte público transmedia. Carteles e imágenes transmedia para redes sociales, colores bandera jordana. Muros del la Escuela School Derar ben al Azwar, in Ahmad Shawqi Street, Jabal Al-Weibdeh district. Impresiones fotográficas papel offset 100 gr. Mate color 125 x 220.76 cm.

Haciendo campaña en diferentes espacios en Amman y Petra, Jordania. En la esfera pública a través de Instagram @womenworldrights

Proyecto galardonado en el certamen IN/OUT '19 JORDAN PUBLIC ART PROGRAM,
Jordan National Gallery, Amman, 2019.
Fotografías de la autora.



Fig. 14 a y b. Mau Monleón Pradas, *#WomenWorldRights Awareness Campaign for Women Rights in the World*, Porto Alegre y Sao Paulo, Brasil, 2021-22. Fotointslación y Arte público transmedia. @womenwordrights Carteles e imágenes transmedia para redes sociales, colores bandera brasileña. Muestra MUJERES NA LUZ, *Projeções, Nomadismos*, en la ciudad de São Paulo, Región de la Luz e Bom Retiro, el 11 de diciembre de 2021. Fotografía de la autora.

En realidad, nunca he dudado de que cada artista, en su consolidada operatividad, ciertamente refleja en sus proyectos y recoge en sus aportes aquellas maneras genuinas de comprender e interpretar la realidad y de construir las expresiones de sus particulares mundos vivenciales, asegurando y enriqueciendo sus conexiones transdisciplinares. Cada artista, en su ejercicio, no puede dejar de ser un crítico avezado de su propio entorno y enfatizar al máximo sus experiencias estéticas, en un paralelismo vital, como proceso creciente de enriquecimiento.

También, en esta línea de cuestiones, he reflexionado a menudo mirándome al espejo de las deformaciones profesionales, al (meta)analizar el ejercicio de la crítica, sobre los meandros de la teoría y las manifestaciones de la experiencia estética, en la que también participa, en especial de esta última, el contemplador de las obras. Ni una ni otra —juicio reflexionante y ejercicio del gusto— pueden reducirse nunca a meras acciones estrictamente personales, ya que son, al unísono, tanto prácticas individuales como también sociales. ¿Acaso la crítica del arte y la experiencia estética no se someten y vinculan, *pari passu*, ellas mismas al servicio del poder institucional?

La clave quizás esté en poder huir del sometimiento a la estricta dicotomía entre el sujeto y la institución, abriéndonos sagazmente, en compensación, hacia una alternativa efectiva y real: partiendo de que no hay crítica ni experiencia estética puramente individuales, se trata de potenciar, por una parte, la directa relación mancomunada entre ellas y, por otra, de procurar incrementar asimismo los vínculos con el resto de las prácticas sociales colaterales. La palanca eficaz está —en resumidas cuentas— en asegurar ese juego de interrelaciones compensatorias que enriquecen los diálogos entre arte, política y sociedad.

La comunicación en el hecho artístico comienza cuando buscas involucrar al espectador y al crítico en tu trabajo, cuando les fuerzas a adoptar puntos de vista diferentes y te fuerzas a ti misma a colocarte también en su lugar. Cuando compartes experiencias y buscas colaboraciones: cuando haces partícipes a los demás y participas, a la vez [...]. Es ese mundo relacional, definido por vínculos recíprocos entre personas, el que subyace a todo mi trabajo. (M. M. P. *Ibidem*)

Tal es el caso, pues, de Mau Monleón Pradas, que articula sus etapas, pone a prueba las cualidades propias de los materiales y la pureza de las texturas, cuando viene al caso, vigila los decantamientos radicalizados de sus plurales formatos y, sobre todo, define las recurrentes emergencias e imperativos de los encuentros entre las palabras y las imágenes, en la creciente simplificación de sus intervenciones plásticas, extrapoladas al dominio de la visualidad... para luego sorprendernos con la rotundidad de sus estratégicas instalaciones y proyectos de arte público transmediales.

Efectivamente, la sorpresa enigmática o el extrañamiento persistente que sus obras arrancan de / motivan en el espectador ya no solo se deben a la rotunda estabilidad y la solidez de sus argumentaciones, sino también al marcado carácter reflexivo y analítico de los estratégicos montajes y las sutiles propuestas



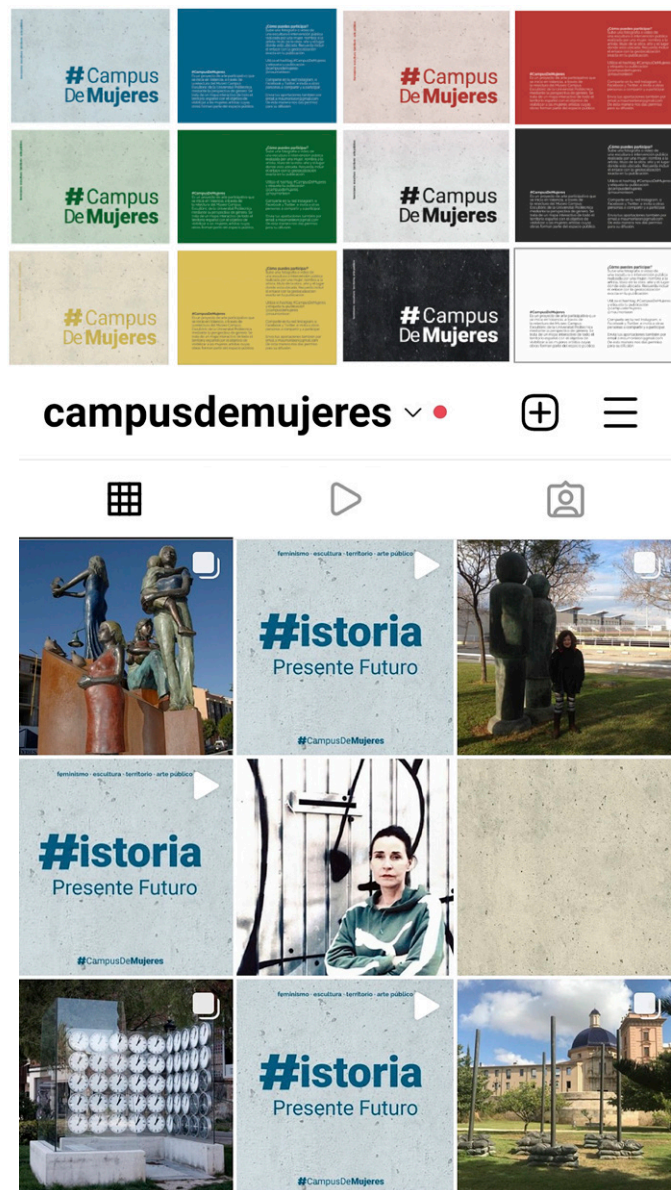
Fig. 15. Mau Monleón Pradas, *#Portaldeigualdad Campaña por la Igualdad en el Museo y en la Educación*, IVAM Produeix, Valencia, España, 2020-2021. Arte público transmedia. Campaña visual. Versión valenciano color rojo. Dimensiones variables.

3 CARTELES en tres colores diferentes: rojo, negro y blanco, en total a 15 idiomas, alemán, árabe, castellano, chino, euskera, francés, gallego, hindi, inglés, italiano, japonés, noruego, portugués, ruso, y valenciano. (En total 45 carteles en varios formatos de la campaña visual para los media y redes sociales.)
Fotografía de la autora.



Fig. 16. Mau Monleón Pradas, *#Portaldeigualdad Campaña por la Igualdad en el Museo y en la Educación*, IVAM Produeix, Valencia, España, 2020-2021. Actualmente perteneciente a la Colección MUCAES Museo Campus Escultórico, Valencia, España. Arte público transmedia. Valla publicitaria. Imágenes en formato Pdf para la reposición de vinilos. En total, 2 diseños de vinilo mate para exterior, para el anverso y reverso de la valla, con texto en valenciano y castellano. COLOR PANTONE: 187C , LETRA BLANCA 564 x 300 x 16 cm. @maumonleon

Fotografía de la autora.



Figs. 17 y 18. Mau Monleón Pradas, *Museo de Arte Público y de Esculturas de Mujeres en España*, MAPEM. Generado a partir del proyecto #CampusDeMujeres #Historias. Work in Progress Online y Offline / Transmedia, Iniciado en España 2021.

Proyecto de geolocalización transmedia. Instagram @campusdemujeres

Postales del proyecto participativo online y offline. Amarillo, rojo, azul, negro, blanco, verde, tipografía Raleway y Roboto modificada. Versión impresa 15 x 10 cm. #CampusDeMujeres #MuseoDeArtePúblicoYEsculturasDeMujeresEnEspaña. #MAPEM Fotografía de la autora.

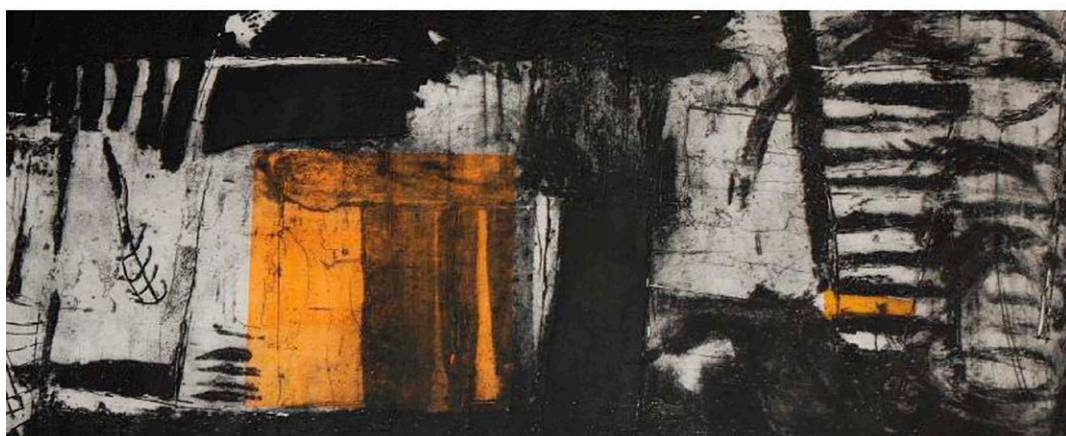
audiovisuales, que devienen ficciones paralelas al incrustarse con habilidad en el eje de la vida cotidiana.

Ya en el *motto* inicial, abriendo la redacción de este texto, el viejo Virgilio, astuta y lapidariamente nos avisaba: *Trahit sua quemque voluptas*. Ciertamente, a cada cual le arrastra su pasión. Y Mau Monleón Pradas, en este sentido, no es, por cierto, una excepción. En el contexto inquietante y expandido a ultranza de sus quehaceres vitales —escultóricos y transmedia—, la encontramos siempre, históricamente, ubicada en el eje entre arte y mujer, hoy, al fin y al cabo, en plena y justa reivindicación.

Referencias bibliográficas (selección)

- AAVV. (2020). *WomenWorldRights. Awareness Campaign for Women's Rights*. Multi-Man Publishing.
- AAVV. (2020). *Arte y Activismo contra la violencia de género*. Brumaria.
- AAVV. (2018). *#EqualWorkEqualRights. Sobre la división sexual del trabajo y la Educación*. Universitat de València.
- Aliaga, Juan Vicente. (2013). Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de Genealogías Feministas en el arte español: 1960-2010 en *Genealogías feministas en el arte español 1960-2010*. MUSAC.
- Castro, Fernando. (2001). Llocs lliures per a estar junts. Sobre la dificultat del públic en el temps de la bunquerització en *Llocs lliures IX*. Generalitat Valenciana.
- Castro, Fernando. (2002). Protégeme de lo que quiero. Materiales (fragmentarios) para pensar la alteridad del deseo en *Assujetissement: Consuelo Calvete, Natuka Honrubia, Mau Monleón*. Generalitat Valenciana.
- De la Calle, Román. (20 de abril-12 de octubre de 1992). Entre los 80 y los 90 en *Artistas en la Mediterrània*. Exposición Universal de Sevilla de 1992, Pabellón de la Comunidad Valenciana, Sevilla.
- De la Calle, Román. (1995). Mau Monleón. Entre la imagen i l'objecte: les afinitats en *Els 90 en els 80. Proposta d'Escultura Valenciana*. IVAM.
- De la Calle, Román. (2001). Mau Monleón: de lugar en lugar. La búsqueda de una comunidad interpretativa, por parte de una frágil identidad en *Mau Monleón*. Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- De la Calle, Román y Beguiristain, María Teresa. (25-27 de noviembre de 1994). En torno al arte valenciano de la década de los ochenta: los virajes de la escultura en *Los ochenta, algo más que una década*. Huesca. VII Congreso Nacional de la Asociación Española de Críticos de Arte. Huesca.
- De la Villa, Rocío. (2003). *Extraversiones* [arte plástico]. Sala Alameda, Málaga, España.
- De la Villa, Rocío. (2013). En torno a la generación de los noventa en *Genealogías feministas en el arte español 1960-2010*. MUSAC.
- Monleón Pradas, Mau. (2018). Audio Visual Creation as an Activist and Educational Tool against Gender Inequality: A Case Study en *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age II: The Territories of the Contemporary*. Cambridge Scholars Publishing.

- Monleón Pradas, Mau. (2017). *Women in Work. Mujer, arte y trabajo en la globalización* [arte plástico]. Sala d'exposicions de la UPV, Valencia, España.
- Monleón Pradas, Mau. (2015). *Arte participativo contra la violencia de género y la desigualdad entre los sexos. Artistas, violencias, afectos, diálogos, creaciones*. Universidad de Zaragoza, Zaragoza, España.
- Zacarés, Amparo y Monleón Pradas, Mau. (2021). Arte público activista. Estrategias participativas y transmedia en el proyecto feminista #PortalDeIgualdad dirigido a la transformación de los museos y centros de arte. ANIAV. *Revista De Investigación En Artes Visuales*, (8), 1-17. <https://doi.org/10.4995/aniav.2021.15054>.
- Zacarés, Amparo (2021). Museos en igualdad. *Diferents. Revista de museus*, (6), 28-45. <http://dx.doi.org/10.6035/diferents.6096>.



Libros

Reseña. Orgullo y prejuicios. En torno al arte de las mujeres, Amparo Serrano de Haro y África Cabanillas

Tres Hermanas, 2022, 208 pp.

ISBN: 9788419243188

Una historia de las mujeres artistas no es una subcategoría del arte general, es el arte mismo. Esta es la rotunda y sagaz idea que impregna todas y cada una de las páginas que componen esta obra; publicada a finales del 2022 y que constituye el resultado de años de investigación y colaboración conjunta de sus dos autoras, Amparo Serrano de Haro y África Cabanillas, profesoras de la UNED con una amplia y comprometida trayectoria en la investigación de la historia del arte con una perspectiva feminista. Con un carácter divulgativo y ameno, las autoras emprenden un recorrido por las características comunes que podemos encontrar en muchas de las mujeres que, pese a los prejuicios sociales fruto del sistema patriarcal imperante, escogieron la producción artística como modo de vida.

Partiendo siempre de la idea de que los discursos transmitidos hasta la fecha ofrecen y perpetúan una visión mutilada de la historia del arte al dejar al margen a las mujeres artistas, la obra abarca una amplia cronología que se extiende desde la Edad Moderna hasta mediados del pasado siglo sin dejar atrás los principales debates historiográficos en este sentido y apostando, a su vez, por ofrecer pautas que permitan integrar correctamente las producciones femeninas en los discursos artísticos y los espacios expositivos. Ofrece un nuevo enfoque a la hora de conocer el papel que han desempeñado las mujeres artistas en los últimos siglos apostando por una visión integral y de carácter divulgativo.

El principal interrogante al que dan respuesta las autoras es cómo poder acercarse al mundo del arte desde la perspectiva feminista, requiriendo para ello no solo de nuevos marcos metodológicos, sino también de un desarrollo de las redes de apoyo mutuo que contribuyan con nuevas aportaciones a este debate. Ello queda patente desde las primeras páginas en las que, a modo de prólogo, las autoras hacen un repaso por algunas de las ideas planteadas por las grandes referentes en la historiografía del arte feminista, tales como Linda Nochlin o Griselda Pollock, desde la década de los setenta del pasado siglo hasta la actualidad.

La obra se estructura en seis capítulos. En el primero de ellos se aborda el sesgo de género al que son sometidas las mujeres con vocación artística tanto desde el origen y desarrollo de sus trayectorias profesionales como en el tratamiento posterior por parte de la crítica y la propia historia del arte. Se recurre para ello a resaltar algunas ideas como el mito de las mujeres artistas como autodidactas, la necesidad de disponer de un espacio personal e íntimo para realizar una obra artística y de priorizar su vocación dentro de la estructura doméstica y social patriarcal; al viaje como elemento esencial durante su proceso formativo como artistas con los condicionantes económicos, morales y sociales que ello implicaba, y, por último, a la visión obsoleta que se sigue transmitiendo de la idea de genio artístico. En ese debate en torno al

concepto de arte y la idea de arte que aprendemos y transmitimos, llama la atención el hecho de que, si bien este reúne todas las cualidades tradicionalmente atribuidas a las mujeres, la capacidad creativa de estas siempre ha quedado mutilada y puesta al servicio de la masculina en todas las culturas. Ello se complementa, asimismo, con el hecho de que aquellas que destacan en este ámbito sean advenedizas del poder y nunca elijan a otra como sucesora; entendiendo la diferencia sexual como un elemento clave para lograr el reconocimiento prolongado en el tiempo.

El segundo capítulo nos remite al síndrome de *la cama de Artemisia*, una argumentación centrada en potenciar aspectos biográficos, flancos débiles y no-convenionales de la personalidad tradicionalmente adscrita a la mujer artista, así como el enjuiciamiento de su vida. Este, por desgracia, se encuentra presente en todo tipo de críticas y nunca juzga a las mujeres por la calidad de su obra ni el interés artístico que pueden suscitar sus producciones en el contexto de su época; sino por sus aspectos biográficos y, por lo general, ligados a lo penoso, triste, escabroso y desgraciado. Para desarrollar este argumento, las autoras toman como ejemplo a las artistas Artemisia Gentileschi y Frida Kahlo, así como la obra *My bed* de Tracy Emin. Así, elementos que las juzgan por su condición de mujeres y no de artistas no solo devalúan sus producciones, sino que imposibilitan una valoración objetiva con la que sí cuentan las obras de sus homólogos masculinos.

Igual relevancia toma en el tercer capítulo la contribución de las mujeres artistas a la abstracción. Aunque sus aportaciones a la corriente son diversas, las autoras abordan el papel de estas pintoras en tres momentos cronológicos, históricos y culturales diferentes para tratar de revelar cómo es su participación y qué es lo que la hace tan incómoda para los discursos tradicionales. Para ello se centran en primer lugar en los orígenes femeninos del arte abstracto-místico a mediados del siglo XIX, continuando con las artistas rusas de la abstracción a comienzos del XX y concluyendo con las pintoras del expresionismo abstracto norteamericano. Resalta el hecho de que la cocreación entre mujeres y hombres, precisamente la característica más importante del arte moderno, se termine traduciendo en el olvido y la supeditación sistemática de estas al papel de musas y compañeras del artista; pues fue esa ambigüedad impulsada por el género abstracto la que en muchas ocasiones causó ese menosprecio hacia las mujeres artistas adscritas a esta corriente.

El cuarto capítulo nos ofrece trece de las características que son inherentes a las mujeres surrealistas o a las diferentes tácticas que ellas llevaron a cabo con el fin de adaptarse a los ideales de los hombres del grupo y que, por lo tanto, fueron modos de integrarse en él. Resulta clave, no obstante, tener presente que no hay nadie en el ámbito de la creación, y menos si es mujer, que triunfe en total soledad. Llama asimismo la atención el hecho de que estas trece estrategias no sean exclusivamente femeninas y que el propio movimiento surrealista primara muchas cualidades consideradas como femeninas mientras sus propias integrantes eran sistemáticamente minusvaloradas por el hecho de ser mujeres. Una de las características que resulta más llamativa es la declaración de independencia, que condujo a muchas de ellas a negar su pertenencia al movimiento como forma de protesta pero que, por desgracia, no hizo sino potenciar aún más su borrado de la historia.

El penúltimo capítulo proporciona una serie de consejos a toda persona interesada en llevar a cabo una exposición dedicada a mujeres artistas. Las autoras

aprovechan, al mismo tiempo, para ejemplificar y hacer una crítica de los errores habitualmente cometidos en este sentido, tomando como referencia algunas de las exposiciones llevadas a cabo en los últimos años. Entre algunas de estas apreciaciones encontramos: la necesidad de concederles exposiciones monográficas que cuenten con el mismo respeto metodológico que las de sus homólogos masculinos, dejando atrás la recurrente simpleza de las exposiciones colectivas que tienen como único nexo en común el hecho de que las artistas pertenezcan al sexo femenino; la necesidad de contextualizarlas e integrarlas correctamente en los discursos artísticos, sabiendo distinguir sus aportaciones y estrategias de poder a lo largo de su carrera; así como la exposición de otra serie de elementos vinculados al paternalismo, la descontextualización recurrente o la nula importancia que se presta a sus espacios de trabajo.

El sexto y último capítulo no hace sino poner en cuestión ese mito en torno a la soledad del artista. Resulta de especial interés el enfoque que ofrece a la hora de plantear el carácter híbrido del fenómeno de las parejas creadoras, dado que deja atrás el comúnmente transmitido discurso heteropatriarcal en el que estas no conforman una relación simétrica. Recurre para ello a la propia evolución histórica de la percepción de las parejas de artistas, focalizándose en primer lugar en las relaciones entre artistas y modelos que imperaron hasta el siglo XIX, continuando con la transformación de modelos a pintoras que experimentan estas últimas desde la Belle Époque y concluyendo con el patrón de parejas de artistas que prima desde el siglo XX. Es llamativo cómo, en esta última categorización, las autoras establecen distinciones no únicamente entre las primeras y segundas vanguardias, sino también, dentro de estas últimas, en las que aparentemente existe una regularización como iguales, entre los tipos de relación surgidos en este sentido. En ellas el peso del patriarcado a nivel de control social y dominación continúa siendo total y absoluto. Esto entronca directamente con el cierre de la obra, en el que las autoras recurren al juego de palabras que da título a la misma aludiendo a cómo, precisamente por esos prejuicios económicos y sociales, las mujeres siempre han quedado relegadas a un segundo plano dentro del mundo del arte.

Sin atisbo de duda, el carácter ameno y divulgativo de la obra, sin dejar a un lado el rigor científico, la convierten en una publicación esencial para aproximarnos al importante papel desempeñado por las mujeres artistas en los últimos siglos; contribuyendo con ello no sólo a potenciar un enfoque feminista dentro de la tradicionalmente patriarcal historiografía del arte, sino también a reconstruir los discursos incompletos de la misma.

Beatriz Fernández de Castro

Universidad de Cádiz

beatriz.fernandezdecastro@uca.es

DOI: 10.6035/asparkia.7170

Recibido el 7 de febrero de 2023

Aceptado el 19 de julio de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 273-275)]

Reseña. Arti-Choke. Ejercicio de colisión artística en la creación española, María Bueno Castellano

UMA Editorial, 2020, 72 pp.

ISBN: 978-84-120749-2-5

A través de la expresión arti-choke (del inglés, *artichoke* o alcachofa en español), la artista española María Bueno Castellano hace dialogar en esta obra reseñada a las imágenes y la narración textual para mostrar el rico contexto cultural del país. Así, en *Arti-Choke. Ejercicio de colisión artística en la creación española* (Bueno Castellano, 2021) se exponen las obras de quince creadores y creadoras, alejados del plano institucional o museístico, que provienen de diferentes disciplinas, edades, orígenes, géneros o trayectorias.

En *Arti-Choke* es fundamental entender desde dónde miro. Lo hago desde donde surgen movimientos, lenguajes, materia prima y alianzas entre nosotros los artistas. Se trata de un contexto creativo ligado a la vida, a menudo desconectado de lo que ocurre en los museos e instituciones —es decir, de ese centro del que parece irradiar todo—. Me encuentro abogando por las simultaneidades, y muy en especial por las manifestaciones locales [...]. (Bueno Castellano, 2021, p. 9)

Gestado como un libro de divulgación y dividido en seis capítulos, este título recoge —en una suerte de cartografía— obras de áreas distintas del arte: el dibujo, la fotografía, la pintura, el bordado, la gastronomía, el diseño gráfico, la serigrafía, las artes escénicas, la performance y la escritura. Uno de los puntos de partida del libro fue la obra *Atlas Mnemosyne*, del historiador de arte alemán Aby Warburg.

La riqueza visual de *Arti-Choke* se desprende desde la misma portada, con la fotografía titulada *Baño de alcachofas*, de Maía Fernandes Bueno. En el primer capítulo, la autora recoge los dibujos tanto de Justo Alioune Pouye Nguema (V.R.U.S.) como de Consuegra Romero, conectándolos a través de fragmentos del *Manifiesto Afroespañol* de V.R.U.S. Las fotografías son las protagonistas del segundo apartado, donde se pueden observar las obras de las artistas Nelida L. Taque Nanque (de origen bissau-guineano y formada en Europa) y Gloria Oyarzabal (madrileña formada en África).

Del campo fotográfico, Bueno Castellano marcha a la pintura y el bordado, haciendo colisionar en el tercer capítulo el trabajo de Moisés Eyama y Cristina Artés. De nuevo, las imágenes aparecen en la cuarta sección, pero, esta vez, mostrando el arte gastronómico a través de las creaciones de la fotógrafa y artista culinaria Agnes Essonti y de la activista Ana Trejo Pulido.

El quinto capítulo se centra en el espacio malagueño Retinta, gestionado por el artista cubano Rodolfo Llópiz, y lo pone en relieve como espacio de encuentro entre creadores y creadoras en torno a la serigrafía. A este apartado le acompaña el poemario *No soy yo quien dibuja*, de Felipe Ortega Regalado, así como un proyecto expositivo de la diseñadora gráfica Carmen Moreno concebido en el propio espacio Retinta. *Arti-Choke. Ejercicio de colisión artística en la creación española* se cierra con los

trabajos de Silvia Albert Sopale y Cristina Savage junto al poemario *Almas vendidas* de Ángeles Caballero.

Esta cartografía visual abierta conecta la obra de estos quince artistas de diferentes disciplinas a través del diálogo. Una conversación que se construye mediante la narrativa visual y textual que, a su vez, suponen una reflexión colectiva centrada en la diversidad artística española y su fértil contexto creativo enriquecido a través de sus puntos en común y de desencuentro.

[...] No puedo dejar de encontrar similitudes, variables, paralelismos e hilos conductores entre las imágenes que propongo y la manera de organizarlas. Si tuviera que darle un corpus a esta selección y sus autores estaría frente a una lista abierta, en construcción permanente; maleable, viva e imparable [...]. (Bueno Castellano, 2021, p. 8)

Estos vínculos se establecen en tanto que los artistas presentados en esta obra son referentes en sus disciplinas, así como en la comunidad y en el activismo negro en España. Sus obras son, a modo de manifiesto artístico, reivindicaciones y formas de activismo social sea cual sea su campo de trabajo: el dibujo, la fotografía, la gastronomía o las artes escénicas, entre otras ya mencionadas. Bueno Castellano consigue con esta obra establecer y poner en valor un punto de conexión entre todas estas manifestaciones, desvelando las relaciones entre áreas artísticas que, en principio, costaría imaginar, como, por ejemplo, la utilidad social plasmada en todas las obras recogidas, la interacción con la sociedad o su intención de dar voz a la lucha de la comunidad afroespañola.

La importancia de la contribución de la autora del libro de *Arti-Choke. Ejercicio de colisión artística en la creación española* reside en otorgar visibilidad al material de estos quince artistas, cuyas creaciones comparten un sentimiento militante y reivindicativo forjado fuera de los circuitos oficiales y que se empapa de la cultura española y africana, convirtiendo lo personal en comunitario y político.

María-Inmaculada Montes-Rodríguez

Universidad de Málaga

imontes@uma.es

DOI: 10.6035/asparkia.7007

Recibido el 20 de diciembre de 2022

Aceptado el 30 de junio de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 277-278)]

Reseña. República del Excremento, Miroslava Rosales

Formati, 2022, 159 pp.

ISBN: 978-88-8947014-1-8

De los cuerpos violentados que persisten

El mundo ya no es mundo de la palabra. / Nos la ahogaron adentro / como
te asfixiaron / como te desgarraron a ti los pulmones / y el dolor no se me
aparta. / Sólo tengo al mundo. / Por el silencio de los justos / sólo por tu silencio
y por mi silencio, Juanelo... / El mundo ya no es digno de la palabra, es mi
último poema, no puedo escribir más poesía... la poesía ya no existe en mí
Javier Sicilia

La poesía ha tenido, entre otros, ese lugar privilegiado en la literatura para recrear el mundo y mostrar la esencia de la realidad: la belleza, el amor, la esperanza y todos aquellos valores que sin duda son el centro de la cultura y la sociedad, pero el siglo xx planteó la pregunta que marcó un nuevo camino: ¿es posible hacer poesía después del horror? La cita que abre el texto presenta su postura: imposible, hacerlo supondría otorgarle dignidad y belleza a la atrocidad, supondría crear esperanza en un mundo que ha perdido el sentido, pero entonces ¿hacia dónde se dirige la historia sin ser conscientes de la violencia? ¿Cómo construir un nuevo mundo?

Incluso el mismo Theodore Adorno en el 1966, respecto del Holocausto, comprende la fuerza que emerge de la lírica y la capacidad de transformación social que se abre: «La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; tal vez por eso haya sido falso decir que, después de Auschwitz, ya no es posible escribir poemas» (p. 362).

El libro *La República del Excremento* de Miroslava Rosales, escritora y académica salvadoreña con 15 años de producción literaria, reconocida como una de las nuevas voces latinoamericanas, nos muestra la realidad salvadoreña, pero no es una fotografía sobre la belleza o la esperanza, es todo lo contrario. Dejando impreso su estilo periodístico, Rosales relata detalle a detalle la brutalidad de la violencia, la vulnerabilidad de la vida en los cuerpos violentados de las mujeres en el país centroamericano. Logra lo imposible, produce un relato veraz, claro, contundente y que estremece la piel, pero sin la revictimización de la víctima, pues en ocasiones parece que son ellas las que hablan y te cuentan su historia.

Rosales, integrante del grupo de trabajo Identities and Communities de la International Latin American Network de la Universidad de Oxford, así como de la Red Europea de Investigaciones sobre Centroamérica (RedISCA) y de la Red de investigación de las literaturas de mujeres de América Central (RILMAC), es capaz de representar la realidad salvadoreña porque es parte de ella, sabe los códigos de seguridad no escritos para las mujeres; ese silencio desgarrador que salva la vida por lo menos un día más.

El libro está dividido en seis capítulos: el primero, «La república del excremento», que da nombre al libro, muestra la orfandad frente al Estado descompuesto, muestra que: «la historia es cruel con los descalzos», muestra otra vez el olvido

de los nuestros. El segundo capítulo, «Las bailarinas del pus», son las historias de Janeth, Andrea, Victoria, Carmen y más mujeres en las cárceles, entre la desesperación, la esperanza, la rabia, la conciencia y el miedo. El tercer capítulo no dejará a nadie indiferente, «Cementerio de ángeles», es el relato del asesinato de la inocencia, la crueldad del destino y el anhelo del abrazo perdido. El cuarto capítulo, «Madres», es el vacío que quema a madres sin hijos, madres sin nombre, madres «esperando los disparos que aniquilen la penumbra». El quinto capítulo, «AtroPELLado», es la representación lírica de la ya clásica frase de Judith Butler (2018) «hay vidas que no merecen ser lloradas», aquellas que se muestran en la nota roja como espectáculo grotesco «sin plegaria alguna para sus sueños más escondidos». Finalmente, el último capítulo, «La noche», es una declaración de intenciones, una esperanza de futuro pero que hoy aún no es posible.

La sencillez de sus versos hace posible que el lector comprenda la compleja realidad de un país que durante décadas ha estado sumido en la violencia, y entienda la urgencia de denunciar la opresión de las mujeres, el ultraje a sus cuerpos, la precariedad de las vidas que tienen precio en el mercado.

Su relato permite, incluso, comprender los ciclos de la violencia que los clásicos como Frantz Fanon, Jean Paul Sartre o Albert Camus nos muestran: el victimario es el resultado de la impotencia y el olvido, de la precariedad que difumina el valor de la vida:

Cuando tenía 5 años
El homicida fue testigo de la muerte de su madre y su abuela
Ahora el árbol se salpica de sangre nuevamente
El perro prófugo con odio

Sus poemas se insertan en la tradición de Paul Celan y Efraín Huerta y sin duda son un homenaje al gran poeta salvadoreño Roque Dalton donde la performatividad del cuerpo de la víctima a través de la lírica persiste y muestra un camino consciente para la rebeldía. Sus poemas son una invitación para comprender que la no violencia es el camino para aquellos cuerpos precarios violentados que se muestran en el espacio público para recuperar su dignidad. Sus cuerpos desmembrados se convierten en semilla para quemarlo todo y comenzar de nuevo. La violencia clara, sin metáforas, que encontramos en sus poemas es parte del feminismo que grita «nos queremos vivas». Rosales, «del país decapitado», ofrece un nuevo camino para hacer de la poesía el fundamento de la resistencia, de la sororidad de las mujeres que con la muerte construyen vida.

Referencias

- Adorno, Tehodor Wiesengrund. (1973). *Gesammelte Schrifften* 6. Edición de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann. Suhrkam Verlag.
- Morelos, Rubicela. (3 de abril de 2011). La poesía ya no existe en mí. *La Jornada*.
<https://www.jornada.com.mx/2011/04/03/politica/002n2pol>
- Butler, Judith. (2018). *Marcos de guerra*. Paidós. Trad. Bernardo Moreno.

Miriam Arely Vázquez Vidal
Universidad Internacional de Valencia (VIU)
arelyvv@gmail.com
DOI: 10.6035/asparkia.7584

Recibido el 12 de julio de 2023
Aceptado el 24 de agosto de 2023
BIBLID [1132-8231 (202X): 279-281]

Ressenya. Character and Gender in Contemporary Catalan Literature, Adolf Piquer & Adéla Kořátková (eds.)

Peter Lang, 2022, 220 pp.

ISBN: 978-3-631-88061-6

Character and Gender in Contemporary Catalan Literature explora la naturalesa de diversos personatges de la literatura catalana contemporània des d'una perspectiva de gènere. A través d'aquesta anàlisi, s'examinen diferents perfils psicològics que reflecteixen la societat actual, com per exemple les noves identitats sexuals. L'estudi té com a objectiu reunir totes les perspectives de gènere presents en la literatura catalana actual i donar a conèixer així la diversitat de la societat. De la mateixa manera, té la pretensió feminista de traure de l'oblit les autores catalanes i destacar els personatges femenins que donen sentit a les seues obres.

El volum està estructurat en dotze capítols temàtics amb subapartats, la qual cosa permet una lectura lleugera i fàcil de seguir. L'obra no compta amb una bibliografia final única, sinó que cada capítol conté la seua, així es facilita la consulta i l'aprofundiment en cada tema. Aquestes pàgines estan precedides per un capítol introductorí realitzat per Adéla Kořátková, una lingüista de la Universitat Jaume I i la Universitat de València especialitzada tant en l'àmbit lingüístic i literari com en l'anàlisi del discurs i el llenguatge en l'àmbit sanitari. Kořátková edita aquest llibre juntament amb Adolf Piquer, catedràtic de literatura catalana de la Universitat Jaume I, on és professor de l'àrea de Català i realitza investigacions sobre anàlisi narrativa, novel·les, contes i literatura comparada.

L'eix vertebrador d'aquest llibre són les dones. Aquestes han passat per un estudi que contempla tots els angles possibles, des de l'anàlisi dels personatges creats per Mercè Rodoreda fins a la pervivència de personatges com Fedra i Antígona en la literatura catalana actual. Així mateix, s'aprofundeix en personatges femenins tradicionalment menyspreats com les adúlteres, les persones trans i les prostitutes, així com en el paper de la dona en l'obra poètica d'Estellés. Per aquest motiu, suposa un examen detallat i minuciós de les diferents realitats en les quals les dones han sigut representades.

Trobem, en primer lloc, una reflexió de Maria Dasca sobre els paral·lelismes palesos entre Mila i Natàlia, els personatges més destacats de Caterina Albert/Víctor Català i Mercè Rodoreda. Tant Mila com Natàlia encarnen una de les principals aportacions de la modernitat a la literatura contemporània: la creació d'una perspectiva individual complexa, la qual es veu reflectida en les seues veus i pensaments. El segon capítol està escrit per Carles Cortés, qui indaga en els personatges femenins de Mercè Rodoreda des d'una perspectiva metafísica i simbòlica, ja que es centra en els personatges mitològics, fantàstics i religiosos de l'autora i en els fenòmens que desencadenen, com és el cas del desig de metamorfosi dels seus protagonistes.

Seguidament, M. Àngels Francés Díez fa una anàlisi dels personatges femenins de tres de les grans escriptores catalanes del nostre temps: Isabel Clara Simó,

Montserrat Roig i Carme Riera. Aquests personatges simbolitzen una ruptura amb la tradició, la qual cosa comporta un complicat camí de transformació en el qual busquen crear models de construcció en conjunt. A aquest li segueix Vicent Salvador, qui escriu sobre l'erotisme en la poesia de Vicent Andrés Estellés i sobre com la dona és representada com a objecte de desig. Salvador presenta en aquest capítol tres dones importants en la poesia valenciana: Isabel —la dona d'Estellés—, una prostituta anomenada La Cordovesa del Raval i Jackeley, una adolescent que el poeta desitja. Així mateix, en aquesta línia continua Rafael M. Mérida Jiménez, qui aprofundeix en la representació de l'erotisme del segle passat en els escrits de Joan Ferraté.

D'altra banda, Azucena Trincado Murugarren segueix aquest compendi amb un capítol dedicat a la diferència sexual i el lesbianisme en les novel·les *Permagel* i *Boulder* d'Eva Baltasar. L'autora tracta temes com la sexualització dels cossos femenins, la maternitat —concretament la maternitat en dones lesbianes— i la reproducció assistida. A continuació, basant-se també en l'obra d'Eva Baltasar, Meri Torras Francès tracta la desmitificació de l'amor romàntic en el món lèsbic i la maternitat, així com la solitud que pateixen les protagonistes. Ramon X. Rosselló recupera els clàssics i treballa sobre la reescriptura dels personatges antics Fedra i Antígona en el teatre contemporani català. Àlex Martín Escribà es centra en Teresa Solana, escriptora de novel·la negra. Els últims tres capítols tracten sobre els personatges que tant la història com la literatura han representat de forma pejorativa fins els darrers anys. Diana Nastasescu treballa sobre les dones huitcentistes que s'enfronten a una lluita interna constant entre l'ideal femení que la societat els imposa i els seus vertaders desitjos que s'han vist afectats per la seua dedicació total als altres. En el cas de les protagonistes que es prenen en consideració, Cécile St. Arnaud i Isabel de Galceran, Nastasescu recalca la mort d'ambdues, malgrat no haver incorregut en el delictes de l'adulteri, com una crítica al sistema establert i a l'obsoleta institució del matrimoni.

Per la seua banda, Juan Martínez-Gil construeix el seu capítol al voltant dels personatges trans dins de la narrativa valenciana dels anys 1970 i 1980. L'autor analitza les relacions i el paper dels personatges trans en la trama de les obres més destacades i com es representen en contrast amb la societat de l'època. S'observa una evolució cap a una major presència dels transsexuals, així com l'augment de la seua importància.

Per últim, Adolf Piquer tanca el llibre amb un capítol dedicat a la prostitució. En aquest capítol s'examinen diversos casos que presenten diferències notables, com la representació de la dona pecadora, la prostituta idealitzada com a musa, la dona que es veu arrossegada per circumstàncies adverses i la prostitució vista com una explotació del cos humà.

En general, *Character and Gender in Contemporary Catalan Literature* és un llibre ben estructurat i organitzat que aborda un tema rellevant i actual des d'una perspectiva crítica i feminista. A més a més, els autors i autores que contribueixen al

llibre són experts en el camp de la literatura catalana contemporània i la seua anàlisi, motiu pel qual s'aprecia la diversitat de perspectives i enfocaments, la qual cosa fa que l'obra siga rica i completa quant a l'encarnació de les diferents realitats en les quals les dones han sigut representades. Per tant, es tracta d'una obra interessant i completa que pot ser d'interés per als amants de la literatura catalana i dels estudis de gènere.

Laura Herrera Gregori

Universitat Jaume I

al404016@uji.es

<https://orcid.org/0009-0003-7536-6154>

Recibido el 11 de mayo de 2023

Aceptado el 29 de mayo de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 283-285)]

Reseña. Representaciones críticas en el sistema sexo/género. Entre lo transnacional y lo local, Robert Martínez-Carrasco e Iván Villanueva-Jordán

Editorial UPV, 2022, pp. 236

ISBN: 978-84-1396-137-8

Según el informe anual de los Objetivos de Desarrollo Sostenible de las Naciones Unidas de 2022,¹ aproximadamente una de cada cinco personas ha sufrido discriminación por al menos un motivo de los que recoge la legislación internacional como parte de los derechos humanos, ya sea etnia, edad, género, discapacidad, religión u orientación sexual. No es de extrañar, por tanto, la invisibilización de identidades plurales en diferentes medios y la preocupación actual por lograr una representación adecuada de las mismas. Perpetuar los discursos normativos desemboca en un modelo cultural homogéneo que no responde a las necesidades sociales contemporáneas y que se manifiesta de forma interseccional en la escasa inclusión de voces fuera del canon, como las experiencias de personas racializadas, o cuestiones de género, entre abundantes ejemplos.

Es precisamente esta falta de diversidad la que se expone en la reciente compilación monográfica *Representaciones críticas en el sistema sexo/género. Entre lo transnacional y lo local* de la colección Educación Multidisciplinar para la Igualdad de Género. En ella, se recogen algunas de sus múltiples materializaciones, trazando así los límites epistemológicos actuales con respecto a la identidad. Con una base teórica fusionada con su aplicación a nivel práctico, las once contribuciones que se presentan abren la puerta al diálogo para explorar el significado que se otorga a las representaciones actuales del cuerpo, la sexualidad y el género, además de poner sobre la mesa métodos alternativos para renegociar las narrativas que se les atribuyen.

La justificación del tema y la estructura organizativa del volumen se presentan en la introducción de los editores, el Dr. Robert Martínez-Carrasco y el Dr. Iván Villanueva-Jordán: se trata de un proyecto de reflexión social y académica que pretende facilitar vías de inclusión a través de capítulos distribuidos según sus relaciones epistemológicas y metodológicas. A lo largo de los capítulos, de hecho, se utilizan estas últimas de forma clara y rigurosa al abordar la aplicación de varios modelos teóricos al análisis de casos de estudio de diferente naturaleza. Posteriormente, se aclara también que el volumen no aboga por la inclusión de voces asépticas en una ilusión de objetividad en la investigación, sino que se desafía el panorama moderno desde una posición consciente.

Tras esta contextualización, la obra abre con el capítulo escrito por la Dra. Carolina Alegre Benítez y el Dr. Antonio Tudela Sancho, donde revisan la construcción de teorías *queer* desde edades tempranas y proponen una perspectiva pedagógica para abordar la infancia mediante la filosofía que contrasta con el relato educativo institucional. Nivardo Trejo-Olvera continúa, en el siguiente capítulo, con un aná-

1 El informe se encuentra disponible en inglés a través del siguiente enlace: <https://unstats.un.org/sdgs/report/2022/>.

lisis de la popular red social Instagram y su efecto en las representaciones digitales de la comunidad *Ballroom* mexicana. Este movimiento, cuyos orígenes se remontan a los bailes de salón de los años treinta pero que se popularizó en los ochenta en el neoyorquino barrio de Harlem, le permite centrarse en la representación mediática de las personas trans, travestis y no binarixs, mostrando así una investigación exhaustiva y un novedoso aporte en su caso de estudio.

Siguiendo esta línea, la Dra. Ana M. Amigo Ventureira plantea si las metodologías actuales de la comunidad científica, por sus fundamentos tradicionales de carácter positivista, casan con las necesidades sociales contemporáneas. En su lugar, pone de relieve el enfoque postcolonial o los estudios *queer* y feministas con ejemplos prácticos, además del papel de la persona que realiza la investigación, como una propuesta interseccional que se ajusta mejor al poder transformador del conocimiento. Seguidamente, Núria Molines Galarza traza una reflexión sobre su propia experiencia en la traducción y recalca el carácter holístico de la misma, lejos de ser un mero cambio de lengua robotizado. La autora establece múltiples conexiones entre filosofía y traductología, y se decanta por una lectura derridiana para el análisis crítico de las metáforas establecidas en torno a lo masculino y lo femenino.

Desde el Instituto y la Fundación Shakespeare de España, Elizaveta Tsirina Fedorova y el Dr. José Saiz Molina exploran mediante ejemplos de lectura y escritura bizarra (del original inglés, *queer reading and writing*) cómo la lectura y escritura bizarras se convierten, en la obra de Shakespeare, en espacios de subversión. Para estudiar al Bardo, animan a considerar dichos espacios no solo a nivel individual, sino también en un plano plural y social. Desde otro tipo de actuación, el Dr. Miguel Sánchez Ibáñez estudia el caso de la cantante austríaca Conchita Wurst, ganadora del Festival de Eurovisión de 2014. Así, se analiza cómo se tradujo su posición en el certamen en la prensa escrita española hasta 2021, donde se aprecia un marcado lenguaje binarista y confuso sobre su identidad que la relega, de nuevo, a los esquemas de poder con los que se intenta romper.

En la otra cara de la moneda, el Dr. Carlos Soler Montes recorre 22 países de habla hispana para detectar el uso del lenguaje inclusivo desde una perspectiva transnacional. En su análisis del discurso para la obtención de una dimensión global de este fenómeno, el autor compara y contrasta las sugerencias que se han ido añadiendo a lo largo de los últimos años y su impacto en diferentes contextos comunicativos. Ruth Mora, quien también tiene en cuenta los retos que puede presentar la inseparabilidad del género en castellano en ciertos pasajes originalmente en inglés, analiza la evolución en las elecciones que toman los traductores al toparse con una popular saga de la literatura juvenil. En *Magnus Chase and the Gods of Asgard*, se percibe un mayor uso de técnicas para mantener la neutralidad narrativa que, si bien puede resultar aún insuficiente, demuestra a su vez una mayor sensibilidad por parte de los profesionales. A continuación, la Dra. Anna Chover Lafarga vuelve a los noventa para exponer la narrativa homoerótica que emerge con la Generación Novísima, la primera generación de escritores cubanos nacidos tras 1959, de la mano de la novelista Ena Lucía Portela. Desde la teoría *queer*, se atribuyen al cuerpo femenino

resignificaciones que cuestionan el imperativo masculino a través de un rechazo a los límites que establece el convencionalismo social.

De la lengua puramente escrita a la combinación de texto e imagen, René Báez-Humanes aborda la lingüística *queer* que se introduce en el videojuego *Undertale*. Además, plantea la conciencia de género y responsabilidad social, así como la precisión, que la traducción debe tener en cuenta para un traslado fiel al significado original y, por tanto, una mejor inmersión de la persona que esté detrás de la pantalla. Por último, Nacho Esteban Fernández recuerda el programa de citas a ciegas entre jóvenes *Next* (2010-2013) —ya no disponible en plataformas— y el problemático discurso que sostenía. En su argumentación, expone cómo el uso de técnicas narrativas para construir un discurso tóxico sobre la masculinidad también alimentaba la plumofobia en la telerrealidad.

Aunque de diferente naturaleza, todas las aportaciones siguen un hilo conductor: la puesta en evidencia de discursos dominantes respecto a identidades no normativas y el debate sobre los paulatinos cambios que se están experimentando. De esta manera, no solo se documenta la situación en diversos medios, sino que se proponen soluciones para paliar carencias y ayudar en la construcción de un discurso plural. En el trascurso de los capítulos, se incluyen objetos (y sujetos) de estudio que provienen de diversos orígenes, así como una amalgama de autorxs que ofrecen una representación más diversa de la realidad social.

A pesar del tono crítico que demuestran las contribuciones —no dispuestas a edulcorar un pasado y presente excesivamente uniformes—, se percibe un broche final optimista que reconoce que ha habido avances notablemente positivos en los últimos años. Aun así, estos distan de ser suficientes, de ahí la necesidad de contemplar y reajustar las diferentes formas del saber-poder tanto en el cuerpo y la sexualidad como en el género. Esta obra, así pues, allana el camino para futuras investigaciones en torno a la identidad, el sistema sexo/género y la incorporación de una responsabilidad social y académica para con la inclusión en todas sus formas.

Referencias

United Nations. (2022). *The Sustainable Development Goals Report 2022*. United Nations Publications.

Laura Vela Serrano

Universitat de València

lauravela.d12@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8663-9347>

Recibido el 30 de marzo de 2023

Aceptado el 6 de abril de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 287-289)]

Reseña. Las mil naves, Natalie Haynes

Salamandra, 2022, 325 pp.

Traducción de Aurora Echevarría

ISBN: 9788418681882

Magnífica ficción de la caída de Troya, la enésima narración de la guerra que acabó con una civilización más refinada que la de los bárbaros griegos, contada en esta ocasión desde la desgracia, el dolor y la experiencia emocional de las mujeres que la sufrieron, tanto del bando troyano como del griego, pues, como dice la autora, la guerra tiene consecuencias devastadoras para las mujeres del pueblo vencido, pero también para las del vencedor. El relato, aunque no es del todo lineal, comienza con el incendio de Troya y la huida desesperada de sus habitantes.

La novela se articula en torno a la voz de Calíope, la musa épica, que impone el relato de las mujeres al del poeta. Es la musa, es decir, la autora, la que explica que las mujeres también son protagonistas del relato épico, que son tan heroínas en su sufrimiento como los héroes caídos en la batalla. Por tanto, merecen un espacio y un aliento épico, y salir del género trágico, en donde parece que la tradición las ha mantenido recluidas. Y, efectivamente, esa mirada femenina tiene un efecto sobre el lector, al menos sobre esta lectora, habituada a muchas recreaciones de ese episodio mítico griego; se siente de manera nueva y desgarradora el dolor de estas mujeres: Hécuba (normalmente llamada Hécabe en la novela), Casandra, Ifigenia, Andrómaca, Clitemnestra, Laodamía, la desconocida esposa de Protesilao, por citar algunas. Cada una con una desgracia distinta y todas merecedoras de un relato particularizado en el mosaico general de la catástrofe que supone un conflicto bélico.

Como se ha dicho, la obra lleva como eje vertebrador la voz de Calíope, que aparece de tanto en tanto para dirigirse al lector y recordarle su propósito, y, junto a esa presencia interlocutiva, escuchamos algunas voces recurrentes que tejen la historia completa del dolor de la guerra. Por un lado, está la voz del bando troyano, representado, por supuesto, por las troyanas, que, a modo de coro, toman la palabra para contar su sentir colectivo y las desgracias individuales que les acontecen, varadas junto a la playa a la espera del soldado griego que las llevará a tierra griega. También es recurrente la voz de Penélope, que, a través de distintas misivas, se dirige a Odiseo y, en la última carta, a Atenea, la diosa protectora de su marido. Pieza singular me ha resultado la reconstrucción de la muerte de Creúsa, la esposa del héroe troyano Eneas: una composición pocas veces recreada en las ficciones sobre Troya y prácticamente anecdótica en el relato de Virgilio. La autora hace suya la historia de Creúsa para ofrecer un final agónico, enternecedor y verosímil, un hallazgo narrativo impresionante. Pero, en general, todas las figuras femeninas están bien trazadas y resultan muy poderosas en sus testimonios, por muy repugnantes o incomprensibles que sean sus actos, como ocurre con el caso de Clitemnestra y Casandra, ambas hermanadas en un final que roza lo lírico.

Desde mi punto de vista, el personaje menos logrado es el de Penélope, aunque asume una voz propia y claramente irónica para con Odiseo, al que echa en cara

su gusto por las aventuras y sus deslices amorosos sin cuidarse de la angustia de su familia y sus súbditos. Posiblemente sea esa voz impostada, que discurre entre la fidelidad que se le supone y la reivindicación de la frustración que le otorga la autora, la que me ha resultado menos creíble. Encontramos otros personajes con retratos menos lucidos, como el de Helena, del que la propia autora, a través de su alter ego Calíope, confiesa que no tenía claro qué protagonismo conferirle. Forma parte del grupo de troyanas, pero se desmarca de ellas tanto ante el lector como ante su familia política por medio de su fuerza dialéctica y su atractivo sexual, que usa para salvarse de la muerte en el campamento griego. No sé si es una solución fácil, pero se explota su ascendencia divina, como hija de Zeus, de manera que su destino no parece estar en manos de los hombres.

También se deja ver algún personaje inesperado, aunque sea muy conocido, como es el caso de la diosa Eris (las diosas también pertenecen al mundo femenino de esta historia mítica). Aparece retratada como una figura en forma animal con cierta discapacidad cognitiva (rasgo que podemos aplicar a todos los dioses de la mitología griega) y, desde luego, con muchas dificultades para desenvolverse en sociedad. Estas taras explican que no fuera invitada a la boda de Tetis y Peleo o sencillamente que no se enterase del evento, lo que, vista la figura, parece lo más probable. En todo caso, es fácilmente manipulable y cae en una trampa tendida por la diosa Temis, antigua garante de la justicia y el orden, que, a petición de Zeus, propicia una guerra para descargar de peso a la exhausta Gaia: como dice el poema épico, muchos hombres sobrecargaban la superficie de la tierra y era necesario un acontecimiento de envergadura para aliviarla. Dejamos al lector el gusto de descubrir cómo se construye la red que captura a Eris.

El volumen incluye un glosario de personajes, clasificados en griegos, troyanos y dioses. Cada entrada explica los parentescos y relaciones con otros personajes, en su gran mayoría masculinos, de la guerra de Troya.

El libro se cierra con un apéndice donde se citan las fuentes clásicas en las que la autora se ha inspirado y de las que ha extraído información, desde Homero y Virgilio hasta las *Heroidas* de Ovidio, que explican las misivas de Penélope. También se nota el uso de diccionarios mitológicos que recogen las historias secundarias de los personajes femeninos incluidas en el relato (es el caso de Enone, primera esposa de Paris, y Téano, traidora a Troya), entre los que se critica con gracia feminista el de Robert Graves.

Es un libro muy recomendable porque está muy bien escrito y traducido, es sugerente, irónico y feminista; es decir, reivindica con elegancia e inteligencia la voz de aquellas mujeres que sufrieron los estragos de una guerra de hombres. Sigue la estela de otras novelas recientes que inundan el mercado editorial y que revisan los acontecimientos del mundo antiguo (y del relato mitológico) desde una perspectiva de género muy necesaria y sobre todo muy innovadora. Se trata de un fenómeno editorial que está teniendo éxito entre el público no especializado, ávido de lecturas frescas donde resuenen los problemas contemporáneos, pero también del especializado, siempre atento a las novedades. Pertenecen a este revisionismo mitológico, procedente del mercado anglosajón, como suele ser habitual en lo tocante al mundo

clásico, las dos obras de Madeline Miller, *La canción de Aquiles* (2011) y *Circe* (2018), recientemente traducidas al español; la novela *Ariadna* de Jennifer Saint, dedicada a la homónima heroína cretense abandonada por Teseo (2021), y las dos novelas de Pat Barker, centradas en el dolor de las troyanas, *El silencio de las mujeres* (2018) y *Las mujeres de Troya* (2022), por citar las más conocidas, pero no las únicas.

Rosario López Gregoris

Universidad Autónoma de Madrid

rosario.lopez@uam.es

<https://orcid.org/0000-0001-9647-2544>

Recibido el 30 de enero de 2023

Aceptado el 27 de marzo de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 291-293)]

Reseña. Rosas en la arena: los relatos de Susan Glaspell, Noelia Hernando-Real

Publicacions de la Universitat de València, 2022, 248 pp.

ISBN: 978-84-9134-048-1

Susan Glaspell (1876-1948) ocupa un lugar fundamental en la historia del teatro de los Estados Unidos por su papel primordial en la fundación y desarrollo de aquella compañía teatral que, en palabras de Noelia Hernando-Real, «revolucionó la escena teatral estadounidense en las primeras décadas del siglo xx» (p. 15), los Provincetown Players. La dramaturga, quien sería galardonada en 1931 con un premio Pulitzer por su obra *Alison's House* —aunque, en realidad, el reconocimiento abarcaría toda su trayectoria— es sobre todo conocida por su obra en un acto de 1916, *Trifles* (Nimiedades), sin duda su texto teatral más antologizado y muy a menudo incluido en los temarios de literatura estadounidense del siglo xx en el ámbito universitario, así como tampoco cabe olvidarse de *The Verge* (1920) y *The Inheritors* (1921). De hecho, hay consenso entre los críticos de teatro en que tanto ella como Eugene O'Neill, son «los padres» del teatro americano moderno.

En *Rosas en la arena: los relatos de Susan Glaspell*, Noelia Hernando-Real nos acerca, sin embargo, a la faceta más desconocida de la escritora estadounidense, su narrativa breve, y presenta una traducción, por primera vez al castellano, de una selección de ocho relatos publicados entre 1896 y 1927, escogidos de entre los cerca de setenta que compuso. De esta forma, ofrece una visión panorámica de su trayectoria y de su evolución artística en este género.

Hernando-Real —quien, tanto por sus publicaciones como por su labor como presidenta de la International Susan Glaspell Society, ha alcanzado un merecido prestigio nacional e internacional— ya había llenado un vacío importante en los estudios sobre teatro estadounidense escritos en castellano con su *Voces contra la mediocridad: la vanguardia teatral de los Provincetown Players, 1915-1922*, publicado en 2014, y también en la imprescindible colección Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans dirigida por Carme Manuel. Al igual que en el anterior volumen, en el que a una minuciosa historia crítica de la compañía le siguen las traducciones de ocho obras, *Rosas en la Arena* también está dividido en dos partes. En la primera de ellas, Hernando-Real traza una biografía crítica de la autora de Davenport (Iowa), que es también la primera que se ha escrito en castellano. La introducción a la vida y la obra de la autora que aquí se nos ofrece, dividida en diez capítulos, es particularmente valiosa para la posterior apreciación de la relevancia de los relatos escogidos, tanto en la historia de la narrativa breve estadounidense como en la construcción y reivindicación social y literaria de la Nueva Mujer, de quien Glaspell fue un claro ejemplo viviente.

La biografía de Glaspell que teje Hernando-Real es un relato biográfico fascinante porque así lo fue la vida de Glaspell: una trabajadora, creadora y luchadora incansable. Glaspell comenzó a escribir desde una edad temprana en su Davenport natal, donde, tras graduarse en el instituto, inició su andadura como reportera escribiendo columnas de sociedad y comentando eventos culturales y acabó firmando

su primer relato en el *Davenport Weekly Outlook* en 1896. Se trata del primer relato seleccionado en este volumen, *Tom y Towser*, un cuento navideño que se enmarca dentro de una importante tradición del cuento en los Estados Unidos desde la primera mitad del siglo XIX. Si bien Glaspell se acoge a las convenciones de dicha tradición, también las trasgrede para, a través de una mirada irónica y un final descorazonador, empezar a dar voz, aún con sigilo, a sus preocupaciones sociales. Aunque es un relato de juventud en cierta medida sentimental, ya en el siguiente relato seleccionado y traducido por Hernando-Real, *La tragedia de su mente*, se nota un cambio cualitativo importante y percibimos cómo la autora iba desarrollando una voz propia con mayor libertad e independencia. Este segundo relato fue publicado en el *Delphic*, el periódico de la Universidad Drake, en Des Moines, donde Glaspell cursó sus estudios superiores. Como Hernando-Real destaca, el paso de Susan Glaspell por la universidad es un episodio de suma importancia en su biografía. A diferencia de sus hermanos, quienes no llegarían a completar sus estudios, la joven Susie Glaspell siempre fue una estudiante brillante y pudo llevar hasta el final su determinación de cursar unos estudios superiores, cuyas tasas se financió ella misma con los ahorros de su trabajo como reportera. Glaspell provenía de una familia de notables antepasados pioneros que habían desempeñado un papel muy relevante en la historia de Davenport desde su fundación en 1836, pero venida a menos con el tiempo. Su madre, Alice, le inculcó la importancia de la educación y Glaspell tuvo claro desde bien pronto que una buena formación era imprescindible para lograr asignar a las mujeres un nuevo papel en la sociedad que no estuviera vinculado al matrimonio. Al final del primer capítulo, Hernando-Real cita con gran tino una de las columnas de 1896 de *La Chica de Sociedad* con las que Glaspell se costearía sus estudios, en la que, al dar voz a una soltera de mediana edad, describía a esa Nueva Mujer:

En primer lugar, debes de ser lista, no necesariamente bonita, pero debes ser brillante, perspicaz, interesante. No se espera que te pases la vida enterrada bajo una enciclopedia o un tratado sobre el Origen del Hombre, pero has de ser capaz de hablar con inteligencia e ingenio sobre cualquier tema, desde el derecho Penal en Rusia hasta el estreno de las últimas farsas teatrales. Debes hacer acopio de recursos suficientes como para que no te invada el aburrimiento cada vez que no haya un hombre a la vista, debes de estar preparada para hacerle frente en sus mismos términos más que esperar, dócil y sumisa, a que te regale los oídos con palabras vacías. (p. 31)

Tras la lectura de los capítulos posteriores, no quedará duda a las lectoras de que la autora de estas palabras llevaría a cabo también, con gran éxito, todos estos preceptos. A partir del segundo capítulo del libro, en el que Hernando-Real ofrece un minucioso relato de la trayectoria de Glaspell en la Universidad Drake (una institución privada y religiosa pero construida sobre una base liberal, amplia y moderna), su rigurosa biografía crítica de la autora hace particular hincapié en los relatos que Glaspell fue publicando a lo largo de toda su vida: una vez graduada, cuando el *Des Moines Daily News* la contrató como reportera; paulatinamente en revistas de

masas como *Good Housekeeping*, *Woman's Companion* o *Ladies' Home Journal*; en revistas de rango medio y corte intelectual como *Munsey's*, *McClure* o la prestigiosa *Harpers'*, e incluso en revistas pequeñas y radicales como *The Liberator* (p. 60), dando cuenta así, también, de todos aquellos relatos no antologizados en el libro. Y es que, a pesar de haber pasado a la historia de la literatura como una pionera y renovadora del teatro experimental, lo que este libro deja claro es que Glaspell se ganó siempre la vida por sí misma y lo hizo, sobre todo, a través de su profesión como reportera y como escritora de relatos, aunque más adelante publicaría también diez novelas y una biografía de George Cram (Jig) Cook. Como señala Hernando-Real, es reseñable que, aunque a principios del siglo XX muchas mujeres empezaron a ejercer como periodistas y muchas de ellas se acabarían convirtiendo en escritoras, como Neice Boyce, Mary Heaton Vorse, Sophie Treadwell, Willa Cather y otras, en estos días era aún muy poco común (p. 39).

En su primer empleo en el *Des Moines Daily News*, a Glaspell se le asignó cubrir noticias sobre el gobierno estatal y legislación —secciones por lo general asignadas a hombres— y esto supuso un gran aprendizaje y una fuente de inspiración para sus posteriores relatos de ficción. Un ejemplo ilustrativo sería el caso Hosser, un brutal asesinato perpetrado en 1901 cuyo impacto sacudió al estado de Iowa. Al ser el germen de *Trifles* y *Un jurado de pares*, el quinto relato de este volumen, Hernando-Real dedica enteramente el tercer capítulo a la descripción del caso y la injusta condena de Margaret Hossack como culpable del asesinato de su esposo. Esto resulta sin duda verdaderamente útil para poder apreciar más adelante la radicalidad de la mirada poética de la escritora sobre el caso en *Un jurado de pares*, pues la transmite a través de una narración atenta a los gestos, los silencios y la complicidad compartida por los dos personajes femeninos del que es considerado «el relato clave de Glaspell por antonomasia» (p. 124). A diferencia de anteriores traducciones en su versión revisada, Hernando-Real nos ofrece aquí una fabulosa traducción del relato en su publicación original del 5 de marzo de 1917, que se incluyó como parte del suplemento dominical de numerosos periódicos del medio oeste. Tuvo una extraordinaria recepción por su sutil pero firme defensa de la necesidad de revisar la Sexta Enmienda (aquella que vela por el derecho de la ciudadanía de los Estados Unidos a ser juzgados por un jurado de pares) sin distinción de género, así como porque la rebelión silenciosa de la Sra. Hale y la Sra. Peters en el relato atestigua una realidad aún tristemente vigente a día de hoy como es la violencia de género.

Dada la relevancia del relato en la historia de la narrativa breve estadounidense y en la historia de la literatura feminista, es acertado proporcionar una pormenorizada información sobre el contexto que lo ocasionó; pese a que no por ello dejan de ser ni los otros relatos menos interesantes ni los posteriores capítulos académicos menos impecables en su rigurosa contextualización de la narrativa completa de Glaspell. Hernando-Real posee un profundo conocimiento de la tradición literaria norteamericana, de la crítica de la obra de Glaspell y podría decirse que hereda de la escritora un estilo limpio, directo y preciso en la claridad expositiva, sin perder atención al detalle y al rigor académico. Es un libro magníficamente documentado, respaldado por una impresionante bibliografía y que, más allá de su relevancia

para los estudios americanistas, podrá deleitar también a un público general interesado en un feminismo de rescate que no solo celebra a una autora que ha permanecido durante largo tiempo en un segundo plano, sino que cuestiona, desafía y reconstruye las narrativas tradicionales que así lo promovieron.

La vida de Glaspell no fue en absoluto convencional: su independencia y espíritu pionero la impulsaron a abrir nuevos horizontes, a viajar y a trabajar en Chicago, Davenport, París y Nueva York. En esta última ciudad desarrollaría su carrera como dramaturga junto a su marido y gran amor de su vida, Jig Cook, hasta 1922, año en que ambos partirían hacia Delfos para cumplir el sueño de Cook de vivir en Grecia y donde residieron hasta el repentino fallecimiento de él en 1924. La figura de Glaspell ha estado tradicionalmente ligada a la del carismático Cook, quien como cofundador, director y en cierto modo líder espiritual del grupo de los Provincetown Players, fue para muchos el motor que impulsó a Glaspell a convertirse en una escritora excepcional. El volumen de Hernando-Real, no obstante, y sin menospreciar en ningún caso su influencia, parece posicionarse claramente en aquella corriente crítica que cree firmemente que ella hubiese alcanzado esos hitos sin Cook (p. 79), pues tanto el trabajo incesante hasta el final de su vida como los relatos traducidos así lo demuestran. La selección es muy acertada porque muestra a una escritora aguda, perspicaz, versátil en sus elecciones temáticas y con una gran capacidad para dotar a una narrativa siempre atenta al detalle de una formidable fuerza simbólica. Estos rasgos quedan evidenciados en los tres últimos y magníficos relatos: *Polen* (1919), un relato de tintes whitmanianos en el que la inevitable polinización cruzada de los inmensos campos de maíz se convierte en símbolo de la necesidad de cooperación social; *El pastor infiel*, una revisión trascendentalista de unos versículos del Evangelio de San Juan ambientada en Delfos, y *Una rosa en la arena*, que da título al libro, relato en el que Glaspell recupera a otros dos de sus emblemáticos personajes teatrales femeninos de *The Outside* para transportarnos a ese paisaje de salvaje belleza del cabo Cod y hacernos ver que, hasta en los lugares más inhóspitos, la lucha por la supervivencia hace aflorar rosas en la arena.

Referencias

Hernando-Real, Noelia. (2014). *Voces contra la mediocridad: la vanguardia teatral de los Provincetown Players 1915-1922*. Publicacions de la Universitat de València.

Ana Fernández-Caparrós

Universitat de València

ana.fernandez-caparros@uv.es

<https://orcid.org/0000-0001-9484-6493>

Recibido el 3 de abril de 2023

Aceptado el 29 de mayo de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 295-298)]

Reseña. Cuentos escogidos, Katherine Mansfield.

Debolsillo, 2023, 480 pp.

Traducción de Esther de Andreis, Manuel de la Escalera, Leonor de Acevedo, Martín Schifino, Marta Suárez y Paula Ducay

ISBN: 9788466367837

La propuesta del libro *Cuentos escogidos de Katherine Mansfield* se enfoca en, a través de una selección de sus mejores obras —o, más bien, las más importantes—, situar la narrativa de Mansfield en su propio contexto y así, a la par, poder poner al lector frente a la gran panorámica de toda su escritura, su narrativa y sus diversos estilos.

Mediante las rigurosas traducciones de Esther de Andreis y Manuel de la Escalera —«En una pensión alemana» y «Algo infantil»—, Leonor de Acevedo —«Preludio», «En la bahía», «Fiesta en el jardín» y «Las hijas del difunto coronel»—, Martín Schifino —«Felicidad», «Je ne parle pas français», «El viento sopla», «Psicología», «La lección de canto» y «El desconocido»—, Marta Suárez —«Una taza de té»— y Paula Ducay —«Su primer baile», «La casa de muñecas», «La mosca», «El canario», «Luna de miel» y «Toma de hábito»—, y la precisa introducción de esta última, el libro consigue desarrollar las diferentes etapas de la autora, el pavimento de su trayectoria literaria y sus diversos enfoques vitales. Todo ello por medio de una selección cronológica basada en minuciosos criterios literarios enfocados en, por ejemplo, la variedad de sus diferentes estilos o la calidad de los textos, hecho por el cual aparecen menos cuentos de su primera etapa en esta recopilación, ya que la propia autora había admitido que estos eran los que poseían menor calidad literaria.

Con el objetivo de actualizar la lectura contemporánea de Mansfield, en este ejemplar se aúnan traducciones antiguas —las pertenecientes a Esther de Andreis, Manuel de la Escalera y Leonor de Acevedo— y nuevas —las realizadas por Martín Schifino, Marta Suárez y Paula Ducay—. De esta manera, para elaborar el presente libro, se rescataron y corrigieron algunas traducciones, y se hicieron algunas nuevas. Así pues, a partir de la concreta selección de textos realizada para el volumen y su conveniente orden cronológico, se le permite al lector comprender la esencia y la escritura de la escritora neozelandesa de manera profunda. Además, gracias a la grata y minuciosa introducción de Paula Ducay en la que se exponen la vida, la personalidad, las relaciones y los pensamientos de Mansfield, se dota al libro de una perspectiva cercana que permite la comprensión de los claroscuros que discurren a lo largo del mismo. Por consiguiente, lo que se logra con esta novedosa propuesta que incluye una nueva combinación de cuentos —y traducciones— y los envuelve en un aura de cercanía, es perpetuar en el tiempo la figura de una de las piezas fundamentales del modernismo anglosajón.

Debido a la afición de la autora por innovar y jugar con la forma y el lenguaje, el hecho de conseguir una coherencia dentro de la versatilidad resulta una tarea compleja que, no obstante, se ha logrado satisfactoriamente. Los relatos que nos han llegado de Mansfield se reparten en cinco colecciones, de las que solo tres se publi-

caron en vida, en base a las cuales se ha realizado la selección. Esta se llevó a cabo de manera que, de la colección *En una pensión alemana* (1911), se han escogido los relatos «Frau Brechenmacher asiste a una boda», «Casa Lehmann», «Día de parto» y «La niña que se sentía cansada». Como ya se ha comentado, de esta colección se recogen menos textos debido a que la propia autora, al distanciarse temporalmente de ellos y dado que los escribió cuando tan solo tenía entre diecinueve y veinte años, los cataloga como carentes de la calidad suficiente. En segundo lugar, de *Felicidad y otros cuentos* (1920) se pueden encontrar los relatos largos «Preludio» y «Je ne parle pas français» y los cuentos «Felicidad», «El viento sopla» y «Psicología». Cabe destacar que en la presente edición se ha optado por incluir la versión sin censura de «Je ne parle pas français», pues la autora realizó bajo presión algunos cambios en contra de su voluntad, y, por lo tanto, este hecho dota de una mayor fidelidad a la historia que se nos pretende exponer. En relación con la tercera colección, *Fiesta en el jardín y otros cuentos* (1922), se han incluido los textos «En la bahía», «Fiesta en el jardín», «Las hijas del difunto coronel», «Su primer baile», «La lección de canto» y «El desconocido», mientras que de la cuarta colección, llamada *El nido de la paloma y otros cuentos* (1923) y publicada a los pocos meses del fallecimiento de la autora, podemos encontrar «La casa de muñecas», «La mosca», «Luna de miel», «Una taza de té», «Toma de hábito» y «El canario». Para finalizar, en la quinta y última colección, publicada un año después de su muerte bajo el título *Algo infantil y otros cuentos* (1924), se recogen relatos escritos entre la primera y segunda colección aquí presentadas. Pertenecientes a esta colección se han escogido «Cómo secuestraron a Pearl Button», «La mujer de la tienda», «Miley», «Algo infantil, pero muy natural», «Un viaje indiscreto» y «Veneno».

Cabe destacar que los cuentos plasmados en esta recopilación cumplen a la perfección su función, a saber, no solo dar la oportunidad al lector de navegar por la literatura de la autora, sino también permitirle conocer su pensamiento, su personalidad y su vida, todo ello mediante una evolución de personajes y de narrativa que, junto a su estilo personal, encara al lector de forma esencialmente elegante. Las temáticas que se abordan a lo largo de su progresión artística cambian, sobre todo debido a la mentada afición de la autora por disfrazarse en su propia escritura. Sin embargo, Mansfield consigue intercalar en sus textos sus propias aspiraciones con temas universales como el amor y la muerte. Como resultado, el lector, rodeado de personajes permeables que consiguen desprenderse de su autora tras haber sido dotados de vida, se encuentra ante un mundo repleto de intereses personales, críticas sociales y pinceladas de una escritora que busca nombrar lo innombrable enfrentando a sus personajes a toda índole de circunstancias desafiantes. Cabe señalar que estas siempre están circunscritas al ámbito del amor, a escenas de familia o a cualquier escenario que lleve a sus protagonistas a momentos reveladores, que provoque su mutismo ante la imposibilidad de nombrar aquello a lo que se enfrentan.

Todo ello, pese a estar fielmente representado a lo largo de la obra, se nos expone ya al inicio, introducción clave a la hora de entender las motivaciones, los miedos y la manera de ser de Mansfield. Gracias a esta contextualización de Paula

Ducay, aumenta la posibilidad de comprender el texto en su integridad y, por ende, apreciamos en él un valor añadido que va más allá de una mera biografía de datación. En el mismo principio se visibilizan las preocupaciones ideológicas y políticas de la autora, las motivaciones feministas insufladas por parte del ambiente bohemio europeo que habita y de sus relaciones y, por descontado, su conquista en el ámbito artístico. Un ejemplo claro de un tema recurrente a lo largo del libro es su pensamiento en torno a las diferentes clases sociales, problemática que la autora ya contemplaba desde su niñez. Dicho escenario se puede observar, por ejemplo, en «Casa de muñecas» o «Fiesta de Jardín», relatos que exponen el desconcierto ante las convenciones sociales y las diferencias de clase que experimenta la escritora siendo la hija mediana de un padre empresario y una madre que se dedicaba a escribir cartas, leer y organizar fiestas. La evolución de este tema se manifiesta a lo largo de esta colección de manera impecable, pues las críticas políticas e ideológicas no dejan de ser esenciales para una artista que nunca cesó en su empeño de confrontar a sus personajes frente un mundo donde la vida de las clases medias y altas se opone vitalmente al sufrimiento de aquellos que no poseen sus privilegios, tal y como ocurre en «La niña que se sentía cansada».

Asimismo, resulta brillante cómo se explicita, tanto en los propios cuentos como en la introducción del libro, la contradicción de la autora entre su pensamiento y su posición en el mundo, dado que llega al punto de cuestionársela. La escritora lo logra penetrando en la perspectiva psicológica y emocional de sus personajes y en su relación con el escenario a partir de una conexión profunda que se entabla con los sonidos, colores y olores presentes en dicho mundo. El ejemplo más ilustrativo del libro, y que ya se explicita en su introducción, es el de «Luna de miel», pues, teniendo en cuenta que los personajes de Mansfield acostumbran a compartir una preocupación por la diferencia de clases y de sufrimiento, la protagonista recién casada y acomodada en una nube de amor, expone sus pensamientos acerca de la contraposición entre su felicidad y el sufrimiento de los demás, la cual, actuando de contrapeso metafórico, permite que aquellos que disfrutaban de sus vidas puedan seguir haciéndolo. No obstante, el sufrimiento reflejado en el libro no solo está vinculado a la diferencia de clases, sino que también se puede observar en la relación que tiene Mansfield con el feminismo a través del arte. La escritora muestra en sus escritos a la joven rebelde que escapó de su camino casto neozelandés para experimentar su libertad, su bisexualidad y su espíritu aventurero mientras sufría enfermedades, dolores y precariedad. De este modo, la confrontación entre la libertad de la mujer y la tradición del clasismo burgués se expone, sin lugar a duda, como uno de los pilares de *Cuentos escogidos de Katherine Mansfield*.

En conclusión, la totalidad del libro brinda la oportunidad de descubrir a Katherine Mansfield de manera profunda y sorprendente, de conocerla a fondo por medio de la atmósfera liviana que engloba los entornos de sus cuentos o mediante la explicación de su amistad con Virginia Wolf. A lo largo de los relatos se retrata a una escritora que se enfrenta a los cánones de su época, que navega por una tormentosa vida sentimental, que lucha contra un origen que la acecha, que trasgrede las convenciones que la rodean y que, por supuesto, teletransporta a aquel que tiene la

suerte de leerla, gracias a su narrativa y a la representación de espacios familiares que, sin embargo, se ven rodeados de proclamas ideológicas y problemas sociales. Consecuentemente, a partir de la mano de una joven espabilada y con una fuerte personalidad, el libro apela al lector, lo acecha, lo cuestiona y rompe la barrera entre este y los personajes que aparecen; ya sea en sus hogares, salones de baile o viajes de aventura. Esto no sería posible sin la espléndida capacidad de observación de la conducta y naturaleza humanas que Mansfield aunó a su gran talento literario y que, sin duda, se ha logrado plasmar en esta edición.

Ástor García Gil

Universitat de València
asgargil@alumni.uv.e

Recibido el 27 de febrero de 2023

Aceptado el 8 de mayo de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 299-301)]



REVISIONES A CARGO DE

Alicia Vara López (Universidad de La Rioja)
Almudena Nido Hernández (Universidad Isabel I)
Amanda de Pablo Martínez (Universitat de Barcelona)
Amparo Zacarés Pamblanco (Universitat Jaume I)
Andrea Soto Calderón (Universitat Autònoma de Barcelona)
Carmen Senabre Llabata (Universitat de València)
Deborah Madden (Lancaster University)
Federica Pezzoli (Universidad Complutense Madrid)
Fiona Noble (University of Stirling)
Gustavo Herrera Taboada (University of Edinburgh)
Ileana Selejan (Edinburgh College of Art)
Irene Valle Corpas (Universidad de Granada)
Jorge Luis Peralta (Universitat de Barcelona)
Juan Manuel Marín Torres (Universitat Jaume I)
Lorena Rivera León (Universitat de València)
Louise Johnson (University of Sheffield)
Luis Pascual Cordero Sánchez (Universidad Internacional de La Rioja)
María Esther Pérez Peláez (Universidad Internacional de Valencia)
Maria Ferragud Ferragud (Universitat Jaume I)
Maria Isabel Tejada Martín (Universidad de Murcia)
María Laura Rosa (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires.
María Soledad Vieitez Cerdeño (Universidad de Granada)
Mariángeles Pérez-Martín (Universitat de València)
Miguel Carrera Garrido (Universidad de Granada)
Nadia Albaladejo (University College Cork)
Noelia Díaz Vicedo (Universitat de les Illes Balears)
Raquel de la Varga Llamazares (Universidad de León)
Robert Martínez-Carrasco (Universitat Jaume I)
Sara Bosoer (Universidad Nacional de La Plata)
Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I)
Xavier Allepuz Marzá (Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni)

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 remetraran 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.

Pròxims números:

Gener de 2024 (**número especial de Miscel·lània**)

Juliol de 2024

Caleidoscopis de la intimitat. Gènere i autoficció

Editat: Shaila García Catalán (Universitat Jaume I) i Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I)

Publicació del número: juliol de 2024.

Idiomes: espanyol, anglès i català.

Selección de artículos

Los trabajos presentados a *Asparkia. Investigación 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. Investigación feminista* se establece un periodo de espera de **dos años** para poder volver a enviar una propuesta.

Próximos números

Enero de 2024 (**número especial de Miscelánea**)

Julio de 2024

Caleidoscopios de la intimidad. Género y autoficción

Editat: Shaila García Catalán (Universitat Jaume I) y Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I)

Publicación del número: julio de 2024.

Idiomas: español, inglés y catalán.



Marina Tsvetáieva
EL RELATO DE SÓNIECHKA
Edición crítica y traducción de Helena García Latorre



M.ª Carmen África Vidal Claramonte
**LA MAGIA DE LO EFÍMERO:
REPRESENTACIONES DE LA MUJER
EN EL ARTE Y LITERATURA ACTUALES**
Prólogo de Almudena Grandes



María José Gómez Fuentes
CINEMATOGRAFÍA
**LA MUJER EN EL CINE Y
LA LITERATURA DE LA DEMOCRACIA**
Prólogo de Chris Perren



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



PREMIO NACIONAL DE EDICIÓN UNIVERSITARIA
MEJOR COEDICIÓN 2004

VOCES PROFÉTICAS.
**RELATOS DE ESCRITORAS
ESTADOUNIDENSES
DE ENTRESIGLOS (XXX-XXI)**
Selección, traducción y edición crítica a cargo de
Helena García Latorre y Carmen Manuel Gómez



MUJERES MAXIMALISTAS
Selección, traducción y edición crítica a cargo de
Rosa de Diego y Lydia Vilquey



Sunni Namjoshi
FABULAS FEMINISTAS
Introducción y traducción de Ana García Ariño



Pilar Godoy
DONES DE BLOOMSBURY
Prólogo de María Pessamonte



Clorinda Matto de Turner
AVES SIN NIDO
Edición crítica de Rosa Salas Salvador
Prólogo de Susana Matilla



COLETTE UNIVERSAL
Lydia Vilquey y Gérard Lantier, eds.



Duquesa de Abrantes
RELATOS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES
Edición y traducción de María Luisa Burguena Naud



María Pilar Matud Aznar
VIOLENCIA DE GÉNERO



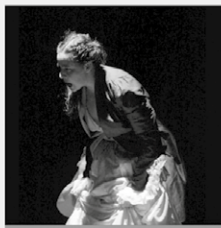
María Iordanidu
LOXANDRA
Introducción y traducción de Rubén José Morán Gómez
Prólogo de La Kloropoulou-Kranias
Edición y Ilustración de Mariana



Nieves Muñoz Muñoz
LOS ECOS DEL BANQUETE NO ESCRITO



Eva Mendieta
EN BUSCA DE CATALINA DE ERAUSO
Identidades en conflicto en la vida
de la Mujer Aflora



**OLIMPIA DE GOUGES
O LA PASIÓN DE EXISTIR**
Edición de Margarita Borda a partir de la obra
Olimpia de Gouges de 1793
de Margarita Borda y Diana Razonovich



**MUJERES EN LA HISTORIA
DEL TEATRO JAPONÉS:
DE AMATERASU A MINAKO SEKI**
Fumiko Ogiwara



Clarisse Ratafandrihamanana
NY ZAHARO (MI HIJA)
Edición crítica y traducción de
Tatiana Ratsimamihahy



Rosa Parrales
LA AMAEM MARIAS GUERRERAS
ASOCIACIONISMO DE MUJERES
Y ACCIÓN CULTURAL



**UNIVERSITAT
JAUME·I**

Col·lecció d'estudis
de gènere amb textos
de gran qualitat avalats
per l'Institut Universitari
d'Estudis Feministes
i de Gènere

www.tenda.uji.es



