

# *Asparkia*

*INVESTIGACIÓ FEMINISTA Número 31*









# ASPARKÍA

**Investigació Feminista**

*De arte(s) y género(s)*

**Número 31. 2017**

**Asparkia. Investigació feminista** es una publicación anual que aparece en forma de monográfico.

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

#### **Edición a cargo de:**

Juncal Caballero Guiral (Universitat Jaume I)

#### **Imágenes**

Nuria Rodríguez

#### **Directora**

Juncal Caballero Guiral (Universitat Jaume I)

#### **Secretaria**

Maria Medina-Vicent (Universitat Jaume I)

#### **Comité de Redacción**

Mercedes Alcañiz Moscardó (*Universitat Jaume I*); Rosa María Cid López (*Universidad de Oviedo*); María José Gámez Fuentes (*Universitat Jaume I*); Pascuala García Martínez (*Universitat de València*); Pilar Godayol i Nogué (*Universitat de Vic*); Jordi Luengo López (*Universidad Pablo Olavide de Sevilla*); Shirley Mangini (*California State University –Long Beach– Estados Unidos*); Alicia H. Puleo García (*Universidad de Valladolid*); Sonia Reverter Bañón (*Universitat Jaume I*); Patricia Soley Beltrán (*Universitat Ramon Llull de Barcelona*); Alba Varela Laceras (*Llibrería de Mujeres. Madrid*); Lydia Vázquez Jiménez (*Euskal Herriko Unibertsitatea*); Asunción Ventura Franch (*Universitat Jaume I*); Begoña García Pastor (*Universitat Jaume I*).

#### **Consejo Asesor**

Judith Astelarra Bonomí (*Universitat Autònoma de Barcelona*); Neus Campillo Iborra (*Universitat de València*); M<sup>a</sup> Ángeles Durán Heras (CSIC); Liliana Herrera Alzate (*Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia*); M<sup>a</sup> Jesús Izquierdo Benito (*Universitat Autònoma de Barcelona*); Rosa Luna García (*Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú*); Carmen Senabre Llabata (*Universitat de València*); Gloria Young (*Centro de Estudios y Competencias en Género, Panamá*).

#### **Redacción**

*Asparkia. Investigació Feminista.* Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificació Escribano. Universitat Jaume I de Castelló. Facultat de Ciències Humanes i Socials. Despatx: HC2S29DL. Avgda. Sos Baynat, s/n. 12071 – Castelló de la Plana. Telèfon: +34 964 729 971. E-mail: if@uji.es. Pàgina Web: www.if.uji.es.

#### **Administración, distribución y suscripciones**

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

*NOTA: La 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>*

#### **Asparkia**

Investigació Feminista N<sup>o</sup> 31 (2017)

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

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

**Asparkia** se encuentra indexada en la base de datos del ISOC del CINDOC y en el LATINDEX y ERIH-PLUS.

#### **Publicacions de la Universitat Jaume I**

*Maquetació:* Drip studios S.L.

*Imprimeix:* Algrafic S.L.

*Dip. Legal:* CS-55-2011

*ISSN:* 1132-8231

*e-ISSN:* 2340-4795

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

*DOI número revista:* <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2017.31>

*<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia>*

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I Dades catalogàfiques

**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)

# ÍNDIX/CONTENTS

## IL·LUSTRACIONS

**Nuria Rodríguez**..... 7 - 9

## ARTICLES

### **Mikel Otxoteko**

El otro lado de la imagen. Harun Farocki y el paradigma *Playboy*  
*The Back of the Image. Harun Farocki and the Playboy Paradigm* ..... 13

### **Iván Gómez Beltrán**

El sujeto lésbico en el cine español dirigido por mujeres:  
El caso de Marta Ballebó-Coll: *Costa Brava* (1995) y *Sévigné* (2004)  
*Lesbian Subject in Spanish Cinema directed by Women: the Example of*  
*Marta Ballebó-Coll: Costa Brava (1995) and Sévigné (2004)* ..... 29

### **María Reyes Ferrer**

La maternidad y las relaciones materno-filiales en la obra  
de Elena Ferrante  
*Motherhood and Mother-Child Relationships in Elena Ferrante's Work* ..... 47

### **Bernia Mitjans Altarriba**

La construcción de la identidad femenina en la pintura de  
Madeline von Foerster  
*The Construction of the Female Identity in the Painting*  
*of Madeline von Foerster* ..... 65

### **María Pinta Ponte y María Dolores Villaverde Solar**

El viaje surrealista de Joanna Domanska  
*The Surreal Journey of Joanna Domanska* ..... 83

### **Rosalía Torrent Esclapés**

Pistolas, rifles y cuchillos. ¿Contra quién se arman las mujeres artistas?  
*Pistols, Rifles and Knives. Against who Assembled the Women Artists?* ..... 99

### **Serafina Amoroso**

De género y espacios (contenedores): hacia una deconstrucción  
de lo doméstico  
*About Gender and (Storage) Spaces: towards a Deconstruction*  
*of the Domestic Realm* ..... 113

### **José Miguel Gámez Salas**

La condena del género femenino a través de la simbología  
*The Condemnation of the Feminine Gender through the Symbology* ..... 131

**Isabel Rodrigo Villena**

La galantería: una forma de sexismo en la crítica  
del arte femenino en España, 1900-1936

*Gallantry: a Form of Sexism in the Criticism*

*of Female Art in Spain (1900-1936)*..... 147

RETRAT

**Inmaculada Alcalá García**

María Campo Alange y María Blanchard: Retrato de una conexión

*María Campo Alange and María Blanchard: A Painterly Connection* ..... 169

TEXTOS

María Campo Alange sobre María Blanchard

*María Campo Alange about María Blanchard*..... 177

CREACIÓ LITERARIA

**Bárbara Sáez**

Daleninar y su pequeña historia

*Daleninar and her Little History*..... 183

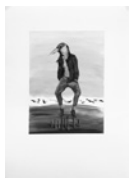
LLIBRES

..... 193



# ÍNDIX D'IL·LUSTRACIONS

## SUMMARY OF PICTURES



*Latitud Salvaje*, 2011-2012  
Óleo sobre papel, 50 x 70 cm ..... Portada



*Sucerontes n°8*, 2016  
Collage sobre papel, 30 x 40 cm ..... 1



*2001 [Poniatowska]*, 2016  
Óleo sobre lino, 150 x 140 cm ..... 11



*30/9 de 1659*, 2017  
Óleo sobre lino, 125 x 115 cm..... 167



*1916 [Benjamin]*, 2016  
Óleo sobre lino, 125 x 135 cm ..... 175



*1985 [Perec]*, 2016  
Óleo sobre lino, 150 x 140 cm ..... 181



*1985 [Borges], 2016*  
Óleo sobre lino, 150 x 140 cm ..... 191



*Glaciar encerrado en una pecera, 2013*  
Óleo sobre lino, 125 x 145 cm ..... 209

La taxonomía es la ciencia de la clasificación. Sus acciones: descubrir, encontrar, nombrar, categorizar y clasificar, son parte fundamental del modo creativo de Nuria Rodríguez, una artista que recolecta hallazgos sorprendentes, azarosos, para integrarlos posteriormente en sus complejos proyectos multidisciplinares.

Sus cuadernos de notas funden imágenes científicas o documentales, propias de antiguos gabinetes de maravillas, con otras de su fecunda imaginación, donde tiene cabida lo más frío y lo más cálido. Todo lo real interesa, al igual que todo lo ficticio, porque estos materiales se yuxtaponen y relacionan en pinturas al óleo y en instalaciones donde los objetos adquieren significados nuevos. A estos ingredientes se añade el tiempo y lo literario en su último proyecto, «Cronologías del azar», que reúne una serie de pinturas de gran formato, collages, dibujos y objetos surrealistas donde la artista recrea un viaje alrededor de su biblioteca personal, donde encontramos, junto a otros, un ensayo escrito por la artista que recupera la memoria de las mujeres artistas durante las primeras vanguardias a través de sus textos: *Archivo y memoria femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*, donde es posible conocer las ideas y los conceptos de 21 mujeres artistas de las primeras vanguardias del siglo XX: Maria Blanchard, Sonia Delaunay, Gabrièle Münter, Marianne von Werefkin, Käthe Kollwitz, Natalia Goncharova, Varvara Stepanova, Olga Rozanova, Nadezda Udaltsova, Alexandra Exter, Liubov Popova, Hannah Höch, Unica Zurn, Meret Oppenheim, Claude Cahun, Frida Kalko, Leonora Carrington, Remedios Varo, Maruja Mallo, Georgia O'Keefe y Anni Albers.

Descarga gratuita en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/1954>  
+ info: <http://www.nuriarodriguez.com/>

1 Nuria Rodríguez es artista y docente. Profesora Titular en la Universitat Politècnica de València. Doctora en Bellas Artes y titulada en Diseño Industrial por la Escuela Superior de Diseño de Valencia. Ha realizado varias exposiciones individuales «Cronologías del azar» (2017), «Historia Natural, la colección infinita» (2016), «Historia Natural [tomo XXIII]», (2015), «El desorden de las cosas. [Pensar, mirar, pintar],» (2014), «Álbum, Atlas, cuadernos de notas», (2010). Participa en la muestra itinerante «La presencia y la figura», organizada por el Consorcio de Museos y en la muestra internacional «Trazos urbanos». También ha expuesto sus proyectos en otras muestras colectivas e internacionales (España, Argentina, Francia, Brasil, Italia, EEUU, México y Taiwán).







# Articles

MIKEL OTXOTEKO<sup>1</sup>

---

## El otro lado de la imagen. Harun Farocki y el paradigma *Playboy*

### *The Back of the Image. Harun Farocki and the Playboy Paradigm*

#### RESUMEN

Desde la puesta en circulación de *Una Imagen*, el medimetro rodado por Harun Farocki en el estudio fotográfico de *Playboy* en Munich, las interpretaciones que han ido apareciendo sobre este filme son diversas. Al considerar la perspectiva de género, este ensayo propone un modo distinto de recorrer sus imágenes, indagando sobre cuestiones como la creación del imaginario sexual masculino y heterosexual y la negación del «hecho mujer» en las representaciones sexuales, el análisis de las relaciones de poder entre sexos, o la sexualización de la industria. Finalmente, recordando dos casos célebres del ámbito audiovisual, el cine de Chantal Akerman, y de Femme Productions con Candida Royalle a la cabeza, se observa el potencial de una industria erótica o pornográfica donde las mujeres puedan inventar su propia historia, el cuerpo, el deseo, la identidad.

**Palabras clave:** Farocki, *Playboy*, pornografía, sexualidad, poder, género.

#### ABSTRACT

Since the entry into circulation of *An Imagen*, the medium-length film shot by Harun Farocki at the *Playboy* photographic studio in Munich, the interpretations that have been appearing on this film are diverse. In considering the gender perspective, this essay proposes a different way of traversing its images, investigating questions such as the creation of the male and heterosexual sexual imaginary and the denial of the «woman fact» in sexual representations, the analysis of relations of power between sexes, or the sexualization of the industry. Finally, recalling two famous cases in the audiovisual field, Chantal Akerman's cinema, and Femme Productions with Candida Royalle as the main leader, we observe the potential of an erotic or pornographic industry where women can invent their own history, body, desire, identity.

**Keywords:** Farocki, *Playboy*, Pornography, Sexuality, Power, Gender.

#### SUMARIO

1.- Ante la fabricación del objeto de deseo. 2.- Ficciones: verticalidad y horizontalidad. 3.- Mirada masculina y desnudo femenino. 4.- El cuerpo en posproducción. 5.- A modo de conclusión, y «un paso más».

1 Artista, mikelotxoteko@gmail.com

Lo que yo quería ver era ese otro lado de la imagen, verla por detrás, como si estuviera por detrás de la pantalla y no delante.

Jean-Luc Godard. *Tribune Socialiste*, 1969.

«Un espléndido estudio sobre el voyeurismo institucionalizado»<sup>2</sup>, así definió acertadamente Maren Grimm *Una Imagen*, el mediometraje rodado por Harun Farocki en el estudio fotográfico de *Playboy* en Munich que fue comisionado por la serie televisiva *Projektionen '83*. Su puesta en circulación hace ya más de tres décadas ha suscitado una serie de interpretaciones de carácter diverso; posiblemente, debido a la decisión del autor de prescindir de un texto o voz en *off* que marque una orientación temática o conceptual. Por lo demás, he de aclarar que, curiosamente, el trabajo ha permanecido en un segundo plano dentro de su filmografía, siendo nombrado en alguna publicación relevante, pero sin un análisis detallado del mismo o reflexión crítica contundente.

Respecto a tales interpretaciones, seguramente dado el carácter de la dilatada y políticamente comprometida filmografía de Farocki<sup>3</sup>, la visión más extendida tiende a postular que la película aborda la cuestión materialista del trabajo: el trabajo del fotógrafo, el trabajo de la modelo, el trabajo de los técnicos, ingenieros de iluminación y decoradores, y todo el personal auxiliar necesario para la producción de una imagen. En un texto de 1988 para la revista *Zelluloid*, Harun Farocki ofrece algunas claves que arrojan algo de luz. Cuenta el realizador que, cuatro días en los estudios de *Playboy*, proporcionaron el tema de su película. La revista, dice resaltando el componente ideológico del asunto, «se ocupa de la cultura, de los coches, de un cierto *estilo de vida*». Y es aún más explícito al señalar que todos esos «adornos» están allí quizá sólo para «cubrir a la mujer desnuda» [Fig. 1]. A este respecto, cabe apuntar un cierto paralelismo que se establece con *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963), la película de Godard, como si ambos cineastas quisieran ver ese «otro lado de la imagen»<sup>4</sup>. Según explica Farocki:

La mujer desnuda en el medio sería un sol alrededor del cual gira un sistema: de cultura, de negocio, de vida. Resulta imposible mirar o filmar al sol. Podemos imaginar que la gente que crea tal imagen, cuya gravedad se supone debe sostener todo eso, realiza su tarea con tanto cuidado, seriedad y responsabilidad como si estuvieran separando uranio. (Farocki, 1988).

2 Maren Grimm, texto introductorio de *Una imagen* para la publicación Harun Farocki. *Diagrams. Images from ten films*, editado por Benedikt Reichenbach, p. 28.

3 Cabe destacar títulos en torno al trabajo como *Jean-Marie Straub and Danièle Huillet at work on a film based on Franz Kafka's unfinished novel, «America»* (1983), o el de su instalación *Workers leaving the factory* (1995).

4 «¿Qué es la imagen en sí? Un reflejo. Un reflejo en un vidrio, ¿tiene grosor? Ahora bien, en el cine uno se queda normalmente fuera de ese reflejo, en su exterior. Lo que yo quería ver era ese otro lado de la imagen, verla por detrás, como si estuviera por detrás de la pantalla y no delante». «Deux heures avec Jean-Luc Godard», declaraciones recogidas por Jean-Paul Fargier y Bernard Sizaire, *Tribune Socialiste*, 23 de enero de 1969. En *Jean-Luc Godard, pensar entre imágenes*, 2010.



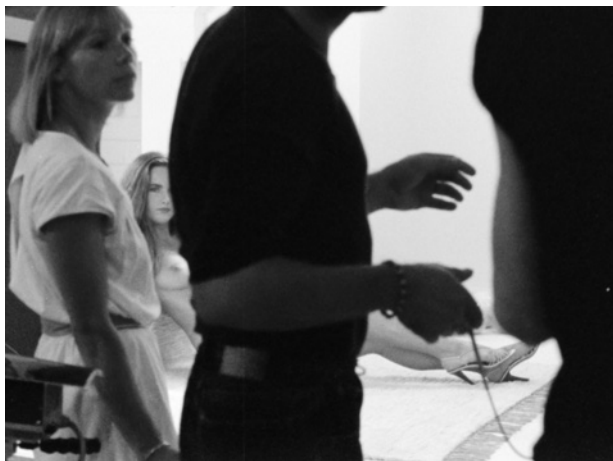


Fig. 1. Cortesía de Antje Ehmann.

Hay, en efecto, un aspecto contenido en sus palabras relativo al trabajo material; y también, habría otro aspecto al cual, pienso, no se ha otorgado sin embargo la suficiente consideración entre quienes han teorizado sobre su contenido. *Una imagen* sorprende, de hecho, aún en la actualidad, al considerar la cuestión de género. Precisamente, ese sería el punto de interés para este ensayo; y, he de aclarar, por otro lado, que metodológicamente no opta por un análisis fílmico de la película en cuestión. Por el contrario, reivindicará la importancia de algunas de las decisiones técnicas y estéticas tomadas, al tiempo que marcando su afinidad con la teoría feminista. *Una imagen*, además, funciona para este texto como eje vertebrador de cara a nuestras reflexiones. Me centraré, pues, en mostrar evidencias ideológicas del filme, para ponerlas en relación con otros discursos críticos y fuentes de conocimiento en relación a la cuestión de género. Ello supone necesariamente una nueva *visión* de la película; o lo que sería lo mismo, un modo distinto de recorrer sus imágenes. Las técnicas de simulacro y control social, evidenciadas por Farocki, serán discutidas críticamente desde la perspectiva del género: la creación del imaginario sexual masculino y heterosexual y la negación del «hecho mujer» en las representaciones sexuales, el análisis de las relaciones de poder entre sexos, la sexualización de la industria... Nos encontramos, ciertamente, ante una completa reflexión en imágenes que, concretamente, se concentra en el proceso de fabricación de otra imagen, industrial y sexual: justamente la imagen de las dos páginas centrales de la revista *Playboy*.

### 1. Ante la fabricación del objeto de deseo

Comenzaremos exactamente por el final, con el producto finalizado (sin respetar la cronología reflejada por Farocki): la imagen de una joven de largos cabellos rubios que posa desnuda con piel tersa y brillante, acostada sobre una alfombra

en un interior burgués. La postura de la convención erótica la molesta; es evidente que, al menos la cansa e incomoda físicamente. Pero, si como Farocki propone (en términos de ideología), ella es el «sol» de un sistema, es también porque, como otros han contestado al ver su película (en términos de técnica y estética), en el centro del decorado su cuerpo reclinado se ha convertido en el blanco de un horizonte técnico. Dicho esto, iremos abordando ordenadamente una serie de aspectos iniciales.



Fig. 2. Cortesía de Antje Ehmann.

«Claridad», «objetivación», «revelación», así es como definirá la teórica feminista Lynda Nead la búsqueda utópica de la pornografía (Nead, 1992: 158). En esa búsqueda, el principio que constituye la mirada nunca es –o nunca debería ser– problematizado. Justamente, la película de Farocki parece apuntar en esa dirección, aunque con un enfoque crítico. *Una imagen* permite ahondar, de hecho, en la cuestión del *hiperrealismo fisiológico* característico de los desnudos femeninos de *Playboy*. También, algunos teóricos e historiadores de la imagen contemporánea, en conformidad con esta apreciación, señalan los procedimientos de *Playboy*, curiosamente, como punto histórico a partir del cual se dispara la producción de un tipo particular de imágenes hiperrealistas –«eróticas» o «pornográficas», según la visión propia de cada cultura o época.

Por ejemplo, entrando en el terreno legal de la exhibición de imágenes, el autor de *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Roman Gubern, nos recuerda que tan solo un año antes de que la revista naciera en Chicago en 1953 de la mano del recientemente fallecido Hugh Hefner, películas como *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1952), de Ingmar Bergman, eran distribuidas en los Estados Unidos en los circuitos de cine erótico. En un plano de este filme, se muestran las piernas Harriet Andersson en el acto de quitarse las bragas y a continuación caminar sobre el rostro de su amante tumbado en el suelo boca arriba. Según explica Gubern, el espectador era de este modo invitado a ver al hombre que observa los genitales de la protagonista del film (Gubern, 1989: 10). Ello demuestra el hecho

de que, en efecto, en el cine institucional de aquella época «se admitía la existencia social de un cine pornográfico clandestino, aunque el espectador sólo veía a los que lo veían y nada más» (Gubern, 1989: 10).

Ciertamente, la película de Farocki no incide en el aspecto histórico de *Playboy*, pero sabemos y consideramos relevante señalar que la revista en cuestión naciera fruto de este contexto cultural de represión sexual, en el que el *desnudo frontal* (tal como los norteamericanos llaman al desnudo integral) no estaba permitido en los medios de comunicación ni en las atracciones o el ámbito del entretenimiento. En las imágenes que Hefner elige mostrar en las páginas centrales de su revista, el desnudo no es sugerido sino directamente –lo vemos en *Una imagen* [Fig. 3 y 4]– mostrado y compuesto como elemento protagónico. Del mismo modo, como también observamos a través de la película de Farocki, la narrativa de la imagen se reduce a un esquema mínimo y colateral, de manera que la modelo puede entonces mirar a cámara apelando explícitamente al lector de la revista.

Antes de referirme a una cuestión central, la «tecnología de género», noción acuñada por Teresa de Lauretis, pienso que, al abordar este aspecto, el hiperrealismo fisiológico, deberán ser consideradas además las cualidades propias de la imagen fotográfica. Pues, como tecnología gráfica, la fotografía tiende a suprimir la capacidad estilizadora o esquematizadora propia de la pintura, al proponer una imagen más cruda. Aporta, por consiguiente, una calidad autenticadora de la imagen al desnudo; y sobre todo, autentifica que lo mostrado ha estado realmente ante la cámara, convertida en notario visual, gracias a la función indicial de la emulsión fotoquímica (Gubern, 2004: 218).



Figs. 3 y 4. Cortesía de Antje Ehmman.

Farocki posiciona la cámara dentro del área de trabajo. Durante el rodaje le acompaña un equipo técnico muy reducido, con el cual logra apenas interferir en el ambiente del *set* fotográfico. En ocasiones, nos sorprenden lentos *travellings* que circulan en torno al *set*; pacientemente se suceden las distintas etapas de trabajo. Y ante el objetivo desfilan imprevisiblemente los cuerpos de los profesionales en plena faena. De este modo, el cineasta documenta los movimientos, las detenciones, las velocidades, los cambios de sentido de los profesionales, su interacción con el

equipo técnico y la mutua interacción de las personas. De tales detalles se compone la película; aunque no por ello debemos pensar que sus imágenes sean neutrales. La cámara de 16 mm. de Farocki retiene, también, esas circunstancias que tienen lugar a nivel interpersonal: relaciones humanas cruzadas por la técnica, el trabajo industrial y la ideología política y, también, de género que subyace a estos ámbitos. No siempre sabemos qué ocurre de manera exacta. Cortos diálogos de carácter igualmente técnico ofrecen algunas pistas; por lo demás, ningún rasgo emocional permite bucear en la intimidad de los personajes. Para Farocki, se ha dicho, se trata de hacer una película sobre una imagen; pero, igual que ocurrirá en, *Naturaleza muerta (Stilleben, 1997)*, y tal y como estamos viendo, hay algo más que eso. Como iremos viendo, se trata literalmente de una labor de «construcción» orientada hacia un objetivo ideológico.

Entre todos estos cuerpos profesionalizados encontramos, a cierta altura en el decorado, el *objeto de deseo*: la modelo que posa desnuda. Llama la atención la minuciosidad con la que el trabajo se resuelve en este nivel puramente técnico en torno al cuerpo desnudo de la joven. Sobre todo, cuando tenemos en consideración que tal rigurosidad responde a tales exigencias ideológicas que, en definitiva, serán la base sobre la cual se sustente el proyecto político de *Playboy*. Es, pues, un trabajo perfectamente orquestado a través de la especialización profesional y de una serie de fases de trabajo [Fig. 2] –como en cualquier otra industria cultural moderna. Se trata efectivamente de producir y comercializar la visibilidad, y, como propone en su texto de presentación Farocki, de la transmisión de un *modo de vida*.



Fig. 5. Cortesía de Antje Ehmann.

Por otro lado, vemos que, aunque para Hefner sea esencialmente un *medio* de transmisión ideológica, la «Playmate del Mes» en las páginas centrales de *Playboy* está planteada al lector como un *destino* para la mera contemplación visual y la satisfacción masturbatoria masculina. La fotografía de la chica del mes se presenta como una incardinación a explorar con la mirada. Todo lo demás, situado en torno a ella, parece secundario. La imagen de una mujer desnuda, «un cuerpo con piel, músculos, senos, vagina», ofrece, podríamos decir en palabras de Rodríguez Magda, autora de *Foucault y la genealogía de los sexos*, «no una esencia a descubrir, pero sí toda una especificidad sensitiva [...], e incluso mítica» (Rodríguez Magda, 1999:

215). Por eso, en la estética *Playboy* los pequeños detalles de un desnudo adquieren enormes proporciones de tipo simbólico e ideológico. Estos profesionales controlan que el ojo de quien mira la imagen no tenga la posibilidad de errar sin dirección: en uno de los pasajes de la película, Farocki incluye un momento en el que cuidadosamente una de las profesionales realiza una corrección de maquillaje sobre los pezones de la modelo [Fig. 5]. Ese «destino» para el ojo del lector de *Playboy* es fundamentalmente un medio de influencia semiótica para la emancipación del hombre blanco heterosexual; que según la filosofía de vida planteada por Hefner, ha de romper con las ataduras de la cultura dominante: principalmente, la familia y la monogamia, para su auto-realización personal y profesional.

## 2. Ficciones: verticalidad y horizontalidad

En coherencia con lo señalado, no podemos tomar el carácter sexual de la escena en el estudio de *Playboy* como un dato material que se hallara presente ya desde el origen del proceso en la producción de tal imagen. Será, al contrario, un efecto. Prueba de ello es que lo sexual no aparece, en ningún sentido, en la película de Farocki; de hecho, casi podría decirse que Farocki plantea un *reverso* de la imagen *Playboy* donde, partiendo de un desnudo, lo sexual adquiere un carácter construido pues resulta de la combinación de una serie de recursos técnicos, y también estéticos. La horizontalidad del cuerpo femenino es, por ejemplo, uno de esos grandes recursos ficcionales en la cultura patriarcal; un recurso qué, tal y como se aprecia en la película, ha sido mantenido en la *utopía* sexual de Hugh Hefner.

Indudablemente, este recurso empleado frecuentemente por Hefner encierra un alto contenido simbólico. Ofrece un confortable y estabilizado modelo de mujer [Fig. 6]. Es confortable, en parte, porque viene acompañado implícitamente por la paralela negación de las potencialidades corporales femeninas: desde cierto punto de vista, un cuerpo yacente no está predispuesto a la acción, sino, más bien, a que se actúe sobre él. Naturalmente, entramos aquí en la discusión sobre el *modelo de representación hegemónico* del cuerpo de la mujer. Aquí, la Mujer está tratada como esencia; es un concepto universal que no contempla la diferencia dentro de las mujeres, de la mujer individual y singular.



Fig. 6. Cortesía de Antje Ehmann.

La horizontalidad femenina como recurso simbólico desmovilizador ha sido mil veces enunciada y recurrida estéticamente para representar un sujeto mujer *construido en el género y constructor de género*. Este recurso potencia considerablemente la percepción de «un cuerpo físico sin mediaciones» (Nead, 1992: 31); y su naturalización para una categoría Mujer, responde a una cultura predominantemente masculina. No obstante, cada vez se percibe de forma más evidente –gracias, sin duda, a la crítica feminista de teóricas como Bland, Silverman o De Lauretis– la torpe, humillante y objetualizadora forma de representación de la feminidad, explicable únicamente desde la perspectiva de la construcción social de los géneros.

De hecho, cuando recurrimos a la Historia del Arte se descubre que está plagada de imágenes de mujeres tumbadas o recostadas, y solo excepcionalmente de hombres gozosamente reclinados. Por citar solo unos ejemplos clásicos: la *Venus dormida* (1510) de Giorgione, la *Venus de Urbino* (1538) de Tiziano, *Júpiter y Antíope* (1715) de Watteau, *Miss O'Murphy* (1752) de Boucher, *La maja desnuda* (1800) de Goya, *La gran odalisca* (1814) de Ingres, la *Olympia* (1863) de Manet, *L'Origine du monde* (1866) de Courbet –importante, por tanto, la decisión crítica tomada por Godard al comienzo de *Le Mépris*, obligado por sus productores a incluir un desnudo de la *sex symbol* de la época Brigitte Bardot<sup>5</sup>. Ahora bien, no obstante las imágenes de desnudos femeninos se hallan altamente codificadas, los cuerpos que inspiran la representación no han sido en ningún caso cuerpos universales, en palabras de Rodríguez Magda: «No existen los cuerpos neutros y universales, por más que el sexo sea un constructo» (Rodríguez Magda, 1999: 215-216). Es, sin embargo, la codificación cultural dominante (la que se expresa a través de estas pinturas y la que, consecuentemente, opera de manera racional e intencionada en las imágenes de *Playboy*), la misma que crea tales ilusiones; por ejemplo, la ilusión de que la horizontalidad en la postura corporal corresponde *esencialmente* al cuerpo de la Mujer.

En la época del capitalismo industrial, el coreógrafo John Tiller muestra, sin embargo, a la mujer en otro rol distinto al mencionado. Sus bailarinas (en representación a la Mujer) aparecen en pie y en movimiento; pero, tal y como observó Kracauer en su célebre ensayo de 1929 «The mass ornament», para someterla desde la estética a la lógica y a la docilidad que requiere la mecánica industrial. A través de la verticalidad asignada a estas bailarinas en su popular espectáculo, se expresa una idea de la mujer profesional, formada en la producción moderna y plenamente capacitada para desempeñar las nuevas tareas automatizadas. La coreografía de las Tiller Girls –ejecutada en perfecta sincronía y compuesta de limpios movimientos geométricos de brazos y piernas– supone la redefinición en términos de feminidad de un espacio tradicionalmente considerado masculino, en el que, sin embargo, por necesidad material, se requiere de la participación de las mujeres como peones. El diseño coreográfico de esta *danza sin danza* recuerda, curiosamente, a los atletas de *Olympia* (1938) o a los esclavos *Metrópolis* (1927), en los filmes de Leni Riefenstahl y de Fritz Lang, respectivamente.

La asociación simbólica de parejas de opuestos («verticalidad» con «acción», y «horizontalidad» con «inacción» o «pasividad») para la construcción social de

5 En estas primeras imágenes de *Le Mépris*, Godard incorpora una enumeración oral de las partes del cuerpo de Bardot, desnuda y echada horizontalmente, a medida que la cámara lo recorre.

los géneros es clara. En la cultura patriarcal, la acción de los hombres se muestra necesariamente en contraposición complementaria junto a la detención de la mujer –esto es algo que fue abiertamente debatido en los escritos feministas de la década de los ochenta. Obviamente, cuando hablamos en términos de sexualidad no cambia el modo de operar de este poderoso sistema simbólico, que se extiende desde la pintura clásica, pasando por las páginas centrales de *Playboy*, hasta la actual industria pornográfica en Internet. Pero, lo que Farocki nos hace ver en particular, no obstante, es la diferencia entre el reduccionismo engañoso del símbolo y la complejidad de la realidad material. En la película, el tipo de encuadres, así como la modulación rítmica de las secuencias, fundamentalmente plana y estática, concentra una gran tensión física sobre el cuerpo detenido de la modelo; pero, ello no debe indicar inacción ni, mucho menos, pasividad. Se trata, entonces, de una acción profesional: la joven trabaja con su cuerpo, manteniendo la concentración mental en el ejercicio *corporal* que está haciendo.

### 3. Mirada masculina y desnudo femenino

Visto lo anterior, hemos tomado consciencia con Farocki sobre la minuciosidad, la precisión y el control que dominan el proceso. Ahora, podríamos centrarnos más específicamente en el modo en que la imagen del desnudo se diseña y construye a partir de una mirada, unas convicciones e intereses ideológicos masculinos. O también, fijarnos en el reverso de dicha apreciación: que el «hecho mujer», como diría la teórica de cine feminista Marta Selva, aparece sistemáticamente negado bajo la estética masculinista de *Playboy*.

Como he señalado, todas las operaciones, prácticamente, van enfocadas de modo implícito a un mismo cometido estético. Esto es, la necesaria domesticación de un cuerpo y de unas condiciones ambientales para satisfacer la curiosidad voyerista masculina. A la vista de la imagen resultante, podría incluso retomarse el enfoque epicúreo de la visión como una forma de tacto a distancia. En contrapartida, como ha señalado Gubern, se trata de un *género* en el que se produce una enorme tensión entre el hiperrealismo fisiológico, pródigo en primeros planos detallistas, y su atroz falsedad psicológica (Gubern, 2004: 242). En la imagen *Playboy*, el aplanamiento de los rasgos psicológicos se acompañará, por otro lado, del realce o encubrimiento ciertas cualidades anatómicas o fisiológicas de la modelo: «Su valor se medirá, por tanto, por su capacidad funcional para estimular la sexualidad masculina» (Gubern, 1989: 9). Aunque tal falsedad, argumenta Gubern, acaba por configurar la utopía de un mundo de placer corporal inextinguible, «en el que no existen menstruaciones, ni ventosidades, ni fatigas, ni embarazos indeseados ni enfermedades venéreas» (Gubern, 2004: 243).

Hay que indicar, por tanto, que la elección de la modelo ofrece a un nivel institucional un patrón de feminidad corporal muy particular, e histórico:

A finales del siglo [XIX] la tradición de carnosidad que Rubens y Renoir habían cultivado [...] en sus lienzos se desvaneció, y fue reemplazada por la presión anoréxica dominante en las pasarelas y revistas de moda femenina, al mismo

tiempo que el cuerpo masculino se convertía en objeto erótico de uso corriente en la publicidad comercial. Se ha atribuido a veces al influyente papel de algunos diseñadores homosexuales de moda femenina la nueva descarnación de los cuerpos de las mujeres, quienes con criterios de elegancia ajenos al erotismo han tendido a eliminar sus formas anatómicas características. Seguramente habría que añadir a ello el declive de la función maternal en los países occidentales y el imperio de ciertas consignas drásticas dietético-sanitarias. Esta transformación de los módulos estéticos antropométricos y morfológicos del cuerpo femenino ha sido cuantificada en fecha reciente con métodos científicos (Gubern, 2004: 242).

El teórico se refiere aquí al estudio de Voracek y Fisher en el que se analizaron en 2002 los 577 números de la revista *Playboy*, desde su nacimiento en diciembre de 1953 hasta diciembre de 2001. Su conclusión fue que la altura y la cintura de las modelos de las páginas centrales de la revista aumentaron, pero el pecho, las caderas y el índice de masa corporal (IMC), que relaciona altura y peso, disminuyeron (Gubern, 2004: 219). Según explica, esta masculinización de las modelos, caracterizada por la desvalorización de las curvas, la alejó espectacularmente del patrón dominante en los años cincuenta y fue percibida como causa y/o efecto de la tendencia anoréxica propia del final de siglo.



Fig. 7. Cortesía de Antje Ehmann.

Pero, dadas nuestras inquietudes en este ensayo, se hace necesario trasladar operativamente los planteamientos de Gubern, que son indiferentes al género, hacia una reflexión que ponga justamente la cuestión del género en el centro. Por tanto, retomando el hilo de lo anterior, cabría ahora preguntarse, ¿esta operación de aplanamiento psicológico, suprime la subjetividad del retratado en la imagen? Si y no, a un mismo tiempo. En la tradición iniciada por Hugh Hefner, según Beatriz Preciado (ahora, el filósofo Paul Preciado), en *Playboy* «no se accede a la subjetividad a través de la narración psicológica sino a través de la representación arquitectónica» (Preciado, 2010: 146). Lo que se suprime –puede esperarse, por consiguiente–, sería justamente lo que con Marta Selva hemos llamado aquí el «hecho mujer». Farocki nos ha enseñado precisamente a



mirar las cosas, la arquitectura, el cine, la pintura, en el ámbito de la cultura, no solo como una materialización de las relaciones de poder, sino, como ya proponía Michel Foucault, también como máquinas de producción de saber [Fig. 7].

Siguiendo esta idea, podemos observar cómo el *marco* que envuelve al cuerpo de la modelo en *Una imagen* es auténticamente una ficción arquitectónica. Como también lo sería el cine según Teresa de Lauretis, vemos la arquitectura y la fotografía, ambas, igualmente, como «tecnología de género». Mediante esta noción, propuesta en el giro que realiza De Lauretis sobre la teoría de la sexualidad de Michel Foucault, se establece precisamente que el género sería el producto histórico de diversas tecnologías sociales (De Lauretis, 1989: 8). A la vista, precisamente, del *set* fotográfico de *Playboy*, resulta obvia la recreación de los lugares en los que tradicionalmente *se ha deseado* que transcurra la vida de las mujeres; al menos, en el caso que nos ocupa por elección de Farocki, del modelo de Mujer sexualmente «sumisa», «dispuesta», y por tanto, «valiosa» –para la ideología promovida por *Playboy*. Pues, innegablemente, los espacios que construimos y habitamos, igualmente nos «construyen» y «habitan» a nosotros. Como tales, son realidades que podrían hablar de manera bastante precisa de lo que somos como personas –o como «mujeres sexuales del hogar». Por eso, en la historia del cine –permítaseme este breve inciso–, un personaje como el que encarna la propia Chantal Akerman para su ficción *Yo... Tú... Él... Ella...* (*Je tu il elle*, 1974), debe escapar, literalmente, de la arquitectura que la encierra socialmente, antes de crear un cambio en su vida. Otro ejemplo sería el que propone el filósofo Gilles Deleuze en *La imagen-tiempo* a la vista de películas como *Détruire dit-elle*, y sobre todo *Nathalie Granger* y, más tarde, *Vera Baxter*. En ellas, la arquitectura doméstica funciona como elemento represivo; en el cine de Marguerite Duras, de hecho, la mujer aparece frecuentemente encerrada en tales espacios. En palabras del filósofo:

Los primeros films de Marguerite Duras estaban marcados por todas las potencias de la casa [...] Era menester dejar la casa, abolir la casa, para que el espacio cualquiera no pudiese construirse más que en la huída, al mismo tiempo que el acto del hablar debía «salir y huir». Había que presentar lo inhabitable, hacer inhabitable el espacio (Deleuze, 1985: 340).

En este sentido, el resultado de la imagen *Playboy* es paradójico. Observemos, en *Una imagen*, que el desnudo de la «Playmate del Mes» aparece en un interior minuciosamente feminizado, y a un mismo tiempo construido con extraordinaria torpeza masculina. Se trata de una atmósfera que aglutina lo doméstico y lo antidoméstico; una atmósfera de intimidad sin intimidad, de feminidad hueca y fantasmal pues resulta del vaciamiento del «hecho mujer», esto es, deriva de la estandarización y esquematización de la identidad y de la sexualidad femenina según los deseos e intereses masculinos.

#### 4. El cuerpo en posproducción

En el imaginario colectivo, *Playboy* goza del mérito universal de haber conseguido «democratizar» las imágenes de desnudos. Haciendo nuevamente algo de

historia, sabemos que, efectivamente, el Museo del Prado mantuvo hasta 1838 una Sala Reservada con 74 pinturas vedadas al público y que solo podían contemplar personas con «calidad social», de las que estaban excluidas las mujeres (Gubern, 2004: 208). Resulta una cuestión demasiado obvia preguntarse qué tenían en común dichas pinturas y por qué motivo debían conservarse secretamente, y reservadas al goce visual de unos pocos individuos. Más interesante parece contraponer este dato al hecho de que, en 1953, con aquel primer número de la revista cuyas páginas centrales mostraban a Marilyn Monroe posando desnuda, *Playboy* nacía como un medio de masas. Ahora bien, en realidad, ¿en qué manera podríamos decir que ha funcionado individual y socialmente este modelo? Según la opinión de Gubern:

Tal vez la crítica estética que se podría hacer a la oferta pornográfica actual es la de su falta de integración en la vida. En el cine clásico había vida, pero no había sexo. Cuando llegaba el momento de la pasión la pantalla se cerraba con un pudoroso fundido en negro. Y en el cine pornográfico hay, en cambio sexo, pero no hay vida (Gubern, 2004: 245).

Pero, la cuestión va incluso más allá de lo que propone Gubern. Para empezar, debemos de tener en consideración que, en particular, la revista *Playboy* sigue la misma tradición de las antiguas instituciones, al dirigirse a una parte selecta de la población: los hombres heterosexuales de clase media alta. No obstante, este no es el único motivo de que este tipo de imágenes no entre naturalmente en la vida. Quizá, una perspectiva de género pueda ayudarnos, planteando, en primer lugar, qué tipo de pornografía o de representaciones estamos dispuestas/os a permitir, o deseamos.

Además, como ya he mencionado, en el caso de *Playboy*, la revista no se limitaba a promover el consumo de fotografías pornográficas. En *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*, Preciado va mucho más lejos, apoyando el argumento de Gretchen Edgren por el cual *Playboy* habría perseguido un objetivo fundamentalmente político y arquitectónico: desencadenar un movimiento por la liberación sexual masculina, dotar al hombre americano de una conciencia política de derecho masculino, y en último término, construir un espacio autónomo no regido por las leyes sexuales y morales del matrimonio heterosexual (Preciado, 2010: 33). Vemos, pues, en relación a lo sugerido anteriormente, que en realidad la imagen de la «Playmate del Mes» no es un fin en sí mismo, sino un medio para alcanzar un fin ideológico y material de proporciones prácticamente inabarcables.



Fig. 8. Cortesía de Antje Ehmann.

En términos materiales, tenemos, pues, no un «sol» en torno al cual todo gira, sino simplemente una imagen confeccionada para ser consumida rápidamente —ello contrasta con la genuina concepción de la gestión del tiempo y

de la escena por parte de Farocki. En tanto que producto industrial de masas, toca por tanto hacer mayor hincapié en el hecho de que el cuerpo de la modelo, no es algo meramente normalizado y producido, sino ya, incluso, posproducido industrialmente, y presentado ante una audiencia de millones de lectores a lo largo y ancho del mundo como cuerpo íntegramente saturado de sexualidad [Fig. 8]. Así, vemos también que el cuerpo de la modelo en *Una imagen* «queda bajo la elaboración científica, cultural e histórica», ese cuerpo sexualizado, normalizado y amortajado, «es a la vez el poderoso núcleo de los resortes del éxtasis y de las torpezas más humillantes». Toda su apariencia es muy precisa, adaptada a un mercado con unas exigencias igualmente concretas: «Ese cuerpo, que tiene una medida, un peso, una constitución y unos órganos sexuales precisos» (Rodríguez Magda, 1999: 216). Por supuesto, lo anterior enlaza con la noción de *poder* desarrollada por Michel Foucault tan solo una década antes del rodaje *Una imagen*:

Poderes, quiere decir, formas de dominación, formas de sujeción que operan localmente, por ejemplo, en una oficina, en el ejército, en una propiedad de tipo esclavista, o en una propiedad donde existen relaciones serviles. Se trata siempre de formas locales, regionales de poder, que poseen su propia modalidad de funcionamiento, procedimiento y técnica (Foucault, 1976: 55).

Lo anterior ayuda, sin duda, a comprender mejor las relaciones que se establecen entre poder y sexualidad en las sociedades occidentales, o lo que es lo mismo, «la creciente sexualización de la economía global» (Selva, 2005: 78). De hecho, parece como si, siguiendo a Foucault, el objetivo principal de Farocki fuera mostrar que el poder no es algo abstracto ni algo que se adquiere y se posee porque alguien lo otorga. Sino una *potencia ejercida* en una situación concreta sobre algo o alguien, asunto que implicará todo un *dispositivo de coerción*. En este sentido *Playboy* encaja a la perfección en la definición que antes dábamos para la noción «tecnología de género» introducida por De Lauretis. Obviamente, la revista excedería lo relativo al género para influir ideológicamente, también, sobre otras líneas de exclusión, raciales, étnicas o de clase.

## 5. A modo de conclusión, y «un paso más»

Como se ha visto, el trabajo de Farocki con el tiempo y con la paciencia, hacen del registro mismo un recurso de expresión altamente relevante, relegando en esta ocasión el montaje hacia territorios mucho más secundarios. Con él, habíamos visto en otros de sus filmes e instalaciones cómo la imagen técnica ha contribuido desde sus orígenes a perpetuar la producción de conocimiento bélico, disciplinario y de control de la población civil. En *Una imagen*, por medio del proceso de producción de una imagen de desnudo femenino para *Playboy* [Fig. 9], nos *hace ver* la implicación de tales imágenes en la producción de conocimiento, poder y placer con relación al cuerpo, a la sexualidad y a la subjetividad, lo cual he estimado sugestivo del lado de la lectura de género.



Fig. 9. Cortesía de Antje Ehmann.

Por apuntar un pequeño dato, en el sentido del rol que históricamente ha jugado la imagen técnica respecto al género –precisamente empleada como «tecnología de género»–, resulta revelador el siguiente comentario de la teórica feminista Lynnda Nead sobre las fotografías del cuerpo humano en movimiento de Muybridge:

*En Locomotion animal* de Muybridge (1887), el cuerpo femenino es tratado de una manera diferente al cuerpo masculino. En las secuencias que muestran a mujeres en movimiento, la figura es situada dentro de estructuras narrativas particulares y situadas en escenarios que conllevan soportes y gestos que tienden a codificar el cuerpo con una elevada sexualidad. Puestas en movimiento por máquinas como el zoopraxiscopio, las secuencias daban vida a las figuras y ofrecían a los espectadores el placer sin precedentes de ver la verdad de la mecánica oculta del movimiento (Nead, 1992: 157).

Por observaciones como esta, y tomando en conjunto las reflexiones que este texto reúne –con eje central, la película de Farocki–, se entiende que para gran parte de las pensadoras feministas el hecho de «inventar la propia historia, el cuerpo, el deseo, la identidad es la tarea prospectiva de toda teoría feminista» (Rodríguez Magda, 1999: 31). De Lauretis también pone el énfasis en la subjetividad y la experiencia femeninas, la «experiencia de género», un complejo de hábitos, asociaciones, percepciones y disposiciones, que engendran a una como mujer (De Lauretis, 1989: 26). Ello equivale a una auto-representación sexual, cultural y política de las mujeres; de lo cual el problema muchas veces no es la falta de referentes como la escasa visibilidad. La gestión del propio cuerpo por parte de las mujeres en relación a la sexualidad, a la reproducción, al trabajo y a la autonomía intelectual, es como veremos brevemente a continuación, quizá el asunto principal en el cine de Chantal Akerman.

En el filme antes mencionado, *Yo... Tú... Él... Ella*, parece como si, para Akerman, auto-representarse desnuda delante la cámara pudiera corresponder a presentarse sin disfraces impuestos desde el exterior, ser libre de las convenciones

patriarcales de la sociedad occidental. Akerman muestra de forma pionera no solo el acto sexual entre dos mujeres, sino, lo que quizá sea más importante, la naturalidad de su cuerpo desnudo, alejado de toda convención de belleza y de estética en el sentido de la cultura occidental contemporánea. Sus hábitos, sus movimientos, sus manías... serían aceptables solo desde perspectivas feministas –no excluyentes– como la manifestada por Virginie Despentes en *Teoría King-Kong*.

Por otro lado, en la misma época en la que Farocki rodó *Una imagen*, Candida Royalle rodaba con Femme Productions películas pornográficas que mostraban la actividad sexual dentro del contexto de la vida emocional y social de las mujeres. En este sentido, el visionado de *Una imagen* nos lleva inevitablemente a preguntarnos, qué ocurre hoy en el territorio de la industria pornográfica. Aunque ello requeriría comenzar un nuevo estudio, quizá pueda servir la orientación aportada por Lynda Nead sobre el rol sexual y social de Femme Productions justo antes de la explosión pornográfica de la era Internet. Terminaré, pues, con su comentario, dejando así abierta la puerta a otros estudios para quienes pudieran sentirse interpellados:

Ya no es preciso asumir una audiencia masculina para la pornografía heterosexual «directa». Estudios recientes sobre pornografía en vídeo han mostrado que las espectadoras son el mayor potencial para un mercado en expansión de películas pornográficas, y que las mujeres están empezando a desempeñar un papel más poderoso dentro de la propia industria, como productoras, directoras y estrellas (Nead, 1992: 154).

## BIBLIOGRAFÍA

- DE LAURETIS, Teresa (1989) *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press.
- DELEUZE, Gilles (1985) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2004.
- DESPENTES, Virginie (2006) *Teoría King-Kong*. Tenerife: Melusina, 2009.
- FAROCKI, Harun (2014) *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones / Metales Pesados.
- (1988): «Eine rede über zwei Filme. Cologne: Zelluloid, no. 27.
- FOUCAULT, Michel (1975) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2012.
- (1976) «Las redes del poder». En *Las redes del poder*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- GODARD, Jean-Luc, Declaraciones recogidas por Charles Fléouter, *Le Monde*, 25 de abril de 1964. En *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio, 2010.
- «Deux heures avec Jean-Luc Godard», declaraciones recogidas por Jean-Paul Fargier y Bernard Sizaire, *Tribune Socialiste*, 23 de enero de 1969. En *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio, 2010.

- GUBERN, Roman (2004) *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama.
- (1989) *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- KRACAUER, Siegfried (1927) «The mass ornament: Weimar essays». [https://monoskop.org/images/0/0f/Kracauer\\_Siegfried\\_The\\_Mass\\_Ornament\\_Weimar\\_Essays.pdf](https://monoskop.org/images/0/0f/Kracauer_Siegfried_The_Mass_Ornament_Weimar_Essays.pdf) (fecha de consulta: 15/06/2017).
- NEAD, Lynda (1992) *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos.
- PRECIADO, Beatriz (2010) *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.
- REICHENBACH, Benedikt (ed.) (2014) *Harun Farocki, diagrams*. Germany: Verlag der Buchhandlung Walter König.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María (1999) *Foucault y la genealogía de los sexos*. Barcelona: Anthropos.
- SELVA, Marta (2005) «Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental». Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- STEYERL, Hito (2012) *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.

Recibido el 27 de julio de 2017  
Aceptado el 7 de noviembre de 2017  
BIBLID [1132-8231 (2017): 13-28]

**El sujeto lésbico en el cine español dirigido por mujeres:  
el caso de Marta Ballebó-Coll:  
*Costa Brava* (1995) y *Sévigné* (2004)**

***Lesbian Subject in Spanish Cinema directed by Women:  
the Example of Marta Ballebó-Coll:  
Costa brava (1995) and Sévigné (2004)***

**RESUMEN**

En las últimas décadas el cine LGTBI+ español ha evolucionado hacia una representación más numerosa y variada de la diferencia genérico-sexual, sin embargo, la representación de las mujeres lesbianas continúa siendo, aun hoy, muy minoritaria más aún si nos referimos a películas dirigidas por mujeres. En este texto, a través del análisis de dos obras de la directora Marta Ballebó-Coll: *Costa Brava* (1995) y *Sévigné* (2004) ahondaré en la construcción de un sujeto lésbico que rechaza ser exhibido de acuerdo a la tradicional objetualización y espectacularización patriarcal. Para ello, evidenciaré como ambos filmes presentan a personajes femeninos empoderados que basan sus relaciones en la sororidad femenina y la autoaceptación de la identidad lésbica.

**Palabras clave:** cine lésbico, cine de mujeres, sororidad, identidad lésbica.

**ABSTRACT**

In the last decades the spanish LGTBI+ cinema has evolved toward a more numerous and varied representations of gender and sexual orientation difference. However, the visibility of lesbian women is still insufficient specially if we talk about films directed by women. In this text, through the analisis of two films of Marta Ballebó-Coll: *Costa Brava* (1995) and *Sévigné* (2004), I will deepen in the construction of a lesbian subject who rejects to be objectified and spectacularised by patriarchal society. For this purpose, I will pay attention to the way in which both narratives depict empowered feminine characters that base their relations in sorority and self-acceptance of lesbian identity.

**Keywords:** Lesbian Cinema, Women's Cinema, Sorority, Lesbian Identity.

**SUMARIO**

1.- Introducción. 2.- Evolución de la representación de las mujeres lesbianas en España. 3.- La mujer lesbiana como sujeto. 4.- Autodefinición y sororidad. 5.- Consideraciones finales. - Referencias.

1 Universidad de Oviedo, ivangom1@hotmail.com

## 1. Introducción

La representación del lesbianismo ha estado marcada tradicionalmente por la invisibilidad y el desconocimiento (Pelayo, 2009: 11) así como por la falta de referentes sobre los que apuntalar el desarrollo de una identidad valorada en términos positivos. Aun así, los pocos ejemplos existentes de este tipo de cine son fundamentales para comprender la manera en la que se ha construido la imagen pública de las mujeres lesbianas. Al igual que en el caso del colectivo LGTBI+ en su conjunto, «en la medida en la que el individuo no posea otras vías de información en torno a este tema, su único conocimiento de la realidad lésbica será indirecto y mediado a través de todo tipo de discursos de la cultura popular» (Pelayo, 2009: 11). Con esto, el papel del cine es fundamental no solo en cuanto a «espejo deformado» de la realidad sino como una herramienta que puede facilitar o complicar la formación de la subjetividad lesbiana.

Si bien el siglo XX supone un considerable avance en los derechos de los grupos minorizados por su identidad genérico-sexual, lo cierto es que la representación de las mujeres lesbianas continúa siendo muy inferior a la de los hombres gays tanto en el cine como en la televisión (García López, 2009: 247). La normalización e institucionalización del colectivo LGTBI+ ha estado mediatizada por la mayor presencia pública del varón homosexual en su posesión del privilegio masculino. Esta situación es probable no solo en la mayor representación que los gays tienen en los *mass media* en comparación con las lesbianas sino también en el mayor interés, cobertura mediática y taquilla que obtienen los primeros sobre las segundas. Es por esta razón, por la que es fundamental rescatar los filmes dirigidos por mujeres que analizan la experiencia lesbiana para así poner de manifiesto tanto la importancia de la tradición representativa como el papel de las mujeres en su realización (Núñez Domínguez, 2010).

La obra de Marta Ballebó-Coll es prácticamente única en la cinematografía española, tanto por su papel como mujer directora como por el tratamiento de lo lesbiano en sus películas, en especial en las dos obras que serán el centro de este trabajo: *Costa Brava (Family Album)* (1995) y *Sévigne* (2004). Estos filmes están marcados por el interés de alejarse del estereotipo de la mujer lesbiana objetualizada y carente de complejidad emocional y por lo tanto suponen un claro intento de alejamiento de los paradigmas clásicos masculinos. Son películas que buscan romper con la asociación que vincula lo masculino con aquello que hace mover y avanzar la narración y lo femenino con algo exhibible y objetificable que detiene, y a su vez, cierra la narración (Lauretis, 1984; Mulvey, 1988)<sup>2</sup>. Debido a la especial sensibilidad que muestra en sus obras en la construcción, no solo del sujeto mujer sino de la realidad lésbica, diversas autoras no han dudado en incluir su cine en la tradición fílmica denominada como «Cine de Mujeres» (Camí-Vela, 2004; García-López, 2009) de acuerdo a su definición como:

2 Me gustaría incidir en que en este texto no haré hincapié en la posición que adopta el/la espectador/a de acuerdo a la recepción del filme, tal y como realiza Laura Mulvey (1989) sino que me referiré, más bien, a la espectacularización del sujeto mujer dentro de las narrativas fílmicas como una manera de subalternizar y rentabilizar económicamente su exposición.



... un cine que establezca una concienciación de los paradigmas de exclusión que han regido la historia, la teoría y la práctica fílmica, cuestione los modelos hegemónicos de representación y que se proponga desnaturalizar la imagen fílmica... (Colaizzi, 2007: 69).

Un punto fundamental que condiciona las representaciones de las mujeres lesbianas es el padecimiento de una doble discriminación: por su identidad de género y por su orientación sexual. A la par que la represión de la identidad lésbica, debe tenerse presente que de acuerdo a la estructura de género las mujeres son consideradas socialmente como «inherentemente patológicas [...] cercanas a una naturaleza infantil y próximas a la patología» (Platero Méndez, 2009: 19). Esto quiere decir que son definidas socialmente como sujetos «desviados» e «inestables» que necesitan de la tutela de un varón que las asista. A través de este discurso por el que se proclama la inferioridad femenina se despliega un corpus normativo –social y legal– que niega la individualidad y la ciudadanía plena de las mujeres y que las convierte en sujetos que viven en una minoría de edad vitalicia. Esta realidad ha definido un contexto en el que la existencia y las representaciones lesbianas estaban limitadas discursivamente de tal manera que muchas mujeres se veían obligadas a ocultar estratégicamente su sexualidad para así no sufrir esta doble discriminación (Pelayo, 2009: 12). Las obras cinematográficas de Balletbó-Coll, en este contexto, cobran una importancia determinante ya que ofrecen narrativas y personajes que, no solo sirven como referentes para otras mujeres, sino que a su vez visibilizan la mencionada situación de desigualdad social en la que nos encontramos.

En las últimas décadas, muchos han sido los trabajos que han insistido en la importancia de valorar el cine como una producción cultural capaz de formar y modelar el imaginario colectivo (Colaizzi, 2007: 10). La imagen cinematográfica debe ser entendida doblemente como reflejo de la realidad y como agente con capacidad de influir en la misma, es decir, como un dispositivo que, al formar parte de las dinámicas culturales, tiene la capacidad de modificar el devenir histórico, así como dar testimonio del mismo. Gracias a su papel como medio de comunicación de masas, pone al alcance del público historias, discursos y valores que sirven a los diferentes intereses que motivan la realización de una película y que buscan «afectar» a la audiencia entendida como receptora de un mensaje. La recepción del cine LGTBI+ tiene especial relevancia social ya que las luchas políticas, así como las identidades del colectivo están, en muchos casos, condicionadas por las representaciones que se hacen de ellas (Alfeo, 2011: 64).

En este trabajo me centraré en dos puntos fundamentales. Por una parte, la construcción de un sujeto lesbiano complejo alejada de los discursos que lo exhiben en tanto que deleite sexual. Se insistirá en cómo estas películas tratan de deconstruir el paradigma de la normalidad y de la familia tradicional heterosexual a través de la representación de mujeres lesbianas de mediana edad, trabajadoras, autónomas, con motivaciones y deseos propios. Por otro lado, me centraré en analizar como en ambas narraciones –especialmente en *Costa Brava*– tiene un papel fundamental la autodefinición de la identidad, no como una categorización rígida sino como un proceso dinámico y fluido en el que el papel de la sororidad femenina es indiscutible.

Para ello realizaré un análisis narratológico (Alfeo, 2011) centrado en desgranar de manera conjunta las similitudes de ambas películas. El análisis discursivo de la narración, es decir, dilucidar cuál o cuáles son las intenciones de la directora en la construcción del texto fílmico, me permitirá conocer a qué obedece la presentación de unos determinados personajes o argumentos. Dicho esto, lo que pretendo es una «hermenéutica de las imágenes» (Zurian y Caballero, 2013) que ponga en relación la intención del filme con el contexto social en el que se presenta, puesto que el mensaje fílmico no puede ser interpretado en su complejidad sin prestar atención al porqué de una representación. Analizar cuáles son los efectos de la narración de acuerdo a sus condicionamientos sociales (Rose, 2002: 15) me permitirá indagar los discursos que están insertos de forma implícita en las historias que se narran y como, en el caso de Balletbó-Coll, suponen un intento de demarcarse del sujeto lésbico construido por el imaginario masculino patriarcal.

## 2. Evolución de la representación de las mujeres lesbianas en España

La representación de las mujeres lesbianas en el contexto español ha pasado por diferentes fases de acuerdo tanto a la intencionalidad política como al contexto histórico. El resultado es un complejo entramado en el que puede vislumbrarse como el arquetipo de la mujer lesbiana como objeto sexual tiene especial continuidad (Sánchez del Pulgar Legido, 2017: 104). Durante los años 60 y 70 junto con la popularización del cine de terror, la imagen de la lesbiana es asociada a la figura erotizada de la vampiresa (Melero, 2014: 277) con ejemplos como *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1971) o la francesa *El ataque de las vampiras* (Jesús Franco, 1973). Así mismo será frecuentemente utilizada como objeto sexual en las películas «S» o eróticas para satisfacer los deseos y fantasías voyeurísticas del espectador heterosexual como en los largometrajes: *Silvia ama a Raquel* (Diego Santillán, 1978) y *La caliente niña Julieta* (Ignacio F. Iquino, 1980).

A través de estos tópicos su imagen quedaba asociada a dos de los discursos más habituales en la representación de la sexualidad desviada: la maldad y la depravación sexual. Este tipo de representaciones encajan en lo que la autora Irene Pelayo (2009: 40) denomina *modalidad erótica* del cine lésbico, es decir, películas en las que el sujeto lesbiano es sexualizado y objetualizado para así contener el carácter amenazador y castrador que posee para la identidad masculina. Por esta razón, estas películas al igual que otras de temática gay cierran la narración con un final trágico a modo de redención en el que la mujer lesbiana es castigada o redimida por la masculinidad hegemónica representada por el varón heterosexual. Estos textos, muy habituales durante el periodo franquista, buscaban servirse del poder propagandístico del cine para así reforzar y emponzoñar la (in)visibilidad de las mujeres lesbianas.

El final de los años 70 e inicios de los 80 será fundamental para las luchas del movimiento feminista, algo muy relevante de cara a la representación de lo lesbiano. En concreto, el periodo extendido entre 1976, con la celebración de las Jornadas Catalanas de la Dona, y 1978, con la entrada en vigor de la Constitución

española<sup>3</sup>, destaca por ser uno de gran calado en la reivindicación de los derechos de las mujeres (Nash y Torres, 2009: 80). Durante estos años se puede comprobar como comienzan a aparecer tímidos intentos de largometrajes que van más allá de la estereotipia femenina y lesbica. Películas como *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda, 1977) o *Carne apaleada* (Javier Aguirre, 1978) reflejan esta transición como un experimento que trata de mostrar de forma más sensible la realidad lesbiana sin entrar de lleno en sus problemáticas y manteniendo el carácter erótico que permitía cierto rendimiento económico en taquilla (Pelayo, 2009: 46-47). Tal y como afirma Isolina Ballesteros (2001: 15) «la mujer en el cine de la Transición está en transición» se encuentra en una encrucijada entre la emancipación y la persistencia de los ideales franquistas. Esta situación es especialmente evidente en el cine lésbico con la coexistencia de películas que capitalizan la sexualidad lésbica y otras –en clara minoría– que suponen un primer contacto con la problemática de dicha identidad.

Durante los años 80 y 90, la organización política del movimiento lésbico y la reactivación del movimiento feminista español (Valcárcel, 2006: 432), serán cruciales para el proceso de «independencia» de la mujer que se había forjado en la clandestinidad y tomado forma política tras la muerte del dictador. La legalización del divorcio (1981) y la despenalización del aborto (1985) son claros ejemplos que evidencian el cambio del status de la identidad femenina. Una serie de transformaciones que se reflejan en el que Barbara Zecchi (2004: 332) afirma es rasgo común del cine de los años 90 de autoría femenina: el cuestionamiento de la cosificación de la mujer. El protagonismo femenino será indudable, tanto delante como detrás de las cámaras, especialmente con las figuras de Josefina Molina y Pilar Miró (Ballesteros, 2001: 14). Estas transformaciones en el panorama social y cinematográfico sirvieron también como desencadenante para que las representaciones lésbicas comenzaran a alcanzar cierto grado de variedad. Algunos ejemplos en esta línea son: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980), *Entre Tinieblas* (Pedro Almodóvar, 1983), *Extramuros* (Miguel Picazo, 1985) y *Calé* (Carlos Serrano, 1986).

El cine de los años 90 y de décadas posteriores estará marcado por el interés de deconstruir la idea de una España culturalmente unificada exhibida por el Régimen franquista (García López, 2009: 234). La multiplicación de las formas de representación de lo lesbiano se producirá, a la par que el surgimiento de películas que tratan lo LGTBI+ como parte de sus tramas, pero sin concederle el peso central de la narración: uno de las consecuencias de la multiplicación en los medios de la presencia homosexual es que esta deja de tener tanta importancia (Mira, 2007: 591). Este cine, ha sido denominado por Irene Pelayo (2009: 47) como

3 Algunos de los cambios más relevantes que introdujo el texto constitucional se deben al Artículo 14 en el que se reclama la igualdad ante la ley sin haber opción a la discriminación por razones varias entre ellas el sexo o la raza. Así mismo se establecía con el Art. 32 el acuerdo de matrimonio en igualdad jurídica entre hombres y mujeres. Otros avances como la despenalización del adulterio y el amancebamiento así como la despenalización de la venta y propaganda de anticonceptivos se producirán a través de la modificación del Código Penal.

*modalidad desfocalizada*<sup>4</sup>, en la que el lesbianismo es un «complemento circunstancial o un desencadenante de la acción». Como ejemplos de esta etapa pueden mencionarse las películas *El pájaro de la felicidad* (Pilar Miró, 1993), *Costa Brava* (1995) y *Pasajes* (Daniel Calparsoro, 1996). En los últimos años, obras como *Sévigne* (2004), *Cachorro* (Miguel Albaladejo, 2004), *21 centímetros* (Ramón Salazar, 2005), *Electroshock* (Juan Carlos Claver, 2007), *Castillos de Cartón* (Salvador García Ruíz, 2009), *Ander* (Roberto Castón, 2009), *Habitación en Roma* (Julio Medem, 2010), *80 Egunean* (José María Goenaga y Jon Garaño, 2010) y *El sexo de los Ángeles* (Xavier Villaverde, 2012) dan cuenta de los avances socioculturales en la igualitarización social y en la multitud de puntos de vista desde los que se trabajan las relaciones lésbicas. Esto explica la multiplicación de géneros, temáticas y representaciones presentes en el cine LGTBI+<sup>5</sup> a la par que se mantienen e incluso refuerzan los modelos tradicionales (García López, 2009: 234).

### 3. La mujer lesbiana como sujeto

Una vez contextualizado brevemente el cine lésbico y en concreto el de la directora catalana, pasaré a continuación a analizar el contenido y los personajes principales de las dos obras seleccionadas en este trabajo. Ambas, tanto *Costa Brava* como *Sévigne* muestran a cuatro mujeres protagonistas que se alejan del modelo erótico de mujer objetualizada imperante en los medios de comunicación de masas. Para ello, Marta Balletbó-Coll construye y desarrolla personalidades sólidas de mujeres empoderadas como resultado de la aplicación de una «mirada feminista y lesbiana» (Camí-Vela, 2005: 29) caracterizada por la relevancia concedida a la intimidad y cotidianeidad así como por el intento de «normalización» del sujeto lesbiano. Ambas películas llevan a cabo una aproximación de carácter intimista (González 2011: 248) que se percibe no solo en la configuración de los espacios o en las elecciones estéticas sino también en la manera en la que se narra la historia, concretamente la relación amorosa. Balletbó-Coll enfatiza los momentos de intimidad, ya sea a través de miradas, diálogos, pensamientos o meros gestos para revelar la complejidad del deseo lésbico frente al intento heterosexista de reducirlo al mero acto sexual entre mujeres. El papel de la directora es fundamental ya que «controls and restricts the normative heterosexual frame of vision by allowing the viewer to see only what she wants to show» (Kim, 2003: 481). De este modo, en ninguna de las dos películas se muestran escenas que vayan más allá de una caricia o un beso

4 La autora aplica esta clasificación de modalidades de cine lésbico en base a la realizada por Juan Carlos Alfeo respecto a la representación de los hombres homosexuales en el cine español (2003). A pesar de que se refiere a la *modalidad desfocalizada* como una forma de representación que se ha dado de forma intermitente en el cine español, considero que esta se da con especial intensidad durante los años 90. Esta difuminación del sujeto lésbico puede ser puesta en relación con la constitución del movimiento LGTB como un conjunto unificado así como con la progresiva «normalización» e institucionalización del colectivo y de sus representaciones.

5 El propio cambio de la denominación de cine LGTB a cine LGTBI+ expresa la multiplicación no solo de las representaciones dentro de cada colectivo sino también de la incorporación de otras conceptualizaciones para así dar más visibilidad a las mismas.

priorizando, por ende, la intimidad afectiva sobre la relación sexual explícita. Lo que se pretende con esto es alterar la hegemonía de la mirada masculina haciendo imposible que el/la espectador/a reduzca los personajes a meros objetos del placer escopofílico sometidos al escrutinio de una mirada controladora (Mulvey, 1988: 5).

Es innegable que el cine español *mainstream* posee una enorme carencia de escenas sexuales entre mujeres (Collins y Perriam, 2000: 217) que no caigan en las coreografías sexuales diseñadas por y para el imaginario masculino. La tradición representativa del cine lésbico ha estado condicionada por el peso del estereotipo de la modalidad erótica que ha originado que las representaciones eviten la espectacularización de las escenas sexuales (García López, 2009: 252). Mientras que el sexo entre hombres ha sido una constante literaria y fílmica (Collins y Perriam: 2000: 219), las mujeres lesbianas han estado condicionadas por la manipulación patriarcal que se hace de su deseo, bien para convertirlo en objeto consumible, bien para asociarlo a la depravación y al pecado. La renuncia a mostrar explícitamente escenas sexuales obedece a la intención de la directora de alejarse de dicha tradición para así poder explorar el espacio privado e interpersonal de las parejas de mujeres lesbianas.

Si bien es cierto, debe tenerse en cuenta que Balletbó-Coll, más que negar la expresión fílmica del sexo entre mujeres se sirve de formas más sutiles de afectividad. Este acercamiento fílmico se basa en el hecho de que se considera más urgente políticamente el reconocimiento del lesbianismo como opción de vida más que como una orientación del deseo sexual, es decir, se considera necesaria la «normalización» –heteronormalización– del sujeto lesbiano<sup>6</sup>. Al igual que como afirma Paul Julian Smith (1998: 138) sobre el cine postfranquista de Eloy de la Iglesia, de lo que se trata es de construir al «buen homosexual», es decir, al sujeto que a través del rechazo del estereotipo se inserta en las dinámicas de tolerancia social. La directora rechaza las escenas sexuales a la vez que presenta personajes que son fácilmente asimilables para así contener la tensión existente en la aceptación social de la homosexualidad:

...in order to limit social transgression [...] the director stops short of radically challenging accepted conventions as the couple appear to ape a heterosexual partnership, cohabiting, emphasizing the importance of monogamy. (Collins y Perriam, 2000: 218).

6 Las tensiones internas tanto del colectivo LGTBI+ como del feminismo en torno a la «normalización» o rechazo de la misma –feminismo de la diferencia y feminismo de la igualdad– son y han sido uno de los debates más relevantes en España ya desde los años 80. En este sentido, tanto sus personajes como la propia directora manifiestan de forma contundente su rechazo de las «etiquetas» (Camí-Vela, 2005: 45-46). Balletbó-Coll bebe de una tradición activista que reniega del posicionamiento de la diferencia como estrategia política para así evitar caer en la sectorialización de la realidad. Este pensamiento es especialmente evidente en el rechazo que muchas autoras contemporáneas realizan tanto de la asociación de su trabajo con el feminismo como con la categoría de «Cine de Mujeres» ya que ven ambos apelativos como una manera de minusvalorar su producción y recluirla a un gueto (Zecchi, 2004: 334).

Sin embargo, esto no quiere decir que el sexo no tenga relevancia en la pantalla. A mi juicio, las elipsis narrativas que se producen en ambas películas van precedidas de todo un lenguaje verbal y no verbal que, no solo no anula sino que intensifica las expresiones de la sexualidad femenina. Al contrario que otros filmes que centran la vivencia lesbiana en el sexo entre mujeres, Balletbó-Coll trata de enfatizar las emociones, la sensualidad y por lo tanto, reafirmar lo lesbiano como un significante que va más allá del contacto físico-sexual. Tomaré para ejemplificar esta argumentación una escena extraída de cada película. Por un lado, destaca un breve fragmento aparentemente insignificante de *Costa Brava*. Anna y Montserrat se encuentran sentadas en el sofá mientras bromean con la posibilidad de tener sexo esa misma noche. Entre bromas que enfatizan el carácter intimista y cotidiano se dilucida que su relación, que acaba de cumplir tres meses, es tan sexual como romántica. La exposición de la actividad sexual parece no ser necesaria para mostrar la de por sí evidente tensión sexual que existe entre las dos y para que el público reconozca lo que va a ocurrir entre la pareja tras ese momento de juegos.

Por otro lado, presentaré como ejemplo una escena en la que Marina y Julia –*Sévigne*– recrean un fragmento de la obra teatral que preparan de forma conjunta sobre Madame de Sévigné y su hija la Condesa de Grignan. Esta escena se produce prácticamente al final de la película y sirve, tanto como clausura del conflicto emocional de Julia, como apertura de la que será la relación entre las protagonistas. Balletbó-Coll, al igual que en su primer largometraje, «corta» la exposición del sexo explícito para articularlo a través de caricias, susurros, brazos y besos apasionados. La manera en la que se interrumpe el encuentro sexual consiste en dotar a esta escena de un alto contenido emocional: «[a]s the lesbian couple's libido peaks, the viewer's plummets» (Kim, 2003: 480). Julia se derrumba y comienza a llorar desconsoladamente por primera vez desde la muerte de su hija Tanit. Lo que podía haber sido un momento de claro contenido sexual se transforma en el desenlace del nudo emocional que impedía a Julia aceptar su sexualidad. Una vez más, la directora hace primar lo emocional por encima de lo carnal concediéndole el peso de la narración y dotándolo de complejidad:

[En *Sévigne*] He tratado de hacer un análisis sobre las complejidades del deseo. Cuando alguien te atrae, no sólo te atrae porque tiene un cuerpo «Danone», sino que intervienen muchos más factores como la autoestima, la relación con la madre y el padre, las experiencias personales vividas anteriormente, tus gustos o preferencias... (Balletbó-Coll, Entrevista<sup>7</sup>)

Ambos fragmentos ofrecen miradas y gestos llenos de complicidad, efusividad y, en definitiva, intimidad sexual. Se muestra la antesala de un momento que «se sabe» va a ocurrir y que incluso se anuncia a través de la pregunta explícita: «¿Quieres hacer el amor?». La directora otorga privacidad al sujeto lésbico, no

7 Entrevista realizada por Pau Vanaclocha para la página web *Vanavisión*. Disponible para su consulta en el siguiente enlace: [<http://vanavision.com/2011/08/marta-balletbo-coll-directora-y-actriz-de-sevigne/>]. Consultado el 5 de agosto del 2016.

como una manera de limitar u ocultar el deseo sexual sino más bien de alejarlo de la exposición malintencionada del cine tradicional. Su contradiscurso genera un espacio propio para la mujer lesbiana alejado del estereotipo, pero condicionado por su influencia e incluso determinación.

Otra cuestión relevante a la hora de analizar los filmes es la manera en la que se construyen los personajes en tanto que mujeres empoderadas. En ambas películas las parejas protagonistas están formadas por mujeres autónomas e independientes que tienen éxito laboral gracias a su esfuerzo y dedicación. No dependen de ninguna figura masculina que las mantenga o que pueda retener su autoafirmación. En relación a esto puede destacarse a Julia –*Sévigne*–, una actriz de teatro reconocida que decide retirarse tras la muerte de su hija pero que acaba regresando a los escenarios manteniendo el reconocimiento social y de la crítica, eso sí, en el papel de directora. Las mujeres protagonistas de estas películas destacan en sus respectivos espacios laborales por su rigurosidad y capacidad de trabajo a pesar de los obstáculos que les son presentados por su género<sup>8</sup>. Su trabajo no es solo una forma de ganarse la vida sino que también es tanto una extensión de su personalidad como una pasión que las estimula en su vida cotidiana<sup>9</sup>.

Son mujeres con determinación que luchan por conseguir sus metas, las cuales se presentan como uno de los objetivos de la historia (Kim, 2003: 471). Una de las tramas de *Costa Brava* es que Anna consiga que acepten y monten su monólogo. En el caso de *Sévigne* tanto Julia como Marina acaban por auto-reafirmarse y superarse, una volviendo a los escenarios como actriz y la otra viendo como finalmente su obra cobra vida sobre las tablas. La historia, por lo tanto, no se reduce a la relación afectiva entre mujeres, sino que profundiza en sus intereses, habilidades y aspiraciones consolidando con ello la presentación de unos personajes con solidez en la narración. Son «mujeres sujeto» que no solo participan de la historia, sino que son las protagonistas y únicas artífices de su avance. Ambas películas –a pesar de las peculiaridades que se mencionarán posteriormente con respecto a *Sévigne*– están narradas desde la perspectiva de las protagonistas, es decir, la mujer lesbiana ocupa en estos textos la posición privilegiada de sujeto (Collins, 2011: 177).

La dislocación de la mirada masculina se manifiesta también en la escasa presencia de hombres y, más aun, en el limitado poder de acción que poseen en comparación con ellas. Los hombres son reducidos a acompañantes de la historia o a meros telespectadores invirtiéndose la dualidad tradicional entre pasividad femenina y actividad masculina. El único personaje que tiene cierta relevancia es Gerardo, el marido de Julia en *Sévigne*. Gerardo, que trabaja como crítico cultural, actúa como «falso narrador»: presenta y cierra la historia de cara al público, pero no tiene

8 En un momento dado Montserrat –*Costa Brava*– que ejerce como profesora de ingeniería en una Universidad barcelonesa señala que ha sido tratada de forma diferente por ser mujer aunque no incide con profundidad en el tema. De igual manera en *Sévigne*, Gerardo, en su papel de crítico teatral muestra su desconformidad y rechazo con que Julia y Marina representen una obra que tiene como protagonistas a dos mujeres: «No se puede dejar a dos mujeres solas en ese teatro inmenso del Teatro Público, no se puede».

9 Monserrat es profesora de universidad, Anna es guía turística y escritora de monólogos, Marina trabaja en televisión (tras las cámaras) y la ya mencionada Julia es actriz y directora de teatro.

capacidad para actuar ya que su agencia es reducida a la de mero espectador pasivo de su propia vida, siendo incapaz de detener el desarrollo de la relación lésbica. A pesar de que en su introducción, afirma que él ha tenido que ver en la creación de la obra de teatro<sup>10</sup> lo cierto es que la narración que se realiza posteriormente está claramente enfocada desde la perspectiva de las dos mujeres. Balletbó-Coll dota a sus personajes femeninos de la capacidad de «hablar», convirtiendo en protagonistas tanto sus acciones como sus puntos de vista y limitando, y en cierta manera silenciando, la capacidad de acción lo masculino hegemónico. Es más, la historia de deseo lésbico, al contrario que la experiencia de Gerardo, se convierte en algo de interés, algo que tiene que ser contado y que, por lo tanto, debe abandonar la situación de invisibilidad en la que se ha mantenido.

Este personaje encarna una clara masculinidad hegemónica (Connell, 1996), es decir, las cualidades que son socialmente asociadas tradicionalmente a ser un «verdadero hombre». Es ese «macho ibérico» que asume un papel de protección y control sobre «su» mujer. Es un hombre autoritario que antepone su bienestar por encima del de Julia y que incluso es capaz de manipular al promotor de la obra para que no sea estrenada. Gerardo sabe que Marina supone una amenaza para su núcleo heteronormativo y por ello intenta evitar por todos los medios que Julia dirija la obra. Sin duda, tanto la historia como el desenlace de la narración sirven para desautorizar su comportamiento otorgándole el papel de gran perdedor: frente a su masculinidad normativa tradicional se muestra un amplio espacio de posibilidades abierto por el deseo lésbico. En el caso de *Costa Brava*, la inoperancia de la masculinidad es tal que no hay ni un solo personaje masculino principal y la aparición de un hombre se reduce a un compañero de trabajo que insiste en tener una cita con Montserrat y que es rechazado continuamente. Estas películas se enfrentan a la posición de subalternidad de las mujeres a través del enfrentamiento con la masculinidad, arcaica y sexista, que hace que los hombres presentados sean construidos como otredad en un texto dirigido por y para las mujeres (García López, 2009: 236).

Esta contraposición o incluso rechazo de la masculinidad hegemónica tiene un claro exponente en el intento de resignificación del concepto de familia y del de normalidad que han señalado algunas autoras y que se hace patente en estos largometrajes (Kim, 2003: 471; Ituarte Pérez, 2012: 15; Ortega Oroz, 2014: 68). Este discurso que rechaza la idea de una familia normal en el sentido tradicional está presente en ambas películas a través de dos metanarrativas o representación diegética doble (García López, 2009: 236). Me centraré en la ofrecida por *Costa Brava* ya que es especialmente evidente. A la par que la historia de enamoramiento y posterior relación entre Anna y Montserrat, se introduce a modo de narración paralela el monólogo que Anna tiene intención de montar titulado: «Amarás a tu prójimo».

La protagonista es una madre de una familia tradicional que se autodefine como «comunista» y «liberal» que, sin embargo, da muestras de su homofobia ante la lle-

10 El fragmento al que me refiero es el siguiente: «Saben, yo he tenido algo que ver con el estreno de esta noche. Quizá a ustedes les gustaría saber cómo esta historia sobre una madre, Madame de Sévigné y su hija, Madame de Grignan, ha llegado hasta aquí. No, no, si a ustedes les interesa, si tienen curiosidad, por mi... bueno, a mí me haría bien hablar de ello. De verdad».



gada al vecindario de una mujer lesbiana. En un principio el ama de casa construye el modelo arquetípico de lesbiana en base al discurso de la depravación sexual<sup>11</sup> opuesto a su propia vida heteronormativa y religiosa en la que, añade, es «completamente feliz». Según avanza la película, se insertan fragmentos del monólogo que van mostrando como el discurso del ama de casa evoluciona hasta llegar a tener un encuentro sexual con su vecina y mostrar la realidad tediosa de su matrimonio. La protagonista del monólogo sirve para establecer la homosexualidad y la heterosexualidad como opuestos en un continuo donde la aceptación del lesbianismo supone el cuestionamiento de la unidad y estabilidad heterosexual (García López, 2009: 252).

Esta idea es expuesta visualmente a través de la utilización de un símbolo católico como es la basílica de la Sagrada Familia como fondo del escenario en el que se escenifica el monólogo. La intencionalidad de Balletbó-Coll es clara en lo que respecta a contraponer la narración de la historia de la pareja con las nociones de religión, patriarcado, domesticidad y heteronormatividad que son utilizadas socialmente para dotar de sentido y legitimar la imagen de la familia nuclear heterosexual (Ortega Oroz, 2014: 68). La superposición de las imágenes no es más que la materialización visual de la confrontación que está presente en ambas diégesis: frente a la familia tradicional basada en la rigidez y la tradición se erige una familia marcada por los diferentes momentos de crecimiento personal, intimidad y afecto que se representan en el álbum familiar.

Así mismo, el monólogo no solo sirve como un dispositivo que refleja el proceso de aceptación del lesbianismo a través de la lucha contra el estereotipo (Kim, 2003: 476) sino que además evidencia el carácter liberador de la transgresión del deseo sexual heterosexual<sup>12</sup>. La directora hace evidente esta concepción en ambas películas a través de un lenguaje freudiano recurrente así como a la temática edípica elegida para su segundo filme *Sévigne*. De esta manera, la concepción freudiana del deseo como represión es alterada y ampliada por el deseo entre mujeres que no puede ser contenido por la Ley del padre (Ituarte Pérez: 2012: 21)<sup>13</sup>. Incluso en el caso de *Sévigne*, en el que la historia de Julia está marcada por el drama de la muerte de su hija y su falta de superación del mismo, la aparición en su vida de Marina supone la desestabilización de su ya precaria relación con Gerardo. El proceso de enamoramiento que vivirá con Marina, no solo sirve para cuestionar la relación heterosexual sino que además le servirá para poner fin al proceso de duelo. La directora dota a las relaciones lésbicas de la capacidad de ampliar las opciones

11 El fragmento al que me refiero es el siguiente: «Bueno la vecina es...ya saben...es...lesbiana. Yo soy muy liberal, soy comunista pero no quiero que los niños pasen a su jardín. Ya saben, y si un día se encuentran con el equipo olímpico de tenis femenino ¿eh? Y soy muy liberal pero a los niños se les pueden ocurrir muchas cosas».

12 Existen multitud de ejemplos recientes en los que a diferencia de las películas de Balletbó-Coll la relación entre las mujeres no tiene un final feliz. Puede señalarse el filme vasco *80 egunean* en el que Antxu una ama de casa decide sacrificar su felicidad con Maite a cambio de permanecer en su hogar con su marido. El deseo lésbico es concebido como liberador pero sin embargo la protagonista decide mantener las cosas tal cual están para no causar daño a su marido.

13 En este sentido destaca el análisis de la película *Sévigne* en clave psicoanalítica de Ituarte Pérez (2012).

vitales y laborales de las protagonistas sin que por ello deban renunciar a sus ambiciones individuales.

En este sentido, tal y como afirma la autora Yeon-Soo Kim (2003: 471-472): «[t]he film promotes the acceptance of a lesbian family by stressing the universally sentimental nature of the family attachment». Un sentimiento de pertenencia a un grupo en el que sus integrantes se estimulan mutuamente y en el que no existen relaciones jerárquicas como las descritas en el monólogo del ama de casa o las personificadas por Gerardo sobre Julia. Como resultado se obtiene un «álbum familiar» que no solo sirve como subtítulo de Costa Brava sino que además sintetiza la intención principal de ambas películas: construir un sujeto lesbiano legitimado socialmente: «the family album serves as more than the subtitle of her film. It is a conceptual bridge that connects the lesbian couple with a broader audience» (Kim, 2003: 482).

#### 4. Autodefinition y sororidad

El papel del cine en la elaboración de textos culturales que han permitido la afirmación de una identidad social y sexual lésbica ha sido fundamental en las últimas décadas (Collins, 2011: 175). A través de la exposición pública del deseo entre mujeres –en diversos grados e intenciones– se ha conseguido problematizar la identidad lésbica visibilizando, tanto la existencia de mujeres lesbianas, como las particularidades de su situación opresiva. La inclusión de estos sujetos dentro de las narraciones ha permitido que otras mujeres lesbianas se sientan interpeladas por sus vivencias pudiendo identificarse con ellas y estableciendo lazos de pertenencia grupal. El cine ha servido para que, en un momento histórico en que se hablaba más bien poco sobre cualquier sexualidad calificada como «desviada», estos sujetos fueran conscientes de la existencia de «iguales» mitigando, así, el sentimiento de aislamiento pretendido por el sistema patriarcal.

Si hay un rasgo que es habitual en la construcción de textos fílmicos lesbianos es su vinculación con la sororidad femenina: «el lesbianismo es presentado como prolongación de una solidaridad femenina y como alternativa viable a los conflictos presentes en las relaciones heterosexuales» (Zecchi, 2004: 332). Ambas afirmaciones son perfectamente ejemplificadas por las películas seleccionadas en este estudio tanto en las relaciones de confianza y respeto que se establecen entre sus protagonistas como en la alternativa que suponen al modelo de heterosexualidad obligatoria (García López, 2009: 254) representado en un caso por el monólogo del ama de casa y en otro por Gerardo. El cine lésbico de la directora catalana tal y como han señalado otras autoras (Kim, 2003; García Lopez, 2009) puede ser puesto en relación con el *continuum* lesbiano de Adrienne Rich (1996: 13) y por lo tanto con una forma de entender las relaciones de mujeres que va más allá del deseo sexual y que engloba muchas otras experiencias basadas en la solidaridad común contra el heterosexismo. Es por esta razón que las protagonistas de las dos películas reclaman el espacio legítimo de su orientación sexual sirviéndose de una solidaridad general de las mujeres: «lesbian identity in the film is viewed as part of a whole alliance of women in general» (Kim, 2003: 481).

En el caso de *Sévigne*, la comprensión del *continuum* lesbiano, es decir, de esa experiencia fundamentada en la relación con otras mujeres, cobra un sentido y una amplitud determinantes al vincularlo con la metanarrativa teatral de Madame de Sévigne y su hija Madame de Grignan. Esta película engarza maternidad, lesbianismo y sororidad, no para mostrar una relación incestuosa sino para reflejar una visión del mundo que «conduce por la vía materna a la relación entre mujeres, a una feminización del mundo y a una lesbianización del mismo como subtexto» (Osborne, 2007: 65).

La directora no solo mostrará una identidad lésbica muy vinculada a las relaciones de sororidad entre mujeres sino que insistirá en mostrarla como una entidad que está constantemente «en progreso» (Ortega Oroz, 2014: 70). Mientras que Anna en *Costa Brava* y Marina en *Sévigne* –ambas interpretadas por Marta Ballebó-Coll– viven su identidad desde la autoaceptación, Montserrat y Julia ofrecen más resistencia llegando a rechazar explícitamente su categorización como lesbianas en diferentes momentos de los filmes o adoptando diferentes estrategias individuales que les permiten lidiar con el deseo y la atracción hacia otra mujer. Si se toma como ejemplo a Montserrat en *Costa Brava* puede observarse como este personaje atraviesa diferentes etapas que van desde la negación contundente al cuestionamiento y la aceptación parcial de su identidad. En un principio, su rechazo y omisión de la categorización de lesbiana es evidente a través de la necesidad de autojustificación constante: «siempre he mantenido unas relaciones fantásticas con los hombres, pero al mismo tiempo siempre me ha parecido que faltaba... que faltaba ...algo». Cualquier intento de hacer explícita cierta confusión sobre la orientación sexual va precedido de una afirmación con la que pretende dejar clara su heterosexualidad.

Según avanza la narración, una de las revelaciones de Montserrat –de cara a la audiencia y a la propia Anna– da un nuevo matiz a la problemática identitaria que se plantea. Mientras están sentadas en la calle, Montserrat le cuenta que en el pasado mantuvo, en efecto, una relación de dos años con una mujer que finalizó cuando esta se casó con un hombre. El problema identitario de Montserrat no se basa, de esta manera, en la dificultad para establecer una relación afectiva con otra mujer, algo que ya ha experimentado durante dos años, sino en asumir «lesbiana» como una categoría definitoria que aglutina una serie de experiencias vitales y significados culturales. Esto se hace muy evidente en sus negativas constantes a lo largo del filme: «yo no soy lesbiana». La joven ingeniera comenzará a transformar la manera en la que construye su relación con la categoría «lesbiana» a medida que avanza la narración y su relación con Anna se consolida, pasando de un: «yo no soy lesbiana solo porque me guste acostarme contigo» a un «soy lesbiana pero eso no significa que alguna vez no pueda acostarme con un hombre».

Estas sentencias continúan mostrando el rechazo evidente, así como el miedo a aceptar las consecuencias derivadas de la exposición pública de su sexualidad. Es habitual en este punto que se generen estrategias individuales que, amparadas en la fluidez de lo homosexual y lo heterosexual, busquen reducir o incluso anular las posibles consecuencias sociales de sus elecciones (Cox y Gallois, 1996: 19).

Montserrat pretende mantener su sexualidad al margen de su vida laboral, es decir, establecer dos espacios diferenciados. Esta decisión se ampara tanto en el ocultamiento de su sexualidad como en la presuposición social que se realiza sobre la heterosexualidad: todo el mundo es heterosexual hasta que se demuestre lo contrario. Montserrat, en un diálogo con Anna, expone su decisión como la más práctica de acuerdo al contexto social homófobo: «la sociedad no está lista para esto». De este modo, amparándose en una supuesta elección racional se exime a sí misma del reconocimiento de su propio miedo e inseguridad y lo vuelca sobre el contexto social. El problema en este caso no es que Montserrat tome una decisión que a priori puede ser lógica debido al contexto homófobo de las instituciones educativas, sino la falsa argumentación que esgrime en la que ni siquiera es capaz de hacer mención a la palabra «lesbiana»<sup>14</sup>. Montserrat puede ser catalogada de acuerdo a la tipología de estrategias establecida por Stephen Cox y Cynthia Gallois (1996: 19) como *passer*, es decir, como un sujeto que ante el miedo a ser estigmatizado mantiene su vida separada en dos esferas que, espera, no coincidan.

En los momentos finales de la película cuando se comienza a cerrar la narración se produce la última y resolutiva afirmación de Montserrat con respecto a su sexualidad: «soy lesbiana pero... da igual». En cierta manera este modo de dejar inconclusa la frase está revelando la superación de gran parte de las resistencias que le impedían valorar la categoría «lesbiana» como algo positivo o al menos su rechazo directo. Si bien es cierto que la auto-afirmación nunca es absoluta sino que está sometida a las convulsiones y retraimientos propios de las identidades (Eliaison, 1996: 54), el que Montserrat no trate de justificarse nos está revelando un gran avance en la comprensión y valoración positiva de su deseo.

Otro aspecto identitario fundamental es la materialización pública de la aceptación que va asociada a una visión más global e integrada de los espacios, alejada de la dicotomización espacial a la que me he referido. En este sentido la película ofrece una clara salida narrativa: ambas protagonistas se irán a los EEUU tanto a cumplir sus sueños como a comenzar «una nueva vida juntas» que se presupone estará marcada por la visibilidad pública. La narración, de este modo, vincula el proceso de desarrollo de la identidad lésbica con el de autorrealización personal: aceptarse como lesbiana tiene consecuencias muy positivas para la vida de Montserrat.

## 5. Consideraciones finales

En este texto he explorado algunos aspectos del cine de Marta Ballebó-Coll con la intención de revalorizar su trabajo como uno de los pocos ejemplos de cine lésbico español que puede ser considerado como producto de una mirada feminista. La construcción de los personajes, los espacios, la narración y la intercalación de

14 En este sentido los autores Susan R. McCarn y Ruth E. Fassinger (1996: 525) afirman que: «a woman may choose to be professionally «closeted» for important contextual reasons; as long as the choice has been addressed, this woman may be as developmentally integrated as the woman who is professionally open. However, at some point, as the woman lives in society with a clearly defined alternative sexual preference, she will have to address the meaning of lesbianism in that society».

metanarrativas definen dos historias que dan voz a las mujeres lesbianas como sujetos con capacidad de agencia. Es indudable que la elección de la directora de «suprimir» cierta exposición de la actividad sexual de las protagonistas puede tener efectos contraproducentes en la visibilización de las expresiones sexuales lésbicas. De esta manera, existe un claro riesgo y perjuicio al anular la representación de las escenas sexuales, no solo porque se está cediendo a las presiones del estereotipo sino porque además se está negando la posibilidad de explorar otras vías de representación que persigan reapropiarse y/o desestabilizar la objetualización que pretende la voyeurización (Halberstam, 2008: 59). Así mismo, debe considerarse con cautela la representación de estos personajes de acuerdo a una intención «normalizadora» que persigue integrar lo lésbico en las dinámicas heteronormativas.

Sin embargo, es fundamental recalcar que, a diferencia de otros largometrajes, Balletbó-Coll no demoniza a las identidades no hegemónicas para construir sus personajes. Estos son mujeres empoderadas no solo porque posean capacidad de acción sino porque no necesitan de la subalternización de otros sujetos para reafirmar su identidad. Tómese como ejemplo el cine gay en el que habitualmente se reafirma la identificación con el personaje principal a través de la ridiculización de la figura de la «loca» o el «mariquita» y, por ende, del rechazo de lo considerado como «feminizante» o «emasculador». En *Costa Brava* y *Sévigne* no se encuentran estos mecanismos de rechazo sino que los filmes se centran en reflejar el proceso de «liberación» de la identidad lésbica y de su deseo a través de la sororidad y el respeto de/por lo femenino.

Estos filmes deben ser comprendidos de acuerdo a un contexto histórico que ha sexualizado y espectacularizado permanentemente el deseo lésbico. De esta manera pueden ser considerados en tanto que contradiscursos que tratan de alejarse de las representaciones estereotípicas a las que se ha constreñido lo lesbiano, limitando y simplificando sus expresiones culturales. Dicho esto, considero necesario reconocer y fomentar la variedad de perspectivas y de aproximaciones al deseo lésbico para así enriquecer las representaciones y los discursos que lo construyen. En este sentido, tomo las palabras de Jacky Collins (2011: 190) al respecto de la representación lésbica literaria:

Therefore, despite what may appear initially to be opposing perspectives (to work toward or to eschew normalization) regarding the manner in which lesbian literary identities should be presented and elaborated, it is perhaps prudent to encourage proliferation in order to allow for a multiplicity of voices, stemming from a wide range of lesbian writers and characters, the volumen of which would demand society's attention and recognition.

Por último, me gustaría mencionar el necesario ejercicio que lleva a cabo Balletbó-Coll al invertir la mitología heterosexista por la que se considera que las relaciones lésbicas son el fruto del «rencor» de mujeres «dañadas» por el mal trato sufrido por parte de hombres. El deseo lésbico es experimentado como una orientación que obedece a criterios emocionales individuales y no a «traumas» creados para sostener la hegemonía heterosexual. «La existencia lesbiana es representada (...) como

una descarga eléctrica y potenciadora entre mujeres» (Rich, 1996: 25) y para ello Balletbó-Coll invierte el discurso patriarcal y es ahora la heterosexualidad la que obstaculiza el desarrollo del deseo lésbico. Tanto *Costa Brava* como *Sévigñé* inciden en proponer una visión de la autoexploración identitaria como un paso necesario para revelar el deseo lesbiano que ha sido oscurecido por el heterosexismo. Frente al esencialismo identitario clásico se plantea comprender la identidad como algo fluido que requiere de constante cuestionamiento.

## REFERENCIAS

- ALFEO, Juan Carlos (2011) «Análisis narratológico y sociedad representada: los personajes LGTB en el cine». En *Narrativas audiovisuales: los discursos. Estudios de Narrativa*. Madrid: Icono14, 1 (2), pp. 63-84.
- BALLESTEROS, Isolina (2001) *Cine (ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid, Fundamentos.
- CAMÍ-VELA, María Antonia (2005) *Mujeres detrás de la cámara: entrevistas con cineastas españolas, 1990-2004*. Madrid: Ocho y Medio.
- COLAIZZI, Giulia (2007) *La pasión del significante: teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- COLLINS, Jacky (2011) «'Sisters Are Doing It for Themselves': Lesbian Identities in Contemporary Spanish Literature». En Vosburg, Nancy y Collins, Jacky. *Lesbian Realities/Lesbian Fictions in Contemporary Spain*. Reino Unido: Bucknell University Press, pp. 175-190.
- COLLINS, Jacky y PERRIAM, Chris (2000) «Representation of Alternative Sexualities in Contemporary Spanish Writing and Film». En Jordan, Barry y Morgan-Tamosunas, Rikki. *Contemporary Spanish Cultural Studies*, Londres, Arnold, pp. 214-222.
- CONNELL, Raewyn W. (1996) *Masculinities*. California: University of California Press.
- COX, Stephen y GALLOIS, Cynthia (1996): «Gay and Lesbian identity Development». En *Journal of Homosexuality*, 30(4), pp. 1-30.
- DE LAURETIS, Teresa (1984) «Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema». Indiana: Indiana University Press.
- ELIASON, Michele J. (1996) «Identity Formation for Lesbian, Bisexual, and Gay Persons: Beyond a 'Minoritizing' View». En *Journal of Homosexuality*, 30(3), pp. 31-58.
- GARCÍA LÓPEZ, Ana (2009) *Feminine identity as the site of struggle: The confrontation of different models of femininity in contemporary Spanish cinema directed by women (1990-2005)*, (Tesis doctoral), Universidad de Bedfordshire
- GONZÁLEZ, Clarissa (2011) «Visibilidad y diversidad lésbica en el cine español: Cuatro películas de la última década». En *Icono14*, (9), pp. 221-255.
- HALBERSTAM, Jack (2008): «Masculinidad femenina». Barcelona: EGALES.
- ITUARTE PÉREZ, Leire (2012) «El 'romance familiar' sale del armario: la fantasía femenina en Sévigñé (Julia Berkowitz)». En *Feminismo/s*, (19), pp. 13-27.

- KIM, Yeon-Soo (2003) «Family Album as a Portable Home: Marta Ballebó-Coll's Costa Brava (Family Album)». En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 27(3), pp. 469-484.
- MCCARN, Susan R. y FASSINGER, Ruth E. (1996) «Revisioning Sexual Minority Identity Formation: A New Model of Lesbian Identity and its Implications for Counseling and Research». En *The Counseling Psychologist*, 24(3), pp. 508-534.
- MELERO, Alejandro (2014) «Arquetipos gay y lesbiano en el cine de la Transición». En Nash, Mary. *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza, pp. 271-294.
- MIRA, Alberto (2004) *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: EGALES.
- MULVEY, Laura (1988) *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de cine y RTV.
- (1989): *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*. London, Palgrave Macmillan.
- NASH, Mary y TORRES, Gemma (Eds.) (2009) *Feminismos en la Transición*. Barcelona: Grup de Recerca Consolidat. Multiculturalisme i Gènere.
- NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad (2010) «Mujeres directoras del cine: un reto, una esperanza». En *Pixel-Bit: Revista de Medios y Educación*, (37), pp. 121-133.
- ORTEGA OROZ, Elena (2014) «I'm not, but... I am, but... Identitats lèsbiques en trànsit als films de Marta Ballebó-Coll». En Rodríguez Granell, Ana (Coord.). *Identitats en conflicte en el cinema català*. Barcelona: UOC, pp. 63-79.
- OSBORNE, Raquel (2007) «Entre el rosa y el violeta». En *Labrys, études féministes/ estudios feministas*, Disponible online en el siguiente enlace: [[http://cdd.emakumeak.org/ficheros/0000/0334/Osborne\\_Raquel\\_-\\_Entre\\_el\\_rosa\\_y\\_el\\_violeta\\_\\_nov07.pdf](http://cdd.emakumeak.org/ficheros/0000/0334/Osborne_Raquel_-_Entre_el_rosa_y_el_violeta__nov07.pdf)].
- PELAYO, Irene (2009) *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español*, (Tesis doctoral), Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Facultad de Ciencias de la Información.
- PLATERO MÉNDEZ, Raquel (2009) «Lesboerotismo y la masculinidad de las mujeres en la España Franquista». En *Bagoas*, 3, pp. 15-38.
- RICH, Adrienne (1996) «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana». En *Duoda: estudios de la diferencia sexual*, (10), pp. 15-48:
- ROSE, Gillian (2002) *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: SAGE.
- SÁNCHEZ DEL PULGAR LEGIDO, Rosa María (2017) «Homosexualidad latente en el cine del siglo XX». En *Femeris*, 2 (2), pp. 99-118.
- SMITH, Paul Julian (1988) *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- VALCÁRCEL, Amelia (2006) «Treinta años de feminismo en España». En *Historia de las Mujeres en España y América latina*. Madrid: Cátedra, pp. 415-432.
- ZECCHI, Bárbara (2004) «Mujer y cine: estudio panorámico de éxitos y paradojas». En Cruz, Jacqueline y Zecchi, Bárbara: *La mujer en la España actual: evolución o involución*, Madrid, Icaria, pp. 315-350.

ZURIAN, FRANCISCO A. y CABALLERO, ANTONIO A. (2013) «¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los Gender Studies y la estética audiovisual», En *Actas del 2º Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación*, pp. 475-487.

Recibido el 6 de septiembre de 2017  
Aceptado el 7 de noviembre de 2017  
BIBLID [1132-8231 (2017): 29-46]



## La maternidad y las relaciones materno-filiales en la obra de Elena Ferrante

### *Motherhood and Mother-Child Relationships in Elena Ferrante's Work*

#### RESUMEN

Bajo el pseudónimo de Elena Ferrante, la escritora italiana de identidad desconocida hasta la fecha recrea un universo literario femenino en el que los vínculos entre mujeres son la clave para desarrollar historias de desestabilización personal y superación. Por su enfoque novedoso, llama la atención la relación conflictiva que se plantea entre mujeres o entre madre e hija, como en la novela *I giorni dell'abbandono*. Por ello, en el presente trabajo se analizará la representación de la maternidad en la literatura y, de manera especial, nos centraremos en el tratamiento de la maternidad y las relaciones materno-filiales en la mencionada obra.

**Palabras clave:** maternidad, Elena Ferrante, reflejo materno, subjetividad.

#### ABSTRACT

Under the pseudonym Elena Ferrante, the Italian writer of unknown identity thus far evokes a female literary universe in which the links between women are pivotal to unfold stories of personal destabilization and self-improvement. Due to its novel touch, the stormy relationship depicted between mother and daughter in novels such as *I giorni dell'abbandono* really attracts the attention. Based on the foregoing, in the present work, the representation of maternity in literature, and especially, the appraisal of maternity and mother-child relationships in the works of Ferrante will be analyzed.

**Keywords:** Motherhood, Elena Ferrante, Maternal Reflex, Subjectivity.

#### SUMARIO

1.- Las relaciones entre la maternidad y la literatura. 2.- La representación de la maternidad en la literatura femenina italiana del siglo XX. 3.- Introducción a la obra de Elena Ferrante. 3.1.-La historia de Olga, una historia de desestructuración; 3.2.- Olga e Ilaria: la maternidad negada; 3.3. Olga y los fantasmas de la «madre»; 4. Conclusión. -Referencias y Bibliografía.

1 Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe. Área de italiano. Universidad de Murcia. Maria.reyes1@um.es

## 1. Las relaciones entre la maternidad y la literatura

Cuando se abordan las relaciones que se establecen entre la maternidad y la tradición literaria, eminentemente masculina<sup>2</sup>, es posible afirmar que existe un desequilibrio evidente entre la representación de la madre, un rol que se suele dar por descontado en las producciones literarias por actuar como un agente pasivo, y del padre que, según Fabiano Massimi (2012), generalmente juega un papel decisivo en la narración y desplaza a la mujer al segundo plano. La maternidad ha tenido siempre una gran trascendencia en la vida de la mujer y, como Lucy Delogu sostiene, sus efectos han sido «a volte devastanti nella vita della donna, ed è stata soprattutto sfruttata come vincolo biologico per imprigionarla» (Delogu, 2015: 7)<sup>3</sup> y relegarla a los márgenes sociales. Además, no solo queda desplazada la figura de la madre sino también el fenómeno de la maternidad en su totalidad: «la maternidad, y en particular la concepción, el embarazo, el parto, el puerperio y la crianza de los hijos cuando son aún muy pequeños, han carecido, al menos hasta las últimas décadas, de atención literaria» (Herrero Gil, 2014).

La manera en la que se representa la madre y la escasa visibilidad de la experiencia maternal en la literatura tradicional ha dado lugar a varias hipótesis, y todas ellas están relacionadas con los parámetros masculinos que se han utilizado para conceptualizar la realidad. El imaginario cultural patriarcal contempla dos modelos de madres posibles: la imagen positiva de la madre, que aparece representada simbólicamente como la cuidadora incondicional del hogar, la heroína doméstica, cuya capacidad de intervención es limitada en un espacio que, paragonado al espacio en el que se mueve el padre, se reduce a cuatro paredes donde la vida transcurre aparentemente con mínimas interrupciones. Su experiencia en el mundo aparece ligada a los valores predominantes masculinos y, en consecuencia, la mujer-madre<sup>4</sup>, actúa para cumplir dos funciones determinadas: ser reproductora de hijos y transmisora de la ideología dominante. Por otro lado, y respecto al segundo modelo, la literatura ofrece una imagen opuesta a la anterior, la madre incapaz, la desertora o la madrastra, que rompen con el rol materno tradicional y alimentan un desencuentro entre la figura de la madre y de la mujer.

Ambos estereotipos femeninos, sobre todo presentes en el género novelesco a partir del siglo XVII, se originaron en los inicios de las distintas culturas occidentales cristianas con las imágenes de María y Eva:

The holy Virgin, pure and good, willing to sacrifice and to be made an instrument of God versus the temptress, herself seduced by the Devil, carnal in

2 Las obras comprendidas dentro de esa tradición literaria han seguido un canon masculino que Enric Sullà define como un «baluarte [...] de la cultura masculina blanca occidental» (Sullà, 1998: 187).

3 Las traducciones de las citas son propias: «[...] a veces devastadores en la vida de una mujer, y sobre todo ha sido explotada como vínculo biológico para encarcelarla».

4 La estudiosa América Luna Martínez, en su trabajo acerca de las relaciones entre maternidad y literatura, se detiene en la relevancia de la representación de las madres en la literatura y afirma que su estudio es «fundamental si consideramos que por varios miles de años uno de los rasgos de la identidad femenina ha sido dado en función de su capacidad reproductora, es decir para el patriarcado *mujer* es sinónimo de *madre*» (2001: 37).

her sinfulness, who defies the rules lain down to her and thereby causes not just her own fall but the fall of man, the expulsion from Paradise. These two biblical women represent a kind of female duality, the two core qualities that have traditionally been assigned to women (Kühl, 2016: 171- 172)<sup>5</sup>.

Estas dos imágenes, modificadas y adaptadas a cada tiempo y lugar, han servido para asentar las bases de la feminidad dentro de una cultura masculina. Sin embargo, a lo largo del siglo XX, es posible apreciar un cambio en la imagen que se proyecta de la madre en la literatura, que desde ese momento aparece en numerosas ocasiones como el personaje principal, y la relevancia que adquiere la cuestión de la maternidad, un argumento que también aborda la dimensión de las relaciones materno-filiales. Estos cambios están motivados prevalentemente por el auge de las escritoras y el movimiento feminista, dos factores que impulsan un acercamiento a la lectura como mujer y como feminista, y que subvierten «la construcción de un pensamiento patriarcal que ha formado una conciencia sobre lo femenino desde su particular perspectiva» (Peppino Barale, 2012: 116).

Para desafiar las estructuras de pensamiento propuestas por la cultura patriarcal, Anna Rossi Doria (1993) considera fundamental construir una tradición para la creación de una existencia autónoma de las mujeres. Para elaborar dicha tradición en el campo literario, la estudiosa Neria de Giovanni (2003) apunta a la concienciación de la autoría femenina<sup>6</sup> en un proceso que denomina *maternage*, y que consiste en reconocer la tradición anterior para elaborar una reflexión teórica que sirva de modelo para las generaciones sucesivas. Es necesario que las mujeres observen, analicen y reconozcan a las escritoras anteriores y sus experiencias para reconstruir una genealogía femenina:

... una storia di soggetti femminili, diversi tra loro, che oggi serve per dare sfondo e peso alle conquiste e ai problemi di oggi, serve a dare il senso della storia alle donne che non sanno di possederla e che, finché non la conosceranno, avranno maggiore difficoltà a essere autonome, magari anche da essa, per costruire la propria soggettività (Santoro, 1997: 13)<sup>7</sup>.

5 «La santa Virgen, pura y bondadosa, dispuesta a sacrificarse y a convertirse en un instrumento de Dios contra la tentadora, seducida por el Diablo, carnal en su pecaminosidad, que desafía las normas que se le imponen y de este modo causa no solo su propia caída sino la caída de los hombres, la expulsión del Paraíso. Estas dos mujeres bíblicas representan un tipo de dualidad femenina, englobando las dos cualidades principales que se le han asignado a las mujeres tradicionalmente».

6 La estudiosa señala que una de las causas que ha obstaculizado el asentamiento de la autoría femenina en la literatura es que las mujeres han sido las primeras «[...] a non portare consapevolezza, non avere coscienza della propria opera» «que no han propiciado la toma de conciencia, que no han tenido conciencia de la propia obra» (De Giovanni, 2003: 9).

7 «... una historia de sujetos femeninos, distintos entre ellos, que hoy sirve para dar un trasfondo y un peso a las conquistas y a los problemas de hoy, sirve para dar sentido a la historia de las mujeres que no saben que la poseen y que, hasta que no la conozcan, tendrán mayores dificultades para ser autónomas, y posiblemente a raíz de esta, podrán construir la propia subjetividad».

No urge solo reconocer y afirmar una tradición anterior, sino también transformar la literatura, utilizar un lenguaje renovado<sup>8</sup> y adaptarla a las necesidades de las escritoras que, por su experiencia en el mundo, será diversa a la del varón. Se crea así una nueva escritura, la femenina, que plantea temáticas concernientes a las realidades de las mujeres, como es la maternidad, y crean una crítica al respecto.

## 2. La representación de la maternidad en la literatura femenina italiana del siglo XX

Muchas pensadoras feministas se han detenido en el análisis de la disciplina literaria ya que esta puede ser entendida como una fuente de acceso al conocimiento y una forma de indagar en nuestra experiencia en el mundo real o imaginario:

El valor de lo literario para la vida humana tiene que ver con su capacidad para modelar nuestra experiencia, para atribuir al universo una imagen sin la cual no podríamos captarlo, que regula y dirige nuestros códigos de comunicación. [...]. Desde este punto de vista, la literatura es ordenación, interpretación y articulación de la experiencia (Moreno, 1997: 108).

La crítica literaria feminista comienza a indagar y replantea el problema de la carencia de referentes literarios que interpretaran y articularan la experiencia femenina narrada por mujeres como sujetos, sin caer en los estereotipos masculinos dominantes. A lo largo del siglo XX, en Italia, gracias a las aportaciones del movimiento feminista<sup>9</sup>, las mujeres utilizan la escritura para dar voz a sus propias exigencias y se acercan a los textos de escritoras del pasado desde una óptica diversa, redescubriendo escritos privados de autoría femenina tales como cartas, diarios o autobiografías, logrando así dar visibilidad a la contribución escritural de muchas mujeres «presentada como prueba de la conciencia de las mujeres y de su expresión» (Peppino Barale, 2012: 117). Por lo tanto, y como propone Marina Zancan (1998), la escritura femenina recorre un doble itinerario en el que se hace necesario visibilizar a las escritoras y reconsiderar el aparato crítico de sus textos, que se manifiesta a través de un imaginario propio:

8 Chiara Stinghi hace referencia a la especificidad del lenguaje de las mujeres debido a las diferencias biológicas, sociales e históricas que han configurado la existencia femenina: «La scrittrice prova ad esprimere sensazioni fisiche legando la scrittura al corpo che entra nel linguaggio delle donne non solo come tema, ma anche come percezione: la lingua utilizzata non si limita ad esprimere idee, ma evoca gesti, emozioni, il linguaggio stesso della fisicità. Le donne parlano di emozioni e di sentimenti attraverso il linguaggio del corpo: l'arrossire, il comparire di un sorriso sono la corrispondenza tra il dentro ed fuori, tra emozioni e apparenza» «La scrittrice intenta expresar sensaciones físicas vinculando la escritura al cuerpo que forma parte del lenguaje de las mujeres no solo como tema, sino también como percepción: la lengua utilizada no se limita a expresar ideas, también evoca gestos, emociones, el lenguaje propio de la experiencia física. Las mujeres hablan de emociones y sentimientos a través del lenguaje del cuerpo: el hecho de ruborizarse, de que aparezca una sonrisa son la correspondencia entre el dentro y el fuera, entre emociones y apariencia» (Stinghi, 2005).

9 Con el «movimiento feminista» pretendemos abarcar no solo la década de los 70 sino también los orígenes del movimiento en Italia en la segunda mitad del siglo XIX con personalidades tan relevantes para el devenir de las mujeres como Anna Maria Mozzoni, Cristina Trivulzio Belgiojoso o Anna Kuliscioff.

Leggere le scritture delle donne significa recuperare non solo testi e nomi cancellati dalla nostra memoria, ma, se la lettura è quella «giusta», recuperare la funzione culturale, oltre che sociale, che le donne svolsero in Italia, e capire meglio la Storia, quanto essa sia ricca, articolata, come la vita, e quante possibilità di scelta e di sguardo essa offra ogni giorno (Santoro, 1997: 19)<sup>10</sup>.

La representación de la maternidad en el contexto literario italiano pone de manifiesto, como apunta Giovanna Miceli Jeffries (1997), la trascendencia que esta tiene y ha tenido en el desarrollo político, social y cultural del país así como la evolución del rol de la madre. Si nos detenemos en el siglo XX, la maternidad ha sido objeto de una constante negociación por parte de ideologías dominantes, como el Catolicismo o el Fascismo, y las revisiones que proponen las feministas del estatus de la maternidad:

While Catholicism and Fascism concurred to institutionalized motherhood as the only and supreme goal of womanhood –with the subsequent establishment of the stereotyped Italian «mamma» in popular as well as ethnic culture– the women’s liberation and emancipatory movement in the early seventies critiqued and destabilized that image by reclaiming women’s control of their bodies, as well as political, private, and economic quality (Miceli Jeffries, 1997: 212)<sup>11</sup>.

En estos años las mujeres tratan de recuperar la genealogía madre-hija, alejándose de la imagen materna que se ha transmitido y que «emerge continuamente como un’ombra minacciosa anche nelle cronache del presente» (Chemotti, 2009: 21)<sup>12</sup>. Al inicio del siglo, escritoras italianas como Grazia Deledda, Annie Vivanti o Ada Negri mostraron su rechazo ante los nuevos ideales católicos que pretendían mantener la unidad familiar bajo el cuidado materno. Sibilla Aleramo revolucionó el panorama literario con su ensayo *Una donna* en el que cuestiona varios aspectos de la vida de la mujer, entre ellos el rol de la madre, y afirma que: «... la buona madre non deve essere, come la mia, una semplice creatura di sacrificio: deve essere una donna, una persona umana» (Aleramo, [1906] 2011: 85)<sup>13</sup>. La imagen de la madre esclava, para Aleramo, se convierte en el fatal e inevitable destino de las hijas, un sino que define como una monstruosa cadena de servidumbre, de mortificación y negación. La escritora y periodista Matilde Serao se opone abiertamente a

10 «Leer las escrituras de las mujeres significa recuperar no solo textos y nombres cancelados de nuestra memoria, sino que, si la lectura es la «justa», [significa] recuperar la función cultural, además de social, que las mujeres desarrollaron en Italia, y comprender mejor la Historia, cuanto sea rica, articulada, como la vida, y cuantas posibilidades de elección y perspectivas ofrece cada día» .

11 «Mientras que el Catolicismo y el Fascismo coinciden en institucionalizar la maternidad como el único y supremo objetivo de las mujeres –con la consiguiente creación de la estereotipada «mamma» italiana en la cultura étnica y popular– la liberación de las mujeres y el movimiento emancipador de los inicios de los setenta criticó y desestabilizó esa imagen reivindicando el control de las mujeres sobre su cuerpo, así como sus atributos políticos, privados y económicos».

12 «emerge continuamente como una sombra amenazadora en las crónicas del presente».

13 «... la buona madre non tiene que ser, como la mia, una simple criatura de sacrificio: debe ser una mujer, una persona humana» .

la exaltación de la figura maternal propuesta por el régimen fascista y dirige varios artículos publicados en *Il Giorno* a todas las madres italianas que experimentan el dolor por la pérdida de los hijos en la guerra. Otra escritora contraria a las ideas fascistas fue también Alba de Céspedes que, como Laura Benedetti sostiene, hace un retrato de la mujer real y de un personaje que resulta «a total stranger in the culture of motherhood promoted by Fascism» (Benedetti, 2007: 69)<sup>14</sup>.

Tras la Segunda Guerra Mundial, y siguiendo el estudio de Benedetti (2007), surgen nuevas figuras literarias que se enfrentan a un sentimiento identitario dividido entre la mujer y la madre, como proponen las escritoras Natalia Ginzburg o Fausta Cialante. Desde una perspectiva diversa, Elsa Morante realza la figura de la madre<sup>15</sup> y las relaciones materno-filiales ocupan un papel central en su obra, destacando especialmente la relación casi mística entre Ida y su hijo Useppe<sup>16</sup> en la novela *La Storia* (1974). Otra de las escritoras que explora las relaciones entre la madre y el hijo es Grazia Livi, que describe la relación con el hijo en un modo físico y sensual (Blelloch, 1987) en la novela *L'amore* (1978). Lalla Romano da una visión personal de las relaciones materno-filiales, profundas y apasionadas, que califica como un fracaso por el desequilibrio de poder: «Lalla Romano affida alle sue pagine una denuncia forte e coraggiosa e ci consegna l'immagine tenace e sofferta di una donna- madre e di una scrittrice attenta e sensibile, tra *pietas* e amarezza [...]» (Chemotti, 2009: 170)<sup>17</sup>.

El argumento de la maternidad y las relaciones materno-filiales continúa suscitando interés entre las escritoras italianas contemporáneas, como Clara Sereni, Nadia Comencini, Adriana Assini o Francesca Sanvitale, quienes reflejan en sus obras distintas visiones de la maternidad y una multitud de posibles relaciones entre madres e hijos. Una de las escritoras que visibiliza la maternidad desde la subjetividad femenina y explora las relaciones y los conflictos que surgen de las relaciones materno-filiales es Elena Ferrante, una enigmática escritora que ha revolucionado el panorama literario actual más allá de las fronteras italianas.

### 3. Introducción a la obra de Elena Ferrante

Elena Ferrante, o «Elena Ferrante», es una de las escritoras italianas más relevantes de los últimos años. Su anonimato, el pseudónimo tras el que se esconde y su peculiar forma de conceder entrevistas, todas por escrito, ha creado un gran revuelo en los círculos literarios y mediáticos. El concepto que Ferrante tiene de la obra literaria y del escritor, a quien considera que se le otorga una excesiva aten-

14 «un extraño total en la cultura de la maternidad promovida por el Fascismo».

15 La maternidad para Elsa Morante es «uno dei momenti più arcani e divini del grande enigma della natura» «uno de los momentos más arcanos y divinos del gran enigma de la naturaleza» (Sgorlon, 1988: 104).

16 El personaje de Ida fue criticado por las feministas que acusaban a Morante de representar «una donna idiota, oppressa e incapace di ribellarsi» «una mujer idiota, oprimida e incapaz de rebelarse» (Blelloch, 1987: 89).

17 «Lalla Romano delega en sus páginas una denuncia fuerte y valiente y nos muestra la imagen tenaz y sufrida de una mujer-madre y de una escritora atenta y sensible, entre la *pietas* y la amargura [...]»

ción, ha suscitado un considerable interés por parte de la crítica al cuestionar las reglas del mercado editorial actual. Sorprende su persistente negativa a participar en todo tipo de actividad promocional y opta por dejar que el libro recorra su trayectoria y sea valorado únicamente por la excelencia del contenido que, generalmente, se centra en distintos aspectos del universo femenino.

La scrittrice predilige l'assenza perché consegna il presente solo alle sue parole e in esse è viva in maniera lacinante, acuta e forte. Perché, come la Napoli in cui ambienta i suoi romanzi, Elena Ferrante non crede al culto dell'effigie, assume la fisicità dei suoi libri, veri *noir* alla ricerca delle ombre dentro un viaggio che scende agli inferi del caos e dei nemici originari: la sua scrittura, elegante, sensuale e raffinata, scava nelle pieghe dell'animo femminile [...] (Chemotti, 2009: 272)<sup>18</sup>.

Ferrante utiliza la escritura para explorar diversos aspectos de la experiencia femenina e indaga en la naturaleza de las relaciones de amistad, familiares o conyugales que las mujeres mantienen con su entorno. Estas relaciones, generalmente conflictivas, conducen a una serie de reflexiones formuladas a través de los pensamientos de los personajes, quienes analizan sus problemas existenciales e identitarios, y tratan de reconducir sus vidas. La existencia de estas mujeres está estrechamente vinculada a un profundo malestar y al inconformismo de una vida construida en torno a las estructuras patriarcales. Cuando, por diversos motivos, comienzan a desestructurarse sus pilares existenciales, los personajes femeninos sufren fuertes desequilibrios emocionales e inician una andadura hacia su reconstrucción personal, cuestionando los roles femeninos y los diferentes vínculos que se crean entre las mujeres. Como Ferrante argumenta, sus protagonistas experimentan un proceso de fragmentación para, más tarde, reconstruir su identidad quebrantada en un proceso que explica como:

... raccontare, oggi, un io femminile che all'improvviso si percepisce in destrutturazione, smarrisce il tempo, non si sente più in ordine, si avverte come un vortice di detriti, un turbino di pensieri-parole. Per poi fermarsi bruscamente e ricominciare da un nuovo equilibrio, che non è necessariamente più avanzato del precedente e nemmeno più stabile (*La Frantumaglia*, 2003: 215)<sup>19</sup>.

Autora de la tetralogía de *L'amica geniale*, título con el que se da comienzo a la historia de amistad entre Lina y Lenù, Ferrante ha publicado, además, *L'amore molesto* (1992), *I giorni dell'abbandono* (2002) y *La figlia oscura* (2006), siete novelas en las que se

18 «La escritora prefiere la ausencia porque entrega al presente solo sus palabras y en estas está viva de manera lacinante, aguda y fuerte. Porque, como la Nápoles en la que ambienta sus novelas, Elena Ferrante no cree en el culto de la efigie, asume la materialidad de sus libros, auténticos *noir* en busca de las sombras dentro de un viaje que desciende a los infiernos del caos y de los enemigos originarios: su escritura, elegante, sensual y refinada, ahonda en los pliegues del alma femenina».

19 «... narrar, hoy, un yo femenino que de repente se percibe en plena desestructuración, pierde la noción del tiempo, no se siente en orden, se observa como una vorágine de detrito, una turbina de pensamientos-palabras. Para después afirmarse bruscamente y volver a empezar desde un nuevo equilibrio, que no es necesariamente más avanzado que el anterior ni tampoco más estable».

proponen diferentes dimensiones de las posibles relaciones que se establecen entre mujeres: madre-hija, amigas, mujer-mujer, mujer-espejo. A continuación, pasaremos a analizar la figura de la madre y las relaciones materno-filiales en la obra *I giorni dell'abbandono*.

### 3.1. La historia de Olga, una historia de desestructuración

Los personajes femeninos de la narrativa de Ferrante, y en este caso Olga, la protagonista de *I giorni dell'abbandono* (GA, de aquí en adelante), comparten la necesidad de analizar su reflejo en otras personas, en ellas mismas o en objetos, que serán cruciales para rastrear en su pasado y poder hallar fragmentos dispersos de la propia identidad que les guíen hacia una posición más estable en el presente. Sin embargo, la imagen especular que las mujeres observan de ellas mismas no será siempre satisfactoria o cumplirá las expectativas deseadas por el sujeto. En ocasiones, el reflejo que obtienen tras una mirada detenida en otras mujeres puede ser un elemento tranquilizador por el hecho de revelar una imagen conocida, pero también puede traicionar la propia imagen y desestabilizar al sujeto: «Gli specchi riflettono le immagini, ma nascondono le forme che riflettono, le lasciano avvolte nel mistero, e ci rimandano immagini allo stesso tempo familiari ed estranee, simulacri di qualcosa che ci assomiglia ma che allo stesso tempo non coincide perfettamente con noi» (Conti, 2015: 104)<sup>20</sup>. El simulacro de la imagen frente al espejo podría entenderse como la proyección de la imago, es decir, el reflejo de la representación inconsciente del sujeto, como sostenía Carl Gustav Jung (1912)<sup>21</sup>.

En las novelas de Elena Ferrante, la imago aparece como la identificación del sujeto con la imagen del otro, donde el otro es generalmente una construcción estereotipada de la mujer, creada para complacer a un modelo de sociedad patriarcal. Cuando los parámetros de la realidad en la que viven son vapuleados, las mujeres toman conciencia sobre el desequilibrio existente entre su imagen e imago y, en consecuencia, sobre su propia existencia. El trastorno de la imagen femenina, ocasionado por diversos motivos, ha sido conceptualizado por la propia escritora con un término que ha denominado *frantumaglia*<sup>22</sup>:

La frantumaglia è il deposito del tempo senza l'ordine di una storia, di un

20 «Los espejos reflejan las imágenes, pero esconden las formas que reflejan, las dejan envueltas en el misterio y, al mismo tiempo, nos remiten a imágenes familiares y extrañas, simulacros de figuras que se nos asemejan y, sin embargo, no coinciden perfectamente con nosotros».

21 El término *imago* se define como el «prototipo inconsciente de personajes que orienta electivamente la forma en que el sujeto aprehende de los demás; se elabora a partir de las primeras relaciones inter-subjetivas reales y fantásmicas con el ambiente familiar» (Ávila Espada, Rojí Menchaca, Saúl Gutierrez, 2014: 643).

22 En el homónimo libro (de aquí en adelante LF), publicado en el 2003, Ferrante hace alusión al origen del término, pronunciado por su madre cuando la escritora era pequeña y que, años más tarde, ha conseguido reconceptualizar: «Mia madre mi ha lasciato un vocabolo del suo dialetto che usava per dire come si sentiva quando era tirata di qua e di là da impressioni contraddittorie che la laceravano. Diceva che aveva dentro una frantumaglia. La frantumaglia (lei pronunciava *frantumaglia*) la deprimeva. [...] Era una parola per un malessere non altrimenti definibile, rimandava a una folla di cose eterogenee nella testa, detriti su un'acqua limacciosa del cervello. La frantumaglia era misteriosa, causava atti misteriosi, era all'origine di tutte le sofferenze non riconducibili a una sola evidentissima ragione» «Mi madre me ha dejado un vocablo de su dialecto que usaba para decir cómo se sentía cuando se debía llevar por impresiones contradictorias que la afligían. Decía que tenía dentro una *frantumaglia*. La *frantumaglia* (ella pronunciaba *frantumaglia*) la deprimía [...] Era una palabra para un malestar que no podía ser definido de otra manera, aludía a una cantidad de cosas heterogéneas en la cabeza, detritos sobre un agua fangosa del cerebro. La *frantumaglia* era misteriosa, causaba actos misteriosos, estaba en el orgien de todos los sufrimientos no atribuibles a una sola razón evidente» (LF, 2003: 109).



racconto. La frantumaglia è l'effetto del senso di perdita, quando si ha la certezza che tutto ciò che ci sembra stabile, duraturo, un ancoraggio per la nostra vita, andrà a unirsi presto a quel paesaggio di detriti che ci pare di vedere. La frantumaglia è percepire con dolorosissima angoscia da quale folla di eterogenei leviamo, vivendo, la nostra voce e in quale folla di eterogenei essa è destinata a perdersi (LF, 2003: 109)<sup>23</sup>.

En el caso de Olga, la desestabilización del sujeto surge tras la fragmentación de su vida anterior, su matrimonio, y el hecho de ser abandonada por el marido que, a su vez, se enamora de Carla, una mujer más joven. La desestructuración de los principios culturales y sociales, el final de un amor o de la vida en pareja, abre paso al abismo de la *frantumaglia*. La escritora defiende que su novela no ahonda en el fatídico hecho conyugal que experimenta Olga sino en la fragmentación y la consiguiente recomposición del sujeto que, en definitiva, narra una «historia de desestructuración» como la escritora sugiere:

In realtà Olga è donna d'oggi che sa di non dover reagire all'abbandono spezzandosi. Nella vita come nella scrittura mi interessa l'effetto di questo sapere nuovo: come agisce, che resistenza oppone, come combatte contro la voglia di morte e si conquista il tempo necessario per imparare a sopportare il dolore, quali stratagemmi o finzioni mette in atto per riaccettare la vita (LF, 2003: 88)<sup>24</sup>.

La protagonista narra el sufrimiento causado por el abandono y la traición de Mario, su marido, y cómo la ausencia de este en el hogar descompondrá su identidad, viéndose forzada a arrastrar como un peso insoportable su existencia y su condición de mujer y de madre. La integridad física y moral de Olga se irá fragmentando poco a poco y se manifestará a través del agotamiento emocional y corporal. La protagonista caerá en el abismo que se abre paso tras el abandono y sentirá su fracaso personal en los varios aspectos de su vida, como mujer, madre o esposa. A continuación se examinará la figura materna de Olga y la relación que mantiene con sus hijos, especialmente con Ilaria, que estará marcada por una creciente hostilidad tras el abandono.

### 3.2. Olga e Ilaria: la maternidad negada

En el campo del psicoanálisis, la imagen de la madre es el primer espejo en el que el neonato se mira y, en un primer momento, se identifica. No obstante, en un

23 «La frantumaglia es el depósito del tiempo sin el orden de una historia, de una narración. La frantumaglia es el efecto del sentido de la pérdida, cuando se tiene la certeza de que todo aquello que parecía estable, duradero, un ancla para nuestra vida, formará parte pronto de un paisaje de detritos que nos parece ver. La frantumaglia es percibir con dolorosísima angustia desde qué multitud heterogénea elevamos, viviendo, nuestra voz y en qué multitud heterogénea esta está destinada a perderse».

24 «En realidad Olga es una mujer de hoy que sabe que no tiene que reaccionar al abandono rompiéndose. En la vida como en la escritura me interesa el efecto de este nuevo saber: cómo reacciona, qué resistencia pone, cómo combate las ganas de morir y conquista el tiempo necesario para aprender a soportar el dolor, qué estrategias o ficciones utiliza para volver a aceptar la vida».

estado posterior de la vida, el espejo materno no sirve para la identificación del sujeto con la madre, sino para iniciar un proceso de concienciación. En la relación primaria entre madre e hija, muchas mujeres «oscillano tra vicinanza fusionale e fuga precipitosa al grido di «mai come lei» e [...] confondono il «con te» necessario al mantenimento di un' origine condivisa con un «come te» imprigionante e mortifero per l'inconscietà di chi lo abita e per le concrezioni culturali e simboliche che si sono formate nel corso della storia» (Rossi Doria, en Chemotti, 2009: 14<sup>25</sup>). En su estudio acerca de la subjetivación femenina en la literatura, Biruté Cipliauskaitė (2004) clasifica las relaciones especulares madre-hija en tres categorías: el espejo positivo cuando, en la relación madre-hija la hija acepta, no sin cierta resignación, continuar con la línea de sus antepasadas y adopta un rol más pasivo aunque con posibilidad de atravesar un proceso de concienciación; el espejo negativo, que supone el rechazo por parte de la hija al verse reflejada en la madre o, en ocasiones, es la figura maternal la que reniega de la hija huyendo del rol materno y/o negándose a transmitir las desdichas propias del sexo femenino; y, por último, el espejo sin marco, donde la relación madre-hija se trata de manera sincrónica y se prioriza el enfoque de la experiencia maternal en sí misma.

En la novela en cuestión aparecen los tres espejos propuestos por Cipliauskaitė para enmarcar las relaciones madre e hija. Sin embargo, en estas relaciones suelen abundar los aspectos negativos y el rechazo hacia la otra figura femenina. Stilian Milkova (2013) va más allá y utiliza el término «disgust», repugnancia, para referirse a dos puntos clave: los vínculos maternos-filiales y a la dimensión de la maternidad en su totalidad. Tomando como punto de partida este último, Olga experimenta un rechazo hacia su propio cuerpo tras haber experimentado la maternidad. Imagina el cuerpo joven de Carla, su delicada piel, sus senos firmes y, en definitiva, piensa en un cuerpo que aún mantiene su pureza. Para Olga, la maternidad es un lastre que tiene repercusiones directas en el cuerpo de la mujer: un desgaste físico y psicológico. La madre cede de su tiempo pero también de su propio espacio corpóreo que se ve obligada a sacrificar para dar vida a los hijos. Olga recuerda cuando sus hijos eran todavía pequeños y alude a una característica que le repugna: la emanación de un «malodore di mamma» (GA: 101). La protagonista rememora los momentos de la crianza inicial de los hijos y siente repulsión por el hecho de amamantar del mismo modo que hacen los animales o manchar su cuerpo con grumos o vómitos: «Scrivevo [...] come mi sentivo: un bolo fatto di materia viva che amalgamava e ammorbida continuamente la sua sostanza vivente per permettere a due sanguisughe voraci di nutrirsi lasciandomi addosso l'odore e il sapore dei loro succhi gastrici [...] Per quanto mi lavassi, quel malodore di mamma non se ne andava» (GA: 101)<sup>26</sup>.

25 «oscilan entre la cercanía de la fusión y la fuga impetuosa al grito de «nunca como ella» y [...] confunden el «contigo» necesario para mantener un origen compartido con un «como tú» encarcelador y mortífero para la inconciencia de quien lo habita y para las concreciones culturales y simbólicas que se han formado a lo largo de la historia».

26 «Escribía [...] cómo me sentía: un bolo alimenticio hecho de materia viva que amalgamaba y reblandecía continuamente su sustancia viviente para permitir a dos voraces sanguijuelas alimentarse dejándome impregnado el olor y el sabor de sus jugos gástricos [...] Por más que me lavara, ese mal olor de madre no se cancelaba».

Olga percibe la maternidad y la femineidad como dos polos opuestos; los hijos destruyen el cuerpo de la madre y aniquilan al sujeto privándole de lo femenino y convirtiendo su cuerpo en el «cuerpo de un incesto» (GA: 102). La maternidad se transforma en un sinónimo de sacrificio negativo, un dolor corporal y una humillación que concluirán con la muerte del sujeto femenino. Olga se define como «la madre da violare, non un'amante» (Ibídem), una mujer que ha perdido su cualidad de ser sexual y sexuado sacrificando su cuerpo por la maternidad. Ferrante hace referencia a esa dicotomía que se crea entre madre/mujer y reflexiona acerca de la pérdida de la condición física de la madre, argumentando que:

Il pensiero di figli e figlie, quando pensa il corpo a cui la parola dovrebbe rimandare, non riesce a dargli le forme che gli spettano se non con repulsione. Non ci riescono nemmeno le sarte delle madri, che pure sono femmine, figlie, madri. Esse anzi, per abitudine, in modo irreflessivo, tagliano addosso alla madre panni che cancellano la donna, come se la seconda fosse una lebbra per la prima. Lo fanno e così gli anni delle madri si trasformano in un mistero senza importanza, e la vecchiezza diventa la loro unica età (LF: 16)<sup>27</sup>.

Olga reflexiona acerca de la maternidad y siente la abyección de su cuerpo, entendiendo el concepto kristevano de lo abyecto como «algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos» (Kristeva, 1988: 11). Kristeva sostiene que lo que vuelve abyecto son los elementos que trastornan «una identidad, un sistema, un orden» (Ibídem). Olga experimenta la abyección física, tangible, a través de los residuos de comida que sus hijos le dejan sobre el cuerpo, y en un plano psicoanalítico, la protagonista adolece de una «pérdida inaugural fundante de su propio ser» (Kristeva, 1988: 12). Según la estudiosa, la maternidad es una experiencia melancólica «en la que la frustración y la hostilidad estancadas se vuelcan sobre el cuerpo de la madre, y por lo tanto, sobre el hijo» (Hidalgo Xirinachs & Chacón Echeverría, 2001: 38).

El vínculo que mantiene Olga con su hija Ilaria de tan solo 7 años es un ejemplo de la proyección de hostilidad y frustración existente entre madre e hija. Su relación se caracteriza por los continuos enfrentamientos y la indiferencia que una siente por el sufrimiento de la otra. No obstante, a pesar de la repugnancia que siente cuando reflexiona acerca de la maternidad y el sentimiento hostil hacia Ilaria, será esta quien le ayude a retomar el control sobre su cuerpo y reconocerse en su totalidad. El punto de inflexión en su relación llega cuando Ilaria ve a la madre maquillada y siente una sincera admiración hacia la imagen materna, tras observar durante un largo tiempo el visible abandono físico de la madre. La imagen positiva de la madre redundante directa-

27 «El pensamiento de los hijos e hijas, cuando piensa en el cuerpo a cuya palabra debería remitir, no logra darle la forma que se esperan si no con repulsión. No pueden tampoco las sastras de las madres, que son también mujeres, hijas, madres. Esas, por costumbre, de forma irreflexiva, cortan sobre la madre las telas que cancelan a la mujer, como si la segunda fuera una enfermedad para la primera. Lo hacen y así los años de las madres se transforman en un misterio sin importancia, y es la vejez la que se convierte en su única edad».

mente en la hija, quien no duda en seguir sus pasos y trata de imitarla en su forma de maquillarse y de vestirse. Lejos de admirarla, la imagen de la niña horroriza tanto a Olga que optará por desmaquillarla y desmaquillarse a sí misma, tratando de buscar desesperadamente una realidad con la que reconocerse y desde la que reconocer su entorno a través de una imagen pura, con el rostro desvelado<sup>28</sup>: « Realtà, realtà, senza fard. Avevo bisogno di questo, per ora, se volevo salvarmi, salvare i miei figli, il cane» (GA: 136)<sup>29</sup>. Olga siente repulsión hacia su hija, un sentimiento que aumenta no solo al ver a Ilaria maquillada sino que, en un intento de agradar a la madre, la niña afirma: «siamo identiche» (Ibídem)<sup>30</sup>. La afirmación de Ilaria tiene dos consecuencias inmediatas en Olga: en primer lugar percibe que Ilaria, viendo a la madre fuera de control tras el abandono, trata de aprovecharse de su debilidad para ganarle terreno y ocupar su lugar, algo que le obligará a actuar rápido para controlar a la hija. En segundo lugar, debido al momento de confusión y reconstrucción del «yo» en el que se encuentra, Olga se siente incapaz de ser un modelo de identificación para la hija puesto que todavía tiene que reconocerse a sí misma y recomponer una identidad fragmentada: « Che cosa significava siamo identiche, in quel momento avevo bisogno di essere identica solo a me stessa» (GA: 135)<sup>31</sup>. Tras pronunciar estas palabras, Olga advierte que Ilaria no solo ha despertado un sentimiento negativo en ella sino que, paradójicamente, ha producido también una reacción positiva ya que la obliga a ver la realidad, ayudándola a distinguir entre la apariencia y el ser, la imagen e la imago de sí misma: «Questa era la realtà che stavo per scoprire, dietro l'apparenza di tanti anni. Non ero già più io, ero un'altra, come avevo temuto fin dal risveglio, come temevo chissà da quando. Ormai ogni resistenza era inutile, mi ero persa proprio mentre mi impegnavo con tutte le mie forze per non perdermi [...]» (Ibídem)<sup>32</sup>.

Tras desmaquillar a la niña, Olga decide emprender su recuperación apoyándose en su hija. Para ello, le da un abrecartas y le pide que lo utilice sobre su cuerpo cada vez que vea a la madre absorta en sus pensamientos. La idea de utilizar a la hija para salvarse y aferrarse a la vida implica una previa aceptación del amor hostil que siente Ilaria por la madre y juntas superarán el abismo: «Insieme- la madre e la figlia- affermeranno il diritto alla vita fuori, fuori dal modello delle donne spezzate» (LF: 79)<sup>33</sup>. La

28 La estudiosa Biruté Cipliauskaitė, haciendo referencia a las teorías del psicoanálisis, habla de la existencia del «yo» y argumenta que «para llegar a existir auténticamente como individuo es imprescindible, dice [Jung], despojarse de la máscara. A la concienciación, que debería ser la meta de todo ser pensante, se llega a través de la sensación de ser diferente» (1988: 87). Olga quiere distanciarse/diferenciarse de su propia proyección, una imagen oculta tras artificios, e iniciar su proceso de concienciación para llegar a situarse en una nueva realidad.

29 «Realidad, realidad, sin maquillaje. Necesitaba eso si quería salvarme y salvar a mis hijos, al perro».

30 «Somos idénticas».

31 «Qué significaba somos idénticas, en ese momento solo sentía la necesidad de ser idéntica a mí misma».

32 «Esta era la realidad que iba a descubrir, detrás de la apariencia de hace tantos años. Ya no era más yo misma, yo era otra, como temía desde que me desperté, como temía desde hace quién sabe cuánto. Ahora ya cualquier resistencia era inútil, me había perdido mientras me esforzaba con todas mis fuerzas para no perderme ...».

33 «Juntas –la madre y la hija– afirmarán el derecho a la vida lejos, lejos del modelo de las mujeres fragmentadas».

relación de Olga e Ilaria, por tanto, se mueve en una continua contradicción: la madre permite que la hija le dañe utilizando un objeto punzante contra su cuerpo, dejando salir los sentimientos negativos contra ella pero, a su vez, la hostilidad de la niña le servirá para recordarle la necesidad de seguir viva, de avanzar: «hazme daño, usa tus malos sentimientos, pero recuérdame la necesidad de vivir»<sup>34</sup> (LF: 114). El control físico y emocional son dos componentes muy representativos de la personalidad de Olga<sup>35</sup>. A esta disciplina autoimpuesta Ferrante la llama «sorveglianza», un concepto que define como «[...] una disposizione affettiva di tutto il corpo, un suo distendersi e germogliare sopra e intorno» (LF: 113)<sup>36</sup>. Mientras que en un momento inicial Olga autoejerce una vigilancia psicológica que Ferrante tilda de «masculina» por controlar los sentimientos y mostrarse poco impulsiva para resultar complaciente, al final de la novela esta se sirve de su hija para poner en práctica una vigilancia positiva que la escritora relaciona con el significado original de la palabra, es decir, la voluntad de «restare vigile, cioè, recuperare il desiderio di veglia» (LF: 114)<sup>37</sup>. La «sorveglianza» a través de la que logra superar su crisis existencial está íntimamente ligada al dolor<sup>38</sup>, una relación que remite a la noción del panoptismo empleada por Michel Foucault en su obra *Surveiller et punir* (1975). Foucault afirma que las relaciones sociales de poder se sostienen por tres principios básicos: vigilar, controlar y corregir. Elena Ferrante toma esos tres pilares básicos de la «sorveglianza» y los aplica al ámbito familiar, responsabilizando a Ilaria de tener el control sobre la disciplina materna y convertir así el cuerpo rebelde en un cuerpo sometido, transformado y que, posteriormente, resultará mejorado.

### 3.3. Olga y los fantasmas de la «madre»

Una vez superado el traumático episodio del maquillaje y el abrecartas, Olga logra reconducir la relación con su hija asumiendo la maternidad desde otra perspectiva. Siguiendo el estudio de Saveria Chemotti, las mujeres logran liberarse de la maternidad como rol, tal y como se ha concebido histórica y socialmente, iniciando un conflicto con la propia maternidad y que comienza por afrontar el «fantasma» de la propia madre, un hecho que significa para las mujeres «... reinterpretare la propria differenza sessua-

34 «Fammi male, usa i tuoi cattivi sentimenti, ma ricordami il bisogno di vivere».

35 Al inicio de la novela, ésta se presenta como una persona serena y con un gran control sobre sus emociones. Sin embargo, en una lectura más profunda, su aparente moderación está estrechamente relacionada con una fuerte represión como consecuencia, en parte, de la educación recibida y de su entorno natal, factores que obstaculizarán la libre expresión de los sentimientos, mermados por los límites expresivos que se ha autoimpuesto para evitar dar una imagen alterada de sí misma: «Anche per tenere sotto controllo l'angoscia dei mutamenti mi ero definitivamente abituata ad aspettare con pazienza che ogni emozione implodesse e prendesse la via della voce pacata, custodita in gola per non dare spettacolo di me» «También para tener bajo control la angustia de los cambios me había definitivamente habituado a esperar con paciencia que cada emoción explotase y se llevase la voz serena, custodiada en la garganta para no dar un espectáculo de mi misma» (GA:11).

36 «... una disposizione affettiva sobre todo el cuerpo, una distensión y germinación por encima y alrededor».

37 «permanecer vigilantes, recuperar ese deseo de vigilia».

38 Anteriormente Olga, prescindiendo de la ayuda de Ilaria, decide clavarse una pinza en el brazo para tratar de controlar su cuerpo y evitar dejarse llevar por sus pensamientos paranoicos y alucinaciones.

le, rompendo la continuità col modello materno codificato, per cercare nelle proprie madri la donna, rifiutando al contempo come figlie, il mimetismo ciego per instaurare una relazione di somiglianza nella diferencia» (Chemotti, 2009: 14)<sup>39</sup>. Olga se enfrenta al doble fantasma de la madre, la real y la simbólica. Desde pequeña, la protagonista participaba de las conversaciones que su madre y otras mujeres mantenían mientras cosían. Las mujeres contaban historias de otras mujeres, de vidas truncadas, y emitían juicios marcados por la sociedad patriarcal en la que vivían. Olga tiene un recuerdo traumático de su infancia, de la vida en el Sur, concretamente de su ciudad, Nápoles, y decide alejarse de ese recuerdo emocional e intelectualmente.

Tras sufrir el abandono, la protagonista rememora una de las historias que su madre contaba acerca de una mujer que fue abandonada por su marido a quien todos llamaban la *poverella*: «La donna perse tutto, anche il nome (forse si chiamava Emilia), diventò per tutti «la poverella», cominciammo a parlarne chiamandola così» (GA: 15)<sup>40</sup>. La mujer no pudo soportar el dolor y decidió ahogarse en las aguas de Capo Miseno, renunciando a su vida y a la dignidad que el marido le había arrebatado. La *poverella* es un personaje que encarna la angustia de una multitud de mujeres que vivían en una sociedad patriarcal y es, a su vez, una sombra negra que planea sobre Olga, quien tratará de no sucumbir al destino de la mujer: «Non fare come la poverella, non consumarti in lacrime. Evita di assomigliare alle donne in frantumi di un libro famoso della tua adolescenza» (GA: 20)<sup>41</sup>.

La manera en la que Olga logrará superar los recuerdos negativos de su infancia es enfrentándose a ellos y aceptando un pasado que no necesariamente tiene que repercutir en el tiempo presente como un destino inevitable de todas las mujeres. Aceptando a la madre real y a la madre simbólica, Olga logra mantener una distancia emocional y comprende que aquellas mujeres se regían por los códigos de un orden simbólico falogocéntrico en el que el elemento femenino y maternal era marginado. La protagonista restablece un nuevo orden y, poco a poco, comienza a identificarse con ella misma, sin necesidad de verse reflejada en las madres, reconociendo la diferencia:

Leggevo e intanto mi sentivo al sicuro, non ero più come le signore di quelle pagine, non le sentivo come una voragine che mi risucchiava. Mi accorsi che avevo persino sepolto da qualche parte la moglie abbandonata della mia infanzia napoletana [...]. La poverella era diventata come una vecchia foto, passato impietrito, senza sangue (GA: 206-207)<sup>42</sup>.

39 «... reinterpretar la propia diferencia sexual, rompiendo la continuidad con el modelo materno codificado, para buscar en las propias madres la mujer, rechazando al mismo tiempo como hijas, el mimetismo ciego para instaurar una relación de semejanza en la diferencia».

40 «La mujer perdió todo, también el nombre (quizá se llamaba Emilia), fue para todos «la poverella», comenzamos a hablar y a llamarla así».

41 «No hagas como la poverella, no te consumes en lágrimas. Evita parecerse a las mujeres hechas añicos de un libro famoso de tu adolescencia».

42 «Leía y mientras tanto me sentía segura, no era ya como las señoritas de aquellas páginas, no las sentía como una vorágine que me chupaba. Me di cuenta de que había además sepultado por alguna parte a la mujer abandonada de mi infancia napolitana [...] La poverella se había convertido en una vieja foto, pasado petrificado, sin sangre».

#### 4. Conclusión

A lo largo del siglo XX, las escritoras han subvertido el canon literario y han propuesto nuevos imaginarios femeninos desde los que las mujeres reflexionaban sobre sí mismas, sobre la memoria y sus experiencias en el mundo a través de la propia subjetividad. En este imaginario, la maternidad y las relaciones materno-filiales han sido argumentos centrales para comprender una de las facetas que más ha condicionado la vida de las mujeres en la historia por su matiz biológico principalmente:

... le scrittrici raccontano i rapporti intensi e conflittuali che si intersecano con la loro storia di donne e la loro identità individuale muovendosi sempre meno dentro i canoni della cultura patriarcale in cui scompare la sessualità femminile e la madre è solo genitrice, più vicina all'animalità che alla femminilità, essendo legata solo alla riproduzione e al corpo (Chemotti, 2009: 22)<sup>43</sup>.

Representar la maternidad en la literatura, por lo tanto, supone proyectar las percepciones y las actitudes femeninas de la realidad, apartando los códigos literarios androcéntricos para darle mayor visibilidad a la mujer.

Como se ha visto, una de las escritoras que ha analizado esas relaciones «intensas y conflictuales» de la madre con los hijos y con su propia identidad ha sido Elena Ferrante. La escritora opta por reconstruir la vida de las mujeres desde la subjetividad de sus vivencias, valorando las experiencias de las mujeres en su totalidad con matices que enriquecen a los personajes, como la visión de la maternidad. En una narrativa compleja por la temática existencial, el personaje de Olga representa, en un contexto similar a la *poverella* aunque desde una perspectiva diversa, la angustia de las mujeres que viven en la cultura patriarcal y son abandonadas, cayendo sobre ellas el peso de un sistema de valores en el que no se ven ya reflejadas. Olga sucumbe gradualmente a las consecuencias del abandono y lo proyecta a través de la sexualidad y la dicotomía que experimenta con la maternidad, pero logrará recomponerse con ayuda de varios apoyos, entre ellos, el de su hija. Enfrentándose a su temor/repulsión por la maternidad y a las relaciones con la madre real y simbólica, la protagonista logrará recomponer facetas de sí misma y asimilar su relación con Ilaria, aceptando la maternidad desde una perspectiva renovada que desestabiliza la idea masculina de la madre.

#### REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

ALERAMO, Sibilla (1906) *Una donna*. Milano: Feltrinelli, 2011.  
 ÁVILA ESPADA, Alejandro; ROJÍ MENCHACA, Begoña; SAÚL GUTIERREZ, Luis Ángel (2014) *Introducción a los Tratamientos Psicodinámicos*. Madrid: UNED.

43 «... las escritoras cuentan las relaciones intensas y conflictivas que se entrecruzan con su propia historia de mujeres y su propia identidad individual moviéndose siempre menos dentro de los cánones de la cultura patriarcal en los que desaparece la sexualidad femenina y la madre es solo progenitora, más cercana a la animalidad que a la feminidad, quedando vinculada solo a la reproducción y al cuerpo».

- BIASETTI, Giada (2009) *El poder subversivo de la nueva novela histórica femenina sobre la conquista y la colonización: la centralización de la periferia*. Gainesville: Universidad de Florida.
- BLELLOCH, Paola (1987) *Quel mondo di guanti e delle stoffe: profili di scrittrici italiane del '900*. Verona: Essedue.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1996) «Novela Histórica Femenina», *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor Libros, pp. 39-54.
- CHEMOTTI, Saveria (2009) *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*. Padova: Il Poligrafo.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė (1988) *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelona: Anthropos.
- (2004) *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- CONTI, Eleonora (2015) «Abiti, madri e figlie ne *L'Amore molesto* di Elena Ferrante». En *Lettera Zero*, núm. 1, pp. 103-113.
- DE GIOVANNI, Neria (2003) *E dicono che siamo poche... Scrittrici italiane dell'ultimo Novecento*. Roma: Quaderni Rosa.
- FERRANTE, Elena (2002) *I giorni dell'abbandono*. Napoli: Edizioni e/o.
- (2003): *La Frantumaglia*. Napoli: Edizioni e/o.
- FOUCAULT, Michel (1975): *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- HERRERO GIL, Marta (2014) «Maternidad y Literatura. Introducción», *Centro virtual Cervantes*. 27 de Junio de 2014. [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/junio\\_14/27062014\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_14/27062014_01.htm)
- HIDALGO XIRINACHS, Roxana & CHACÓN ECHEVERRÍA, Laura (2001) *Cuando la feminidad se trastoca en el espejo de la maternidad*. San José: Universidad de Costa Rica.
- KRISTEVA, Julia (1989) *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI.
- KÜHL, Sara (2016) «The Angel in the House and Fallen Women: Assigning Women their Places in Victorian Society», *Open Educational Resources, University of Oxford*. 14 de Enero de 2016. <http://open.conted.ox.ac.uk/resources/documents/angel-house-and-fallen-women-assigning-women-their-places-victorian-society>
- MASSIMI, Fabiano (ed.) (2010) *Di mamma ce n'è una sola. Racconti sull'amore più grande*. Milano: Einaudi.
- MILKOVA, Stiliana (2013) «Mothers, Daughters, Dolls: On Disgust in Elena Ferrante's *La figlia oscura*», *Italian Culture*, XXXI (2), pp. 91- 109.
- MORENO, Hortensia (1994) «Crítica literaria feminista», En *Debate feminista*. Vol. 9, pp. 107-112.
- PEPPINO BARALE, Ana María (2012) «Lectura feminista y canon androcéntrico. Notas para una reflexión incluyente», En *Multidisciplin@ Revista electrónica de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán*, núm. 1, pp. 116- 120.
- ROSSI DORIA, Anna (1993) «Memoria, storia e politica delle donne» en Capobianco, Laura (ed.) *Donne tra memoria e storia*. Napoli: Liguori Editore.
- SANTORO, Anna (1997) *Il Novecento: Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*. Roma: Bulzoni Editore.
- SGORLON, Carlo (1988) *Invito alla lettura di Elsa Morante*. Milsno: Mursia.



- STINGHI, Chiara (2005) «La comparsa della donna nella scrittura», *Letteratour*, 26 de Octubre de 2005. <http://www.letteratour.it/tesine/A06donne01.asp>
- SULLÀ, Enric (1998) *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros.
- ZANCAN, Marina (1998) *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*. Torino: Einaudi.

Recibido el 3 de marzo de 2016  
Aceptado el 7 de noviembre de 2017  
BIBLID [1132-8231 (2017): 47-63]



**La construcción de la identidad femenina  
en la pintura de Madeline von Foerster**

*The construction of the female identity  
in the painting of Madeline von Foerster*

**RESUMEN**

El presente artículo aborda la peculiar obra de una mujer actual, que desde una técnica pictórica tradicional, elegante, figurativa, y fantástica, consigue transformar los símbolos del imaginario colectivo para narrar visualmente, de forma surrealista y crítica, sus preocupaciones y malestares hacia la sociedad actual, cada vez más alejada de la naturaleza. Utilizando un lenguaje pictórico que históricamente ha construido lo femenino como un objeto deseado, temido o adorado, Madeline von Foerster lo reconstruye desde su subjetividad, convirtiéndola en una heroína en defensa de la naturaleza.

**Palabras clave:** pintura figurativa, narraciones universales, romanticismo, surrealismo, pintura histórica, simbólico, feminismo, arquetipos femeninos, mujeres perversas, heroínas.

**ABSTRACT**

This article deals with the peculiar work of a current woman, from a traditional painting technique, elegant, figurative, and fantastic, manages to transform the symbols of the collective imaginary, to tell visually, in a surreal and critical way, today's society made their concerns and discomforts ever more distant from nature. Using a pictorial language that historically has built the feminine as an object desired, feared or adored, Madeline von Foerster reconstructs it from its subjectivity, making her heroine in defence of nature.

**Keywords:** Figurative Painting, Universal Narratives, Romanticism, Surrealism, History Painting, Symbolic, Feminism, Female Archetypes, Perverse Women, Heroines.

**SUMARIO**

1.- Aproximación a la autora y a su estilo artístico. 2.- Análisis histórico-artístico y simbólico de los tres tipos de representación de la mujer en su obra: a) Revisión a la imagen tradicional de la mujer en las narraciones universales, b) Enalzamiento de la mujer como clave para la supervivencia del planeta, c) Cuestionamiento de la tradicional objetivación de la mujer -junto a la naturaleza- en la historia cultural y pictórica de Occidente. 3.- Conclusiones -Referencias y Bibliografía.

1 Universitat de València, berniamitjans@gmail.com

## 1. Aproximación a la autora y a su estilo artístico<sup>2</sup>

Madeline von Foerster (San Francisco 1973), es una artista americana de ascendencia centroeuropea. Estudió en la Facultad de Artes y Oficios de California (1992-1998) y realizó cursos intensivos de técnicas pictóricas antiguas en Austria; en la actualidad reside en Alemania. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas desde el año 2003 hasta nuestros días en Estados Unidos, Australia, México, Alemania, Holanda, Inglaterra, Francia, Italia, y Bélgica. Asimismo, tiene obra expuesta de forma permanente en la QCC Art Gallery (City University of New York) y en el Dean Leshner Center for the Arts (Walnut Creek, CA), y también en colecciones privadas, como la del cineasta Guillermo del Toro o la del compositor John Zorn.

Aunque en España apenas se tiene noticias de ella<sup>3</sup>, en el resto de Occidente ha ido adquiriendo a lo largo de los años bastante renombre en los círculos artísticos contemporáneos. Así, encontramos numerosas entrevistas y artículos sobre su obra tanto en revistas alternativas de bellas artes como en revistas de arte en general, tales como *Direct Art*, *Miroir Magazine*, o *Art and Antiques Magazine*. En esta última fue considerada, en 2006, una de las mejores artistas surrealistas contemporáneas, en un artículo escrito por Terrance Lindall: «What's New in the Surreal World?», en el cual el autor se interroga acerca de esta tendencia pictórica plural y controvertida, sobre ese nuevo surrealismo que tuvo su origen muchos años atrás, con el movimiento originario de los años 20, pero que ha evolucionado de manera dispar en el arte contemporáneo. Sobre la nueva generación surrealista –su estilo, las influencias recibidas, la catalogación y denominación de las obra–, se ha escrito bastante en los últimos años<sup>4</sup>. En el caso concreto de Madeline von Foerster, ésta hereda su estilo<sup>5</sup> del antiguo grupo de Viena, que se alejó del movimiento canónico tras la Segunda Guerra Mundial, pasando a denominarse «La Escuela de Viena del realismo fantástico», fundada en 1946 por el profesor de arte Albert Paris Gütersloh, y sus alumnos Ernst Fuchs, Arik Brauer, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden, Zeev Kun y Fritz Janschka. En general, estos artistas se han caracterizado por crear escenas pictóricas fantásticas y simbólicas, esotéricas o religiosas, bajo la técnica detallista y realista de los antiguos maestros del renacimiento centroeuropeo (Ruhrberg, 2005: 156).

2 Toda la información acerca de su vida, su trayectoria artística y su estilo pictórico, ha sido extraída de la página web de la autora: <http://www.madelinevonfoerster.com/> y de los artículos y textos que en ella aparecen.

3 En fuentes no académicas en internet se han hallado varias alusiones a la artista: en el periódico digital 20 MINUTOS (2011), donde la periodista Helena Celdrán dedica a la artista unas líneas, y en dos blogs: <http://elhurgador.blogspot.com.es/2014/04/madeline-von-foerster-pintura.html>, <http://olga-totumrevolutum.blogspot.com.es/2013/12/los-gabinetes-de-curiosidades-de.html>.

4 Por ejemplo, contamos con obras como *Metamorphosis* Vol. II. *Book featuring fifty Contemporary Surreal/Fantastic artists* (Jon Beinart, BeinArt Publishing, Australia, 2008); *Art That Creeps: Gothic Fantasies and the Macabre in Contemporary Art* (Yasha Young, Ed. Korero Books, UK, 2009); *Divining the Dream: Expressions of Love from a Global Community* (Liba W. Stambolion, Ed. Dreams & Divinities, France, 2012); *100 Painters of Tomorrow* (Kurt Beers, Ed. Thames and Hudson, London, 2014).

5 <http://www.madelinevonfoerster.com/press-interview.html>

Efectivamente, Madeline von Foerster retoma el pasado pictórico tardo-medieval y renacentista centroeuropeo. No solo inspirándose en él, sino que, a partir del año 2005, copia su estilo, su composición, su modo de representar, y su técnica mixta a base de témpera, óleo y huevo. Lo que, junto al dibujo perfecto y el detallismo, aporta al lienzo ese realismo y brillo tan propio de la pintura flamenca del siglo XV; asimismo, las figuras que crea se inspiran en las enigmáticas representaciones de la Escuela de Fontainebleau (Francia, s. XVI), concediéndole a sus lienzos un aura de misterio. Sus cuadros presentan así un aire anacrónico para la época contemporánea. Sin embargo, ese mismo anacronismo, junto al estilo realista en unas temáticas fantásticas, provoca escenas irónicas que se acercan al surrealismo y al arte metafísico.

Sus composiciones se caracterizan por la utilización de símbolos y alegorías, demostrando un gran conocimiento de la iconografía occidental y de la teoría de los arquetipos planteada por Jung en 1934. Igualmente son remarcables algunos de sus cuadros por su vertiente claustrofóbica, provocada a veces mediante la colocación de un macizo marco, y otras recreando escenas dentro relicarios o de estanterías, tal como se hacía en el centro de Europa durante los siglos XVI y XVII en los denominados *Wunderkammern* (gabinetes de curiosidades).

Sus temáticas giran en torno a la naturaleza, los animales, y la feminidad, siempre desde una mirada irónica y crítica hacia la sociedad contemporánea. Constantemente plantea la relación entre la naturaleza, los animales y las mujeres, en lo que quiere ser un contraste con la cultura patriarcal, capitalista y superficial vigente. Como ella cuenta en diversas entrevistas<sup>6</sup>, su obra es una denuncia, metafórica, hacia la deforestación y hacia la sociedad tecnológica y super-industrializada actual.

Con esta intención, nos lanza sus mensajes críticos y subversivos, en forma irónica, metafórica o alegórica, mediante la utilización de personajes y elementos propios de la mitología, las leyendas, y los cuentos centroeuropeos, haciendo una crítica de la relación del humano con la naturaleza, el mal uso del poder, y en general, sobre el pensamiento patriarcal y occidental, que, desde el Renacimiento, pone al *hombre* como el centro del universo.

Sus figuras son siempre amables, bellas y serenas; sin embargo, adquieren una dimensión inusual al ser colocadas en lugares incongruentes, rodeadas de elementos simbólicos emblemáticos, introduciendo sobre las imágenes cartelas y frases (al modo medieval o barroco) legibles pero intencionadamente mal escritas; a veces en latín, otras en francés, inglés o nórdico antiguo.

Sus obras se pueden catalogar también como románticas, en el concepto más amplio del término, es decir, no entendiéndolo como un movimiento histórico-artístico concreto, sino como una actitud filosófica y estética. El pensamiento romántico, siguiendo a Rafael Argullol (1984), encierra una concepción trágica del individuo y del mundo moderno. En este sentido, lo romántico es un estado del espíritu humano, un anhelo y una nostalgia que desembocan en un desencanto

6 <http://www.madelinevonfoerster.com/press-interview.html>

y desolación hacia el presente; un movimiento cultural que surgió como reacción al mundo moderno ilustrado que se imponía en la sociedad occidental, y que otorgaba a la razón lógica y científica el poder de la única verdad de la vida. En contraposición, los románticos buscaron las respuestas en el interior del ser humano, en los sentimientos, la imaginación, la fe, la pasión... privilegiando así la creatividad individual, la innovación, lo irracional, lo misterioso y lo velado.

Así, como hicieron los románticos en su época –y otros movimientos culturales como los prerrafaelistas o simbolistas– Madeline trasluce en sus obras el mismo sentimiento pesimista y dramático hacia la sociedad actual, pero lo hace de un modo muy distinto al que lo hicieron los artistas y poetas del pasado, ya que no hace una búsqueda de lo sublime de la naturaleza, ni tampoco intenta encontrar la belleza absoluta a través de su obra, sino que plantea una visión dramática del mundo presente y futuro, donde el desarrollo de nuestra sociedad ha llevado al fin de las especies del planeta, produciendo pronto nuestra propia extinción. Su pesimismo es crítico, pero a la vez bello y melancólico, e inevitablemente provoca en el espectador algún tipo de reflexión o incertidumbre.

En su página web, antes citada, se puede leer el siguiente texto escrito por la propia autora que manifiesta el tipo de sentimiento que expresa su obra, y que, aunque ella no lo especifique, le acerca al pensamiento romántico:

Humanity's relationship with nature provides an impassioned narrative, with such topics as deforestation and human-caused extinction sounding a recurring thematic knell. The ironic detachment of much contemporary art is challenged, in favor of intimacy, knowledge, and connection<sup>7</sup>.

Como se puede ver, además, en este texto, la crítica principal de Madeline, y las temáticas de sus cuadros, giran en torno al peligro de la naturaleza y de los animales en el sistema capitalista y consumista de la sociedad actual. Sin embargo, la figura femenina en su obra es constante y clave para el entendimiento profundo de su pintura. Y como ya se ha anunciado en el título y en el *abstract*, el presente artículo quiere destacar y analizar la construcción de la mujer y de lo femenino en su obra.

## **2. Análisis histórico-artístico y simbólico de los tres tipos de representación de la mujer en su obra**

Viendo las distintas preocupaciones y formas de representar de la autora a lo largo de su trayectoria, se han agrupado los cuadros según tres temáticas generales diferenciadas pero intrínsecamente relacionadas: aquellas que hacen una revisión a la imagen tradicional de la mujer en las *narraciones universales* (Mito, Religión, Cuento de Hadas, leyendas y literatura gótica); las que presentan a la mujer como clave para la supervivencia del planeta, y esas otras en las que se cuestionan la tradicional objetivación de la mujer –junto a la naturaleza– en la historia cultural y pictórica de Occidente.

<sup>7</sup> <http://www.madelinevonfoerster.com/news-statement.html>.

Debido al contenido simbólico de las pinturas, se van a interpretar las imágenes analizando los diferentes elementos de sus cuadros, recurriendo, en ocasiones, a la propia interpretación de la autora, pero también a la iconografía y a la iconología tradicionales, al estudio psicoanalítico y al de género, y cuando sea posible, se hará una comparación histórico-artística para finalmente ver la continuidad de la autora con artistas feministas de principios del siglo XX.

a) Revisión de la imagen tradicional de la mujer en las *narraciones universales*:

De sus primeros trabajos (estamos en el año 2000), resalta la representación de una figura femenina siniestra y fantástica, la de una mujer vampiro, personaje del folklore europeo que aparece en numerosas novelas góticas –las más populares son *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu de 1872 y *Drácula* de Bram Stoker de 1897. El cuadro se titula *O Rubor Sanguinis* [Fig. 1] y en él se observa a una mujer vampiro caracterizada como una noble dama del renacimiento centroeuropeo<sup>8</sup>, lo que junto a los elementos simbólicos y decorativos que la rodean, crean una escena enigmática y anacrónica, en la cual el tiempo histórico parece que se haya detenido y los personajes de los cuentos hayan resurgido para contarnos nuevas historias. Las cartelas superiores en forma de pergaminos, que enmarcan a la mujer y a la lechuza que le acompaña, hacen asociar la imagen con el inicio de un cuento. En ella se puede entre leer una frase en un latín incorrecto: «O rubor sanguinis. Suavissimus desiderabilum deliciaetrum» que en castellano podría ser traducido por: «Enrojecimiento de la sangre, el placer más suave de los deseos». Así la autora introduce un elemento irónico o incongruente a la vez que nos anuncia la escena representada.



Fig. 1. *O Rubor Sanguinis*, 2000.

En el cuadro podemos observar a una joven blanca como el mármol que espera deseosa y ansiosa –lo que se percibe por el gesto de las manos– la llegada de una copa. Su naturaleza vampírica se descubre porque de su boca entreabierta se asoman unos afilados colmillos y porque la copa que espera está llena de sangre, sujeta por dos pequeños ángeles teñidos de rojo. Dos elementos: la copa y los ángeles, que asocian a la figura con la religión, las ciencias ocultas y lo sobrenatural, ya que este contenedor es en realidad un cáliz, relacionado con las fuerzas sobrenaturales de la germinación y de la transformación de la naturaleza (Ciriot, 1997). Como el cáliz que porta la sangre de Cristo, también lleva sangre; sin embargo, el color del

8 Puesto que lleva un atuendo muy similar al de las damas nobles, y al de las reinas, representadas en tapices, miniaturas, frescos y pinturas de dicha época, tales como el tapiz *De cacerías de Devonshire* (1425-1430) o los retratos de las esposas de Enrique VIII del pintor alemán Hans Holbein el Joven (1497/98-1543).

cáliz es plateado y no de dorado, por lo que se puede asociar con la luna, en vez de con el sol; es decir, se perpetúa la teoría tradicional y misógina –exaltada en la cultura decimonónica– de asociar lo nocturno con la mujer y lo solar con el hombre (Bornay, 1990; Djstra, 1994; Pedraza, 2004; 2014). Por otro lado, los dos ángeles rojos se relacionan con el mundo espiritual teñido de sangre, lo que simbólicamente se asocia con la feminidad, con el diablo y en general con el mal. Se puede deducir entonces que el cáliz le va aportar al personaje fuerzas mágicas, revelando así su esencia sobrenatural. El otro elemento simbólico, que describe a la princesa vampirizada, es la lechuza que aparece a la derecha. A este animal nocturno (por sus grandes ojos siempre observadores) se le ha asociado desde la antigüedad con la sabiduría y con la cautividad en la oscuridad; por ello en la cultura grecorromana acompañaba tanto a Atenea como a Hécate. Con el tiempo, simbolizó una serie de elementos clasificados como propiamente femeninos (Biedermann, 1996): la noche, lo oculto, el frío y la pasividad. Asimismo, en las antiguas leyendas hebraicas, se imaginaba al demonio Lilith en compañía de la lechuza. Por todo esto, que aparezca junto a la mujer vampiro muestra el poder, la sabiduría, y los saberes ocultistas de la figura representada.

Los citados elementos simbólicos, junto al vestuario y el ambiente medieval de la escena, hace pensar más en una bruja clásica de cuento de hadas, que en una mujer vampiro del imaginario gótico, pero hay en ella cierta delicadeza y serenidad que nos aleja también de esta hipótesis.

Sin embargo, todas estas características sí que nos acercan a un personaje, a la princesa vampiro del relato feminista de finales del siglo XX, *Roja como la sangre* de Tanith Lee (1979), donde una princesa, heredera de la esencia vampírica de su difunta madre, sufre las maquinaciones de su madrastra humana, bruja y cristiana, que casi consigue acabar con la vida de su hijastra. El relato es en realidad una versión feminista del cuento de *Blancanieves* con matices más complejos. Ahora la joven princesa es una joven vampiro y la bruja madrastra sigue siendo malvada pero guiándose por los caminos de su Dios, que representa a una Iglesia poderosa, reaccionaria y estricta. La princesa Bianca representa a la juventud, llena de vida, con el ánimo para atreverse a todo, que cree en la energía de la naturaleza, en la propia esencia femenina y en el amor sincero y verdadero. Se diferencia así de la bruja madrastra, que dice creer en un Dios, pero que sólo se mira a sí misma, y siente envidia hacia los demás, sobre todo hacia Bianca, lo que le lleva a acudir a Lucifer para conseguir el maquiavélico plan de matar a su hijastra. Pero finalmente no pudo con ella, ya que la voluntad de vivir y de ser ella misma, permitió a Bianca proseguir su camino eterno, aunque ahora con un cuerpo distinto, en forma de paloma, conservando su esencia femenina y libre. Asociación simbólica del ave como representación de la libertad, que también se expresa en el lienzo con la representación de la lechuza.

Es definitiva, en esta obra Madeline continúa la concepción tradicional de la mujer vampiro, es decir, de la construcción de la mujer perversa decimonónica, pero, como ya hicieron algunas autoras feministas de la primera mitad del siglo XX –Tanith Lee en la literatura, pero también Leonor Fini en la pintura al representar



a mujeres siniestras en general<sup>9</sup>-, Madeline personifica a una mujer vampiro libre de la concepción patriarcal, autosuficiente y poderosa, representada de manera positiva, e incluso ironizando sobre la idea en sí de la figura vampírica femenina como ente aterrador.

Al año siguiente de realizar dicho cuadro, en 2001, pinta el óleo sobre lienzo *Lusus Serius: The Serious Game*. Ahora recrea una escena enigmática cargada de simbolismo, en la cual una princesa o reina<sup>10</sup> medieval embarazada juega una partida de ajedrez con una esfinge. El sentido del título *El juego serio*, cobra tres consideraciones diferentes: el primero y más directo, es el de la partida de ajedrez, el segundo es el del embarazo –entendiendo el juego como el hecho de ser madre– y el tercero es el de la propia esfinge; monstruo femenino mitológico –en forma de leona alada con torso de mujer–, que desde el mito de Edipo simboliza (entre otras cosas) la idea del enigma ante el destino; «la esfinge se presenta al comienzo de un destino, que es a la vez misterio y necesidad» (Chavalier y Gheerbrant, 2015: 470).

La composición del cuadro es equilibrada, las figuras son delicadas y amables, de nuevo aparece una figura femenina con reminiscencias renacentistas del norte de Europa<sup>11</sup>, sin embargo, la presencia de la esfinge junto a la del embarazo de la mujer representada, provoca una escena extraña y misteriosa. Además, al analizar la imagen detenidamente se observa un mensaje subversivo que revisa la construcción de la mujer en el imaginario cultural. Por un lado, la esfinge, es un personaje que tradicionalmente se ha enfrentado a un héroe; sin embargo, aquí es una mujer la que se enfrenta al ser mitológico. Por otro lado, la protagonista va vestida y está coronada como una reina renacentista, lo que puede estar haciendo referencia a un supuesto cuento de hadas<sup>12</sup>, dado que muchas veces este tipo de narración está ambientado en la época tardo-medieval y renacentista –de forma idealizada–, y en muchas ocasiones la protagonista es una joven (Bruno Bettelheim: 1978; Gabriela Wasserzierh: 1996), pero contrariamente a lo habitual, ahora la heroína está embarazada, y este parece ser el duro desafío al que debe enfrentarse –su destino.

La referencia al mito y al cuento de hadas que hace Madeline en el cuadro no parece ser casual, Y es que en realidad ambas narraciones están estrechamente relacionadas, porque son *narraciones universales*, creadas para darnos mensajes existenciales de manera simbólica, buscando producir modelos de comportamiento y enseñanzas esenciales a los seres humanos, aun cuando la manera de transmitirlo ha sido diferente (Eliade, 1991, 2001; Campbell, 1872; Wasserzierh, 1996). Tal como expresa Joseph Campbell «a través de los cuentos fantásticos [...] se da expresión simbólica a los deseos, temores y tensiones inconscientes que están por debajo de los patrones conscientes de la conducta humana.» (1972: 233).

9 Cfr., Pilar Pedraza (2004; 2014); Irene Ballester Buigues (2008; 2012).

10 Porta una corona, lo que indica que seguramente pertenece a la realeza.

11 Igual que sucedía en el cuadro anterior, la vestimenta recrea la moda europea del siglo XV.

12 Afirmación basada en el hecho de Madeline von Foerster ha recurrido en otras ocasiones al imaginario del cuento de hadas para recrear nuevas historias o escenas inventadas (véase <http://www.madelinevonfoerster.com/art-2011.html>)

Asimismo, resulta subversivo porque la idea de «juego» unida a la del destino, hace reflexionar al espectador sobre la difícil decisión de tener un hijo, cuestionamiento que actualmente sigue siendo subversivo, ya que en la estructura patriarcal de la sociedad Occidental no cabe la posibilidad de que la mujer se plantee esta duda y, sin embargo, es una preocupación esencial de la mujer<sup>13</sup>. Así, en este cuadro la autora plantea una inquietud primordial de las mujeres –y del feminismo– como si fuera una escena de una narración universal.

En esta línea, la de reinventar escenas simbólicas que lleguen al inconsciente del espectador con heroínas que transmitan preocupaciones esenciales del ser humano, realizó dos cuadros: *The Dodo Egg* [Fig.2] y *Untroubled Slee* (ambos del año 2007 y de formato pequeño, elaborados ya con la *técnica mixta* de los antiguos flamencos, y enmarcados en macizos marcos), que resultan muy interesantes para la reconstrucción de la heroína tradicional de este tipo de narraciones.



Fig. 2. *The Dodo Egg*, 2004.

En la primera obra se observa a una pequeña noble medieval o renacentista –de nuevo su vestimenta hace referencia a la misma época idealizada–, que navega en una barca con la forma de un esqueleto de ave sobre un mar rojo; al fondo divisamos un incendio. El título de la obra desvela que el huevo que lleva la joven es de un Dodo, especie de pájaro extinguido ya en el siglo XVII, lo que se refuerza con el propio esqueleto que se asemeja al del ave extinta. El mar rojo, el incendio, y el esqueleto, aluden a una destrucción, y la joven parece estar huyendo de allí para salvaguardar el huevo del ave.

Madeline von Foerster imagina en esta obra una escena de una historia que tendría que haber sucedido, una narración sobre la salvación de una especie. Imagen de un cuento

que tendría que ser fundamental en el inconsciente del ser humano, porque lo plantea pictóricamente como si fuera una leyenda que pretende dar una enseñanza primordial.

La referencia a este tipo de narraciones simbólicas o universales se recalca con la ambientación de la escena, donde por el estilo pictórico, la caracterización de la joven, la línea y la propia composición de los elementos sobre el cuadro, se está aludiendo al mundo gótico, lo que se refuerza con el marco en forma de arco apuntado y recubierto con pan de oro, técnica empleada en la retablistica gótica. Parece retrotraerse así a la tradición cristiana occidental, a una época donde las imágenes junto a las leyendas educaban en la moral y en la fe. Sin embargo, el mensaje es completamente diferente; ahora es una mujer la salvadora, y a quien protege es a una especie animal extinguida.

13 Cf., Simone de Beauvoir (1949), Elizabeth Badinter (1981: 2011), Orna Donath (2016).

El segundo cuadro citado, *Untroubled Sleep* que se traduciría como «dormir sin problemas», hace referencia a la imagen en sí que representa, aunque el sentido completo del cuadro se averigua al observar y leer atentamente todas las frases que la autora introduce. Pasemos a analizarla: una reina –por la corona que porta– aparece desnuda y atada durmiendo en un gran nido custodiado por dos águilas. El título de la obra respondería al hecho de que la figura femenina, aun atada, sigue durmiendo tranquilamente. Pero el frontón barroco que guarda el cuadro presenta dos frases significativas para el sentido último de la escena. En la cartela superior se lee en latín: «Historia luget. Regina dormitat sed non gubernat», esto es: «La historia está de luto. La reina sueña pero no gobierna». Y en la parte de debajo se lee: «Dulce bellum inexpertis», es decir: «La guerra es dulce para los inexpertos».

Intuimos planteamientos irónicos y críticos respecto a los valores moralizantes de algunos cuentos populares que han llegado a nuestros días, leyendas cortesanias de caballeros y princesas, cuentos convertidos hoy en las tradicionales historias de princesas (Bettelheim, 1992; Wasserzierh, 1996), como son *Blancanieves* o *La bella durmiente*, donde las princesas no gobiernan hasta que no llega el príncipe azul que les salva de su sueño eterno. Haciendo, así, una crítica a los roles femeninos de esas narraciones, pero también al poder regio y a la Historia en general.

La preocupación o el interés por retomar los cuentos, lo culmina en el año 2011 con una serie llamada *The golden toad*, en la cual la intención de la autora va más allá de las obras anteriores sobre el tema, ya que consigue crear una serie completa, donde con imágenes inventa un cuento del futuro. A esta serie pertenecen los siguientes cuadros: *The tale of the golden toad*, *Frog cabinet while you were sleeping*, *Bufo periglenes (Golden Toad)*, *While you were sleeping*, *Resurrection* y *Ny alantsika*. En ellos la figura de la mujer vuelve a ser claro y esencial para la salvación de los animales y de la naturaleza, siendo los verdaderos protagonistas. Porque como sucedía con el cuadro sobre el Dodo, en la serie del 2011, el centro de la historia es la *rana de oro*, una especie, el *Bufo periglenes*, que se ha extinguido recientemente. Así, la serie conduce al espectador a través de unas imágenes que muestran un futuro en el que la naturaleza se ha extinguido, y es adorada por la humanidad como a los héroes legendarios, a los dioses mitológicos, o al dios cristiano; como el anhelo de un pasado *dorado* que nunca volverá.

En conclusión, los cuadros analizados manifiestan el tema constante de su obra; la preocupación por la extinción de la naturaleza, a la que defiende del poder y de la sociedad, haciendo de ello una denuncia poética, intentando ofrecer un mensaje universal. Pero dentro de esta denuncia engloba también la inconformidad del rol secundario de la mujer en la cultura, presentándola como parte de la clave para evitar esta catástrofe, lo que se enlaza directamente con el siguiente apartado.

b) Ensalzamiento de la mujer como clave para la supervivencia del planeta:

Madeline identifica constantemente a la mujer con la naturaleza y la eleva, en algunas de sus obras, al nivel de una diosa, sin embargo, no trata tanto la idea de la Diosa como ser poderoso e inalcanzable, sino el de figuras femeninas que defienden la naturaleza y transmiten o advierten con su presencia el tema que se representa en el cuadro.

Durante los años 2002 y 2003 realiza dos cuadros: *In The Garden* [Fig. 3] y *At the Foot of the Garden*, relacionados entre sí porque ambos hacen referencia al jardín dentro de una perspectiva iconográfica medieval, revisando la historia cultural desde una mentalidad contemporánea. En ellos ensalza la idea de la mujer como el inicio de la humanidad y la idea del jardín del paraíso, como si la primera mujer, Eva, fuera una diosa de la naturaleza, y como si ese jardín, fuera la esencia misma de lo femenino y del mundo.



Fig. 3. *In The Garden*, 2002.

En la primera pintura, Madeline crea su nueva iconografía de Eva. Se observa a una mujer desnuda sobre un caballo en plena naturaleza. Por el fondo plano, la composición, y el predominio de la línea sobre el dibujo, recuerda a un tapiz, pero además, la manera frontal de representar el cuerpo femenino y la fauna que rodea a la figura, traen a la memoria toda una serie de tapices flamencos de finales del siglo XV, denominados por la historiografía posterior *La dama y el unicornio*, por su aparición conjunta en las imágenes. La relación, por sus similitudes y por sus diferencias, entre la obra de Madeline y la tardogótica son mucho más profundas de lo que se intuye a primera vista.

Por un lado, se observan grandes diferencias; la mujer dista mucho de la dama medieval representada en los tapices, principalmente porque aquella aparecía vestida completamente y ésta está desnuda.

Asimismo, aquí no se representa a un unicornio tradicional –con el cuerno en la frente–, pero sí que aparece simbólicamente, ya que se observa un caballo blanco con tres ojos –solo se ven dos, pero uno está en la frente, por lo que se intuye que tendrá otro en el frontal contrario. Y es ese tercer ojo, el que tiene el mismo significado que el cuerno del unicornio en la mayoría de leyendas europeas: el de ser la representación del alma (García Fernández, 1995) y de la divinidad, porque es el tercer ojo que ve más allá de la visión humana (Eliade, 1991).

Pero por otro lado encontramos similitudes intencionadas con el simbolismo del tapiz. El unicornio es una figura fantástica que se repite en las distintas culturas de la antigüedad –tanto en Occidente como en Oriente– y se desarrolla con fuerza durante la Edad Media europea, creando en esa época toda una serie de simbolismos dispares. Concretamente, el mito medieval de la dama y el unicornio fue divulgado por el *Physiologus* (redactado en griego entre finales del siglo II y finales del IV d. C. por un autor anónimo), en él se relataba la historia de un unicornio que es capturado por una doncella. El significado de esta iconografía en la etapa medieval era el de la feminidad pura y virginal, ya que el unicornio representaba a una especie de ángel de la guarda de la feminidad pura e inviolable (García Fernández, 1995).

Esta idea prevalece en la iconografía de Madeline, pero cambia el sentido de la historia y de la idea de la pureza, alejándola de la moral cristiana, mostrando su

sexualidad al natural, ya no es la dama reservada de los tapices –claro avatar de la Virgen María–, ahora es directamente la primera mujer, ya que la figura recuerda a las representaciones de Eva de los artistas flamencos, especialmente de El Bosco, lo que se refuerza con el título de la obra, *El jardín*. Ese jardín que simboliza el paraíso para la mentalidad judeocristiana, supuesto lugar inalcanzable y perdido por el atrevimiento de la mujer. Sin embargo, aquí la falta –o el pecado– ha desaparecido, al igual que Adán, porque no hay rastro de lo masculino, ni del hombre en general. Ese jardín idealizado se convierte en un espacio cualquiera de la naturaleza, desprovisto de la mano del hombre, y al asociar la dama del unicornio medieval con la idea de Eva desnuda, se convierte su sexualidad en natural y pura.

Por último, la idea del alma simbolizada con el unicornio, hace referencia a lo espiritual, pero no asociado con lo divino, ni con la religión, sino con lo trascendente y lo sublime de la propia naturaleza y del ciclo de la vida –porque se intuye también la muerte en el cuadro ya que aparece una calavera en la parte inferior, como enterrada en la tierra. En definitiva, se puede deducir que este cuadro ensalza a la figura femenina como el inicio de todo, como una diosa madre que no necesita del hombre para existir.

En la otra pintura citada, *At the Foot of the Garden* (2003), se habla de nuevo del jardín, pero es un jardín soñado, inalcanzable, que solo está representado en un libro que coge en sus manos y muestra al espectador una especie de ángel-guerrero de rasgos andróginos, que por la armadura nos recuerda al arcángel Miguel, pero por su rostro y su cabello largo y rizado se asemeja más a las figuras femeninas tardo-góticas. De las alas se desprenden gotas rojas, como si sangraran o lloraran. Lo que, junto a la propia acción que realiza, mostrando el libro con el jardín pintado, hace pensar en que este ángel femenino advierte al espectador del peligro de la destrucción completa de lo natural.

La idea de imaginar una nueva Eva, vuelve a tratarlo la autora en el año 2006 en los diseños que realiza para el álbum musical *Solve et Coagula* del músico de cámara *Ossaserpia* (Vladimir Igoshin), lanzado en edición limitada en el año 2007. Imágenes que, siguiendo la temática del álbum musical, presentan un gran contenido esotérico y místico, donde se busca representar una fórmula perfecta alquímica, que una los elementos masculinos y femeninos.

Estas obras, como otras similares de la autora, se inspiran en una de las ideas principales del inconsciente colectivo de Occidente: el de que la mujer es descendiente de la diosa madre de las culturas arcaicas, la Gran Diosa, identificada claramente con la Madre Naturaleza. –idea que ha provocado la asociación de las mujeres con lo salvaje, la luna, lo nocturno, y la brujería. Sobre todo con el exaltamiento de ello durante el siglo XIX, cuando esta gran diosa se convierte en objeto de adoración y de temor. Pero también –y a pesar de las críticas de Mary Wollstonecraft– ha sido un tema recurrente de muchas mujeres artistas feministas del siglo XX, quienes, siguiendo el ejemplo de pintoras surrealistas (o casi) como Leonor Fini o Frida Kahlo, han reutilizado la idea de la Gran Diosa para empoderarse y exaltar la feminidad independiente (Pedraza, 2004, 2014; Ballester, 2008, 2012; Caballero, 1995).

Relacionado con esta temática, pero llevado al plano personal y subjetivo, no referiremos a continuación a tres autorretratos de gran contenido simbólico: *Selfportrait* (2005), *The Promise* (2007) y *The promise II* (2012) [Fig. 4]. En ellos Madeline muestra cómo entiende su alma, por ello coloca en los tres una mariposa como representación de Psique, el alma griega que se desprendía del cuerpo al morir, y que en la mentalidad nórdica tenía corporeidad e independencia estando vivos, siendo la encargada de ayudar y aconsejar a cada persona. Idea transmitida claramente en el primer cuadro, donde se observa cómo un doble azulado de Madeline le da cuerda a la Madeline real, como si fuera una caja de música antigua. Además, aparecen palomas –símbolos de la paz y de la libertad– y una ventana abierta donde se percibe un bosque con un río.

El sentido de ello se puede entender mejor con los otros dos cuadros –que son idénticos entre sí, solo cambia la vestimenta de Madeline; en ellos no solo plantea su idea de alma sino su sentimiento como artista, relacionado con la funcionalidad trascendente de su obra. Porque en estos autorretratos diseña una promesa con la historia, con el planeta, con la vida y con la muerte. Promesas que la artista quiere transmitir a las generaciones presentes y futuras, para hacer consciente finalmente a la sociedad de la importancia de la naturaleza. Estas ideas giran en torno a que los seres humanos somos, como las plantas y los animales, parte fundamental del ciclo constante de la vida y de la muerte: átomos que nacen y mueren constantemente para crear nuevas vidas.



Fig. 4. *The Promise*, 2007.

Simbólicamente se deduce esto del cuadro; ella toma la mano de su propio esqueleto –su muerte– que tiene al lado, y entre sus manos unidas crece un árbol –un roble– sobre el que se ve una mariposa, mientras al fondo, aparece, tras un gran arco, un paisaje montañoso y escarpado. Pero la certeza del significado de esta obra se puede constatar en la entrevista que le hizo la revista literaria *Menacing Hedge* en el año 2013<sup>14</sup>.

A su vez, estos autorretratos, ponen de manifiesto el sentimiento romántico de su obra, pero no tanto porque se perciba nostalgia o dramatismo, sino porque con ellos la autora expresa la responsabilidad que entiende tiene el artista, quien, como los románticos, se siente como visionario de las consecuencias catastróficas de la sociedad de su presente.

c) Cuestionamiento de la tradicional objetivación de la mujer –junto a la naturaleza– en la historia cultural y pictórica de Occidente.

14 Véase en <http://www.menacinghedge.com/summer2013/profile-vonfoerster.php>

Se ha dejado para el final este otro tipo de representar lo femenino de Madeline, pero no es por ello un tema menos importante. Los cuadros que aquí vamos a ver están estrechamente relacionados con todo lo anterior, y además, son el tipo de obra que ha caracterizado más a la autora y le ha procurado el reconocimiento que hoy se tiene hacia su obra.

En 2008 la artista pinta por primera vez su serie *Waldkammer*, en la cual retoma la idea de la naturaleza muerta mostrada por los cuadros de los siglos XVI y XVII denominados *Wunderkammern* (gabinetes de curiosidades), que tienen su origen en las expediciones que los europeos realizaban a otros continentes. En ellos, en forma de naturaleza muerta, se exhibían tanto objetos de culturas ajenas a la occidental, como animales, insectos y plantas. Madeline aprovecha esta idea para crear sus propios gabinetes, y así mostrar especies reales de animales, insectos y plantas, algunas recientemente extinguidas. Un buen número de estos *Waldkammer* presentan la forma de una mujer tallada en madera, como si fuera un muestrario: *Amazon Cabinet*, *Redwood Cabinet*, *Merbau Cuckoo*, *Specimen Cabinet*.

De este modo la mujer se convierte en mueble, pero como las especies naturales representadas a su alrededor, se trata de una crítica hacia la objetivación pasada y presente, tanto de la mujer como de la naturaleza. Esto queda demostrado en una pieza muy similar a estas: *Tsariwa mama (The Mother of the Tree)* [Fig. 5] en la que la mujer mueble aparece recostada y sonriente, mientras abre una pequeña abertura colocada en la zona genital, de donde crece un árbol y salen insectos, plantas y animales. Hace así, de nuevo, una alusión a la Gran Diosa y a la madre naturaleza.



Fig. 5. *Tsariwa mama (The Mother of the Tree)*, 2008.

Otras veces juega con la idea de objetualizar a la mujer, copiando a la misteriosa figura femenina de la Escuela de Fontainebleau, como si fuera un retrato enclaustrado, y poniendo una enredadera que le va creciendo por el cuerpo; en *Invasive Species I* [Fig. 6] la mujer aparece desnuda y la planta le nace del pecho descubierto y va subiendo por la cabeza, mientras que en *Invasive Species II* la mujer sí está vestida pero la enredadera le cubre prácticamente entera.

En el año 2010 crea una serie muy similar denominada *Reliquaries*, que hace referencia a los relicarios medievales donde se exhibían objetos de devoción. Lo que *Wunderkammer* hicieron con la ciencia, los relicarios habían hecho antes con lo espiritual. Así, con el mismo sentido que la serie anterior, Madeline utiliza los relicarios para mostrar las especies naturales en extinción. Consiguiendo, como ella misma afirma, expresar la idea de «enmarcado» de Martin Heidegger (1954) a propósito de la tecnología. Creando literalmente marcos que simbolicen la barrera

entre la naturaleza y lo humano, queriendo denunciar la relación a menudo destructiva de la humanidad con la naturaleza (y en particular, la crisis de la deforestación).

En definitiva, con estas series Madeline hace una crítica a la adoración excesiva de algunos autores que a lo largo de la historia del arte han convertido tanto a la mujer como a la naturaleza, en un mero objeto deseable e inalcanzable, adoración y objetivación que se ha continuado haciendo hasta hoy, llegando a convertirse por los mass-media y la cultura popular en un verdadero problema de la sociedad actual; superficial y banal (Páez Rodríguez, 2015).

Por último, quiero resaltar tres pinturas de Madeline, que parecen una serie en sí mismas –aunque la artista nunca haya admitido esto–, que reúnen todas las características comentadas, y que sirven de colofón para comprender la representación de las mujeres en su obra. Estas pinturas construyen de una manera particular, original y diferente, la idea de la mujer siniestra y perversa, despojándola completamente del sentimiento misógino que generalmente envuelve a este tipo de figuras femeninas (Pedraza, 2004, 2014; Bornay, 1990). Se trata de las obras *My darlingtonia* (2009), *Donne Unica* (2011), y *Carnival Insectivora (Cabinet for Cornell and Haeckel, 2013)* –todas realizadas ya con la antigua técnica mixta.

En la primera aparece una mujer –de nuevo inspirada en la figura enigmática de la Escuela de Fontainebleau– que se asocia con una planta carnívora. La obra lleva un nombre inventado en inglés que viene a decir *Mi queridísima*. La composición del cuadro y la figura en sí nos recuerda a los enigmáticos desnudos anónimos de la Escuela de citada. Una dama se muestra desnuda frente al espectador, las perlas que sostiene y que adornan sus orejas, la delicada tela de seda que le cae de los brazos, el moño recogido, nos informa de que es una mujer rica y poderosa. Sin embargo, la imagen resulta siniestra por el resto de elementos que la rodean: una mosca enorme que espera en un plato a ser comida, y unas cuantas flores carnívoras alrededor. De una de las cuales parece sacar un collar de perlas, y otra la sostiene como si fuera un cetro. Consigue, así, crear una obra serena y equilibrada, aun representando una escena monstruosa, asociando a la elegante dama con una siniestra mujer carnívora, relacionando de alguna manera la riqueza con el consumo insaciable del placer, al representar a la figura devorando tanto perlas como moscas.

En el siguiente cuadro, la figura femenina ha desaparecido, pero su presencia y la asociación de la planta carnívora con ella prevalecen mediante otros elementos. Se trata de un bodegón que representa a una enorme planta carnívora, y se relaciona con la mujer por el título de la obra *Donne Unica* que a su vez es la frase que aparece escrita en el jarrón, sobre el dibujo de una figura femenina que alude a lo

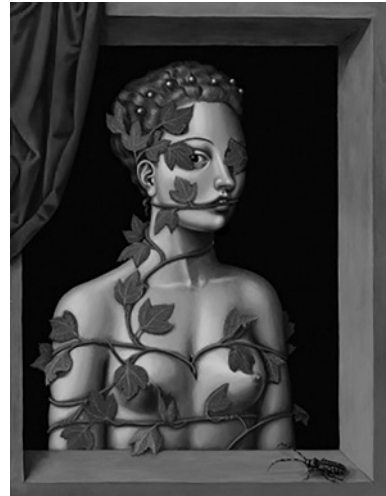


Fig. 6. *Invasive Species*, 2008.



arcaico, ya que lleva sobre la cabeza una calavera de cabra, lo que está relacionado con la gran diosa ancestral y con la brujería posterior (Eliade: 1991, 2001; Baring y Cashford, 2005).

La tercera pintura nombrada parece la culminación de las anteriores. Vuelve a predominar la planta sobre la figura femenina, pero ahora la unión entre ambas es más patente que en las anteriores, ya que surgen de un jarrón unas delicadas manos femeninas. Rememora de nuevo la idea del bodegón floral, pero con un sentido más macabro aún.

Un florero de plantas carnívoras con diferentes insectos rodeándoles y con unas manos antropomorfas que le surgen de debajo, para proporcionarle alimento a la planta. Es interesante ver como en esta imagen Madeline ironiza sobre la idea de la mujer como objeto, ya que, aunque se ve cómo el jarrón presenta unas manos femeninas, no se trata de una representación de la mujer como objeto, ya que no sirve de mueble ni de contemplación deseable, sino que las manos son una extensión de la propia planta carnívora, que devorará al que se acerque.

### 3. Conclusiones

Como conclusiones, podríamos señalar que Madeline von Foerster realiza cuadros figurativos, realistas y simbólicos, con una perfección técnica y un resultado armónico que producen imágenes elegantes y bellas pero misteriosas. Sin embargo, sus temáticas y su mensaje final es siempre subversivo frente a la sociedad industrializada y consumista, y ante la posición de la naturaleza y de la mujer en la cultura capitalista.

Idealiza a un tipo de mujer poderosa, fuerte, e incluso temida, retomando la temática, y la defensa, de la diosa madre, desde lo simbólico y con una revisión histórico-artística. Así, se acerca a la feminidad construida por pintoras del siglo XX como Leonor Fini o Frida Kahlo, pero también otras como Remedios Varo, Leonora Carrington, Dorothea Tanning o Dora Maar.

Pero lo que verdaderamente reflejan sus cuadros, y consigue así diferenciarla de estas y otras pintoras, es que para Madeline, mujer y naturaleza están estrechamente unidas, pero no tanto por ese sentido místico y misógino que los simbolistas del siglo XIX exaltaron, sino porque ambas –mujer y naturaleza– han sido tratadas como objetos de adoración, como herramientas para el beneficio del poder, dominadas por la razón y por el hombre, por lo que Madeline representa dicha unión ensalzando sus cualidades desde la inteligencia de lo fantástico.

### REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- ARGULLOL, Rafael (1984) *El héroe y el único: el espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus.
- BANDINTER, Elizabeth (1981) *¿Existe el instinto maternal?* Barcelona: Paidós Ibérica.
- (2011) *La mujer y la madre: un libro polémico sobre la maternidad como nueva forma de esclavitud*. Madrid: La esfera de los libros.

- BALLESTER, Irene (2008) «El cos obert: ferma convicció de la representació femenina en dones artistes contemporànies». En *Asparkia. Investigación feminista*, núm. 19; 2008, pp. 141-154.
- (2012) *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Trea.
- BARING, Anne y CASHFORD, Jules (2005) *El mito de la diosa; evolución de una imagen*. Madrid: Siruela, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de (2005) *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, col. Feminismos. (basada en la edición francesa de Gallimard, 1949).
- BEERS, Kurt (2014) *100 Painters of Tomorrow*. London: Thames and Hudson.
- BEINART, Jon (2013) *Metamorphosis Vol. II. Book featuring fifty contemporary Surreal/Fantastic artists*. Australia: BeinArt Publishing.
- BETTELHEIM, Bruno (1978) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- BIEDERMANN, Hans (1996) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BORNAY, Erika (1990) *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- CABALLERO, Juncal (1995), «Mujer y Surrealismo». En *Asparkia. Investigación feminista*, núm. 5, pp. 71-81.
- CAMPBELL, Joseph (1972) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (2015, 2 ed.) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1997) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- DJSTRA, Bram (1994) *Ídolos de la perversidad*. Madrid: Debate.
- DONATH, Orna (2016) *Madres Arrepentidas*. Barcelona: Reservoir Books.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel (1997) *La evolución de la leyenda del unicornio en la baja edad media*. (Alcalá de Henares, 12-16 del 9 de 1995), Universidad de Alcalá.
- LINDALL, Terrance (2006) «What's New in the surreal World: Surrealism isn't dead-it's dreaming», En *Arts&Antiques*, March 2006, pp.168-172.
- MIRCEA, Eliade (1991) *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- (2001) *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé.
- PÁEZ RODRÍGUEZ, Alba (2016) «Poderes de la abyección en la construcción de (las) re-presentaciones actuales de la mujer en la cultura popular». En *Asparkia. Investigación feminista*, núm. 27, p. 15-29
- PEDRAZA, Pilar (2004) *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Valdemar: Madrid.
- *Brujas, sapos y aquejarres* (2014) Madrid: Valdemar.
- RUHRBERG, Karl, (2005, 2ªed) *Arte del siglo XX (Vol. I)*, Edición de Ingo F. Walther. Madrid-Barcelona: Taschen GmbH.
- STAMBOLLION, Liba W. (2012) *Divining the Dream: Expressions of Love from a Global Community*. France: Ed. Dreams & Divinities.
- WASSERZIEHR, Gabriela (1997) *Los cuentos de hadas para adultos. Una lectura simbólica de los cuentos de hadas recopilados por los J. W. Grimm*. Madrid: Endymond.
- YOUNG, Yasha (2009) *Art That Creeps: Gothic Fantasies and the Macabre in Contemporary Art*. UK: Ed. Korero Books.

Páginas web consultadas:

Menacing Hedge:

<http://www.menacinghedge.com/summer2013/profile-vonfoerster.php>  
(23/11/2016)

Madeline von Foerster:

<http://www.madelinenvonfoerster.com> (22/11/2016)

Todas las obras se pueden ver en:

Madeline von Foerster: <http://www.madelinenvonfoerster.com/artworks.html>

Recibido el 12 de diciembre de 2016

Aceptado el 7 de noviembre de 2017

BIBLID [1132-8231 (2017): 65-81]



MARÍA PITA PONTE Y  
MARÍA DOLORES VILLAVERDE SOLAR<sup>1</sup>

---

**El viaje surrealista de Joanna Domanska**

*The surreal journey of Joanna Domanska*

La obra de arte no puede tener ni sentido común ni lógica, y en este sentido está muy próxima a los sueños y al espíritu infantil.  
(Giorgio de Chirico)

**RESUMEN**

La Fundación Eugenio Granell es un centro referencial del arte contemporáneo en Galicia. Se especializa en el movimiento surrealista, vanguardia que tuvo en sus filas gran número de mujeres. Con este texto se intentará hacer una breve aproximación al Surrealismo, a la Fundación Granell y al rol que juegan las mujeres en el arte analizando cuál es su papel en la Fundación al destacar las creaciones de una de las artistas que han expuesto allí: Joanna Domanska. El Surrealismo de Joanna Domanska es actual y distinto, provocando inquietar con sus piezas donde siempre aparecen hombrecillos anónimos de espaldas, frente a algún objeto gigantesco: casas sin dueño, enormes libros, instrumentos.

**Palabras clave:** mujer, arte, emblema, surrealismo.

**ABSTRACT**

Eugenio Granell Foundation is a reference center of contemporary art in Galicia. It specializes in the Surrealist movement, avant-garde had in its ranks large numbers of women. The aim of this text is to make a brief reference to Surrealism, the Granell Foundation and the role that women play in art analyzing what their role in the Foundation by highlighting the creations of one of the artists who have exhibited there: Joanna Domanska. Joanna Surrealism Domanska is current and different, causing trouble with pieces where always appear anonymous little men back, facing a gigantic object: unowned houses, huge books, instruments.

**Keywords:** Woman, Art, Emblem, Surrealism.

**SUMARIO**

1.- Introducción. 2.- Surrealismo. 3.- La artista. 4.- Sus obras. 5.- La Fundación Eugenio Granell. 6.- Conclusiones. 7.- Epílogo. - Bibliografía y recursos electrónicos.

**1. Introducción**

1 María Pita Ponte, Fundación Granell, pita\_maria@yahoo.es y M<sup>a</sup> Dolores Villaverde Solar, Universidade da Coruña, dovisio@udc.es

## 1. Introducción

A la hora de redactar este texto se agolpan en la cabeza multitud de frases que surgen de las distintas temáticas que en él se tratarán, ya que fue la obra de la artista polaca Joanna Wiszniewska-Domanska la «causa» de escribirlo, pero, con ella o a través de ella nos acercaremos al movimiento surrealista actual desde una perspectiva de género; también al mundo de los museos, de las bibliotecas especializadas y a los estudios de género.

Con semejante amalgama de temas aparece la primera interrogación: ¿por dónde empezar?, ¿qué orden seguir para que sea fácilmente comprensible? Evitando dar rodeos innecesarios y frases farragosas que compliquen exageradamente el texto se iniciará justificando el porqué de la elección del tema de un relato que forma parte de un ambicioso y amplio proyecto de investigación que empezó hace ya tiempo. Su finalidad era y sigue siendo recorrer la historia de las mujeres en el arte, pues la Historia del Arte es una de las disciplinas donde más evidente ha sido la exclusión y olvido de las mujeres que se han dedicado a la creación artística y que a priori parecen inexistentes hasta un siglo XX ya empezado. A día de hoy está claro que eso no es así, sí existieron, aunque cuantitativamente en menor número que los artistas debido a las condiciones socioculturales que les hacía imposible formarse o dedicarse a su vocación.

En el momento actual, el año 2017, las mujeres han/hemos alcanzado puestos de poder en todos los estamentos de la sociedad, quedando ya en un segundo plano la idea de que la mujer es el sexo débil, y en la Historia del Arte las cosas no son diferentes, si durante años, se limitó a ser un espacio de hombres y a las mujeres se las restringió a ser modelos de obras pictóricas o escultóricas, ahora las cosas han cambiado y sobre todo desde la segunda mitad del siglo pasado, forman parte activa de las aulas como alumnas, como profesoras, como artistas, como académicas, conservadoras, directoras de museos o galeristas.

Visto así, por fin ya se puede decir que hombres y mujeres somos iguales, pero aún hay cierta desigualdad... Como se comprobará al acercamos al tema concreto de estudio: la obra de la artista surrealista Joanna Wiszniewska-Domanska, y a una fundación especializada, testigo de que el Surrealismo está vivo hoy en día.

## 2. Surrealismo

¿Qué es el arte?, ¿creación manual, belleza, inspiración divina, un proceso de aprendizaje, un don que sólo tienen algunos...? Sigue siendo muy difícil responder a la pregunta, pero haciendo algo de historia y para situarnos, cabe decir que ya desde la prehistoria, fueron quedando representaciones artísticas iban más allá del significado de las imágenes y se convirtieron en ídolos o símbolos para favorecer la buena caza o la buena cosecha, –caso de los bisontes de las cuevas o las Venus prehistóricas. Se podría decir, por tanto, que el arte nace como imagen de un deseo. En la Edad Media, sin embargo, todo cambia y el arte pasa a ser utilizado como sermón didáctico para explicar las verdades de la Fe. Llegado el Renacimiento intentan imitar a la antigüedad clásica, que consideraban la perfección mientras

autores como Brueghel el Viejo o el Bosco presentan el desastre del mundo con escenas e apariencia burlesca muy estudiada para contarnos determinado mensaje. Con el Barroco de la Contrarreforma católica la imagen del arte vuelve a servir de apoyo a la celebración litúrgica y su fin será emocionar, conmover o sorprender al espectador. Desde 1750 empieza el cambio hacia la estética del neoclasicismo, época mucho más racional y severa en lo tocante al arte donde se busca la serenidad y pureza de líneas. Pasará el tiempo y a finales del siglo XIX será cuando el Impresionismo con sus cuadros de remeros y bailes devuelven la alegría de vivir, pero deciden pintarlos de otra manera en la que la forma de mirar del espectador será diferente. Hasta que por fin, la llegada del siglo XX trae movimientos, vanguardias y estilos que se suceden precipitadamente. Desde las primeras vanguardias, las personas dedicadas al arte trasladarán a sus obras sus vivencias, sus sensaciones, sus sentimientos e incluso sus sueños.

Entre las distintas vanguardias del período de entreguerras, el Surrealismo es la que tuvo una mayor duración en el tiempo. Nacido tras la escisión con el grupo Dadá, surge tras la guerra con la intención y la esperanza en cambiar el mundo. Enemigo de las convenciones, basa su mundo en la metáfora y la mezcla entre lo consciente y lo inconsciente. En el año 1924 se publicó en París el primer manifiesto surrealista cuyo autor fue André Breton. Toda una generación de artistas, músicos/as y/o escritores/as se sintieron fascinados por las razones y mensajes que transmitía. A partir de ahí empezaron a crear una serie de obras que transformaron radicalmente la imagen y el significado del arte. En las imágenes surrealistas la memoria, los sueños y el subconsciente jugaron un papel decisivo que cambiaron radicalmente no sólo la estética sino la idea que se tenía de lo que era ser artista y sus creaciones. El grupo surrealista utilizó la metáfora para captar y expresar su visión del mundo y su actitud ante la vida, intentando expresar a través de las metáforas los aspectos de la realidad que escapan a toda lógica. Triunfaron hace ya muchas décadas del siglo pasado pero el Surrealismo no sólo se convirtió en el movimiento de vanguardia de mayor duración sino que sigue «felizmente vivo» hoy en día como lo demuestran las acciones colectivas de los grupos surrealistas que hay en todo el mundo como por ejemplo en los Estados Unidos (Grupo Surrealista de Chicago, Magnetic Fields), en el Reino Unido (grupo surrealista de Leeds), en Grecia (O Farfoulas), en Chile (Mandrágora) o en las acciones individuales de artistas como Joanna Domanska, Janice Hathaway<sup>2</sup> o Kathleen Fox<sup>3</sup>.

### 3. La artista

Joanna Wisniewska-Domanska es una pintora e ilustradora polaca. Nace en Lodz<sup>4</sup> en una Polonia devastada tras la Segunda Guerra y en una casa cercana a

2 Nacida en Saint Louis Missouri en 1951. Es artista, educadora, fotógrafa y diseñadora. Empezó a trabajar en los años 70 del siglo pasado.

3 Nacida en Sudáfrica, se muda a Inglaterra en 1987 por la situación política de su país y desde el 1991 se integra en el surrealismo. Su trabajo une dibujo, pintura, objetos, vídeo o instalaciones.

4 Nacida en el año 1946.

una zona dónde en plena contienda, había una guetto al que llegaban hombres y mujeres guardando sus escasas pertenencias dentro de una maleta. Esta vivencia, con el paso del tiempo, servirá de inspiración a Joanna para una de las señas de identidad de su arte, la maleta. Su entorno o las mujeres de su familia se convertirán en sus musas, y así fue creando su mundo de ensoñación surrealista, fijándose en su abuela, que durante la Guerra pintaba y se evadía de la tristeza a través del arte.

En la Polonia de postguerra nace y se cría Joanna, cuando el país había quedado totalmente asolada por la Guerra y bajo control soviético. En unos años centrados en la necesidad de reconstruir el país y hacer frente a tensiones políticas marcadas por la Guerra fría, el control soviético o la obligación de renunciar al Plan Marshall

En la misma ciudad donde nace, estudiará Arte, la creación artística cuenta todavía con cierta libertad artística pese a la censura y Joanna estudia en la Escuela Superior de Artes Plásticas en el estudio de profesor Stanisław Fijałkowski. Trabaja pintura, dibujo, arte gráfico, ilustración... Ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas desde 1986 tanto en Polonia como en otros países encontrándose igualmente obras de la artista en colecciones de museos estatales y colecciones privadas en distintos países.

La obra de Joanna Domanska nos habla de una artista que quizá no sea innovadora, si el término «innovación» se limita a significar crear o descubrir algo nuevo, pues las obras de Joanna muestran cosas de la vida diaria: libros, peces, casas, maletas, presentadas con un estilo muy personal que inevitablemente relacionamos con Magritte<sup>5</sup>, con De Chirico<sup>6</sup>, por tanto con el Surrealismo, vanguardia también «añeja» sobre la que Joanna vuelve cuando triunfa gente dedicada al arte más conceptual. Como antes se dijo, Magritte o De Chirico están entre sus fuentes de inspiración, pero el Surrealismo de Joanna Domanska se convierte en algo distinto, más moderno posiblemente, que provoca inquietar con esos hombrecillos anónimos de espaldas, con esas casas sin dueño, esos enormes libros frente a la figura humana.

La artista para su pintura y dibujos crea un lenguaje muy personal, y un arte que invita a reflexionar. Con su «revisión histórica» al Surrealismo nos coloca en un espacio inquietante donde domina, bien el vacío, bien enormes masas que engullen a la figuración. A nivel compositivo y estilístico Joanna cuida especialmente el dibujo y el color: La precisión del dibujo y el color con gradaciones en azules y grises son su seña de identidad junto a unas composiciones de aparente simplicidad pero difícilmente comprensibles al primer golpe de vista del espectador, pues en ellas imaginación, sueños y la memoria son determinantes para su correcta percepción.

#### 4. Sus obras

¿Qué cuentan sus obras?, ¿qué representa cada elemento representado?, ¿hay algún mensaje encubierto o es una sucesión irracional de imágenes?:

5 René François Ghislain Magritte. Pintor surrealista belga nacido el 21 de noviembre de 1898, en Lessines, Bélgica y fallecido el 15 de agosto de 1967 en Bruselas, Bélgica.

6 Giorgio de Chirico nace en Grecia el 10 de julio de 1888 pero se considera italiano por ascendencia por desarrollar en este país su obra. Es el fundador del movimiento metafísico en pintura. Muere en Roma el 20 de noviembre de 1978.



El auge del Surrealismo coincidió con el período de entreguerras y encontró en el automatismo o el sueño, así como en sus interpretaciones, sus temas favoritos. Rompe con el lenguaje tradicional y en sus representaciones todo es metáfora... En el siglo XXI Joanna Domanska vuelve sobre símbolos, alegorías o emblemas ya usados en el arte, dando en ocasiones un nuevo significado. Repite temas o motivos que ya usaban los pioneros de la vanguardia como la aparente irracionalidad en las composiciones, figuras inanimadas, sensación de soledad o silencio... Al ver sus dibujos quién los observa se encuentra ante una pintura típica del Surrealismo y fácilmente relacionable con la pintura metafísica de De Chirico, por la aparición de esos hombres estáticos a modo de maniqués, y la sensación de vacío y de silencio.

En todas las creaciones se repiten las figuras de espaldas sobre un paisaje desolado. En la simbología tradicional, si el paisaje presenta más cielo que suelo, alude al orden universal. Y si está vacío, desolado, es metáfora del más allá. Sobre esos paisajes y acompañando a estos hombres coloca un objeto que llama la atención: un laberinto, una casa, un gran libro... que el ser humano parece contemplar.

Pese a las similitudes entre todas sus creaciones, algunas llaman especialmente la atención por los objetos elegidos o por la forma de colocarlos, como *La princesa durmiente*, de 2003 (Fig.1). La princesa que da título a la obra es una gigantesca figura reposando sobre una almohada en un plácido sueño que bien puede ser una siesta, el reposo nocturno... No se puede saber quién es y sólo queda claro es se encuentra en un estado psíquico liberador. Es esta una de las obras más fieles a los postulados originales del Surrealismo de 1924 pues el sueño y las visiones eran un punto fundamental en su ideario. Lo que diferencia a Joanna de sus antecesores es que aquí (aunque de manera irracional, frente a un pequeño hombrecillo de espaldas), quién mira se limita a ver el acto de dormir pero no nos traslada a las visiones de la dimensión paralela a la realidad que son las imágenes de los sueños.

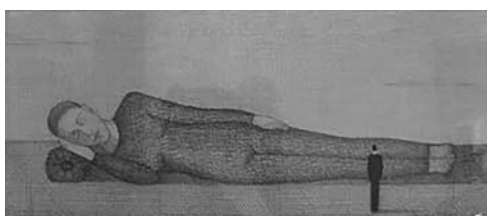


Fig.1. *La princesa durmiente*, 2003.

*El jardín de jugar*, del año 2004 (Fig. 2) muestra a una figura de espaldas a un amplio laberinto. Al fondo del tradicional paisaje vacío aparece un balón. No hay novedades respecto a la figuración o al paisaje, que sigue siendo desértico y dividido en dos franjas (cielo y tierra), pero sí es novedosa la aparición del un laberinto. En la simbología del arte siempre un laberinto se representa como un recorrido tortuoso y sin una salida. Su recorrido nos lleva hacia su centro, y se relaciona con los viajes iniciáticos o el difícil camino hacia la virtud. Se puede relacionar con un viaje o camino interior hacia el yo mas profundo y también simboliza el infinito, –por la

dificultad en encontrar la salida. El balón, por su forma circular de esfera, alude al universo. Si unimos ambos símbolos: 1.- esfera-universo y 2.- laberinto-viaje hacia el interior, el resultado final es un análisis sobre el peregrinaje personal de cada uno de nosotros, el camino personal que se emprende cada día hacia el conocimiento interior.

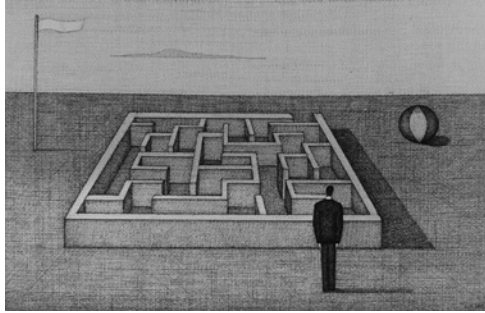


Fig.2. *El jardín de jugar*, 2004.

*Me estoy alejando*, de 2004 (Fig.3), en un primer golpe de vista, expresa búsqueda, descubrimientos, cambios... a través de un viaje que se realiza a la vez por mar y tierra. El agua que fluye es siempre símbolo de vida, de renovación, pero también es el abismo, o la incertidumbre. Aquí están perfectamente identificadas ambas interpretaciones a partir de la imagen del hombre y la maleta que lo acompaña alejándose y enlaza con la pieza anterior ya que vuelve a hablar de un viaje interior.

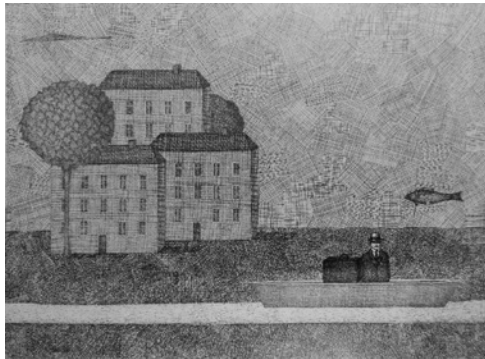


Fig. 3. *Me estoy alejando*, 2004.

Las siguientes tres imágenes (*Dos plumas* (Fig. 4); *Hace mucho tiempo llegó un violinista* (Fig. 5) y *Una taza de té* (Fig. 6), se complementan con las características y elementos que las forman y además son coincidentes al necesitar de una serie de elementos, metáforas, o símbolos que dejan patente su vinculación al arte del barroco.

La Contrarreforma católica encontró en el arte un filón y arma para conmover al fiel. Entre sus predicaciones y teorías –siguiendo a San Agustín–, la mentalidad del Barroco acata la idea de que se peca a través de los sentidos.

En base a ello uno de los temas que surgen en el arte Barroco es el los Cinco Sentidos, a través de cuyas imágenes algunos autores explican cómo deben utilizarse los sentidos para no pecar y/o corromperse.

En las piezas de Joanna, se pueden ver representados los cinco sentidos, si bien alejados de la moralidad y mensaje barrocos: en el violín se representa el sentido del oído, en la taza el gusto y el olfato, en las plumas el tacto y la vista en los hombrillos de espaldas que miran.



Fig. 4. *Dos plumas.*

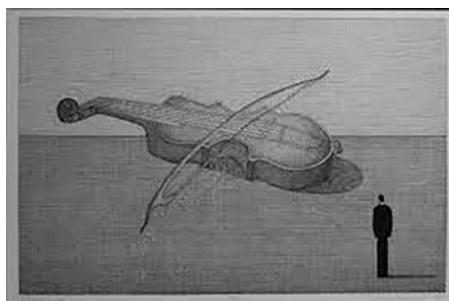


Fig. 5. *Hace mucho tiempo llegó un violinista.*



Fig. 6. *Una taza de té.*

Posiblemente no fuera esa la idea inicial de la artista, pero le da una nueva interpretación o un nuevo significado a sus obras y de alguna manera al buscar una explicación a lo aparentemente irracional estamos ante el modo de hacer y pensar surrealista.

En un determinado momento de su vida artística, las maletas de Joanna dejan de ser un acompañamiento a sus figuras planas y se convierten en piezas tridimensionales con vida propia a modo de pequeños teatros cuando se abren. Traslada los sueños y fantasías planas a la tridimensionalidad sin alejarse de las formas e imágenes a que nos tiene acostumbrados. Las maletas de Joanna también tienen historia propia pues las compra en un mercadillo y las forra con el mismo tipo de dibujo y escena de sus pinturas o grabados. Son según sus propias palabras «dibujos en el espacio<sup>7</sup>», que hablan del viaje que cada persona realizamos a lo largo de nuestra vida y en el que nos acompañan sueños, deseos, que pueden ser alcanzados o no. El contenido de estas maletas forma parte de nuestra vida, de nuestro hogar. Al abrirlas, recuerda a la visión de las maletas abiertas en los aeropuertos o aduanas que atesoran algo que va más allá de ropa, son nuestras pertenencias, pero también nuestros recuerdos, nuestros anhelos, nuestras penas..., por tanto, nuestra identidad.



Figs. 7 y 8. Maletas. La imagen 8 es cortesía del archivo-biblioteca E. Granell.

De igual manera relacionadas entre sí y con esa búsqueda de la identidad están *The Geometrician* [Fig. 9] y *Poets city* [Fig. 10]

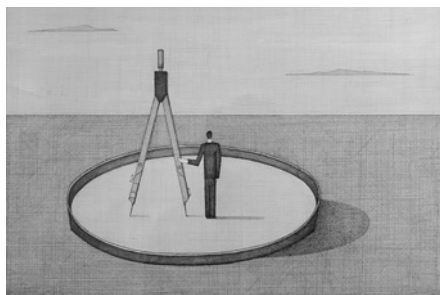


Fig. 9. *The Geometrician*.

7 Kawalerowicz, Kinga (2005): «Los laberintos y los peces voladores». Catálogo de la exposición *Alquimia del viaje. Joana Wiszniewska-Domanska*. Santiago: Fundación Granell, p.13.

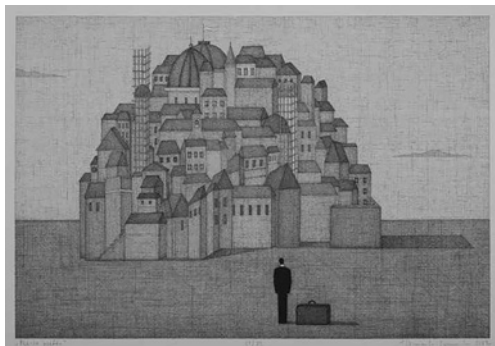


Fig. 10. *Poets city*.

*The Geometrician*: Nuevamente un hombre de espaldas mira/observa/admira un compás. El compás es un símbolo renacentista de las artes de las liberales, tales como la Geometría y la Matemática, gracias a las que se daba forma a las cosas, y de igual forma identifica al creador, al arquitecto que rige el orden del mundo. En otras ocasiones aparece relacionado con virtudes como la Templanza y la Circunspección. Si se unen todos los significados da como resultado este ¿retrato? anónimo de un hombre de espaldas que bien se puede identificar con un arquitecto o geométrico similar al demiurgo de *Europa*, *Profecía de W. Blake* o bien representa una metáfora del carácter del dicho hombre. De alguna manera relacionada con esta pieza está *Poets city*, el hombre se para a admirar la ciudad a la que se acerca. Esa ciudad aún lejana es una apertura simbólica al futuro, a la esperanza, a cambios, es algo estimulante y a la vez perturbador, pues sigue lejos. Es una ciudad angosta, constreñida en poco espacio, cuesta arriba; por tanto simboliza altibajos y obstáculos, que se pueden extender a la vida del caminante.

Así, es posible dar varias interpretaciones a las obras siendo nosotros/as quienes de alguna manera las complete. De igual forma se puede ver cierta relación en alguna de ellas con la literatura emblemática. Si nos acercamos a la Emblemática de Alciato, se evidencia relación con algunas de las piezas de Joanna donde aparecen instrumentos dominando el lienzo y el emblema.

Como ejemplo la anteriormente comentada *Hace mucho tiempo llegó un violinista*, se relaciona con el emblema «Que Dios tiene particular cuidado de la música» que nos habla de la buena o mala práctica de la música:

Eunomo y Aristón tañendo a prueba,  
 Mientras Eunomo tañe más atento,  
 Por desgracia jamas oída y nueva  
 Rompió una cuerda, y allí acabó el conuento.  
 Mas la voz que faltó con voz renueva  
 Una cigarra, que con su instrumento  
 De metal hecha a Phebo consagrada,  
 De tal vittoria fue señal nombrada.

Como en el emblema, un enorme instrumento domina el cuadro pero no suena su música, pues no lo toca nadie, sólo un ser diminuto lo observa.

Las plumas podrían relacionarse tanto con el emblema «Que la ignorancia debe desterrarse», donde aparece un monstruo con cuerpo de león, alas, y rostro femenino que es la representación de la ignorancia pues las alas muestran la trivialidad, la joven la lujuria, y el cuerpo de león la soberbia, todos ellos vicios dominados por la ignorancia. Las plumas de Joanna son también símbolo de la ligereza, lo trivial pero a la vez nos recuerdan a un ciprés, y por tanto, al Emblema *El cypres*:

El cypres que d'el nombre y la figura  
 Los hombres muestra a tratar igualmente.  
 Acostumbro a cubrir la sepultura  
 De los illustres, qual para la gente  
 De baxos suelos y de sangre escura...

Se convierte así la pieza en una *vanitas* que nos indica que todos/as nos igualamos con la muerte y que los bienes y codicias terrenales son superfluos.

## 5. La Fundación Eugenio Granell

La atracción por esta creadora surge a partir de la exposición *Alquimia del viaje* realizada en la Fundación Eugenio Granell, cuya obra y labor se centra en el movimiento Surrealista.

La *Fundación Eugenio Granell* se constituye en Santiago de Compostela en el año 1995 tras llegar a un acuerdo la familia Granell y el ayuntamiento de la ciudad. Ocupa las dependencias del Pazo de Bendaña, en pleno casco histórico de Compostela y nace con dos objetivos básicos: conservar y difundir la obra de Eugenio Granell y a su vez, promover las vanguardias artísticas del siglo XX. Se centra en Surrealismo, grupo al que estuvo vinculado el artista Eugenio Fernández Granell. La fundación cuenta con la colección, la biblioteca y el archivo personal de Eugenio Granell; tiene en depósito obra del artista surrealista Philip West<sup>8</sup> así como su biblioteca; y una biblioteca especializada en dicha vanguardia. Pese a que la línea conductora es el Surrealismo y los artistas que expongan allí sus obras deben relacionarlas en la medida de lo posible con este movimiento, en los últimos años se realizan colectivas de artistas emergentes<sup>9</sup>, siguiendo la voluntad del propio Granell.

Eugenio Fernández Granell (A Coruña, 1912 - Madrid 2001) ha sido uno de los nombres más representativos del Surrealismo gallego. Hombre implicado políticamente, el estallido de la Guerra Civil y su filiación al bando republicano y al POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), le obliga a huir de su país, sin regresar a España hasta el año 1985. No se trata en este texto de hacer un relato de su vida, pero sí es interesante señalar que a partir de entonces comienza un largo recorrido por varios

8 Amigo personal de Eugenio Granell, donó tras su muerte su biblioteca a la fundación. West, al igual que Joanna Domanska, fue un artista un tanto contracorriente, que, cuando estaban ya triunfando el Minimalismo o el arte Conceptual, vuelve sobre una vanguardia, el Surrealismo. La obra de Domanska y West es relacionable estilísticamente con Magritte.

9 Bajo el título genérico: ADOSADOS.

países y ciudades, desde La República Dominicana, a Guatemala, Puerto Rico o Estados Unidos. En el periplo estuvo siempre acompañado de Amparo Segarra, su esposa, compañera de viaje y consejera.

Con Eugenio y Amparo en vida se puso en marcha su fundación. La figura de Amparo es destacable no sólo por ser compañera del artista sino por ser también artista: Fue actriz, cosió ropa para teatro y artista plástica. Siente predilección por el collage que crea despedazando revistas que a ella le gustan y así les da un nuevo uso y forma. «Recorta, combina colores y cosas que no deberían ir juntas<sup>10</sup>», según palabras de su propia hija y directora de la fundación, Natalia Fernández Segarra. La imaginación, sentido del humor, o críticas que destilan estos collages, son reflejo de la propia personalidad de Amparo –independiente, moderna y reivindicativa–, pero igualmente de la época que le tocó vivir.

Amparo forma parte de la serie de artistas silenciadas de nuestra historia, pues su obra debería estar mucho más difundida, pero el haber preferido dedicarse al collage frente a otra técnica hizo que fuera menos valorada que otro tipo de artistas y de alguna forma estuvo siempre a la sombra de la obra de su marido.

Siempre estuvo presente en el patronato de la Fundación hasta su fallecimiento en el año 2007 y su hija Natalia Fernández Segarra, es la directora de la Fundación. Nacida en el exilio de su padre en República Dominicana, proviene del mundo de la Literatura y se implicó totalmente en la dirección de la Fundación que recientemente vio ampliadas sus instalaciones y fondos<sup>11</sup> con el archivo y biblioteca personal de Granell.

En el año 2005, con motivo del décimo aniversario de la Fundación, se programan una serie de exposiciones que demuestran que el surrealismo es un movimiento vivo y actual, entre ellas está la dedicada a una artista heredera directa del Surrealismo, aunque con un lenguaje y estética propios: Joanna Domanska, que genéricamente elige para título de la muestra, el título de una serie de sus grabados: *Alquimia del viaje*. Se trata de la primera muestra individual de esta artista en España. La exposición constaba de grabados sobre papel, dibujos y collages y de una instalación de maletas. Para documentar del presente texto fue imprescindible la consulta de los fondos de la biblioteca de la Fundación. Se encuentra ubicada en el tercer piso del edificio de la Fundación, el Pazo de Bendaña, y alberga tres bibliotecas, la Biblioteca y Archivo personal de Eugenio Granell, la biblioteca Philip West y la biblioteca del Museo.

Es una biblioteca especializada<sup>12</sup> en Arte y más concretamente en Surrealismo. Las bibliotecas especializadas en Arte y las bibliotecas de museos son fundamentales por sus colecciones para investigadores en la Historia del Arte. Los ejes que articulan una biblioteca son colección, organización y uso, siendo este último el punto fuerte de la biblioteca, pues su existencia depende de los investigadores que realizan/realizamos sus consultas. El fondo documental consultado en esta oca-

10 Fernández Segarra, Natalia & Guigon, Emmanuel (2000): *Los collages de Amparo Segarra*. Santiago: Fundación Granell. p.14.

11 Actualmente en proceso de digitalización.

12 Las bibliotecas especializadas son aquellas que recogen, tratan y difunden información relativa a un tema o grupo de temas afines, es decir, aquellas cuya colección se centra en una materia o área concreta del conocimiento, la ciencia o la técnica. <http://www.bibliopos.es/Bibliion-A2-Biblioteconomia/05Bibliotecas-especializadas.pdf>. [En línea, pdf]. [Consulta: 25 agosto, 2014].

sión ha sido el de la biblioteca del museo, que cuenta con una importante colección especializada en Surrealismo. Entre los volúmenes de la colección se encuentran obras dedicadas a mujeres artistas y también otras que tratan cuestiones de género, si bien al hacer el vaciado de los libros queda patente que siguen siendo necesarias más investigaciones que traten ambas cuestiones (género y/o mujeres artistas). Pese a tratarse de una bibliografía interesante llama la atención que, de un total aproximado de 7500 volúmenes, sólo 24 son específicos de mujeres, 9 son monografías de mujeres Surrealistas y 15 son catálogos de exposiciones colectivas sobre mujeres artistas. Dedicados a analizar la obra de Joanna sólo encontramos el catálogo de la exposición<sup>13</sup>: *Alquimia del viaje. Joana Wisniewska-Domanska* publicado por la Fundación Granell en el año 2005, que se convierte en la única fuente bibliográfica que se dedica a la obra de esta artista polaca.

## 6. Conclusiones

La pretensión de esta breve reseña era unir en el mismo texto varias cuestiones: Hacer una breve aproximación al Surrealismo, a la Fundación Granell y al rol que juegan las mujeres en el arte analizando su situación en dicha Fundación al destacar las creaciones de una de las artistas que han expuesto allí.

Con lo descrito hasta ahora se pueden extraer varias conclusiones: La primera revela el hueco importante que ocupa la Fundación Eugenio Granell no sólo en la ciudad de Santiago, sino también a nivel estatal por su dedicación a conservar y difundir la obra de Eugenio Granell, de Amparo Segarra y de la vanguardia surrealista, convirtiéndose, sin duda, en centro referencial de arte contemporáneo.

La segunda conclusión que se extrae tras el estudio, es que las mujeres en el centro ocupan un papel fundamental, desde las artistas elegidas para exponer allí, al personal de la Fundación, dejan claro que el arte contemporáneo ya no es ámbito de hombres.

Para la fundación el estudio de las mujeres surrealistas es fundamental, como se demuestra a lo largo de su trayectoria expositiva; la primera exposición a una artista individual fue la de *Collages de Amparo Segara* (2000), al año siguiente tiene lugar *Primavera, maila todo = primavera a pesar de todo* sobre la artista Jacqueline Lamba, En el año 2002 exposición individual de Yolanda Tabanera, *Náufragos, peregrinos y otros humildes arquitectos*. En el año 2004 tiene lugar la muestra *La imagen de la mujer en la obra de Granell* donde la comisaria Lucía García de Carpi analiza este aspecto de la obra del artista.

El pasado año, 2016 estuvo dedicado a las mujeres en la Fundación, y en esa línea se programaron exposiciones de artistas surrealistas actuales como son: Kathleen Fox: *Desvío: ciclistas apeense*; Janice Hathaway: *Fluid Solaris* u otras no específicas de artistas como la titulada *(Algunas) mujeres en la biblioteca y los archivos de Granell*, que expuso documentación no sólo de arte sino de todas las disciplinas, como por ejemplo Mary Low, perteneciente al POUM, o la escritora Eunice Odio, hecho que demuestra el interés de la Fundación por las cuestiones de género. [Fig. 11].

13 De dicho catálogo se han tomado las reproducciones de las fotos que ilustran este texto.





Fig. 11. (Algunas) mujeres en la biblioteca y los archivos de Granell. Fotografía cortesía del Archivo-biblioteca Eugenio Granell.

Como siguiente conclusión, la exposición y artista comentadas en este texto, sirve no sólo como semblanza de su vida artística, sino también para dejar claro que las artistas todavía están en un segundo plano en la historia del Arte. Entendemos que Joanna Domanska forma parte de la historia del arte y su obra no debe pasar desapercibida, ni para historiadores, ni para interesados en el arte actual. Pero a día de hoy su obra es todavía poco conocida y analizada, apenas hay monografías o artículos ya que a pesar de que en las últimas décadas han crecido o se están desarrollando estudios interesantes (y necesarios) sobre la mujer en el arte, todavía queda un gran vacío por cubrir.

Y, como última reflexión, que la herencia dejada por el Surrealismo sigue siendo válida como válidos son los postulados originales del movimiento. Joanna vive y expresa su Surrealismo con total libertad y no puede ni quiere separarse del adjetivo surrealista a pesar de que en apariencia ya haga décadas que la vanguardia haya desaparecido. Se mueve dentro de unos cánones que repite (pureza de líneas, escasa gama cromática, pequeños hombrecillos de espaldas, gran objeto central...) pero a la vez cada pieza es una obra diferente y única que sorprende, sugiere e incita a imaginar/soñar haciéndonos partícipes de la frase que en su día dijo otro surrealista, Luis Buñuel: «La realidad sin imaginación, es la mitad de realidad».

## 7. Epílogo

Como colofón a este texto, incluimos una breve entrevista con la propia Joanna, que ha sido la fuente fundamental de información. Nadie mejor que ella para explicar cómo es su arte y su curriculum<sup>14</sup>.

*P. ¿Cómo empezó a pintar?*

R. Siempre quise crear mi mundo. Mi abuela, que sufrió mucho durante Segunda Guerra Mundial, encontró su mundo en la pintura. Yo la miraba a ella cuando pintaba y me parecía muy feliz. Me parece que cada uno tiene su personal punto de vista del mundo. El artista mira el mundo y puede ver cosas

14 Nuestro más sincero agradecimiento a Joanna Domanska por su amabilidad, disponibilidad y ayuda a la hora de redactar este artículo.

que para otras personas no son importantes. Me parece que el artista trabaja en su arte para que otros puedan ver esas cosas.

P. *¿De Chirico, Magritte son fuentes de inspiración? ¿Hay otros autores que considera más cerca de su arte?*

R. Estoy enamorada en pintura de Magritte y de Chirico, también de grabadores como Escher y Max Klinger. Me gusta mucho Folon y unos grabadores y ilustradores polacos: Topor, –que vivía en Francia; Bruno Schulc, que vivió en Drochobycz, y ahora en Ukraina. O el ilustrador Daniel Mróz, que vivió en Cracovia.

P. *¿Por qué las maletas?*

R. Las maletas están siempre cerca de mí. Cerca de mi casa, durante la Segunda Guerra Mundial, había un *ghetto*. Cada persona que llegaba tenía sus cosas solamente en una maleta. En el mercado de cosas viejas que está en mi barrio llegan personas con maletas para vender las cositas que tienen dentro. Dentro tienen cosas muy, muy raras... de todo. Todas maletas que tengo son compradas en este mercado. Me inspiran mucho como metáfora del viaje. Como el viaje es también metáfora de nuestra vida. Maleta y cosas de la maleta es una metáfora de algo muy, muy personal y especial...

P. *¿Cuál es su relación personal y artística con el surrealismo?*

R. Para mí el Surrealismo es muy importante por su connotación con la Psicología. La Psicología me interesa por su relación con la persona y su interior. Por mi curiosidad sobre el tema también tengo diploma de arte-terapia.

P. *¿Cuál es su relación con España?*

R. ¡Para mí España es mi segundo país! y Santiago de Compostela es mi segunda ciudad. Me siento muy bien en España y tengo la impresión de estar bien entendida y atendida. La exposición en la Fundación Eugenio Granell era para mí muy muy importante. El tema era «Alquimia de viaje» (tema para mí tan significativo). La organización de la muestra ha sido perfecta, por parte del personal de la Fundación –muy, muy profesionales. Sigo teniendo importantes y agradables recuerdos. También ha sido interesante mi participación en la exposición «Ilustramundos» en la Universidad de Santiago, de alto nivel artístico. Mi último libro, *Ciudad de Papel*, ha sido traducido al español.

P. *Por último, solicitamos a la artista una relación de sus exposiciones. En una nota al pie reproducimos las individuales desde el año 2005<sup>15</sup>.*

- 15 2005 – ‘Alchemy of Travel’ – Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela. España.
- 2005 – ‘Dreamers, Constructors’ – Galería ‘Milano’, Warsaw, Polonia.
- 2005 – ‘Diary Street’ – Galería ‘Mała Litera’, Łódź, Polonia.
- 2006 – ‘The Pianist’ – Galería ‘Espacio 48’, Santiago de Compostela. España.
- 2010 – ‘Dreamers, Constructors...’ – Centro municipal de Cultura en Ostrów Wielkopolski, Polonia.
- 2011 – ‘Drowings, Graphicks and Collages’ – Galería Tawn MM, Chorzów, Polonia.
- 2013 – ‘Dreamers and Constructors...’ – Galería Tawn Gallery ‘RE-MEDIUM’, Łódź, Polonia.
- 2014 – ‘Drowings and Graphicks’ – Galería ‘HAOS’ -Belgrado, Serbia.
- 2014 – ‘The Papier Town’ – Galería Posters and Graphicks, Warsaw, Polonia.
- 2015 – ‘The Library Town’ – Galería BUW, Warsaw, Polonia.
- 2015 – ‘The Poets Town’ – Galería, Lublin, Polonia.
- 2015 – ‘Drowings, Graphicks and Collages’ – Galería ECK, Łódź, Polonia.
- 2011 – ‘Tapestry by the Artists of Łódź’ – Museo Central de Textiles, Łódź, Polonia.
- 2011 – ‘Drante’ – Galería Tawn MM, Chorzów, Polonia.
- 2012 – ‘Ilustramundos’ – Universidad Santiago de Compostela, España.
- 2012 – ‘Graphicks, Illustrations and Animation Film’ – Maruyamagawa Museum, Kinokuniya, Japón.
- 2013 – ‘Art- Book Exhibition’ – Muzeum of King St. Stephan, Shekesfehever, Hungría.
- 2015 – ‘Drowings’ – Galería HAOS, Belgrado, Serbia.

**BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS ELECTRÓNICOS:**

- ALCIATO, Andrea (1975) *Emblema*. Madrid: Editora Nacional.
- BIBLIOTECA ESPECIALIZADA: <http://www.bibliopos.es/Bibliion-A2-Biblioteconomia/05Bibliotecas-especializadas.pdf>. [En línea, pdf]. [Consulta: 25 agosto, 2015].
- CHADWICK, Whitney (1985) *Women artists and the surrealist movement*. Londres: Thames and Hudson.
- COMBALÍA, Victoria (2006) *Amazonas con pincel*. Barcelona: Destino.
- DOMANSKA, Joana (2005) *Alquimia del viaje*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell.
- FERNÁNDEZ SEGARRA, Natalia y GUIGON, Emmanuel (2000) *Collages de Amparo Segarra*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía (2004) *La imagen de la mujer en la obra de Eugenio Granell*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell.
- GRIMBER, Salomón (2001) *Primavera, maila todo = primavera a pesar de todo*. Santiago de Compostela Fundación Eugenio Granell. Concello de Santiago de Compostela. Consorcio de Santiago. Fundación Ramón Areces. Xunta de Galicia.
- MARTÍN FARALDO, Maite, (coord.) (2008) *Creadoras del siglo XX*. Santa Cruz de Tenerife: Cajacanarias. Servicio de publicaciones.
- TABANERA, Yolanda y GUIGON, Emmanuel (2002) *Náufragos, peregrinos y otros humildes arquitectos*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell.
- WISZNIEWSKA-DOMANSKA, Joana: <http://www.joannawdomanska.pl/tworczosc/>. [En línea]. [Consulta: 19 de enero, 2016].
- Joana: <http://www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2005/03/11/3539553.shtml>. [En línea]. [Consulta: 19 de enero, 2016].
- VVAA (2008) *Amazonas del Arte Nuevo*. Madrid: Fundación Mapfre.

Recibido el 16 de mayo de 2016  
 Aceptado el 7 de noviembre de 2017  
 BIBLID [1132-8231 (2017): 83-97]



**Pistolas, rifles y cuchillos.  
¿Contra quién se arman las mujeres artistas?**

***Pistols, Rifles and Knives.  
Against who Assembled the Women Artists?***

**RESUMEN**

Este artículo estudia la inclusión de las armas en el lenguaje de las mujeres artistas, la mayor parte de ellas plenamente integradas en las corrientes del arte feminista. Tras una breve síntesis de las representaciones de mujeres armadas a través de la historia (entre la cuales necesariamente hay que mencionar a las Amazonas), nos situaremos en las últimas décadas del siglo XX y en el siglo actual. En estas décadas, numerosas artistas han utilizado en sus performances, acciones, fotografías y otras muchas disciplinas, numerosas armas, desde pistolas a rifles o cuchillos. Cada elección y cada acción conlleva un discurso que nos conduce, inevitablemente, a la reflexión sobre la violencia de género.

**Palabras clave:** Arte feminista, violencia de género, armas, performance.

**ABSTRACT**

This article studies the inclusion of weapons in the language of women artists, most of them fully integrated into the currents of feminist art. After a brief synthesis of the representations of armed women throughout history (among which we must necessarily mention the Amazons), we will look at the last decades of the twentieth century and the present century. In these decades, numerous artists have used in their performances, actions, photographs and many other disciplines, numerous weapons, from pistols to rifles or knives. Each choice and every action carries a discourse that inevitably leads us to reflect on gender violence.

**Keywords:** Feminist Art, Gender violence, Weapons, Performance.

**SUMARIO**

1.- Amazonas y Juanas. 2.- Rifles y pistolas. 3.- Armas cortantes / armas punzantes.

**1. Amazonas y Juanas**

El artista estadounidense Chris Burden hizo que dispararan contra él en una acción realizada en 1971. Uno de sus ayudantes, a escasos metros de distancia, horadó su brazo izquierdo con una bala. En la década en que tuvo lugar esta particular performance, el cuerpo era, para los artistas, un lugar para la experimentación, una prueba diaria de la relación con sus manos, sus ojos, sus vientres...

La llamada de atención sobre las armas de fuego en el país norteamericano, la reflexión sobre Vietnam, y sobre todo los límites del propio ser humano ante el

1 Universitat Jaume I de Castellón, torrent@uji.es

dolor y el miedo, eran quizá los objetivos prioritarios de Burden. El disparo dirigido sobre su cuerpo era un disparo social, a la vez que un experimento sobre sus capacidades y percepciones. Un hombre disparaba sobre otro hombre, que a su vez era el impulsor de la idea del disparo. Todo muy chocante, pero todo dentro de la esfera de un mundo masculino en el que el uso de las armas no resulta extraño. La costumbre nos hace que intuyamos, tras la mano que sostiene instrumentos de fuego o armas blancas, el brazo de un hombre.

La historia del arte corrobora en sus representaciones a quién pertenecen, quiénes usan y quiénes vencen con las armas: ellos. Aunque «las varoniles Amazonas» (*Iliada* canto III, v. 189), son portadoras de lanzas y arcos, sucumben ante los aqueos al tiempo que sus instrumentos de ataque parecen ablandarse ante los de sus oponentes. De igual a igual luchan las amazonas, pero caen ante los poderosos griegos. Lo atestigua, entre otros, el soberbio caso de Pentesilea, la mítica reina que luchó contra Aquiles. Según la leyenda, justo en el momento en que el Périda va a dar muerte a la guerrera, sus ojos se detienen un momento en la mirada de ella y aparece el amor. Pero el arma sigue con su inercia y atraviesa el cuerpo de la joven. Un ánfora ática firmada por Exequias en el siglo VI a.C recoge este intenso momento en el que la mujer, arma en la mano, sucumbe sin embargo ante el héroe masculino. No le sirve de nada haber blandido la suya. Pero no acaba ahí la historia de sangre. Aquiles, objeto de burla por parte de Tersites, que se chancea de este amor que podemos llamar póstumo, mata también al poco agraciado personaje. La ira del hombre no se detiene en la primera muerte.

La iconografía nos presenta en numerosas ocasiones a la amazona herida, tanto en la misma Grecia como en las representaciones posteriores. Reiteradamente, cae la guerrera ante las armas de los griegos, que al menos se ven obligados a desplegar contra ella toda la fuerza y estrategia de quien toma en consideración al enemigo. No solo en las imágenes clásicas, sino en las versiones posteriores del mito, estas mujeres pierden el arma en la batalla antes de morir, quizá por haber desafiado el papel para ellas designado. Y quizá también por formar parte de las fuerzas «irracionales y bárbaras», entre las cuales, a su vez, figuraban los centauros:

La contradictoria idea de una mujer guerrera constituía una magnífica imagen para retratar al Otro como un ser tan amenazador como la combinación de rasgos equinos y humanos en la figura casi siempre masculina del centauro (...) los griegos traspusieron en forma alegórica la guerra contra los bárbaros encabezados por Darío y Jerjes a la lucha mítica contra los centauros y las amazonas: de esta forma transferían a los enemigos bárbaros las tradicionales imágenes sobre los salvajes, que no sólo incluían analogías con las bestias sino también con las mujeres (Bartra, 1998: 22).

La representación de la amazona herida es un recurrente tema iconográfico, aunque también la encontramos en plena batalla, sin desvelar el final que pueda aguardarle. Pero suelen ser entonces los centauros los que se miden con ellas. Así lo recogen las imágenes, que reiteradamente, nos proporciona la historia del arte. En la amazona retratada por Franz von Stuck (1905) se refleja tanto la batalla entre aquellos seres híbridos y las mujeres guerreras, como la herida y la muerte de la

amazona. En un segundo plano de la pintura se muestra un enfrentamiento de incierto resultado entre una amazona y un centauro, pero en el primero otra amazona, esta vez agónica, agónica lleva su mano a la herida del pecho de donde brota la sangre. Una tercera yace muerta en el suelo, quizá simbolizando el destino que aguarda a las mujeres que han desafiado su estatus.

Es cierto que no hay héroe sin una muerte trágica. Al fin y al cabo, y como leemos en el *Diario del Ladrón* de Genet: «El héroe no podría poner mala cara a una muerte heroica; sólo es héroe por esa muerte» (1949: 182). Pero la heroína muere sin haber ganado grandes batallas. Al fin y al cabo, las labores de hombres y mujeres estaban, en los clásicos, claramente delimitadas; así lo recoge el «esclarecido» Héctor, quien habla del siguiente modo a su esposa Andrómaca «de blancos brazos»: «... ve a casa y ocúpate de tus labores, el telar y la rueca, y ordena a las sirvientas aplicarse a la faena. Del combate se cuidarán los hombres todos que en Ilio han nacido...» (*Iliada*, VI, 490-494).

Las representaciones de mujeres con armas no pueden competir, en los registros iconográficos, con las de los hombres. Las gladiadoras de Halicarnaso son una excepción, si bien cada vez tenemos datos más fiables sobre su participación en estas luchas, que incluso alcanzaron (con carácter deportivo) a las mujeres de clase alta. Pero la iconografía nos muestra otra realidad, y Mañas nos recuerda el origen social de estas mujeres:

El relieve de Halicarnaso también es evidencia de combate entre mujeres de clase baja, pues llevaban el pelo cortado como los hombres, lo normal entre las esclavas (ninguna mujer libre de clase alta haría eso con su pelo, por muy grande que fuese su fascinación por la gladiatura). (Mañas, 2011: 333).

Pero es la imagen de la amazona (mujer guerrera, muchas veces a caballo) la que ha predominado en el imaginario colectivo. En el siglo XII recoge su estela Herrada de Landsberg en el *Hortus deliciarum*. Antología de conocimiento a la par que enciclopedia religiosa, el libro nos proporciona unas sorprendentes imágenes, entre las cuales destaca la figura femenina del Orgullo (o Soberbia), la cual –lanza en mano y con los despojos de un león en la grupa de su caballo– nos retrotrae a la figura de la mítica amazona. Nada que ver con otras representaciones de mujeres empuñando armas, como la Judith (también en este libro), que solo por salvar a su ciudad coge la espada para matar al tirano Holofernes, en una historia donde la seducción es protagonista. Sus estrategias y fines son completamente diferentes.

Las Amazonas, en el mito, se sirven a sí mismas y a su manera de entender la vida. Las mujeres como Judith sirven a los demás basándose en el engaño, toman la espada circunstancialmente y solo por el ardid llegan a cumplir su cometido. Otras, como Lucrecia, se clavan por propia mano un puñal en el pecho para mantener aquello que se ha dado en llamar honor. Uno y otro personaje han sido reiteradamente escenificados en el arte. Pero no es de su forma de empuñar las armas de la que queremos hablar. Entre otras cosas porque estas mujeres han sido, mayoritariamente, ideadas y refiguradas por los hombres. Excepciones como la de Artemisia Gentileschi, cuya Judith marca un hito en la historia del arte, son, en efecto, excepciones y como tal deben ser contempladas.

Este preámbulo nos sirve para visualizar someramente algunas representaciones artísticas de mujeres armadas. Sabemos que, en el devenir de la historia, ellas no estuvieron ajenas a las experiencias guerreras, así lo explicita Yolanda Guerrero para el caso de las mujeres medievales, pues, al menos «aquellas que formaron parte de la elite feudal, participaron directamente de la cultura de la guerra, fueron educadas en sus artes y destrezas, protagonizaron acciones bélicas...» (2016: 7). No sabemos hasta qué punto pudieran haber empuñado ellas mismas las armas y vestir con el atuendo guerrero. Incluso de la figura de Juana de Arco, ya exhausto el medioevo, conservamos pocas representaciones en clave estrictamente militar. Muy significativamente, es su coetánea Christine de Pizán quien la muestra de esta manera en la miniatura que acompaña al libro de *Canción para Juana de Arco*, de 1429. Con espada y con armadura, la joven francesa queda muy lejos de otro tipo de visiones que la interpretan en su vertiente mística. También la figura de Judith aparece en otra de las miniaturas de Pizán. En una de ellas le acompaña la misma Juana de Arco, armada con una lanza, y portadora de escudo. Se produce así una especie de equiparación entre las vidas de las dos mujeres (Agós, 2012: 23).

En la iconografía artística, aparecen sucesivas reinterpretaciones de mujeres míticas e históricas, casi todas ellas debidas a manos y mentes masculinas. Tenemos que esperar al siglo XX para que Valentine de Saint Point, en un golpe de efecto, nombrara como las verdaderas mujeres a «las Furias, las Amazonas, las Semíramis, las Juana de Arco, las Jeanne Hachette, las Judith y Charlotte Corday, las Cleopatras y las Mesalinas: mujeres combativas que luchan más ferozmente que los varones». (1912: 570). Como vemos, para Saint-Point son las mujeres que empuñan las armas reales –y también las despliegan las «armas femeninas»– las que merecen pasar a la historia. Desde el mito y la leyenda hasta la historia, recuerda tanto a las Furias como a las mujeres furiosas. De la Revolución Francesa nombra a Corday, que tomó el puñal para matar; y a Théroigne de Méricourt, que ella propone recordar por sus belicosas acciones contra el poder establecido.

## 2. Rifles y pistolas

Para algunos historiadores, Théroigne de Méricourt fue la mujer que Delacroix tomó como modelo para *La libertad guiando al pueblo*. Portaba consigo un fusil calado con una bayoneta, entendiéndose que conseguir esa libertad es necesario empuñar un arma. En el inicio del arte feminista, algunas artistas parecían pensar de este modo, aunque por supuesto, su inclusión en las obras era metafórico. No se trataba del arma preparada para matar al enemigo, pero sí el arma para desmontar prejuicios y estereotipos. De este modo, varias de las más significativas artistas del momento, comenzaron a introducir en sus trabajos estos instrumentos, en ocasiones junto a sus cuerpos desnudos o semidesnudos. Se producía así un doble empoderamiento: el de adueñarse de sus propios cuerpos, independientes de la representación que de forma secular se había hecho de ellos; y el de mostrarse a sí mismas con la beligerancia que supone portar un arma. Esta doble cualidad se alejaba de la zona estereotípica de un arte que había manejado cuerpos femeninos y armas masculinas a su completo antojo.



El empleo de las armas por parte de las artistas continuó a medida que las mujeres fueron tomando la escena del arte desde una postura activista, y hoy mismo se continúa haciendo uso de ellas, aunque quizá no tanto como podría esperarse. A continuación, nos vamos a referir a algunas de las acciones del arte feminista que se acompañan con armas, de momento con las de fuego.

Empezaremos narrando una acción muy actual: un grupo de chicas, quizá en este mismo momento, pasean por las calles de Ciudad de México. Están atentas a cualquier agresión machista, agresión que día sí y día también se produce en ésta y en tantas ciudades del mundo. La agresión, finalmente, llega. Un hombre se detiene para lanzarles un comentario soez. Pero una de ellas tiene una pistola. Apunta al hombre. Dispara. Momento de estupor. Del cañón tan solo sale confeti. Junto a las huellas de los papeles de colores esparcidos por el suelo ellas empiezan a cantar una canción a ritmo de punk y rap: «eso que tú hiciste hacia mí se llama acoso, si tú me haces eso de esta forma yo respondo. No tienes derecho y lo que haces es de un cerdo». Así lo explican ellas mismas:

Esta acción con las pistolas de confeti, aparentemente *light*, es un acto de desobediencia en el que no sólo exigimos que el Estado nos brinde seguridad, sino que somos nosotras quienes nos estamos reapropiando de los espacios públicos y de nuestros cuerpos. Es decir, estamos generando nuestras soluciones ante las carencias del Estado cómplice (Las Hijas de la Violencia, 2016).

Las dueñas de esta acción son Las Hijas de la Violencia, un grupo de mujeres mexicanas que han decidido armarse contra el machismo. «Desde muy morritas nos dijeron y educaron en que cuando nos acosaran en la calle, era mejor quedarnos calladas y seguir caminando. Ahora sabemos que esta postura solamente perpetúa la violencia», dicen las Hijas en la entrevista recién citada. Y es que saben que el único camino contra el machismo es combatirlo, y que la primera acción de ese combate es no pasar por alto ni una sola agresión, no callar. Ellas se han armado contra la violencia, en este caso con sentido del humor, pero no exento del momento de tensión o pánico que devuelve el acosador cuando ve un arma, que solo tras unos instantes puede interpretar como un inofensivo juguete. El miedo del agresor, y el consiguiente ridículo que puede sentir al comprobar la realidad de la pistola, es la venganza de estas mujeres que han decidido actuar. Aunque hay que tener cuidado: el momento en que se descubre el juego puede ser peligroso para ellas. Algunos no aguantan la ridiculización de la que son objeto y se vuelven contra las mujeres. Sin embargo, lo pensarán dos veces antes de acometer una nueva agresión.

Pero este uso de las armas tiene una larga trayectoria en el arte feminista. ¿Contra quién se arman las mujeres? Contra el patriarcado, contra los estereotipos, contra las costumbres. Y sobre todo contra la violencia. Niki de Saint-Phalle, en *Tir á Volanté*, obra que realizó al iniciarse la década de los sesenta disparó con un rifle calibre 22 sobre superficies blancas en relieve en las que había dispuesto bolsas de pigmento líquido. Otros artistas como Jasper Johns y Robert Rauschenberg participaron también en la acción, pero ella en concreto, ¿contra quién disparaba? La pintura era la víctima –nos dice–, ¿pero a quién representaba?:

¿A quién representaba la pintura? ¿A mi padre? ¿A todos los hombres? ¿A los hombres bajos? ¿A los altos? ¿A los corpulentos? ¿A los gordos? ¿A mi hermano John? ¿O acaso me representaba a mí misma? [...] El baño de sangre roja, amarilla y azul salpicado sobre el lienzo en relieve de un color blanco impoluto metamorfoseó la pintura hasta convertirla en un templo de muerte y resurrección. Me estaba disparando a mí misma, disparaba a una sociedad plagada de injusticias, disparaba a mi propia violencia y a la violencia de todos los tiempos. Al disparar contra mi propia violencia, dejé de sentirla como una carga interior. (cit. en Reckitt, 2005: 52).

Las armas pueden, utilizadas en el campo del arte, una vertiente catártica. Desde este mismo punto de vista puede interpretarse otra acción que realizó a finales de esa misma década de los sesenta –sin disparar un solo tiro pero metrallata en mano– la artista Valie Export con su *Pánico genital*. Pantalones abiertos mostrando el pubis, entra en una sala de cine X de Munich, ofreciendo al espectador algo que no esperaban ver en directo. Export ha confesado el miedo que sentía ante la posible reacción de los hombres asistentes a la proyección. Pero el miedo pareció ser mutuo, y no solo por el arma que ella portaba sino por el enfrentamiento a algo que ellos no habían solicitado: la presencia real del sexo de la mujer. En este caso el arma aparecía a la misma altura gnoseológica que la genitalidad. La toma de conciencia del sexo como algo propio, no susceptible de compraventa parece ser también otra de las razones de que las artistas se armen. Export anunciaba, con esta acción, una liberación de sus propios miedos, y ese empoderamiento al que nos referíamos al inicio.

Hannah Wilke, en la serie de fotografías de *So Help me Hannah: Snatch-shots with Ray Guns*, que realiza a partir de 1978 (y que luego «interpreta» en sucesivas performances hasta 1985) trabaja también sobre la desnudez, su propia desnudez, en compañía de armas. Sin ropa, pero con zapatos de tacón y pistolas, nos ofrece también una imagen de la paradoja ¿de quién se defiende Wilke?, ¿protege su cuerpo, que es suyo por muy desnudo y expuesto que esté? ¿Se defiende de las frases de filósofos y artistas, todos varones, de las que parte para esta serie de fotografías? En una de las fotos, utilizando esta vez dos pistolas se podía leer tan solo *Exchange values*, título extraído de una cita de *El capital de Marx*, palabras que pueden interpretarse como «valores de cambio» o «cambia valores», y «Teniendo en cuenta este juego de palabras, ¿acaso no podríamos referirnos a la lucha de la artista por cambiar la idea del cuerpo femenino entendido como mercancía desde la mirada machista y, por tanto, ligado al efecto pornográfico?» (Amorós, 2014: 170). Defenderse claramente de la misoginia explícita y escrita es la postura de Elke Krystufek en *Elke Krystufek reads Otto Weininger*. El destructor libro *Sexo y carácter* del joven suicida austriaco es vigilado por una autora que, cómo no, también se arma contra él, a veces exhibiendo el instrumento potencialmente mortal, otras entrando en un juego pornográfico que debería hacerle enfrentarse a su propia misoginia.

Como fórmula de ahuyentar fantasmas, la artista china Xiao Lu realiza en 1898 una acción considerada un hito en la performance china. Dispara contra su propia instalación: *Dialogue*. En ella había dos cabinas telefónicas, ocupadas por las siluetas de un hombre y una mujer. Entre ambas un espejo y un teléfono rojo descolgado

sobre un pedestal. Dispara un tiro contra ellas, un tiro al que sigue otro, tal vez a instancias de Tang Song, un joven que había conocido el día anterior y por medio del cual alguien le había prestado el arma. Nos cuenta Montse de Mateo:

... el acto de disparar en sí vendrá determinado por sus experiencias personales con los hombres a lo largo de su vida, especialmente con un amigo muy cercano a sus padres, que abusando este de su situación de poder y de su posición dentro del contexto familiar forzó a Xiao Lu, cuando tenía veintiún años, a mantener varias relaciones sexuales. (2016: 382).

En realidad, no sabemos muy bien la genealogía del disparo, que la misma autora ideó tras una conversación con uno de sus profesores. Y es que muy probablemente la acción de disparar un arma dentro de una acción artística pueda tener varios desencadenantes. No es difícil, sin embargo, relacionarla con las vivencias personales. Fuera lo que fuere, dos meses después de este suceso, se produjeron los hechos de Tianamén. Alguien calificó los disparos de Xiao Lu como los primeros de los trágicos acontecimientos que tuvieron lugar en aquella plaza de Pekín. Lo que no cabe duda es que fueron los primeros que se lanzaron en el país contra un arte que, de nuevo, no facilitaba el camino a las mujeres.

En el camino de la denuncia contra la violencia machista y, a la par, contra la violencia generalizada que se vive en un país como Guatemala, encontramos la obra desafiante de Regina Galindo. Las armas no son ajenas a esta artista, como no son ajenas al país del que procede. Ella ha impregnado toda su obra de violencia, la que se vive en su lugar de origen, padecida por toda la población y de modo terrible por las mujeres. En relación con la obra *Plomo (clases intensivas para aprender a disparar todo tipo de armas)*, de 2006, para la cual Galindo había contratado a un experto en armas de fuego a fin de que la iniciara en su uso, se afirma: «El arma es símbolo de poder y marca la jerarquía entre la víctima y el verdugo. El arma nos vende además una cuestionable igualdad frente al agresor si contamos con ella» (Sancho, 2017: 159). Al fin y al cabo, y ateniéndose a sus vivencias diarias, ha dicho la artista: «En medio de esta realidad, la mayoría opina que tendría un arma si pudiera». Y ella la toma y la vemos reconcentrada, disparando una y otra vez a la figura de un hombre que es la diana. ¿A quién van dirigidos los tiros de Regina? Es, claramente, una autodefensa, tanto de la violencia de género como del crimen y el fanatismo que acompañan a aquellos que han optado por hacer de la muerte y del miedo su modo de hacer y su modo de vida. Del mismo modo, en *Pelotón* (2011) hace formar en la plaza de la constitución de Ciudad de Guatemala y durante una hora a cuarenta y cinco hombres armados de grupos de seguridad privados. Entre ellos habrá, seguramente, algunos que ya forman parte de la historia negra de Guatemala. Es un claro cuestionamiento hacia aquellos que, presumiblemente, nos defienden. Esta vez no es la artista quien toma el arma, quizá intuyendo que defendernos tampoco va a servirnos de mucho. Sintomáticamente, aparecen en esta acción recuerdos *El hombre que fue jueves*, la célebre pieza Chesterton, de un surrealismo *avant la lettre* en la que los cabecillas de un grupo anarquista resultan ser, en realidad, esclavos de la autoridad.

Situadas temporalmente (2008-2009) entre las dos acciones que acabamos de citar encontramos un doloroso proyecto de Marina Abramovic. Se trata de *Eight lessons on emptiness with end*. En Laos, niños y niñas desde cuatro a siete años de edad aparecen (los podemos ver en el video *Dangerous games*) escenificando escenas de guerra, incluso ejecuciones. En una de ellas vemos unas niñas que, descansando en sábanas de color de rosa, portan consigo fusiles, que por mucho que se nos diga que son de plástico y de fabricación china, nos causan un fuerte impacto visual. La inocencia de la infancia traumáticamente enfrentada a los hechos bélicos. Al final de la cinta, se nos advierte, con las crueles estadísticas, que en alrededor de veinte países de todo el mundo hay niños que participan directamente en la guerra, estimándose que «de 200.000 a 300.000 niños sirven como soldados para grupos rebeldes y para fuerzas del estado». Para acabar diciendo: «Este film es una obra de ficción». Pero una ficción que nos muestra la verdad. El poder del arte.

Si nos causa lógica sorpresa estas secuencias de la infancia armada (nada que ver con lo que podamos recordar de niños jugando a las guerras) es sorprendente también enfrentarnos a las *Mujeres de Alá* de la iraní Shirin Neshat. Esta serie de fotografías, que comienza en 1993, incluyen primeros planos de rostros de mujeres con elementos caligráficos en farsi acompañadas de armas cuyos cañones apuntan directamente a los espectadores. La intencionalidad de estas imágenes tiene necesariamente que diferir de las que hemos mencionado anteriormente, porque el contexto es muy otro. Dice esta artista: «De un modo u otro, todos los artistas iraníes somos políticos. Tanto si vives dentro como fuera de Irán, el carácter opresivo del gobierno hace imposible ser neutral» (2013). Estas obras son, por supuesto, políticas, y dentro de esta política, trata de reflejar a las mujeres como fuertes y decididas, independientemente de los velos que las recubren. Su intencionalidad con el uso de armas es el empoderamiento. Una demostración de fuerza.

Seguramente no llegaremos a hacer las que armas de fuego se disparen a sí mismas, como Rebecca Horn había dispuesto en la instalación *High Moon* (1991), con dos rifles Winchester que tras variadas peripecias se lanzaban mutuamente líquido rojo; pero no por ello las artistas feministas dejan de intentar que sirvan a sus estrategias para, mostrándolas en los más diferentes contextos, combatir la violencia. De alguna manera lo consigue la artista española Marina Vargas, que en 2005 ya realizó el proyecto *The honey games* y más adelante *Jardín de suplicio*, *Idolatrías a flor de piel*, *Rawwar* o *Nadie es inmune*. En todos ellos las armas de fuego aparecen profusamente decoradas. La paradoja de la silueta de rifles o pistolas con un interior plagado de curvas y colores (en la que no faltan alusiones a la muerte) nos lleva a la idea de lo que secularmente se ha considerado femenino o masculino y a la reflexión sobre la posibilidad de anular la carga mortal asociada estos instrumentos. Por supuesto, y como dice la misma autora, su obra puede entenderse, junto a otras visiones, «desde la *perspectiva feminista*» (2015). En este sentido, esas armas festeadas con dibujos de tipo étnico o incluso grafitero, nos retrotraen a la actividad del bordado secularmente unido a las mujeres y cuya recuperación como actividad creativa fue una de las primeras reivindicaciones de las artistas preocupadas por el género.

### 3. Armas cortantes / armas punzantes

Muchas mujeres han trabajado, desde el inicio del arte feminista, con su propio cuerpo, al que han sometido a cortes con cuchillos u otros objetos punzantes. Seguramente no fue el feminismo el que impulsó a Dora Maar a jugar con la navajita que pasaba entre sus dedos hasta hacerlos sangrar, acción que tanto impactó a Picasso y que desencadenó una relación asimétrica. En todo caso, muy diferentes parecen las motivaciones que guiaron a Gina Pane o Marina Abramovic a herir su propio cuerpo, en unas acciones hoy ya clásicas. En los años sesenta y setenta del pasado siglo, un numeroso grupo de artistas, tanto hombres como mujeres (pero estas últimas de modo muy significativo) se incluyen en las filas de un *body art* que no solo transforma el propio cuerpo sino que lo agrede. Con un interés por remover los estereotipos de la identidad, surgen «impulsadas por visiones fantásticas e imperativos políticos, provocativas revisiones del género y la sexualidad» (Warr, 2000: 13).

Y en la provocación entró fulminantemente la autoagresión. Durante años, Gina Pane se autolesiona con espinas de rosas o cuchillas de afeitar –se ha dicho que para llamar la atención sobre un cuerpo manipulado tanto en la realidad diaria como en la iconografía. La misma década de los setenta que asistieron a sus dramáticas escenificaciones vieron el *Rhythm 10* de Marina Abramovic. Con un juego semejante al de Dora Maar, Abramovic presenta una acción cuyo máximo significado llega con la repetición del acto, que consistía en tomar cuchillos de distintas formas y tamaños para, rápidamente, pasarlos entre sus dedos. Se cortaba. Reemprendía la tarea con otro cuchillo. Una grabadora recogía los sonidos que le iban a servir en una nueva «vuelta». ¿Motivación? En realidad, parece que asistimos a un juego de la memoria: aprender del pasado. Nada que ver con la lucha de las mujeres, aunque son plausibles lecturas como la de Irene Ballester, para quien la trayectoria de esta artista «se diferencia de lo personal en cuanto ella no adopta en su trabajo el rol pasivo y sumiso adscrito a las mujeres, por lo que sus *performances* pueden ser interpretadas desde el punto de vista feminista» (Ballester, 2012: 46).

De todas formas, no sabemos hasta qué punto podemos afirmar que estas acciones, por sí solas, puedan servir a la causa feminista. ¿Por qué habrían de hacerlo? Al fin y al cabo, su motivación no está clara, y puede que el feminismo se haya apropiado de ellas en virtud de su diferencia y de su rabia. Lo que resulta un paso adelante es que, por primera vez en la historia del arte, las mujeres se adentran en el arte con el mismo ímpetu con que lo hacen que los hombres, que también se habían lanzado a indagar sobre sus propios cuerpos –muchas veces desde la violencia– en unos trabajos que igualmente deberían ser reconsiderados desde el género. Es curioso que, tras una historia cuantitativa de asimetría radical entre la producción de los hombres y las mujeres artistas, sea en la utilización del cuerpo donde ambos confluyen con una marcada similitud: parecidos en el deseo de la autoexploración de sí mismos, aunque diferentes en cuanto unos espacios vivenciales que les hacen blandir de forma distinta las armas de las que disponen. Si quisiéramos incluir aquí el caso de Yukio Mishima, ese escritor japonés que un 25 de noviembre de 1970 se quitó la vida en un acto samurái, podríamos comparar formas de atentado

personal contra el propio cuerpo. Mishima se clavó un sable en el vientre, en una escenificación con testigos digna de la más extremada performance. Hizo de este acto una cuestión *de honor*. Pocas mujeres hablarían de sí mismas remitiéndose a este concepto. El honor lo inventaron los hombres para ejercerlo (ellos) en la acción y mutilarlas (a ellas) en la casa.

Llegados a este punto, y en concreto refiriéndonos a armas blancas, podemos preguntarnos ¿Es lo mismo un cuchillo en la mano de un hombre o en la de una mujer? Si pensamos en el binomio mujer-cuchillo, posiblemente pensemos en lo doméstico, mientras que el del hombre-cuchillo muy probablemente lo identificaríamos con actitudes belicosas. Otros instrumentos cortantes como las tijeras los uniríamos, muy probablemente, a las mujeres. Unos y otras con utilizados por Isabel Cuadrado, tanto el 2011, con la instalación, *Parejas*, en la que podemos ver utilizando cuchillos y tijeras clavados en el suelo. Como en *Útiles*, de 2016, en la que diversos instrumentos de este tipo se instalan verticalmente produciéndonos una sensación de extraño estupor y malestar. A ella, dice, le interesa indagar sobre este tipo de utensilios por su universalidad, por su:

... ambivalencia entre masculino y femenino y su doble cualidad de herramienta y arma. Los objetos corresponden a oficios asociados a los géneros. Las tijeras se asocian generalmente a labores femeninas, aunque muchas pertenecen a barberos, sastres, pescadores... Los cuchillos poseen un doble carácter como utensilio de cocina o como arma (2016).

En efecto, no tiene el mismo sentido, y eso el feminismo lo sabe muy bien, un cuchillo en manos de una mujer o de un hombre. Cuando Martha Rosler graba *Semiotics of the Kitchen* y pronuncia la palabra *knife* (cuchillo) entre otros instrumentos de cocina, no hacía sino manifestar:

... la monotonía y el aburrimiento que muchas amas de casa experimentaban día tras día al repetir de forma mecánica las tareas del hogar, situación que acertadamente analizó e interpretó Betty Friedan en *La mística de la feminidad* (1963) al definir los hogares de los barrios residenciales como «confortables campos de concentración» (Alberola, 2014: 202).

Está claro que uno de los primeros intereses de las mujeres artistas al utilizar estos objetos es mostrar la desigualdad estructural entre hombres y mujeres. Ellas aparecen con cuchillos en la escena doméstica, ellos en la escena del crimen. Resulta significativo que, mientras encontramos un buen número de acciones realizadas por mujeres en las que ellas empuñan armas de fuego, cuando las armas son cortantes o punzantes (y por lo tanto susceptibles de asociarse a lo doméstico) se acude más al simbolismo o el oxímoron.

Isabel Cuadrado no empuña directamente los objetos cortantes: los expone como si de una colección de mariposas se tratase. Tampoco las empuña Louise Bourgeois, que en su explícita *Mujer-cuchillo* transforma su malestar en una ambigua figurilla en la que se perciben, en curiosa simbiosis, un símbolo fálico y unos genitales fe-

meninos –todo ello en forma de afilado cuchillo. La artista franco-norteamericana se pregunta la razón por la cual las mujeres pueden convertirse en seres agresivos, al fin y al cabo no nacieron para ello. Esta figura, para ella, no es agresiva, no... «no lo es. Es inofensiva, sin brazos, ¡pero tiene mucho miedo! Se encuentra en un periodo defensivo de su vida. Es una chica que ha encontrado un cuchillo pero no sabe qué hacer con él» (1979: 57). Quizá es la respuesta de Bourgeois a la violencia masculina, ante la cual, desafortunadamente, parece que tan solo cabe la mimesis con el agresor. No es que una mujer haya tomado un arma, es que se ha convertido en ella para, camuflándose, poder defenderse mejor.

El mármol rosa de la obra de Bourgeois no le resta contundencia a esta pieza, que tantas lecturas ha tenido y de la cual parte Mar Arza para elaborar su *Femme Couteau* [after L. B.]. Las iniciales de la segunda parte del título se remiten, naturalmente, a Louise Bourgeois. Pero la obra de Mar es más poética. Y nítida la esperanza. Arza, a decir de ella misma, quiso «transformar un objeto hiriente, como son unos cuchillos, en algo frágil y delicado, hecho en porcelana, a los que añadí palabras en el filo, significando que ciertas agresiones podrían evitarse o ser resueltas a través de la comunicación». (2013). La artista, en cuya obra las incisiones tienen un gran protagonismo, recorta palabras sobre su filo. «Quietud-inquietud» están entre ellas. En esa dicotomía se percibe la voluntad de la autora de valorar posturas antagónicas, si bien, hemos de tenerlo presente, es una mujer la que se hace instrumento capaz de herir. Es el modo de armarse frente a una posible agresión.

Definitivamente, obras como la de Regina José Galindo, *Perra*, de 2005, se inscribe en un contexto muy diferente. Su grito se sitúa en el contexto de aquellos países latinoamericanos como el suyo propio (Guatemala) en los cuales la violencia de género está a la orden del día. Ya citábamos, unas páginas atrás, las obras *Plomo* y *Pelotón*, de esta misma autora. Entonces trataba con armas de fuego; ahora con un cuchillo con el cuál inscribe, en su propio muslo, la palabra «perra», aludiendo a tantas mujeres asesinadas en Guatemala cuyos cuerpos suelen aparecer tatuados con frases como «una perra menos». Antes nos preguntábamos sobre la posible contribución a la causa feminista de acciones como las de Gina Pane. Ante la de Galindo no tenemos ninguna duda. Ella está haciendo de su cuerpo el cuerpo de todas las mujeres agredidas, y su objetivo es gritar contra la violencia poniendo de manifiesto la brutalidad de la misma. No podemos por menos que recordar la obra de Martha Amoroch, la artista colombiana que sufrió en sí misma la violencia sexual. Una violencia que pone de manifiesto en *Marca en la piel*, de 2002, obra que realizó horadando su piel con una aguja hasta reproducir figuras de mujeres violentadas. Esta vez es la simple y doméstica aguja la que sirve a la artista para hablar de agresión. Este utensilio, aparentemente inocuo, se transforma en las manos de Amoroch en la quintaesencia de un programa de denuncia. Una de las figuras que graba sobre su piel aparece cosiendo su vagina. Solo podremos dejar estas imágenes cuando las mujeres podamos pertenecernos a nosotras mismas. En el camino, toma la aguja para denunciar, recordando la propuesta de Jenny Holzer ante la guerra de los Balcanes. Toda una serie de gritos pintados en cuerpos de mujeres quedarán para siempre en la memoria.

Las mujeres utilizan cuchillos para defenderse de la violencia. Y para denunciarla. Como hace la joven artista, Claudia Frau, cuyo proyecto *Ni una más* comenzó en 2015 cuando clavó en la pared, con un cuchillo de cocina, una hermosa manzana roja. Al año siguiente una instalación recogía ya 57 manzanas, recordando la cifra oficial de mujeres asesinadas por violencia de género en España. Nos preguntamos si alguna vez Claudia ya no tendrá argumentos para reemplazar la obra.



## REFERENCIAS

- AGÓS DÍAZ, Ainhoa (2012) *Christine de Pizán: un nuevo modelo de mujer medieval a través de las imágenes miniadas*, trabajo fin de estudios dirigido por José Javier López de Ocariz Alzola. Universidad de la Rioja. Disponible en file:///C:/Users/Rosalía/Desktop/ARMAS/pizan.pdf [fecha de consulta: 6 de mayo de 2017].
- ALBEROLA CRESPO, Nieves (2014) «Hogar, «¿dulce» hogar? Humor, activismo y visualidad en las obras de Martha Rosler, Judy Olausen y Lynn Nottage». En *Dossiers Feministes*, núm. 18, pp. 197-207.
- AMORÓS, Lorena (2014) «Erótica del desbordamiento. Diagnóstico: Hannah Wilke». *Dossiers Feministes*, núm.18, pp- 169-180.
- BALLESTER, Irene (2012) *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Trea.
- BARTRA, Roger (1998) *El salvaje en el espejo*. Ediciones Era / Universidad Nacional Autónoma de México.
- BOURGEOIS, Louise (1979) «Apuntes». En *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*. Madrid: Síntesis, 2002.



- CUADRADO, Isabel, (2016) «En lucha común», *De mujeres y de hombres feministas. Bienal Mirada de Mujeres 2016*. Recurso en línea: <http://www.bienalmiradasdemujeres.org/es/actualidad-item/en-lucha-comun-de-mujeres-y-de-hombres-feministas/> [fecha de consulta: 11/05/2017 ]
- GENET, Jean (1949) *Diario del Ladrón*. Barcelona, Seix Barral, 1988.
- GUERRERO NAVARRETE, Yolanda (2016) «Las mujeres y la guerra en la edad media: mitos y realidades», *Journal of Feminist, Gender and Women Studies* 3: 3-10, Marzo/March 2016.
- HOMERO, *Iliada*. Madrid: Gredos.
- JONES, Amelia (1998) *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press.
- LAS HIJAS DE LA VIOLENCIA (2016), en Llorens, Rossana, entrevista a «Las hijas de la violencia» *Mujeres desobedeciendo: otro mundo ya es posible / Las Hijas de Violencia le sacan la pistola al acosador*. (March 1 2016).  
<https://www.laquearde.org/2016/03/01/las-hijas-de-violencia-le-sacan-la-pistola-al-acosador-entrevista-por-rossana-llorens/> [fecha de consulta: 1/05/2017]
- MAÑAS BASTIDAS, Alfonso (2011) *Munera gladiatoria: origen del deporte espectáculo de masas*. Tesis doctoral dirigida por Mauricio Pastor Muñoz. Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia Antigua. Disponible en <https://hera.ugr.es/tesisugr/20513604.pdf> [fecha de consulta: 22/04/2017 ]
- MATEO PUIGMARTÍ, Montse de (2016) *Estrategias subversivas y feminismos en el arte contemporáneo chino. 1989-2008: De la Plaza de Tiannanmen a los Juegos Olímpicos de Beijing*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Carmen Senabre Llabata. Universidad de Valencia. Inédita.
- NESHAT, Shirin (2013) Entrevista de Bea Espejo, en *El cultural*, 7/06/2013). En <http://www.elcultural.com/revista/arte/Shirin-Neshat/32948> [fecha de consulta: 5/03/2017]
- RECKITT, Elena, PHELAN, Peggy (2005) *Arte y feminismo*. New York: Phaidon.
- SAINT-POINT, Valentine de (1912) «Manifiesto della donna futurista. Risposta a F. T. Marinetti», en *Futurismo & Futurismi*, a cura de Pontus Hulten. Milano: Bompiani, 1986.
- SANCHO RIBÉS, Lidón (2017) *Regina José Galindo: la performance como arma*. Castellón: Universitat Jaume I.
- VARGAS, Marina (2015) «Destripando el canon», *Masdearte.com*. 29 octubre, 2015. Entrevista de Susana Blas. <http://masdearte.com/opinion/la-habitacion-vaicia/marina-vargas-ni-animal-ni-tampoco-angel-destripando-el-canon/> [fecha de consulta: 3/06/2017a]
- WARR, Tracey (2000) «Preface». En *The Artist's Body*, London, New York, Phaidon.

Recibido el 13 de noviembre de 2017  
 Aceptado el 20 de noviembre de 2017  
 BIBLID [1132-8231 (2017): 99-111]



**De género y espacios (contenedores):  
hacia una deconstrucción de lo doméstico**

*About Gender and (Storage) Spaces:  
towards a Deconstruction of Domestic Realm*

**RESUMEN**

Tras analizar la dialéctica entre espacio (urbano y arquitectónico) y (el reparto asimétrico de los roles generizados en el seno de la familia), el artículo se centra, en primer lugar, en las repercusiones urbanas y arquitectónicas de la evolución de nuevas estructuras de convivencia en la contemporaneidad y, en segundo lugar, en la (r)evolución de la relación entre arquitectura y mobiliario/equipamiento, con un enfoque específico en los espacios contenedores, que se convierten en un pretexto para reflexionar sobre las prácticas domésticas contemporáneas, para preguntarse si, de cara al futuro, retomar el enfoque materialista feminista que priorizaba una reestructuración del tiempo y la visibilización de la labor doméstica y de las vivencias de la cotidianidad puede proporcionarnos nuevas claves interpretativas y guiarnos hacia nuevos paradigmas habitacionales, trayendo ventajas para toda la sociedad.

**Palabras clave:** género, domesticidad, vivienda, tiempo, mobiliario, almacenaje.

**ABSTRACT**

After analyzing the dialectic between (urban and architectural) space and (the asymmetric distribution of gendered roles within the) family, the article focuses, first of all, on the urban and architectural repercussions of the evolution of new cohabitation structures in contemporary society and, secondly, on the (r)evolution of the relationship between architecture and furniture/equipment, with a specific focus on storage spaces, which become a pretext to reflect on contemporary domestic practices, and to wonder whether, facing the future, the feminist materialist approach that prioritized a restructuring of time and the visibility of domestic work and everyday life can be resumed to provide us with new interpretive keys and guide us towards new housing paradigms, bringing advantages for all society.

**Keywords:** Gender, Domesticity, Housing, Time, Furniture, Storage.

**SUMARIO**

- El espacio doméstico como *heterotopía* patriarcal.-Hacia una domesticidad expandida  
.- Hacia una casa sin género ni jerarquía.- (Sin) Conclusiones: más allá de la relación entre arquitectura y mobiliario.- Referencias y bibliografía.

**El espacio doméstico como *heterotopía* patriarcal**

En una encuesta exploratoria realizada en el año 2000 por el Grupo de género y salud pública de SESPAS –en la que se planteaba la pregunta «describe los tres

1 Università degli Studi di Firenze, serafina.amoroso@hotmail.it

primeros pasos que realizarías para arreglar un armario» utilizando intencionalmente el verbo *arreglar* por su propia ambigüedad<sup>2</sup>— sobre 92 respuestas, el 63% de los hombres describieron cómo se *repara* un armario, mientras que el 85% de las mujeres contestaron explicando cómo *ordenarían* un armario. Evidentemente, cada una de las personas involucradas en el cuestionario ha contestado «en función de la actividad que más frecuentemente realiza» (Peiró, Colomer et al., 2000: 408) y —a pesar de que algunas de ellas se diesen cuenta de que la pregunta estaba mal redactada (por generar un posible malentendido)— en función de la influencia que los estereotipos de género existentes (asumidos casi de manera inconsciente) tienen en los patrones de socialización (incluso en el uso del lenguaje) de hombres y mujeres.

A ciertos espacios y objetos (contenedores) se suele asociar el trabajo doméstico que habitualmente las mujeres realizan. El espacio de la casa nunca ha sido neutro, es decir «sin atributos» (Fonseca Salinas, 2014: 84). Nuestra manera de entender la dimensión doméstica —y nuestros conceptos de intimidad, domesticidad, privacidad, intrusión, exclusión, segregación, confinamiento, invitación— surgió en Holanda en el siglo XVII, tal y como nos enseña tanto el famoso cuadro del pintor Peter de Hóoch, *El armario de la ropa blanca* (1663) —en el que dos mujeres en primer plano *ordenan* un armario guardando cuidadosamente la ropa limpia— como toda la pintura holandesa *de género*. A medida que el desorden del espacio doméstico medieval cedía el paso a una progresiva diferenciación entre los espacios privados y los espacios públicos, entre el ámbito de la familia y el ámbito de las relaciones sociales (la ciudad, la calle, etc.), el espacio doméstico del hogar se convertía en el símbolo de un clima cultural basado en la devoción calvinista por el trabajo y por una vida austera y serena (que fortaleció un subjetivismo individual conservador y hogareño y un reparto de roles entre los miembros de la familia). La aparición de las primeras viviendas de alquiler en el siglo XVII facilitó esta situación y fortaleció la división entre lugar de trabajo y de residencia. Tal y como destaca Carmen Epegel Alonso (2016), la vivienda medieval era un lugar público más bien que privado, donde vivían muchos inquilinos a la vez (no necesariamente vinculados por lazos de consanguinidad), donde se combinaban residencia y trabajo, y donde pocas piezas de mobiliario, multifuncionales y trasladables, amueblaban las grandes salas donde se comía, se trabajaba, se recibía a los invitados, se negociaba, y, de noche, se dormía.

La idealización de la vida doméstica llevada a cabo en la pintura de género citada anteriormente confinó y relegó a la mujer al ámbito doméstico. Sin embargo, el complejo sistema de espacios intermedios (los de los patios y de los umbrales) que se articulan en secuencias espaciales dotadas de varios niveles de privacidad, y que enmarcan las escenas domésticas tan magistralmente retratadas en esas mismas obras de arte, demuestra que, por lo menos al principio, la privacidad del hogar seguía conectándose con la dimensión colectiva de la ciudad y de las calles. Poste-

2 El verbo *arreglar*, según el Diccionario de Uso de la Lengua María Moliner, puede tener varias acepciones, entre las cuales «poner las cosas limpias y en orden o como deben estar, se necesitan o se convienen» (Peiró, Colomer et al., 2000: 408) y «apañar, aviar, componer, modificar algo que no estaba correcto para que lo esté» (Peiró, Colomer et al., 2000: 408).

riormente, con el ascenso de la clase media burguesa, los hogares superpoblados desaparecieron<sup>3</sup> y el aprendizaje, llevado a cabo en lugares como los gremios o los talleres artesanales, fue sustituido por la educación formal. Todo esto provocó una mayor presencia de los hijos en casa, consolidando, por un lado, la relación con los padres, y, por el otro, una acepción de la familia como estructura social asimétrica que desde entonces ha dificultado que se contemplen otros patrones relacionales.

Del mismo modo, cualquier definición de domesticidad se ha combinado y fusionado con este tipo de relaciones familiares. La domesticidad como sinónimo del ámbito privado de la estructura familiar pequeñoburguesa es un producto y una construcción del incipiente capitalismo de principios del siglo XIX. Sus orígenes, que remontan a la época victoriana, cuando se iba formando tanto la familia burguesa como sus espacios domésticos especializados, están arraigados en un específico sistema de poder y en una cultura que se formalizó entre el final del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Desde entonces, la separación entre hombres y mujeres, que se ha convertido en algo estructural a lo largo de los siglos, se ve enmascarada por el reconocimiento *formal* de los derechos que, en la realidad de los *hechos*, no han cambiado todavía de manera profunda las prácticas cotidianas, sociales y de vida.

Si seguimos viviendo en espacios domésticos que desde el siglo XIX han evolucionado muy poco, estamos perpetuando y legitimando, en la reiteración de ciertas pautas y en la articulación de los espacios de la vivienda, unas estructuras jerárquicas y de poder que reflejan el androcentrismo de una sociedad patriarcal que ignora la complejidad de la situación actual (y la evolución de nuevas estructuras familiares que en la contemporaneidad ya se están produciendo) y que normalizan algunos modelos comportamentales (como los representados por el matrimonio, las viviendas unifamiliares suburbanas y la propiedad privada) como *conditio sine qua non* para la aceptación social y el éxito, naturalizando la exclusión y las relaciones de subordinación y opresión. Personas solteras, familias monoparentales, parejas sin hijos, personas (sobre todo mujeres) que han sufrido violencia doméstica, son sólo algunas de las estructuras de convivencia que ya no se pueden identificar con las familias nucleares tradicionales y que necesitan un cambio de paradigma en la manera de entender y construir los espacios en los que vivimos. De hecho, viviendas para grupos, o viviendas entendidas como lugares de paso y de uso temporal –ya que la movilidad y flexibilidad (e incertidumbre) laboral (y social) nos obliga a plantearnos nuestras vidas de manera distinta– son solo unas de las posibles fronteras de una nueva manera de entender la domesticidad que impulsa hacia nuevos desarrollos y desemboques espaciales. Vaciada de sus contenidos (simbólicos, es decir los relacionados a la familia nuclear), entonces, ¿qué es la vivienda y quién vive en ella? ¿El espacio doméstico se urbaniza y/o el espacio urbano se domestica?

En tanto que artefacto, la arquitectura (a varios niveles y escalas) es al mismo tiempo producto y medio (véase Rendell, 2009: 101-102): no solo es el resultado de un proceso de construcción sino también el contexto en el que se construye, incluidos

3 A pesar de esto, hay que esperar hasta el siglo XVIII para encontrar habitaciones privadas, es decir ámbitos espaciales en la misma casa destinados a específicos momentos de la vida: hasta entonces, «la promiscuidad era monoespacial» (Espiegel, 2016: 32).

todos sus condicionantes. Y no se trata de un artefacto cualquiera, sino más bien de algo en el que se cristalizan, incrustan y aglutinan discursos y representaciones, que precisamente por medio y a través del artefacto se (re)producen, se repiten y se perpetúan, convirtiéndose en patrones espaciales que consolidan y soportan los roles de género, tanto en el ámbito público como en el privado.

La historia reciente ha demostrado que, mientras algunos espacios de la vivienda, los más vinculados a la técnica, a lo *maquínico* (como cocina, baño, instalaciones) han ido evolucionando convirtiéndose en el campo privilegiado donde se han investigado y experimentado las relaciones entre la vida privada y el medio técnico (Herreros, 2010), los espacios domésticos que están más vinculados a una dimensión simbólica y representativa (como salones y comedores) o asociados a la idea de privacidad e intimidad (como dormitorios, espacios de almacenaje, etc.) se han estancado y se han mantenido casi estáticos, a pesar de que, gracias a los avances de las tecnologías interactivas y virtuales, las funciones que antes eran realizadas por las propias habitaciones y por espacios específicos pueden ser desempeñadas por objetos dispersos en un espacio sin jerarquías. La vivienda, el hogar y el espacio-tiempo doméstico no terminan donde comienza la ciudad y viceversa. Pero estas condiciones ¿son compartidas de manera uniforme e igualitaria entre hombres y mujeres? A pesar de que en principio facilitan, por un lado, la superación del mismo concepto de escala, hacia un nuevo estatuto trans-escalar de los objetos mismos (Herreros, 2010), y, por el otro, posibilitan la disolución de los límites entre lo público y lo privado, lo urbano y lo doméstico (incluso entre día y noche, o trabajo y ocio), en la realidad de nuestras vidas cotidianas queda todavía mucho por hacer, si las estadísticas demuestran que la brecha de género en el tiempo dedicado a las tareas domésticas y familiares es todavía muy ancha. «De media, las mujeres dedican el doble de tiempo que los hombres a este trabajo no pagado en los países de la OCDE, la organización de países desarrollados» (Sánchez, 2017).

El hogar de la familia nuclear se ha convertido entonces en una fortaleza impenetrable y sagrada, una *heterotopía* simbólica –entendida como enclave y espacio de exclusión con acceso limitado– depositaria del mundo y de la ideología heteropatriarcal, construida histórica y culturalmente. Parafraseando a Michel Foucault, todavía no se ha logrado aquella des-santificación<sup>4</sup> de la vivienda unifamiliar que es sumamente necesaria para que la sociedad se deshaga de cualquier imaginario binario y se llegue por fin a una erosión progresiva de las categorías identitarias.

### Hacia una domesticidad expandida

La especialización de los espacios domésticos, como reflejo de la perpetuación de las jerarquías sociales generizadas, constituye, tal y como se ha afirmado en el párrafo anterior, una forma de «salvaguardia cultural» (Marinas Sánchez, 2004: 208) de un sistema de valores que la sociedad y la cultura consideran como «variables

4 «[P]ublic and private space, family and social space, cultural and utilitarian space, the space of pleasure and the space of work –all opposites that are still actuated by a veiled sacredness» (Foucault, 1997: 331).

independientes» (Marinas Sánchez, 2004: 206), y que por tanto se resiste a cambiar porque en ellos se fundamenta lo cotidiano. Sin embargo, ciertas condiciones impuestas por las exigencias de flexibilidad de las nuevas generaciones conllevan como consecuencia la necesidad de un cambio de paradigma (espacial y temporal a la vez). La división (obvia y aparentemente inocua) entre el hogar y el lugar de trabajo ha sido la base sobre la que se ha construido nuestra sociedad moderna. Nancy Duncan (1996) da una definición bastante exhaustiva de los dos ideales que surgieron como consecuencia de esta división (es decir, lo privado, por un lado, y lo público, por el otro), destacando la combinación/fusión entre lo privado y lo doméstico en oposición a lo público, que creó y apoyó la brecha de género entre (la feminización del) interior y (la masculinización del) exterior. Los espacios funcionales de la casa (como las cocinas, las despensas, los espacios de almacenamiento, etc.) han sido, por tanto, tradicionalmente asociados a la figura femenina y a ciertas ideas de privacidad y domesticidad. Ahora que los límites entre espacio público y espacio privado, entre interior y exterior, que hasta hace algunos años seguían coincidiendo con los límites entre lo doméstico y lo urbano, se están difuminando (especialmente con la llegada de internet y, a partir del año 2000, de las redes sociales), hay que replantearse las cosas de manera distinta.

Remedios Zafra (2010) destaca la situación de convivencia en la que se encuentran dos tendencias opuestas de la contemporaneidad y que están planteando otra idea de lo doméstico: «no es tanto una sustitución y oscilación lineal entre estas dos tendencias, sino la convivencia de ambas como característica de un mundo globalizado» (Zafra, 2010: 27-28). La movilidad ya no es el reverso del *estar en o volver a casa*, y, de la misma manera, la domesticidad ya no requiere necesariamente la ausencia de movilidad: se está desarrollando algo distinto, otro escenario, el de un «cuarto propio conectado» (Zafra, 2010), cuyos límites difuminados están hechos de espacio y de tiempo. Tal y como subraya Beatriz Colomina (citada en: Hernández Martínez, 2016), todo esto tiene repercusiones e implicaciones muy profundas en nuestra manera de vivir los espacios que hemos heredado de la modernidad. La actitud universalista y funcionalista del Movimiento Moderno ya no es una postura viable frente a los desafíos de la sociedad contemporánea. Desde ciertos puntos de vista, hemos vuelto, gracias a nuestros móviles y tabletas, a una condición premoderna, en la que en la cama se hacía de todo. Se abre una nueva frontera del *estar en casa* estando (y siendo) en el mundo: el espacio-tiempo doméstico es cada vez más urbano y se expande en la ciudad. Ya no necesitamos los espacios tradicionales de la vivienda, que se pueden remplazar con otros tipos de espacios que externalizan algunas de (o todas) las actividades de nuestras rutinas cotidianas: en los gimnasios cuidamos de nuestros cuerpos, nos duchamos, y hacemos ejercicio físico; en los bares y restaurantes comemos; en nuestros ordenadores portátiles, en los móviles, en las tabletas leemos y/o guardamos nuestros libros en formato digital; en el maletero del coche, o en nuestros bolsillos, o en las taquillas de nuestra oficina almacenamos nuestras pertenencias (véase López Sánchez, 2015: 129). Cuando actividades tradicionalmente alojadas en el marco de un interior doméstico se eliminan de la casa, no solo la configuración espacial dentro de la casa, sino también el tiempo

dedicado a estas actividades se altera, y el sentido de lo que un hogar debe incluir o ser cambia por completo. La interacción entre la escala doméstica y la urbana se hace más fluida a través del tiempo y del espacio, así como la relación entre lo privado y lo público en el hogar. Estas condiciones tienen el potencial para desestabilizar tanto los dualismos generizados (espacios productivos *vs* espacios reproductivos) como el terreno ya multifacético y complejo del debate arquitectónico contemporáneo con respecto a las formas de pensar y proyectar viviendas y ciudades. Sin embargo, en este momento no nos permiten asumir todos los retos que las condiciones reales de las ciudades en las que vivimos y trabajamos plantean. De hecho, si, en principio, ya existen las premisas para que el sujeto nómada contemporáneo pueda sentirse como en casa en cualquier lugar, estas mismas condiciones –cuya accesibilidad se ve todavía condicionada y limitada por cuestiones de género, raza, clase, prácticas sexuales– pueden aumentar aún más la brecha entre colectivos (minoritarios) y entre quienes pueden acceder a ellas y quiénes no.

El nomadismo filosófico de Rosi Braidotti (2006), concebido como categoría interpretativa del sujeto postindustrial, abarca la condición nómada tanto en la ciudad global (movilidad como posibilidad voluntaria) como en los campos de refugiados (movilidad como necesidad involuntaria), que ella define como «two sides of the same global coin» (Braidotti, 2006: 60), enfatizando la dimensión esquizoide de las economías globales. La contribución que este punto de vista podría brindar a nuestra cultura contemporánea habitacional es muy valiosa y podría abrir nuevas posibilidades para la gestión de los entornos domésticos y urbanos. El nomadismo al que se refiere Braidotti no ignora la localidad, sino que establece con ella una relación tentativa, cambiante, dinámica y temporal, lo que implica que el nómada tiene que renegociar continuamente su relación con el contexto, participando activamente en su construcción, moldeándolo y siendo a su vez moldeado por medio de prácticas socio-espaciales que activan un sentido de pertenencia y de responsabilidad compartida –una «nomadic eco-philosophy of multiple belongings» (Braidotti, 2006: 123)– más bien que mecanismos de apropiación. De esta manera, la renegociación del espacio doméstico se puede enmarcar en el ámbito ético y estético de un proceso social y cultural más amplio, vinculado al medioambiente, al territorio, a las recaídas locales de sistemas y redes de relaciones transnacionales, en el que hay que redefinir y replantear los vínculos de parentesco, el concepto mismo de propiedad, los métodos de proyectos convencionales y todas las estrategias (incluidas las de acceso a la vivienda) y los patrones normalizados y tipificados de un modelo hegemónico que hasta la fecha ha marginado discursos y posturas minoritarias, resultando más eficaces «en su mercantilización que en su vocación de servicio» (Serrano-Lanzarote, Mateo-Cecilia y Rubio-Garrido, 2016).

Si todavía las mujeres dedican a las labores domésticas mucho más tiempo que los hombres, es evidente que ese colectivo no puede participar en todos los cambios del espacio-tiempo doméstico-urbano mencionados anteriormente y gozar de sus beneficios en condiciones de igualdad. Por esta misma razón, es preciso preguntarse si, de cara al futuro, retomar el enfoque materialista feminista que priorizaba una reestructuración del tiempo y la visibilización de la labor doméstica y de las vivencias de la cotidianidad



podría efectivamente proporcionarnos nuevas claves interpretativas y guiarnos hacia nuevos paradigmas habitacionales, trayendo ventajas para toda la sociedad.

### Hacia una casa sin género ni jerarquía

Muchas teóricas feministas, como Doreen Massey, han demostrado que la oposición binaria entre lo público y lo privado no es apta para definir el lugar llamado *hogar*, ya que ha sido siempre, de una forma u otra, «open; constructed out of movement, communication, social relations which always stretched beyond it» (Massey, 1992: 13). Dolores Hayden afirmaba ya en los años 70 –haciendo referencias específicamente al modelo urbanístico de las ciudades americanas de finales del siglo XX que había convertido en entornos construidos la división sexual del trabajo, dándole una legitimación tanto en la forma como en la imagen de una ciudad caracterizada por áreas residenciales suburbanas segregadas, conectadas unas a otras por medio de autopistas y centros comerciales– que:

... el único remedio para esta situación es desarrollar un nuevo paradigma de casa, de barrio y de ciudad, para empezar a definir el diseño físico, social y económico de los asentamientos humanos que contribuyan a apoyar, más que limitar, las actividades de las mujeres trabajadoras y de sus familias (Hayden, 1979).

Hayden elaboró, por tanto, una propuesta alternativa que planteaba una remodelación radical de los suburbios estadounidenses (y de sus millones de viviendas unifamiliares), la de *HOMES (Homemakers Organization for a More Egalitarian Society)*, basada en la presencia de servicios comunitarios compartidos (cocinas, guarderías, lavanderías, jardines comunitarios, etc.) y caracterizada por un enfoque novedoso. «All services would be run like business available to customers in addition to the members of the community» (Torre, 1999: 38) y, cosa aún más importante, «the collective activities would generate at least thirty-seven jobs for the residents» (Torre, 1999: 38). A nivel arquitectónico, Hayden propuso la posibilidad de convertir los espacios y estructuras auxiliares (como los cobertizos, los garajes, los porches) –que abundan en los jardines delanteros y/o traseros de las viviendas unifamiliares americanas en servicios comunitarios compartidos «turning the block inside out» (Torre, 1999: 38), abriendo nuevas fronteras del urbanismo que aún quedan por explorar.<sup>5</sup> Sin embargo, se necesita, en primer lugar, un replanteamiento del concepto de propiedad

5 Si bien basados en premisas completamente diferentes, el proyecto *Backyard Homes* ha demostrado que a través de pequeñas manipulaciones del entorno construido existente se pueden lograr grandes cambios. Promovido por el *cityLAB*, un think tank de la *UCLA School of the Arts and Architecture*, el proyecto ha conseguido que muchos condados de California se enfrentaran con éxito al problema urgente de proporcionar a su comunidad unas viviendas asequibles que pudiesen mejorar su calidad de vida. A través de la suavización y flexibilización de las normas de edificación, se ha logrado una reinterpretación creativa de las así llamadas *Granny Units* gracias a la cual muchas familias han conseguido convertir sus garajes y patios traseros en fuentes de ingresos. Véase: Cuff, Dana, Higgins, Tim & Dahl, Per-Johan (2010) *Backyard Homes*. Los Angeles: CityLAB, UCLA Department of Architecture and Urban Design.

privada y, en segundo lugar, un marco político y jurídico adecuado que fomente el acuerdo entre vecinos para incentivar el desarrollo de planes de vivienda más flexibles y asequibles, junto con los consiguientes ajustes en el campo de las regulaciones de la planificación urbana (Blanchar, 2017). Un experimento interesante en este sentido es el proyecto La Borda que se está llevando a cabo en Barcelona; se trata de un modelo de vivienda en cesión de uso «donde la reinención del derecho a la vivienda encuentra nuevas fórmulas de acceso y gestión comunitaria» (Blanchar, 2017). La presencia de servicios colectivos compartidos permite liberar espacio en las viviendas (aunque cada unidad tenga su propia cocina individual) y proporciona nuevos lugares de socialización. No se trata en sí de un enfoque espacial novedoso, ya que, en esta misma dirección, se desarrollaron varios experimentos e iniciativas en los años veinte del siglo pasado –como las viviendas mínimas obreras de la Viena Roja, el Heimhof (1921-1922) o el Karl-Marx-Hof (1926-1930), por ejemplo, donde nunca se ha considerado «la vivienda como elemento autónomo, autosuficiente, ni el lugar donde la familia desarrollaría toda su actividad» (Muxí, 2008: 21)– que intentaron externalizar de la vivienda, de manera aún más radical, todas aquellas actividades que, si compartidas, podrían haber supuesto una reducción de la carga laboral de la mujer en casa y del trabajo doméstico en general. Sin embargo, lo novedoso en La Borda es el enfoque del marco normativo y legal «que abre una alternativa al acceso a la vivienda, polarizado, [...] entre el alquiler y la compra» según afirma el concejal de Vivienda de Barcelona, Josep María Montaner.<sup>6</sup>

Witold Rybczynski destaca cómo la idea masculina de la casa ha sido «fundamentalmente sedentaria: la casa como refugio contra las preocupaciones del mundo, un lugar donde hallarse tranquilo» (Rybczynski, 1991: 166), mientras que la idea femenina de la casa ha sido más dinámica y relacionada con la comodidad, pero también con el trabajo doméstico (véase: Rybczynski, 1991: 166). No se está avalando, con esta aserción, un discurso esencialista «que proclama una diferencia básica (de esencia) entre hombres y mujeres que condicionaría sus respectivas creaciones» (Torrent Esclapés 1995: 57), más bien se quiere subrayar «la diferencia entre las producciones masculinas y femeninas [...] como producto inevitable de la distinta posición de los géneros en el ámbito de la cultura y, en general, de la vida» (Torrent Esclapés 1995: 57).

Por esta misma razón, las mujeres fueron «pioneras del "cientifismo" doméstico» (Espegel, 2016: 41). Catherine Esther Beecher –sin ni siquiera ser arquitecta (era maestra de escuela) ni revolucionaria o feminista, ya que en ningún momento cuestionó el sitio de la mujer en la sociedad de la época– presentó, en el libro *The American Woman's House*, publicado en 1869 y escrito junto con su hermana Harriet Beecher Stowe (más conocida por ser la autora del famoso *La cabaña del tío Tom*), un prototipo de casa en que se destaca la importancia de una planificación espacial

6 Véase: Redacción y agencias (2017, febrero 17) «Una cooperativa levanta en Barcelona el edificio de madera más alto de España». *La Vanguardia*. Recuperado en: <http://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20170216/4278496793/cooperativa-barcelona-levanta-edificio-madera.html> [fecha de consulta: 13 de noviembre de 2017].

moldeada según principios ergonómicos y de eficiencia, en aras de facilitar las tareas domésticas y aligerar su carga. La atención reservada a ciertos principios espaciales de flexibilidad asombra por su modernidad: en el comedor de la planta baja de su prototipo, por ejemplo, un gran armario sobre ruedas, cambiando su colocación, podía convertir la misma habitación en un espacio para desayunar o para estar (creando zonas más pequeñas y acotadas, como la zona de costura) durante el día, y en un espacio para dormir, por la noche. A lo largo de la historia estos pequeños objetos y espacios contenedores, hayan sido o no solidarios con la arquitectura y con lo construido, han conformado el espacio y el tiempo de la mujer en casa. Y cuanto más la casa se encoje, más los armarios se convierten en elementos importantes para garantizar su adecuado funcionamiento y confort espacial. No es casualidad, por ejemplo, que Le Corbusier eligiese a una mujer, Charlotte Perriand, como asociada para que se ocupara de todo lo relacionado con el acondicionamiento de los espacios interiores de la casa moderna. Ella se encargó del estudio de los *casiers*, siendo una de «las grandes obsesiones de Le Corbusier [...] encontrar la forma eficiente de almacenaje que permitiera recoger en el interior distintos tipos de objetos, a la vez que eliminara divisiones innecesarias en un concepto de espacio unitario» (Cruz, 2008: 134). Perriand era consciente de que, al resolver el tema del almacenaje, siendo «factor de orden y armonía» (Melgarejo Belenguer, 2011: 219), se habría solucionado la cuestión de la necesaria renovación de la vivienda. Para que esto se cumpliera de manera más efectiva, sin embargo, se precisaba un cambio profundo en la sociedad y en la manera de vivir: el cambio habría tenido que afectar al núcleo básico de la misma sociedad, es decir, a la familia. Pero, a pesar de las buenas intenciones, arquitectura y sociedad no consiguieron sintonizarse y sincronizarse de manera eficiente.

«Vestimenta y mobiliario quedan ligados a la sociedad que enmarca su producción y su uso cotidiano. Ambos campos prolongan al individuo en su habitar. [...] Está relacionando el vestir con el almacenar. Vestimenta, mobiliario y *storage* se complementan en el nuevo habitar acorde a los tiempos» (Moreno, 2017: 81). Precisamente por eso, pequeños ajustes en la distribución del espacio interior de la vivienda pueden conseguir muchas ventajas en la gestión no solo del espacio sino del tiempo de las actividades relacionadas con las labores domésticas, mejorando progresivamente la vida (de sus habitantes) en su dimensión cotidiana. La eliminación de la duplicación de funciones y la desaparición de espacios de almacenaje dispersos «en puntos disgregados, residuales o añadidos ad-hoc [...] que incrementa el recorrido desde un punto a otro [...] aumentando el tiempo necesario para su ejecución» (Valero, 2016: 159), son sólo algunos de los cambios propuestos y evidenciados por Zaida Muxí Martínez (2009, 2010), quien ha llevado a cabo numerosos estudios y talleres con el fin de alcanzar un modelo de casa sin género ni jerarquías espaciales. Estando las estrategias de convivencia en la sociedad contemporánea en permanente cambio –situación de la que las mujeres suelen pagar las consecuencias– es imprescindible no solo la existencia de cierta flexibilidad/adaptabilidad en el espacio doméstico sino también la posibilidad de permitir y

favorecer usos simultáneos. Una de las recomendaciones en la que Muxí insiste es la presencia en la vivienda de habitaciones con dimensiones similares o comparables para permitir usos genéricos, cosa que se puede conseguir evitando también la presencia de armarios en los dormitorios (desplazando los espacios de almacenaje en los pasillos que de esta manera pueden cobrar más protagonismo y pasan de ser espacios de conexión y/o residuales a ser espacios de uso) o de baños vinculados a los dormitorios, que crean jerarquías espaciales. Hay algunos ejemplos de viviendas sociales que, tal y como destaca Muxí (2010), han sido olvidados por la historiografía oficial, como la Casa de las Flores en Madrid (1931) del arquitecto Secundino Zuazo, en las que comedores y dormitorios casi tienen el mismo tamaño, creando espacios adaptables a las exigencias de sus habitantes y usuarios y liberados de la presencia de espacios de almacenaje, que se concentran en los pasillos (en forma de armarios empotrados). En semejantes marcos espaciales, las personas son las verdaderas protagonistas de las acciones que se realizan en las viviendas, más bien que los programas funcionales preconcebidos, o los muros o los muebles, tal y como afirma Josep María Montaner (2014: 27). «Program is up to the inhabitant to decide. Program is the result of a lived time, and an appropriated space» (Lai, 2008).

Lo que se cuestiona es exactamente la incapacidad de la vivienda contemporánea de configurarse como algo distinto de los modelos de las épocas anteriores, de actualizarse según las nuevas condiciones, de convertirse en un complejo espacio multicapas y multidimensional (siendo el tiempo, en términos de duración y simultaneidad, tan importante como sus espacios, tanto virtuales como mentales). Se precisan parámetros proyectuales basados en las experiencias, en los comportamientos más bien que en las funciones y en los estándares cuantitativos, lo cual es posible solo a través de enfoques multi- e inter-disciplinarios. «Interesa una arquitectura que trascienda su marco disciplinario y proponga nuevos sentidos de la domesticidad hoy: no tanto viviendas en sensu stricto; antes bien, "prácticas domésticas contemporáneas" (Serrano-Lanzarote, Mateo-Cecilia y Rubio-Garrido, 2016). Por su naturaleza, las prácticas domésticas contemporáneas son temporales, inestables, y dependen de las circunstancias, y pueden definitivamente convertirse en acontecimientos independientes de las características espaciales propias del contenedor arquitectónico. Este estatuto de autonomía respecto del espacio construido que adquieren tanto las actividades como los artefactos que permiten que un espacio pueda albergarlas, genera una verdadera revolución espacial y la inversión de la perspectiva tradicional (de lo general al detalle). La escisión entre casa y hogar está potencialmente ya en curso: la idea de domesticidad ya puede, en principio, quedar completamente desvinculada de la idea de casa y espacio doméstico. Por tanto, los muebles, las máquinas, la decoración, se convierten en aquellos «implementos añadidos» (Herreros, 2010: 153) que califican y especifican el espacio. El marco espacial arquitectónico estable y su funcionalidad quedan supeditados a una supervaloración de todos los aspectos (afectivos, hedonísticos, seductores más bien que funcionales) ligados a la percepción sensorial y al individuo, hacia un renovado papel del cuerpo y de las variables subjetivas (prácticas sexuales, hábitos culinarios, tiempo libre, trabajo, relación con los demás, etc.).

Por un lado, la vivienda ya no es la única referencia para hacer ciudad, ya que los espacios, tanto habitacionales como de trabajo, descanso y ocio, ya no son unidades espaciales sino mentales –tal y como afirma Atxu Amann (2005:235) – soportados por sistemas de objetos dispersos en un espacio topológico (ya no geométrico) entendido como un espacio cuya organización y definición se basa en «la disposición conectiva de elementos y no en la fragmentación estable de actividades» (Herrerros, 2010: 153). Por el otro lado, más bien que la familia en su sentido tradicional, es el individuo quien constituye el referente social alrededor del cual se concreta el espacio construido (Amann y Alcocer, 2005), siendo tanto el concepto de casa como el de lo doméstico algo más borroso, más subjetivo, provisional y movedido (Markiewicz, 2015). Si es el sujeto, el individuo, el nuevo referente de un espacio-tiempo doméstico que ya no es ni un contenedor ni un simple envoltorio, sino más bien un ámbito activado por las relaciones entre unas constelaciones de objetos y lxs usuarixs, el papel de la arquitectura y de lxs arquitectxs tiene que re-plantearse. De acuerdo con este renovado re-posicionamiento, las prácticas proyectuales y de diseño tienen que afinar nuevas estrategias y metodologías que incorporen herramientas y formatos que puedan proporcionar toda la información posible sobre las vivencias de esxs usuarixs. Sobre todo en estos tiempos de crisis financiera global hay que volver a cuestionar la efectividad en la contemporaneidad de los patrones y modelos desarrollistas que han provocado la creciente saturación del mercado inmobiliario, empezando a atender a las exigencias de colectivos singularizados (monoparentales, homoparentales, multiculturales, con movilidad reducida...) (Serrano-Lanzarote, Mateo-Cecilia y Rubio-Garrido, 2016), cuyas necesidades han sido hasta ahora ignoradas.

### **(Sin) Conclusiones: más allá de la relación entre arquitectura y mobiliario**

A través de varias estrategias formales y soluciones tecnológicas apropiadas, es ahora técnicamente viable y posible desvincular el espacio de la vivienda de los espacios de servicios tradicionales determinados por la presencia de las bajantes y montantes verticales de las instalaciones, que ahora se pueden desviar horizontalmente gracias al espesor de los forjados, permitiendo la movilidad no solo del mobiliario, sino también de los baños y cocinas, para dejar máximo protagonismo al usuario final de la vivienda (véase Valenzuela, 2004). Estos asuntos se habían ya planteado en propuestas sobre viviendas como las del antiguo estudio de Iñaki Ábalos y Juan Herrerros, precisamente en su proyecto ganador de un *accesit* en el concurso *Vivienda y ciudad* que organizó en 1988 la revista *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*. En este ejemplo, que representa un cambio de paradigma y una ruptura radical con casos anteriores, el espacio de almacenaje se distribuye perimetralmente en una franja de armarios que liberan por completo la planta, y el espacio entre los dos planos horizontales del suelo y del techo «queda, de este modo, vacío para ser utilizado. Un vacío que se pone en evidencia al sugerir que la casa se coloniza –más que se ocupa en un sentido tradicional» (Monteys y Fuertes, 2014: 65).

Sin embargo, la reformulación del espacio doméstico, que pasa necesariamente por la reconfiguración de la relación entre arquitectura y mobiliario –que se convierte en equipamiento (Cruz, 2008: 139) y, más bien que ocupar espacios, define ámbitos– y la subversión de sus prácticas de uso, puede remontarse al aporte de Charlotte Perriand, esa joven que, en 1927, recién salida de la Escuela de Artistas Decoradores de París, expuso en el Salón homónimo el *Bar sous le toit*, es decir la reproducción del bar que había diseñado para el salón de su propia casa, demostrando un planteamiento novedoso del espacio doméstico: en primer lugar, porque un «bar es un espacio que, en el principio del siglo XX no se encontraba en casa de nadie» (Cruz, 2008: 138) y, en segundo lugar, por la elección de los materiales (ya que los brillos y los reflejos del aluminio parecen desmaterializar las piezas) y por la posibilidad de interactuar con el mobiliario. Al año siguiente (en 1928), en el *Salon des Artistes Décorateurs*, presentó una de sus patentes más importantes, es decir la mesa extensible y deslizante compuesta por una lámina de neopreno dotada de un alma de madera que se enrolla en una caja en el costado de la misma mesa, cuya segunda versión fue fabricada por Thonet en 1930 (aunque nunca llegó a comercializarse). Por banal o irrelevante que pueda parecer, esa mesa demuestra su voluntad de deshacerse de convenciones y costumbres, eliminando la necesidad del uso del mantel.

También en los proyectos elaborados conjuntamente por Mies Van der Rohe y Lilly Reich –ya a partir del Café de terciopelo y seda realizado en ocasión de la exposición de *Die Mode der Dame* en Berlín en 1927– la relación espacio-mobiliario y arquitectura-decoración se tradujo en un nuevo concepto de espacio interior, en cuya definición cobran protagonismo las calidades espaciales del vacío y los colores y propiedades de los materiales. Reich pareció darse cuenta «de la capacidad de transformación que encierran las cosas pequeñas» (Gutiérrez Mozo, 2011: 17) y que una renovación de la arquitectura desde el interior podía enfrentarse a los retos planteados por los cambios sociales. De hecho, para la exposición de Berlín *Deutsche Bauausstellung*, sección *Die Wohnung Unserer Zeit* (1931) diseñó (junto a Mies en el caso del «Apartamento para un soltero») dos viviendas mínimas contiguas basadas sobre dos programas funcionales poco convencionales para aquella época, es decir una casa para una persona sola y una para una pareja casada sin hijos, vinculados a una premisa espacial fundamental: la utilización de servicios comunes externos a las viviendas. El bloque compacto y exento del armario-cocina se configura como el principal elemento de compartimentación espacial, cuyos detalles diseñó con precisión según el tamaño de los utensilios que debía almacenar.

La dedicación de una atención especial a estos tipos de espacios demuestra la importancia que estas autoras concedían a esas piezas de la casa, a estos elementos mínimos, los armarios, que en sus manos pasaban de ser:

... el símbolo de las tareas domésticas de la mujer al elemento utilizado por la mujer para transformar la estructura de la vivienda y desde ahí poder plantear un nuevo tipo de relaciones espaciales y con ellas un cambio en la relación entre los habitantes (Melgarejo Belenguer, 2011: 227-28).

Más bien que «educar» al usuario sobre el uso de nuevos espacios, los proyectos de estas autoras recorren el camino inverso: los espacios se tienen que adaptar a sus nuevos usuarios. Los interiores de las dos casas de Eileen Gray –la *Maison en Bord de Mer* o *E.1027* (1926-1929) y *Tempe à pailla* (1932-34)– se basan incluso en algo más de eso, ya que todos los elementos (mobiliario, acabados, materiales, muros, ventanas), que suelen contribuir a la definición espacial, interactúan con los usuarios para crear un conjunto espacial cambiante, modificable en cualquier momento. Con su arquitectura de relaciones, materialidad y estratificación espacial nos enseña que otra manera de concebir la modernidad es posible, yendo más allá de las «cold calculations» (Gray, cit. en Constant, 2000: 238) de la arquitectura moderna, incluyendo el cuerpo y el tiempo en el espacio. «The connection between bodies and things is an essential avenue of exploration for critical studies of the interior, and the body is itself arguably a thing, simultaneously creating and formed by its environment» (Griffith Winton, 2013: 46). La manera de ser arquitecto de Eileen Gray –una mujer que, sin que fuese formada oficialmente como arquitecta (ya que en este ámbito fue autodidacta), había conseguido alcanzar una interpretación propia de la modernidad, anti-heroica, anti-canónica, basada en la sensualidad de los materiales y sus texturas, en un espacio no antropocéntrico en el que el ser humano se siente parte integral del conjunto, más bien que su centro– era diferente. Su búsqueda de lo íntimo en lo moderno, la ambigüedad de los espacios interiores de sus casas, que esconden y revelan, proponen de hecho una nueva manera de ser modernos y de vivir, más allá de los códigos heterocéntricos y heteronormativos. Su arquitectura multicapas exige una lectura muy atenta, que va más allá de la dicotómica distinción entre muros y filtros, entre suelos y alfombras, entre muebles y arquitectura, entre decoración y edificio.

Bonnevier (2007) interpreta la casa *E.1027*, diseñada por Gray para sí y su pareja (en aquel entonces, el arquitecto y editor Jean Badovici), como una «architecture of a nonstraight position» (Bonnevier, 2007: 43), es decir como el reflejo espacializado de su manera anticonvencional de vivir su (bi- y homo-) sexualidad. «Gray's sliding sexuality» (Bonnevier, 2007: 43) la llevó a huir de las convenciones sociales que le exigían que fuera esposa y madre. Sobre todo en la *E.1027* los límites entre mobiliario y arquitectura han sido borrados –y lo mismo se puede decir de los márgenes del concepto espacial tradicional de habitación– generando interconexiones espaciales, márgenes borrosos entre interior y exterior, espacios divisibles y separables temporalmente, donde autonomía y privacidad siempre están al alcance de los usuarios sin restar libertad y posibilidad de cambio según las exigencias y las circunstancias.

*Tempe à pailla*, realizada a partir de una estructura pre-existente, se configura como un sistema de agregación por partes que sin embargo no se perciben como entidades fragmentadas sino más bien, gracias a la adopción de múltiples y variados dispositivos de definición espacial –cambios de cuotas y desniveles, piezas de mobiliario que cambian su configuración en el espacio (como el armario extensible en aluminio que representa el límite inestable entre la habitación de Gray y su baño) según las exigencias de uso, techos convertidos en contenedores y espacios

de almacenamiento, escaleras disimuladas por una banqueta, etc.– como articulaciones diferenciales de un único espacio, realizado «a medida».

En ambas casas, los espacios de almacenamiento nunca tienen esta única función, más bien están siempre incorporados, ocultados, disimulados en otros dispositivos espaciales, desdoblando su funcionalidad. Por citar algunas de sus mejores piezas, las escaleras de acceso a la cubierta de la *Maison en Bord de Mer* gracias a su cerramiento transparente se convierten en un espacio contenedor y, a la vez, en un lucernario, que ilumina este espacio. Ya en los sofisticados dispositivos de almacenaje empotrados en el falso techo del apartamento de Jean Badovici en Rue de Chateaubriand –una pequeña pieza de tan sólo 40 metros cuadrados que Gray renueva entre 1930 y 1931– su interpretación personal de la demanda de Le Corbusier hacia una precisa localización de los espacios y sistemas de almacenaje no acató el asunto sólo en términos funcionales: según Gray, «el mobiliario no debía añadirse a la arquitectura, ya que era también arquitectura» (Espiegel, 2016: 128).

El concepto espacial que emerge de las casas diseñadas por Eileen Gray parece compartir algunos elementos con el espacio que Henry Urbach define como *ante-closet*. El autor, reflexionando sobre la doble vertiente, literal y metafórica, material y lingüística, del término *closet*, analiza su papel espacial, y también la relación arquitectónica que vincula «closet and room» (Urbach, 1996: 63), siendo justamente el closet una «non-room» (Urbach, 1996: 63). Introduciendo el concepto espacial de *ante-closet*, Urbach intenta superar las dualidades tradicionales –como cierre/exposición, estar a la vista y a mano/estar escondido– que la contraposición entre *room* y *closet* sigue perpetuando. El *ante-closet* es el espacio expandido que está en frente del *closet*, un umbral *in-between* entre *closet* y *room* que «mediates their relation, simultaneously connecting and dissociating the two spaces» (Urbach, 1996: 65). Más allá de las implicaciones psicoanalíticas de estos asuntos –que, tal y como destaca Urbach, se pueden relacionar con los estudios de Julia Kristeva, Michel Foucault, Eve Kosofsky Sedgwick, y entrelazar con los actos y estrategias de concienciación y de empoderamiento homosexual– es interesante subrayar que se trata de espacios que se abren a posibilidades de cambios en el tiempo «by inviting acts of architectural manipulation: sliding, pressing, adjusting, grabbing» (Urbach, 1996: 72).

En años más recientes, la arquitecta Nathalie Wolberg<sup>7</sup> en su casa-atelier en Saint Ouen (2004) supera la idea de habitación (y de espacio estancado que conlleva) realizando un entorno en el que se desenvuelven los movimientos de los cuerpos de sus usuarios y que a ellos se adapta. Se trata de un espacio doméstico concebido como un gran mueble habitable en el que un *continuum* espacial sin obstáculos visuales se articula y cobra vida, activado, en sus varias posibilidades de uso, a través de la manipulación y del desplazamiento de las piezas que lo componen, en el marco de un concepto de arquitectura que por su naturaleza es sensible, erótica y protésica.

Por todo lo mencionado anteriormente, «si queremos cambiar nuestra forma de pensar y proyectar viviendas» (Ábalos y Herreros, 2010: 165), tenemos que repensar

7 Véase: <http://www.nathaliewolberg.com/homepage.swf> [fecha de consulta: 16 noviembre 2016]



críticamente todo lo que hemos heredado, tanto de la modernidad como de la posmodernidad, siendo conscientes de que ya no existen sistemas de pensamiento dualistas basados en la contraposición entre posturas y posicionamientos dicotómicos.

Pensar en unas viviendas marcadas por la condición femenina y desde la perspectiva de las mujeres conlleva como consecuencia no tanto y no sólo subrayar la diferencia entre una arquitectura hecha por y para mujeres y una realizada por y para hombres –diferencia que, sin embargo, resulta más que evidente– sino más bien destacar cómo un acercamiento al espacio-tiempo de la vivienda, de lo doméstico-urbano, desde las perspectivas de las mujeres abre nuevas posibilidades para todas las personas. El punto de partida ha sido cuestionar la manera en que la relación entre mujeres y espacio doméstico ha funcionado hasta ahora, evidenciando la existencia, a la vez, de unas alternativas viables que no perpetúen las rutinas y la jerarquización de los roles de género. Todavía queda mucho por hacer, la: «familia calvinista es una especie protegida por los gobiernos» (Ábalos y Herreros, 2010: 165); el modelo de ama de casa permanece en las diferencias salariales entre hombres y mujeres, en el techo de cristal que nos impide alcanzar puestos directivos en algunos sectores que los hombres monopolizan, en el estereotipo de la mujer sentimental y de la belleza que sigue todavía considerando a la mujer como un objeto, en el estereotipo de la maternidad. Sin embargo, los nuevos modos de vida de la sociedad contemporánea cuestionan la validez de los modelos tradicionales. Nuevos tipos de relaciones interpersonales y sociales y nuevos territorios, tanto simbólicos como afectivos y políticos, «al límite entre lo conocido y lo desconocido: en lo no reconocido» (Sánchez Bernal, 2012: 121) requieren otras maneras de (con) vivir. Se precisa entonces un espacio-tiempo doméstico-urbano que pueda ser adecuado para todas estas exigencias, que van más allá de lo biológico y de lo cultural, invadiendo y subvirtiéndolo los dos ámbitos a la vez.

Una renegociación de los estándares urbanos, edilicios y normativos, de la relación entre arquitectura y mobiliario, al igual que una valoración del papel de las cualidades táctiles, emocionales, emotivas y espirituales de los espacios arquitectónicos, son solo algunas de las posibles variables a través de las cuales poner en tela de juicio paradigmas habitacionales obsoletos. De la misma manera, la realización de una *mixité* funcional y social en los barrios urbanos, que garantice a la vez la presencia de unas redes de servicios accesibles sin tener que recorrer grandes distancias, favorecería la puesta en valor de los escenarios de vida cotidianos (de todas las personas y especialmente de las mujeres).

## REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- ÁBALOS, Iñaki y HERREROS, Juan (2010) «Si queremos cambiar nuestra forma de pensar y proyectar viviendas». En Manuel Gausa y Ricardo Devesa (eds): *Otra Mirada. Posiciones contra crónicas*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 165-168.
- AMANN ALCOCER, Atxu (2005) *El Espacio Doméstico: La mujer y la Casa*. Tesis (Doctoral). Madrid: E.T.S. Arquitectura (UPM).

- BLANCHAR, Clara (2017, febrero 6) «Pioneros de una nueva forma de acceder a la vivienda». *El País*. Recuperado en: [https://elpais.com/ccaa/2017/02/06/catalunya/1486399374\\_508949.html](https://elpais.com/ccaa/2017/02/06/catalunya/1486399374_508949.html) [fecha de consulta: 5 de noviembre 2017].
- BONNEVIER, Katarina (2007) *Behind straight curtains: towards a queer feminist theory of architecture*. Stockholm: Axl Books.
- BRAIDOTTI, Rosi (2006) *Transpositions: on nomadic ethics*. Cambridge, UK: Polity Press.
- COLOMINA, Beatriz (2006) *Doble exposición: arquitectura a través del arte*. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones (Traducción de Alfredo Brotons).
- CONSTANT, Caroline (2000) *Eileen Gray*. London: Phaidon Press.
- CRUZ, Mónica (2008) «Charlotte Perriand y el equipamiento de la habitación moderna». *DEARQ: Journal of Architecture*. (3): pp. 132-141.
- CUFF, Dana, HIGGINS, Tim y DAHL, Per-Johan (2010) *Backyard Homes*. Los Angeles: CityLAB, UCLA Department of Architecture and Urban Design.
- DUNCAN, Nancy (1996) «Renegotiating Gender and Sexuality in Public and Private Spaces». En Nancy Duncan (ed.): *Bodyspace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. London & New York: Routledge, pp. 127-145.
- ESPEGEL ALONSO, Carmen (2016) *Heroínas del espacio: mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno*. Buenos Aires: Diseño.
- FONSECA SALINAS, Marta (2014) «Casa sin Género». En *Actas del Congreso Internacional de Vivienda Colectiva Sostenible*. «I Congreso Internacional de Vivienda Colectiva Sostenible, Barcelona, 25, 26 y 27 de febrero de 2014». Barcelona: Máster Laboratorio de la Vivienda Sostenible del Siglo XXI, pp. 84-89.
- FOUCAULT, Michel (1997) «Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias». En Neil Leach (ed.) *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. NYC: Routledge, pp. 330-336.
- FRIEDAN, Betty (2009) *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra (Traducción de Solimán Magalí Martínez).
- GRIFFITH WINTON, Alexa (2013) «Inhabited Space: Critical Theories and the Domestic Interior». En Graeme Brooker y Lois Weinthal (eds.) *The handbook of interior architecture and design*. London: Bloomsbury Academic, pp. 40-49.
- GUTIÉRREZ MOZO, María Elia (2011) «Introducción a la arquitectura y el urbanismo con perspectiva de género». *Feminismo/s*, N°17, pp. 9-22.
- HAYDEN, Dolores (1979) «¿Cómo sería una ciudad no sexista? Especulaciones sobre vivienda, diseño urbano y empleo». *Boletín CF+S* 7. Octubre 1998. Recuperado en: <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n7/adhay.html>. El artículo contiene parte del texto de la conferencia «Planificando y diseñando una sociedad no sexista», celebrada en la Universidad de California (Los Ángeles) el 21 de abril de 1979. El texto ha sido traducido al castellano por Gloria Gómez Muñoz y Ricardo García Moreno [Fecha de referencia: 27-11-1998; fecha de consulta 1 noviembre].
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pedro (2016) «Privacidad y publicidad en la era de las redes sociales. Conversación con Beatriz Colomina». *Arquine*. Recuperado en <http://www.arquine.com/privacidad-y-publicidad-en-la-era-de-las-redes-sociales-conversacion-con-beatriz-colomina/> [Fecha de consulta 30 de octubre 2016]

- HERREROS, Juan (2010) «Espacio doméstico y sistema de objetos». En Manuel Gausa y Ricardo Devesa (eds.) *Otra Mirada. Posiciones contra crónicas*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 153-163.
- LAI, Jimenez (2008) *Cave House*. Recuperado en <http://bureau-spectacular.net/cave-house> [fecha de consulta: 13 noviembre 2017].
- LÓPEZ SÁNCHEZ, Rubén (2015) *La disolución del espacio doméstico: el espacio-tiempo doméstico de los 'solos'*. Trabajo Fin de Grado, Madrid, E.T.S. Arquitectura (UPM). Recuperado en: <https://aula3tfg.files.wordpress.com/2016/02/lc3b3pez-sc3a1nchez-rubc3a9n-tfg.pdf>.
- MARKIEWICZ, Małgorzata (2015) *Home, Domesticity, Domestication. Home Opening*. Tesis Doctoral. Cracovia: Jan Matejko Academy of Fine Arts. Sculpture Department
- MARINAS SÁNCHEZ, Marina (2004) «Derribando los muros del género: mujer y okupación». En Ramón Adell Argilés et al. (eds.): *Dónde están las llaves?: el movimiento okupa: prácticas y contextos sociales*. Madrid: Los Libros de la Catarata, pp. 205-226.
- MASSEY, Doreen (1992) «A place called home?». *New Formations* 17, pp. 3-15.
- MELGAREJO BELENGUER, María (2011) «De Armarios y otras cosas de casas...». *Feminismo/s*, N° 17, pp. 213-228.
- MONTANER, Josep María (2014) *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MONTEYS, Xavier y FUERTES, Pere (2014) *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MORENO MORENO, María Pura (2017) «La mujer en la creación espacial. Orígenes y prácticas». En GARCÍA SÁNCHEZ, Rafael, CEREZUELA BASTIDA, Sergio y JIMÉNEZ GONZÁLEZ Francisco J. (Coords.) *Arquitectura et Societas. Ciudad, Historia, Tiempo y Género*. Cartagena: Universidad Politécnica de Cartagena, pp. 73-84.
- MUXÍ MARTÍNEZ, Zaida (2008) «Vivienda Comunitaria: Revisión Crítica», *Proyectiva. Revista de Arquitectura y Proyecto Urbano*, N° 1, volumen 1, Medellín: Centro de Publicaciones Universidad Nacional de Colombia, pp. 16-25.
- MUXÍ MARTÍNEZ, Zaida (2009) *Recomanacions per a un habitatge no jeràrquic ni androcèntric*. Barcelona: Institut Català de les Dones.
- MUXÍ MARTÍNEZ, Zaida (2010) «Revisar y repensar el habitar contemporáneo», *Revista Iberoamericana de Urbanismo*, 1 marzo 2010, N° 3, pp. 4-9.
- MUXÍ MARTÍNEZ, Zaida (2015) «Lilly Reich 1885-1947». Recuperado en: <https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/04/02/lilly-reich-1885-1947/> [fecha de consulta: 13 de noviembre de 2017].
- PEIRÓ, Rosana, COLOMER, Concha, ESCRIBÁ, Vicenta, ANITUA, Cecilia, ARTAZCOZ, Lucía, BORRELL, Carme, et al. Grupo de género y salud pública de SESPAS (2000) «Género, armarios y cuestionarios», *Gac Sanit* 14, pp. 408-409.
- REDACCIÓN Y AGENCIAS (2017, febrero 17) «Una cooperativa levanta en Barcelona el edificio de madera más alto de España». *La Vanguardia*. Recuperado en: <http://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20170216/4278496793/cooperativa-barcelona-levanta-edificio-madera.html> [fecha de consulta: 13 de noviembre de 2017].

- RENDELL, Jane (2009) «Introduction: 'Gender and Space'». En Jane Rendell, Barbara Penner y Iain Borden (editado por) *Gender space architecture: an interdisciplinary introduction*. London: Routledge, pp. 101-111.
- RYBCZYNSKI, Witold (1991) *La casa: historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé.
- SALGADO DE LA ROSA, María Asunción (2013) «Un retrato de la mujer suburbial en el cine» [en línea]. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 5, N° 1, pp. 133-148.
- SÁNCHEZ BERNAL, Mónica (2012) *Vivienda y mujeres: herencias, autonomías, ámbitos y alternativas espaciales*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes
- SÁNCHEZ, Raúl (2017, octubre 17) «Este es el tiempo que mujeres y hombres dedican a trabajar y a cuidar». *El Diario*. Recuperado en: [http://www.eldiario.es/nidos/brecha-domesticas-mujeres-dedican-hombres\\_0\\_691181621.html](http://www.eldiario.es/nidos/brecha-domesticas-mujeres-dedican-hombres_0_691181621.html) [fecha de consulta: 13 noviembre 2017].
- SERRANO-LANZAROTE, Begoña, MATEO-CECILIA, Carolina y RUBIO-GARRIDO, Alberto (2016) «Prácticas domésticas contemporáneas». Recuperado en: <http://www.proyectoprogresoarquitectura.com/> [fecha de consulta: 30 de octubre 2016].
- TORRE, Susana (1999) «Expanding the Urban Design Agenda: A critique of the New urbanism». En Joan Rothschild (ed.) *Design and feminism: re-visioning spaces, places, and everyday things*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press., pp. 35-43.
- TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (1995) «Mujeres y diseño industrial: la escuela de la Bauhaus». *Asparkia: Investigació feminista*, N° 5, pp. 57-70.
- URBACH, Henry (1996) «Closets, Clothes, Disclosure». *Assemblage*, N° 30, pp. 62-73.
- VALENZUELA, Carolina (2004) *Plantas transformables: la vivienda colectiva como objeto de intervención ARQ* [en línea]. Recuperado en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37505821> [Fecha de consulta: 2 de julio de 2017].
- VALERO RODRÍGUEZ, Silvia (2016) *Dom[é]stica-da. Visibilizando la cotidianidad de la mujer en el entorno doméstico contemporáneo*. Trabajo Fin de Máster. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- ZAFRA, Remedios (2010) *Un cuarto propio conectado (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid, Fórcola Ediciones.

Recibido el 20 de noviembre de 2017

Aceptado el 4 de diciembre de 2017

BIBLID [1132-8231 (2017): 113-130]

## La condena del género femenino a través de la simbología

### *The Condemnation of the Feminine Gender through the Symbology*

#### RESUMEN

Nuestro estudio tiene como objeto mostrar el vilipendio y difamación que ha afligido al género femenino desde la Antigüedad Tardía hasta la Edad Moderna mediante la consulta de fuentes literarias, de carácter moralizante, mitológica y poética. Por otra parte, hemos pretendido ejemplificar dicha desaprobación hacia el sexo femenino con la exposición de una serie de pinturas y grabados pertenecientes a la misma época, conformando así, una simbiosis entre Literatura e Historia del Arte que nos surten de una profusa información para comprender e interiorizar el escarnio al que fue doblegado la mujer en siglos pasados. **Palabras clave:** género femenino, simbología, iconografía, alegoría moral, condena.

#### ABSTRACT

Our study aims to show the vilification and defamation suffered by the female genre from Late Antiquity to the Modern Age through the consultation of literary sources, moralizing, mythological and poetic. On the other hand, we have tried to exemplify this disapproval with the exhibition of a series of paintings and engravings from the same period, thus forming a symbiosis between Literature and the History of Art that provide us with a profuse information to understand and internalize the mockery to which the Woman was subjected in past centuries. **Keywords:** Feminine Gender, Symbology, Iconography, Moral Allegory, Indictment.

#### SUMARIO

- Introducción. -La simbología: un instrumento para moralizar la conducta del género femenino  
.- El sentimiento melancólico y su exégesis temperamental para escarnecer a la mujer. - Conclusiones.

#### Introducción

La calumnia e injuria que la mujer<sup>2</sup> ha sufrido durante siglos y desde la Antigüedad Tardía (ss. III-VIII) ha sido lacerante. Fue la literatura la que denigró a este género basándose en la condena que muchos escritos vertían sobre las dos figuras femeninas que más connotaciones negativas albergan por su conducta inmoral; hablamos de Venus y de María Magdalena. La primera, la diosa más importante de la religión pagana y de la Antigüedad Clásica; la segunda, la figura que más polémica ha suscitado desde el conocimiento de su existencia por la ausencia de unanimidad calificadora sobre ella.

1 Universidad de Jaén, jmgs0006@red.ujaen.es

2 La idea de mencionar a la mujer en singular y no en plural, tiene como objeto referenciar de forma universal al género femenino, entendiendo que el concepto de «mujer» es global aludiendo a todas las mujeres.

Debemos pues, aclarar quiénes son estas dos mujeres que levantaron las más taxativas desaprobaciones por parte de la literatura moralizante de la Edad Media (ss. V-XV).

Venus es una de las doce grandes divinidades del Olimpo. Homero afirma que es la hija de Zeus y de Dione (Homero, 2010: 311-430); sin embargo Hesíodo afirma que nació de la espuma del mar, en el que habían caído los genitales de Urano, castrado por Crono (Hesíodo, 2010: 180-206). La diosa desempeña en la *Ilíada* un papel preponderante, pues fue ella la que mereció recibir del pastor troyano Paris la manzana que consagraba su superior belleza; ella a cambio, le otorgó al pastor la mano de Helena, esposa de Menelao. Venus es la diosa del amor y de la belleza provocando la admiración de los autores antiguos, los cuales, enaltecieron diversas partes de su cuerpo como su sonrisa, la mirada, los cabellos, las caderas o sus pies (Aghio, Barbillion, Lissarrague, 1997: 389-390).

La literatura moralizante del Medioevo condenó la imagen de Venus, calificándola como la inventora de prostíbulos y patrona del amor carnal, desde la Afrodita de Capua y las écfrasis de Apolonio de Rodas (1986: 66) o Filóstrato (1996: 236), a las ilustraciones medievales. Para la mentalidad medieval, la Antigüedad Clásica estaba demasiado alejada y resultaba al mismo tiempo demasiado actual como para ser concebida como un fenómeno histórico. Nos encontramos ante una falta de perspectiva histórica que proliferó una disparidad emocional entre cristianismo y paganismo, que impedía la formulación de criterios objetivos sobre períodos ya pasados (León Coloma, 1989: 122).

Sin embargo, es debido puntualizar que serán los filósofos neoplatónicos florentinos los que rehabiliten a la diosa. Un ejemplo de ello lo hallamos en Marcilio Ficino, concretamente en una de sus cartas a su discípulo Lorenzo de Pierfrancesco donde el humanista redactó el siguiente escrito que otorgaba una nueva interpretación positiva de la diosa Venus:

Debe fijar los ojos en Venus, esto es, en la Humanitas. Pues la Humanitas es una ninfa de excelente atractivo, nacida del cielo y amada por el Dios de lo alto más que ninguna otra. Su alma y su mente son el Amor y la Caridad, sus ojos la Dignidad y la Magnanimidad, sus manos la Liberalidad y la Magnificencia, sus pies la Gracia y la Modestia. El conjunto, pues, constituye la Templanza y la Honestidad, el Encanto y el Esplendor. ¡Ah qué belleza exquisita! (Clark, 1981: 101).

Empero, los primeros cristianos también supieron demonizar a una figura femenina procedente del Nuevo Testamento; María Magdalena. La configuración mítica de ella ha sido ardua y laboriosa a lo largo de los siglos, desde un punto de vista literario y devocional.

Cierto es que los Evangelios colocan en el entorno o camino de Jesús a María Magdalena y que la tradición reunió en torno a ella a tres mujeres. Al final de la Edad Media y al inicio de la Moderna, los teólogos debatieron sobre la existencia de tres mujeres en torno a la figura de la Magdalena, pero pese al debate, fue la tradición la que permaneció siendo abogada por la teología y la erudición (Duchet-Suchaux, Pastoreau, 1996: 315).

La relación de esta santa con la sensualidad procede de las propias Escrituras al explicitar una serie de acciones desarrolladas por Magdalena como la unción en Betania, donde la santa unge a Cristo con perfume, lava arrodillada los pies con sus lágrimas y le ofrece sumisamente sus cabellos como paño. De todas estas actividades emanó un halo de erotismo que el cristianismo supo aprovechar para estigmatizar la moral de la mujer sobre la actitud que esta debía manifestar en su vida (Gallego Zarzosa, 2012: 421-422).

Así, el carácter sexual del pecado de María Magdalena queda manifiesto por San Gregorio Magno:

He aquí que ha puesto el ejemplo de una mujer liviana, y manifiesta que después de su liviandad no puede ser recibida; más el Señor, por su misericordia, pasa sobre el ejemplo que antes puso, diciendo que, aunque no podía ser recibida la mujer fornicaria, Él, no obstante, está dispuesto a recibirla (S. Gregorio Magno, 1958: 710).

La naturaleza carnal del pecado de María Magdalena tuvo gran fortuna y fue aceptado de forma palmaria por la Iglesia. Un ejemplo de ello lo encontramos en la magnífica obra de Jacopo della Vorágine a mediados del s. XIII:

Magdalena era muy rica, pero como las riquezas y los placeres suelen hacer buenas migas, a medida que fue tomando conciencia de su belleza, y de su elevada posición económica, fuese dando más y más a la satisfacción de sus caprichos y de sus apetitos carnales, de tal modo que las gentes, cuando hablaban de ella como si careciera de nombre propio designábanla generalmente por el apodo de la pecadora (Vorágine, 1987: 383-384).

La condena y desaprobación de las actitudes manifestadas por Venus y María Magdalena fueron utilizadas por parte de los moralistas cristianos para ultrajar a la mujer. La instrumentalización que se hizo en torno a estas dos figuras fue esencial para establecer de forma contundente la conducta que el género femenino debía mostrar ante la vida y también ante el hombre. Evidentemente, los artistas eran conocedores del tratamiento que la mujer debía recibir y también de la postura que debían mantener en vida, regla que fue la representada en su reproducción artística de forma clarividente. Es por ello que muchos de los atributos que han servido para configurar la iconografía de Venus y María Magdalena, han sido posteriormente adoptados por muchos artistas para establecer un riguroso programa iconográfico en torno al género femenino, con el principal propósito de determinar y categorizar su conducta; bien a modo de advertencia, como de condena.

### **La simbología: un instrumento para moralizar la conducta del género femenino**

Nuestro estudio debe iniciarse a través de uno de los atributos que más se representó para condenar la conducta ético-moral del género femenino: el espejo. Mirarse en él es conocerse, no en vano también especular, derivado de *spécere*,

que significa mirar algo con atención para estudiarlo. Pero sin lugar a duda, el autoconocimiento puede llevar a la perfección, según el precepto socrático, o a la perdición, si nos remitimos al vaticinio de Tiresias a Narciso: Tras el nacimiento de este, su madre, la ninfa Liríope, le preguntó a Tiresias si el pequeño llegaría a vivir muchos años, respondiéndole el adivino que así sería «si no llega a conocerse» (Ovidio, 1995: 293).

El espejo constituye un atributo tradicional de una de las virtudes cardinales: la Prudencia. Conforman la materialización objetual del *Nosce te ipsum*, constándonos como atributo de esta virtud ya en las pinturas de Giotto en la Capilla de los Scrovegni de Padua (León Coloma, 1989: 66).

Plutarco aplicó el precepto socrático a la mujer en sus *Deberes del Matrimonio* intentando –de modo algo controvertido– enaltecer la interpretación simbólica del espejo:

Es hermoso que la señora de la casa, cuando tenga un espejo en sus manos, hable consigo misma y diga, si es fea: ¿Y qué sería, si no fuera prudente?, y si es hermosa: ¿«Qué llegaré a ser, si además soy prudente»?.. Ya que para la mujer fea es un orgullo, si es querida más por sus costumbres que por su belleza (Plutarco, 1986: 189).

Por otra parte, la literatura moralizante del periodo Tardoantiguo y del Medioevo ha sido unánime en desaprobado actividades relacionadas con el aderezo personal, conceptuándolas de prácticas inmundas y fraudulentas, y que albergan un carácter indisociable con el espejo. Para Clemente de Alejandría, la mujer que

se acicala y adorna es sospechosa de adulterio, pues transforma su encanto para atraer al hombre que se deja seducir por la falsa belleza (Clemente de Alejandría, 1998: 309) (Clemente de Alejandría, 1994: 523).

Dicha sentencia tuvo también su paradigma en la obra de Fray Luis de León *La perfecta casada*: «amor propio desordenadísimo, apetito insaciable de vana excelencia, codicia fea, deshonestidad arraigada en el corazón, adulterio, ramería, delito que jamás cesa...» (Fray Luis de León, 1990: 96).

Un ejemplo plástico lo hallamos en un detalle del *Tríptico de la vanidad terrestre y la redención celestial* (Fig. 1) de Hans Memling (1490, Strasbourg: Museo de BB.AA). La obra recrea un discurso sobre la caída del género humano en la perversión moral. Una figura femenina está consumando el pecado de la soberbia al estar observándose en un espejo. En la misma pintura, se desarrollan otros paneles que otorgan aún más sentido al panel de la soberbia. Se encuen-



Fig. 1. Memling, *La vanidad* (Tríptico de la vanidad terrestre y la redención celestial), 1490.



tran representados el escudo de la familia, Cristo en el infierno y un esqueleto que se opone claramente a la vanidad portando una cartela con la inscripción «Éste es el fin del hombre. Yo soy como el fango, soy como el polvo y la ceniza» (Wirth, 1985: 59) (Vives-Ferrándiz Sánchez, 2011: 271).

Otra representación la encontramos en la obra del fraile Bernardo Strozzi *Alegoría de la Vanidad* (1635, Bolonia: Colec. Particular). La pintura muestra a una mujer en un notable estado de vejez ante el espejo de su tocador arreglada por sus criadas, produciéndose un claro contraste entre los brocados, plumas, joyas y flores con el aspecto demacrado y decrepito de la mujer.

Un segundo atributo que sirve como ejemplo de desaprobación hacia el género femenino es el pavo real. Para Migne «El pavo real es, de entre todas las aves, la que más se hincha de jactancia... Cuando se pavonea, no cabe en sí de regocijo» (Migne, 1864: 523-528).

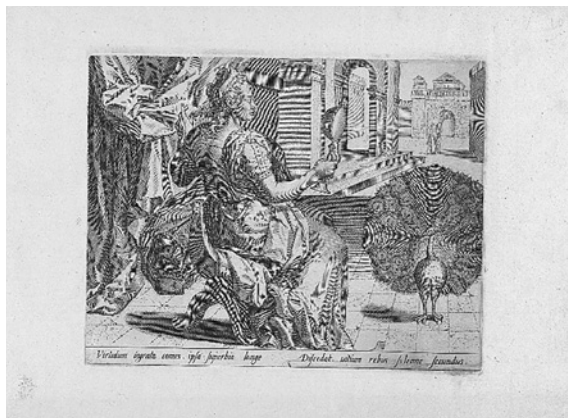


Fig. 2. Pieter Furnius, *Soberbia* (1556-1557), París: Biblioteca Nacional de Francia.

Una clara alusión a este, es representada en la obra de Pieter Furnius donde muestra a la *Soberbia* como una opulenta matrona contemplándose en el espejo, mientras un pavo real, ave emblemática de este vicio, despliega su grandilocuente cola (Fig. 2).

Dicho animal también es el protagonista en la serie de los pecados capitales de Pieter Bruegel. En ella el pintor flamenco alegoriza a la *Soberbia* (1556-1557, París: Biblioteca Nacional de Francia) a través de una serie de figuras monstruosas e híbridos contemplándose en espejos, y la representación del pavo real de ostentosa cola justo al lado de una dama que se observa detenidamente también en un espejo.

La literatura fue conforme a la hora de estigmatizar la moral del género humano, no solo la correspondiente al cristianismo primitivo, ya en el Antiguo Testamento se alude a un concepto que será en siglos venideros desaprobado como es la vanidad. El origen lo encontramos en la admonición del *Eclesiastés* (1, 2): *Vanitas vanitatum omnia vanitas* (Vanidad de vanidades todo es vanidad). De esta forma surgió una categoría pictórica denominada la *vanitas* cuyo fin se

basaba en provocar una reflexión interna en el género humano sobre los placeres epicúreos de la vida, intentando que el hombre fuese consciente de la certeza de la muerte, de que esta tiene un carácter indiscriminado pudiendo llegar a cualquier individuo independientemente de su status social; por eso debemos centrarnos en lo verdaderamente importante, ignorando los placeres efímeros y mundanos cuyo goce es deleznable (Gámez Salas, 2017: 111).

La *vanitas* atesora una gran conexión con la iconografía de la muerte ya desde época gótica (Bialostocky, 1973: 178), perteneciendo su cuño conceptual al estoicismo. El pensamiento estoico está definido por la idea de la brevedad y caducidad de la vida, argumentando que el hombre prudente es aquel que piensa de forma incesante en el fin de sus días (Séneca, 1984: 270-272).

La vanidad suele representarse –entre otros– a través de atributos como, monedas de oro, joyas, flores, frutas, e incluso un reloj de arena o un cráneo; aunque también puede alegorizarse a través del simio. Dicho animal, desde la Edad Media, se convirtió en un símbolo de la lujuria y de la vanidad, pues el mono imita al hombre, sobretodo en la perversidad de este (Janson, 1952: 261) (Tervarent, 2002: 373).



Fig. 3. Paris Bordone, *Retrato de una joven*, 1543-1550.

la *Carta de Santiago* (4, 13-14): «No sabéis cuál será vuestra vida de mañana, pues sois humo, que aparece en un momento y al punto se disipa».

De igual forma encontramos la misma formulación en una magnífica obra de Paris Bordone *Retrato de una joven* (1543-1550, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza). En ella se observa una hetaira que recoge parte de la cadena que amarra al mono, que en este caso simbolizaría la esclavitud a la que la sensualidad aboca a

Un grabado del artista holandés Jacob de Gheyn (1600) presenta una amplia mesa repleta de joyas, recipientes de metales nobles y estuches de objetos preciosos, todos ellos hacen referente a la *vita voluptuaria*. En el suelo nos encontramos con el mono encadenado que simboliza la esclavitud de la mujer, víctima de la fascinación que le procura su propia contemplación en el espejo. En la ventana dispuesta en el fondo podemos observar un *erote* que sostiene una filacteria donde se lee la sentencia del *Eclesiastés* anteriormente expuesta. Anexo a él, un pebetero deja escapar un denso humo que condensa la fugaz consunción de lo terrenal, o sea, el rápido desvanecimiento de lo material, nutriéndose pues, de una metáfora veterostamentaria (*Sabiduría* 2, 4) que retoma

quien a esto se abandona (Janson, 1952: 261). No en vano, deberíamos fijar la atención en el jarrón de flores que se encuentra en la mesa (Fig. 3). Ya en la Antigüedad Clásica, griegos y romanos cubrían con flores a los difuntos que llevaban a la pira funeraria y las esparcían sobre los sepulcros, originando así una relación entre la brevedad de la vida del hombre, y la rapidez con que la flor se marchita (Cirlot, 1992: 204). La relación de las flores con el carácter efímero de la vida, lo encontramos en el Antiguo Testamento, concretamente en el *Salmo 103* que compara la vida con la efímera belleza de la flor debido a su rápido marchitamiento, así como en varios pasajes del libro de *Job*, *Isaías* y *Daniel* (González Zyma, 2014: 27).

Otro atributo que tuvo una amplia difusión en el periodo gótico-renacentista y que acompañó de forma deliberada a la representación femenina en el arte fue el reloj de arena. Su interpretación negativa alusiva a la fugacidad de la vida y a la llegada inminente de la muerte tiene su origen en el dios pagano Kronos-Saturno. Inicialmente, se originó una confusión de dos palabras; *kronos* y *xronos*, con las que se designaba respectivamente al dios griego que los romanos rebautizarían como Saturno y al Tiempo (León Coloma, 1989: 122). Por ende, el reloj de arena será establecido como el atributo por antonomasia que defina de forma indubitable la iconografía saturniana, hallando su nexo literario en el episodio donde Saturno devora a sus hijos, al deshacerse este de ellos para que no usurpasen su trono y así vencer al ciclo de la vida, o lo que es lo mismo, al Tiempo (Aghion *et al*, 1997: 355).

La obra de Hans Baldung denominada *Los dos amantes y la muerte* (1510, Viena: Kunsthistorisches Museum) donde una mujer se contempla en el espejo personificando así el pecado de la soberbia y estableciendo una clara referencia al acicalamiento y aderezo personal tan condenado por la literatura moralizante cristiana. La mujer, de gran belleza, desnuda y de extenso cabello hace que la obra obtenga grandes dotes de erotismo y sensualidad, más aún cuando un fino velo transparente es el único elemento que cubre su pubis y que es sostenido por un esqueleto que se encuentra justo a su lado mostrándole a la joven un reloj de arena. El esqueleto como símbolo de la muerte fue acuñado en el arte de la Edad Media, adquiriendo especial relevancia durante el Renacimiento (Tervarent, 2002: 243). Dicha figura



Fig. 4. Hans Baldung, *Los dos amantes y la muerte*, 1510.

alude a la Danza de la muerte o Danza macabra; género literario y figurativo muy extendido en la Baja Edad Media que se proyectó durante toda la Edad Moderna y Contemporánea coincidiendo con periodos de graves crisis demográficas. Nos encontramos ante un tema alegórico muy vinculado a la literatura sapiencial y que se suele representar con los tópicos del *urbis sunt* (¿Dónde están?), *memento mori* (Momento de la muerte), *vanitas vanitatum* (Vanidad de vanidades) y *mundus inversus* (Mundo invertido) (González Zymala, 2014: 23).

Los esqueletos suelen llevar una serie de filacterias o de atributos –como el reloj de arena– que referencian la fugacidad de la vida y la brevedad de los placeres, incluyendo sentencias sapienciales y refranes populares que hacen de la muerte un elemento indiscriminatorio, pues a todos tarde o temprano nos llega, independientemente de nuestro sexo o status social. En el caso de la obra de Baldung (Fig. 4) el esqueleto porta un reloj de arena que hace alusión a la locución latina *Tempus fugit* (Tiempo fugado) procedente de las *Geórgicas* de Virgilio (2012: 284). Con este atributo, la figura actúa de recordatorio moralista recriminándole a la joven su acérrimo interés en la banalidad de la vida, esto es, en el amor carnal y en la belleza, debiendo centrarse en el carácter interno del género humano y no en el externo, pues la muerte está a punto de llegar.

En este punto, es conveniente explicar qué supuso la belleza para el cristianismo. No solo fueron los pecados carnales los que la relación entre mujeres, cosméticos y espejos se introdujeron en el estrecho mundo de los moralistas del Medioevo, provocando las más repulsivas desaprobaciones por parte de estos. La belleza fue rechazada por su inalienable vinculación con la lujuria, «Si la querías casta, ¿por qué la buscaste tan hermosa? Estas dos prendas de ningún modo saben ir juntas» (Ovidio, 1984: 144), también a la pereza según *El Roman de la Rose* de Guillaume Llorris y Jean de Meung (1987: 55-58) «la sola cosa en que gasto el tiempo, pues en los trabajos nunca he reparado, es un solazarme placenteramente peinándome el pelo con bonitas trenzas», e incluso orgullo y soberbia, «Sobervia e orgullo syguen la fermosura; la que es fermosa e de grand cuerpo, es de grand orgullo e sobervia acompañada, asyonbre como muger» (Soberbia y orgullo siguen la hermosura; la que es hermosura y de gran cuerpo, es de gran orgullo y soberbia acompañada, así hombre como mujer) (Martínez de Toledo, 1983: 115).

Quizás este fue el motivo por el que Basilio de Cesarea (1998: 42-43) recreó la famosa fábula de Hércules Pródicos, donde el héroe se encuentra en una encrucijada debiendo elegir entre el vicio que sería representado por una belleza artificial y procurada por los afeites, y a la virtud consumida y reseca con el mirar adusto.

El cristianismo extremó las censuras que el aderezo había acumulado en el pensamiento antiguo con la adición de un nuevo y contundente argumento: la mujer que se acicala, lo hace para magnificar o transformar su belleza, alterando así la obra del Sumo Hacedor (Dolce, 1921: 481) (Fray Luis de León, 1990: 97).

Ya hemos explicado anteriormente que las figuras de Venus y María Magdalena no hicieron sino reforzar los argumentos por parte del cristianismo para repudiar a la mujer. Pero sí es cierto que nos encontramos con una tercera figura

femenina que también magnificó la justificación de tal rechazo hacia este género; hablamos de Eva. Fue ella la que indujo a Adán a tomar la manzana prohibida, sistematizando el primero de los pecados cometidos por la humanidad; el Pecado Original. Tras este cometimiento, se alteró el prístino carácter paradisiaco, condenando al hombre a una vida de trabajo, sufrimiento, enfermedad y muerte. Así, los teólogos respaldando los condenatorios versos del *Eclesiastés* (1, 2), determinaron a Eva como la reina de todos los vicios y los males (Sto. Tomás de Aquino, 1994: 536) (Martín y Linage Conde, 1987: 247).

Tras la exégesis infundida por parte de la Teología, se determinó que el género femenino arrastraba una deuda con Dios que debe ser redimida únicamente a través del dolor y del sufrimiento durante el parto, estableciendo un vínculo inexpugnable entre el pecado de Eva y la consecuente condena del género femenino. Repulsiva afirmación es planteada en la literatura Tardoantigua a través de Tertuliano en su *De cultu feminarum*:

Si la habitase una fe tan grande sobre la tierra como inmensa es la recompensa que se espera en los cielos, ni una de vosotras, amadísimas hermanas, desde que conoció al Dios vivo, y aprendió de su condición femenina, hubiera deseado tener un atuendo más alegre, por no decir más ostentoso, como para no ir vestida con manchas de pecado, y para no aparentar suciedad, presentándose como una Eva llorosa y penitente, a fin de expiar más plenamente con toda clase de satisfacciones lo que heredó de Eva, a saber, la ignominia del primer pecado y la desgracia de la perdición humana. Mujer, parirás en medio de dolores y angustias, te volverás hacia tu marido y él te dominará: ¿y no sabes que tú eres Eva? (Tertuliano, 2001: 27).

La mujer va a ser la gran perdedora de la transformación del pecado original en pecado sexual. El motivo deriva de la insistencia en la maldad intrínseca del goce sexual y el desprecio sin paliativos por lo carnal que se manifiesta en una serie de tratadistas que tenían como fin la búsqueda y consecuentemente el hallazgo de un impulsor o culpable, un ser proclive al pecado que no podía ser aquel hombre creado a semejanza de Dios, por tanto la lógica patrística reparó en Eva, o lo que es lo mismo, en la mujer.



Fig. 5. *El Bosco, Detalle, El jardín de las delicias, 1505-1515.*

Ya lo señalaba Odón de Cluny al escribir:

La belleza física no va más allá de la piel. Si los hombres vieran lo que hay debajo de la piel, la mera vista de las mujeres les daría náuseas. Pero si nos negamos a tocar el estiércol o un tumor con la punta del dedo ¿cómo podemos desear besar a una mujer, un saco de heces? (Martínez de Lagos, 2010: 11).

E incluso San Jerónimo culpabiliza a la mujer de la Caída de la Gracia. Para él solo pueden atenuar su culpa pariendo hijos o absteniéndose del sexo y permaneciendo vírgenes. Y da una serie de pautas afirmando que si la mujer aboga por la abstención sexual, esta podrá convertirse en hombre.

Despiadada admonición es de nuevo revelada en el *Malleus Maleficarum*. El martillo de las brujas, argumentando que el castigo del género femenino por el pecado de Eva puede ser deshecho al concebir hijos, aclarando que las mujeres santas casadas son santas porque viven como vírgenes hasta desarrollar una vida de virginidad que pueda superar la sentencia sufrida por Eva, y así redimir el pecado cometido por esta (Kramer y Sprenger, 2005: 32). Debemos remitirnos al panel central de *El jardín de las delicias* de El Bosco (1500-1515, Madrid: Museo del Prado). En este panel el artista basó la febril cabalgada que se produce al fondo en usanzas relacionadas con las bodas y ritos de fertilidad. En ella, un grupo de mujeres desnudas invitan a los hombres a mantener relaciones sexuales con ellas. En el mismo panel, en el primer plano de este, hombres y mujeres desarrollan una serie de posturas sexuales aludiendo claramente al pecado de la lujuria (Koldeweig, Vandenbroeck y Bernard, 2005:106) (Bango Torviso y Marías, 1982: 220).

Pero ¿quién es el responsable de todo este desastre pecaminoso? El Bosco nos lo muestra. En la parte inferior izquierda de este panel central, Juan el Bautista señala con su dedo a una mujer; es Eva (Fig. 5). El eremita culpabiliza a ella de toda la acción pecaminosa e inmoral que se está desarrollando, es decir, si Eva no hubiese exhortado a Adán a probar de esa manzana prohibida, toda esa despreciable e inhumana actitud relacionada con la lujuria no se estaría manifestando (Gámez Salas, 2017: 126).

Un coetáneo al Bosco como Fray Íñigo de Mendoza, en tres de sus coplas sobre la *Vita Christi* (1467-1468) afirma lo siguiente sobre el género femenino:

Bien lo muestra el gran placer / que sienten quando las miran; / bien nos lo da a conocer / el entrañal padecer / que sufren quando suspiran; / bien ofrece a la memoria / la fe de sus corazones, / su punar por la victoria, / su tener por muy gran gloria / el sy de sus peticiones; // su dançar, su festejar, / sus gastos, justas y galas, / su trovar, su cartear, / su trabajar, su tentar / de noche con sus escalas, / su morir noches y días / para ser dellas bien quistos; / sy lo vieses, jurarías / que por el dios de Macias / venderan mil JhesusChristos. (Mendoza, 1482: 488-489).

## El sentimiento melancólico y su exégesis temperamental para escarnecer a la mujer

Si el sexo femenino era proclive a inducir el deseo o apetito sexual en el hombre, otro sentimiento también se le adjudicó, pero esta vez no como inductora, sino como sufridora del mismo. Hablamos de la melancolía. Aristóteles había sublimado el temperamento melancólico con aquella afirmación de que todos los hombres sobresalientes son melancólicos, sentencia que será apoyada más tarde por los neoplatónicos florentinos, pues surtía a estos de un argumento científico para la teoría del frenesí divino (Panofsky, 1982: 179).

La melancolía fue denostada en la Edad Media que la consideraba un desorden físico, y anatemizada por la Iglesia que la veía próxima al vicio de la acidia (Wittkower, 1982: 104). Desde los Padres de la Iglesia se vincula la tristeza melancólica con la acción de Saturno y con la victoria del demonio. De hecho, el *humor melancholicus* aparece con frecuencia como una consecuencia de la caída del hombre: «Cuando Adán pecó la hiel se le mudó en amargor y la melancolía en negrura de impiedad» (Hildegardis, 1903: 145).

Con este mismo propósito, el poeta francés del s. XV Alain Chartier se refiere a la melancolía con las siguientes palabras: «Y más tarde supe que aquella vieja se llamaba Melancolía, que confunde el pensamiento, seca el cuerpo, envenena los humores, debilita las percepciones y conduce a los hombres a la enfermedad y a la muerte» (Peñalver Alhambra, 1999: 78). La literatura moralizante del Medioevo determinó el temperamento melancólico como la causa principal del cometimiento pecaminoso de la pereza, argumentando que el ser melancólico es aquel que constantemente anhela un deseo que no alberga, provocando consecuentemente una tristeza incontrolada que desemboca en la inactividad física, conformando de esta forma el pecado de la acidia o pereza. Un ejemplo de este vínculo emocional, lo hallamos en la obra de Jacob Matham de principios del s. XVII titulada *Acidia*. En ella se observa a una mujer de mirada perdida, impertérrita y ausente del mundo que le rodea, cabello astroso y harapiento ropaje. A su lado, un asno se encuentra tendido con rostro de gran senectud y mirada desorientada y aturdida (Fig. 6).



Fig. 6. Jacob Matham, *La Acidia*, s. XVII.

Cesare Ripa (2002: 64-65) en su *Iconología* describe que el asno debe acompañar de forma constante a la Acidia, e incluso ya los egipcios creían en su vagancia mental de forma que en vez de pensar en ideas religiosas, dirige y focaliza su pensamiento en comportamientos viles y holgazanes.

Los pitagóricos –seguimos a Claudio Eliano (1984: 28)- afirmaban que es el único de los animales que no ha nacido conforme a la armonía, razón por la que es completamente sordo al sonido de la lira. Con tal aciaga argumentación, no debe extrañarnos que Apolo, siguiendo el relato de Ovidio, otorgase orejas de burro al rey Midas en castigo por sus ignorantes y estúpidas opiniones sobre la música. Apuleyo (1985: 2, 21-22) en su obra *El asno de oro*, convierte a Lucio en este animal haciendo público su necio abandono al placer y a la mediocridad voluptuosa, refiriéndose al equino como símbolo de la vileza, pereza, inutilidad, perversidad e incluso lubricidad. Boecio (1604: 3) resumirá en la torpeza y la molicie la conducta del asno; y similares calificaciones las encontramos en el Bestiario de Philippe de Thaün (1986: 24).

## Conclusiones

La figura de la mujer en la Historia del Arte ha sido campo de experimentación con el fin de iniciar una codificación actitudinal, cuya premisa no era otra que la de aceptar, es decir, adaptarse, a los diversos y amplios preceptos políticos, culturales y religiosos que han ido germinando a lo largo de la Historia. A través del análisis de formas y sentencias literarias, así como con lecturas iconológicas e iconográficas, se contribuye a una obtención más intrínseca del conocimiento de la mujer en la Historia del Arte. Por ende, la rama iconográfica nos auxilia contundentemente en el entendimiento de los distintos procesos de manipulación a los que la imagen de la mujer ha sido expuesta en cada una de las épocas.

Nuestro estudio pretendía mostrar el depravado tratamiento que a lo largo de la Historia, concretamente entre la Antigüedad Tardía (ss. III-VIII) y la Edad Moderna (ss. XV-XVIII) ha afligido al género femenino. Para efectuar de forma factible nuestro propósito, nos hemos nutrido de diferentes citas que la literatura Tardoantigua, Medieval y Moderna han vertido sobre la mujer a través de una serie de condenatorios versos que no hacían sino repudiar y maldecir su existencia, así como de diversas obras realizadas por numerosos pintores y grabadistas, que se nutrieron de tales viles afirmaciones y de ramas como la iconografía y la simbología, enfatizando y magnificando de forma triste e injustificada en un constante insulto que estuvo presente durante siglos.

El género femenino fue difamado con abyectas sentencias originadas a través de convenidas y falaces interpretaciones que tanto la literatura Tardoantigua como la del Medioevo aplicaron a la mujer desde los primeros siglos de nuestra era, caso de los escritos de Tertuliano, Clemente de Alejandría, Guillaume de Llorris o Fray Luis de León, entre otros.

El escarnio que afligió al sexo femenino se sustentó en las perniciosas prerrogativas otorgadas a Venus como la inventora de prostíbulos y diosa del deseo y amor



carnal, así como de las injuriosas descalificaciones que suscitó Eva por su desobediencia e insulto al Sumo Hacedor, y María Magdalena de la que los evangelios advierten en innumerables ocasiones de su analfabetismo y proclividad hacia la prostitución.

Execrables críticas fueron recogidas por los artistas del periodo gótico, caso de Hans Baldung, renacentista a través de El Bosco, y barroco con Bernardo Strozzi, sistematizando una serie de atributos para calumniar al género femenino de los que a continuación me dispongo a nombrar e interpretar iconográfica y simbólicamente.

El espejo, rechazando el axiomático precepto socrático, se convierte en el atributo por antonomasia para la alegorización de la soberbia y la vanidad, sustentándose en la penalización por el uso desenfrenado de dicho objeto por parte de la literatura moralizante.

Así, el pavo real, por su naturaleza fatua y presuntuosa ya descrita en los bestiarios medievales, hace referencia a la soberbia con la que fue relacionado el género femenino desde los primeros siglos de nuestra era.

La sistematización de las flores como símbolo de la vanidad procede de diversas fuentes literarias del Antiguo Testamento; el libro de las *profecías de Isaías* y los libros de *Job* y *Daniel*. También encontramos en esta misma literatura la justificación del humo como elemento vinculado a la vanidad de la vida, pues el peso del hedonismo se esfuma con la misma diligencia que este.

El simio como símbolo de la lujuria, gula, vanidad y esclavitud ya lo encontramos en las fuentes medievales, ya que la máxima de este animal es la de imitar la torpeza moral del género humano. Tal despiadado dictamen lo hallamos también en la figura del asno, que desde la literatura clásica viene siendo denostado; desde Ovidio hasta Boecio, o en los bestiarios medievales, caso de Phillipe de Thaün, convirtiendo al equino en el símbolo por excelencia de la acidia.

La representación de figuras femeninas de gran belleza sirvió para redundar en el desprecio que estas originaban por su constante persecución hacia la consecución de esta. Por ende, el deseo por obtenerla fue rechazado por Clemente de Alejandría o Fray Luis de León; así también por su estrecha vinculación con la lujuria, de la que Ovidio establece ya un paralelismo, y con el de la pereza, paradigma que ya se nos advierte en la bella obra del *duocento* francés *El Roman de la Rose* de Llorris y Meung.

El sentimiento melancólico, tan relacionado con el dios pagano Cronos-Saturno y debido también a las nocivas interpretaciones que se hicieron del mismo, fue un factible argumento para asignárselo al género femenino debido a su carácter emocional que volvía al género humano taciturno y perezoso, suministrándonos dicha información los escritos de Hildegarda de Bingen y Alain Chatier.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGHION, Irene, BARBILLON, Claire, LISSARRAGUE, François (2008) *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la antigüedad*, ed. de Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Alianza.
- AQUINO, Tomás de (1994) *Summa Teológica*, Armando Bandera González. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- APULEYO CELSO (1985) *El asno de oro*, ed. de José M<sup>a</sup> Royo. Madrid: Edit. Cátedra, 1985.
- APOLONIO DE RODAS (1986). *Las Argonáuticas*, ed. de Máximo Briosio. Madrid: Cátedra.
- BANGO TORVISO, Isidro, MARÍAS, Fernando (1982) *Bosch: realidad, símbolo y fantasía*. Vitoria: Silex.
- BIALOSTOCKY, Jan (1973) *Estilo e iconografía; contribución a una ciencia de las artes*, ed. de José M. Pomares. Barcelona: Edit. Barral.
- BASILIO DE CESAREA (1998) *A los jóvenes sobre el provecho de la literatura clásica*, ed. de Teresa Martínez Manzano. Madrid: Gredos.
- BINDEN, Hildegarda (1903) de. *Causae et Curae*, ed. de Paulus Kaiser. Leipzig: Teubner.
- BOECIO, Ancio Manlio Torcuato Severino (1604) *La consolación de la filosofía*, ed. de P. Fray Agustín López de la Orden de San Bernardo. Valladolid: Juan de Bostillo, L. IV.
- CIRLOT, José Eduardo (1992) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CLARK, Kenneth (1981) *El desnudo*, ed. de Francisco Torres Oliver, Madrid: Alianza.
- CLEMENTE DE ALEJANDRÍA (1998) *Stromata*, ed. de M. Merino Rodríguez. Madrid: Ciudad Nueva.
- \_\_\_ (1994), *El Pedagogo*, ed. de M. Merino y E. Redondo. Madrid: Ciudad Nueva.
- DOLCE, Ludovico (1921) «Diálogo de la doctrina de las mugeres en que se enseña como an de bivar en qualquier estado que tengan». *Revue Hispanique*, N<sup>o</sup> 52.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston, PASTOREAU, Michel (2008) *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, ed. de César Vidal. Madrid: Alianza.
- ELIANO, Claudio (1984) *Historia de los animales*, ed. de José M<sup>a</sup> Díez-Regañón López. Madrid: Gredos, V. II.
- FILÓSTRATO, Lucio Flavio (1996) *Descripciones de cuadros*, ed. de Carlos Miralles y Francesca Mestre. Madrid: Gredos.
- GALLEGO ZARZOSA, Alicia (2012) «María Magdalena y su tratamiento erótico: La Magdalena de Lope». *Annal electrónica*, N<sup>o</sup> 32, pp. 421-450.
- GÁMEZ SALAS, José Miguel (2017) «La iconografía del pecado en la obra bosquiñana». *Historias del Orbis Terrarum: Anejos de Estudios clásicos, Medievales y Renacentistas*, v. 13.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014) «La danza macabra». *Revista digital de iconografía medieval*, Vol. VI, N<sup>o</sup> 11, pp. 23-51.
- GREGORIO MAGNO (1958) *Obras*. Madrid: Edit. Católica, ed. de Paulino Gallardo.
- HESÍODO (2010) *Teogonía*, ed. de Bernardo Perea Morales. Madrid: Gredos.
- HOMERO (2010) *Ilíada*, ed. de Alessandro Baricco. Madrid: Anagrama.

- JANSON, Horst Waldemar (1952) *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, *Studies of the Warburg Institute*, 20.
- KOLDEWEIJ, JOS, VANDENBROECK, Paul, BERNARD, Vermet (2005) *Hieronymus Bosch El Bosco: obra completa*. Barcelona: Ediciones Polígrafa Balmes.
- LEÓN, Fray Luis de (1955) *La perfecta casada*. ed. de Alejandro Díez Blanco, Valladolid: Miñón.
- LEÓN COLOMA, Miguel Ángel (1989a) *El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada*. Granada: Fund. Rodríguez Acosta.
- (1989b). «Iconografía de la prudencia en España durante los siglos XV y XVI». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, N° 20, 1989.
- LLORRIS, Guillaume, MEUNG, Jean de (1987) *Roman de la Rose*, ed. de Juan Victorio. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN NIETO, Eusebio (1989) (ed.) *Santa Biblia*. Madrid: San Pablo.
- MARTÍN, José Luis, LINAGE CONDE, Antonio (1987) *Religión y sociedad medieval. El Catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- MARTÍNEZ DE LAGOS, Euxene (2010) «La femme aux serpents. Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval». *Clio&Crimen*, N° 7, pp. 137-158.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso (1983) *Arcipreste de Talavera*, ed. de Miguel S. Echarte. Barcelona: Orbis.
- MENDOZ, Iñigo de (1482) *Coplas de Vita Christi*.
- MIGNE, Jacques Paul (1864) *Patrología Graeca*, vol. 43.
- OVIDIO (1984). *Los Amores*, ed. de German Salinas. Madrid: Edit. Hernando.
- PANOFKY, Erwing (1982) *Vida y arte de Alberto Durero*, ed. de M<sup>a</sup> Luisa Balseiro. MADRID: ALIANZA.
- PEÑALVER ALHAMRA, Luis (1999) *Los monstruos de El Bosco*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- PLUTARCO, Lucio Mestrio (1986) «Deberes del matrimonio», en *Obras morales y de costumbres*, ed. de Concepción Morales Otal y José García López. Madrid: Gredos, V. II.
- RIPA, Césare (2002) *Iconología*, Madrid: Akal, V. I.
- SÉNECA, Lucio Anneo (1984) «Consolación a Marcia», en *Diálogos*, ed. de Carmen Ordoñez. Madrid: Edit. Nacional, 1984.
- SPRENGER, Jacob, KHRAMER, Henrique de (2005) *Malleus Maleficarum. El martillo de las brujas*, ed. de Héctor González López. Barcelona: Círculo latino.
- THAÜN, Philippe de (1986) «Le bestiaire»; *Bestiario medieval*, ed. de Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Siruela.
- TERTULIANO, Quinto Septimio Florente (2001) *De Cultu Feminarum*, ed. de Virginia Alfaro Bech y Victoria E. Rodríguez Martín. Málaga: Universidad de Málaga.
- TERVARENT, Guy de (2002) *Atributos y símbolos en el arte profano*, ed. de José M<sup>a</sup> Sousa Jiménez. Madrid: El Serval.
- VIRGILIO, Publio (2012) *Georgicae*, III, 284, ed. de Jaime Velázquez. Madrid: Edit. Cátedra.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis (2011) *Vanitas: retórica visual de la mirada*. Madrid: Encuentro.

- VORÁGINE, Jacopo della (1987) *La leyenda dorada*, ed. de Fray José M. Macías. Madrid: Alianza, V. 1.
- WIRTH, Josef (1985). *La fanciolla e la norte. Ricerche sui teme macabrine ll'arte germánica del Rinascimento*. Roma: Instituto della Enciclopedia italiana.
- WITTKOWER, Rudolf y Margot (1982) *Nacidos bajo el signo de Saturno. El carácter y la conducta de los artistas; una historia documentada desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra.

Recibido el 4 de septiembre de 2017

Aceptado el 4 de diciembre de 2017

BIBLID [1132-8231 (2017): 131-146]

**La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte  
femenino en España (1900-1936)**

*Gallantry: a Form of Sexism in the Criticism of Female  
Art in Spain (1900-1936)*

**RESUMEN**

Siguiendo una tendencia iniciada por el pintor, arquitecto y teórico Giorgio Vasari, el uso de la galantería y la cortesía ha estado presente en la crítica al arte femenino desde los primeros textos referidos a mujeres artistas escritos en el Renacimiento. Este artículo recupera evidencias del lenguaje galante y de la actitud paternalista todavía presentes en la crítica a las mujeres artistas en la España del primer tercio del siglo XX. Plantea el debate sobre el uso o no de la cortesía, que fue de actualidad en los años veinte y treinta, cuando la presencia de mujeres en exposiciones y en certámenes se hizo constante, y el modo en que halagos, piropos y fórmulas de cortesía pudieron ser una forma de sexismo benévolo, que embaucaba a las artistas gracias al reforzamiento de su imagen positiva, pero que no favoreció la inserción profesional femenina, fomentando la competencia entre artistas y falsas ilusiones de éxito.

**Palabras clave:** cortesía, mujer artista, crítica de arte, sexismo.

**ABSTRACT**

Gallantry and courtesy were a trend initiated by the painter, architect and theorist Giorgio Vasari. It has been present in the criticism of Woman's art since the first texts referred to female artists written in during the Renaissance. This article recovers evidences of the gallant language and paternalistic attitude still present in Spain in the first third of the twentieth century in the critique of women artists. It raises the debate about the use or non-use of politeness and the manner in which compliments, flatteries, and courtesy formulas could be a form of benevolent sexism during the 1920s and 1930s. A period where the presence of women in exhibitions and contests became constant. Debate about the effect of the positive reinforcing of woman's image against the lack of female professional insertion by fostering competition between women artists and false illusions of success.

**Keywords:** Courtesy, Woman Artist, Art Criticism, Sexism.

**SUMARIO**

1.- Introducción. 2.- Coletillas corteses. 3.- Piropos físicos. 4.- Elogios científicos. 5.- La galantería a cuestión. 6.- Conclusión: lo galante, una forma de sexismo benévolo. 7.- Bibliografía.

1 Universidad de Castilla-La Mancha, isabel.rodrigo@uclm.es

## 1. Introducción

La galantería forma parte de la historia escrita de las mujeres artistas desde sus primeras evidencias en el Renacimiento. El culto idealizado a la mujer que introdujeron los trovadores del amor cortés, con su hiperbólico y retórico lenguaje, salpicó también los textos que sobre la vida y fortuna de más de una docena de ellas escribió Vasari en la segunda edición de *Le Vite...* (1568), donde escribía –exagerando con caballerosidad y no poco optimismo– que «las mujeres han llegado a ser excelentes en todo arte que se han propuesto» o que «si las mujeres son capaces de hacer tan bien a los seres humanos al darles vida ¿cómo puede maravillarnos que aquellas que lo desea sean capaces de hacerlos igualmente pintándolos» (Porqueres, 1994: 61; Caso, 2011: 147). La visión de la mujer artista como ser excepcional en sus cualidades morales y, por extensión, en el resto de sus actividades, estuvo desde entonces presente en las palabras de quienes prestaron atención al fenómeno y rareza de las mujeres pintoras o escultoras y escribieron sobre ellas (Chadwick, 1990: 31). Fruto de la cortesía eran también expresiones como la que sigue del escritor Lucio Cesare Croce sobre Lavinia Fontana, de la que decía ser «la gloria de la feminidad, nacida de la tierra como el fénix», asegurando que pintaba tan bien «que igualaba a Apolodoro, Zeusis y Apeles, Miguel Ángel, excelso entre todos, Corregio, Ticiano y Rafael» (Greer, 1979: 72).

La acogida que tuvieron estos y otros cumplidos galantes en las propias artistas no ha sido suficientemente estudiada. Siguiendo a Greer (1979: 69-71), a algunas pintoras, conscientes de sus carencias formativas y de sus resultados artísticos, les debió resultar ofensivo ser comparadas gratuitamente con los más grandes maestros; otras, en cambio, ávidas de aprobación, se dejarían seducir por las alabanzas. El halago y la protección a las mujeres artistas pudo ser, por tanto, un escollo más en su carrera de obstáculos; una forma premeditada de reafirmar la superioridad masculina y de frenar el esfuerzo y deseo de progreso de las artistas, creándoles una «ilusión de éxito» (69).

Esta argucia, basada en el poder de seducción y de proyección de una imagen positiva implícitos en la cortesía (Pessoa de Barros, 2008: 284-285), adquiere pleno sentido cuando las pintoras dejan de ser casos puramente aislados y, al ir integrándose en la práctica profesional del arte, empiezan a plantear cierta competencia en el mercado artístico, proceso que en España se constata claramente en las primeras décadas del XX (Huici y Diego, 1999; Muñoz, 2003; Lomba 2016), una vez que se ha autorizado a las mujeres a realizar estudios universitarios completos de bellas artes, incluidas las asignaturas que requerían la presencia de modelos desnudos (Diego, 1997: 191-194); momento en que existen profesoras dando clases en academias de arte y en instituciones oficiales de artes y oficios; y años en los que, en una suerte de discriminación positiva, se inauguran las primeras exposiciones colectivas de mujeres artistas y éstas empiezan a estar presentes en certámenes y exposiciones individuales y colectivas de ambos sexos, generando, en consecuencia, una crítica de arte continuada en la prensa cultural y especializada de la época. El análisis de ésta (García Maldonado, 2011; Muñoz, 2012; Rodrigo, 2017) permite apreciar la pervivencia del galanteo y su uso como forma de frenar y cuestionar el avance de la mujer en el arte. Este artículo plantea una doble lectura del paternalismo en la crítica del arte femenino entre 1900 y 1936, recopilando evidencias en la prensa cultural

y especializada del período señalado. Pretende, dentro de la metodología de género y de las investigaciones feministas del arte (López F. Cao, 2010 y 2014), dar un paso más a la recuperación de mujeres artistas olvidadas o mal catalogadas y a las explicaciones contextuales de su invisibilidad iniciado en España por De Diego (1987), Porqueres (1994), Mayayo (2003) y Muñoz (2004), para inscribirse al más reciente ámbito de las denuncias a los abusos y a la visión sesgada de la mujer en la crítica de arte, el cine o la literatura, abordado por autoras como R. de la Villa (2013), I. Rodrigo (2017), P. Aguilar (2010), A. Bernárdez (2008) o L. Freixas (2009).

## 2. Coletillas corteses

La primera muestra de galantería que heredó la crítica del siglo anterior (vid. Diego, 1997: 317-370) son los ripios o latiguillos, las palabras de adorno y frases hechas que por cortesía, muchos críticos continuaron empleando para dirigirse a las señoras. Un caso significativo es el de José Francés, crítico de arte de *La Esfera*, *Mundo Nuevo*, etc., que reunió noticias y juicios de las principales actualidades artísticas en su anuario *El Año Artístico* (1915-1926), mostrándose siempre galante y respetuoso con las pintoras y escultoras, a quienes solía presentar como *gentiles* y *gentilísimas* artistas. Un ejemplo entre los muchos existentes es el siguiente referido a la dibujante catalana Lola Anglada: «En salón Faianc Catalá una gentil artista se reveló con unos dibujos encantadores» (Francés, 1917: 18).

Es bastante probable que en este tipo de comentarios José Francés usara la expresión *gentil* como un ripio literario carente de significado. Admitir que se refería expresamente a la educación y cordialidad de las autoras, sería presuponer que el crítico conocía personalmente a las artistas, algo improbable en todos los casos, aunque fuera muy aficionado a visitar estudios y exposiciones. En cambio, en algunas ocasiones, el uso del concepto parece tener en él una intención precisa e incluso diferenciadora de unas artistas sobre otras, como en el siguiente texto referido a varias artistas: «Bien quisiera rendir galante tributo al grupo de pintoras que forman Elena Olmos, la gentil; María Corredoira, María del Adalid y Montserrat Rodríguez» (Francés, 1918: 361), que induce a pensar que de las cuatro mujeres destacadas en la Exposición de Arte Gallego de La Coruña de 1917, Elena Olmos era más notable, amable y educada que sus colegas, porque solo a ella dedica el adjetivo. Una explicación posible es que, al ser la hija del cónsul de Argentina en A Coruña, José Francés quisiera desplazar la cortesía a su aristocrática familia.

La coletilla de lo *gentil* dedicada a las artistas no fue exclusiva de José Francés, en cuya forma casi lírica de entender y juzgar el arte –sus juicios parecían «cuadros pintados» (Villalba Salvador, 2002: 8)– era habitual cierta cursilería. Se leyó también en revistas y críticos de distintas épocas, estilos e intencionalidades y, en general, fue un concepto escrito por cortesía para referirse a cualquier mujer popular, que era corriente leer en la prensa sobre escritoras, actrices, etc. Por ejemplo, Rodríguez de la Escalera (*Montecristo*), el crítico de sociedad de *Blanco y Negro*, decía que la reciente publicación de la novela «Ifigenia», había dado «actualidad literaria a la figura gentil de Teresa de la Parra» (1929: 82). Igualmente, se escribía en *ABC* sobre la actriz y bailarina Encarnación López Júlvez (*Argentinita*) que: «Esta gentil artista de *varietés* no necesita presentación. Todo Madrid la conoce...» (Anónimo, 1913: 18).

Una expresión galante más moderna, usada seguramente con un sentido parecido a lo *gentil*, fue el empleo del adjetivo *simpáticas* para referirse a las artistas. Lo vemos, por ejemplo, en Guillermo de Torre, quien se refería a la pintora ultraísta Norah Borges, y a las artistas europeas con quienes la relacionaba (Laurencin, Blanchard, Gontcharowa, etc.), como «simpáticas figuras femeninas de avanzada» (Torre, 1920a: 6-7), banalizando en cierto modo la crítica (Rodrigo, 2017: 1245), al igual que ocurría cuando el término era usado para juzgar el estilo de las autoras con expresiones tan imprecisas como: «simpática sinceridad técnica» (Francés, 1928b: 207), «simpática factura» (Valdeavellano, 1930: 95).

### 3. Piropos físicos

La palabra *gentil* también pudo ser empleada como un término referido al aspecto físico de las artistas, a través del cual piroppear, de una forma discreta y elegante, la hermosura, la gracia, la elegancia o lozanía de las mismas. De hecho, siguiendo a Greer (1979), las referencias a la belleza están presentes en todas las épocas de las que existen textos sobre pintoras, escultoras o artesanas. Vasari, por ejemplo, llamaba a Sofonisba «bella pittrice» (Greer, 1979: 71), y de la alumna de Tiziano, Irene di Spilimbergo, se decía por la misma época que «superaba [...] con sus bellos ojos a la diosa, madre del amor» (Greer, 1979: 72). La autora plantea la posibilidad de que el aspecto físico hubiera podido determinar el mayor o menor éxito profesional de algunas artistas, lo que explicaría que algunas jóvenes, refinadas y bellas artistas de dudosa cualificación profesional fueran elegidas pintoras de corte y profesoras de reinas e infantas durante los siglos XVII y XVIII, y que otras, menos agraciadas, recibieran cierto rechazo de la crítica, como expresa el siguiente texto de Diderot, sobre el escaso éxito comercial en Francia de la pintora Anna Dorothea Liszewska (1721-1782):

No es que la faltara encanto para causar sensación en este país, que lo tenía, es que la faltaba juventud, belleza, modestia, coquetería, caer en éxtasis ante las obras de nuestros grandes artistas, tomar lecciones de ellos, tener un buen pecho y trasero... (Greer, 1979: 89-90).

En la España del primer tercio del siglo XX, las insinuaciones y piropos directos a la belleza física de las artistas fue una constante como forma de galanteo en la crítica referida a individualidades y en la que reflexionaba sobre el fenómeno colectivo de la mujer artista. En 1909 decía Luis de Tapia sobre una obra presentada por María Benomar en la Exposición del Círculo de Bellas Artes, que «era un autorretrato muy lindo» y añadía: «¡Vaya si es guapa la pintora! ¡!» (1909: 21). Veinte años más tarde, explicaba una crónica de Antonio García Romero en *Estampa*, que para 1929 estaban matriculadas en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid: «cuarenta lindas alumnas» (1929: 31), describiendo a una de ellas, Julia Minguillón, como «alumna bella y atractiva» (32).

Algunas de estas coletillas galantes las hicieron las propias escritoras. Por ejemplo, Margarita Nelken, la única crítica de arte que escribió sobre temas artísticos en prensa especializada española y extranjera durante todo su vida (Cabanillas, 2007-2008: 371), escribía en *Blanco y Negro* que Vigée Lebrun era «una mujer exquisitamente dotada, en todos los aspectos, por la Naturaleza» (1927b: 101) y que Morisot tenía una «belleza singular» (1927a: 101). En la revista *Mundo Femenino*, escribía también Matilde Ras, que M<sup>a</sup> Luisa



Pérez Herrero tenía una «hermosa figura de Diana Cazadora» (1931: 24). Sin embargo, como el piropo callejero, al que Eugenio D'Ors llamaba «madrigal de urgencia» (Astakhova, 2014: 100), el piropo escrito fue una práctica genuinamente masculina y cuando se refería específicamente a la belleza física, manifestaba una evidente intención del crítico de señalarse como macho frente a la mujer y frente a otros machos lectores. Lo vemos con bastante claridad en los piropos que lanzó Manuel Abril sobre Marisa Pinazo. Al crítico le extrañaba que, siendo la artista consciente de su atractivo, no se dedicase al autorretrato y, recreando una escena en que la pintora reflexionaba sobre su imagen ante el espejo, ponía en boca de la autora sus propios pensamientos exaltados: «...tengo aquí delante un cuadro preciosísimo... Sí, sí... Muy bien está..., pero ¡qué muy requetebién! Más me convenzo cuanto más lo miro... Es uno de los Pinazo más «primera medalla» que conozco...» (1930: 20).

Una de las artistas más piroleada por su belleza física fue la pintora Irene Narezo, cuando se dio a conocer en la sala Parés de Barcelona en 1915. José Francés fue el primero en hacerlo. La conocía personalmente por ser la esposa de Federico Beltrán Masses, a quien consideraba «uno de los cinco ó seis artistas perfectos, intachables» (1916b: 214) y al que defendió de las críticas continuas de que eran objeto sus desnudos femeninos. Esta cercanía le llevó a escribir el texto del catálogo de Narezo en Parés, como «homenaje a su talento y a su belleza» (1916a: 236), así como un artículo en *La Esfera* (1915: 8-9) que reproducía a gran tamaño su obra «La enlutada» (Fig. 1) y donde, al más genuino estilo caballeresco, exaltaba la belleza física y moral de quien definía como «dama del cabello rubio, los ojos negros y las manos blancas», con el siguiente piropo galante: «Forman á la belleza de Irene Narezo una Corte de Belleza, sus otras tres del bello nombre, del bello arte y del bello espíritu». Mucho más apasionado y exagerado fue el texto que le dedicó Manuel Abril (1915: 894-895) en la *Ilustración Española y Americana* donde escribía, en este caso sin conocerla personalmente, sólo a vista de sus fotografías (Fig.2), que «en artistas tan bellas como ella el arte no era más que un añadido».



Fig. 1. Irene Narezo, *La enlutada*.  
*La Esfera* (25-9-1915, p. 7)



Fig. 2. Irene Narezo pintando en su taller.  
*Il·lustració Catalana* (14-11-1915, p. 684)

De entre todos los artículos recuperados, esta última crítica de Manuel Abril (1915: 894-895) merece una parada más detenida por ser un ejemplo sinigual de galanteo y admiración desmedidas, y de cómo desaprovechar dos páginas en no decir nada sobre su obra y estilo, sustituyendo todo estudio formal, cultural o puramente biográfico, por un auténtico ribeteado de ñoñeces que empezaba diciendo: «Hay seres luz, seres flor, ungidos por el hada madrina; su destino es embellecer, iluminar, vitalizar cuento les rodea por la sola virtud de ser y de cumplir su horóscopo. Así es esta dama». Con bellas palabras que diluían la importancia profesional de la artista, y pese a que el crítico aclaraba que no quería «vender la mísera piedad de una cortesía», hacía justo lo contrario malgastando la primera página en disertar sobre la musicalidad de su nombre («El nombre es ya un poema; es un tesoro de la fonética armoniosa y guatada: Irene Narezo Dragone...»). Y gran parte de la segunda la ocupaba en describir la impresión que le provocaba el aspecto de la pintora, asegurando que, pese a parecerlo, no era «una emperatriz de Bizancio, favorita circasiana, ni dogaresa del Veneto», sino «una gentil dama de hoy, muy siglo XX». Tuvo incluso espacio para hablar de su casa, con un jardín «frondoso y bello por donde pasea su pompa un pavo real, que entra á veces en el estudio de sus dueños y se detiene á contemplar los óleos que allí abundan». En cambio, dedicó solo dos párrafos a la valoración de sus pinturas, porque, según decía, era lo que menos le interesaba:

...sus obras en sí no me interesan tanto como el hecho de que esta mujer quiera hacer arte [...].Tuviera o no –como tiene– obras de excelente valor como promesa; llegue ó no a realizar valiosas obras de arte; hay en este movimiento suyo hacia el crear un impulso de dar más armonía de la que pueda *emanar por todas las condiciones* propicias que el hado concedió a su existencia (Abril, 1915: 985).

Los críticos vanguardistas también cedieron espacio al piropro al hablar de las artistas, incorporando en sus textos descripciones de la apariencia seductora de muchas pintoras y escultoras. Para los «modernos», el principal objeto de galantería fue la pintora Norah Borges, llegada a Sevilla junto a su hermano Jorge Luis en 1919, en cuyas habitaciones del Hotel Cecil Oriente organizaban veladas y tertulias con los ultraístas sevillanos. Estos le dedicaron poemas y textos críticos en la revista *Grecia*, que no pasaron por alto su atractivo. Adriano del Valle la describía «j... rubia, dulce, áurea/ como un dátil temprano!...» (1920b: 5); Guillermo de Torre, que años después fue su esposo, destacaba su «belleza aurirrosácea», su «fragancia candorosa» y sus «ojos iónicos» (1920: 11). Por su parte, Isaac del Vando Villar, haciendo con sus metáforas una analogía entre pureza y belleza (García Maldonado, 2011), decía que tenía «los ojos verdes y refulgentes como gemas», «manos blancas como flores de almendro», y una «dulce belleza, análoga a la de los ángeles del divino Sandro Boticelli» (Vando Villar, 1920: 5).

Más encendidas fueron algunas palabras de Ramón Gómez de la Serna sobre la pintora Ángeles Santos, que sorprendió a todos con su cuadro «Un Mundo» en el IX Salón de Otoño, cuando apenas tenía 17 años. Ramón la describía como «niña de ojos violetas y labio pálido», cuya «melena es rebelde y cae sobre los ojos» (1930a:

2), expresando cierta atracción erótica en expresiones como: «sus ojos violetas no se dejaban penetrar y se sentían ansias en convertirlos en negros gracias al punzón de Caín. (Será esa la tragedia del que conviva con esos ojos imposibles)» (1930a: 2). Los ojos de la pintora Sofía Casanova también recibieron piropos del escritor, al describirla como «joven inquietante con ojos de gata misteriosa» (1930b:4). «Preciosos ojos negros» tenía también Maruja Mallo a juicio de Francisco Alcántara, quien añadía que era «menuda [...] de cara aguileña, color claro» (1928: 2). Por su parte, la llegada de la pintora Jacqueline Lamba para organizar y participar en la exposición surrealista de Tenerife en 1935, generó mucha expectación y piropos sobre su apariencia y erotismo. En el entorno de la revista *Gaceta de Arte* se la describió como «mujer rubia, bien plantada, de estirada línea, los ojos azules...», «muslos y piernas de nadadora» (Pérez Minik, 1975: 77 y 111). Emilio Sánchez Ortiz y Domingo Pérez Minik resaltaron además, que su «exótica belleza y atuendos singulares tenía a todos encandilados» (Sánchez Ortiz, 1992: 49 y Peralta, 2010: 145).

El atuendo singular a que se referían estos últimos, no era sino la nueva indumentaria (trajes de líneas rectas, peinado a lo *garçon*) y los nuevos hábitos que la mujer moderna reivindicó en estas fechas como uno más de sus derechos y libertades y, a la postre, una forma de vestir más cómoda y adaptable a un nuevo modelo de vida femenino que incorporaba los viajes, el deporte, el trabajo (Barrera López, 2014: 224). Muchas pintoras y escultoras de la década de los años 20 y 30 tenían este aspecto extravagante, deportivo y/o andrógino. Por ejemplo, de la pintora y dibujante Delhy Tejero, decía su amiga, la también artista Pitti Bartolozzi, que: «era un tanto extravagante; la que más llamaba la atención por sus atuendos, confeccionados por ella misma, se pintaba las uñas de negro y se cubría con una capa negra» (Lozano Bartolozzi, 2001: 296).

Por lo tanto, no fue ocasional que estas derivaciones sobre el aspecto de la mujer moderna también estuvieran presentes en la crítica a las artistas, pudiendo leerse, intercaladas entre los datos biográficos y los juicios sobre las obras, descripciones anecdóticas sobre el aspecto jovial, saludable o deportivo de las mismas. Son significativas las palabras que, referidas a su aspecto físico y a su estilo de vida, fueron lanzadas en distintos medios sobre Marisa Roësset, una de las pintoras que acaparó la crítica a finales de los años veinte como emblema de mujer moderna (Villaseca, 1927: 87-89; Cil, 1932: 6), y a quien la bibliografía reciente sitúa en el Círculo Sáfico de Madrid (Capdevilla, 2013). José Francés se la imaginaba con el aspecto desenfadado que ella misma se dio en sus autorretratos (Fig. 3), como una «adolescente que se sienta en el banco del jardín..., después de haber corrido mucho, reído mucho y cantado mucho... », o bien «con indumento de alpinista, en lo alto de un bosque» (1928c: 337). Manuel Abril la describía así:

Marisa Roësset. Adolescente y deportiva. Flequillo muchachil, –muchacho y muchacha–; pudiera venir del gimnasio; más bien de la sierra; pudiera haber venido del estudio a la exposición, al volante de un conducción interior tipo juguete. Es alegre, abierta, sana; rubia y como dorada por el sol; rubio de trigo (1929: 421).



Fig. 3. Marisa Roësset,  
*Autorretrato tumbada en el suelo*, 1927.  
Fuente: Capdevilla, 2014, p. 103



Fig. 4. Cecilio Pla, *Pintura «de guante blanco»*.  
Portada de *Blanco y Negro* (5-6-1909)

#### 4. Elogios científicos

Pero el cumplimiento de más reputación que podía recibir una mujer artista en el primer tercio del siglo XX, el que incidía directamente en el buen ejercicio del arte, era el de ser *viril* en el oficio. Lo recibieron solo las artistas consideradas absolutamente excepcionales, y por tanto, poseedoras de cualidades artísticas atribuidas sólo a los hombres, entre las que estaban: la traza vigorosa, la seguridad y perfección en el dibujo, la valentía cromática, la contención decorativa y la creatividad temática o estilística. El de «lo masculino» era, por tanto, un piropo contrapuesto al insulto de «lo femenino», que significaba tener, como cualidades más mediocres y propias de las mujeres: la gracia, la ingenuidad, el sentimiento, la contención cromática, la minuciosidad o el exceso decorativo. Un texto que expresa claramente esta realidad es el siguiente publicado en *Blanco y Negro* con el título «Pintura de guante blanco», que acompañaba al retrato de una mujer pintora de Cecilio Pla (Fig. 4):

No se va a pedir á las pintoras la robustez del dibujo, el vigor del colorido ni la acritud de contrastes y claroscuros que solamente los pintores *muy hombres* emplean, pero en cambio, no hay, por lo general, en la pintura masculina la minucia de observación y la gracia de pormenor que en la femenina resplandece (Anónimo, 1903: portada).

Todos estos tópicos, lanzados en el siglo anterior sobre las artistas diletantes, se mantuvieron también sobre las profesionales de las primeras décadas del siglo XX, justificados científicamente por las teorías médico-biológicas (vid. Aresti, 2001), sociológicas, o psicológicas de la diferenciación de los sexos, que negaban la creatividad y el genio creador a la mujer, atribuyéndole únicamente la capacidad imitativa y el dominio de ciertos valores derivados de su espíritu maternal: sensibilidad, detallismo, paciencia, vocación por el ornato, etc. (Nordau, 1901; Novoa Santos, 1908; Weininger, 1911; Simmel 1911; Ortega y Gasset, 1923; Marañón, 1926; González Blanco, 1930). Los casos excepcionales de imaginación estética presentes en la mujer se consideraban, por tanto, desviaciones de la feminidad, casos de «hermafroditismo intelectual» (Moebius, 1909: 21-22) que debieron padecer, a tenor de dichas teorías, todas las artistas elogiadas por la crítica como *viriles* o *varoniles*, entre las que se pueden citar a:

-Nelly Harvey, retratista inglesa afincada en España, cuyos trabajos daban a J. Francés «una viril impresión con gruesos empastes de color, con grandes masas sobriamente resueltas» (1916c: 5).

-Milada Sindlerova, pintora checa llegada a España en el contexto de la Guerra Mundial, cuya pintura para García Sanchíz «no es pintura de mujer» (1917: 7) porque pinta, según Antonio Espina, con «vigor varonil y habilidad» (1917: 11).

-María Montaner de Sureda, paisajista de Mallorca, discípula de Sorolla, cuyas vistas eran para Ballesteros de Martos: «...de una virilidad, de una pujanza, de una intensidad que en nada parecen ser hijas de un temperamento femenino» (1918).

-María Luisa Pérez Herrero, paisajista madrileña pensionada en el Paular, y después en París, Bélgica e Italia, de quien decía José Francés que: «pinta como un hombre», con una «seguridad varonil, una varonil elocuencia» (1925: 48-49), añadiendo Vegué y Goldoni tras la muerte de la artista, «que no parecía la suya pintura de mujer» (1934: 5).

-María Corredoira, pintora gallega, de quien explicaba Manuel Abelenda que «su factura es varonil, quizá excesivamente valiente...» (Cit. en Francés, 1928a: 167).

-Maroussia Valero, hija del tenor Fernando Valero, de quien escribía Méndez Casal que «su brío y rotundidad acusan una interpretación viril» (1929a: 7-9), realizando, según José Francés, «viriles interpretaciones de tema gitanesco» (1929: 39).

-Helena Gameiro, acuarelista portuguesa que compensaba la temática femenina de las flores, con una «viril afirmación de energía cromática» (Francés, 1923-1924: 167).

-Margarita Sans Jordi, escultora valenciana discípula de LLimona, que a juicio de Javier Tassara modelaba con «certidumbre varonil» (1935), etc.

Otra forma corriente y mucho más directa de lanzar el mismo piropo a la mujer artista, era llamándola *pintor* en lugar de *pintora*, como se escribía habitualmente de Maruja Mallo, que fue llamada «pintor de metáforas» (Anónimo, 1928: 4) y «nueva pintor» (Espina, 1928: 1) en la *Gaceta Literaria*, y «nuevo pintor» (Quiroga y Pla, 1928b: 3) y «pintor de nuestro tiempo» (Quiroga y Pla, 1928a: 14) en *Mediodía*.

También Rosario de Velasco demostró ser un «gran pintor» (Estévez Ortega 1932:32) cuando ganó una segunda medalla en la Nacional de 1932 con su obra «Adán y Eva»; al igual que Marisa Roësset y María Corredoira, exaltadas respectivamente por la crítica por su «temperamento de pintor, muy pintor» (Villaseca, 1927: 88) y su «fuerte temperamento de pintor» (Francés, 1924:92). La explicación dada a dicha inversión del género era la misma en todos los críticos. Salvo Manuel Abril que decía usar el masculino como «genero neutro en el cual no queda margen para las admiraciones galantes» (1930:17), el resto lo hacía para recalcar que el talento artístico era propio del hombre, o excepcionalmente, de las mujeres que sabían renunciar a las sensiblerías femeninas (Villaseca, 1927: 88; Francés, 1924: 92). Quien mejor lo resume es Quiroga y Pla: «el artista cuando merece este nombre, es Adán, Apolo; varón, en suma. Y el del arte, ejercicio específicamente viril» (1928a:14).

### 5. La galantería a cuestión

La galantería hacia la mujer apenas encontró frentes que cuestionaran su uso en la crítica de arte, y los escasos debates abiertos sobre el tema parecían incidir en que los aplausos a las artistas eran inmerecidos y enmascaraban una mediocridad generalizada, opinión que expresaba el profesor de la escuela de Institutrices y otras carreras para la Mujer y del Instituto de Cultura y Biblioteca Popular de la Mujer de Barcelona, Rossend Serra i Pagès (1910:7), en un artículo escrito en *Feminal* sobre la decoradora Adelaida Ferré. Decía que se hablaba públicamente de las artistas «exagerando de una manera inverosímil» como si de una necrológica se tratara, y que se comparaba gratuitamente a artistas principiantes con las mismísimas Vigeé-Lebrun, Rosa Bonheur o Angelika Kauffman, resultando con el tiempo no ser, la tal artista sobrevalorada, más que una «blanqueadora de cocinas»<sup>2</sup>. Por ello recomendaba abandonar la habitual «tesitura hiperbólica» para hablar de las mujeres como si fueran hombres.

Para evitar este tipo de reproches derivados del abuso de la cortesía, en la década de los treinta, cuando la presencia femenina se hizo constante en certámenes y exposiciones, será frecuente encontrar en los textos sobre mujeres artistas, compromisos de imparcialidad y ausencia de galantería. Así lo explicaba Manuel Abril en su crónica del Salón de Otoño de 1935:

Con las damas usamos de esa benevolencia justa si las damas se muestran en ese caso, lo mismo que usamos de igual trato a los varones si el caso de ellos es el caso de ellas.

No; no hay galantería en nosotros cuando la tal galantería pudiera ser depresiva para las elogiadas y ofensiva para la Justicia, que también es dama. Prueba evidente de ello, que nosotros, habiendo hecho constar la existencia de casi medio centenar de expositores femeninos, hemos elogiado con fervor a media docena escasa (1935: 84).

2 En el catalán original: «emblanquinadora de cuynes».

Estos debates fueron más visibles en los momentos puntuales en que la presencia femenina se hacía más evidente, caso de las exposiciones colectivas de mujeres, la primera de las cuales tuvo lugar en la Sala Parés de Barcelona en 1896 (La Lueta y Mercader, 2015), a las que siguieron otras en la misma sala y en el resto de España, como la organizada en Canarias en 1900 y en la Sala Amará de Madrid en 1903 (Coll, 2001: 28-29). Estas, y algunas más tardías fueron la ocasión perfecta para plantear la cuestión de la mujer artista como colectivo y reflexionar sobre su historia y el papel que ejercía en el arte actual. Así, por ejemplo, Antonio Méndez Casal, a propósito de una exposición de mujeres pintoras celebrada en el Salón del Heraldo de Madrid en junio de 1929, aclaraba en *Blanco y Negro* a los lectores que pudieran estimar «la existencia de un trato favorable en donde sólo se intenta juzgar con rectitud», que «la acometividad de la mujer moderna» ponía «en fuga a la clásica galantería» (1929b: 18). A su juicio:

En arte, la mujer demuestra una capacidad igual a la del hombre, tal vez superior en ciertos aspectos. Una exposición de pintura femenina no reserva al espectador aquel espectáculo de pintura monjil que solía ofrecer en el siglo XIX. En esta que ahora encontramos podría hacerse la experiencia de borrar firmas, y a buen seguro que ante muchas obras nadie adivinaría la condición femenina del artista (1929b: 15).

El único texto que se ha encontrado en esta época referido más específicamente al uso o abuso de la galantería en la crítica al arte femenino: la «Crónica estético-feminizante» de Manuel Abril (1931: 96-100), lo ocasionó también una colectiva femenina, en este caso, la exposición de Mujeres Dibujantes celebrada en el Lyceum Club Femenino de Madrid en 1931. En ella, el crítico y mentor de la Sociedad de Artistas Ibéricos, ponía de manifiesto el desconcierto de los críticos frente al uso o rechazo de la galantería, porque según decía:

...hay damas que consideran una ofensa la galantería y sienten que las deprime un preconcebido y descendiente trato de lisonja; hay otras, por el contrario, que están muy satisfechas con la modalidad tradicional en este punto. Las hay que encuentran justa, y reivindicadora inclusive, la supresión del piropeo; las hay que lo defienden y les agrada escucharlo (1931: 96).

Partiendo de esta realidad, el autor planteaba su crítica de la exposición de mujeres dibujantes describiendo –no sin cierto humor– las fórmulas corrientes de hablar de las artistas, que eran, a su juicio: «abstenerse y galantear», «galantear», «abstenerse» y «ni galantear ni abstenerse». Según el autor, el primer modelo era el usado por los críticos que, para coquetear con las artistas, las embaucaban con frases imprecisas y amables eludiendo cualquier juicio sobre sus obras. Un ejemplo de este flirteo galante lo introducía Manuel Abril al inicio de su crónica al decir que: «al final de la palabra «dibujante» ha nacido una flor: una «a» convirtiendo al dibujante en dibujanta» El segundo modelo, de puro galanteo, consistía en sublimar al unísono a las artistas y a sus obras, ejemplo de lo cual escribía Manuel

Abril la siguiente afirmación: «Todas las expositoras están bien. Y ¿cómo no? Sus obras lo están igualmente: de tales flores, tal fruto». Respecto a la tercera opción, decía Manuel Abril que «abstenerse» de hacer juicios sobre las obras femeninas evitaba posibles susceptibilidades en las artistas por el ejercicio del galanteo o por su ausencia, así como incomprendiones en los colegas, y para ejemplificarlo, eludía comentar las obras presentes en la exposición de dibujantes, pero a cambio, aprovechaba para afirmar que era ya ineludible reconocer el mérito de una nueva promoción de mujeres artistas que, al igual que los hombres, recurrían al arte como educación personal o como recurso económico, sin importar en realidad si su interpretación artística era igual a la masculina o si aportaba modalidades que sólo como mujer se pudieran sentir o expresar. Por ello, lo más coherente con los tiempos era para Manuel Abril «ni galantear, ni abstenerse». En sus propias palabras, los críticos no tenían «por qué eludir, no hay por qué usar lisonjas; con ser justos concluido» porque, según decía, en las actuales exposiciones colectivas de mujeres podían encontrarse: «...aproximadamente la misma escala y gradación de valores de cualquier otra Exposición mixta; hay artistas de verdad; artistas que prometen y una mayoría que ejerce el dibujo como nuevo arte adorno»; una afirmación que deja ver una clara evolución en su propio modelo crítico, que para 1915, el año en que escribió sobre Irene Narezo, había sido el del piropo fácil y el ripio rimbombante.

Sobre la recepción de la crítica galante entre las mujeres, Greer ha dejado algún testimonio de lo tediosa que resultaba la cortesía a algunas artistas europeas de finales del XIX y principios del XX. La escultora Kathleen Scott (1878-1947) escribía al respecto: «de una mujer de mi clase no se espera nada, ni cerebro, ni energía ni iniciativa; y basta demostrar una brizna de ello para recibir alabanzas desmesuradas» (Greer, 1979: 76). Por su parte,

Marie Bashkirtseff (1858-1884), autora de la conocida escena de señoritas pintando al natural en la Academia Julian, rechazaba con vehemencia la condescendencia del famoso profesor parisino, cuando escribía en su *Diario*: «He llamado a Julian a ver el boceto acabado de mi estatua. Y ha empezado a decir extasiado, «muy bueno, exquisito, encantador, cautivador». Lo que quiere decir que ya no estimo a Julian» (Greer, 1979: 76).

En la España del primer tercio del siglo XX, la falta de testimonios de las propias artistas impide valorar la recepción de la crítica galante en el entorno femenino. Si aceptamos lo dicho por Abril, algunas artistas debieron



Fig. 5. Tatyana Fazlalizadeh, *Women are not seeking your validation*. <http://stoptellingwomentosmile.com/In-The-Environment>



hacer público su rechazo en conversaciones privadas que llegaban a oídas de los críticos. Es posible que la pintora jerezana Luisa Puiggener tuviera esa intención cuando presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1911 una pintura llamada «Galantería Rancia» (Muñoz, 2014: 54), hoy no localizada, adelantándose así al rechazo explícito de los piropos callejeros realizado en la actualidad por artistas como Alicia Murillo, con su campaña de vídeo «El Cazador Cazado» (2011-2012), o la neoyorkina Tatyana Fazlalizadeh (2012-2017), cuyo proyecto «Stop telling women to smile», consiste en empapelar importantes ciudades (Chicago, París, Berlín, Toronto...) con carteles titulados: «Las mujeres no buscan tu aprobación» (Fig. 5), «Mi aspecto no es una invitación», etc.

La inequidad en la crítica a las mujeres artistas también fue denunciada por Carme Karr en algunos textos que reivindicaban la valía de la pintora Lluïsa Vidal. La escritora feminista aseguraba en *Feminal* que el triunfo de una mujer artista era un hecho absolutamente heroico atribuible únicamente a su propio esfuerzo, «a su paciencia, estudio, constancia y coraje» (1909: 2), al no tener relaciones directas y frecuentes con críticos y amigos apasionados que inflaran su reputación, como sí ocurría con los artistas varones. Muy al contrario, Carme Karr aseguraba que la crítica silenciaba a las mujeres artistas; decía que, como mucho y con suerte, recibían breves «palabras –algunas de ellas de cortesía apenas–», demostrado una absoluta falta de justicia e imparcialidad que iba en contra de su promoción profesional (1914: 10). Prueba de ello es que Lluïsa Vidal, pese a dedicarse profesionalmente al arte durante toda su vida, tenga escrito en su partida de defunción: *sense cap professio concreta* (sin profesión concreta) (Muñoz, 2003: 140).

## 6. Conclusión: lo galante, una forma de sexismo benévolo

En conclusión, y resultado de todo lo expuesto, en el primer tercio del siglo XX, cuando la profesionalización de la mujer artista ofrecía tasas de participación femenina en el circuito artístico español cada vez más amplias y la polémica de los géneros derivada del avance del feminismo obligaba a unos y otros a posicionarse sobre el lugar de la mujer en la sociedad, la cortesía, entendida por Kakoff (1990) como un sistema que intenta minimizar el conflicto entre interlocutores (cit. en Cristobalina, 2008: 412), pudo ser, por el contrario, un elemento de confrontación entre géneros; una argucia más para reafirmar la superioridad del hombre frente a la mujer y por tanto, una forma unidireccional y seductora de ejercer el poder (Álvarez Muro, 2007) sobre las artistas que pretendían profesionalizarse. Las exageraciones y adulaciones a las artistas expresarían, por tanto, un «sexismo benévolo» más perjudicial, si cabe, que el «sexismo hostil» (Glick y Fiske, 1996) representado por los piropos vulgares o los insultos, que también los hubo, como los propinados por el pintor Santiago Rusiñol en el semanario *España* a las acuarelistas inglesas que hacían copias de la Alhambra, de las que decía, entre muchas barbaridades, que eran «feas con exageración» (1915: 9).

Es muy probable que estas y otras ofensas incitaran a las artistas a ser fuertes en su lucha por ocupar el espacio social y cultural que anteriormente habían tenido

vetado. En cambio, las fórmulas de cortesía, los halagos y los piropos, lanzados en un tono afectivo de protección, idealización y afecto, generaban en muchas de sus receptoras sentimientos positivos de aceptación, debilitando su resistencia al patriarcado y favoreciendo la subordinación a los roles de género establecidos (Fernández Sedano, 2001). Prueba de esta aceptación es la ausencia de respuesta de las propias artistas, algunas de las cuales, buscando el juicio justo, prefirieron el anonimato del pseudónimo, y la escasa denuncia, e incluso la reproducción de estereotipos –por arraigo de los mismos, o como estrategia de integración (Muñoz, 2012)–, por parte de las mujeres que ejercían la crítica de arte, incluidas las abiertamente feministas. Por ejemplo, Carme Karr decía que los pinceles de Llüisa Vidal y Elvira Malagarriga tenían «más de masculino que de femenino» (1912:7), y Margarita Nelken, que encontraba en Eva Aggerholm «obra de hombre» (1921:121).

El lenguaje galante hacia las artistas fue, por ello, menos inocente que en épocas anteriores, cuando la mujer no era una potencial competidora sino un simple objeto decorativo del que se hablaba vagamente incluida en el concepto genérico del «bello sexo» (Diego, 1997: 348). Salpicado de prejuicios sexistas sobre la emancipación de la mujer, el halago en la crítica durante las primeras décadas del siglo XX, situaba intencionadamente a las artistas en una situación de subordinación laboral y sexual frente al hombre, que ponía en el escaparate su obra, pero también su propia belleza, obligando a mujeres que con mucho tesón había vencido los prejuicios y resistencias para formarse y dedicarse profesionalmente al arte, a leer en la prensa innecesarias, y a veces burdas palabras sobre su aspecto, o piropos elegantes no menos dañinos que las reducían a meros objetos –*antipiropos*, según González y Malaver (2008). Expresiones galantes aparentemente inocuas dirigidas al gremio de las pintoras como: «venus pinta» (Abril, 1932: 32), frivlizaban con el colectivo de artistas profesionales y restaban seriedad al ejercicio crítico al convertir a la mujer de talento en una simple musa (Greer, 1979: 73-74).

Junto a esto, la galantería, que perpetuaba la separación del genio por sexos, trasformando lo viril en un piropo de artista genial y lo femenino en un insulto de artista mediocre, propiciaba también la competencia entre mujeres artistas, minusvalorando a la mayoría para ensalzar como casos de absoluta excepcionalidad, sólo a un puñado de ellas. Algunas de estas rarezas que dejaban en mal lugar a sus compañeras fueron: Maruja Mallo, señalada por la prensa como «artista de excepción» (Valdeavellano, 1928), «caso de singularidad extraordinaria» (Santeiro, 1931: 8) y caso de «pura genialidad» (Espina, 1928: 1). También Ángeles Santos, descrita como «magnífico caso» por Luisa Carnes (1939: 16) y «caso de excepción» por Gómez de la Serna (1930a: 1); Laura Albéniz, definida como «caso raro» (Marquina, 1930: 9); Kathe Kollwitz, señalada como «excepción que no conviene olvidar» (Nelken, 1927c: 98); Adelaida Ferré, destacada como «rara excepción» (Serra i Pagès, 1910: 6), etc. No debe pasarse por alto que la excepcionalidad no dejaba de ser una trampa que disimulaba las habilidades y el duro trabajo de las artistas bajo un supuesto don innato que las hacía grandes sin esfuerzo, y desanimaba a las restantes, de quienes no existía el menor interés por informarse.

En definitiva, durante el primer tercio del siglo XX, en una época en que la práctica –genuinamente española– del piropo callejero era tan mordaz que llegó incluso a ser prohibida durante el gobierno de Primo de Rivera, la mujer artista se profesionalizó absolutamente constreñida por un proteccionismo adulator que generaba en el espectador una sospecha sobre su valía real y la duda de si el crítico tenía dobles intenciones, y creaba en las artistas una ilusión de éxito que no se correspondía con la realidad de la mujer artista en la España de la época, donde no se entregó ninguna primera medalla en las Exposiciones Nacionales hasta la otorgada en 1941 por Julia Minguillón por su pintura «Escuela de Doloriñas». A juzgar por la crítica, en este y otros certámenes prestigiosos, el minoritario grupo de mujeres artistas participantes eran vistas como aficionadas encantadoras, siendo aceptadas por pura caballería y cortesía (Muñoz, 2014: 52) o por ser discípulas de prestigiosos maestros. Así lo afirmaba Bernardino de Pantorba en su balance de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1948):

Entre esas obras rechazables [...] que por presiones amistosas e influencias de sus autores «salvan» el peligro de la no admisión [...], los principiantes – muy torpes todavía, pero ya impacientes–, los discípulos –y las discípulas! – de maestros con alta vara en el seno del Jurado... (Muñoz, 2014: 53).

Por lo tanto, y como conclusión final, a las formas principales de violencia simbólica a que se ha sometido a las mujeres en la esfera creativa –el silencio de la mayoría y la masculinización de la minoría son las principales (Torrent Esclapés, 2006)– debe añadirse, incluso sin una intención consciente (Bordieu, 2000: 73), la incesante y atropelladora galantería y el paternalismo de la crítica, que dificultó a las mujeres la adquisición de un estatus serio y real en su profesión.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, Manuel (1915) «Irene Narezo de Beltrán». *La Ilustración Española y Americana*, nº 43, 22 de noviembre, pp. 894-895.
- (1929): «Marisa Roësset y Gisela Ephrussi». *Revista de las Españas*, nº 39-40, noviembre-diciembre, pp. 421-422.
- (1930): «Pinazo... y compañía». *Blanco y Negro*, nº 2039, 15 de junio, pp. 19-20.
- (1930): «Maruja Mallo». *Blanco y Negro*, nº 2067, 28 de diciembre, pp. 16-20.
- (1931): «Crónica estético-feminizante». *Blanco y Negro*, nº 2080, 29 de enero, pp. 96-100.
- (1932): «Ana María Jiménez Cerra». *Blanco y Negro*, nº 2128, 6 de marzo, pp. 33-35.
- (1935): «Otoño en primavera». *Blanco y Negro*, nº 2284, 28 de abril, pp. 81-85.
- AGUILAR, Pilar (2010) «El cine, una mirada cómplice en la violencia contra las mujeres». En Ángeles DE LA CONCHA (coord.) *El sustrato cultural de la violencia de género: literatura, arte, cine y videojuegos*. Madrid. Síntesis.
- ALCÁNTARA, Francisco (1928) «Maruja Mallo en la "Revista de Occidente"». *El Sol*, 13 junio, p. 2.

- ÁLVAREZ MURO, Alexandra (2007) «Cortesía y descortesía: teoría y praxis de un sistema de significación». *Estudios de lingüística del español (ELiEs)*, n° 25. Disponible en: [http://elies.rediris.es/elies25/alvarez\\_cap4\\_1.htm](http://elies.rediris.es/elies25/alvarez_cap4_1.htm) (Consulta: 16-7-2017).
- ANÓNIMO (1903) «Croquis femeninos. Pintura "De guante blanco"». *Blanco y Negro*, n° 649, 10 de octubre, portada.
- (1910) «Filosofía feminista. Refutación a Moebius». *Prometeo*, n° 5, marzo, pp. 93-94.
- (1913) «Comedia. La Argentina», *ABC*, n° 2793, 5 de febrero, p. 18.
- (1928) «En la «Revista de Occidente». Exposición de Maruja Mallo». *La Gaceta Literaria*, n° 35, 1 de junio, p. 4.
- ARESTI, Nerea (2001) *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- ASTAKHOVA, E. (2014) «El Piropro como fenómeno lingüístico y sociocultural en el espacio español». *Cuadernos Iberoamericanos*, vol. 1, n° 3, pp. 99-108. Disponible en: [http://imi-mgimo.ru/images/pdf/Iberoamerikanske\\_tetrad/CI13.pdf](http://imi-mgimo.ru/images/pdf/Iberoamerikanske_tetrad/CI13.pdf). (Consulta: 23-4-2017).
- BARRERA, Begoña (2014) «Personificación e iconografía de la «mujer moderna», Sus protagonistas de principios de siglo en España». *Trocadero*, n° 26, pp. 221-240.
- BERNÁRDEZ, ASUN (2008) *Violencia de género en el cine español*. Madrid: Editorial Complutense.
- BORDIEU, Pierre (2000) *La dominación masculina*. Madrid, Anagrama.
- BRIZ, Antonio et. al. (ed.) (2008) *Cortesía y conversación: de lo escrito a lo oral. III Coloquio Internacional. Programa EDICE*, Valencia, Universidad de Valencia/Programa Edice. Disponible en: <http://www.edice.org/descargas/3coloquioEDICE.pdf> (Consulta: 1-2-2017)
- CABANILLAS, África (2007-2008) «Las mujeres y la crítica de arte en España (1875-1936)». *Espacio, tiempo y forma*, n° 20-21, pp. 363-389. DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etf-vii.20-21.2007.1480>
- CAPDEVILLA, Nuria (2013) *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset (1882-1995)*. Madrid, Horas y Horas.
- CARNES, Luisa. (1930) «Artes y artistas. En torno al magnífico «caso» de Ángeles Santos». *Crónica*, n° 54, 23 de noviembre, p. 16.
- CASO, Ángeles (2011) *Las Olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*, Barcelona, Planeta.
- CHADWICK, Whitney (1990) *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino, 1992 (Traducción de M. Barberán).
- CIL (1932). «De la vida moderna: Chicas de hoy». *El Sol*, n° 4789, 18 de diciembre, p. 6.
- COLL, Isabel (2001) *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, Barcelona, El Centaure Groc.
- CRISTOBALINA, María (2008) «Análisis diacrónico de la cortesía verbal del español clásico al contemporáneo». En Antonio BRIZ et. al. (ed.) *Cortesía y conversación: de lo escrito a lo oral. III Coloquio Internacional. Programa EDICE*. Valencia, Universidad de Valencia/Programa Edice, pp. 400-418.
- DE DIEGO, Estrella (1997) *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid, Cátedra.
- DE LA VILLA, Rocío (2003) «Crítica de arte desde la perspectiva de género». *Investigaciones feministas*, n° 4, pp. 10-23.

- ESPINA, Antonio (1917) «La semana artística. Milada Sindlerová». *España. Semanario de la vida nacional*, nº 106, 1 de febrero, p. 11.
- (1928) «Maruja Mallo». *La Gaceta Literaria*, nº 36, 15 de junio, p. 1.
- ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique (1932) «Diálogo corrido. Visita a la Exposición. Mi amigo y yo». *Gaceta de Bellas Artes*, nº 411, mayo, p. 33.
- FAZLALIZADEH, Tatyana (2012-2017) *Stop Telling Women To Smile*. Disponible en: <http://stoptellingwomentosmile.com/>.
- FERNÁNDEZ SEDANO, Itziar et. al. (2001) «Sexismo, masculinidad-feminidad y factores culturales». *Revista Española de Motivación y Emoción*, vol. 4, nº 8-9, s/p. Disponible en: <http://reme.uji.es/articulos/amoyam4101701102/texto.html>. (Consulta: 10-4-2017)
- FRANCÉS, José (1915) «El arte catalán contemporáneo. Irene Narezo». *La Esfera*, nº 91, 25 de septiembre, pp. 8-9.
- (1916a) «Irene Narezo». En *El año Artístico 1915*. Madrid. Mundo Latino, pp. 236-238.
- (1916b) «Sobre el Arte en Cataluña». En *El año artístico 1915*. Madrid. Mundo Latino, pp. 213-214.
- (1916c) «Actualidad artística. Una retratista inglesa». *La Esfera*, nº 156, p. 5.
- (1917) «Exposiciones catalanas». En *El Año Artístico 1916*. Madrid. Mundo Latino, pp. 18-19.
- (1918) «La exposición de arte gallego en La Coruña». En *El Año Artístico 1917*. Madrid. Mundo Latino, pp. 341-369.
- (1923-1924) «Los acuarelistas portugueses». En *El Año Artístico 1923*. Madrid. Mundo Latino, pp. 162-167.
- (1924) «La exposición nacional de Bellas Artes». En *El Año Artístico 1922*. Madrid. Mundo Latino.
- (1925) «Una pintora paisajista». En *El Año Artístico 1923*. Madrid: Mundo Latino, pp. 46-49.
- (1928a) «Una pintora gallega: María Corredoira». En *El Año Artístico 1925-1926*. Barcelona, Editorial Lux, pp. 166-167.
- (1928b) «Paisajes de Flandes por una española». En *El Año Artístico 1925-1926*. Barcelona, Editorial Lux, pp. 206-207.
- (1928c) «La exposición nacional de Bellas Artes». En *El Año Artístico 1925-1926*. Barcelona, Editorial Lux.
- (1929) «La peligrosa facilidad de Maroussia Valero», *La Esfera*, nº 792, 9 de marzo, p. 39.
- FREIXAS, Laura (2009) *La desvalorización de las mujeres y lo femenino en la crítica literaria española actual*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- GARCÍA MALDONADO, Begoña (2011) «La mujer artista ante la crítica de arte (1910-1936)». *AACA Digital. Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, nº 17, s/p. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3848561> (Consulta: 6-5-2017).
- GARCÍA ROMERO, Antonio (1929) «En la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado». *Estampa*, nº 74, 11 de junio, pp. 31-32.
- GARCÍA SANCHÍZ, Federico (1917) «Exposición de Milada Sindlerová». *La Nación*, 31 enero, p. 7.
- GLICK, Peter y FISKE, Susan T. (1996) «The Ambivalent Sexism Inventory: Differentiating hostile and benevolent sexism». *Journal of Personality and Social Psychology*, nº 70, pp. 491-512. DOI: 10.1037/0022-3514.70.3.491

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1930a) «La genial pintora Ángeles Santos, incomunicada en un sanatorio». *La Gaceta Literaria*, nº 79, 1 de abril, pp. 1-2.
- (1930b) «Gaceta catalana. A propósito de la pintora Montserrat Casanova». *La Gaceta Literaria*, nº 95, 1 de diciembre, p. 4.
- GONZÁLEZ BLANCO, Edmundo (1930) *La mujer según los diferentes aspectos de su espiritualidad*. Madrid. Editorial Reus S.A.
- GONZÁLEZ, Carla y MALAVER, Irinia (2008) «El antipiro. El lado oculto de la cortesía verbal» (270-282). En Antonio BRIZ et. al. (ed.) *Cortesía y conversación: de lo escrito a lo oral. III Coloquio Internacional. Programa EDICE*. Valencia. Universidad de Valencia/ Programa Edice.
- GREER, Germaine (1979) *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid. Bercimuel, 2005 (Traducción de M. Siguero).
- HUICI, Fernando y DIEGO, Estrella de (1999) *Fuera de Orden. Mujeres en la Vanguardia Española*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.
- KARR, Carme (1909) «Lluïsa Vidal». *Feminal*, nº 26, 30 de mayo, pp. 2-3.
- (1912) «La pintora Elvira Malagarriga». *Feminal*, nº 58, 28 de enero, p. 7.
- (1914) «L'exposició Lluïsa Vidal a la sala Parés». *Feminal*, nº 87, 28 de junio, pp. 10-13.
- LA LUETA, Laura y MERCADER, Laura (junio 2015): «Les artistas irrompen en la política sexual. Quatre exposicions femenines d'art a la Sala Parés de Barcelona (1896-1900)». En *II Congress International coupDefouet, Ruta Europea del Modernismo*. Barcelona. Disponible en: [http://www.artnouveau.eu/admin\\_ponencies/functions/upload/uploads/Mercader-La\\_Lueta\\_Paper.pdf](http://www.artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/Mercader-La_Lueta_Paper.pdf) (Consulta: 1-4-2017).
- LOMBA, Concha (2016) «El umbral hacia la libertad. Artistas en España entre 1900 y 1926». En Magdalena ILLÁN y Concha LOMBA (com.): *Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*. Zaragoza. Universidad y Diputación de Zaragoza, 2016, pp. 50-69.
- LÓPEZ FDZ. CAO, Marián (2011): *Mulier me fecit. Hacia un análisis feminista del arte y su educación*. Madrid. Horas y Horas.
- (2014) «Metodologías para el abordaje del arte desde la perspectiva de género». *Jornadas Aplicaciones del Arte a la igualdad en ámbitos educativos, sociales y culturales*. Madrid. Instituto de la Mujer/MAV, pp. 11-30.
- LOZANO BARTOLOZZI, M<sup>a</sup> del Mar (2001) «Artistas plásticas españolas entre dos guerras europeas: Pitti (Francis) Bartolozzi, Delhi Tejero, Remedios Varo». En Rosario CAMACHO y Aurora MIRÓ (eds.) *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Málaga. Diputación Provincial, pp. 289-328.
- MARAÑÓN, Gregorio (1926) *Tres ensayos sobre la vida sexual: sexo, trabajo y deporte, maternidad y feminismo, educación sexual y diferenciación de los sexos*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- MARQUINA, Rafael (1930) «Dibujos de Laura Albéniz», *La Gaceta Literaria*, nº 77, 1 marzo, p. 9.
- MAYAYO, Patricia (2003), *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid. Cátedra.
- MENDEZ CASAL, Antonio (1925) «Algunas impresiones del interesante VI Salón de Otoño en Madrid». *ABC*, número extraordinario, pp. 4-5.
- (1929a) «Del momento artístico. Exposiciones recientes. La de Maroussia Valero». *Blanco y Negro*, nº 1973, 10 de marzo, pp. 7-9.

- (1929b) «Salón del «Heraldo de Madrid». Pintoras españolas». *Blanco y Negro*, nº 1987, 16 de junio, pp. 14-18.
- MOEBIUS, Julius (1909) *La inferioridad mental de la mujer establecida por la Psicología*. Valencia. F. Sempere y C<sup>a</sup> Editores.
- MONTECRISTO (1929) «Las damas escritoras. Teresa de la Parra». *Blanco y Negro*, nº 1977, 4 de abril, p. 82.
- MUÑOZ, Pilar (2003) *Mujeres españolas en las artes plásticas. Pintura y escultura*. Madrid. Síntesis.
- (2012) «Las mujeres como creadoras en las artes plásticas según los textos de hombres y mujeres en la España de la primera mitad del siglo XX». *Arenal*, vol. 19, nº 2, pp. 393-413. Disponible en: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/1423> (Consulta: 5-3-2017)
- (2014) *Artistas españolas en la Dictadura de Franco. 1939-1975*. Madrid. ArCiBel.
- MURILLO, Alicia (2011-2012) *Videos de El Cazador Cazado*. Disponibles en: <https://aliciamurillo.com/el-cazador-cazado-2/>.
- NELKEN, Margarita (1921) «Artistas modernos. Daniel Vázquez Díaz y Eva Aggerholm». *Cosmópolis*, nº 31, julio, p. 151.
- (1927a) «El romanticismo rezagado de Berta Morisot». *Blanco y Negro*, nº 1874, 17 de abril, pp. 100-101.
- (1927b) «El arte feliz de Madame Vigée Lebrun». *Blanco y Negro*, nº 1891, 14 de agosto, pp. 99-101.
- (1927c) «La obra de amor de Kathe Kollwitz». *Blanco y Negro*, nº 1910, 25 de diciembre, pp. 96-98.
- NORDAU, Max (1901) *La psicofisiología del genio y del talento*. Madrid. Sáenz de Jubera.
- NOVOA SANTOS, Roberto (1908) *La indigencia espiritual del sexo femenino (Las pruebas anatómicas, fisiológicas y psicológicas de la pobreza mental de la mujer. Su explicación biológica)*. Valencia. F. Sempere y Compañía Editores.
- ORTEGA Y GASSET, José (1923) «La poesía de Ana de Noailles». *Revista de Occidente*, nº 1, pp. 29-41.
- PERALTA, Yolanda (2006) *Mujer y Arte en Canarias. Creadoras e iconografías femeninas*. Tesis doctoral, Universidad de la Laguna.
- PÉREZ MINIK, Domingo (1975) *La facción española surrealista de Tenerife*. Barcelona. Busquets.
- PESSOA DE BARROS, Diana (2008) «La seducción en la conversación» (283-298). En Antonio BRIZ et. al. (ed.) *Cortesía y conversación: de lo escrito a lo oral. III Coloquio Internacional. Programa EDICE*. Valencia. Universidad de Valencia/Programa Edice.
- PORQUERES, Beatriz (1994) *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Madrid. Horas y Horas.
- QUIROGA Y PLA, José María (1928a) «Un pintor de nuestro tiempo». *Mediodía*, nº 12, junio-julio, pp. 14-16.
- (1928b) «Más sobre un pintor nuevo». *Mediodía*, nº 13, octubre, pp. 3-6.
- RAS, Matilde (1934) «María Luisa Pérez Herrero». *Mundo Femenino*, nº 100-101, julio, pp. 24-25.
- RODRIGO, Isabel (2017) «Crítica de arte y polémicas de género en la España del primer tercio del siglo XX». En *Actas del XVII Congreso Nacional d'Història de l'Art*. CEHA. Granada, Atrio, pp. 1242-1256.

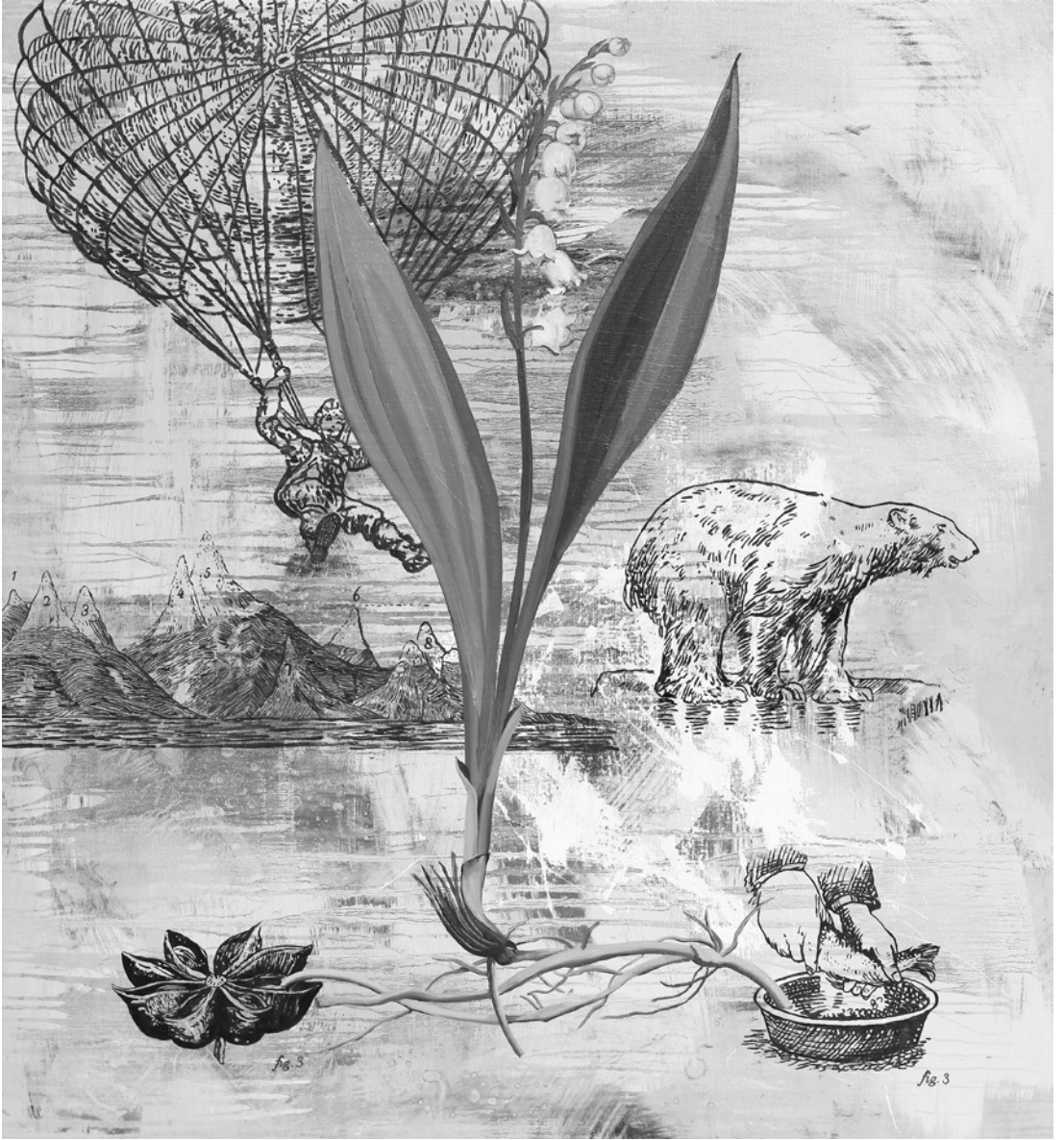
- RURSIÑOL, Santiago (1915) «Paradojas de un español. Las acuarelistas inglesas». *España. Semanario de la vida nacional*, nº 9, 26 de marzo, p. 9.
- SIMMEL, Georges (1911) «Lo absoluto y lo relativo en el problema de los sexos». En *Cultura Femenina y otros ensayos*. Barcelona. Alba Editorial, 1999, pp. 119-210. (Traducido por Genoveva Dieterich).
- SÁNCHEZ ORTÍZ, Emilio (1992) *Eduardo Westerdahl. La Era de la Gaceta de Arte*. Gobierno de Canarias. Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- SANTEIRO, José Ramón (1931) «Maruja Mallo». *La Gaceta Literaria*, nº 105, 1 de mayo, p. 8.
- SERRA I PAGÈS, Rosend (1910) «Una artista catalana». *Feminal*, nº 39, 26 de junio, pp. 7-9.
- TAPIA, Luis de (1909) «Exposición del Círculo de Bellas Artes. En serio y en broma». *Blanco y Negro*, nº 944, 5 de junio, pp. 21.
- TASSARA, Javier (1935) «Artistas jóvenes. Margarita Sans Jordi». *Gaceta de Bellas Artes*, nº 449, septiembre, s/p.
- TORRE, Guillermo de (1920a) «El arte candoroso y torturado de Norah Torres». *Grecia*, nº 44, 15 de junio, pp. 6-7.
- (1920b) «Madrid-París. Álbum de Retratos. Mis amigos y yo». *Grecia. Revista decenal de literatura*, nº 48, 1 de septiembre, pp. 11-12.
- TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (2006) «El silencio como una forma de violencia: historia del arte y mujeres». *Arte y políticas de identidad*, nº 6, pp. 199-213. Disponible en: <http://revistas.um.es/api/article/view/163001/141921> (Consulta: 4-6-2017).
- VALDEAVELLANO, Luis G. de (1928) «Exposición de Maruja Mallo». *La Época*, 2 de junio, s/p.
- (1930) «En la Exposición Nacional de Bellas Artes». *Arte Español*, vol. 19, nº 3, pp. 90-98.
- VALLE, Adriano del (1920) «Poema sideral. Norah Borges». *Grecia*, nº 17, 20 de marzo, pp. 5-7.
- VANDO VILLAR, Isaac del (1920) «Una pintora ultraísta». *Grecia*, nº 38, 20 de enero, p. 6.
- VASARI, Giorgio (1568) *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori e scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Firenze.
- VEGUÉ, Ángel (1934): «La paisajista Pérez Herrero ha muerto». *La Voz*, nº 4183, 28 de mayo, p. 5.
- VILLALBA SALVADOR, M<sup>a</sup> Piedad (2002) *José Francés, crítico de arte*, Tesis doctoral [CD-ROM]. Madrid. Universidad Complutense.
- VILLASECA, Rafael (1927) «Marisa Roësset y la pintura femenina en España», *Blanco y Negro*, nº 1868, 6 de marzo, pp. 87-89.
- WEININGER, Otto (1911) *Sexo y carácter*. Barcelona. Península, 1985 (Traducido por Felipe Jiménez de Asúa).

Recibido el 13 de septiembre de 2017

Aceptado el 12 de diciembre de 2017

BIBLID [1132-8231 (2017): 147-166]







# Retrat

INMACULADA ALCALÁ GARCÍA<sup>1</sup>

## María Campo Alange y María Blanchard: Retrato de una conexión *María Campo Alange and María Blanchard: A Painterly Connection*

Desde los orígenes de la humanidad la pintura y la escritura han convivido compartiendo caminos e intercambiando secretos. Es este el caso de dos mujeres: María Blanchard y María Campo Alange, que sin llegar a conocerse y perteneciendo a ámbitos culturales diferentes, permanecen unidas en la historia. Fue en el año 1944 cuando María Campo Alange publicó el libro *María Blanchard* [Fig.1], biografía de una pintora que marcaría el resto de su vida y de su creación, a pesar de no conocerla personalmente. Había contemplado en París uno de sus cuadros y al ver su enorme valor, pensó en la necesidad difundir su obra en España. Campo Alange tenía en aquellos momentos cuarenta y dos años; de formación autodidacta, ya que no había ido a la escuela, albergó en su libro la idea de dar

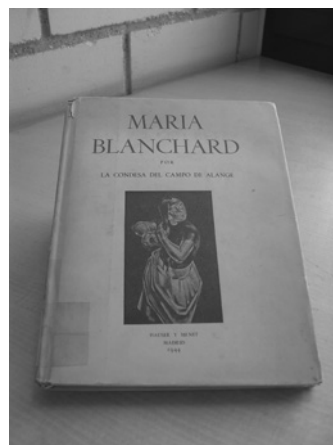


Fig. 1. Libro *María Blanchard*.

a conocer a la pintora. La artista ya había triunfado internacionalmente, pero era desconocida en su país de origen. En el libro podemos apreciar diversas láminas que corresponden a obras de la pintora, *La Comunianta* (1914), *La joven campesina* (1922), *La niña en la escalera* (1922), *La Marquesa* (1926) y cartas de Juan Gris.

Es imprescindible por unos instantes fijar la mirada en la mujer que quería mostrar la obra de esta pintora. María Laffitte y Pérez del Pulgar (Sevilla, 1902 - Madrid, 1986) fue más conocida como condesa de Campo Alange o María Campo Alange, dos nombres con los que firmó sus libros. Es una autora sevillana, perteneciente a una clase social privilegiada, feminista, escritora y crítica de arte. Se trasladó a París, donde entró en contacto con el mundo artístico. Se había interesado por la pintura y por ello acudió durante un tiempo a una academia en París, pero terminó dejando los pinceles al no poder conseguir la excelencia que quería. Al regresar a España tras la Guerra Civil escribió su primer libro, una biografía sobre la pintora santanderina María Blanchard, que prácticamente editó ella misma al ser rechazada en diversas editoriales. Esta publicación originó que Eugenio d'Ors

1 Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género de la Universitat Jaume I de Castelló, immacbet@hotmail.com.

la invitara a formar parte de su Salón de los Once y le propusiera ser crítica de arte. Allí realizó conferencias y exposiciones, pero su interés por el tema de las mujeres le originó discrepancias con Eugenio d'Ors y la llevó a rechazar el ofrecimiento de ser crítica de arte. Estuvo siempre interesada en los temas sobre la mujer y ello la llevó a investigar sobre el tema. Escribió entonces su libro más conocido, *La secreta guerra de los sexos*, en el año 1948. Fue editado por la *Revista Occidente* y en la firma de ejemplares la acompañó el filósofo Ortega y Gasset, una personalidad que también influyó en sus ideas al igual que Gregorio Marañón, su médico de familia. Estos tres hombres tuvieron influencia en su formación y trayectoria, pero ella discrepaba de algunas de sus ideas y así lo plasmó en sus libros. *La secreta guerra de los sexos* es unos meses anterior a *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. Es una pionera que se adelanta en el tiempo a las ideas feministas que más tarde penetraran desde Francia. Presenta muchas similitudes con los planteamientos teóricos de la filósofa francesa desde lo que se ha venido a llamar feminismo filosófico.

Fue vicepresidenta del Ateneo de Madrid, donde quiso realizar diversas actividades culturales, pero terminó dimitiendo para crear su propio grupo. En 1960 creó un equipo de trabajo multidisciplinar con diversas mujeres universitarias. Este equipo que ella comienza liderando se llamó el Seminario de Estudios Sociológicos sobre la Mujer (SESM). Allí se realizaron diversas actividades, investigaciones y publicaciones. El Seminario intervino en las primeras jornadas de liberación de la mujer y fue un interlocutor con las administraciones durante la «transición española». María Campo Alange fue una escritora feminista que se adelantó con muchos de sus planteamientos al ideario que desde los feminismos se ha ido trabajando desde finales del siglo XX y principios del XXI.

El libro sobre *María Blanchard* fue su primera publicación y con él comienza una trayectoria de crítica de arte, dando visibilidad a las mujeres artistas. Algunos años después realiza catálogos sobre Pepi Sánchez, Carmen Arozena, Liliane Lees-Ranceze y Ángeles Ballester; no por el hecho de ser mujeres sino por las temáticas y técnicas que utilizan y siempre desde la implicación con el feminismo que tiene Campo Alange.

Como habíamos señalado anteriormente, la biografía sobre María Blanchard fue su primera obra escrita. Campo Alange siempre mantuvo un cariño especial por este libro. Podemos afirmar que le influyó en su trabajo y en su creación. El texto no es una simple narración de las técnicas pictóricas de María Blanchard, del colorido de sus cuadros y su importancia internacional, sino que nos abre a su vida, en un intento por encontrar sus sentimientos más profundos, la mujer que la escritora sevillana quiere mostrarnos. María Campo Alange no tenía relación con el mundo cultural y literario, pero la contemplación de la obra de Blanchard cambió su trayectoria, adentrándose en la pintura desde la impresión que le causó la artista. Esta circunstancia otorga un valor especial a esta publicación. Fue su primer texto y con él comienza, sin saberlo, una trayectoria de crítica de arte, dando visibilidad a las mujeres artistas. En París, describía así *La comunianta* [Fig.2], cuadro que, según decía:

... me impresionó más que ninguno. El tema estaba enfocado con agresividad, el colorido era violento. Había tratado la figura de la niña con una ausencia total de ternura. Delataba así su inconformismo, su rebeldía ante lo preconcebido y lo convencional. Indagué. Era una exposición póstuma. (Campo Alange, 1983: 59).

Este «descubrimiento» hace que ella siempre vaya a considerar a María Blanchard su artista especial. La obra *La comuniante* se presentó al público en París, en el *Salon des Independants* de 1920. La había comenzado en España seis años antes, en 1913, y supuso el reconocimiento profesional de la pintora por parte de la crítica. (Xos de Ros, 2007: 118). Fue adquirida por el galerista Léonce Rosenberg, en 1916, representante de Rivera y Juan Gris. Le proporcionó un contrato a María Blanchard con su galería y en 1919 su primera exposición cubista. En la actualidad, este cuadro se encuentra en el Museo Reina Sofía. En un posterior catálogo sobre María Blanchard de la Galería Biosca, en el que vuelve a escribir María Campo Alange, dirá:

Vertió en este lienzo, de un solo golpe, toda la amargura de su infancia y de su juventud oprimida. Es un magnífico grito de liberación cuya estridencia todavía suena como un eco y nos pone en presencia de algo nuevo digno de especial atención. (Campo Alange, en Vazquez de Parga, 1976: 12).

Campo Alange utiliza, para la biografía de Blanchard, la trazada por Isabelle Rivière y los datos aportados por una hermana de la artista. La investigación es una constante en la trayectoria de esta feminista. A través del texto va mostrando como la pintura es parte integrante de la propia vida de la artista. Escuchamos los sentimientos y las ideas de la pintora en un relato poco corriente en aquel momento. En cambio, algo que no sabía Campo Alange era que María Blanchard era conocida en un reducido círculo intelectual en España. Clara Campoamor le había realizado un homenaje en el que intervino Federico García Lorca, pero María Campo Alange no frecuenta en aquellos momentos círculos intelectuales o académicos. Es al volver a España en el año 1939 cuando contactó con una hermana del artista:

Empecé a concebir la idea de darla a conocer en España ante el pequeño gran público del arte, y «recuperar» así para los españoles una artista perdida en el mundo de la bohemia parisina de los años veinte. Día a día iba sintiéndome comprometida conmigo misma. Pensé escribir su biografía y este proyecto llegó a convertirse para mí en un deber. (Campo Alange, 1983: 59).



Fig. 2. *La comuniante*, 1914. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Su descripción de los orígenes de María Blanchard, siguen impresionando mucho tiempo después. Es una mujer que trabaja y pinta en un mundo de hombres. María Gutiérrez Blanchard (1881-1932) pertenece a una familia de la burguesía de Santander. Es conocida internacionalmente como María Blanchard, nombre con el que firma sus cuadros. Al principio, sin embargo, las firma como Gutiérrez. Toma el apellido Blanchard de su madre. María nace con una cifoscoliosis con doble desviación de columna. «Hasta ahora, la mayoría de sus biógrafos atribuían esta desgracia a una caída de su madre estando embarazada. Hoy sabemos que la cifoescoliosis que sufría fue causada por una alteración cromosómica»<sup>2</sup>. Padecía también una fuerte miopía.

María se desenvuelve en un ambiente intelectual, que va a influir en su formación artística. Su abuelo, Castor Gutiérrez de la Torre, y su padre, son fundadores de periódicos. Una beca de la Diputación de Santander la lleva a estudiar a Madrid en 1903. Comienza su formación artística y sus exposiciones en Bellas Artes. Su diversidad funcional es objeto de comentarios y burlas. Entró en el taller de Manuel Benedito. Finalmente, marcha a París en 1909, donde se está produciendo la eclosión de las vanguardias y María Blanchard se involucra en ellas. Conoce a Angelina Beloff y a Diego Rivera, con los que comparte vivienda y estudio en Montparnesse. Entre los amigos y conocidos que frecuentan el estudio figuran Picasso, Gris, Lôthe, Modigliani... Escritores como Gerardo Diego, Jacques Rivière y Paul Claudel. Ella formará parte de las vanguardias parisinas.

Se integrará en la comunidad de artistas establecidos en París, algunos de ellos españoles, conocidos como la Escuela de París<sup>3</sup>. Se ha intentado comparar a María Blanchard con los pintores de su entorno y encontrar en ella sus influencias, pero estamos ante una pintora que va a hacer sus propias creaciones. Su relación con Juan Gris es una red de referencias formales mutuas entre ambos de la misma manera que lo fue con Diego Rivera. Trabajan juntos, comparten estudio, pero María va a tomar su personal camino. Nunca será una seguidora de estos artistas, sino que pinta con ellos y se influyen mutuamente. Tiene una personalidad muy definida. Una pintura y una historia que Campo Alange va a contar con extraordinaria maestría.

En 1913 Blanchard vuelve a España y trabaja en su estudio. El inicio de la Primera Guerra Mundial le hace permanecer en España. En 1916, Ramón Gómez de la Serna presenta en Madrid una exposición titulada «Pintores Íntegros». Allí expone con el nombre de Gutiérrez, ocultando su condición de mujer. Ese mismo año Léonce Rosenberg, representante de Rivera y Gris, empieza a adquirir sus cuadros cubistas. Rosenberg es el principal marchante de París y María Blanchard se reconocerá como una de las más importantes artistas del siglo XX, sin embargo, es

2 «Contra el olvido de María Blanchard», Gloria Crespo. [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/02/actualidad/1351858874\\_278987.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/02/actualidad/1351858874_278987.html) [Fecha de consulta: 8 de abril de 2014].

3 En 1924, a instancias del público y la prensa y a pesar de las protestas de los pintores, la sociedad del Salon des Indépendents decide organizar la exposición de los cuadros por nacionalidades, abandonando el democrático sistema alfabético. Un año después, el término «École de Paris» aparece por primera vez en letra impresa y aunque inicialmente su definición es vaga e inclusiva, la creciente insistencia en su internacionalismo va a ir acotando su significado.

tratada en las bibliografías específicas más en función de su malformación física que en su calidad de creadora. Ella, como Susanne Valadon, será eliminada de la primera línea de creación pictórica por no ajustarse a los cánones líricos y sensibles asociados a una cierta feminidad. Pero Campo Alange nunca dará la imagen de María Blanchard que encontramos en otros autores como García Lorca o Ramón Gómez de la Serna (quien le dedica el apelativo «burlesca») cuando hablan sobre su joroba. Ambos se refieren a una María Blanchard como persona digna de lástima. García Lorca hablará de la hermosura de sus ojos, pero ninguno de los dos la erige en pintora valorada por su arte como lo hace María Campo Alange. En su texto, cuando recoge las descripciones del físico de María Blanchard, solo se detiene el instante preciso para que conozcamos la realidad a la que se tuvo que enfrentar aquella mujer, pintora con diversidad funcional, en un mundo predominantemente masculino:

Su arte se va cristalizando. Es una preparación dolorosa. Cada vez que desgarrar o vence un deseo, entra en su espíritu una nueva visión melancólica: un niño con cara de pena, un borracho con nimbo de santo o una madre que aprieta a su hijito contra su pecho como si quisiera librarle del poder maléfico de alguna bruja invisible. Es un pueblo de almas que va invadiendo la suya y que más tarde, en la soledad del estudio, saldrán unas tras otras, para pasar al lienzo. (Campo Alange, 1944: 44).

Las pinturas de María Blanchard son a veces incisivas, punzantes con temas como la pobreza en la infancia, la angustia, mujeres enfermas... La artista capta el estado de la enfermedad, la niñez o la miseria con efectos y contrastes de luz. María Blanchard es una gran colorista que expresa el estado de ánimo a través del color. Presente en las vanguardias parisinas de aquellos años de la misma forma que lo están Picasso, Juan Gris, Lothe, Rivera... será una más en aquel mundo de experimentación y creación artística. Esta es la visión que, como feminista, aporta Campo Alange a la biografía de María Blanchard y que no vamos a volver a encontrar hasta las investigaciones actuales sobre la obra de esta pintora santanderina. Su diversidad funcional queda en un segundo plano y se otorga importancia a su creación y su proyección internacional. Existía una gama de normas sociales que frenaban a las mujeres que se querían dedicar al arte, pero esto no fue un impedimento para que entre 1880 y 1930 un creciente número se incorporara a las creaciones artísticas de vanguardia. Todo ello sin tener el reconocimiento de la crítica y de las instituciones artísticas. (Xon de Ros 2007:78). La presencia femenina en las artes y su elección de géneros y formatos, se quiso asimilar a fundamentos biológicos y psicológicos. Nada más lejos de la realidad.

Cuando María Blanchard está pintando con Juan Gris, Angelica Beloff o con Diego Rivera, no es una mujer discapacitada, sino es una mujer de igual a igual. De la misma forma, al hacerse cargo de su familia prodigándoles cuidado y seguridad, no hablamos de una mujer desvalida, sino de alguien con una enorme fuerza interior que asume retos nuevos y sale vencedora. Se ha dado una visión de ella de pobre mujer discapacitada, mal vestida, con problemas económicos... triste en su

deseo frustrado de maternidad, pero no se ha visto su vida como la de una mujer que luchó frente a muchas situaciones adversas. María, a pesar de tener muchas cosas en contra, consigue con sus cuadros traspasar fronteras.

Para finalizar, es un deber casi inexcusable reflexionar en torno a las relaciones entre escritura y pintura y estas dos mujeres, la pintora María Blanchard y la escritora María Campo Alange son un ejemplo de ello. La palabra escrita siempre ha estado relacionada con la imagen –pintura, escultura, fotografía, cine– como no podía ser de otra forma porque ambas tienen el mismo interés en representar el mundo. Blanchard y Campo Alange son dos mujeres unidas por la pintura, pero desde diferentes espacios, la pintora santanderina desde sus lienzos y la autora sevillana desde su escritura y el feminismo.

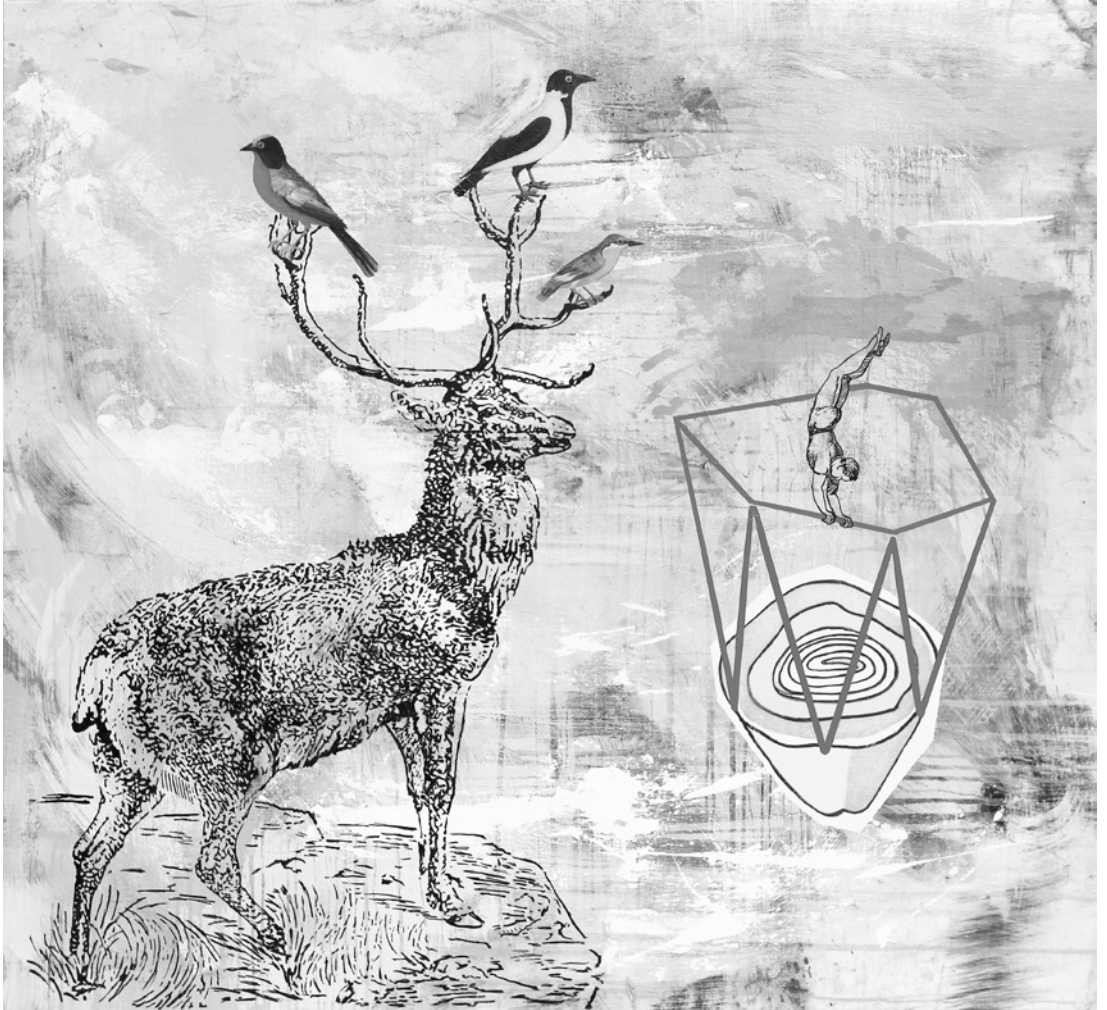
## BIBLIOGRAFÍA

- CAMPO ALANGE, María (1944) *María Blanchard*. Madrid: Hauser y Menet.  
 — (1948) *La secreta guerra de los sexos*. Madrid: *Revista de Occidente*.  
 — (1953) *De Altamira a Hollywood: metamorfosis del arte*. Madrid: *Revista de Occidente*.  
 — (1983) *Mi atardecer entre dos mundos: recuerdos y cavilaciones*. Barcelona: Planeta.  
 — (1990) *Mi niñez y su mundo*. Madrid: Castalia, Instituto de la Mujer, cop.  
 CAMPO ALANGE, María, BONET, Juan Manuel, BERGES, Consuelo, BARAHONA, Regina, DE LA SERNA, Josefina et al. (1976) *María Blanchard: 1881-1932*. Madrid: Laietana Galería de Arte, DL.  
 CRESPO MACLENNAN, Gloria (2011) *26, Rue du Départ-Érase una vez en París* [DVD]. Gobierno de Cantabria.  
 MEDINA DOMÉNECH, Rosa (2013) *Ciencia y sabiduría del amor. Una historia cultural del franquismo, 1940-1960*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert.  
 ROS, Xon de (2007) *El legado de María Blanchard*. Bern: Peter Lang AG, European Academic Publishers.  
 SALAS LARRAZÁBAL, María (2002) «María Campo Alange. Una mujer singular». *Arenal. Revista de historia de mujeres*, 9, núm. 1, pp.163-181.  
 VAZQUEZ DE PARGE, Ana (dirección) (1976) *María Blanchard 1881-1932*. Catálogo de la exposición celebrada en la Galería Biosca de Madrid. Madrid: Galería Biosca.  
 WARNOD, André (1925). *Comœdia* (27 enero, 1925) catálogo de la exposición *L'Ecole de Paris (1904-29) La party de l'autre*, pp. 398-99.

## Recursos Web

- CRESPO MACLENNAN, Gloria (2012) «Contra el olvido de María Blanchard». En *El País*. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/02/actualidad/1351858874\\_278987.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/02/actualidad/1351858874_278987.html) Consulta: 8 de abril de 2014.  
<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/benedito-y-vives-manuel/>







# Textos

---

## María Campo Alange sobre María Blanchard<sup>1</sup> *María Campo Alange about María Blanchard*

### Su arte

Es allí en el estudio de la calle Boulard donde pinta sus mejores lienzos. Allí donde recibe la visita anual de su gran admirador el rey Gustavo de Suecia.

«El borracho», por ejemplo, este personaje triste y soñador –como dice Lothe– que procede del peregrino, del poeta y del obrero, tiene una formación espiritual muy parecida a la de «La Comunianta».

Aunque tan distintos en su técnica, el mecanismo ideológico de estas dos obras es muy semejante. El escepticismo y un fino sentimiento irónico lleva a María a jugar con el equívoco. En este cuadro nos enseña un hombre de fisonomía brutal, con su mano inmensa y ruda ávida de vino, mientras un barril del fondo nimba, por superposición, su rostro embrutecido. Para una inteligencia fina y un espíritu penetrante como el de María no hay nada absolutamente concreto. Sus personajes, como los de Dostoïevski, tienen una complejidad humana y conmovedora. Por primera vez en lo plástico nos presenta María Blanchard la dualidad del alma humana.

Su sentimiento irónico, nunca exento de ternura, se revela también «El niño del helado» (*L'enfant à la glace*). Un colegial con su traje de domingo viene probablemente del colegio. Acaban de otorgarle un premio honorífico que deja caer con indiferencia ante la tentación de un helado que se dispone a comer, no sin preocuparse antes de su corbata. En su mirada inteligente y reflexiva se adivina un prematuro escepticismo y un amor a lo positivo. ¿Para qué sirve una corona de laurel? ¿No es preferible saborear una golosina?

El pomposo carrito del helado al cual asoma la infancia misma golosa y atrevida, el fondo de la calle con su minucioso empedrado, la línea del horizonte tan elevada y los minúsculos árboles, están impregnados de una fuerte personalidad que recuerda en cierto modo a los primitivos.

María Blanchard trabaja siempre en el interior de su taller. Jamás al aire libre ni ante modelo. Frente a la tela en blanco busca en su memoria la forma y el color y extrae de su fina sensibilidad la expresión de sus criaturas.

Su memoria visual es sorprendente. En una ocasión dice al terminar uno de sus cuadros: «Es una viejecita que vi hace doce años...» Otra vez su modelo es un niño que se cruza ante ella por la calle cuando va a misa, y esa visión que hiere su retina por cualquier motivo sensible queda grabada en ella como una fijeza de instantánea.

1 Recogemos en este texto un extracto del libro de María Campo Alange *María Blanchard*, Madrid: Editorial Hauser y Menet, 1944.

Tiene para sus criaturas una fisonomía propia. Los personajes de sus cuadros pertenecen todos a una misma raza. Nariz ancha, labios gruesos, tiernamente sensuales; ojos tristes, brillantes; cuello corto con tendencia a suprimirlo totalmente valiéndose de una posición adecuada, como en la «Joven campesina», «La toilette», «La niña del collar», «La comida» y tantos otros. Obedece así a la ley psicológica tan conocida, que crea en el artista la tendencia a reproducir en sus obras sus propios defectos físicos.

No pretende, sin embargo, acercarnos a un tipo racial determinado ni aun menos regional. No tiene preferencia por un ambiente, por unas costumbres; no siente, como Gauguin, la influencia de Bretaña, ni de Tahítí, ni de ningún otro lugar del mapa. Sólo marca una inclinación por los humildes, pero no intenta con ello darnos una lección social, pues su obra carece, por otra parte, de anecdotismo. María Blanchard nos pinta pobres seres meditativos, bien sean hombres, mujeres o niños, envueltos muchos de ellos en una atmósfera de un ridículo próximo a la ternura.

A través de la dulce escuela de París, su pintura conserva el carácter típicamente español de violencia y dramatismo.

Su dibujo es duro por ser demasiado fuerte. Su colorido, violento. No teme emplear el negro puro.

Hace brillar los objetos sin preocupación de la materia propia, y a veces la luz se descompone sobre ellos hasta llegar a producir el color en sus elementos primarios, azul, rojo, amarillo.

En cuanto a sus conocimientos técnicos, según el eminente crítico Waldemar George, «María Blanchard es de los que comprenden la vanidad de un arte escuetamente tradicional». Y añade:

«Mas si repudia el neoclasicismo, si adapta sus medios de expresión a su estilo, quiere beneficiarse de la aportación al pasado. Quiere decir que conoce perfectamente su oficio de pintor y de dibujante, y si evita hacer exhibición de sus conocimientos, los utiliza de una manera oportuna. La anatomía y la ciencia de la perspectiva no tiene secretos para esta artista, cuidadosa de realización»<sup>2</sup>.

Mientras tanto, Rosemberg juega con ella como un gato con un pajarillo. María visita ilusionada su galería una y otra vez y allí espera durante horas enteras mientras el hábil comerciante atiende a sus ricos compradores. Luego se acerca a la pobre artista. Esta tiembla de emoción. ¿Qué desea? ¡Ah! ¿Para hacerle ver su producción? ¡Está tan ocupado! Y hay tantos pintores interesantes en estos momentos: Utrillo, Modigliani, Picasso; en fin, ya pasará algún día por su estudio. ¿Cuándo...? Perdona, señorita, un cliente me reclama. Y María vuelve a su estudio desalentada, inquieta, creyéndose poco interesante para este hombre, que, sin embargo, se llevará poco a poco lo mejor de su obra con un aire de indiferencia fríamente calculada para no despertar la ambición de esta pobre mujer.

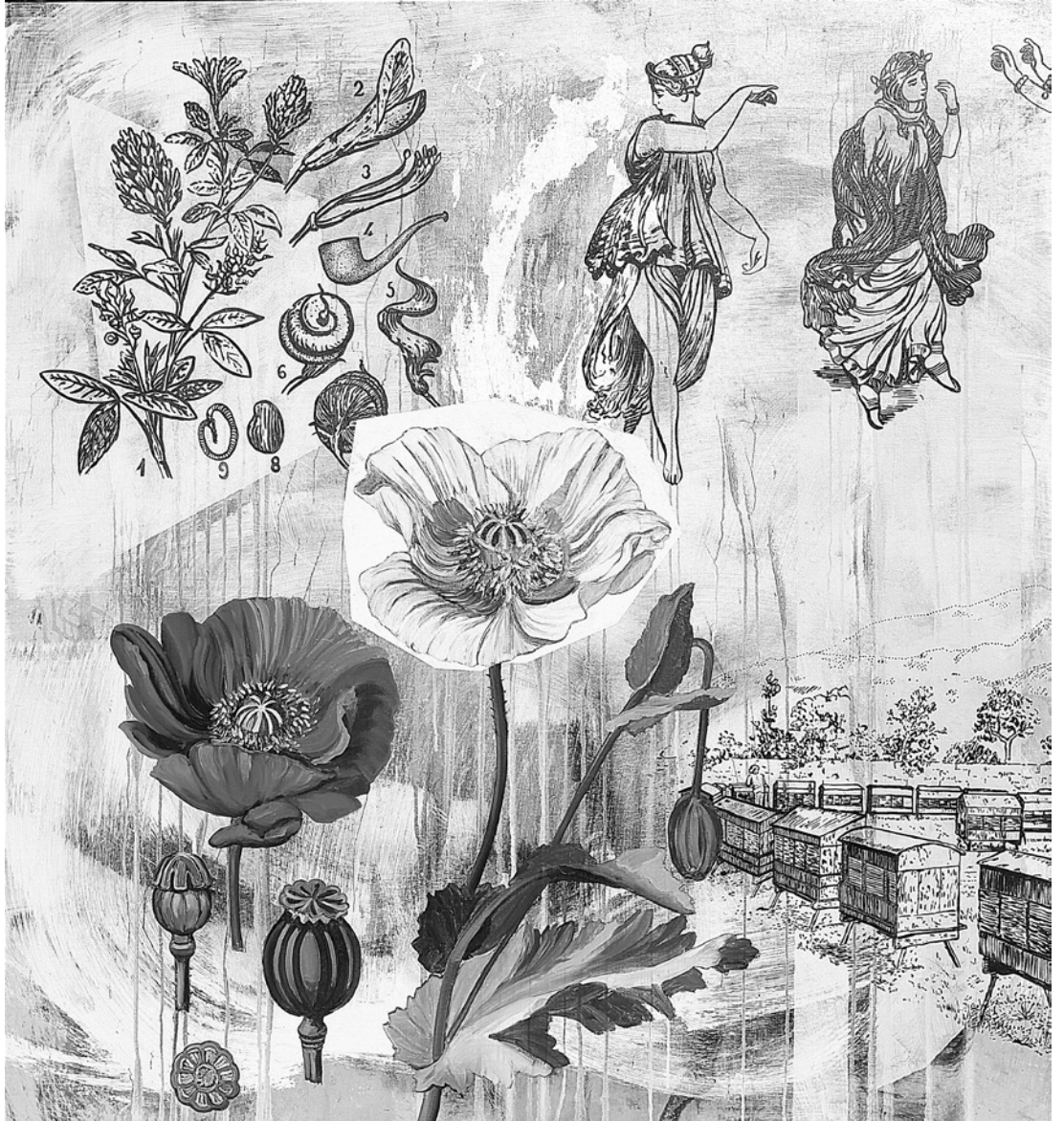
Prefiere, sin embargo, María Blanchard la sequedad del comerciante al cálido elogio y la ferviente admiración del «amateur».

2 «María Blanchard», por Waldemar Georges.

Vender sus obras es siempre una tragedia para ella, pero, al menos, el trato con un comerciante es algo preciso en que no debe mezclarse el sentimentalismo. Se trata de un hombre frío y calculador que compra lo que sabe que ha de revender a mayor precio. ¡Pero el aficionado! ¡Esos entusiasmos, esas exclamaciones de sorpresa, de admiración, esas largas contemplaciones silenciosas todavía más elocuentes! No. Un extraño pudor se despierta en esta mujer ante la admiración de su obra y se resiste a entregarla como si al vender un lienzo prostituyese su arte. A veces sostiene luchas interminables como aquella con un joven escritor americano, que quedó como hipnotizado ante la expresión extraña de su pintura, y hasta tal punto produce impresión en él que permanece una hora sin hablar delante de una de sus «maternidades», creyéndosele loco. Pues bien; este hombre, que amó la expresión artística de María hasta el éxtasis, se tuvo que marchar sin conseguir que le vendiera nada.

Todos los argumentos eran buenos para disuadirle. Todavía no estaba terminado su cuadro, pero, además, no era la suya una pintura «interesante» y, sobre todo, sería una mala colocación de dinero, estaba segura de ello, y de que al día siguiente, si llegaba a comprarle algo, estaría arrepentido de haberlo hecho.









# Creació literaria

BÁRBARA SÁEZ<sup>1</sup>

---

## **Daleninar y su pequeña historia. Imaginando una vida en el litoral peninsular Mediterráneo en el siglo IV a.C., entre los poblados y las gentes que los griegos denominaban iberos**

### *Daleninar and her Little History. Imagining a life on the Mediterranean peninsular coast in the 4th century BC, among the settlements and the folk the Greek called Iberians*

Daleninar permanecía en el centro de la pequeña estancia. Estaba de rodillas sobre las desdibujadas improntas de la tierra prensada y muy pegada a las brasas que habitualmente intentaban atenuar la humedad de los últimos fríos. De pronto, se abrió la cortina de la entrada que daba al patio. El humo que envolvía a Daleninar la ocultó por un momento, aunque la claridad del exterior no tardó en enfocar directamente la llamativa imagen de su rostro.

—¿Pero qué te has hecho? —le gritó Aretaunin muy alterada.

Daleninar no le respondió aunque sabía que su suegra le preguntaba por la gran quemadura que le cruzaba la cara. Su herida iba desde la mejilla izquierda hasta la ceja. No podía hablar pues estaba concentrada en contener un grito de dolor a la vez que mantenía una mirada de desafío. Después, empezó a marearse y tuvo que bajar la cabeza. Finalmente soltó frente a ella el cuchillo con el que se acababa de marcar la piel a fuego.

Al ver la herida de Daleninar, Aretaunin entendió al instante lo que aquella quemadura significaba para ella misma, y se enfureció. Tembló de rabia cuando entró en la estancia y dejó caer la cortina tras ella. Después, se quedó un instante de pie entre la penumbra de una lámpara de aceite con su respiración contenida y la furia que se le removía por dentro. Respiró hondo y se acercó hasta el banco de la pared del fondo y buscó a tientas cualquier objeto que le sirviera para su propósito. No tardó en palpar sobre el banco, colgado en el zócalo de piedra y justo antes del nacimiento del muro de adobe, el cinturón de cuero, con una gran hebilla de bronce, con el que su hijo azotaba a su mujer. Cuando Aretaunin se volvió hacia Daleninar, su nuera ya estaba recogida y preparada para recibir los golpes.

Con la cabeza entre las rodillas y con las manos colocadas para proteger su nuca, pese al dolor, Daleninar no se quejó ni en uno solo de los azotes, patadas y golpes que recibía de su suegra mientras le pedía a Madru poder terminar con el suplicio que era su vida.

1 Universitat Jaume I de Castelló.

\*

Daleninar creció aislada del mundo exterior. Nació en Hibera donde, huérfana de madre, se crió en la gran casa de su padre junto a su hermano mayor. Pero, al contrario que a este, ella creció encerrada. No le permitían salir a correr libremente por las calles. Ni siquiera podía permanecer bajo la luz directa del sol en el patio interior de su casa. No le dejaban realizar ninguna actividad que le tostara la piel. Esto podría hacerle perder valor cuando llegase el momento de entregarla en matrimonio. Por ello, Daleninar se pasaba el día a la sombra, obligada a blanquearse los dientes y la piel con pasta de orina seca y a tomar los baños de aceite que le preparaban las esclavas. Para otras jóvenes afortunadas, también hijas de prósperos comerciantes, no era tan importante mantener una imagen perfecta y no vivían encerradas. La vida de las gentes en Hibera era sencilla y la elección de una esposa no se basaba en la apariencia sino en asegurar el mejor trato que beneficiara a su familia. Pero, desde niña, Daleninar era conocida por la atracción que sus involuntarios movimientos y su mirada ejercían sobre los hombres. Su padre pretendía aprovecharse de la leyenda creada en torno a su hija y la ocultaba como a un tesoro. Conocedor de su valor, incluso les pidió a las criadas que le racionaran la comida en cuanto llegó el momento en que Daleninar recogió sus trenzas bajo el velo que cubría su pelo pues su cintura no podía exceder de cierta medida para ser bien considerada. Su padre tenía grandes planes para su vejez que únicamente alcanzaría si entregaba a su hija a una familia lo bastante influyente.

Daleninar siempre estaba sola. Apenas recibía visitas y fueron muchas las criadas que, con la mirada baja, se encargaron de su cuidado. Veía muy poco a su hermano y no recordaba si alguna vez su padre le había mirado a los ojos. Este era un frío comerciante de lana que trataba con la colonia griega en Ampurias. Los tejidos confeccionados en sus tierras eran muy apreciados y sus intercambios eran abundantes. Con ellos, acumulaba oro y favores en los tratos que cerraba frente a la gran losa de la pared del interior del templo de Saitabi. Así, las únicas veces que Daleninar salía de casa era cuando su padre le permitía seguirle, dos pasos por detrás, en sus visitas a este templo. Con la excusa del interés que la muchacha mostraba por la diosa de la naturaleza, por Madru, su padre aprovechaba para exponerla estratégicamente ante determinados hombres acaudalados. Daleninar era una simple mercancía en busca del mejor trato. Ella lo sabía, pero no le importaba. Prefería la sensación de sentirse observada por los ojos de malolientes y libidinosos que fundirse en el aburrimiento de los monótonos muros de su patio.

El templo era una pequeña edificación junto a la muralla. Un empedrado en la entrada y un estrecho pasillo accedía hasta una gran puerta de madera. El interior estaba cubierto y se iluminaba con lámparas de aceite. En el centro, una gran piedra hexagonal estaba permanentemente cubierta de ofrendas. Los comerciantes se repartían por las esquinas en grupos de conversaciones cruzadas mientras Daleninar se arrodillaba junto a los sacerdotes. Ultiteceraicase era el más anciano y también quien más la apreciaba. El sacerdote olía a hierbas frescas, tenía media cabeza rapada, llevaba pendientes enormes con forma de luna creciente, un gran anillo, varios brazaletes y muchos collares, además de una larga túnica con volan-

tes en la parte baja. Él era quien, cada rato que Daleninar era exhibida, le susurraba lecciones para que pudiera comunicarse con Madru de la manera adecuada, para que apreciara correctamente el color de las nubes o para que entendiese las consecuencias de la llegada del aire cálido. A Daleninar le encantaba aprender en su voz amable pues la diosa era su única compañía cuando volvía a casa y se quedaba de sola.

Una mañana, como tantas otras, Daleninar oyó a su padre pedirle a las criadas que la prepararan para acompañarle. Pero en esa ocasión, ordenó que le pusieran el manto más blanco y brillante, con las cenefas más definidas y que ella misma tejiera en los extremos. Al principio y por la época, pensó que su padre pretendía que ella volviera a presentarse en el concurso de la cosecha. Esta era la celebración más importante del poblado. Las mujeres mostraban ante un grupo de hombres notables sus mejores tejidos y, de entre todas, elegían a la que más cantidad y calidad de telas había presentado. Era algo muy importante socialmente y que daba categoría a la familia de la ganadora. Pero, aunque Daleninar había ganado las dos últimas veces, no se sentía orgullosa. Creía que hacía trampa. El resto de jóvenes y mujeres trabajaban todo el día en el campo desde la salida del sol, molían el grano y preparaban la comida mientras sus maridos se sentaban a desarrollar sus oficios. Ella no tenía nada que hacer más que deshacer sus errores y volver a tejer hasta encontrar la perfección. Sin embargo, en cuanto salió detrás de su padre y de su hermano, supo que aquello no tenía que ver con ningún concurso.

Frente a la casa de su padre, y ante la mirada curiosa de dos ancianos sentados en el banco adosado a su vivienda, Daleninar se encontró expuesta, como una bestia, al examen de un gran hombre de mirada cruzada. Sintió la aspereza de su mano en el cuello. Le levantó la cabeza y ella notó el sabor de la suciedad de sus dedos cuando le apartó la lengua para mirarle las muelas. Después, se quedó quieta mientras aquel hombre llamó a una mujer que se acercó a ella decidida. La mujer iba cubierta con un pesado manto de lana, pese al calor, se puso de rodillas frente a Daleninar y escarbó entre las capas de su atuendo hasta llegar sin delicadeza a su sexo. Le hizo daño, pero Daleninar no gritó cuando la vio sacar su mano sangrante de virginidad. Aquella mujer, a quien el hombre llamó Aretau-nin, se puso en pie y lamió la sangre de sus manos sin dejar de observarla. Parecía que quería intimidarla. No sabía que Daleninar agradecía la mirada directa de alguien, aunque fuese la de una fiera. Al entenderlo como un desafío, Aretau-nin acabó enfadada ante la fuerza y la impasibilidad que transmitía su mirada.

Enseguida marcharon al templo. Al entrar Daleninar se quedó extrañada. Esa mañana no había comerciantes, solo estaba Ultiteceraicase, el viejo sacerdote, y un joven de aspecto enfermizo. A pesar de su debilidad, intuyó que de aquel chico se escapaba la misma mirada ruin y cruel de quien, por su gran parecido, era indudablemente su madre, Aretau-nin. El chico miró descarado la figura voluminosa con la estrecha cintura de Daleninar, sus pechos marcados a pesar del manto y su piel fina y extremadamente blanqueada. Empezó a resoplar como un asno cegado de hormonas recién despertadas. Su madre miró gustosa el deseo que emanaba de los ojos de su hijo sobre quien se iba a convertir en su esposa.

Daleninar estaba frente al altar al lado de aquel joven grotesco y, a pesar de la malicia que emanaba de su futura familia, observaba la escena intrigada por los cambios en su vida. En su inocencia, agradecía acabar con el tormento del aburrimiento de su rutina. Todavía no sabía cuánto iba a echar de menos la soledad y la tranquilidad que había gobernado sus días desde niña. Cuando Ultiteceraicase terminó de hacer las ofrendas, no le extrañó que su padre no se despidiera de ella. La última vez que Daleninar oyó su voz fue dentro de templo. Estaba centrado en los detalles de sus nuevos acuerdos con Saitabi.

El reciente marido de Daleninar era el único hijo del mayor depositario y distribuidor de cerámica de lujo y abalorios que traían los grandes barcos desde Grecia, pero, aunque ya tenía edad suficiente, estaba demasiado enfermo para hacerse cargo de los negocios de su padre. Este último era un hombre caprichoso, derrochador y, sobre todo, alguien a quien le gustaba lucir y jactarse de su poder. Su mujer, Aretaunin, temía que si su hijo moría su marido se buscara otra esposa con la que conseguir descendencia para su linaje. Sabía que necesitaba urgentemente un nieto para no ser repudiada. Por ello, Aretaunin le había rezado a Madru encontrar a una mujer fuerte y sana para compensar todas las deficiencias de su hijo. Ella ya no era joven, había sobrevivido a muchas de sus primas y vecinas, pero todavía se sentía con fuerzas para criar un nieto, ponerlo de su lado y así tener una vejez tranquila bajo su protección. Los comerciantes itinerantes iban arriba y abajo de la costa y acostumbraban a visitarla. A cambio de que Aretaunin adquiriera alguna pequeña pieza, joya o piel curtida, ellos le contaban al detalle toda clase de historias y rumores. Así fue como oyó hablar de Daleninar, conocida como la joven sacerdotisa del templo de Hibera a la que Madru había concedido todos los dones de la naturaleza. Daleninar era perfecta para su hijo.

Llegaron a su gran casa en Saitabi tres días después de su marcha. A Daleninar le encantó ver el mundo en directo a pesar de la dureza de los caminos. En cambio, el viaje fue muy duro para su nuevo marido. A pesar de su interés por culminar su matrimonio, el joven estaba tan debilitado que no pudo ni intentarlo. Así, el viaje fue una experiencia feliz y novedosa para Daleninar, aunque, tras los primeros días, dejó de sonreír los cambios en su vida. Se encontró encerrada como en la casa de su padre. Allí tampoco nadie la miraba a los ojos y además le mandaban y le gritaban sin razón justificada. Su suegra odiaba y temía, en la misma proporción, su aire inteligente y acostumbraba a pegarle al mínimo error. Daleninar ya no tejía sino que era la encargada de limpiar la lana y de enrollarla para que Aretaunin pasara las tardes con las vecinas chismorreando frente a sus grandes telares en la calle. Por las noches, lloraba. Lamentaba su vida miserable y se odiaba por su comportamiento en la casa de padre. Por entonces, solo se quejaba de su soledad, jamás pensó en la labor de las esclavas a las que ella nunca miró a los ojos. Como ellas, en la casa de su marido Daleninar no tenía libertad y se movía a voluntad de sus amos.

Una noche de luna menguante, un esclavo entró a despertar a Daleninar al dormitorio de las mujeres. Dormía sobre una esterilla de esparto, no como la mullida y limpia lana de la casa de su padre. Le hicieron entrar en una pequeña estancia con olor a humedad y una tibia lámpara que iluminaba los ojos lujurio-

sos de su marido. Daleninar no comprendió de dónde sacó aquel chico enfermizo el genio con el que la atacó, la tiró al suelo, le levantó la falda y la penetró. Había vivido aislada y jamás había visto ni oído nada parecido a lo que su marido le hizo. Aquello le pareció un horror. Cuando la devolvieron a su habitación, una criada de ojos claros, un par de primaveras menor que ella, entendió por experiencia su desconcierto y, la pobre chica, se lo explicó. A la mañana siguiente, su suegra le advirtió que, cada noche, atendiera gustosa a los deseos de su hijo y que le rezara a Madru para quedarse encinta. De este modo, Daleninar pasó los días ahumando la carne, acarreando la leña, desgranando y moliendo de rodillas en el patio de su nuevo encierro mientras que, por las noches, lloraba dolorida tras los encuentros con su marido. Con los días, ella se encontró cada vez más débil porque su marido era cada vez más cruel. La razón era que el joven notaba que, aunque Daleninar pretendía dominarse para no hacerlo enfadar, una fuerza interior le despreciaba y se rebelaba a su intento de someterla. Daleninar pasó mucho tiempo rezando a Madru para que su marido se muriese pronto y llegó a estar tan desesperada que pensó en matarlo ella misma. Pero, pese a su constante tortura, su juventud no le permitía ir en contra de lo que Ultiteceracase, el sacerdote del templo de Hibera, le había enseñado. Este había sido su único amigo y le había susurrado el respeto que exigía Madru ante el agua, la luz, los animales y los hombres. Pero no sabía cuánto tiempo podría aguantarlo y decidió tomar medidas. Se arriesgó a hablar con la criada de ojos claros para que le consiguiera una mezcla de esencias que recordaba del templo. Se las administró en las comidas a su marido diluidas en el vino. Estaba tan enfermo que a nadie le sorprendió que se pasase el día dormido hasta que, al fin, una mañana Madru ya no le dejó despertar. En la cremación de su cuerpo, Aretaunin, su madre, lloró su muerte más desesperada por la falta de embarazo de su nuera que por su ínfimo instinto maternal. Aretaunin sabía que ese era su fin. Iba a ser repudiada de manera inmediata por su marido. Sería expulsada del poblado como hacían con las ratas que inundaban las cabañas de los animales. Pero entonces, su mente despierta y avispada tuvo otra idea. Debía convencer a su marido de que yaciera con Daleninar hasta dejarla preñada. Si lo hacía rápido, nadie cuestionaría que el padre era su hijo fallecido. De este modo, su marido tendría su descendiente y ella permanecería como matrona de la casa. Pero este era un hombre duro y despectivo que la detestaba abiertamente y Aretaunin tuvo que esperar unos días hasta que una tarde su marido llegó cansado y con el genio calmado. Entonces le sacó su mejor vino de las islas, aquel que tenía guardado para ocasiones. Después de servirle dos grandes vasos, le dio a comer carne asada de ciervo que había conseguido en un intercambio desventajoso pero necesario. Volvió a servirle otro vaso antes de contarle su plan. Al principio, su marido rechazó de plano su propuesta. Este acostumbraba a encapricharse de jóvenes de procedencias, acentos y cabellos lejanos que utilizaba hasta que se hartaba de sus rarezas. Únicamente gracias a ellas soportaba la relación con Aretaunin. Pero, tras la muerte de su único hijo, había iniciado tratos con el padre de una muchacha para afianzar el comercio en Arse y además asegurarse la descendencia. Sin embargo, tras otra copa, acabó

cediendo ante las certeras y aduladoras palabras de su mujer tentado por el deseo sexual que siempre había sentido hacia Daleninar.

En apenas unas lunas, Daleninar había dejado de ser una joven ingenua. Comprendió rápidamente las intenciones de su suegra y tembló de horror al imaginarse a solas con su suegro. Este era un hombre igual de dañino que su marido fallecido pero con más fuerza y tiempo para poseerla, doblegarla y someterla a su voluntad. Estaba realmente desesperada. Pero una mañana estaba en el patio y, mientras separaba la lana, oyó como un joyero itinerante le contaba los últimos cotilleos de los caminos a su suegra. De entre todos, le llamó la atención la historia de un pintor de cerámica en Ildubili, un poblado muy pequeño y bastante alejado de Saitabi. Aquel hombre estaba muy aturdido por la muerte de su esposa y su hermana le buscaba una nueva mujer sin hijos para que le hiciera compañía. Su esposa había fallecido con los fríos del invierno y el hijo del jefe del poblado pretendía casarse con su hija mayor. Tenía otro hijo más pequeño y esperaba a que llegara una nueva mujer a la casa para celebrar ese matrimonio. Al oír su historia, a Daleninar se le ocurrió una idea para escapar de los muros que le estaban arrancando la vida.

Cuando el orfebre se levantó para marcharse, Daleninar se alzó y simuló ir a buscar agua de la gran tinaja de la puerta de la entrada. En cuanto creyó estar fuera de la vista de Aretaunin, corrió despavorida calle abajo.

—¿Has dicho que ese pintor estaba muy aturdido por la muerte de su mujer?  
—preguntó Daleninar sin aire en los pulmones cuando alcanzó al joyero.

—Sí ¿por qué? —preguntó el hombre extrañado.

—Eso es que la apreciaba. Ese hombre debe ser buena persona cuando su hermana se interesa tanto por él ¿no? —preguntó esperanzada.

—Eso no lo sé —respondió el joyero confundido.

—¿Cuándo vuelves a Ildubili? —le preguntó Daleninar muy interesada.

—Voy para allá, Nisunin, la matriarca de la casa de las conchas, me está esperando.

—Tienes que decirle a la hermana de ese pintor que mi suegra te ha dicho que tiene una viuda sin hijos para él y que se trasladará a Ildubili antes de la siguiente luna —le dijo Daleninar decidida.

—¿Y por qué iba a mentir? —volvió a preguntar entendiendo que había algo raro.

Daleninar se quitó una de las tres pulseras de oro que antes fueron de su madre y se la entregó. Inmediatamente después, volvió corriendo hacia la gran casa para intentar llegar antes de que Aretaunin notara su falta.

Fue a la mañana siguiente cuando Daleninar bajó y cogió un cuchillo mellado de la despensa. Decidida, fue a la habitación de su difunto marido y lo puso en las brasas de un fuego que ella misma había traído antes del amanecer. Después lo levantó, lo miró fijamente y, finalmente, se quemó la cara con aquel cuchillo. Daleninar conocía las preferencias por las jóvenes de su suegro y también las ganas que tenía de deshacerse de su mujer. Sabía que en cuanto la mirara a la cara quemada, tendría una excusa para rechazar el trato con Aretaunin que había aceptado demasiado ebrio. Aretaunin también lo sabía y por eso descargó sobre Daleninar toda su rabia.

Con la cabeza entre las rodillas y con las manos colocadas para proteger su nuca, pese al dolor, Daleninar no se quejó ni en uno solo de los azotes, patadas y golpes que recibía de su suegra mientras le pedía a Madru poder terminar con el suplicio que era su vida. La paliza fue tan tremenda y dura como Daleninar esperaba, tanto que Aretaunin la dio por muerta en la oscuridad de la estancia y en el olor a piel quemada. Después mandó que tiraran su cuerpo a las afueras del poblado.

Los viajeros, campesinos y vecinos salían por las puertas del Saitabi, cruzaban el cementerio de sus ancestros y murmuraban al ver, un poco más allá, el cuerpo de Daleninar tirado en la tierra boca abajo. Todos pensaban que estaba apedreado. Era costumbre lapidar a las mujeres adúlteras y dejar su cuerpo para los animales. No se les permitía ser incineradas para que sus espíritus no se reunieran de nuevo con Madru. No fue hasta la noche cuando Daleninar despertó dolorida, rota y amoratada. La herida de la cara le ardía pero se alegraba de no estar muerta. Buscó entre sus ropajes y comprobó que todavía tenía el ungüento y la comida que había preparado para la huída, pero no tenía agua. Se levantó y empezó a alejarse en dirección norte. Pretendía llegar viva a la fuente del cruce de caminos y para ello le rezó a Madru a cada paso. Cuando, después de mucho arrastrar sus pies, lo consiguió, se lavó en la fuente la cara y las heridas. Se curó con trozos viejos del fino hilo de su túnica interior. Al arrancarlos, recordó que su padre le dio personalmente ese pliegue de tela y, por primera vez, sintió verdadera añoranza de su casa. Recordaba el día que se lo dejó en la entrada de su dormitorio y también que, egoístamente, ella no se lo agradeció porque estaba molesta de que él no le hablara. Daleninar se quedó escondida en uno de los lados del santuario. Durmió todas las horas de varios días. Estaba tan malherida que algunos de los oferentes a Madru se compadecieron de ella y le ayudaron. Por fin, una tarde recuperó las fuerzas para caminar oculta de noche y para dormir de día hasta arribar a las puertas de Ildubili.

Ildubili era un pequeño enclave protegido por lienzos de murallas encaladas que relucía sobre una montaña hexagonal. Como Daleninar, aquel pequeño poblado no se conformaba con sobrevivir, sino que intentaba levantarse y presidir con orgullo el dominio de sus campos frente al mar. Entró por la puerta norte en sus calles estrellas. Antes de llegar al cuerpo de guardia, Daleninar se quitó el polvo del manto e intentó tapar con el velo la quemadura de la cara. Los dos soldados de la entrada la miraron con curiosidad pero la dejaron entrar cuando ella les preguntó dónde vivía el pintor de cerámica. Al caminar entres aquellas calles, vio que no había puertas de madera en las entradas a las viviendas y que unas sencillas cortinas resguardaban de la intemperie las posesiones de sus gentes. No circulaban por ellas los carros, los animales o la cantidad de gente que se oía desde los patios de Hibera o Saitabi. Las casas ni quisiera tenían patio y apenas había un par de bancos adosados a los muros. De repente, el viento levantó sus ropajes y las nubes llegaron tan rápido como algunas mujeres corrían a sus hogares a esconderse de lo que se anunciaba en los truenos del fondo. Daleninar avanzaba pausada y encantada de sentir el viento en su cara y de es-

cuchar el sonido de la fuerza con que Madru gritaba desde el cielo. Avanzó decidida sobre el grueso empedrado bajo la lluvia que empezó a caer a raudales. El agua se llevó calle abajo toda la suciedad que los vecinos habían acumulado en las puertas de sus viviendas durante dos lunas de sequía. Daleninar estaba empapada y feliz de avanzar libremente hacia un destino que, bueno o malo, ella misma había elegido.

Daleninar llegó hasta el bajo de una vivienda donde un hombre, alto y de espaldas anchas, intentaba recoger las piezas de cerámica para resguardarlas de la lluvia.

—¡Corre Lagunas! ¡Guárdalo todo! —le gritó el hombre a un niño.

A pesar de sus gritos, el pintor se movía lento. Daleninar no había conocido a muchos hombres durante su vida, pero reconocía que aquel estaba desconsolado por un dolor profundo que, como a ella, lo había dejado marcado.

De pronto, Abartiaigis pareció percibir su presencia y se volvió despacio hacia ella.

—Soy Daleninar, me envía... —empezó a decir con voz temblorosa—. Traigo esto para cumplir mi aportación para nuestra unión.

Daleninar le enseñó los dos finos brazaletes que le quedaban en el brazo.

—Eres más joven de lo que imaginaba, ¿has venido sola? —preguntó Abartiaigis extrañado sin mirar las joyas—. ¿Y esa quemadura?

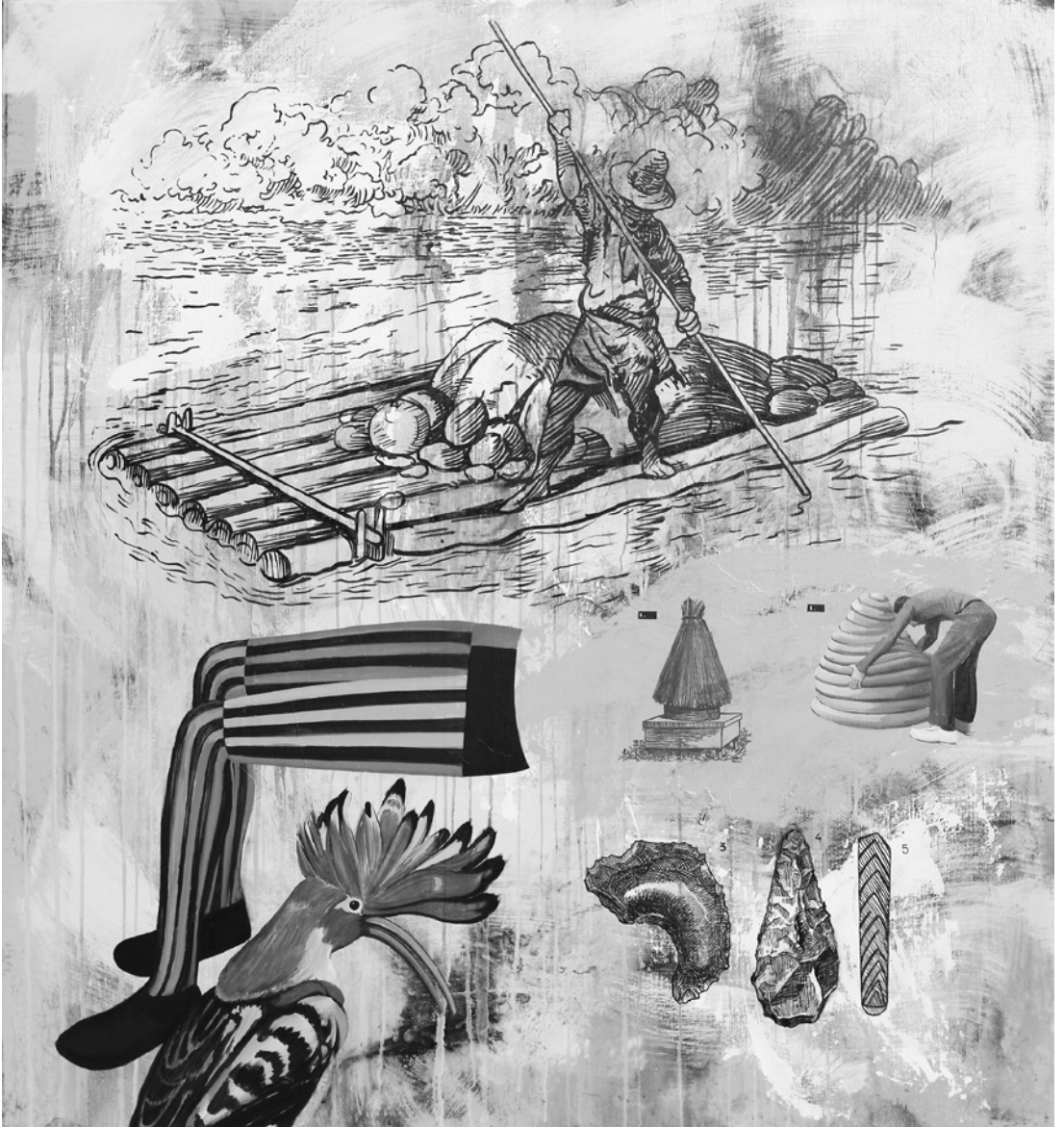
Ella no respondió, no podía contarle la verdad pero no quiso mentirle. Abartiaigis la miraba a los ojos tan fijamente que creyó que la iba a descubrir. Le resultó extraña la sensación que le transmitió su mirar cálida.

—Sube, debes resguardarte —dijo Abartiaigis señalando las escaleras exteriores que subían al piso de arriba.

Daleninar suspiró aliviada y subió por los escalones. El niño la siguió y, cuando llegó al humilde rellano del que iba a ser su hogar, Lagunas la cogió de la mano y la invitó a entrar.

En el último paso, Daleninar se volvió de nuevo hacia Abartiaigis y, justo entonces, vio escaparse de un lado de la boca de aquel hombre grande y gastado una especie de tibia sonrisa que ella comprendió enseguida. Fue un gesto cansado, breve, sincero y limpio con la que agradecía interiormente a Madru el haber mejorado su vida.







# Llibres

MAITE MÉNDEZ BAIGES (Ed.)

*Arte escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo*

Granada: Comares editorial, 2017

208 páginas

*Arte escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo* es una obra colectiva que muestra algunos de los resultados del proyecto de I+D titulado «Lecturas de la historia del arte contemporáneo desde la perspectiva de género», financiado por el Ministerio español de Economía y que se ha llevado a cabo por las investigadoras e investigadores de la Universidad de Málaga y la Sapienza Università di Roma.

El libro tiene una estructura perfectamente reconocible desde el índice, que divide las aportaciones en tres partes. La primera se centra en el análisis de autoras concretas que aúnan en sus obras creación plástica y texto; la segunda se dedica a la iconografía femenina en el arte como lectoras, escritoras y espectadoras; en la tercera, y última, encontramos recogidas dos interesantes propuestas en las que la escritura y el arte aparecen interrelacionados.

Con un estilo riguroso que se apoya en una sólida bibliografía, las diferentes autoras y autores realizan un análisis de algunas obras de arte introduciendo como metodología e innovación la perspectiva de género, lo cual abre nuevas perspectivas a los estudios tradicionales y desde luego ofrece una inteligente interpretación de las obras a estudio.

Cada uno de los ensayos se presenta como el resultado de un aspecto del tema principal del proyecto de investigación, así pues, revisemos qué plantean, en cada uno de ellos, las investigadoras e investigadores de este grupo de trabajo.

En el primer capítulo, Lidia Taillefer trata la obra de arte de la artista norteamericana Marianne Moore. La autora analiza la poesía de Moore en el contexto de sus contemporáneos y las características que la convierten en única. Por una parte, su poesía subversiva ligada a su compromiso sufragista y, por otro, la búsqueda de alternativas formales y semánticas nuevas. Moore utiliza el collage y «cuestiona la jerarquía entre el arte masculino y la artesanía femenina» (12) siguiendo la crítica feminista. Una poesía ecléctica, luminosa, sensual... «su poesía un símbolo de la poética femenina, es decir, de un lenguaje femenino que expresaba una nueva visión del arte y de la vida» (19).

Carmen Cortés Zaborras, en el segundo capítulo, se decanta por comparar las dos ediciones del poema de Claude Cahun, *Vues et Visions* (1912 y 1919). En la segunda edición se incluyen las ilustraciones de Marcel Moore y la maquetación del poema cambia, pero no es únicamente un cambio aparente. Las imágenes de Moore dialogan con los textos de Cahun provocando ecos y polifonías que desbordan la obra de arte. Se crea un juego entre la imagen y el texto en el que se influyen de forma mutua. «Al tiempo, en el nivel intratextual, relatos y decorados mínimos juegan a parecerse y a ser diferentes. Pueden ser morfológica o semánticamente dispares, enfrentarse o asemejarse, casi hasta la confusión visual y conceptual... los valores

se repiten, convergen o se oponen» (44). Los mensajes que transmiten estas obras son subversivos y reivindicativos.

El tercer capítulo escrito por Esther Morillas se centra en *La mujer feliz* de Ketty La Rocca. La artista italiana utiliza en su obra la imagen y el texto de forma que se complementan. El concepto *singlosia* de Rossana Apiello, es el que utiliza la autora del capítulo para explicar la relación «indisociable» que se establece entre las dos partes de la obra de arte. Así, La Rocca usa el collage como herramienta de concienciación. Pretende que el mensaje sea un cuestionamiento que retumbe en la mente del espectador o espectadora incluso cuando no está delante de la obra de arte. Algo que se observa en otras obras de la artista que se mencionan a lo largo del capítulo. Resulta interesante la reflexión de la investigadora cuando señala que cincuenta años después, uno de los temas centrales que trata La Rocca, el cuerpo, sigue siendo uno de los espacios de disputa de las mujeres. El hecho de que actualmente el cuerpo sea todavía «un campo de batalla», como señalan algunas teóricas feministas, demuestra la pertinencia y necesidad de este tipo de trabajos de reinterpretación de las obras artísticas realizadas por mujeres.

Carla Subrizi analiza diferentes ejemplos de los años sesenta y setenta que incorporan imagen y texto. Subrizi utiliza la teoría del lenguaje feminista de Julia Kristeva y el planteamiento de Butler sobre la representación cultural de la sexualidad, el género y su relación con la violencia para el análisis. Las autoras que centran el estudio son Giulia Niccolai y su poesía performativa; Patrizia Vicinelli, también con una poesía visual; Berty Skuber cuya escritura en su imagen «cancella il significato e si presenta come esercizio físico, restituito al corpo» (74); Mirella Bentivoglio con la fotografía *Dichiarazione di poetica* donde la atención se centra en la boca y la mano marcando el énfasis en la gesticulación de la palabra; Anna Valeria Borsari o Suzanne Santoro cuya obra se adscribe de manera explícita al arte y el feminismo. La investigadora señala que el cuerpo y el «piacere del testo» es un montaje crítico y la política se da la vuelta, participando una performativa de la identidad individual y colectiva.

Maite Méndez Baiges abre la segunda parte del libro con un capítulo en el que describe la imagen de las lectoras en el arte. Méndez Baiges sitúa una de las primeras imágenes de mujeres leyendo en la época del Imperio Romano y continúa con la iconografía de María Magdalena que en muchas de sus representaciones, penitente, está recostada sobre un libro en una imagen transmisora más de sensualidad que de arrepentimiento. Y es precisamente de esta idea de la que parte para analizar cuál es la representación de la mujer-lectora en las vanguardias. La mujer lectora del siglo XIX no es la mujer lectora, por ejemplo, de los cuadros de Veermer, espacios domésticos, íntimos. La lectura supone, a juicio de la investigadora, una revolución para el proletariado que gracias al acceso a ésta puede cambiar su situación. Sin embargo, a las mujeres no les pasa lo mismo. La lectura se relaciona, en este caso, con la sensualidad y la sexualidad, y debe de ser controlada. Así, la representación de las lectoras suele realizarse en una posición de abandono, lo que se entiende como una invitación sexual. Esto cambia en las vanguardias. Inicialmente podemos caer en la tentación de pensar que la representación es similar, pero en realidad se están abriendo espacios intermedios donde las mujeres muestran identidades nuevas. En cierto modo, porque las mujeres entran a formar parte de estos

movimientos que dotan de una visión propia con la que se identifican. Estas nuevas lectoras se encuentran, «entre la pervivencia de la misoginia reinante en el XIX y el esbozo de esa mujer que llevará a cabo la gran revolución del XX, la auténtica revolución del siglo, la de la mujer, como afirmó atinadamente Erich Hobsbawm» (104).

Belén Ruiz Garrido dice: «la visibilización de la construcción de nuestras identidades, como algo documental o representativo, presupone una llamada a la autorreferencialidad. El tono imperativo es necesario para el despertar de la pasividad» (105). El ensayo se inicia citando la postura que adopta la activista Audre Lorde frente al sometimiento del patriarcado. Y cómo la escritura hace peligrosas a las mujeres (*Women are powerful and dangerous*) porque con la palabra se autodefinen. A continuación revisa, siguiendo esta afirmación, diferentes iconografías de mujeres escritoras: desconocidas y profesionales, como Virginia Wolf; para posteriormente pasar a recorrer espacios «fronterizos» en los que se sitúa una obra de arte entre lo plástico y la literatura. Finaliza con las obras de autoras que establecen sus cuerpos como el espacio de representación, un lienzo sobre el que el texto cobra relevancia: como mensaje emancipador y como respuesta a la violencia. Ruiz Garrido toma como punto de partida la historia de Porcia, mujer de Plutarco que se autolesiona para demostrar su valentía y ejemplifica cómo en la actualidad hay mujeres que también usan su cuerpo como lienzo a partir del cual exponer su mensaje como Regina José Galindo, Shirin Neshat, Lalla Essaydi o Adela Marín.

Eva María Ramos Frendo, por su parte, trata la inclusión del movimiento en la obra de arte. El estudio parte de Isadora Duncan, una bailarina estadounidense, inmortalizada por numerosos artistas ejecutando sus danzas llenas de expresión y emoción. Estas imágenes inspiran a publicistas que ilustran sus anuncios con mujeres «en movimiento» caracterizadas por una gran «belleza física y un reclamo sexual» (139). Las consideradas danzas orientales también tienen su espacio, aunque sean consideradas por la moral dominante como inapropiadas. Sin olvidar los nuevos ritmos (*jazz*, *swing*, *charlestón*, *fox-trot*, etc.). O el fenómeno del *negritismo* que consiste en ilustrar el producto con la imagen de una mujer negra desarrollando bailes sensuales. Ramos Frendo nos muestra numerosos ejemplos de la representación de estos ritmos nuevos que ilustran la publicidad, sobre todo, en las revistas. Estos anuncios repiten la representación que se hace tradicionalmente de las mujeres, «la imagen femenina es utilizada como objeto decorativo y de reclamo sexual... y su plasmación tiende a recrearse en su cuerpo y la belleza del mismo» (158). Entre otras cuestiones de la representación de las mujeres que plantea este ensayo, el cuerpo surge de nuevo como un elemento actual que debe de continuar deconstruyéndose desde una perspectiva de los estudios críticos feministas.

Luis Puelles Romero cierra la segunda parte con la representación de las mujeres como espectadoras. Empezamos esta parte como lectora, pasa a escritora, a ser representada para ser observada como sucede en la publicidad y se cierra el círculo situándola en el papel de observadora. Será fundamental para entender el desarrollo argumental de la investigadora el concepto kantiano de «sujeto estético» y cómo el placer estético de la contemplación que llevan a cabo «espectadores y espectadoras» formados cambia en el siglo XIX cuando se populariza el acceso a los espectáculos. Con la entrada de la burguesía y las clases menos educadas se propi-

ciará que los contenidos sean más banales y estén marcados por el efectismo que provoca emociones. Surge con fuerza el melodrama. De esos espacios populares donde hay ruido y desorden se pasa a espacios en los que el público puede aislarse individualmente, abstraerse, de una forma especial en los palcos. Las mujeres son muchas veces representadas como espectadoras en estos espacios de individualización, por excelencia. En esta soledad el espectador se puede abandonar a «sentir». En el siglo XX, será el cine el que democratice las emociones en estos espacios de entretenimiento. Un claro ejemplo se encuentra en la película de Woody Allen, *La rosa púrpura de El Cairo*. En ella, Cecile, la protagonista, deambula entre la realidad de aquí y la realidad recordando a otras espectadoras como Emma Bovary, el personaje de Gustave Flaubert.

Isabel Garnelo, en la tercera parte del libro, presenta la serie «Todo es mentira, salvo alguna cosa», en la que reflexiona sobre la imagen y la palabra del mundo financiero. Un trabajo interesante e inquietante que invita a una reflexión crítica de la situación social actual, pero que también invita a una reflexión metalingüística del arte y el texto.

El último capítulo está dedicado a la obra CV de Noelia García Bandera. Sobre la fotografía en blanco y negro de algunas investigadoras escribe en letras rojas un breve currículum que crea un espacio cuadrado enmarcando estas imágenes. Un proyecto que, personalmente, me evocan las obras de algunas de las autoras mencionadas por Ruiz Garrido: Shirin Neshat y Lalla Essaydi.

Para finalizar, se debe mencionar la cuidada edición en la que destacan las imágenes que ejemplifican los distintos análisis. A pesar de estar reproducidas en blanco y negro (la mayoría son obras en color) son de una gran nitidez y permiten observar los detalles que describe la investigación. A lo que hay que añadir un texto claro y de fácil lectura.

Se trata de un libro altamente recomendable para las y los profesionales del mundo artístico, de la crítica del arte y estudiosas y estudiosos del campo de la estética y el arte, sobre todo, contemporáneo.

**Dori Valero-Valero**

Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano  
Universitat Jaume I  
avalero@uji.es

LIN ELINOR PETTERSON

*Gender Performance and Spatial Negotiation in the Neo-Victorian Novel*

Málaga: Universidad de Málaga, Textos Mínimos, 2014

167 páginas

La Inglaterra del siglo XIX está siendo revisitada en numerosas obras contemporáneas, especialmente en los ámbitos de la literatura, el cine y el arte. El *revival* de la época victoriana ha sido bautizado como *retro-, pseudo- o post-victorianismo*, aunque el término más utilizado y comúnmente aceptado es *neo-victorianismo*. El género neo-victoriano –discuten varios autores– permite a lectores (y a espectadores) contemporáneos visitar hechos históricos, pero sobre todo, crea un «canal de comunicación» (Arias & Pulham, 2010: xxv) entre presente y pasado. Es quizá desde 1990 que este subgénero de la literatura histórica muestra su característica subversiva. El género neo-victoriano se convierte así en una herramienta para dar voz a minorías acalladas durante la época; es, entre otras, una herramienta para el feminismo.

En su investigación, Lin Elinor Pettersson repasa tres principales obras neo-victorianas: la aclamada *Nights at the Circus* (1984) de Angela Carter, la controvertida *Tipping the Velvet* (1998) de Sarah Waters, y la historiográfica *Dan Leno and the Limehouse Golem* (1994) de Peter Ackroyd. Parcialmente basado en la tesis de final de Máster de Pettersson por la Universidad de Málaga (2010), este volumen examina la relación entre género y espacio en el mundo del espectáculo inglés decimonónico. Así, la autora analiza en detalle a las protagonistas de las obras previamente mencionadas, fundamentando sus ideas en la obra *Gender Trouble* (1990) de Judith Butler, los estudios sobre cultura popular del diecinueve y las revisiones neo-victorianas de la época.

Pettersson introduce al lector las ideas feministas de Butler (1990), haciendo hincapié en el concepto de *género*. El género, argumentó Butler, no se trata de una idea sencilla; por el contrario, se considera como algo fluido, múltiple y abierto al cambio. Desde este punto de vista, Pettersson examina a las protagonistas de *Nights at the Circus* (1984), *Tipping the Velvet* (1998) y *Dan Leno and the Limehouse Golem* (1994), identificando a tres intérpretes femeninas que reivindican su presencia como mujeres en una época especialmente restrictiva para ellas. El análisis de Pettersson toma como partida la teoría de género de Butler y examina a las tres mujeres de las obras neo-victorianas como algo más que meras actrices, revisitando el *music hall* del XIX y los bajos fondos londinenses. Así pues, la obra de Pettersson demuestra que el género humano tiene características múltiples y se basa en un comportamiento social o «social performance» (p. 18).

En el capítulo dos del volumen, Pettersson explica el marco teórico de su investigación, el cual se divide en tres partes. En la primera, la autora repasa las teorías de Judith Butler en *Gender Trouble* (1990), estableciendo la tridimensionalidad del género: sexo anatómico, identidad y representación del género. La segunda parte del marco teórico incluye un repaso de los ejemplos de espectáculos victorianos, prestando especial atención al circo, al *music hall* y al *freak show*, y su relación con la interpretación del cuerpo femenino. La tercera y última parte del marco teórico se centra en una visión del Londres victoriano como escenario y, a su vez, de la vida urbana como espectáculo teatral.

En su repaso de la teoría feminista de Butler, Pettersson expone los espectáculos drag como evidencia de la tridimensionalidad del género. Así, sexo anatómico, identidad y representación del género se invierten mediante la actuación. Mientras que en la vida real la sociedad tiende a rechazar al individuo travestido y a tratarlo como *Otro*, la práctica se torna espectáculo sobre los escenarios. Esta actuación deja patente la transferibilidad, maleabilidad y multiplicidad del género.

El mundo del espectáculo victoriano, defiende Pettersson, suponía para las mujeres de la época una forma más de escapar del ámbito *privado* al que se veían restringidas y les permitía tener control sobre sus cuerpos. Actrices en el music hall londinense, mujeres con anomalías anatómicas en los *freak shows* y mujeres que no se ajustaban a los cánones físicos de la mujer decimonónica, eran vivas representaciones de la maleabilidad del género. El horror y la fascinación científica que estas mujeres provocaban en el público las llevaba a actuar para circos, donde una mujer musculada vestida con los trajes encorsetados del diecinueve podía levantar aplausos, pero también desprender cierto erotismo. Rodeando de fieras a las trapezistas, mujeres barbudas y forzudas se logra crear un ambiente de artificialidad propio del espectáculo victoriano.

Sin embargo, en los music halls la línea entre real y ficción se difumina, ya que no es extraño que los actores y actrices se salgan del personaje para dirigirse directamente al público. Todo esto, defiende Pettersson, contribuye a la idea de actuación social del género, según la cual los humanos somos actores y actrices que actuamos para un público.

Yendo más allá, Pettersson busca identificar la forma en que las mujeres protagonistas de *Nights at the Circus* (1984) y *Tipping the Velvet* (1998) son capaces de subvertir el género e invertir el poder, apropiándose de la *mirada* en su actuación y quedando en control de la situación. Los victorianos, aventura Pettersson, estaban al corriente de la artificialidad del género y buscaban subvertir los roles mediante las diversas formas de espectáculo populares. Además, mediante su análisis de *Dan Leno and the Limehouse Golem* (1994), Pettersson explora cómo el travestismo masculino y femenino sobre los escenarios rompe con las categorías previamente establecidas por la sociedad.

El capítulo tres examina cómo el género se representa sobre los escenarios victorianos y cómo, mediante su interpretación, los actores y actrices eran capaces de manejar la *mirada* a su antojo. Los escenarios se convertían en herramienta para revelar la artificialidad social del género, revelando su maleabilidad mediante el travestismo.

Después de examinar el mundo del espectáculo victoriano, en el capítulo cuatro Pettersson analiza la interpretación del género fuera de los escenarios. En esta sección, la autora defiende que la identidad de género era, en el Londres victoriano, una mera repetición de actos sociales; este tipo de actuación se veía envuelto por un Londres a menudo equiparado a un escenario, donde los habitantes eran capaces de borrar las líneas entre géneros. Así, el género es fluido, cambiante y transferible (Pettersson, 22). La teatralidad del Londres victoriano ha sido tema de discusión en numerosas obras literarias. La figura del *flâneur* masculino o la *flâneuse* femenina no es extraña en la literatura decimonónica. La *flânerie* consiste en la observación de la ciudad como si de un escenario se tratara. El *feuilleton* precisamente, emerge como género para su publicación en revistas y periódicos de la época, describiendo con detalle escenas de la vida



cuotidiana londinense. George Sand y Charles Dickens, entre otros, son especialistas en el género.

En el capítulo cinco la autora examina la teatralidad de los textos neo-victorianos bajo escrutinio. Las novelas neo-victorianas, propone Pettersson, gozan de un potencial performativo, dado que imitan un pasado histórico para un público moderno. Sin embargo, no dejan de ser obras de ficción, creando la ilusión de veracidad característica del teatro. En concreto, la autora equipara *Nights at the Circus* y *Tipping the Velvet* a obras teatrales en tres actos, y *Dan Leno* a una en cinco.

Pettersson recorre las tres obras neo-victorianas con la intención de explorar el poder subversivo del género (humano y neo-victoriano); así, *Nights at the Circus* (1984) y *Tipping the Velvet* (1998) contribuyen a su tesis de que lo histórico y lo ficticio se entremezclan. Las protagonistas femeninas de ambas novelas, Fevvers y Nan, desestabilizan el orden social convencional y se libran de estereotipos, reclamando su presencia y ganando dominio sobre sus propios cuerpos, más allá de la *mirada* masculina. La performatividad del género se ve también expuesta en *Dan Leno and the Limehouse Golem* (1994), cuyo análisis le sirve a la autora para visitar la volatilidad y maleabilidad del género como constructo social, que Ackroyd consigue resaltar mediante personajes travestidos dentro y fuera de los escenarios londinenses decimonónicos.

En conclusión, Pettersson afirma que mientras que el género humano ha sido defendido como una representación estilizada de actos performativos sociales, el revival neo-victoriano representa el pasado. El género neo-victoriano, defiende Pettersson, es un movimiento literario performativo: igual que el teatro decimonónico, el género neo-victoriano es capaz de subvertir el canon y mostrar un nuevo punto de vista para el lector. En este subgénero literario, historia y ficción se mezclan al antojo del escritor o de la escritora, permitiendo reciclar voces y hechos del diecinueve para conseguir algo novel. En definitiva, la tesis de Pettersson concluye con que la performatividad del género humano se equipara a la performatividad del género neo-victoriano, siendo ambos manipulados por y para un público.

## Referencias

- ACKROYD, Peter (1994) *Dan Leno and the Limehouse Golem*. London: Vintage, 2007.
- ARIAS, Rosario & PULHAM, Patricia (2010) «Introduction», *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*. Ed. Rosario Arias y Patricia Pulham. Basingstoke: Palgrave Macmillan, xi–xxvi.
- CARTER, Angela (1984) *Nights at the Circus*. London: Vintage, 2016.
- WATERS, Sarah (1998) *Tipping the Velvet*. London: Virago, 2006.

**Victoria Puchal Terol**  
 Universitat de València  
 mapute@alumni.uv.es

## EDUARDO DE GUZMÁN

*Aurora de sangre. Vida y muerte de Hildegart*

Madrid: La Linterna Sorda, 2014

208 páginas

*Aurora de sangre. Vida y muerte de Hildegart*, es una historia tan dramática como turbadora publicada por primera vez en 1973 por el escritor y periodista Eduardo de Guzmán. Hoy tenemos la suerte de contar con una nueva edición a cargo de La Linterna Sorda, recordándonos de nuevo la existencia de dos personas, madre e hija (Aurora y Hildegart) que en tiempos de la República construyeron una historia totalmente inusual. Este periodista, que conoció los hechos narrados de primera mano (cubrió como redactor del periódico *La Tierra* el asesinato que perpetró la madre sobre su hija) logra introducirnos en los hechos que entonces sucedieron, a través de las conversaciones que tuvo con Aurora en la Cárcel de Mujeres de Madrid, en un intervalo de tiempo breve después de haberse producido la muerte. No cabe la menor duda de la importancia de este texto de Eduardo de Guzmán, que acompañado por Ezequiel Endériz, un redactor de renombre, forman parte del entramado dialectal con Aurora Rodríguez, madre de la figura central del libro.

En primer lugar, es necesario explicar cómo Aurora llega a concebir a su hija. Proveniente de una familia gallega adinerada, tuvo oportunidad de recibir una educación ejemplar para una mujer según la concepción de utilidad que tenía la misma en la sociedad. Su formación como persona culta fue a través de las lecturas a filósofos y contemporáneos de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Anecdóticamente, Aurora, siendo pequeña, le dijo a su padre que ella quería tener una muñeca que hablara y tras la negativa del padre, por imposibilidad real, Aurora le afirmó que algún día poseería una muñeca con las facultades de un ser humano. Por tanto, Aurora pasó toda su adolescencia investigando y esperando el momento oportuno para crear su obra maestra, un modelo perfecto de ser humano, preferiblemente *hembra*, con el que llevarlo a las esferas más altas de la sociedad con trabajo y perseverancia, destacando por su conocimiento e inteligencia. Una creación humana pero con tendencia robótica, ya que, el objetivo de su vida estaría impuesto por su progenitora. ¿El problema? La elección del hombre con quien traerla al mundo.

Una vez abordado este tema con más obligación y repulsión que lujuria y placer a causa del rechazo hacia lo carnal, finalmente, consiguió traer al mundo su utopía. Acto seguido, se desvinculó del padre y educó a su hija según el ideal que tenía en mente.

Hildegart fue el nombre designado, pero como correctamente afirma Eduardo de Guzmán «Hildegart es un nombre que no existe» (De Guzmán, 2014:11), ya que Aurora compuso un nombre con las palabras «hilde», conocimiento, y «gart» jardín, siendo el futuro de la pequeña Hildegart como un jardín de sabiduría. En la medida que avanzaba su vida Aurora estaba orgullosa del modelo que estaba creando. Ella la formaba y se convirtió en una niña prodigio y adelantada a su tiempo. Conocía varios idiomas, estudió tres carreras universitarias, trabajó como periodista y escritora gracias a una larga lista de artículos, opiniones y libros. También impartió conferencias pese a su cor-

ta edad. Fue una mujer intelectual, revolucionaria, socialista, feminista y activista que destacó en la Segunda República Española. Nos muestra como Hildegart, a sus diez o doce años, ya había hecho mucho más que la mayoría de la gente adulta. Fue una persona atípica, debido a su precocidad en obtener un talento depurado. En muchos sentidos, una joven extraordinariamente culta, que escribía con facilidad, argumentaba con acierto y exponía sus ideas de forma lúcida y brillante. Se puede comparar notablemente con la encarnación del super-hombre por el pensador alemán, Friedrich Nietzsche.

Uno de los intereses del autor es mostrar un símil sobre el asesinato de Hildegart de la mano de su propia madre con el régimen totalitario y opresivo que detonó el 18 de julio de 1936, en la posteriormente denominada Guerra Civil Española y que se mantuvo hasta la muerte del caudillo. Esta época se caracteriza por la represión, la censura, la falta de libertad e igualdad, de derechos y de emancipación del hombre, exactamente lo mismo que hizo Aurora con su «escultura de carne», como nombraba a su hija.

Enlazando la idea anterior, nos adentramos en un entramado metafórico mediante las relaciones de dominación, de autoridad y de poder, en las que apreciamos como una mujer es capaz de erradicar la libertad de otra al no estar de acuerdo con querer marcharse de casa y encontrar su espacio vital lejos de sus posesiones. Aquí, nos muestra a Aurora como una mujer protectora y tiránica. Realizando un paralelismo, Hildegart fue para Aurora como una cámara de usar y tirar, ya que, en el momento en que no le ha sido útil o no le convencieron sus ideales, prefirió perderla. La diferencia reside en la vida que se desperdició y además, por el posible futuro brillante que le hubiese podido acontecer.

El crimen tuvo lugar en su propia casa, el 9 de junio de 1933. Un suceso sorprendente e inexplicablemente trágico que realizó Aurora con cuatro disparos sobre su hija. Paradójicamente, la autora estaba convencida de que había sido lo correcto, siendo responsable y consciente de su acto. Ciertamente es, según sus declaraciones, que la asesinó para que no pudiera separarse de ella.

En resumen, un texto a modo de documental periodístico con el propósito de permanecer vivo el recuerdo de Hildegart, para comunicar a los lectores la importancia de continuar el camino que empezó Hildegart, el de conseguir una sociedad caracterizada por la libertad, la igualdad, los derechos, la emancipación y la lucha para convivir justamente. Deberíamos intentar abordar la lucha por los derechos de la mujer, fundamental en Hildegart, pero que dicha lucha se materialice, puesto que, es necesario y lógico para el funcionamiento vital de toda mujer.

Por último, solamente nos cabe imaginar quién pudo llegar a ser la joven Hildegart. Lo que sí sabemos es que su camino se truncó, muriendo sin despertar de un profundo sueño. Fue lo primero en formular para mejorarla y lo más efímero que disfrutó, la vida.

**Miguel Pou Pérez**  
Universitat Jaume I  
al339390@uji.es

SVETLANA ALEXIÉVICH

*La guerra no tiene rostro de mujer*

Traducción: Yulia Dobrovolskaia y Zahara García González

Barcelona: Debate, 2015

367 páginas

Svetlana Alexiévich, aunque nacida en Stanislav (Ucrania) en el año 1948, se estableció con su familia en Bielorusia (de donde era originaria) y allí estudió periodismo en la Universidad de Minsk. Premio Nobel de Literatura 2015, la academia sueca destacó en ella «sus escritos polifónicos, un monumento al sufrimiento y al coraje en nuestro tiempo». En este libro, corroborando lo antedicho, construye una hermosa narración en torno a unas mujeres (alrededor de un millón) que lucharon con la Unión Soviética en la Segunda Guerra Mundial, mujeres a las que entrevistó personalmente entre los años 1980 y 1982, acercándose a sus vivencias personales y a sus historias grupales. Son, ellas, aquí, las que tienen la palabra. El protagonismo recae en ellas; de ellas es la voz en el conflicto bélico y en los años que le subsiguieron. Porque también ellas, de múltiples formas, pero también en primera línea, viven las agresiones generadas por las guerras.

Alexiévich busca una amplitud de miradas, especialmente las de las mujeres, pero también las de toda la gente sencilla, humilde y anónima que vive la guerra: aquellas que siempre la pierden. Se apuesta por una visión emocional, donde se los sentimientos juegan un necesario papel. Mostrando las *pequeñeces* y detalles que ocurren durante los conflictos y no las grandes victorias batallas, anula el aura de gloria de los conflictos bélicos, ese aura que tantas veces el patriarcado ha construido falazmente a su alrededor. La autora obtiene testimonios vivos de la historia que desea contar, una historia muy dura, de situaciones traumáticas y pérdidas humanas. Es un libro que rompe la visión heroica de la guerra. Aquí no hay gloria, sino muerte, cadáveres, asesinatos, suicidios, destrucción, violaciones, hambre... y, en definitiva, todos los horrores asociados a un conflicto que destrozó generaciones.

El libro se sitúa en un espacio concreto, el de las mujeres del bando soviético, uno de los vencedores en la guerra. Pero no es la historia de las que se quedaron en casa soportando las pérdidas y las agresiones de la soledad. Por el contrario, *La guerra no tiene nombre de mujer*, abarca múltiples historias de acción: las de enfermeras, francotiradoras, aviadoras, que estuvieron en primera línea del frente, mujeres muy diferentes que desde muy corta edad vivieron experiencias traumáticas, conviviendo con la muerte, las amputaciones, las heridas y las quemaduras graves, hechos que marcarían sus vidas para siempre, tanto física como psicológicamente. Su reincorporación a la cotidianidad tras la guerra fue especialmente difícil. A estas experiencias, se suman las que la autora nos refiere sobre quienes combatieron en las zonas ocupadas por los nazis, no olvidando la dura represión hacia la población civil rusa y hacia los judíos que vivían en esas zonas. Con todo, no ahorra, tampoco, sus críticas al estalinismo. En la actualidad tampoco las ahorra hacia Putin. No po-

día ser de otra manera. Como mujer consciente de lo que ocurre a su alrededor, no puede dejar de percibir la manipulación, el error y el horror. Su respecto al mundo ruso de la literatura y la ciencia no se expande hacia el de los políticos. Por estas cuestiones, *La guerra no tiene rostro de mujer*, libro acabado en 1983, no pudo ser publicado de inmediato en Rusia, por cuestionar un a los políticos y, desde luego, por su crudeza. Solo la perestroika pudo abrirle camino. Ahora el Nobel diversifica en cientos de senderos ese camino.

Volviendo al libro, éste también se pregunta ¿Cómo vivían las mujeres de esta época feminidad? La cuestión no es nimia. Debían adoptar una determinada actitud en la enfermería para velar con éxito por los moribundos, pero en las trincheras y en el campo de batalla debían de ser como hombres, eliminando cualquier rastro de lo que se supone características de lo femenino, no solo por el tipo de ropa usada en combate (que hacía que parecieran chicos, siendo en muchas ocasiones confundidas de género por sus camaradas o sus enemigos), sino por un comportamiento que se asimilaba con la masculinidad. La cuestión del género se percibe con toda claridad, con el eterno cuestionamiento que se hacen de los roles.

En definitiva, una lectura obligatoria para aquellas personas que quieran conocer una nueva visión de la guerra, narrada por mujeres en primera persona, con toda crudeza y realismo. Y con toda emoción.

**Nicolás Gil Ramón**

Universitat Jaume I de Castellón  
al269398@uji.es

MERCEDES SÁNCHEZ SÁINZ; MELANI PENNA TOSSO Y BELÉN DE LA ROSA RODRÍGUEZ

*Somos como somos. Deconstruyendo y transformando la escuela*

Madrid: Los Libros de la Catarata, 2016

191 páginas

Esta obra parte de la experiencia y reflexión de las tres autoras sobre temas de educación inclusiva y diversidad con el fin de exponer sus aprendizajes al respecto y de proponer unos recursos didácticos que integren varios tipos de diversidad: sexo-genéricas, funcionales, culturales, materiales, físicas y aquellas no visibilizadas.

Miguel López Melero prologa el libro y reconoce el valor del mismo por las aportaciones que supone para caminar hacia una escuela que atiende todo tipo de diversidades, siendo incluyente y no discriminando al alumnado «diferente».

Se cuestiona el concepto de «norma»; pretender que la escuela responda a la globalidad del alumnado clasificándolo entre quienes se encuentra a un lado u otro de la línea de la normalidad, es una utopía que no responde a la realidad. Todas las personas somos diversas.

Las autoras aprovechan su experiencia laboral-pedagógica, como capacitadoras de educación superior y no formal, así como sus vivencias personales para aportar un enfoque diferente de este tema. Igualmente, su activismo y lucha en pro de la igualdad, las hace sensibles a detectar situaciones de marginación e intentar ponerle remedio.

Este manual, instrumento de educación inclusiva que contribuye a la formación del profesorado de las etapas de Educación Infantil y Primaria, está estructurado en tres partes, precedidas de prólogo e introducción y clausuradas con un epílogo. La introducción pone de manifiesto el concepto de diversidad, seguido de una serie de aclaraciones que ayudan a entender el sentido de este material y explicitación del formato que han elegido para presentarlo.

La primera parte, «¿Qué traigo en mi mochila?» profundiza en la teoría, explicando cómo vivimos condicionados por los estereotipos de género, que marcan y regulan de forma implícita la división del trabajo entre hombres y mujeres. Esta parte dividida en tres capítulos se posiciona en el cuerpo como punto de partida que encarna lo político, social y sexual.

El cuerpo no es solo biológico, sino que es percibido de forma diferente según la época histórica y el lugar. Se establecen unas leyes implícitas y explícitas que rigen cómo debe de ser, qué es lo bueno y lo menos bueno, en función de que se ajuste a la 'norma' que señala el color, estatura, grosor, etc. La heteronormatividad, el patriarcado, el capitalismo y las políticas neoliberales modulan nuestros cuerpos. En educación se aplican reglas semejantes y aquellos cuerpos que se alejan de la «norma» son menos valorados y no reconocidos.

El fin de esta obra, según las propias autoras, es que «Niños gordes, bajos, trans, con diversidad funcional, colores de piel variados y todo el elenco de realidades diversas tienen que ver respetada su existencia y disponer de referentes positivos

que les acompañen en su proceso vital, que les sitúe en el mundo con una visión positiva de la diversidad».

La segunda parte «Material didáctico» recoge una programación de seis unidades de trabajo que se pueden aplicar tanto como talleres monográficos, como actividades en el aula. Pretenden ser una guía y orientación para desarrollar la diversidad en la escuela.

Cada unidad está articulada en torno a un tema de diversidad como, por ejemplo, el cuerpo humano, las culturas, las forma de funcionar (diversidad funcional), los gustos personales, las orientaciones afectivas y los tipos de familia, etc. Pero además en cada una se contiene de forma natural otras diversidades, por lo que, a través de la perspectiva de género, se plantea un abordaje transversal que atienda a más personas y sus especificidades.

La tercera parte de esta obra: «¡Practicamos!» utiliza el recurso didáctico de casos prácticos recogidos de experiencias reales para fomentar la reflexión y el entrenamiento del profesorado. Se presentan siete situaciones con distintos puntos de vista, que incitan a la reflexión y al diálogo interno con el fin de clarificar el posicionamiento que como docente se ha de asumir.

Las realidades descritas son más o menos habituales en los centros educativos y afectan al aprendizaje de las y los pequeños. Entre ellas está: vivir en una familia de acogida con dos papás, la transexualidad, la diversidad funcional, la orientación del deseo, la enfermedad mental, la intersexualidad y la diversidad étnico-cultural.

Una virtud de este manuscrito es el lenguaje cercano y libre de sexismo en el que está redactado. La forma de resolver las actividades no es rígida y utiliza una estructura diferente, de forma que no se convierte en una manera monótona y uniforme para resolver las situaciones que a lo largo de las páginas se van presentando.

La formación del profesorado está asegurada con la lectura de esta obra. Si además se reflexionan, adaptan y practican las propuestas educativas en las aulas de Educación Infantil y Primaria, se estará enseñando valores de respeto, tolerancia, comprensión, solidaridad e inclusión de todas las personas con sus diversidades.

Pero como afirma Ana Cuéllar, estudiante de Grado de Educación Social de la Universidad Complutense de Madrid en el «Epílogo», una lectura profunda de esta obra, supone el inicio de ir más allá de la atención a la diversidad que el sistema educativo ha planteado y mirar hacia otras maneras de educar que rompan las «costumbres» adquiridas, la visión de una normalidad inexistente, porque todas las personas somos únicas y diversas. Desde el feminismo se han ofrecido suficientes críticas al sistema patriarcal, que perpetúa las diferencias y concentra el poder en unos pocos, como para ir tomándonos en serio la tarea de educar desde otros puntos de partida, si queremos avanzar hacia una sociedad igualitaria en la que quepamos todos y todas.

**M<sup>a</sup> Ángeles Goicoechea Gaona**  
Universidad de La Rioja  
angeles.goicoechea@unirioja.es

### **Selección de artículos**

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

<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/about/submissions#authorGuidelines>

### **Envío de los artículos**

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

### **Próximos números monográficos de Asparkía**

#### **Asparkía 32 (2018)**

**Monográfico:** Título sin concretar

**Edición a cargo de:** Emma Gómez Nicolau y Laura Castillo Mateu (Universitat Jaume I) [enicolau@uji.es](mailto:enicolau@uji.es) y [lcastill@uji.es](mailto:lcastill@uji.es)

#### **Call for papers:**

<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/announcement>



### **Selecció d'articles**

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

<http://www.e-estives.uji.es/index.php/asparkia/about/submissions#authorGuidelines>

### **Enviament dels articles**

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

### **Pròxims números monogràfics d'Asparkia**

**Asparkia 32 (2018)**

**Monogràfic:** Títol per concretar

**Edició a càrrec de:** Emma Gómez Nicolau i Laura Castillo Mateu (Universitat Jaume I) [enicolau@uji.es](mailto:enicolau@uji.es) y [lcastill@uji.es](mailto:lcastill@uji.es)

**Call for papers:**

<http://www.e-revistes.uji.es/index.php/asparkia/announcement>





Fig. 29

Fig. 30





Marina Tsvetáieva  
**EL RELATO DE SÓNIECHKA**

Edició crítica i traducció de Maria García Borrás



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

Prólogo de Almudena Grandes



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

Prólogo de Ciro Paoletti



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



PREMIO NACIONAL DE EDICIÓN UNIVERSITARIA MEJOR COLECCIÓN 2004

**VOCES PROFÉTICAS. RELATOS DE ESCRITORAS FEMINISTAS DE ENTRESIGLOS (XX-XXI)**

Selección, introducción y edición crítica a cargo de: Patricia Alcaraz, Susana y Concha Barral, Lidia López



**MUJERES MAXIMALISTAS**

Selección, introducción y edición crítica a cargo de: María de Cidre y Lidia López



Sunil Nampashi  
**FÁBULAS FEMINISTAS**

Introducción y traducción de Ana García Aragón



Pilar Godoy  
**IONES DE BLOOMSBURY**

Prólogo de María Passavento



Clotilde Mato de Turrer  
**AVES SIN NIDO**

Edición crítica de Susi Sales Salvador Prólogo de Susi Sales



**COLETTE UNIVERSAL**

Lidia López y Clotilde Llorca, eds.



Duquesa de Abrantes  
**RELATOS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES**

Edición y traducción de María Luisa Burguete Tostel



María Pilar Matut Aznar  
**VIOLENCIA DE GÉNERO**

Introducción y traducción de Ana García Aragón



María Iordánidu  
**LOKANDRA**

Introducción, traducción de Piedad Jaume Martínez Gómez Prólogo de Lidia López y Clotilde Llorca Edición de Susi Sales



Nieves Muñoz Muñoz  
**LOS ECOS DEL BANQUETE NO ESCRITO**



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



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

Edición de Margarita Bujá y prólogo de Lidia López a cargo de Lidia López y Clotilde Llorca



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

Prólogo de Lidia López



Clotilde Rafols-Iribarnena  
**Ni ZANAKO (MI HIJA)**

Edición crítica y traducción de Susi Sales Salvador Prólogo de Lidia López



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







Preu: 8 €