

**UNA HABITACIÓN PROPIA:
FEMINISMOS Y DIFERENCIA IBÉRICA**

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

RESUMEN

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

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

ABSTRACT

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

Keywords: iberian feminisms, feminine mystique, feminist art.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Feminismos ibéricos: la feminidad al servicio del fascismo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

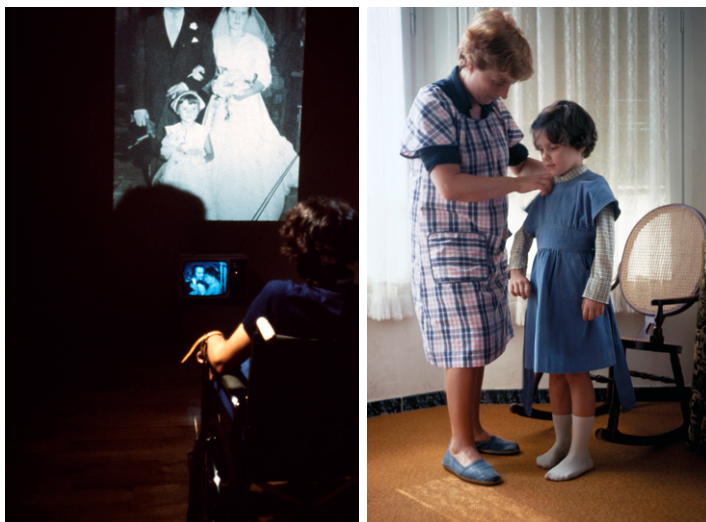


Imagen 2. Fina Miralles, *Standard*, 1976. Fotografía y diapositiva de la instalación. Cortesía del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y la artista.

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



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

3. La mujer ideal total: discursos y contrarrepresentaciones

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

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

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



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

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

Mais uma mulher
 Estampada e confinada em sua própria matéria

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

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

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

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



Imagen 5. Ana Vieira, *Santa Paz doméstica, domesticada?*, 1977-20117. Instalación de medidas variables. Imagen de Manuel Teles. Cortesía del Centro de Arte Contemporânea Graça Morais (CACGM) y Miguel y Paula Nery.

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

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

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

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

4. La mujer ideal total: discursos y contrarrepresentaciones

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referencias

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

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

Recibido el 28 de febrero de 2023
 Aceptado el 29 de septiembre de 2023
 BIBLID [1132-8231 (2023: 163-180)]