

# *Dossiers*

F e m i n i s t e s



## Desafíos de género



*Dossiers Feministes 21*

# **Desafíos de género**

Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escribano

Universitat Jaume I

**Dossiers Feministes** és una publicació bianual que apareix en forma de monogràfic.

NOTA: Adjuntem al final de cada número les normes de redacció per a l'enviament dels treballs i de les obres originals.

**Edició del monogràfic a càrrec de:** Juncal Caballero Guiral y Carmen María Fernández Nadal. Universitat Jaume I.

**Directora:** Dora Sales Salvador (Universitat Jaume I).

**Secretària:** Rosa Monlleó Peris (Universitat Jaume I).

**Comité de Redacció:** Isabel Asensio Andrés (*Artista*); Laia Climent i Raga (*Universitat Jaume I*); Josemi Lorenzo Arribas (*Universidad Complutense de Madrid*); Miren Llona González (*Euskal Herriko Unibertsitatea*); Llum Sanfeliu Gimeno (*Universitat de València*); Olga Salido Cortés (*Universidad Complutense de Madrid*); Ingrid Vendrell Ferran (*Freie Universität Berlin*).

**Consell Assessor:** Ana Aguado Higón (*Universitat de València*); Capitolina Díaz Martínez (*Universitat de València*); Rosa de Diego Martínez (*Euskal Herriko Unibertsitatea*); Mónica Moreno Seco (*Universitat de Alacant*); Roberta Quance (*The Queen's University of Belfast*); Meri Torras Francés (*Universitat Autònoma de Barcelona*).

**Redacció:** Dossiers feministes. Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escibano. 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.

**Imatge de portada:** *Cien mil hijos de San Luis, Serie La Pepa*, 2012. Fotografia de Leticia Reig.

**Dossiers Feministes** no s'identifica necessàriament amb els continguts dels articles firmats.

**Dossiers Feministes** es troba indexada en la base de dades de l'ISOC del CINDOC i en el LATINDEX.

**Disseny i maquetació:** Drip studios s.l.

**Publicacions de la Universitat Jaume I**

Realització: Drip studios S.L.

Impressió: Algrafic S.L.

Dip. legal: CS-55-2011

ISSN: 1139-1219

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

DOI número revista: <http://dx.doi.org/10.6035/Dossiers.2016.21>

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

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogràfiques

**DOSSIERS feministes.** -21-. -Castelló: Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escibano: Publicacions de la Universitat Jaume I.  
Bianual  
ISSN 1139-1219

1. Feminisme - Revistes. I. Universitat Jaume I (Castelló). Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escibano, ed. II. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat Jaume I, ed. 296(05)

## ÍNDICE / TABLE OF CONTENTS

### **Maria Medina-Vicent**

La fragilidad de las dicotomías sexuales y de género en el pensamiento de Paul B. Preciado  
*The fragility of Sexual and Gender Dichotomies in the Thought of Paul B. Preciado* ..... 5

### **Ana M<sup>a</sup> Palomo-Chinarro**

Ana Álvarez-Errecalde. Un ejemplo de lo que acontece en la confluencia  
de la maternidad y la creación plástica  
*Ana Álvarez-Errecalde. An Example of Developments in the  
Convergence of Maternity and Visual Creation* ..... 23

### **Elena Pérez Elena**

Marjane Satrapi. La artista que redibujó Irán  
*Marjane Satrapi. The Artist Who Redraw Iran* ..... 41

### **Irene Gras Cruz**

Rossana Zaera. Resiliencia artística  
*Rossana Zaera. Artistic Resilience* ..... 59

### **Jorge Luis Gallegos Vargas**

*Amora*: el inicio de la literatura sáfica en México  
*Amora: The First Lesbian Novel in Mexico* ..... 75

### **Alma López Vale**

La historia de Denver: transgresiones ocultas a la sombra de Sethe  
en la obra de Toni Morrison *Beloved*  
*Denver's (Hi)Story: Hidden Transgressions in the Shadow of Sethe  
Trough Toni Morrison's Novel Beloved* ..... 89

### **Beatriz Gallego Muñoz**

La andereño de ikastola (1965-1985): un nuevo modelo femenino  
*The Andereño of the Ikastola (1965-1985): A New Female Model* ..... 105

**Mar Rodríguez Vázquez**

Reflejos de supervivencia y rebelión: las mujeres de la guerra de Biafra en las novelas de Flora Nwapa, Buchi Emecheta y Chimamanda Ngozi Adichie  
*Portraits of Survival and Rebellion of Women in the Biafra War*  
*in Texts by Flora Nwapa, Buchi Emecheta and Chimamanda Ngozi Adichie* ..... 121

**David Luís López**

Eileen Gray: la emancipación femenina en la arquitectura moderna  
*Eileen Gray: Women's Emancipation in Modern Architecture* ..... 139

**Sandra Soler Campo**

Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer  
*Women and Music. Overcoming Obstacles and Ways to go* ..... 157

**Nieves Febrer Fernández**

Técnicas narrativas musicales en la construcción de la feminidad en el cine  
*Narrative Music Techniques in the Construction of Feminity in the Cinema* ..... 175

**Mariángeles Pérez-Martin**

Del salón al monasterio. Leocadia Zamora, un retrato de mujer en la corte isabelina  
*From the Hall to the Monastery. Leocadia Zamora, a Portrait of a Woman in Isabel's Court* . ..... 195

**Antonio López Amores**

Las condesas viudas de Cirat y Villafranqueza: papel activo en la lucha por sus intereses familiares (Siglo XVII)  
*The Widow Countesses of Cirat and Villafranqueza: Active Role in the Struggle over their Family Interests (17th Century)* ..... 215

CURRICULA

NOTES ON CONTRIBUTORS..... 232

# LA FRAGILIDAD DE LAS DICOTOMÍAS SEXUALES Y DE GÉNERO EN EL PENSAMIENTO DE PAUL B. PRECIADO<sup>1</sup>

## *THE FRAGILITY OF SEXUAL AND GENDER DICHOTOMIES IN THE THOUGHT OF PAUL B. PRECIADO*

Maria Medina-Vicent<sup>2</sup>  
*Universitat Jaume I de Castellón*

### RESUMEN

Contra-sexualidad es un término que suscita amplios interrogantes y escasas certezas. Sin embargo, lo que se pretende en este pequeño escrito no es alcanzar verdades absolutas. Más bien al contrario, nuestro objetivo es interrogarnos y desmontar las verdades de género a través de la obra de Preciado. Este artículo se centrará en la noción de contra-sexualidad y su carácter subversivo dentro de un marco social heteronormativo. Una aproximación a dicho concepto nos permitirá utilizar el dildo para desvelar la plasticidad de los cuerpos, los sexos y los géneros, en un nuevo mundo caracterizado por la heterogeneidad de prácticas sexuales y normas descentradas.

**Palabras clave:** postfeminismo, contra-sexualidad, prótesis de género, tecnologías del sexo, dildo.

### ABSTRACT

Contra-Sexuality is a term which opens a lot of questions but has limited certainties. Nevertheless, the aim of this essay is not to achieve absolute truths. On the contrary, the aim is to interrogate the truths of gender through the Preciado's Philosophy. This essay focus on the Contra-Sexuality term and its subversive nature in heteronormative society. An approach to this concept will allow us to use the dildo to reveal the plasticity of bodies, sexes and genders, in a new world with sexual practices diversity.

**Keywords:** Postfeminism, Contra-Sexuality, Gender Prosthesis, Sex Technologies, Dildo.

<sup>1</sup> Este estudio se inscribe en el Proyecto de Investigación Científica y Desarrollo Tecnológico titulado «Ética de la democracia: crisis de la política y nuevas formas de participación de la sociedad civil» (P1.1B2013-24), financiado por el Plan de Promoción a la Investigación de la Universitat Jaume I.

<sup>2</sup> Maria Medina-Vicent es Personal Investigador en Formación FPI-UJI (PREDOC/2013/16 – n ORCID: orcid.org/0000-0002-2716-6786) en el Departamento de Filosofía y Sociología de la Universitat Jaume I (Castelló de la Plana). Participa en el grupo de investigación «Filosofía política y ética empresarial» de la misma universidad. Sus líneas centrales de investigación son la filosofía feminista, los Critical Management Studies y la ética empresarial dialógica. Contacto: medinam@uji.es

## Introducción

El feminismo es transgresión, ya que socava los presupuestos universales y las estructuras sociales que se nos muestran como hechos naturales no susceptibles de transformación. Sin embargo, existen diferentes caminos para transgredir realidades y significados desde la teoría feminista. Partiendo de estas afirmaciones, nos adentraremos en los conceptos principales de la obra filosófica de Paul B. Preciado<sup>3</sup> (antes Beatriz Preciado), una figura que transgrede nuestra manera de entender el feminismo y los géneros, así como el modo generalizado de concebir el mundo.

El postfeminismo en el que se inscribe su trabajo se caracteriza por la descentralización del sujeto político del feminismo (Gill y Scharff, 2011; Gill, 2014), pasando de una noción cerrada de mujer a una incorporación de los grupos sociales históricamente excluidos en las reclamaciones feministas: lesbianas, gays, transexuales, transgénero, etc. Así, se incorporan las diferencias culturales, sexuales y políticas para desmitificar el ideal heterosexual y eurocéntrico de mujer que ha predominado en la lucha política feminista por la igualdad desde el siglo XVIII. Con el surgimiento de la teoría *queer*, se cuestiona pues el carácter natural y universal de la condición femenina a través de la explosión de toda una heterogeneidad de corrientes, propuestas y trabajos que dejan atrás el tradicional debate entre feminismo de la igualdad y de la diferencia, abriendo paso a un abanico inacabable de cuestiones a abordar (Lumby, 2014).

En el año 2002 Preciado publicó *Manifiesto contra-sexual* (Opera Prima, Madrid), considerada hoy en día una obra clave en el desarrollo de la teoría y el movimiento *queer*. Partiremos de esta obra para tratar el concepto de «contra-sexualidad», que contiene la intención de superar una noción natural de sexo, sexualidad y cuerpo. La contra-sexualidad es entre otras cosas «una teoría del cuerpo que se sitúa fuera de las oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad» (Preciado, 2002: 19), va más allá de las nociones dicotómicas del ser mujer o ser hombre. Es en este sentido en el que Preciado transgrede no solamente la forma de entender el género y el cuerpo biológico, sino la forma normalizada y generalizada de concebir las relaciones amorosas, sexuales y de poder en las sociedades occidentales actuales. Con la voluntad de des-naturalizar

---

<sup>3</sup> Beatriz Preciado ha cambiado recientemente su nombre por el de Paul B. Preciado, mostrando una vez más, la complejidad de su pensamiento y la imbricación de su filosofía con su vida práctica. Dicha acción puede entenderse como uno más de sus intentos por desestabilizar las fuerzas de dominación de los cuerpos, sexos y géneros a través de su propia lucha. Así, su decisión de habitar la masculinidad responde a razones vitalmente políticas, como se desprende de sus propias palabras en una entrevista realizada a mediados del año 2015: «Me cuesta pensar por qué alguien elegiría un solo género toda la vida. No veo mi situación como excepcional; lo excepcional es la inmovilidad de género en el resto de la gente. Estoy cambiando ahora, pero tal vez al final de mi vida quiera cambiar a otra cosa» (Curia, 2015).



y des-mitificar las nociones tradicionales de sexo y de género, la contra-sexualidad «estudia los instrumentos y los aparatos sexuales y, por lo tanto, las relaciones de sexo y de género que se establecen entre el cuerpo y la máquina» (Preciado, 2002: 21). Así, se conceptualiza el sexo como tecnología, y se conjuga con la idea de «prótesis de género», que resulta de vital importancia para repensar los procesos de asignación de sexo, género y sexualidad en la sociedad occidental, ya que nos permite concebir cualquier cosa/objeto como un potencial dildo.

En definitiva, este artículo es un ejercicio egoísta iniciado por el interés personal y académico que nos despierta el pensamiento de Preciado, una filosofía que nos empuja a transgredir nuestros propios límites como investigadoras, ciudadanas y mujeres. Por esta razón, a lo largo de estas páginas realizaremos un tímido acercamiento al concepto de contra-sexualidad, subrayando el papel de la prótesis de género, el sexo como tecnología y el uso del dildo para subvertir las prácticas sexuales heteronormativas que vertebran la lógica de género actual.

## **De la contra-sexualidad y la subversión de la heteronormatividad**

Los planteamientos filosóficos de Preciado tienen la capacidad de tornar volátil y difuso todo aquello que como seres humanos inmersos en una cultura concreta, creíamos irrefutable. La aproximación a su trabajo es siempre dolorosa, por lo que de reveladora tiene para el modo convencional de percibir el mundo. De este modo, nos atrae y repele cuál objeto de deseo por el que sentimos curiosidad y que al mismo tiempo nos aterra por su fuerza irrefrenable.

En este sentido, partimos del concepto de contra-sexualidad, término clave que vertebra la obra de Preciado ya citada. El prefijo «contra» nos pone sobre aviso, ya que torna explícita la intención central del escrito, que es, desmontar los pilares de género sobre los que se sustenta el mundo y también nuestra percepción del mismo. Intentar comprender la obra de Preciado nos va a poner en una situación delicada, nos va a obligar a luchar contra nosotros/as mismos/as, contra todas las convenciones sexuales que nos han sido enseñadas y hemos incorporado casi sin pestañear, amoldándonos a una u otra identidad de género. Así, una vez reconocido el carácter transgresor de la obra de Preciado, cabe destacar que el sexo se convierte en el objeto de análisis principal, pero no a partir de la diferencia sexual o el género, sino a través del concepto de dildo que trataremos más adelante. Para comenzar, nos vemos en la necesidad de exponer la definición de contra-sexualidad que Preciado establece:

La contra-sexualidad no es la creación de una nueva naturaleza, sino más bien el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros. La contra-sexualidad es. En primer lugar: un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, producto del contrato social heterocentrado, cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas. En segundo lugar: la contra-sexualidad apunta a sustituir este contrato social que denominamos Naturaleza por un contrato contra-sexual. En el marco del contrato contra-sexual, los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres, sino como cuerpos parlantes. Se reconocen a sí mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación, en tanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas, perversas. Por consiguiente, renuncian no sólo a una identidad sexual cerrada y determinada naturalmente, sino también a los beneficios que podrían obtener de una naturalización de los efectos sociales, económicos y jurídicos de sus prácticas significantes (Preciado, 2002: 18–19).

A partir de dicha definición, se pueden extraer dos ideas principales que nos servirán de piedras angulares en el recorrido que acabamos de emprender. En primer lugar, la idea de que no solamente el género es construido cultural y socialmente, sino que también los cuerpos biológicos lo son. En segundo lugar y consecuentemente, que las prácticas heterosexuales consideradas «naturales» no son más que el fruto de un contrato artificial, cuya artificialidad intenta hacer patente Preciado mediante la propuesta de otro contrato, el contra-sexual.

En primer lugar, las normas de la sociedad heterosexual han sido incorporadas por las personas a partir de su reiteración constante en forma de enunciados de género, que sirven para construir y legitimar las identidades de género tradicionales, es decir, masculino y femenino. Así pues, el contrato normativo heterosexual se centra en ligar la sexualidad con la naturaleza, o más bien, la sexualidad heterosexual con una supuesta naturaleza biológica que diferencia entre sexo femenino y masculino. Se liga la identidad genérica (mujeres/hombres), con ciertas prácticas sexuales (heterosexualidad), como si se fundamentasen en un principio cero o en una naturaleza primigenia que las reconoce como única vía posible para relacionarse sexualmente entre humanos. Esto quiere decir, las prácticas sexuales heterosexuales se dibujan como aquellas que son naturales, todo aquel placer que no encaje en dicha descripción será castigado y tildado de enfermedad. Esta operación semántica se realiza en gran medida a partir de la fragmentación de los cuerpos y sobre todo, de la sexualización de los órganos reproductores, el pene y la vagina, como exclusivos centros del placer del cuerpo humano. En este aspecto, se erotizan las únicas partes del cuerpo que van a servir para la reproducción de la especie y del sistema del capital. Cuán conveniente resulta esta operación para el mantenimiento del *status quo* es algo que nos preguntamos desde la posición de Preciado:

El sistema heterosexual es un aparato social de producción de feminidad y masculinidad que opera por división y fragmentación del cuerpo: recorta órganos y genera zonas de alta intensidad sensitiva y motriz (visual, táctil, olfativa...) que después identifica como centros naturales y anatómicos de la diferencia sexual (Preciado, 2002: 22).

Como hemos visto, a cada género, con su correspondiente cuerpo masculino o femenino, se le asocian un tipo de prácticas sexuales, se le asignan una serie de zonas erógenas y placeres considerados naturales. El sistema heteronormativo es el encargado de edificar y otorgar significados a dichas prácticas, asociándolas a los cuerpos correspondientes. Sin embargo, la teoría contra-sexual permite ampliar estas nociones, desligando las identidades de género de las prácticas sexuales concretas, al mismo tiempo que se distorsionan las identidades de género. Consecuentemente, con el concepto de contra-sexualidad «Preciado propone revocar el contrato que liga la sexualidad con la naturaleza biológica de un individuo, contrato vigente en una sociedad heterocentrada» (Vargas-Pardo, 2008: 124), y lo revoca desde la citación de otras prácticas sexuales que no sirvan solo a la reproducción humana, que no fragmenten el cuerpo y que sí ofrezcan una visión del placer sexual transgresora, considerando cualquier parte del cuerpo como posible portadora y generadora de placer. Para explotar un conjunto infinito de posibilidades de contra atacar la sexualidad normativa Preciado se nutre de las obras de Monique Wittig, Michel Foucault, Judith Butler, Jacques Derrida y Donna Haraway.

### **Performatividad: los enunciados de género y su carácter prescriptivo**

La heterosexualidad se reinscribe en los cuerpos femeninos y masculinos de forma constante, respondiendo a la norma central de una sociedad heteronormativa. En este sentido, los trabajos de Judith Butler, permiten a Preciado reconocer desde la idea de performatividad (Butler, 2002), los mecanismos de normalización de género que son puestos en práctica desde las estructuras estatales, educativas, médicas, etc., entre otras. En este sentido, Butler entiende que las identidades de género son construidas a través de los discursos institucionalizados sobre esas mismas identidades. Es decir, son construcciones culturales realizadas a través del lenguaje, aunque no de forma exclusiva, que se dan a través de un proceso discursivo en el que la sanción ejerce un papel central. Y es que la sanción social de toda práctica que se escape de lo heteronormativo refuerza las identidades de género supuestamente naturales. Toda aquella conducta, apariencia, etc. que se escape de la norma será sancionada en un intento por reconducirla hacia lo establecido, legitimando así su existencia como desviación. Por tanto, el concepto de performatividad empleado por Butler, sirve para discernir el poder que tiene

el discurso institucional de género sobre los cuerpos y sobre la naturalización del proceso político de creación de las identidades de género:

De esta forma, el género y el sexo son actuaciones, actos performativos, que son modalidades del discurso autoritario; tal performatividad alude en el mismo sentido al poder del discurso para realizar (producir) aquello que enuncia, y por lo tanto permite reflexionar acerca de cómo el poder hegemónico heterocentrado actúa como discurso creador de realidades socioculturales. En este sentido, y en la línea foucaultiana, puede entenderse la performatividad del lenguaje como una tecnología; como un dispositivo de poder social y político (Duque, 2010: 87).

Como se desprende de la anterior cita de Duque, al nacer, las personas son incorporadas como sujetos sociales dentro de un sistema heteronormativo. A través de la constante identificación de sus cuerpos y sus prácticas sexuales con la norma heterosexual establecida, esas mismas personas van a encargarse de reproducir y legitimar la heteronormatividad. En dicho proceso, los enunciados de género (es niño o es niña) ejercerán un papel central, en tanto enunciados que aparentemente describen una realidad objetiva, pero que son actos performativos que imponen y reproducen una convención social, una verdad política.

En este caso, la verdad política recae en el reconocimiento de dos géneros supuestamente naturales, el masculino y el femenino, que se asociarían a su vez con dos cuerpos biológicos concretos y una práctica sexual concreta, esto es, la heterosexual. Lo que se acaba de exponer a través de la teoría de Butler, conduce a la redefinición de la noción de género, que afirma que la identidad de género no sería algo sustancial, sino el efecto performativo de la invocación de una serie de convenciones de feminidad y masculinidad. Sin embargo, desde el punto de vista de Preciado, Butler se olvida demasiado pronto del cuerpo, de la materialidad que sostiene dichas identidades supuestamente performativas (Preciado, 2002: 75). Según Preciado, el cuerpo también es construido como arquitectura política, ya que está fragmentado en partes dicotómicas: permitido/no permitido, activo/pasivo, placer/dolor, masculino/femenino:

El género no es simplemente performativo (es decir, un efecto de las prácticas culturales lingüístico-discursivas) como habría querido Judith Butler. El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos. Es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico. Escapa a las falsas dicotomías metafísicas entre el cuerpo y el alma, la forma y la materia (Preciado, 2002: 25).

Una de las transgresiones de Preciado estriba en no solamente reconocer el carácter constructivista de los géneros, sino subrayar que la materialidad corpórea sobre la que se edifican dichos géneros también es construida. Para llegar a comprender estas afirmaciones, debemos introducirnos en la comprensión del sexo como tecnología. Si bien es cierto, la propuesta de Preciado pretende reformular las bases sociales, apostando por una sociedad en que se deconstruyan las concepciones naturales del sexo y el género. O lo que es lo mismo, deconstruir las prácticas sexuales que se han convertido en la norma, para abrir paso a un abanico heterogéneo de posibilidades al tiempo que se desestabilizan las nociones «naturales» del género y la sexualidad. Debemos partir del reconocimiento de que según esta perspectiva, no existen cuerpos terminados, no existen cuerpos finitos. El sexo es tecnología que se reinventa a través de las prótesis.

### **De la tecnología del sexo o del poder político del bisturí**

El debate esencialismo – constructivismo ha vertebrado el feminismo desde hace décadas, sin embargo, para Preciado dicho ir y venir resulta estéril y contraproducente. Desde su postura, ambas partes del debate tornan esenciales los cuerpos como si se tratasen de un punto cero desde el que se va a construir después el género. Es decir, tanto los feminismos de corte esencialista como los de corte constructivista parten de un cuerpo físico supuestamente natural al que asignan capacidades y valores, de forma esencial en el primer caso, de forma cultural en el segundo. Pero en ningún momento renuncian a ese cuerpo biológico aparentemente imperturbable. Así, «los dos modelos dependen de un presupuesto moderno: la creencia según la cual el cuerpo entraña un grado cero o verdad última, una materia biológica (...) dada» (Preciado, 2002: 126). Sin embargo, los avances en la transformación de los órganos sexuales y los cuerpos mediante intervenciones quirúrgicas, que Preciado menciona y por las cuales hace un recorrido, muestran que no es solamente el género lo que se construye cultural y normativamente hablando, sino el cuerpo orgánico el que es construido y modificado a golpe de bisturí y fármacos.

Para ilustrar la artificialidad de los géneros y los sexos, Preciado reflexiona sobre la asignación de sexo de los bebés intersexuales y los casos de personas transexuales. Al nacer, en la camilla del hospital da comienzo el proceso de asignación sexual que será institucionalizado a lo largo de la vida del sujeto a través de instituciones como la familia, la escuela y el Estado. En su trabajo, Preciado nos hace reflexionar sobre la escasa cientificidad de los procesos en que un bebé es reconocido como niño o niña, ya que la elección es ante todo visual.

En los casos de intersexualidad, donde los órganos no se corresponden con la norma, ya sea por tamaño, forma u otras cuestiones, la determinación de si dicho bebé será una mujer o un hombre, resulta igualmente gratuita. Un ejemplo revelador que expone Preciado, es el caso de bebés cuyo pene es más pequeño de lo «normal», los llamados micropenes. En muchas ocasiones se decide convertir dicho pene en una vagina para ahorrar trastornos futuros a la persona en cuestión. Como vemos, la identidad sexual se decide de forma visual, y es transformada tecnológicamente. Así, los bebés intersexuales ponen en funcionamiento dos tecnologías diferenciadas, una genética esencialista y otra quirúrgica constructivista (Preciado, 2002: 113). A través de las creencias esencialistas basadas en el reconocimiento de una dualidad de cuerpos (masculino y femenino) cero, todo aquello que no entre dentro de dicha pareja, será intervenido tecnológicamente para construirse como tal.

Asignar a estos bebés un sexo y un género contiene valor prescriptivo, no descriptivo. Crear un órgano sexual determinado, poner un nombre propio... son enunciados prescriptivos que intervendrán en la formación de esa persona como mujer u hombre heterosexual. Por tanto, se esclarece un hecho y es que no existe una naturaleza sexual o genérica preexistente, sino que la misma acción de nombrarla es una operación semántica que inscribe sobre los cuerpos unos significados concretos. Es decir, existe todo un entramado de tecnologías que operan para construir sexo y género de forma natural. En relación, Preciado señala que «la arquitectura funciona como una verdadera prótesis de género que produce y fija las diferencias entre tales funciones biológicas» (Preciado, 2006: 44).

Así, los urinarios públicos perpetúan diferentes dicotomías entre las que destacan: público/privado, masculino/femenino, mear/cagar, etc. Cada género tiene asignado su espacio para cagar y mear, cada cuerpo que entra es sancionado si no se corresponde con el género oportuno. Por ejemplo, una mujer muy masculina, será sancionada visual y verbalmente, y se le pedirá que vaya al lavabo que le corresponde. En el caso de los hombres, la evidencia está más clara. Se encuentra estipulado que hay que mear de pie y cagar sentado. Las mujeres realizan ambas acciones sentadas, como signo de pasividad. Sin embargo, para los hombres «mear de pie públicamente es una de las performances constitutivas de la masculinidad heterosexual moderna» (Preciado, 2006: 44), mientras que al cagar, operación realizada a través del ano, la posición es pasiva, para evitar posibles actividades homoeróticas. Como se puede observar, el ano es convertido en un elemento pasivo, mientras el pene se convierte en una exposición pública de la masculinidad y la heterosexualidad. De este modo, «el discreto urinario no es tanto un instrumento de higiene como una tecnología de género que participa en la producción de la masculinidad en el espacio público» (Preciado, 2006: 44). Por tanto, existe todo un entramado ideológico que opera a través de diferentes

tecnologías, como por ejemplo la arquitectura, que actúan como dispositivos de control en vistas a la legitimación de la norma heterosexual.

Para comprender la identificación del sexo como tecnología, Preciado parte de las aportaciones foucaultianas al concepto de poder. Así, Foucault «observa el conjunto de fenómenos que tuvieron lugar entre los siglos XVII y XVIII, cuando el Estado comienza a ejercer su soberanía sobre los cuerpos y despliega lo que puede denominarse una «tecnología de la seguridad biológica» aplicada sobre el cuerpo» (Aguilera, 2010: 33), operación que es identificada con la biopolítica. Dicho concepto nos remite a las estrategias de poder que tienen por objeto ejercer un control total sobre la vida de las personas y sus cuerpos en la sociedad moderna. Así pues, la biopolítica produce la verdad, tiene carácter productivo «tanto si entendemos esta categoría desde la perspectiva de la producción de conocimiento, de producción de la verdad, por decirlo en términos foucaultianos, como si nos referimos a través de ella a la creación de bienes y servicios, *tout court*» (Fernández, 2009: 97). De esta suerte, a diferencia de Marx, Foucault no entiende el poder como exclusivamente emergente de las estructuras económicas, sino como un complejo entramado de relaciones sociales. En este sentido, el poder político para producir verdades se inscribe sobre los cuerpos a través de la biopolítica, que se encuentra en todos los ámbitos sociales:

Para Foucault, una técnica es un dispositivo complejo de poder y de saber que integra los instrumentos y los textos, los discursos y los regímenes del cuerpo, las leyes y las reglas para la maximización de la vida, los placeres del cuerpo y la regulación de los enunciados de verdad (Preciado, 2002: 124).

La regulación de los cuerpos bajo un sistema heteronormativo se nutre de los aparatos médicos, educativos, mediáticos, etc. para configurar aquello considerado natural. El caso de las personas adultas que desean cambiar de sexo también resulta de gran interés en esta línea. Y es que, nos muestran cómo la tecnología, la industria farmacéutica y la médica operan como mecanismos de transformación de los cuerpos, revelando que también la materialidad física de las personas es susceptible de ser modificada para encajar en el sistema heteronormativo. Sin embargo, Preciado señala que la tendencia predominante en los cambios de sexo o en la asignación de sexo a bebés intersexuales es transformar penes en vaginas. Sobre todo en los últimos casos, la tendencia es a escoger el género femenino. En su corrección para uniformizar a estos bebés hacia la norma, se ve mucho más claro cómo la verdad masculina es construida como verdad absoluta en las sociedades modernas. Es decir, el pene y la masculinidad se consideran portantes intrínsecos de lo femenino

y no al contrario. Esto quiere decir que el pene puede devenir vagina con mayor facilidad que la operación inversa:

De hecho, las técnicas de producción de la masculinidad y de la feminidad están truncadas: la masculinidad se realiza según un modelo hermafrodita que permite el paso «natural» del pene a la vagina, mientras que la feminidad obedece a un modelo de producción del sexo irreversible, un modelo prostético, en el que un trozo de brazo o de pierna puede ser transformado en pene (Preciado, 2002: 101).

A pesar de afanarse en legitimar la creencia de la naturaleza indiscutible de dos sexos y dos géneros, la medicina moderna y ahora, la industria farmacéutica, han mostrado que no es tan simple. A través de la posibilidad de intervenir los cuerpos no normativos para normalizarlos en base a un esquema mujer/hombre; se ha demostrado que el cuerpo es plástico, es moldeable y puede estar sujeto a cambios quirúrgicos. Por tanto, afirmar que el sexo es prostético no parece ninguna locura. A pesar de que en muchos casos, estas intervenciones quirúrgicas sirven para «restituir un supuesto momento original» (Preciado, 2002: 110), la misma operación revela lo artificial de los sexos, ya que, a golpe de bisturí estos pueden ser contruidos, no sin dificultad.

Como bien señala Preciado, somos incapaces de aceptar un cuerpo que se escape de la norma, que no coincida con nuestra imagen de lo que es femenino y lo que es masculino, de ahí esa necesidad de cortar y coser para devolver a ese supuesto momento original a la persona que no puede ser fácilmente recolocada en una de ambas categorías sexuales. Por tanto, «en su concepción, la heterosexualidad es una «tecnología social» y no un origen natural fundador, y por ello resulta posible invertir y derivar sus prácticas e identidad sexual» (Rodríguez, 2003: 91), transgredir dichas prácticas es una de las tareas que nos plantea Preciado. De buen grado, lo consigue en su obra *Testo Yonqui* (Preciado, 2008), donde experimenta con su propio cuerpo el poder político de la testosterona, medida de experimentación autocobaya que sigue desarrollando en la actualidad, transformando su cuerpo y encarnando en su propio ser el cuestionamiento de los regímenes biopolíticos.

### **Prótesis de género: el dildo y la plasticidad de los sexos**

Del anterior apartado se desprende la tesis de Preciado sobre el carácter construido no solamente del género, sino del sexo y del cuerpo. Para ilustrar dichas afirmaciones Preciado «construye un concepto, el de «prótesis de género», que le sirve para pensar la no naturalidad del sexo y el género, su carácter artificial o construido, fruto de procesos de trans-



formación» (Balza, 2011: 29). Tradicionalmente, se reduce el pene a único órgano capaz de producir el impulso sexual. Sin embargo, Preciado utiliza el dildo para revelar la plasticidad de los sexos, la artificialidad de los órganos sexuales y de la heteronormatividad.

Para empezar, partimos de que el uso del dildo en las relaciones lésbicas pone en juego una cuestión: si el uso del dildo sirve como sustituto del pene. Sin embargo, Preciado lleva más allá el tema, y nos muestra cómo la verdadera importancia no radica en dicha sustitución, sino en la operación de resignificación epistemológica que se lleva a cabo mediante la creación y el uso del dildo en las relaciones sexuales. Porque «el dildo es el primer indicador de la plasticidad sexual del cuerpo y de la posible modificación prostética de su contorno» (Preciado, 2002: 63), debido a que amplía los cuerpos y transforma el placer sexual, pasándolo del cuerpo a la máquina. Se trataría pues de un órgano de plástico, que en su materialidad y forma misma supera la noción de órgano sexual natural encarnada en el pene. Así pues, «la invención del dildo supone el final del pene como origen de la diferencia sexual» (Preciado, 2002: 64), el ser hombre o mujer ya no radica en una tenencia o ausencia del pene, ya que cualquiera puede apoderarse del dildo. Se rompe la norma, el pene ya no es el único portador del placer. En este sentido, Preciado plantea que «la teoría lésbica separatista que critica la utilización del dildo, por su complicidad con los signos de la dominación masculina, cree todavía en la realidad del pene como sexo» (Preciado, 2002: 68).

El dildo pone en evidencia la plasticidad de los cuerpos, e incluso de los órganos sexuales. En primer lugar, «pone en cuestión la idea según la cual el cuerpo masculino es el contexto natural de la prótesis del pene. Después, y de un modo más drástico, amenaza la suposición según la cual el cuerpo orgánico es el contexto propio de la sexualidad» (Preciado, 2002: 69–70). Así, el dildo, al imitar al pene, resituándolo en otros cuerpos y en otras zonas corporales, replantea la inmutabilidad del pene como órgano que solamente puede encontrarse en los cuerpos categorizados como masculinos. Al mismo tiempo, destierra la creencia institucionalizada de que el placer se sitúa en los cuerpos biológicos, y en zonas concretas, dando paso al replanteamiento de las relaciones heterosexuales como las únicas posibles. Por tanto, se sitúa contra la parcialización del placer en los cuerpos:

En esta línea, el dildo constituye su operador conceptual para demostrar el efecto prostético de la tecnología en la constitución del cuerpo, originando una deconstrucción de la naturalización de las prácticas sexuales. Para la autora, el dildo antecede al pene y así nos conduce a concebir la transformación tecnológica de los cuerpos, por ende su producción no natural (Martínez, 2012: 192).

Para comprender mejor el papel del dildo en la filosofía de Preciado, debemos atender a dos hechos: el nacimiento de las prótesis médicas y la invención del dildo vibrador para el tratamiento de la histeria en las mujeres. En primer lugar, después de la Primera Guerra Mundial, la vuelta a casa de soldados mutilados da lugar a un gran interés en la fabricación y estudio de prótesis, pensadas no solamente como una sustitución inanimada del miembro perdido, sino como prótesis que sirviesen para que la persona pudiera seguir siendo productiva para la sociedad. Sin embargo, lo que nos interesa de la prótesis no es la sustitución de un miembro, sino la operación de resignificar los cuerpos que lleva a cabo, «porque la prótesis no reemplaza solamente a un órgano ausente; es también la modificación y el desarrollo de un órgano vivo con la ayuda de un suplemento tecnológico» (Preciado, 2002: 132). La prótesis modifica el cuerpo de tal modo que lo convierte en algo totalmente distinto, lo que Haraway denominaría un *cyborg* (1991), y que Preciado define como post-humano.

Por otro lado, el dildo vibrador nace como tratamiento a una enfermedad categorizada exclusivamente como femenina: la histeria. El tratamiento de dicha enfermedad consistía en una titilación del clítoris o en el uso del dildo vibrador, que culminaba en una crisis nerviosa de la mujer, un orgasmo. En la enfermedad, el dildo vibrador sirve para la cura de la mujer, y no existe peligro ya que «es la máquina la que tiene un orgasmo. No hay, por tanto, ni responsabilidad sexual, ni verdadero sujeto del placer» (Preciado, 2002: 93). Así pues, el dildo está relacionado con tres tecnologías distintas, una primera de represión del placer como puede ser el cinturón antimasturbatorio; una segunda de producción del placer como la máquina vibradora; y una tercera, relacionada con los implantes prostéticos que emergen especialmente después de la Primera Guerra Mundial. Teniendo en cuenta estas tres ideas, más que como una imitación del pene, el dildo vibrador se ha convertido en la mano lesbiana. Esto nos permite ver cómo la máquina se vuelve protagonista del placer. En este sentido, la imagen titulada *Molly* (1973) de Michel A. Rosen, nos permite concebir visualmente de lo que estamos hablando, Preciado la incorpora en su manifiesto y Cano nos explica lo siguiente:

Otro ejemplo de descentralización del placer, de la *genitalia* y de la penetración es *Molly* (1973) de Michel A. Rosen. Una mujer desnuda, rapada, muy maquillada, que ríe a mandíbula batiente estimula con un vibrador al dildo que lleva puesto con arnés. Este retruécano muestra la posibilidad de la sexualidad posthumana. Ya no importa la identidad o la orientación sexual. El placer es producido y se siente fuera del cuerpo. Puede entenderse este vibrador como la extensión mecánica de la mano y el dildo como la extensión no carnal del clítoris. «Tecnología» y placer. *Molly* es una imagen sintetizadora de la contra-sexualidad formulada por Beatriz Preciado (Cano, 2003: 156).

En resumen, a través del dildo, Preciado nos permite ver cómo las prótesis de plástico permiten transformar el sexo de forma constante: «(...) el sexo y el género deberían considerarse como formas de incorporación prostética que se hacen pasar por naturales, pero que, pese a su resistencia anatómico-política, están sujetos a procesos constantes de transformación y de cambio» (Preciado, 2002: 134). Los cuerpos no permanecen estables, los límites de los cuerpos están por descubrir, si es que existen. Las prácticas heterosexuales no son las únicas posibles en las relaciones humanas. Así, se transforma la sexualidad, resituando los centros de placer.

### **Por un nuevo contrato: propuesta de prácticas contra-sexuales**

El *Manifiesto contra-sexual* no solamente reflexiona sobre los límites de los cuerpos y la sexualidad, sino que explicita los principios que deben regir a esta nueva sociedad contra-sexual. La intención central recae en borrar las denominaciones masculino/femenino y sus asociados biológicos hombre/mujer. Así, lo más importante a la hora de subvertir estas dicotomías normativas es la incorporación de políticas contra-sexuales que parodien aquellos fenómenos sexuales considerados naturales, mostrando su artificialidad. En este sentido, Preciado «propone un conjunto de políticas regidas por la noción de principio autocobaya como modo de producción de saber y transformación política» (López Pascual, 2012: 11), o lo que es lo mismo, poner en práctica en el cuerpo de cada cual la nueva lógica contra-sexual.

Entre otras cosas, Preciado propone la simulación del orgasmo y la resexualización del ano como dos de las bases sobre las que se deben sustentar las prácticas contra-sexuales (Preciado, 2002: 29–38). En el epílogo de la obra *El deseo sexual* de Guy Hocquenghem concibe el ano como fuente de lucha política, ya que «el ano no tiene sexo, ni género, como la mano, escapa a la retórica de la diferencia sexual» (Preciado, 2009: 171). Además, a modo de manual, explicita los pasos, materiales y demás componentes necesarios para llevar a cabo de buen grado las prácticas contra-sexuales. Con sus propuestas concretas evidencia que su reflexión teórica está intrínsecamente conectada a su compromiso político.

Un ejemplo que ya hemos citado es su obra del año 2008, *Testo yonqui*, donde Preciado experimenta con su propio cuerpo las idas y venidas de los tratamientos con testosterona, así, interconecta la narración de sus vivencias como sujeto de la experimentación con el trabajo de grandes figuras del pensamiento filosófico contemporáneo. Se trata pues de crear una sociedad donde se desnaturalicen las relaciones sexuales y genéricas construidas como naturales. El habitante de esta sociedad es el ser posthumano, formado por organismo y tecnología, sujetos con prótesis tecnológicas, protagonistas de las prácticas contra-sexuales:

«los sujetos contra-sexuales, cyborg o postgenéricos hacen uso de múltiples matices de la erótica, sexualidad y generización que ha supuesto la cibersociedad en la construcción del cuerpo-sexo-género en la Red» (García et al., 2004: 13).

Por otro lado, al contrario de leer en el manifiesto contra-sexual de Preciado una ansia de libertad y de transgresión de las identidades genéricas que oprimen los cuerpos y vidas de todos aquellos que no se ajustan a la norma, existen muchos/as autores/as que critican su propuesta. Hemos creído conveniente mencionar algunos aspectos de dicha crítica a través del artículo «Tengo, tengo, tengo... tú no tienes nada», o de los peligros de ciertas «prácticas subversivas», de Garay (2004). En su artículo, dicho autor acusa a Preciado de intentar sustituir una norma por otra, critica la propuesta de Preciado, arguyendo que pretende sustituir una ley, esto es heterocentrada, por otra, la post-humana: «en la construcción misma de tal manifiesto se halla implícita la ineficaz estrategia de sustituir una naturaleza por otra –igualmente construida–, que deja las cosas tal cual están, sólo que en otras manos» (Garay, 2004: 188).

Como se desprende de la anterior afirmación, Garay considera que el texto de Preciado está pensado más como una prescripción para fundamentar una nueva hegemonía que sustituya a la heterocentrada, que para abrir paso a un nuevo mundo de posibilidades, libertades y goces. Así, subrayando el posible carácter prescriptivo de las teorías de Preciado, señala que lo único que se intenta con su manifiesto es cambiar el poder de manos, siendo esto una venganza de las minorías menospreciadas por el sistema heteronormativo:

La promulgación de hábitos que caracteriza a los principios de la sociedad contra-sexual (Preciado, 2002: 29-38) hace por fuerza desaparecer su capacidad perturbadora. El artículo 9 por ejemplo, en torno a la exigencia de control y regulación del tiempo, decreta que las actividades prescritas «(...) se practicarán regularmente un cierto número de horas al día (...)» (Preciado, 2002: 39). ¿Puede considerarse subversiva una práctica que exige la repetición sistemática de actividades regladas, entendidas como «trabajo social», «derecho y obligación» para cualquier cuerpo –«sujeto parlante»–? Cualquiera alternativa deja de serlo en el momento en el que se convierte en la norma, en la nueva ley (Garay, 2004: 188).

Resulta interesante pues, traer a colación esta crítica a la propuesta contra-sexual de Preciado, ya que es una buena muestra de que su trabajo no deja impasible a nadie. Sin embargo, desde nuestra posición, entendemos que dichas propuestas no solamente resultan liberadoras para las minorías gays, lesbianas y transexuales; sino que abren un debate filosófico transgresor que enriquece la teoría feminista y la filosofía contemporánea, desmitificando la naturaleza de los cuerpos. En definitiva, sacando a relucir la artificialidad de nuestro sexo, nuestro cuerpo y nuestro género. ¿Qué puede haber más transgresor que eso?

## Conclusión

A lo largo del presente escrito nos planteábamos como objetivo una aproximación a las ideas principales de la obra de Preciado, haciendo hincapié en el carácter transgresor de su propuesta. Como ya se ha tratado, para ir contra lo establecido, Preciado propone la formación de una nueva sociedad, la contra-sexual, y nos brinda las herramientas necesarias para caminar hacia su formación.

A través del concepto de prótesis de género, del dildo y del sexo como tecnología, Preciado desvela la artificialidad de los sexos, los géneros y los cuerpos, complejizando el eterno debate esencialismo *versus* constructivismo que ha protagonizado la teoría feminista desde hace décadas. En este sentido, «las prótesis, los complementos materiales o cualquier artículo resexualizado serán las herramientas básicas y fundamentales en la postpornografía y en la desgenitalización de las sexualidades. Serán denominadas, en palabras de Beatriz Preciado, como tecnologías del sexo (...)» (Flores Navarro, 2012: 81). Hemos visto pues, que el dildo permite desvelar la plasticidad de los sexos, destierra las antiguas nociones de placer y su consecuente parcelación y fijación en los órganos reproductores masculino y femenino:

El dildo juega con los roles de género, descentra el placer genital, y sustituye la concentración y producción de placer en un elemento extraño al cuerpo, un objeto protésico y posthumano. Al mismo tiempo desbanca la exclusividad de relaciones heterosexuales; provoca el fin de la diferencia sexual, de las relaciones de poder, y crea nuevas reglas de juego. En definitiva su relevancia reside en la capacidad de deconstrucción y resignificación de lo «marginal» (Cano, 2003: 151).

Así pues, si bien es cierto que las reflexiones filosóficas que hemos ido tratando a lo largo del texto socaban las bases del pensamiento occidental moderno y suponen una renovación de la agenda feminista actual, también lo es que su repercusión ha ido más allá del ámbito de pensamiento académico. Los temas tratados eran fruto de una necesidad, de dar respuesta a las reclamaciones realizadas por grupos minoritarios como los transexuales, transgénero, bollo, etc. En este sentido, el pensamiento de Preciado se ha convertido en la piedra angular de los movimientos *queer*, y ha permitido la eclosión de nuevos espacios de lucha en la calle, los centros culturales, los museos... al tiempo que ha ampliado los temas de interés en la academia, como por ejemplo, la pornografía. Se lucha pues contra la estigmatización de aquellas prácticas sexuales que se salgan de la norma, que son utilizadas como penalizaciones que a su vez refuerzan lo normativo.

El sexo definido como tecnología; el reconocimiento político y social del transgénero y la transexualidad, a través de las luchas que dichos colectivos están protagonizando, como opciones políticas e identitarias; y la clara posibilidad de modificar los organismos humanos proporcionada por los avances tecnológicos quirúrgicos y hormonales, por nombrar algunos hechos, convierte cualquier afirmación sobre la existencia natural de dos únicos sexos en algo irrisorio y absurdo (Flores Navarro, 2012: 42).

Por último, nos gustaría terminar con unas palabras de Preciado en su obra *Testo yonqui* (2008), que revelan la esencia misma de su pensamiento, pero sobre todo de su lucha política canalizada a través de los movimientos *queer*, y ésta es desvelar que «no hay dos sexos, sino una multiplicidad de configuraciones genéticas, hormonales, cromosómicas, genitales, sexuales y sensuales. No hay verdad del género, de lo masculino y de lo femenino, fuera de un conjunto de ficciones culturales normativas» (Preciado, 2008: 175). Al final, todo es ficción.

## Bibliografía

- AGUILERA, Rafael E. (2010): «Biopolítica, poder y sujeto en Michel Foucault», *Universitas, Revista de Filosofía, Derecho y Política*, N°11, pp. 27-42.
- BALZA, Isabel (2011): «Ética corporal y sexuación: plasticidad y fluidez en el sujeto del postfeminismo», *Revista Estudos Feministas*, Vol.19 N°1, pp. 21-33.
- BUTLER, Judith (2002): *Bodies that matter. On the discursive limits of sex*, New York, Routledge.
- CANO, Pilar (2003): «El dildo: un elemento queer en la historia del arte», *MATERIA*, N°3, pp. 149-156.
- CURIA, Dolores (2015): «La importancia de llamarse Paul. Entrevista con Paul B. Preciado», *Página 12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-4022-2015-06-06.html>
- DUQUE, Carlos (2010): «Judith Butler y la teoría de la performatividad de género», *Revista de Educación y Pensamiento*, N°17, pp. 85-95.
- FERNÁNDEZ AGIS, Domingo (2009): «¿Qué es la biopolítica?», *Cuadernos del Ateneo*, N°26, pp. 93-98.
- FLORES NAVARRO, Helena (2012). *La desobediencia sexual en el arte postpornográfico. Lucha política feminista contra la heteronormatividad patriarcal*, Universidad de Granada / Lodz University.
- FOUCAULT, Michell (1977): *Historia de la sexualidad Vol.I*, México, Siglo XXI Editores.
- GARAY, J. Alejandro (2004): «Tengo, tengo, tengo... tú no tienes nada», o de los peligros de ciertas «prácticas subversivas», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, N°9, pp. 185-197.

- GARCÍA, Almudena; MORENO, Pilar, y SANCHEZ, Jesús (2004): «Las Nuevas Identidades de Género en el Marco del Siglo XXI: del cyborg a las indetidades queer», *Revista de Antropología Experimental*, N°4, pp. 1–15.
- GILL, Rosalind y SCHARFF, Christina (eds.) (2011): *New Femininities. Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*, New Hampshire, Palgrave Macmillan.
- GILL, Rosalind (2014): «Postfeminist sexual culture» en CARTER, Cynthia; STEINER, Linda; y McLAUGHLIN, Lisa (Eds.): *The Routledge Companion to Media and Gender*, London and New York, Routledge, pp. 589-599.
- HARAWAY, DONNA (1991): «A Cyborg Manifiesto. Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century», en BELL, David y Barbara M. KENNEDY (Eds.): *The Cybercultures Reader*, London and New York, Routledge, pp.291-324.
- LÓPEZ PASCUAL, Juliana (2012): «Entre el planteo filosófico y la praxis política: la obra de Beatriz Preciado y las micropolíticas de género», *Claseshistoria*, pp. 1–19.
- LUMBY, Catherine (2014): «Post-postfeminism», en CARTER, Cynthia; STEINER, Linda; y McLAUGHLIN, Lisa (Eds.): *The Routledge Companion to Media and Gender*. London and New York, Routledge, pp. 600-609.
- MARTÍNEZ, Ariel (2012): «El falo descentrado. Judith Butler, Donna Haraway y Beatriz Preciado: perspectivas conceptuales en torno al cuerpo», *IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*, Buenos Aires.
- PRECIADO, Paul B. (2002): *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Editorial Opera Prima.
- PRECIADO, Paul B. (2006): «Basura y género. Mear/cagar. Maculino/Femenino», *ESETÉ*, N°6, pp. 40–49.
- PRECIADO, Paul B. (2008): *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa Calpe.
- PRECIADO, Paul B. (2009): «Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual», en HOCQUENGHEM, Guy (Ed.): *El deseo homosexual*, Editorial Melusina, Madrid, pp. 135–174.
- RODRÍGUEZ, María Pilar (2003): «Crítica lesbiana: lecturas de la narrativa española contemporánea», *Feminismo/s*, N°1, pp. 87–102.
- VARGAS-PARDO, Camilo (2008): «El «cuerpo parlante» en Flores, de Mario Bellatín», *Cuadernos de Literatura*, Vol.13 N°24, pp. 122–131.

Recibido el 10 de enero de 2016  
 Aceptado el 20 de febrero de 2016  
 BIBLID [1139-1219 (2016) 21: 5-21]





# ANA ÁLVAREZ-ERRECALDE. UN EJEMPLO DE LO QUE ACONTECE EN LA CONFLUENCIA DE LA MATERNIDAD Y LA CREACIÓN PLÁSTICA<sup>1</sup>

ANA ÁLVAREZ-ERRECALDE. AN EXAMPLE OF DEVELOPMENTS  
IN THE CONVERGENCE OF MATERNITY AND VISUAL CREATION

Ana M<sup>o</sup> Palomo-Chinarro  
*Universidad de Vic-Universidad Central de Cataluña (Barcelona)*

## RESUMEN

La artista argentina Ana Álvarez-Errecalde reúne en su condición de artista y mujer dos elementos destacables: la visibilidad y la transgresión.

Como artista visual aporta la construcción de referentes, identitarios y de género, al imaginario de una sociedad que los precisa. Situada en la periferia del poder, Ana Álvarez-Errecalde escarba en su medio interno y en el exterior para encontrar un marco propio que invite a la transgresión, una transgresión que implica el ensayo de alternativas y propuestas conceptualizadas para la realización de su obra. El relato nos la presentará de forma indirecta, a través de un texto no lineal sino fragmentario, pues nos consta que en el trabajo de la artista no hay nada definitivo, al contrario, su labor creativa, igual que la personal, se va construyendo con el paso del tiempo y en absoluta libertad.

**Palabras clave:** Arte, maternidad, estudios feministas, estudios género.

## ABSTRACT

The Argentinean artist Ana Álvarez-Errecalde uses her condition of artist and woman to combine two notable features: visibility and transgression.

As a visual artist she contributes the construction of references, identity and gender to the imaginary of a society that needs them. Situated on the margins of power, Ana Álvarez-Errecalde digs inside and outside herself to find her own framework which invites transgression: transgression which implies the testing of alternatives and conceptualized proposals in order to carry out her work. Her story will be

---

<sup>1</sup> Este texto se inscribe en las actividades del Grupo de Estudios de Género: Traducción, Literatura, Historia y Comunicación (GET-LIHC) (2014 SGR 62). Universidad de Vic-Universidad Central de Cataluña (Barcelona).  
Número ORCID de la investigadora: 0000-0002-1887-027X.

told indirectly, through a fragmented rather than non-linear text, since we know that in the artist's work there is nothing definite: on the contrary, her creative labour, like her personal work, is built over time and in total liberty.

**Keywords:** Art, maternity, feminist studies, gender studies.

## Exordio

La artista argentina Ana Álvarez-Errecalde reúne, en su condición de artista y mujer, dos elementos imprescindibles para formar parte del elenco de personajes que se dan cita en uno de los ejes temáticos, biografías y retratos de género, sobre los que se organiza este congreso: la visibilidad y la transgresión.

Como artista visual aporta la construcción de referentes, identitarios y de género, al imaginario de una sociedad, la actual, que los precisa y que los demanda. Las imágenes se constituyen por sí mismas en mecanismos inmediatos y directos para transmitir emociones, y esta inmediatez y agilidad en la transmisión de ideas o conceptos las antepone a la palabra. Abundando en ello sólo cabe hacernos eco del pensamiento de Antoni Gutiérrez-Rubí cuando propone: «pensar en imágenes, recuperar la expresión artística y de las artes visuales para la comunicación del pensamiento social y político. Imaginar las ideas, imaginando sus iconos y símbolos. Conectar los sueños y las propuestas con su visión, con su representación. Imágenes para cambiar el mundo» (Gutiérrez-Rubí, 2009: s.p.). Si a ello le añadimos la posibilidad de utilizar toda la multiplicidad de plataformas de amplificación y de distribución que encuentran estas imágenes a través de los mass media y de las redes sociales, podremos convenir en que esta visibilidad constituye un elemento sustancial para desafiar al sistema, sobre todo cuando va, íntima e indisolublemente, unida a la transgresión.

A su vez, atendiendo a lo que Marcela Lagarde (2000) sugería en su ensayo *Ética y política alternativa*, la transgresión se opone al orden dominante y las mujeres que se alinean en esta condición abandonan las filas del gregarismo y del orden para adoptar otro paradigma, otra propuesta y otras alternativas diferentes. Esta idea de la transgresión se identifica plenamente con el ideario de esta artista, una mujer que no ha dudado nunca en mostrar su rebeldía y que se ha desmarcado de manera continuada del orden establecido. Ana Álvarez-Errecalde forma parte del grupo de personas que no encuentran fácil acomodo en la sociedad que se les ha preparado para desarrollarse, del grupo de personas reacias a vivir constreñidas en costumbres, tradiciones o hábitos, del grupo de personas que encuentran en el viaje por la vida un sentido para su existencia, del grupo de personas que lo cuestionan todo a la hora de enfrentarse a un mundo que se les presenta a menudo como hostil o vacío,

del grupo de personas que en ningún momento rehúyen la realidad sino que la enfrentan desde la más recóndita intimidad del yo.

### **Y guardaba su garra acerada**

Situada en la periferia del poder, Ana Álvarez-Errecalde se ha mantenido cómoda, atenta a los resquicios y las grietas que éste presenta y manteniendo una decidida voluntad de aprovechar cada una de ellas para desafiarlo en todo momento. A tenor de esta afirmación, viene a cuento un verso suelto de Paul Verlaine (1866) en el que, el refinado y desazonante poeta simbolista, deja caer una inquietante sentencia en forma de amenaza, que coincide con esta forma de litigio que Ana mantiene contra el poder hegemónico: *y guardaba su garra acerada*.

El cambio y la transformación de la realidad son constantes en su vida y en su obra y para vivir y trabajar acorde con ellos se ha nutrido de múltiples valores, tanto individuales como colectivos. Si atendemos al sistema de valores de Schwartz (teoría sobre los valores culturales de las sociedades) y a la dificultad, demostrada, de apropiación de buena parte de ellos en una misma personalidad, deberíamos convenir que Ana presenta una buena combinación del conjunto de los mismos. Valores inclusivos, como por ejemplo la solidaridad, confluyen en la persona y en la obra; asimismo constituye un buen ejemplo de la defensa de minorías o de la equidad social en el apartado de valores universales; pero, sin temor a equivocarnos, podríamos afirmar que es en el apartado de valores emancipados donde Ana se lleva la palma, pues escarba en su medio interno y en su exterior para hacer aflorar su libertad, su audacia, su autonomía y la independencia de criterio y actuación.

Todo ello en aras de encontrar un marco propio que invite a la transgresión, una transgresión que implica el ensayo de alternativas y propuestas conceptualizadas en el entorno de una creatividad que ha convertido en el eje de su obra, en el leitmotiv de su estrategia para deshilar las sólidas costuras con las que han construido y defendido un régimen hegemónico al que lleva desafiando toda su vida.

Ana Álvarez-Errecalde siempre ha actuado con arreglo a una razón de ser y de hacer que la han llevado a tensar los límites de sus realidades personales hasta desafiar de manera constante los convencionalismos sociales y así exteriorizar su voluntad de vivir manifestándose.

En su quehacer vital, Ana no duda en mostrar su rebeldía y se desmarca de la normativización con afirmaciones como ésta:

Creo que hacen falta muchas historias de vidas que transgredan el orden establecido para que luego la sociedad valide esas experiencias y logre ofrecer un tejido de contención a esas nuevas necesidades. Veo a las nuevas concepciones familiares como pioneras en el desafío al modelo hegemónico que ampara sólo las necesidades de las familias que sirven con mayor fidelidad al sistema. (comunicación personal, 26 de enero, 2015)

Por lo que respecta a su faceta como artista y a su trayectoria profesional, coincide plenamente con la definición de 'artista' de Gilles Deleuze: «[...] artista es quien habiendo penetrado en la profundidad de la vida y habiendo visto en ella algo demasiado intolerable, surge de ese oscuro abismo con los ojos rojos y, desde esa mirada, traslada a la materia, al pensamiento o al lenguaje sus visiones» (Deleuze, citado por Carro Fernández, 2010: 212).

En sus opiniones, de la misma manera que en sus obras, se encuentran huellas de las convicciones que configuran su personalidad y de las que no duda en hablar de forma directa y descarnada.

### **Yo he sabido ver la realidad de la sombra**

La relación con el arte ha sido producto de circunstancias personales que han encontrado la colaboración del tiempo, la voluntad de cuestionar el discurso hegemónico y la necesidad de rehuir cualquier tipo de subordinación. Su creatividad fue aflorando de manera espontánea hasta convertirse en un auténtico parámetro para medir e interrogar sus experiencias vitales. Así, Ana Álvarez-Errecalde, a través de la utilización de la cámara como cómplice en su intrusión en la realidad, dotó de contenido a su voluntad de registrar esta realidad, a la vez que la interpelaba, una acción que obedecía, probablemente, a un (sin) sentido cargado de intuición. Como Leopoldo María Panero (1992), en el libro *Piedra negra o del temblar*, Ana rebusca (in) conscientemente en el envés de su realidad. No ha dudado nunca en confesar: «Sacaba retratos de mi niño y autorretratos. Lo hacía así por falta de otras personas a quienes fotografiar pues estas acciones no tenían ninguna pretensión artística ni me había planteado la posibilidad de mostrar los resultados» (comunicación personal, 26 de abril, 2013). Sin duda, ninguna acción de esta dimensión se lleva a cabo de manera irracional. Quizá el motivo podía inicialmente formar parte del inconsciente, pero el paso del tiempo contribuyó a desentrañar todos los porqués. De hecho, si atendemos a lo que John Berger pone en boca de Susan Sontag probablemente hallemos algunas explicaciones plausibles de la acción de la artista:

Proust en cierto modo interpreta erróneamente qué son las fotografías: no tanto un instrumento como una invención o un sustituto de la memoria. [...] una fotografía no es sólo una imagen (en

el sentido que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria [...]. Mediante las fotografías el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente, en un conjunto de anécdotas y faits divers. La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, y en cambio confiere a cada momento un carácter misterioso. (Sontag, citada por John Berger, 1980: 56)

Estas afirmaciones de Sontag se adaptan como un guante a la necesidad que sintió la joven Ana al empezar a apretar impulsivamente el disparador de su cámara. Se debería convenir, pues, que en las ideas de la escritora norteamericana se encuentran afinidades electivas con la voluntad inconsciente de Ana. Y, leyendo entre líneas, también se descubren claves para comprender la decisión de la artista de empezar a reflejar su cotidianeidad. «Mediante las fotografías el mundo se transforma [...]», resulta evidente que transformar el mundo o, en su defecto, lo que de éste no aprecia, es una de las actitudes vitales de Ana. Asimismo la posibilidad de atomizar la realidad y darle a cada momento un carácter misterioso, seduce el instinto demiúrgico de la artista y la anima a registrar todo lo que ocurre en su pequeño núcleo habitado. A partir de este momento se suceden, en el álbum fotográfico de Ana, instantáneas que pertenecen a su esfera privada y que no pretenden ser nada más que un registro de su vida.

Avanzar por esta línea argumental le confiere la íntima seguridad de que sus fotografías podrían tener una utilidad casi terapéutica, a la vez que la animan a sentir con mayor ahínco la necesidad de expresarse a través de este medio. Descubrir que sus fotografías pueden contener una narración interior –a diferencia de lo que sucede con los álbumes familiares que le muestran amigos y conocidos–, que lo tratado en ellas va más allá del discurso que busca solazarse en las bondades de la vida doméstica o en el orgullo de la institución familiar y que siguiendo esta veta en lo privado podría llegar a incidir en lo público, incita a Ana a profundizar en la valoración de su propia realidad y a rendir testimonio continuado de la misma.

### **Sin nombrar lo que ocurre en los márgenes**

En Ana, el acercamiento al arte se ha ido produciendo de manera natural y necesitada a partir de sensaciones muy íntimas y particulares que, pasadas por el cedazo de un fuerte compromiso ético con los colectivos desfavorecidos por el poder, han ido afianzando sus pasos en un mundo que, a través de vorágines de diversa índole, tritura actores sin nin-

gún tipo de consideración. La experiencia, o mejor dicho la experimentación, han dirigido sus pasos en el ámbito artístico y, así, ha conseguido mantenerse en una línea de expresión personal alejada de las veleidades ligadas a las modas o a los mercados. Atendiendo a lo expresado en el verso de la poeta catalana Esther Zarraluki (1996) que dice *sin nombrar lo que ocurre en los márgenes*, Ana va configurando el conjunto de su obra con lo esencial de su existencia.

Asimismo, sus particulares teorías sobre el ser madre no han estado determinadas, únicamente, por aquellos grupos que consideraban la maternidad como una imposición social ni como una obligación derivada del simple hecho biológico de ser mujer; al contrario, ella ha sabido sobreponerse a los arquetipos, ha reivindicado la maternidad en libertad como un derecho de las mujeres y ha sabido disfrutar de sus propias maternidades como una experiencia positiva y gozosa. Ella que en lo que hace referencia a su cuerpo y a las actuaciones en torno a la maternidad biológica es de una radicalidad en consonancia con teorías feministas clásicas, no parece estar en el mismo paradigma cuando de la crianza se trata. A tenor de lo que ella misma ha expresado en múltiples ocasiones, e incluso de lo que ha quedado reflejado en estas páginas a partir de diversos contactos, se podría convenir en que su forma de pensar y de actuar coincide con lo que Olaya Fernández Guerrero expresa en su artículo «Encuentros y desencuentros entre el feminismo y la maternidad» (2010). Cuando Fernández Guerrero cita a autoras como Sara Ruddick<sup>2</sup> o Luisa Muraro<sup>3</sup>, no duda en convocar reflexiones que más allá de considerar la maternidad como una imposición social, tendencia clara de determinados grupos feministas, interpreta esta maternidad como una posibilidad de ejercer libremente los deseos de las féminas en relación a las capacidades de su cuerpo.

Para Ana sus maternidades son categorías discursivas, han sido todo un ejemplo de creatividad productiva y en ningún momento han supuesto una servidumbre ni han devenido ninguna forma de frustración. Esta muestra de creatividad coincidía con lo que sugieren Manuela Mesa, Laura Alonso Cano y Elena Couceiro en su texto *Visibles y transgresoras*:

La creatividad es un estado mental abierto a la elaboración de alternativas tanto en las maneras de pensar como en las de actuar. Su punto de partida es la realidad misma y se relaciona con ella con la voluntad de transformarla y/o completarla. Se alimenta de preguntas y/o sensaciones poco comunes, elaboradas desde los aledaños del poder, no desde la mirada dominante, tratando de elaborar un recorrido nuevo y alternativo que cuestione la posición

2 «La práctica maternal se basa en el desarrollo de tres actitudes: protección (la madre vela por la seguridad del hijo), nutrición (esfuerzo por cubrir las necesidades básicas, físicas, del hijo) y aprendizaje (la madre trata de inculcar al hijo actitudes y valores que considera positivos)» (Ruddick, citada por Fernández Guerrero, 2010: 428).

3 «...el sentido de ser sólo se puede aprehender plenamente a partir de nuestra relación con la matriz de la vida, y esa relación es la que se establece con la madre en la primera infancia» (Muraro, cit. en Fernández Guerrero, 2010: 430).

dominante desde su base y fundamento. Construir nuevas miradas, resignificar, renombrar, encontrar alternativas, construir la utopía, poner en valor lo invisibilizado (Mesa, Alonso Cano y Couceiro, 2013: 69).

Las maternidades de Ana han sido una fuente de libertad y han posibilitado su incursión en la rebelión social que siempre ha sentido como un valor propio y, además, han sembrado su camino de autenticidad.

## **Velada zozobra**

Desde su etapa de formación académica, Ana entró en contacto con el ámbito audiovisual y la videocreación. De su época en New York y de su relación con el cine independiente realizado por minorías como mujeres, latinos, afroamericanos y asiáticos, a Ana le quedó una querencia especial hacia unos grupúsculos que viven la realidad desde perspectivas diferentes a los que ostentan el poder. No le ha resultado nunca difícil, ni raro, afirmar que se ha sentido inmigrante en dos ocasiones y que esta situación la ha llevado a enfrentarse a la vida de diferente manera a los que viven instalados en la comodidad laboral y en un modelo de vida estandarizado. Asimismo, tampoco ha tenido ningún tipo de reparo para expresar su indignación ante la precariedad a la que los gobiernos someten a aquellos que optan por la creación artística. Una velada zozobra interior ha impelido a Ana hacia la creación.

Ana es actualmente madre de una familia numerosa que tuvo unos durísimos inicios con la asunción de la enfermedad de Neuquén, su primer hijo. El conjunto de estas coyunturas, sumado a la necesidad íntima de expresarse, llevaron a Ana a la producción de una serie de instantáneas que se iría prolongando en el tiempo y que acabaría por interactuar con su ámbito familiar más amplio en forma de registro fotográfico. *Egología*<sup>4</sup>, como se denomina la serie, deriva de un término que le sugirió Rebeca Pardo y que, a pesar de no estar en los diccionarios, reflejaba con exactitud la obra, relacionada con su yo en pasado, en presente y en futuro. El álbum familiar iba creciendo, pues Ana encontraba a cada paso renovados motivos para seguir las huellas que sus seres queridos dejaban en ella y, por encima de todo, para seguir registrando las vicisitudes que las mismas personas experimentaban. No había vuelta atrás, se había captado la fugacidad del momento y se había retenido el instante para siempre. La vida, en minúsculas, quedaba registrada una y otra vez como en un sumario.

Evidentemente en esta primerísima fase de su producción la reflexión que acompañaba sus trabajos ofrecía pocos interrogantes. Sin ser meramente descriptiva, estaba muy lejos

<sup>4</sup> Esta y otras series de la artista están disponibles en <http://alvarezreccalde.com>

de las rupturas de una familia feliz que proponían autores como Nan Goldin (*The ballad of sexual dependency*) o como Richard Billingham (*Ray's a laugh*). En sintonía con trabajos como los citados, Ana se alineaba en el punto de vista de la autorreferencialidad<sup>5</sup> y se podría afirmar que se situaba en el punto de partida adecuado que le llevaría más tarde a elaborar series fundamentadas en la teoría del parentesco<sup>6</sup> y, por ende, a profundizar en la maternidad como núcleo de trabajo. *Egología* iba creciendo en número de fotografías y, en torno a los personajes que aparecían en la serie, padres e hijos, se iba hilvanando una maraña de tiempo y espacio con muchos y delicados hilos; la rueca transformada en cámara urdía un tejido capaz de transparentar la realidad. A partir de una experiencia extrema, dado el diagnóstico y el pronóstico de la enfermedad de Neuquén, emergió la voluntad de llevar la maternidad más allá de los límites imaginados y la crianza del hijo proporcionó un impulso vital a la madre para desafiar a un sistema que no era de su agrado. Ella nos dice, una y otra vez, que su «álbum familiar no es 'exitista', no registra celebraciones ni momentos de gloria, sólo registra hechos que me definen e identifican» (comunicación personal, 25 de junio, 2013).



Ana Álvarez-Errecalde. *Ícaro en casa*, 2002

5 «En la lógica de la experiencia estética y en su relación con la aparición de lo artístico, la cuestión de la 'reflexividad' nos remite necesariamente al concepto de «autorreferencia». Tal concepto no entraña una noción exclusivamente lógica, ni simplemente tiene un sentido metafórico, sino que se manifiesta como síntoma de una crisis fundamental: el cuestionamiento de los principios racionales de «identidad» y de «no-contradicción». La autorreferencialidad en el «Arte» parece evidenciar la ambivalencia paradójica en la que éste se instala. Nos encontramos ante un problema crítico y crucial que consigue exhibir los límites difusos entre lógica y estética. ¿Hasta qué punto es legítimo hablar de una autorreferencia en el «Arte»? La autorreferencia aparece en una «re-presentación» de la identificación de «sí mismo» por «sí mismo», exigiendo una alteridad que entraña un «efecto retorno» sobre una forma de recurrencia aporética. En tanto «referencia», se muestra como una tendencia a cierto y determinado fin u objeto. Su movimiento necesita del principio de «identidad» y pone en juego necesariamente la noción de «diferencia»» (Álvarez Falcón, 2010: 30).

6 Según Rebeca Pardo: «...sería muy complicado imaginar la fotografía sin el álbum familiar, e incluso podría decirse que sorpresivamente el parentesco en los noventa ha renacido de sus cenizas, un hecho que en artes visuales podría atribuirse al trabajo de feministas y de los estudios de género (representaciones familiares y trabajos de identidad de gays y lesbianas especialmente)» (Pardo, 2013: 56).





Ana Álvarez-Errecalde. *Quinceañero*, 2014

La autenticidad de Ana interroga al significado, hurga en la reproducción de la realidad hasta extraer de ella la esencia de lo representado. Sin duda lo consigue en todas y cada una de las imágenes de *Egología*, pero donde llega a trascender la mera representación es en aquellas series en las que conjuga el cuerpo con elementos considerados abyectos por la sociedad. En muchos de los trabajos de Ana el cuerpo es visitado como la verdadera encarnación, una cualidad estética que dota de fisicidad a la obra. En la serie de *Tres gracias sangrantes*, dota a su cuerpo de la animalidad a la cual se refiere habitualmente. La artista busca a través de la visión de la sangre, mostrada explícitamente, animar un cuerpo estático pero no exánime, recordar que es un cuerpo vivo y capaz de otorgar vida; clama por dar a conocer la fisiología de la mujer a través de su producción artística. En estas fotografías, y otras similares, da visibilidad al cuerpo de la mujer, una mujer amenazada por la uniformización del sistema, una mujer que desde la infancia hasta la vejez se puede convertir en diana propicia de una sociedad medicalizada, consumista y dominada por la voluntad de los mass media. Las 'gracias' de Ana ejercen, a través de su cuerpo, una dura resistencia al sistema y no dudan en sangrar o en mostrar otros elementos fisiológicos para zafarse del dominio del patriarcado. Menstruación, parto, aborto... son fisiologías teñidas de la sangre que la artista no duda en integrar en su obra, de la misma forma que no duda en fotografiar la herida, la enfermedad o la vejez.



Ana Álvarez-Errecalde. *Tres gracias sangrantes*, 2012

### **Vuelve el aire sereno**

A punto de nacer un segundo hijo se dejaba llevar por la seguridad de que un parto en casa era el ideal para una maternidad completa. De nuevo trataba de desafiar al sistema y enfrentarse a una sociedad que secuestra la naturalidad del parto a través de una exacerbada medicalización, a través de agresiones como la cesárea o la episiotomía que violentan el cuerpo de la mujer en aras de la eficacia y del buen hacer. En palabras de Roser Gallardo «igual que el resto de mamíferos, todas las mujeres sabemos parir desde el momento del nacimiento; la cultura en la que nos toque vivir será la que determinará la manera como se haga» (2009: 81). Los partos instrumentalizados no son norma hasta muy avanzado el siglo XVIII; hasta ese momento el parto era cosa de mujeres pues mujer era la partera y todas las que se movían a su alrededor. Según Cira Crespo: «...el parto es un momento de comunidad. Pero de una comunidad muy concreta: una comunidad en femenino» (2013: 29). La autonomía de esta comunidad iba siendo socavada por el intervencionismo médico. Ana, enfrentada a esta injerencia médica, deseaba repetir el parto en casa. Una vez más, la artista demostró su espíritu rebelde, su necesidad de contraponer su voluntad a la obediencia debida y enfrentarse, así, a la normativización de las conductas maternas ahora habituales. Fiel a su natural transgresor, dispuso que debiera dar rienda suelta a su sueño de parir en casa de nuevo, acompañada de personas afines y, además, si le era posible, dejar testimonio gráfico del

feliz momento. Así pues, preparó una escenografía austera para ilustrar el misterio del parto y desmitificar actitudes que han contribuido a perpetuar roles femeninos que interesaban al patriarcado. En su fuero interno latía la intención de demostrar que también ella, como muchas otras mujeres, había llegado a la mayoría de edad y se la debía tratar como tal. Ana quiso revelar verdades y las verdades deben ser mostradas para que resulten pedagógicas. Pretendía llegar hasta el tuétano de una realidad que mostrara a la mujer como sujeto y que, como sujeto, sangre, grite, ría y lllore. Que las emociones trasuden a través de la piel y los gestos, que rezumen los productos biológicos excretados y que transmitan toda la bondad de un momento feliz:

Con estas fotos me interesaba mostrar una maternidad desde mi experiencia, en donde para parir me abro, me transformo, sangro, grito y sonrío. Sonrío porque el dolor me acerca a mi hija, sonrío porque el dolor me demuestra lo fuerte que soy, sonrío porque soy protagonista, sonrío porque soy heroína. Refutando la idea de fragilidad culturalmente aprendida, me interesa mostrarme en control de mi experiencia. Estoy de pie, con la placenta aún dentro de mí, con mi bebé unida a mí por el cordón y hago lo que me da la gana, decido cuando detenerme, hacer la foto y mostrarme (Comunicación personal, 4 de octubre, 2012).

Esta declaración en primera persona devuelve a la mujer el papel principal del momento del parto, el papel que le ha sido usurpado durante muchos años cuando al medicalizarlo se ha apartado el foco de la partera para iluminar a los actores secundarios:

Probablemente todos tenemos en la cabeza –y quizá en algún recóndito lugar de nuestra intimidad– la sensación de rechazo ante ese conjunto de escenas en que una mujer –desindividualizada, mera especie– grita o resopla como endemoniada, en una escena que aunque debería protagonizar no deja de ser la escena de otros. La atención queda acaparada por el doctor, la familia expectante o la criatura en su caso (González Marín, 2010: 411).

Ana sólo se imaginó en este instante como la receptora de todas las miradas y la emisora de todas las sensaciones que deseaba transmitir. Su acción nos retrotrae al verso de Sandro Penna (1970): *vuelve el aire sereno*. La protagonista ejerció a la vez la dirección, dominó el tempo de la realidad y, también, dominó la representación de la misma realidad. Las fotografías que conforman este hermoso y, a la vez, transgresor díptico, son el resultado de una doble función que convocó una maternidad excelsa. Los determinantes biológicos no enmascararon la capacidad reflexiva de la mujer sino que la implementaron. Resulta evidente que con esta representación la artista subvirtió el ideal estético y moral de la maternidad concebida por la sociedad dominante. El pulso al poder social, económico, médico y patriar-

cal en definitiva, estaba echado: la obra *El nacimiento de mi hija* se convirtió, por méritos propios, en una maternidad subversiva. La obra cuestiona el parto y traslada la batalla al terreno de la lucha política. El posicionamiento de Ana, más allá del envite a la ética y la moral establecidas, incide en diversos factores que atentan contra el nudo gordiano con el que el patriarcado tiene amordazada a la mujer y a sus acciones. Por una parte, al mostrarse altiva, embadurnada con sus propios flujos biológicos y unida físicamente al bebé, destruye el tabú de la representación de la maternidad en el momento del parto. Por otra parte, flirtea con la voluntad de situar la maternidad como estadio sexual del cuerpo.



Ana Álvarez-Errecalde. *El nacimiento de mi hija*, 2005

**Acaso habéis visto el tamaño de esta cicatriz, acaso habéis sentido la arcada ante la carne roja que no es sino una muralla entre lo moral y lo inmoral, entre mi estómago y mis sentimientos, entre tú y...**

Situada ya en un ámbito artístico destacado, después de diversas apariciones en galerías y otros espacios expositivos, Ana sintió como un valor personal los partos en casa y se posicionó contra cualquier tipo de medicalización de la maternidad. No es de extrañar, pues, que cuando la asociación El Parto es Nuestro le propuso participar en una publicación que pretendía «reparar» las heridas dejadas por las cesáreas en el cuerpo de las madres

sometidas a estas intervenciones quirúrgicas, aceptara casi de inmediato<sup>7</sup>. En la serie se recogieron una treintena de fotografías que tenían como elemento central la cicatriz provocada por una intervención quirúrgica; en algún momento de la serie aparece un irónico subtítulo con la frase *el (nuevo) origen del mundo*, en clara alusión al famoso cuadro de Courbet, dada la cantidad de cesáreas que se dan en los partos instrumentados. En todas las fotografías la cicatriz resulta una huella indeleble que queda marcada en la piel de la misma forma que ha quedado grabada en la historia de vida de la mujer que la muestra; en todas ellas oímos resonar la frase inquisitiva de Luna Miguel, de su libro *Los estómagos*, que da título a este apartado: *Acaso habéis visto el tamaño de esta cicatriz...*



Ana Álvarez-Errecalde. De la serie *Cesárea, más allá de la herida*, 2009

## Sin más horizonte que otros ojos frente a frente

La serie *Las 4 estaciones*, realizada en 2014, ofrece cuatro autorretratos de la propia Ana que tienen un solo ente común: el resultado de la gestación, el fruto de la concepción.

<sup>7</sup> «En España se hacen cada año más de 100.000 cesáreas. Aproximadamente la mitad son innecesarias. Cien mil madres heridas y cien mil maneras de vivir la herida. Con gozo o con dolor, con alivio o con inmensa rabia, siempre queda una marca. «Podrás seguir llevando bikini» es en ocasiones lo que el cirujano dice a la madre en el quirófano. Promesa de una cicatriz invisible y deseo de que la intervención no deje huella en el cuerpo ni en el alma. Negación una vez más del dolor de muchas madres: «pero tú de qué te quejas si tienes un bebé sano». Pero grande o pequeña la cicatriz en el vientre será de por vida recordatorio del sacrificio al que nos sometimos por el bien de nuestros hijos.

Cuidar la herida, tocar la cicatriz, mostrarla, aceptarla e integrarla suele ser difícil. Las mujeres tenemos poca costumbre de mostrar las cicatrices y la mayoría de las madres cesareadas sólo han visto una cicatriz: la suya propia. A veces ni siquiera eso: hay mujeres que no se sienten capaces de mirar su propia herida.

La cirugía estética nos ofrece borrar las marcas, no sólo de la cesárea sino también las huellas que la maternidad deja en nuestros cuerpos. Eliminar las cicatrices, igual que escondemos la tripa, las curvas o el pecho caído. Como si necesitáramos un solo modelo de cuerpo para un pensamiento único, se nos ofrece más cirugía innecesaria, más ocultación de la corporalidad de las madres» (Olza, 2010: s.p.).

Otra vez la maternidad en el epicentro de su vida. Ella, que ha situado el cuerpo, el embarazo, el parto y la crianza en un imaginario en el que faltaba como elemento iconográfico -pues la perspectiva masculina heterosexual occidental y patriarcal había decidido que debía formar parte de lo privado, de lo doméstico, de lo oculto a los ojos del público-, decide acudir al imaginario popular para rescatar figuras religiosas, paisajísticas, literarias o provenientes del cómic o del *pulp* y convertirlas en protagonistas y/o cómplices de sus trabajos. Virginidades, licantropías y súper-heroínas ocupan el eje vertebrador de una serie que destila conceptualidad y composición más allá de la autenticidad con la que siempre había tratado el cuerpo de la mujer, sus partes y sus ciclos.

El autorretrato sitúa a la madre en un centro que siempre comparte con el fruto de su embarazo. Un verso de Cernuda (1933) define a la perfección el encadenado de la serie: *sin más horizonte que otros ojos frente a frente*. Sentada, de pie, de perfil o de espaldas, la madre ejerce su



Ana Álvarez-Errecalde. *Anunciación*, 2014, Ana Álvarez-Errecalde. *Asentir*, 2014, Ana Álvarez-Errecalde. *Sombra*, 2014, Ana Álvarez-Errecalde. *Simbiosis*, 2014

influencia ambivalente sobre el hijo que demuestra su vulnerabilidad, inocencia o temor. El concepto de ambivalencia al que nos referimos no queda, en el caso de Ana, limitado a lo que en algunos textos feministas, y en el otro extremo en algunos panfletos reaccionarios, queda definido como buena madre/mala madre, sino que tiene que ver con las influencias positivas y deseadas o las negativas e inevitables que toda madre puede ejercer sobre sus vástagos. En esta serie llega el turno del autorretrato con el tercer hijo de Ana; con *Simbiosis*, título de la foto, también llega el escándalo. La revista norteamericana *Hip Mama*, que pasa por ser una publicación alternativa para madres y padres, la censuró. Según parece, la visión del pezón en la foto hizo que la distribuidora se negara a que fuera portada de la revista en un claro ejemplo de hipocresía de mercado.

En este trabajo, quizá como en ningún otro, se nos muestra extremadamente madura, segura de que el carácter que se ha ido forjando como mujer y como madre la sitúa en un puesto preeminente; convencida de que, desde la situación adquirida, puede servir de ejemplo a otras muchas mujeres. Si con el díptico *El nacimiento de mi hija* encontró la manera de comunicar que otras mujeres podían hacer lo mismo que ella, pariendo en casa de manera tranquila y segura, en *Simbiosis* parece querer demostrar que una madre, unida de forma simbiótica a un hijo –o a más hijos– es autónoma y sobre todo autosuficiente. Acaba por decirnos que cualquier mujer puede situarse en la misma posición que ella nos manifiesta, que cualquier mujer puede, como la de la imagen, enfrentarse al mundo por muy hostil que este le resulte.

## A modo de conclusión

Las vivencias, experiencias y obras de Ana Álvarez-Errecalde demuestran que estamos ante una mujer y una artista singular que, desde siempre, ha huido de obligaciones, obediencias, normativizaciones y determinantes de cualquier tipo. La evolución de Ana, ha seguido un rumbo fijo, sin derivas importantes a pesar de que en este camino no todo ha resultado fácil. Con un carácter forjado en la ejemplaridad de unos padres, que la apoyaron y que hicieron del respeto y de la confianza paradigma de su relación, y en la propia voluntad de ser fiel a sus más íntimas convicciones, la personalidad de la mujer y de la artista se ha desarrollado con arreglo a parámetros muy firmes y a un equilibrio armónico en todos los aspectos.

Conviene aclarar que la vida y la obra de Ana se fundamentan en valores sólidos. Se trata de unos valores que hasta cierto punto se podrían considerar tradicionales, que ella tensa siempre hasta el límite y que la enfrentan continuamente al modelo hegemónico de comportamiento social. Si en algún momento se han podido interpretar sus valores como

caducos y se han creído basados en modelos de sociedad antiguos, ella misma lo desmiente con afirmaciones, que de viva voz o través de sus fotografías, deja sobre la mesa de debate.

La artista no ha dudado en imbricar su vida en su obra hasta contribuir, con algunos de sus trabajos, a reconfigurar un imaginario que estaba huérfano de algunos ciclos de esta maternidad y que ella no ha dudado en abordar y representar de manera personal. Desde la autenticidad de sus propuestas, la maternidad en sus fases de embarazo, parto, lactancia y crianza, formas alejadas de la iconografía convencional, consiguen sacarse el velo que las cubría y emerger entre las tinieblas hasta ser representadas con total naturalidad. Ana Álvarez-Errecalde también ha utilizado su cuerpo en diversas ocasiones, las huellas dejadas por la maternidad en su cuerpo y en el de otras mujeres, para denunciar la cosificación que se pretende desde el poder del patriarcado hegemónico y ensalzar, así, a la mujer como sujeto del ámbito público, alejándola de la objetualización, de la domesticación y de la reclusión en lo privado.

Cabe recordar que se ha definido a sí misma como «...una loba de pelo gris que sale a merodear sin su manada, pero que tan pronto como quiere se une a ella, disfruta fuera porque sabe que tiene madriguera. Necesita un espacio íntimo. Aúlla para mantenerse en contacto» (Comunicación personal, 26 de abril, 2013). En estas afirmaciones descubrimos atributos de la persona luchadora, de la artista transgresora, de la mujer que muestra su instinto, del mamífero que no duda en presentarse tal como es y de hacerlo desde la animalidad más subversiva. Atributos que de ninguna manera buscan soslayar aspectos más humanos, que sin duda atesora, como la sensibilidad, la afectividad, la responsabilidad, la entrega y el miedo. La personalidad de Ana, igual que su obra, descansa en una revisión constante del conjunto de aquellos valores y de estos atributos.

Si mujer, madre y artista ha sido, desde antaño, una ecuación cargada de variables inhóspitas que con frecuencia ha dado al traste con trayectorias tanto personales como profesionales, no ha sido éste el caso de Ana Álvarez-Errecalde que ha sabido convertir la suma de estas realidades en una propuesta de acción personal y profesional que le ha procurado una importante proyección.

## Referencias y bibliografía

- ÁLVAREZ FALCÓN, Luis (2010): «La <autorreferencialidad> de la experiencia estética». En *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, núm. 9, pp. 30-42.
- BERGER, John (2001) [1980]: *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.



- CARRO FERNÁNDEZ, Susana (2010): *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Gijón: Trea.
- CERNUDA, Luis (1998) [1932-1933]: *34 poemas*. Madrid: Grijalbo Mondadori.
- CRESPO, Cira (2013): *Maternalias. De la historia de la maternidad*. Tenerife: OB STARE.
- FERNÁNDEZ GUERRERO, Olaya (2010): «Encuentros y desencuentros entre el feminismo y la maternidad». En FRANCO RUBIO, Gloria A. (Ed.), *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)* (pp. 425-438). Barcelona: Icaria Editorial.
- GALLARDO FERRER, Roser (2009): «Parir en primera persona. El poder de las mujeres en el parto». En *Mètode*, núm. 62, pp. 81-87.
- GONZÁLEZ MARÍN, Carmen (2010): «¿Mamá drag king?» En FRANCO RUBIO, Gloria A. (Ed.), *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)*. Barcelona: Icaria Editorial, pp. 411-424.
- GUTIÉRREZ-RUBÍ, Antoni (2009): «Poder en femenino». En *Antoni Gutiérrez-Rubí. Artículos y reflexiones* [en línea]. Disponible en: <http://www.gutierrez-rubi.es/2009/01/21/poder-en-femenino> [Fecha de consulta: 4 de octubre de 2015].
- LAGARDE, Marcela (2000): *Claves feministas para liderazgos entrañables*. Managua: Puntos de encuentro.
- MESA, Manuela, Laura ALONSO CANO y Elena COUCEIRO *Visibles y transgresoras. Narrativas y propuestas visuales para la paz y la igualdad*. Madrid: Fundación Cultura de Paz/CEIPAZ.
- MIGUEL, Luna (2015): *Los estómagos*. Córdoba: La Bella Varsovia.
- OLZA, Ibone (2010): «Prólogo de presentación». En *Cesárea. Más allá de la herida*. Ana Álvarez-Errecalde [catálogo de exposición]. Tenerife: OB STARE.
- PANERO, Leopoldo María (1992): *Piedra negra o del temblar*. Madrid: Libertarias/Prodhufi.
- PARDO SAINZ, Rebeca (2013): «La familia en el arte y la antropología del parentesco». En *Revista Sans Soleil – Estudios de la Imagen*, vol. 5, núm. 1, pp. 48-63.
- PENNA, Sandro (1970): *Cruz y delicia. Estrañezas*. Barcelona: Lumen, 2007.
- VERLAINE, Paul (1866-1888): *Poesías completas*. Barcelona: RBA, 2001.
- ZARRALUKI, Esther (1996): *Cobalto*. Barcelona: DVD ediciones.

Recibido el 20 de enero de 2016  
 Aceptado el 28 de febrero de 2016  
 BIBLID [1139-1219 (2016) 21: 23-39]



# MARJANE SATRAPI. LA ARTISTA QUE REDIBUJÓ IRÁN

MARJANE SATRAPI. THE ARTIST WHO REDRAW IRAN

Elena Pérez Elena

Universitat Jaume I de Castellón



## RESUMEN

*Persépolis*, la novela gráfica autobiográfica de la artista iraní Marjane Satrapi, muestra cómo era la vida en el Irán en el que vivió Marjane, contando las historias de la historia, recuperando las voces silenciadas en la sociedad iraní. Satrapi, no sólo relata, como testigo, los acontecimientos históricos transcurridos en su país sino que también revela con detalle la situación de la mujer en Irán –deshaciendo posibles estereotipos por parte de los y las occidentales– al tiempo que descubre cómo va forjándose su propia identidad. Una identidad que ella misma puso en tela de juicio al vivir en un mundo dual lleno de restricciones y de privación de libertades que le hizo dudar de quién era ella como mujer, como ciudadana y como persona.

**Palabras clave:** Marjane Satrapi, *Persépolis*, Irán, mujer, novela gráfica.

## ABSTRACT

*Persepolis*, the autobiographical graphic novel written by the Iranian artist Marjane Satrapi, shows how was life in the Iran where Marjane lived, telling the stories of the History, recovering the silenced voices in the Iranian society. Satrapi not only recounts, as a witness, the historical events happened in her country, but also reveals, in detail, the women's situation in Iran –undoing possible stereotypes by Westerners– while she discovers how her own identity is been created. An identity that she questioned while living in a dual world full of restrictions and deprivation of freedom that made her doubt about who she was as a woman, as a citizen and as a person.

**Keywords:** Marjane Satrapi, *Persepolis*, Iran, woman, graphic novel.

Desafiar la historia, las convenciones sociales y transgredir las normas con el objetivo de luchar por la libertad y la igualdad es una tarea ardua, difícil y, en muchos casos, peligrosa. Los problemas se multiplican cuando esa persona transgresora es una mujer y se encuentra en un contexto de intolerancia y sumisión. Cuando una mujer, en su trayectoria vital, lidia con estas circunstancias para seguir adelante, luchando por sus derechos contra lo políticamente correcto, denunciando las injusticias y la tortuosa realidad que está viviendo, está llevando a cabo un desafío abierto contra el sistema en el que vive. Estos actos requieren valentía, requieren coraje, y la multidisciplinar artista iraní Marjane Satrapi es un claro ejemplo de mujer coraje.

Marjane Satrapi es una artista de novela gráfica nacida en Rasht (Irán) el 22 de noviembre de 1969, tan sólo diez años antes de que se produjera la Revolución Islámica en 1979 y, por tanto, testigo de cambios trascendentales en el devenir de la historia de su país que repercutieron de manera determinante en la sociedad iraní con la implantación de la todavía vigente República Islámica de Irán. La familia Satrapi, no obstante, no se puede tomar como ejemplo paradigmático de familia iraní pues la artista se crió en el seno de una familia, siendo ella hija única, con poder adquisitivo y con una ideología progresista que marcó su desarrollo personal al hacer especial hincapié en la importancia que tenía para su futuro la educación, privilegio al que no todas las mujeres iraníes tenían y tienen acceso. Y, aunque cursó los estudios primarios en su país de origen, sus padres, en busca de una mayor libertad para su hija y huyendo de la represión y del oscurantismo que se había apoderado de Irán, la enviaron a acabar la educación secundaria a Europa, concretamente a Viena. Sin embargo, Marjane retornó a su país para cursar los estudios universitarios, matriculándose en Bellas Artes en la Universidad de Teherán, realizando también allí el máster de Comunicación Audiovisual. No obstante, la censura, la opresión y la continua sumisión de la mujer al hombre y a los predicados del islam más sombrío y retrógrado condujeron a Marjane a tomar la decisión de exiliarse a Francia, primero a Estrasburgo donde estudiaría Artes Decorativas para más tarde acomodarse en París. Francia, país del que a día de hoy ha hecho su nuevo hogar, obteniendo la nacionalidad francesa.

Marjane, artista iraní, mujer coraje, ha querido dar voz a las voces silenciadas que la historia en mayúsculas no recoge, a través de su *opera magna*, *Persépolis*, una novela gráfica autobiográfica publicada en cuatro entregas entre los años 2000 y 2003, recopilada más tarde en un único volumen. En ella ha tratado de hacer llegar a Occidente la realidad que la artista y la sociedad iraní han vivido en ese país contando la «verdad respecto a la vida», término que acuñó el filósofo estadounidense John Hospers (Hospers, 1980: 210), y no únicamente como «realidad respecto a los hechos». Al ser ella misma consciente de los posibles

prejuicios que pueden llegar a tener los occidentales hacia los y las iraníes y el desconocimiento hacia su país –algo que hace notorio en las últimas viñetas de su memoria gráfica cuando su *alter ego* dibujado aparece rodeado de personas que le formulan preguntas estereotipadas como «¿es que en Irán todo el mundo es terrorista?, ¿es verdad que allí las mujeres no pueden trabajar? ¿os desplazáis en camello?» o «¿se puede esquiar en Irán? ¡Yo creía que sólo había desierto!» (Satrapi, 2010: 361)– ha querido plasmar en papel su autobiografía haciendo coincidir su tiempo interno con un momento crítico en la historia contemporánea de Irán: las manifestaciones y revueltas de la población contra el régimen del shah Mohammad Reza Pahlaví, la Revolución Islámica, que dio lugar al nacimiento de la República Islámica de Irán, y las consecuencias que tuvo. Una memoria gráfica cuyo final estaba realizado para que coincidiese con el exilio de Satrapi a Francia en los años 90.

Marjane, con ello, no sólo ha querido plasmar los principales acontecimientos de este período histórico, sino que ha pretendido ir más allá, dejando testimonio de cómo ello afectó a la población, poniendo ejemplos concretos, ejemplos reales que ella misma vivió en persona con tal de transmitir al mundo el sufrimiento de los y las iraníes. Un sufrimiento al que siente que Occidente parece ser inmune, estar acostumbrado y al que ella reclama atención e intenta despertar mostrando la pura realidad; una realidad que en muchas ocasiones parece que se haya olvidado: los medios de comunicación tienen el poder de mover masas o de hacerlas sumisas vendiendo la visión del mundo que más convenga a los interesados. Ella misma afirma de manera contundente que «Demasiada información bloquea el cerebro, poca nos hace ignorantes. Pero lo peor es la información unidireccional» (Satrapi, 2010: 362) y parece que en Occidente siempre impera una única voz convirtiéndose en un problema. Muchas veces se piensa que sólo hay una única manera de ver las cosas y ésta es a la que los medios de comunicación acostumbran, olvidando lo que realmente importa. El norte se ha perdido: la paz no es propiedad de Occidente, tal y como dice Marjane:

¡Como si la gente adorase morir en explosiones! ¡Como si vivir en paz fuese el privilegio de una parte del mundo! Hoy en día en Irán, centenares de estudiantes, periodistas e intelectuales permanecen en prisión por haber soñado con la libertad. ¡Eso tampoco os lo han contado! No es grave, creedme. Uno se acostumbra a todo. (2010: 366).

Toda esta frustración, todas esas ganas de la artista de denunciar las injusticias, la crueldad y la privación de libertades que había presenciado en su país en primera persona necesitaba encontrar una vía de salida y, la herramienta para poder llevarlo a cabo, el elemento canalizador, ha sido el cómic. La novela gráfica autobiográfica como vehículo de denuncia. Su testimonio convertido en arte.

Este medio, aparentemente poco convencional, ha servido a Satrapi y a otros jóvenes creadores para poder plasmar contundentemente el desgarró interior de la realidad que han vivido. Y es que en los últimos tiempos el modo de hacer historia y de denunciar la realidad está cambiando, convirtiéndose el cómic en un magnífico género complementario, que no sustitutivo, de la historia en mayúsculas, permitiendo al lector adentrarse en los más profundos sentimientos del autor o autora además de en los personajes, los casos particulares, permitiéndose empatizar con ellos. Esta conexión tan personal que se produce entre emisor y receptor, entre receptor y mensaje, es inherente a esta forma de expresión, a este arte, es algo que va implícito en él. Se produce una suerte de magia que permite, con tan sólo un golpe de vista, introducir al lector de lleno en el cómic, en sus viñetas, que cobran vida y movimiento en sus cabezas, formándose una retahíla de imágenes que fluyen trasladándolos espaciotemporalmente a su interior, a su historia. De hecho, se trata de un «arte monosensorial» (McCloud, 2005: 89) que significa que, gracias a los recursos que se han utilizado a la hora de confeccionar las viñetas, el lector y la lectora son capaces de experimentar sensaciones correspondientes a todos los sentidos con tan sólo el sentido de la vista.

Pero, antes de ahondar en el por qué la artista apostó por este soporte para denunciar la realidad, se debe ser consciente de que el cómic ha ido sufriendo cambios hasta convertirse en lo que hoy se conoce como novela gráfica –a la que me referiré como memoria gráfica en los casos en los que ésta primera sea autobiográfica al considerar que es un término muy acertado y que ya venía indicado en la contraportada de la novela gráfica autobiográfica por antonomasia *Maus* (1973-1991) de Art Spiegelman.

A menudo el cómic ha sido considerado una mera antesala al arte en mayúsculas, un fruto de la sociedad de consumo e incluso un híbrido entre dibujo y literatura. Sin embargo, el cómic ha demostrado ser un arte en mayúsculas a lo largo de toda su trayectoria haciendo ver que el problema que tenía era que lo estaban comparando con otras disciplinas cuando el cómic es cómic por sí mismo, al igual que las anteriores lo son por ellas mismas y por tanto, como indica el historietista y ensayista español Santiago García, la relación del cómic con el arte y la literatura no se puede explicar en términos comparativos sino en términos alternativos (García, 2010: 28). De hecho:

El cómic como forma artística no tiene nada de vulgar ni de infantil. Por el contrario, es sofisticadísimo. El cómic no es un híbrido de palabra e imagen, un hijo bastardo de la literatura y el arte que haya sido incapaz de heredar ninguna de las virtudes de sus progenitores. El cómic pertenece a una estirpe distinta, y se realiza en un plano diferente al que se realizan cada una de esas artes. Tiene sus propias reglas y sus propias virtudes y limitaciones, que apenas hemos empezado a entender (García, 2010: 265).

Y, aunque parafraseando al filósofo italiano Formaggio diciendo que «Cómic es aquello que los hombres llaman cómic» (Jiménez, 2002: 51; cit. en García, 2010: 42) claramente este arte ha ido sufriendo una evolución con el tiempo. En el caso que expongo, el cómic que ha evolucionado a novela gráfica es el que reunía una serie de determinadas características: que se encuentre impreso, que la reproducción de la obra sea en serie y que esté dirigido a un público de masas –esta última característica es matizable especialmente en el caso de las memorias gráficas, en muchas ocasiones dirigidas a un público minoritario. Además también se puede decir que, con el tiempo, los cómics han ido cambiando el destinatario hacia quienes iban dirigidos pasando a formar parte de la lectura de un colectivo más adulto. También los cómics han tendido a aumentar su extensión –característica que no tienen por qué cumplir de manera necesaria– pero sobre todo se aprecia un gran cambio en la intencionalidad con la que han sido creados derivando especialmente hacia una intencionalidad crítica; y en la temática, donde temas tabú como el sexo o las drogas se han hecho un hueco. Todas estas nuevas matizaciones y variaciones que ha ido experimentando el cómic a lo largo de la historia es lo que han hecho que éste haya ido más allá de sí mismo y haya sido necesario un cambio de nomenclatura consecuente con los cambios que experimentaba, pasando a denominarse novela gráfica. Estas variaciones se vinieron gestando de manera más contundente desde los años 60 del siglo XX, década que supuso un punto de inflexión en la historia del cómic moderno con la aparición del *cómic underground*, rompiendo con todos los esquemas y dando nacimiento al subgénero de la novela gráfica autobiográfica. Como se ha remarcado antes, dentro de este subgénero supuso un hito en la historia la publicación en los años 80 del siglo XX de *Maus* de Art Spiegelman quien plasmó en este formato las atrocidades vividas por sus padres en el campo de concentración de Auschwitz a través del testimonio oral de su padre Vladek. Spiegelman supo ver una herramienta explosiva, un arma de doble filo. Tanto el artista sueco de familia de ascendencia judía polaca como Satrapi encontraron en ese medio, en la memoria gráfica, el perfecto vehículo para comunicar al lector sus vivencias, sensibilizarlos, al mismo tiempo que ellos mismos se liberaban de sus miedos, ansiedades, de un pasado que les perseguía y que necesitaban compartir al mismo tiempo que seguir conectados. Es decir, encontraron en él un medio terapéutico que les permitía que sus más profundas ansiedades y sus traumáticas experiencias fluyeran a través de la tinta y el papel, permitiendo airear los corazones, como decía la abuela de Marjane, y despojándoles un poco de la presión y el dolor por el que habían pasado, compartiéndolo con el mundo. Este es un mundo con el que los lectores llegan a desarrollar una fortísima empatía tanto hacia los personajes que aparecen en el cómic como hacia el autor o autora. Ven en ellos valores universales. Estas novelas gráficas autobiográficas siempre suelen enmarcarse en un contex-

to de represión, de cambio, donde el ser humano debe sobreponerse a las adversidades, situaciones en las que se puede contemplar tanto lo trágico como lo sublime. Un soporte en el que sus autores no tienen miedo de plasmar las más duras atrocidades que han vivido, de manera incluso descarnada. He aquí la razón por la que estos autores, como es el caso de Marjane Satrapi, escogen la memoria gráfica para plasmar sus dolorosas vivencias: si hubieran escogido un soporte diferente como la fotografía, el cine o el documental, el espectador habría sido incapaz de interiorizar tanto dolor y sufrimiento. La realidad, su dureza, habría impedido asimilar aquello que se estaba viendo, imposible soportarlo ya que produciría repulsión, hiriendo al lector. Sería como con las noticias del telediario que, sabiendo que no se puede digerir, con tan sólo un *click* el espectador apaga lo que le hiere y escandaliza para regresar a «su» realidad.

Esto cambia con la memoria gráfica. Lo que la hace, a mi juicio, un soporte tremendamente poderoso para la denuncia es que al dilatarse en el tiempo la obra, los acontecimientos pueden ir siendo asimilados por el lector de manera paulatina, algo que no impide que pueda llegar a afectar anímica y fisiológicamente al lector. De hecho, esta afectación que puede llegar a producir también depende de cómo haya enfocado el cómic su autor. En él, dependiendo de la intencionalidad de quien lo concibe, se decantará por centrarse o bien en el contenido o bien en la forma. Si se apuesta por el primero, se adopta una forma simple que se pueda comprender fácilmente para que todo el peso recaiga en el mensaje. En cambio, si el autor o autora decide centrarse en la forma, el resultado será un dibujo más minucioso en el que recaerá la fuerza comunicativa. El primer caso sería el de Marjane Satrapi. Con esto quiero decir que, aunque quizá el lector se pueda estremecer de manera más rápida cuando el autor se centra más en la forma que en el contenido, ambos pueden llegar a ser muy contundentes afectando fisiológicamente al lector. Sin embargo, esa lectura dilatada en el tiempo, y al estar narrada a través de viñetas, permiten que el lector y la lectora puedan proseguir leyendo, asimilando los acontecimientos. Esta es una manera de poder conocer e interpretar –cada uno a su manera– realmente los sucesos, las realidades de los autores y de sus sociedades, pues al poder asimilar lo que narran sin apartar la vista frente al desgarró que sienten, como sí se haría al tratar de contemplarlo en una fotografía; se puede empatizar y conectar de manera más personal y concienciar realmente de lo que está sucediendo. Esto permite al lector estar preparado y mentalizado para contribuir en la lucha contra esas injusticias y ayudar a alzar su voz. Sólo siendo realmente conscientes y empatizando desde el corazón los lectores serán capaces de aportar su grano de arena a la causa, no apagando el botón de la televisión y cerrando los ojos a la realidad porque es «demasiado difícil de soportar».



Pero como he dicho, el hacer memoria gráfica no tiene un único propósito unidireccional sino que tiene también gran importancia para el autor. En el caso de la memoria gráfica de Satrapi, ahora que ella se encuentra exiliada sin oportunidad de regresar a su país, a la tierra que le vio crecer y en la que están sus raíces, la memoria gráfica supone un hilo invisible que aún la mantiene conectada a su pasado, a quien un día fue. Es una manera de seguir unida con una parte de ella y con las personas que dejó atrás, sus recuerdos...

Un género con mucho futuro que está en plena etapa de desarrollo y al que todavía le queda mucho camino por recorrer con muchas posibilidades de experimentación al alcance de su mano. Un mundo que permite múltiples posibilidades y al que habrá que seguir la pista bien de cerca para ver cómo evoluciona y qué direcciones decide seguir. Sin embargo, hay algo para lo que no hay que esperar, y es que en el género de la novela gráfica, la mujer ha estado presente desde sus inicios, y ha encontrado en él, especialmente en el subgénero de la memoria gráfica, un lugar en el que su voz se escucha igual de fuerte que la del hombre. Muchas han sido las mujeres que han apostado por este soporte para expresarse y convertir sus ideas, sentimientos y vivencias en arte. Al contrario que en otras disciplinas, las mujeres gozan de equidad, tanto en el respeto hacia ellas como a sus obras. El género de la autobiografía se ha convertido en un género muy rico, en el que se escucha tanto a hombres como a mujeres en obras magistrales, pero ya no sólo eso, sino que se trata de un género que ha tenido éxito en Occidente pero que ha eclosionado con una fuerza brutal entre artistas procedentes de los considerados países periféricos.

Marjane Satrapi encaja en este último perfil que he trazado. Una artista de la novela gráfica autobiográfica proveniente de un país periférico como es Irán, ha plasmado en una obra magistral lo que sus ojos presenciaron en su país, al que a día de hoy no puede volver. Como ella tan bien dice al final de la obra «La libertad tenía un precio...» (Satrapi, 2010: 356).

Irán, escenario de la memoria gráfica de Marjane, hoy día República Islámica de Irán, es un territorio que ocupa una posición estratégica en el mundo y cuyos recursos, como el petróleo, han sido muy deseados y motivo de pugna y conflictos a lo largo de su historia, si bien ahora se encuentra en pleno debate en lo que respecta a la energía nuclear. País de Oriente Medio en el que el factor religioso no se puede separar en ningún ámbito de la vida, en Irán se profesa el islam más esotérico y mesiánico: la rama del islam shiíta, la que cree que algún día regresará el *mahdi*, el duodécimo imán. Es la religión que profesa casi el 90% de la población iraní. Irán, un país donde se acata obediencia religiosa.

Marjane cuenta la historia de su país y los acontecimientos que en él se desarrollaron desde momentos previos a la caída del shah Mohammad Reza Palahví, la Revolución Islámica, la posterior proclamación de la República Islámica de Irán, la guerra Irán-Iraq, hasta

llegar al Irán de los años 90. *Persépolis* se encarga de narrar no únicamente estos acontecimientos sino también las historias de la historia, mucho más personales, que acaban por conformar la historia en mayúsculas. Pero sobre todo, en esta *opera magna* aparece la suya propia, cambiando de escenario cuando se marcha a estudiar a Viena y nuevamente cuando regresa. La suya, otra historia de la historia que *l'Association*, editorial francesa independiente, quiso que Marjane plasmara en una novela gráfica autobiográfica para dar a conocer al mundo un testimonio de incalculable valor, tal y como hizo Artie con el testimonio oral de su padre Vladek en *Maus*.

Para llevar esta tarea a cabo Marjane realizó la obra íntegramente en blanco y negro de principio a fin, exceptuando las páginas finales, en las que se dirige a los lectores, haciéndoles reflexionar sobre el largo camino que hay por delante para seguir deshaciendo los estereotipos que continúan alimentando los medios de comunicación occidentales hacia su país. Estas últimas páginas son las únicas de toda la obra que están en color. El blanco y negro como recurso estilístico que remite al pasado, tiempo en el que está narrada la obra otorgándola un carácter de lejanía en el tiempo, y que ayudan a centrar al lector en el contenido del mensaje que la artista quiere transmitir, siendo estos colores necesarios para tratar un tema tan peliagudo, tan delicado y tan serio. Las páginas coloreadas corresponden a un tiempo en el que Marjane ya no se encuentra en Irán, y se dirige directamente a los y las lectoras: es el momento en el que está dando por finalizada su memoria gráfica dejando espacio y tiempo para la reflexión sobre todo lo que ha narrado tras abrir su memoria y su corazón. Siguiendo en esta perspectiva estética cabe decir que estos colores tan sombríos contrastan mucho con la técnica de Satrapi para dibujar a los personajes y los espacios ya que todos tienen un aire muy naíf. Como bien decía antes, hay artistas que deciden centrarse más en el contenido, en el mensaje que deciden dar, que en la forma; este es el caso de esta obra de Satrapi, dibujos sencillos para un mensaje muy potente.

En este viaje a lo largo de su memoria gráfica, ya desde el principio, el lector y la lectora pueden apreciar cómo la artista tiene una característica manera de narrar los acontecimientos y es que para poder canalizar todo el sufrimiento por el que ha pasado y las atrocidades que ha presenciado necesita hacer uso de la ironía, pero no de cualquier manera, sino de una ironía dura, en ocasiones cínica, complementándola con la sátira y el sarcasmo. Un mecanismo de defensa que le permite poder poner sobre el papel lo que en su cabeza es insoportable. Mecanismo que ya utiliza al hablar de esos momentos de tensión previos a la tan esperada caída del shah por un amplio sector de la población iraní, que desencadenaría en la Revolución. Marjane en este período ya tenía que hacer frente a una dualidad interna entre tradición y modernidad que se incrementó de manera drástica con la llegada al país de

Jomeiní y la proclamación de la República Islámica. Una dualidad que, tal y como muestra, va incrementando a lo largo de su vida hasta llegar el momento de no saber quién es, de negar su identidad como le ocurrió en Viena, de perder el norte.

Vivir bajo el yugo de una dictadura como la del shah, que pretendía modernizar el país a la manera occidental al tiempo que mantenía la fuerte presencia del clero y teniendo el islam shiíta por bandera, era vivir en un sistema, ultraconservador, difícil de encajar. Las reformas que llevó a cabo Reza Pahlaví no fueron bien acogidas por la población, que acabó manifestándose en su contra y Marjane, siendo tan sólo una niña, ya vivía este ambiente de tensión y represión tanto dentro como fuera de casa. Puertas hacia dentro, Satrapi veía como sus padres, de tendencia progresista, se manifestaban en contra del shah. Sus padres, convencidos al principio de que la Revolución acabaría con la dictadura y que no imaginaron que se implantaría en el poder un gobierno islamista. De hecho, fue Ebi, el padre de Marjane quien abrió los ojos de la artista acerca de la verdad sobre el régimen del shah, a quien veneraban en la escuela pues «Dios le había escogido». Satrapi siempre encontró en su familia personas que le dieron importantes lecciones que le acompañarían toda la vida y que, aún a día de hoy, lo siguen haciendo. En esta familia privilegiada, progresista y con medios fue en la que la pequeña Marji se crió y la que le dio otra visión de la realidad que estaba viviendo, una visión muy diferente de la que aprendía en la escuela. Por ello, contar con las enseñanzas de sus cuatro pilares, su padre, su madre, su tío Anouche y su abuela, le ayudaron a convertirse en la mujer que es a día de hoy.

Su padre le enseñó la importancia de ser sincera, algo que acabó por caracterizar a Marjane, pero sobre todo el valor impagable de la libertad personal, el libre albedrío para poder tomar decisiones por sí misma aunque ello supusiera equivocarse. Su segundo pilar, su madre, también le inculcó uno de los valores a los que Marjane recurría cada vez que se sentía perdida, desorientada y que le ayudaba a encaminarse: la educación. Imposible, cuando se lee y se conecta con Marji, el *alter ego* de Marjane en la novela que la representa cuando era niña, no recordar y establecer comparaciones con el magnífico y magistral personaje creado por el artista argentino Quino, Mafalda. Ambas avanzadas intelectualmente a su edad, con picardía, pero sobre todo niñas que se dan cuenta de lo que el resto de personas pasan por alto. En el caso de Marjane, ella encuentra en la educación, en instruirse, la brújula que le va a ayudar a guiarse en el camino, porque es la educación –un privilegio que no todos los jóvenes iraníes tienen y aún menos las mujeres– la que le ayuda a emanciparse, a conocerse a sí misma y la solución cuando perdía el rumbo «Una vez más, llegué a la conclusión de siempre: tenía que instruirme.» (Satrapi, 2010: 342). En cambio, su tío Anouche la deslumbró siendo sólo una niña con los ideales de libertad, con el comunismo –por lo que

había sido encarcelado en el pasado—, con la lucha por los ideales, ideas que calaron en la pequeña Marji. Por último, el cuarto pilar en su vida fue la figura de su abuela, quien le dio un consejo, que junto a cada una de las enseñanzas citadas le sirvió de brújula, sólo que éste de manera especial:

Escucha, no me gusta echar sermones, pero te voy a dar un consejo que te servirá siempre. En la vida te encontrarás a muchos imbéciles. Si te hieren, piensa que es su estupidez la que les empuja a hacerte daño. Así evitarás responder a su maldad. Porque no hay nada peor en el mundo que el rencor y la venganza... Mantén siempre tu dignidad, tu integridad y la fidelidad a ti misma (Satrapi, 2010: 159).

Este consejo siempre lo tuvo presente Marjane, especialmente cuando más sola se sentía, en Viena.

Y es que la vida de Satrapi ha estado incondicionalmente unida a tres cuestiones. La primera, los turbulentos acontecimientos históricos con los que ha tenido que crecer y vivir en su país; la segunda, su condición de mujer en un país donde estaba supeditada al patriarcado y a las estrictas convicciones religiosas del islam; y por último la tercera, la crisis de identidad que vivió debido a la dualidad interna con la que tuvo que lidiar: dos mundos el progresista que vivía puertas hacia dentro y el retrógrado, controlador y prohibitivo que vivía puertas hacia fuera.

Estos tres aspectos marcaron su trayectoria vital hasta su exilio en Francia. La vida que ella plasma en su memoria gráfica no fue fácil, tan desgarradora que quizá la única manera que tenía de contarla de la manera más fidedigna era a través de este medio.

Satrapi vivió los albores de la Revolución siendo tan sólo una niña. Algunos aspectos, tal y como los narra, no los vivió de manera directa sino que los vivió a través de su entorno y los medios de comunicación —de los que debían saber sortear la fuerte censura a la que estaban, y están, supeditados. Y es que sin llegar a la edad de diez años ya tuvo que ver cómo las calles de su ciudad se estaban convirtiendo en el escenario de un campo de batalla tanto a nivel físico como a nivel emocional. La pequeña Marji documenta cómo estas manifestaciones se fueron sucediendo cada vez con más frecuencia y más afluencia de gente. Manifestaciones donde la policía secreta del régimen del shah, la SAVAK, no dudaba en intervenir como fue el caso del incendio de los cines Rex, en el que momentos antes cerraron sus puertas con la gente dentro e hicieron caso omiso de las peticiones de ayuda, atacando a todo aquél que intentara socorrer a las personas que se estaban quemando vivas en el interior del edificio ante la impasibilidad de la policía. Marjane y su familia no sólo participaron en estas manifestaciones que empezaban a preocupar a los poderosos titiriteros sino que fueron

testigos de cómo la sociedad iraní, que reclamaba la retirada del shah del poder para dar paso a un gobierno democrático –o al menos eso pensaban que iba a ocurrir– se estaba radicalizando, apostando por el fin y descuidando los medios con el cual conseguirlo. Si tenían que convertir a un fallecido de cáncer en un mártir de la Revolución culpando al régimen del shah, el fallecido se convertía en mártir. El miedo también empezaba a calar en la población ante la dura represión que se estaba ejerciendo y Marjane, de nuevo como testigo, vio cómo muchas familias decidieron huir, en muchos casos a Estados Unidos y entre ellos familiares de Marjane, ante lo que se estaba aproximando: el estallido de la Revolución. Revolución que triunfó y que acabó con la huida del shah y su familia de Irán. El país lo celebró por todo lo alto pero lo que no sabían era que tras esta dictadura monárquica vendría otra religiosa. Marjane tenía que asimilar a pasos acelerados los grandes cambios que se estaban dando, con el cambio de gobierno todo símbolo de occidentalización era visto como decadente y por ello, debían ser castigados. Se implantó la obligación de llevar puesto el pañuelo a las mujeres y al igual que ellas, las calles también cambiaron de vestido: los murales y pinturas alabando al nuevo líder religioso Jomeiní y eslóganes que velaban por la sangre de los mártires se multiplicaron por la ciudad. Pero los cambios que vivió Marjane no fueron únicamente de puertas hacia fuera, donde tenía que esconder los ideales progresistas de su familia, sino que la implantación de la República Islámica de Irán supuso el resquebrajamiento del interior de la pequeña Marji. Marjane había ido cambiando progresivamente su concepción de la realidad, tal y como comentaba antes fue su padre quien le hizo ver que aquello que le contaban sobre el shah en la escuela no era cierto, que la historia la cuentan los vencedores y la pagan los vencidos. Y con la implantación del nuevo régimen uno de esos vencidos fue su tío Anouche, de nuevo encarcelado y esta vez asesinado por sus ideales, por comunista. Marjane, que hasta ese momento había mantenido una relación muy estrecha con Dios, con el que hablaba, le echó de su vida. Le habían arrebatado a uno de sus seres más queridos, habían matado a parte de su ser por pensar, por tener libertad de pensamiento. Desde ese momento Marjane se rebeló contra el mundo, aunque puertas hacia fuera tenía que hacerlo por dentro si no quería acabar como su tío. La sinceridad que aprendió con su padre se convirtió junto al sarcasmo y la ironía en su arma de defensa, algo que le valió duras reprimendas en la calle y en la escuela, incluso fue expulsada. De hecho ella vivió un desagradable episodio con las guardianas de la revolución que casi le cuesta ir ante el comité. Las guardianas tenían, y continúan teniendo en la actualidad, el poder y la influencia para juzgar quien está siguiendo la buena conducta observando los preceptos del islam y los dictados por el régimen, además de encargarse de velar por que las mujeres fueran vestidas «correctamente» según lo dictado. Marjane fue detenida por ellas por su manera de vestir, se salvó gracias a su perspicacia.

Pero esta rebeldía se intensificó de manera exponencial cuando, ya iniciada la guerra entre Irán e Iraq (1980-1988), cayó uno de los misiles en su calle. Los Satrapi no se encontraban en casa en el momento del impacto pero sí que lo estaban sus vecinos y amigos los Baba-Levy. Marjane vio bajo los escombros de la casa cómo asomaba el brazo inerte de su amiga Neda. Neda, imposible no recordar con ese nombre el caso del asesinato durante las protestas electorales en Irán en el 2009 de la estudiante de filosofía Neda Agha-Soltan quien recibió un disparo en el pecho en plena manifestación convirtiéndose en mártir y movilizando de manera increíble a la población iraní; la violencia y la represión en Irán no son algo del pasado. Marjane fue testigo de la muerte en persona, de lo inerte que antes rebosaba vida. Marjane no podía soportarlo, se rebeló todavía más. Algo que le llevó a no callar lo que pensaba en la escuela, ya bastaba de mentiras y de falsear la verdad:

Mi tío fue encarcelado durante el régimen del Sha, ¡Pero le ejecutaron por orden del régimen islámico! Pretende hacernos creer que no hay presos políticos, cuando de los tres mil detenidos que había en tiempos del Sha se ha pasado a trescientos mil con su régimen. ¿Cómo se atreve a mentirnos de esa manera? (Satrapi, 2010: 153).

Marjane no podía vivir en esa situación de represión, de dualidad interior, poniéndose en peligro por decir lo que pensaba, teniendo que vivir una doble vida, la que tenía que acatar y la que ella querría vivir, con libertad. Su madre tenía mucho miedo por su hija, por su sinceridad y franqueza, y no pudo evitar estallar llorando:

¿Sabes lo que le hacen a las jovencitas cuando las arrestan? ¿Sabes qué le pasó a Niloufar? La chica que conociste en casa de Khosro, el que hacía pasaportes. Sabes que, según la ley, no se puede matar a una virgen... Pues la casan con un guardián de la revolución... ¡Que la desflora antes de que la ejecuten! ¡¡¿Sabes qué significa eso?! Si alguien te toca un pelo... lo mato (Satrapi, 2010: 154).

Con tan sólo quince años Marjane había vivido una Revolución, había perdido a seres queridos, había visto la violencia, la muerte, la guerra. Había vivido en un mundo en el que se tienen que esconder las celebraciones –las fiestas clandestinas eran muy peligrosas– y que está lleno de prohibiciones. Un mundo en el que uno no puede desarrollarse como persona sino como copia de los demás, bajo un único líder y siguiendo los mismos preceptos. De ahí la decisión de sus padres de que acabara sus estudios de secundaria en Europa. Marjane abandonó su país por un tiempo, dejó atrás los estallidos de las bombas, los muertos, los murales adoctrinantes de las calles, dejó el velo, dejó también, sus raíces y todo lo que amaba. Viena, su próximo destino.

Y fue en Viena el lugar en el que esa dualidad interna que se empezó a gestar en Irán siendo tan sólo una niña fue en aumento. El choque cultural fue tan fuerte que sentía que si no abandonaba su identidad iraní jamás llegaría a poder integrarse: sentía que tenía que dejar de ser quien era para poder empezar de nuevo, para poder vivir en paz. Si bien los estudios fueron en un principio su refugio también se fue amparando en los amigos que iba haciendo y en los acontecimientos sociales en los que participaba, un mundo aparte del que había vivido donde ahora todo estaba permitido. Marjane quería encajar en las fiestas y en los rituales en los que participaban sus amistades –aunque fueran perjudiciales para su salud– ella no quería tener que dar explicaciones de su pasado, quería ser aceptada, dejar de tener que esforzarse el doble que los demás por encajar. Y en este contexto es en el que Marjane sufrió una verdadera crisis de identidad llegando a negar que fuera iraní, rompiendo la promesa que le hizo a su abuela de permanecer siempre íntegra consigo misma, sentía que estaba fallando a su familia y que estaba traicionando toda la confianza que habían depositado en ella.

Sin embargo, sacó fuerzas y coraje y se reivindicó como iraní y como mujer pero esa dualidad seguía latiendo todavía en algún rincón de su corazón y volvió a florecer cuando tuvo un gran desengaño amoroso, la persona en la que se había apoyado incondicionalmente en Viena. Marjane quedó tan afectada, sin más pilares a los que acudir –él había sido el único existente por largo tiempo– que, hastiada de la vida, se marchó de casa dejándose morir –inconscientemente– en el frío invernal de la calle. Despertó en el hospital: «Había pasado una revolución en la que había perdido a parte de mi familia. Había sobrevivido a una guerra que me había alejado de mi país y de mis padres... y una banal historia de amor había estado a punto de acabar conmigo» (Satrapi, 2010: 253).

Satrapi decidió volver a Irán y una vez allí, se sintió como hacía mucho que no se sentía, como en casa. Allí se puso al corriente de todo lo acontecido en su ausencia y le invadió un sentimiento de vergüenza, de haber traicionado todo lo que era, de no sentirse ni iraní ni occidental: «Pensaba que si volvía a Irán todo iría mejor. Que olvidaría los tiempos pasados... Pero mi pasado me perseguía. Mis secretos me pesaban demasiado» (Satrapi, 2010: 283). Trató sobreponerse de nuevo y superar esos sentimientos desarraigados yendo al psicólogo, pero no encontraba la solución no sabía qué podía hacer para enmendarse, para salir adelante: «Era una occidental en Irán y una Iraní en Occidente. No tenía identidad alguna. Ni siquiera sabía por qué vivía» (Satrapi, 2010: 287). Así que esta vez, conscientemente, se intentó suicidar tomando todo el bote de antidepresivos que le habían recetado, pero no falleció. Marjane Satrapi, tras su intento fallido de caer en los brazos de la muerte, tomó consciencia de sí misma: el pasado no podía cambiarlo pero tenía ante ella su presente y su futuro. Marjane fue valiente y apostó por la vida, por ella.

Volvieron a ella las valiosas enseñanzas que había aprendido desde niña: fue sincera y franca con los demás pero sobre todo, consigo misma; apostó por su educación y estudió para pasar el concurso nacional y el test ideológico para acceder a la Universidad de Teherán y poder cursar Bellas Artes; siguió defendiendo la libertad de expresión todo lo que estuvo al alcance de su mano dentro de lo que le permitía el duro clima de represión; pero, por encima de todo, se mantuvo íntegra consigo misma.

Marjane entró en Bellas Artes en la Universidad de Teherán, lugar donde le ofrecieron interesantes proyectos y en el cual no se demoró a la hora de emprender pequeñas batallas por la igualdad de derechos de hombres y mujeres, denunciando la falta de equidad en la que salían perjudicadas las mujeres:

Usted dice que las cogullas son cortas, que los pantalones son indecentes, que no nos maquillemos, etc. Como estudiante de arte, me paso buena parte del tiempo en el taller. Necesito libertad de movimiento para poder dibujar. Un velo todavía más largo haría la tarea aún más difícil. En cuanto a los pantalones, se queja de que son demasiado anchos, aunque esconden eficazmente las formas. Y ahora que estos pantalones están de moda, le hago la pregunta: ¿La religión defiende nuestra integridad física o simplemente se opone a la moda? No duda en hacernos reproches, cuando nuestros hermanos aquí presentes llevan todo tipo de peinados y de ropa. A veces, llevan prendas tan ceñidas que se les puede ver el cuerpo. ¿Cómo es posible que yo, como mujer, no pueda sentir nada viendo a estos fornidos señores de arriba a abajo, pero que ellos, como hombres, puedan excitarse por cinco centímetros menos de velo? (Satrapi, 2010: 312).

También fue en Teherán donde contrajo matrimonio por primera vez. La sociedad en que vivían no les permitía disfrutar de una verdadera –y real– vida en pareja a no ser que estuviesen casados –incluso de esta manera la mujer siempre tenía que rendir cuentas al marido, al padre o al hermano–, la restricción por la que tenían que pasar era muy fuerte, siempre pendientes de los y las guardianas de la revolución acechando en las calles y con miedo de que les llevaran ante el comité. Sin embargo, este matrimonio se convirtió en una cárcel para Marjane, de la cual ella misma decidió salir: no fue lo que esperaba que fuese, pero había una cosa que tenía muy clara y es que quería seguir estudiando, formándose y luchando por ella y por la igualdad. Decidió irse a Europa, quería libertad.

Marjane Satrapi, una mujer coraje que supo aceptarse a sí misma en su dualidad interna porque tal y como afirma el escritor libanés Amin Maalouf: «Lo que hace que yo sea yo, y no otro, es ese estar en las lindes de dos países, de dos o tres idiomas, de varias tradiciones culturales. Es eso justamente lo que define mi identidad. ¿Sería acaso más sincero si amputara de mí una parte de lo que soy?» (Maalouf, 2012: 11). Satrapi, mujer coraje que



pese a vivir atrocidades y de perder el norte supo recomponerse, consiguió redescubrirse a sí misma asumiendo su pasado y su presente, asumiendo quien es, aceptándose a sí misma en la diferencia y luchando por ser íntegra consigo misma y por los derechos de los y las iraníes, aunque ahora esa batalla la lidie desde el exilio.

Todas estas vivencias y el largo camino para encontrarse a sí misma es lo que además de importantes hechos históricos ha querido plasmar en esta memoria gráfica, *Persépolis*. Sin embargo, no se debe olvidar que aunque el lector esté ante un documento de incalculable valor histórico y humano es una obra creada por una persona con sentimientos, con una determinada ideología y que por tanto distará de ser una obra objetiva. Por ello, entre el lector y la obra siempre debe haber una cierta distancia y un contraste con la «realidad respecto a los hechos».

Satrapí, quien no ha dejado de trabajar en el mundo del arte, ha seguido la estela de la novela gráfica. Por eso se me hace imprescindible destacar otra de sus obras, *Bordados*, publicada en versión original en el 2003, en la que intenta deshacer posibles estereotipos occidentales acerca de la mujer iraní. Se trata de una obra sublime en la que muestra a las mujeres iraníes en un ambiente distendido, la hora del té en la que los hombres se dirigen a echarse la siesta, y en las que ellas aprovechan para hablar de manera totalmente sincera, despreocupada, sobre la sexualidad, operaciones estéticas o el divorcio; y para ello utiliza una estética mucho más luminosa que en *Persépolis*. Pero la novela gráfica no ha sido el único campo en el que ha trabajado la artista pues también ha ilustrado cuentos para niños en los que de manera subliminal se encuentran sus tradiciones, cultura y un guiño hacia su país como ocurre en obras como *Los monstruos tienen miedo a la luna* publicada en 2001 o *Ajdar* en el 2002, además de haberse adentrado también en el mundo de la fábula ilustrada para adultos con *El suspiro*, publicado en el 2004. Y es que Marjane se ha convertido en una artista multidisciplinar ya que no se ha dedicado exclusivamente a trabajar en el ámbito de la novela gráfica sino que también ha abordado el campo del cine, visto desde los dos ángulos, como directora en la adaptación cinematográfica de *Persépolis* (2007) y de *Pollo con ciruelas* (2011), directora también de *The Voices* (2014) película con reparto hollywoodiense pero también actriz en *The french kissers* (2009) y en *La bande des Jotas* (2012).

Por último me gustaría indicar que en la lucha por los derechos de las mujeres iraníes y en la denuncia de la realidad del país son muchas las artistas iraníes que participan activamente. Sin embargo, quisiera destacar dos: Homa Arkani y Shadi Ghadirian. La primera transmite en sus pinturas, especialmente en su exposición *Share Me* (2011), esa dualidad interna en la que viven las mujeres iraníes, las diferencias tan drásticas entre puertas hacia dentro y hacia fuera del hogar, entre occidentalización y tradición. La segunda, a través de

la fotografía denuncia la despersonalización que se ha llevado a cabo sobre la mujer. Sus obras son muy impactantes y muy claras al respecto. Unas fotografías conceptuales en las que el pañuelo es el elemento que permite identificar que lo que ella trata de mostrar son mujeres. Un pañuelo, que en el caso de sus fotografías, es lo único que permite reconocerlas.

## Bibliografía

- ADELKHAH, Fariba (1996): *La revolución bajo el velo. Biblioteca del islam contemporáneo*, Barcelona: Edicions Bellaterra.
- CHUTE, Hillary L. (2010): *Graphic women. Life narrative & Contemporary comics*, United States of America: Columbia University Press.
- FARZAMNIA, Nadereh (2009): *Irán. De la revolución Islámica a la Revolución Nuclear*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GARCÍA, Santiago (2010): *La novela gráfica*, Bilbao: Astiberri Ediciones.
- HOSPERS, John (1980): *Significado y verdad en el arte*, Valencia: Fernando Torres editor.
- MAALOUF, Amin (2009): *El desajuste del mundo. Cuando nuestras civilizaciones se agotan*, Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_ (2012): *Identidades asesinas*, Madrid: Alianza Editorial.
- MARTÍN MUÑOZ, G., VALLE SIMÓN, B., LÓPEZ PLAZA, M.Á. & AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL (1998): *El Islam y el mundo árabe: guía didáctica para profesores y formadores*, Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.
- MCCLOUD, Scott (2005): *Entender el cómic. El arte invisible*, Bilbao: Astiberri Ediciones.
- MERINERO MARTÍN, María Jesús (2004): *La República Islámica de Irán. Dinámicas sociopolíticas y relevo de las élites*. Madrid: Los libros de la catarata.
- MERINERO MARTÍN, María Jesús (2007): *Resistencia creadora en Irán*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- NEYESTANI, Mana (2012): *Una metamorfosis iraní*, Barcelona: Ediciones La Cúpula.
- RIESGO PÉREZ-DUEÑO, Juan Manuel (1995): *El Irán de Jomeini*, Madrid: Información e Historia.
- SATRAPI, Marjane (2010): *Persépolis* (volumen integral), Barcelona: Norma Editorial.
- \_\_\_\_\_ (2011a): *El suspiro*, Barcelona: Norma Editorial.
- \_\_\_\_\_ (2011b): *Pollo con ciruelas*, Barcelona: Norma Editorial.
- \_\_\_\_\_ (2012a): *AJDAR*, Barcelona: Norma Editorial.
- \_\_\_\_\_ (2012b): *Bordados*, Barcelona: Norma Editorial.
- \_\_\_\_\_ (2012c): *Los monstruos tienen miedo de la luna*, Barcelona: Norma Editorial.

SAJOO, Aryn B. (2002): *Civil Society in the Muslim World: Contemporary Perspectives*, I.B. London: Tauris.

SPIEGELMAN, Art (1973-1991): *Maus*, Barcelona: Random House Mondadori.

Recibido el 31 de enero de 2016

Aceptado el 15 de febrero de 2016

BIBLID [1139-1219 (2016) 21: 41-57



# ROSSANA ZAERA. RESILIENCIA ARTÍSTICA

ROSSANA ZAERA. ARTISTIC RESILIENCE

Irene Gras Cruz

*Historiadora y crítica de arte, Universitat de València*

«Tu visión devendrá más clara solamente cuando mires dentro de tu corazón... Aquel que mira afuera, sueña. Quien mira en su interior despierta.»

Carl G. Jung

## RESUMEN

Rossana Zaera consigue trasladarnos a otro tiempo, un tiempo que rescata y manipula hasta transformarlo en una obra artística. Juega con la percepción, con las palabras, las imágenes y las emociones que la rodean. La delicadeza con la que trata temas tan profundos como el sufrimiento, la muerte o la enfermedad destaca inevitablemente en su obra. Al mismo tiempo, construye un cuento, narra una historia, su historia; ya sea a través de papeles de periódico u objetos. Utiliza lo que cree necesario en cada caso, es decir, lo que considera oportuno para comunicarse mejor, ya sea escribiendo poemas, montando instalaciones, pintando o modelando. Lo que denota la necesidad constante de relacionarse con los demás, mostrar su «yo» más íntimo a través del arte ya que no conoce ni concibe su vida sin él.

**Palabras clave:** Dolor, creatividad, fragilidad, belleza, esperanza.

## ABSTRACT

Rossana Zaera manages to move us to another time. Instants she rescues and manipulates to turn them into an artistic performance. She plays with the use of perception by words, images and emotions surrounding her. Her work approaches us to affliction, death or disease with a great sensitivity. Simultaneously, she puts up a story using a piece of newsprint or other objects where she narrates a history -her own baggage-. Zaera uses what she judges necessary in every case and what she considers appropriate to get on better by writing poems, making installations, painting, sculpting... This is the way she reveals the constant need of being in contact with others through the necessity of showing her more intimate ego, the one she doesn't conceive her life without.

**Keywords:** Affliction, inspiration, delicacy, inner beauty, hope.

## 1. Introducción

El ser humano busca desesperadamente el equilibrio, una estabilidad que se encuentra dentro del campo común de las experiencias compuesto tanto por hechos biológicos como espirituales, que solo unos pocos afortunados logran hallar. Rossana Zaera (Castellón, 1959) es de las que ha sabido canalizar el cruce entre la naturaleza y el espíritu a través del arte y despertar su esencia gracias a un estilo propio inconfundible. Un arte que surge de un proceso de introspección, es decir, parte de sí misma para llegar a los demás. Solamente así logra alcanzar su propia cosmovisión del mundo.

Su obra habla de sí misma pero al mismo tiempo de millones de personas que de una u otra manera se identifican en ella. Zaera construye un paraíso artístico al mismo tiempo que comparte su experiencia vital. Crea un mundo onírico a su alrededor, a través de vivencias y sentimientos que son inherentes al ser humano. Hechos que al día de hoy la hacen ser como es, una artista minuciosa, detallista y delicada que busca y anhela la belleza de todas las cosas.

Cuando se habla de desafíos tanto personales como artísticos, es imposible no aludir a la artista castellanense Rossana Zaera, quien consciente e inconscientemente invita al espectador a la introspección, a la reflexión, a tomar conciencia del ciclo de la vida. Todo se transforma. Zaera nos recuerda a lo largo de su trayectoria que el ser es movimiento o es nada, que hay quien posee una gran capacidad para avanzar, adaptarse y superar cualquier adversidad y aprender mediante la experiencia. Profundiza en el laberinto de la vida, al tiempo que hace hincapié en el concepto de metamorfosis. Su trabajo trata, entre otras cosas, sobre la facultad de los seres vivos para sobreponerse ante cualquier contratiempo. Nuestro cerebro se nutre de los estímulos que le provocan placer pero aprende también de las circunstancias adversas y dolorosas, aunque, asombrosamente, contemos con una gran capacidad para superar y olvidar el dolor. Un dolor que representa y capta, que preserva y rescata del olvido porque, de alguna manera, forma parte de su vida, de su día a día, y, porque inconscientemente su vida va ligada al sufrimiento, como se observa en uno de sus libros más íntimos, *Las horas sin luz* (2007), concebido como un poema ilustrado por ella misma donde encontramos párrafos como este: «Dolor es herida,/sufrimiento es cicatrización/o gangrena,/pérdida o locura,/pues siempre hay/un pedazo/una concha que el mar/ya no devuelve./Nada temo más/en las horas sin luz.» (Zaera, 2007) Aquí se aprecia claramente la necesidad de la artista a expresar y a compartir sus emociones y pensamientos más íntimos. Solamente trabajando desde su propio interior podrá llegar a transmitir y a despertar sensaciones en los demás



Tres dibujos, serie *Habitaciones sin número* (2000-2001). Pintura sobre papel de algodón. Técnica mixta: Gouache, pastel, collage, tinta china, grafito, 2000. 65 x 50 cm. ©Rossana Zaera.

Zaera es una mujer con mayúsculas que no se ha dejado vencer por las adversidades y que ha sabido cómo convertir a través del arte el miedo y dolor en algo positivo. De nuevo, la artista opta por transformar lo abyecto en algo bello. Y para ello, se sirve de la memoria como ella misma explica: «Es verdad que tomo mi propia memoria y mi experiencia vital como punto de partida, pero los temas que trato son universales. Al hablar de la memoria hablo de esa memoria en la que todos pueden reconocerse, porque en todas las vidas hay dolor, sufrimiento, soledad, amor y muerte.» (Gras, 2014). Por eso utiliza casi siempre objetos y elementos del pasado, pero que de una u otra manera han formado parte de su vida; un recorrido que traza a través de su trayectoria artística que, profesionalmente, podríamos decir que empieza con su serie *Vivir* (1997), punto de inflexión en su carrera, a la que le siguen muchas más, *Memorias del infierno* (1998), *Almagrías* (1998-1999), *Dientes y puentes* (2000), *Habitaciones sin número* (2000-2001), *Heridas y Fantasmas* (2000-2002), *SNC, Sistema nervioso central* (2007-2008), *Habitación 450* (2007-2008), *Resiliencias/ Cajas de memoria* (2009-2011), *El convite* (2007-2010), *Mundo interior* (2011), *La máquina del tiempo* (2012-2014), *Memoria* (2013), *Humanas, demasiado humanas* (2000-2013), *El cedazo*-documental audiovisual- (2013), *Bajo un trozo de cielo demasiado pequeño* (2014), *Burkas* (2015), *Primavera silenciosa* (2015), *Piedras preciosas* (2015) o *La novia de tiempo* (2015), entre otras.

## 2. Resiliencia

Transgresora y maestra, aúna la creatividad y el sufrimiento, la belleza y la delicadeza, la soledad y la esperanza, creando una atmósfera mágica. Enseña cómo canalizar y transmutar las emociones y los sentimientos. Hablar de Zaera es hablar, sin duda, de esperanza, que inmersa en toda la obra de la artista alude al concepto de resiliencia, que da título a una de sus series más importantes, y que no es otra cosa que la capacidad misma para vivir. Las imágenes que construye muestran huesos y esqueletos humanos enterrados; en definitiva, reflejan la muerte y lo inerte. Aunque, una vez más, la esperanza ilumina la oscuridad que rodea a la muerte con los brotes que insuflan de nuevo una chispa de vida, plasmando así el sentido cíclico de la vida, su transcurrir, el devenir. En *Resiliencia* (2006-2010), Zaera se basa en la representación de los conceptos creación/destrucción o desintegración/reintegración y en la recreación de la belleza de la descomposición a partir de la que se genera vida, así como al análisis de la relación entre el ser humano y la naturaleza. Se entremezclan las estructuras anatómicas y fisiológicas vegetales con las humanas con la finalidad de crear vida, y por supuesto, esperanza. Apuesta por la maleabilidad y ductilidad de los elementos que conforman la materia orgánica y, por la fragilidad engañosa que permite perseverar el ser. El profesor Luis Rojas Marcos (Sevilla, 1943) apunta que la resiliencia humana es un atributo natural y universal de supervivencia, que se compone de ingredientes biológicos, psicológicos y sociales, por lo tanto cuando se discute sobre el término psicológico resiliencia se está hablando de vivir. El ser humano, al igual, que la vegetación tiende -en palabras del dramaturgo Maurice Maeterlinck (1862-1949) en *La inteligencia de las flores*, 1907- a libertarse, a romper la estrecha esfera, inventar o invocar alas, evadirse lo más lejos posible, vencer el espacio en que el destino la encierra, acercarse a otro reino, penetrar en un mundo moviente y animado... Así pues, se debería tomar como ejemplo en la vida diaria el prodigioso esfuerzo de insumisión, de valor, de perseverancia y de ingeniosidad de una flor apunto de florecer con un sin fin de adversidades en contra. La artista misma escribió en referencia a su serie *Resiliencia* en febrero de 2006:

Hace unos meses soñé con la devastación. Era de noche y caminaba sola por un bosque negro todo quemado. Negro carbón. Los árboles, las piedras, la vegetación, todo estaba calcinado, todo cubierto de oscuridad; pero ante tanta desolación me di cuenta de que entre las piedras y cenizas brotaba tiernamente una ramita con pequeñas hojas verdes muy intensas, y entonces mi asombro dio paso a la esperanza. Comprendí que todo volvería a renacer. Rebelión ante la oscuridad. Obstinación y empeño. De nuevo el árbol de Maeterlinck. (Zaera, 2006)



Tal y como indica la artista, no hay nada eterno, se evidencia el ciclo de la vida, todo cambia y se transforma. La muerte nutre y engendra vida. Se muestra como de la mismísima profundidad y de la oscuridad renace la esperanza.



*El vaso de barro*, serie *Resiliencias* (2006-2010). Pinturas sobre papel de algodón, Técnica mixta: Gouache, acrílico, pastel, raíces y collage, 2010 [100 x 197 cm] ©Rossana Zaera.

### 3. Memoria

En su serie *Cajas de memoria* (2009-2010) Rossana Zaera trabaja la memoria de la mano de dramaturgos, poetas y ensayistas como el alemán Friedrich Schiller (1759-1805), el americano Walt Whitman (1819-1892), el belga Maurice Maeterlinck al que recurre de nuevo o el reconocido psiquiatra Luis Rojas Marcos del que se vuelve a servir. Rojas afirma que «La memoria es necesaria para la supervivencia de los miembros del reino animal, pero en los humanos supone mucho más, puesto que poseemos varios tipos de memoria, empezando por las dos más importantes: la verbal y la emocional.» (Rojas, 2010) Sin nuestra memoria seríamos vagabundos errantes en nuestro propio camino. Esa memoria es la que la artista preserva a través de la creatividad, transformando sus vivencias y experiencias en auténticas obras de arte. La castellanense se enfunda en una labor de introspección y retrospección con esta serie donde las cajas consiguen atrapar la esencia de la vida a través de la memoria. Con todo, la caja cerrada alberga todo tipo de emociones y transmite un sin fin de sensaciones, desde dolor, rabia, soledad, ternura, amargura hasta alegría y felicidad. Este conjunto de cajas libera el laberinto emocional de la artista, desata recuerdos y reencuentros con la infancia al mismo tiempo que los preserva y la guarda con recelo en el espacio.



*Familia bajo el universo o Caja cuántica, serie Cajas de memoria (2009-2011)*  
Instalación. Caja de hierro, escayola, alambre, estaño, y pintura, 2011 ©Rossana Zaera.

Las *Cajas de memoria* son una puesta en escena, decorados, escenarios de la memoria, es decir, se trataría de la escenografía del entorno físico de la artista, que recrea sus propias vivencias materializadas en las cajas. Esta ejecución paradójicamente remite a lo inmaterial, al mundo onírico de los sueños, en realidad podríamos hablar de objetos poéticos que enfrenta con la mismísima realidad. Cuidadas hasta el mínimo detalle, cada una de las cajas revela un instante, un pensamiento, una sensación. La caja de memoria, *Renacimiento* (2010) preserva un cerebro humano de la que brota una planta, la vida. Sin duda, un homenaje al renacer, al resurgir y de nuevo a la metamorfosis. En *La cuna* (2010), vemos cómo la caja se ajusta hasta convertirse en una cuna de bebe mientras que en *Hospital infantil* (2009) se recrea un hospital con cada una de sus camitas. Sin embargo, una de las más sorprendentes a mi parecer es *Familia bajo el universo o Caja cuántica* (2011) en la que representa a toda una familia mirando el cielo. Concretamente, esta caja representa a la familia de la artista (a su padre, a su madre, a sus dos hermanos y a si misma). Cinco camas, una familia. Una obra que adquiere todo su sentido cuando está cerrada, porque el universo está pintado en el interior de la tapa, ya que el universo para Zaera estaba completo cuando estaban los cinco juntos en casa, sin tener que salir el hogar para ir a trabajar, al colegio, a comprar... De ahí lo de caja cuántica, un universo creado por ella misma y, por lo tanto, idealizado. Puesto que según la física cuántica el observador influye directamente en el resultado de cualquier acontecimiento.

Tanto en *Resiliencias* como en *Cajas de memoria* poetiza el mundo de las emociones a través de la transformación y la reflexión del espacio-tiempo. Conjuga el sentido de la vida y su devenir con la propia introspección. Desarrolla un juego de contrarios, mantiene la tensión entre el origen y el desenlace de la existencia humana mientras pretende preservar y salvaguardar de la destructible muerte los recuerdos, las vivencias y las emociones en una caja de zapatos. Procura así, materializar y transcribir la memoria mientras el cuerpo humano se consume o muta.

#### 4. Cicatrices

Asimismo, la naturaleza, el ser humano y la poesía están relacionados a lo largo de toda su carrera, bajo una concepción estética donde se albergan y fluyen los sentimientos y las experiencias. La creatividad, en todas sus formas y manifestaciones, ya sea en la contemplación, la meditación, el arte o la poesía, conforma una forma de comunicación y de acción que también nace y converge en la naturaleza. Es en esa naturaleza donde se produce el conocimiento y donde se provocan sensaciones, limitadas únicamente por las propias creencias y la tradición socio-cultural de cada individuo. A mi juicio, este hecho es más una necesidad del ser que un placer puramente estético, puesto que el ser humano necesita plasmar, es decir, materializar sus emociones y sus experiencias con la naturaleza, en poemas o a través de obras arte.

En el caso en concreto de Rossana Zaera, uno se percató que sus fotografías están trabajadas desde una perspectiva y un conocimiento escultórico-pictórico, donde mayoritariamente suele destacar el equilibrio, la quietud, la belleza, el silencio, y, sobre todo, las formas desde un lenguaje común para los sentidos. Al hablar de belleza aquí, hago referencia a lo que Tomás de Aquino (1224/25- 1274) definía como aquello que agrada a la vista -*quae visa placet*, que está íntimamente ligado al equilibrio y a la armonía que nos proporciona la naturaleza. Precisamente, esa naturaleza, como decía, puede conducir a sentimientos de atracción y bienestar emocional, en comunión con la propia tradición histórico-cultural, además constituye una experiencia subjetiva en sí misma -el paso del tiempo, la soledad, la violencia o las enfermedades que cada uno de nosotros sufrimos en nuestro cuerpo-. En su serie fotográfica *Humanas, demasiado humanas. Las heridas del Alfabeto Natural* (2001-2013), cada uno de nosotros puede sumergirse en el mundo cultural de la propia artista que actúa a modo de puente, de conductora de sensaciones y experiencias que nos afectan directa e indirectamente -como el dolor, las heridas o las cicatrices- y que interpreta de manera poética, además de transformarlas en conocimiento. La propia Zaera comentó en una entrevista:

«Detrás de las heridas descubrí un hermoso alfabeto tan antiguo como el tiempo, universal e impronunciable, cuya fonética guarda en secreto la naturaleza.» (Gras, 2014)

Cada una de las marcas/cicatrices que encontramos tanto en los árboles como en nuestros cuerpos forman parte de un alfabeto natural, según la artista, cuyas grafías asemejan dichas hendiduras y que ella misma ha creado a partir del trazo y el movimiento –típico oriental–, de ese gesto que convierte en manchas de tinta en consonancia a su estado de ánimo y, sobre todo, al silencio. Este hecho le permite jugar con las palabras no dichas, con las ideas y los sueños truncados a causa de las heridas que forman parte de nuestro alfabeto natural –innato–, gracias a la sutileza del tratamiento en cada una de sus obras. Heridas que dejan surcos, marcas, hendiduras y cicatrices que recuerdan y evocan sensaciones humanas. El presente trabajo se caracteriza por una influencia oriental fundamentada –concretamente proveniente del Zen japonés–, puesto que en el acto de plasmar no añade nada, no espera nada; Zaera tan solo pretende reinterpretar su visión del dolor.



*Heridas, cicatrices y otras condecoraciones*  
(2001-2013). Fotografía. ©Rossana Zaera

El Zen japonés y la naturaleza se caracterizan por la asimetría, la simplicidad, el desequilibrio, la soledad y toda una serie de ideas afines que constituyen los rasgos más característicos del arte y la cultura japonesa. La percepción de la verdad del Zen es «el Uno en los Muchos y los Muchos en el Uno», o mejor, «el Uno permaneciendo como uno en los Muchos, individual y colectivamente», y es precisamente éste el propósito que pretende reflejar ella en sus fotografías.

Cada rozadura, corte, arañazo o agravio contra la natura se convierte en una afrenta propia; esa aflicción se convierte en acercamiento, en semejanza, en vida, en definitiva. «He encontrado en la naturaleza unas heridas bellísimas. Nunca hubiera imaginado lo parecidas que son a nuestras cicatrices, y con cuanta similitud nos las curamos» (Zaera, 2013), remarca la artista. Esta es una obra en la que se destaca el hecho de que cada nudo de árbol posee una belleza intrínseca y única como la de cada uno de nosotros. Al mismo tiempo, debemos tener en cuenta que siempre acaba curándose y brotando de nuevo, otra característica común a nuestra cultura, si entendemos por cultura todo aquello que hace de la vida algo digno de ser vivido como apuntó el poeta y escritor estadounidense T. S. Eliot (1888-1965) en su día; es decir, las heridas y las cicatrices nacen de las múltiples experiencias que nos brinda la vida, en la que es inevitable sufrir en algún momento y forman parte, inexorablemente, de nuestra condición de seres vivos.

## 5. ¿Cómo trabaja Rossana Zaera?

Durante la conversación que mantuve con la artista en 2014 me confesó que no tiene establecida ninguna rutina de trabajo y que suele trabajar en más de un proyecto a la vez. Filósofa, artista plástica, diseñadora gráfica o escritora, son algunas de las facetas que encontramos en Rossana Zaera, pero ante todo, se trata de un ser humano, una mujer que experimenta y acumula recuerdos que cobran vida a través de zapatos, de cajas, de instrumentos quirúrgicos o de bordados, que reflejan su propio mundo interior, un mundo que comparte a través de sus obras y, sobre todo, con talleres que ofrece a todo aquel que esté dispuesto a querer escucharse y aprender. Talleres como *Laberintos Interiores* donde la atmósfera que se respira es relajada y armoniosa, algo que también se llega a percibir en cada una de sus obras. Con todo, la artista crea un espacio genuino dentro y fuera de su estudio, un cosmos que gira en torno a la sutileza, la seducción, la melancolía...

Enamorada de la belleza, de la vida y la poética que ésta encierra, Zaera no duda en embarcarse en distintos proyectos, documentales, libros de artista e incluso escribir e ilustrar un cuento infantil junto a su hijo Miguel, *Tiburones de agua dulce* (2002). Detallista hasta la médula, cuida minuciosamente sus presentaciones y cuando la dejan diseña y maqueta sus publicaciones como autora. Es, sin duda, una artista multidisciplinar. Inquieta y curiosa, atesora todo tipo de objetos -recuerdos- que sabe cómo utilizar llegado el momento. Incansable y luchadora no deja de innovar y experimentar con todo tipo de materiales y técnicas. Evolucionan con cada nuevo reto que se fija, siempre en continua evolución.

De forma sorprendente, Zaera nos traslada a otro tiempo, un tiempo que rescata y manipula hasta transformarlo en una obra artística. Juega con la percepción, con las palabras,

las imágenes y las emociones que la rodean en su cotidianidad. Quizá por ello destaca la delicadeza con la que trata temas tan profundos como el sufrimiento, la muerte o la enfermedad que, inevitablemente, debemos afrontar y nos acompañan a lo largo de nuestra existencia. Al mismo tiempo, construye un cuento, narra una historia, su historia; ya sea a través de papeles de periódico u objetos. Utiliza lo que cree necesario en cada caso, es decir, lo que considera oportuno para comunicarse mejor, ya sea escribiendo poemas, montando instalaciones, pintando o modelando. Lo que denota la necesidad constante de relacionarse con los demás, mostrar su 'yo' más íntimo a través del arte ya que no conoce ni concibe su vida sin él.

Desde su infancia no comprende otra forma de expresarse y compartir su visión del curso vital que no sea el arte. Un curso en el que se crece, se ríe, se sueña y se llora, porque no todo en la vida es un camino de rosas, siempre hay tropiezos, envidias, errores y sorpresas inesperadas, buenas y malas. Y para ello, se precisa del consuelo, el amor o la belleza que encontramos en la poesía que emana de cada una de sus piezas.

Su obra habla, pues, como he comentado antes, de la metamorfosis, transforma objetos, herramientas o instrumentos, juega con sus posibilidades hasta convertirlos en elementos estéticamente bellos, agujas hipodérmicas se mudan en mariposas o libélulas como podemos observar en *Nuevos no-nociceptores* (2013). Al mismo tiempo las camas de hospital, tan presentes en su obra, representan personas, los números, los juguetes, las cajas de zapatos o habitaciones se convierten en receptáculos que encierran y preservan recuerdos que la artista desvela a través de múltiples metáforas contenidas en su imaginario visual. Zaera muestra la desesperación, la tristeza o la resignación confrontada con la elegancia, la seducción y la fuerza que entraña la naturaleza en sí misma.



*No-nociceptores* (2004-2013). Instrumental quirúrgico, acero y plata. ©Rossana Zaera

## 6. Transgresión

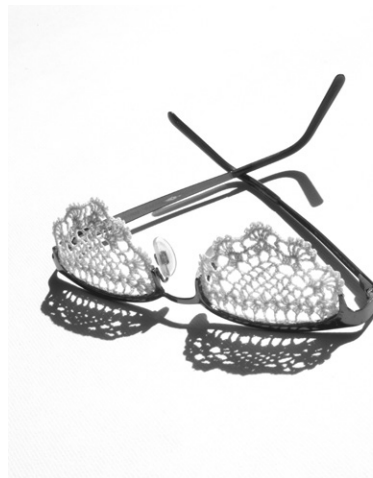
La transgresión en su obra radica en el tratamiento, en el proceso, en la manera de elaborar cada una de sus piezas, donde el resultado acaba siendo sublime. En su obra podemos hablar perfectamente del concepto de belleza si por bello entendemos aquello que complace a los sentidos y, por extensión, al espíritu.



*Sophie*, serie *Burkas*, fotografía, 2015  
©Rossana Zaera

Anteojos que recubre de ganchillo y que distorsionan la realidad, ya que se recibe una visión sesgada. El resultado al reemplazar el cristal por las puntillas es realmente poético. Pero no deja de ser una denuncia social a un hecho con el que la artista se siente comprometida. Por lo que trata de experimentar lo que deben sentir todas esas mujeres que no se reconocen en una sociedad en la que viven ocultas, tras una rejilla que les impide percibir y sentir la vida sin interferencias. La misma artista explicó en la revista *Asparkia*:

La artista a través de sus imágenes trabaja el valor cultural de hechos literarios o denuncias sociales a través de la suavidad, la elegancia, la quietud y el silencio; trasladando al espectador a un universo sublime donde la imaginación no tiene fin como por ejemplo en *Burkas* (2015). En la que pretende transmitir cómo se ve el mundo a través de una rejilla, las sensaciones que tienen las mujeres en situaciones muy diversas a través del burka, ya sea ir a comprar, leer un libro, dar de mamar, etc. Para ello elabora unas gafas confeccionadas con puntillas que pertenecían a su abuela. Gafas que le regalan, encuentra o compra en mercadillos, se transforman en el perfecto soporte.



*Burka de Sophie*, serie *Burkas*, fotografía, 2015  
©Rossana Zaera

Hace un tiempo vi la fotografía de un grupo de mujeres con burka. Eran estudiantes de una universidad del Oriente Medio que acababan de graduarse. Me pregunté como se reconocerían a sí mismas y a sus compañeras, con el cuerpo y la cara cubiertas por completo. Esto me hizo reflexionar. Pensar en cuantas mujeres occidentales llevan burkas invisibles bajo los cuales terminan disolviéndose, aunque no se les imponga llevar aquella fantasmagórica vestimenta. ¿Cómo podría materializar este pensamiento? Lo más terrible del burka era esa especie de rejilla para disimular los ojos, a través de la cual las mujeres están obligadas a ver y a mirar el mundo. Mi madre me había hecho un regalo precioso, una caja de zapatos llena de las puntillas de ganchillo y encajes de bolillos que hacía mi abuela. Allí encontré la solución. (Zaera, 2015: 9)

Al mismo tiempo, se atrevió a realizar también en 2014 un homenaje al tema del suicidio y sus víctimas, uno de los más controvertidos y que todavía hoy continúa siendo tabú en nuestra sociedad. *Bajo un trozo de cielo demasiado pequeño* es una obra que resulta extremadamente bella. La artista sugiere el suicidio sin mostrar signos de violencia. Tan solo coloca una soga suspendida de la que suavemente penden unas hormas de zapato rematadas por lágrimas de cristal que brillan provocando múltiples destellos, creando un gran efecto poético, un inmenso complejo de recuerdos y emociones que se agolpan y se apoderan del espectador. Zaera trabaja sobre una cultura poética así como una vida llena de formas y sueños (que nos produce una sensación, que llega hasta dentro, y que invade nuestros sentidos). Sensaciones y efectos como los que nos traslada con sus títulos, evocadores y sugerentes, que encierran y construyen un poema en sí mismo como en este caso en concreto.



*Bajo un trozo de cielo demasiado pequeño*, cuerda, hormas de zapato y cristal, 2014 ©Rossana Zaera



En *Novia de tiempo* (2015), una de sus últimas piezas, trabaja sobre el paso del tiempo y el proceso de envejecimiento. Una obra de la que se siente particularmente satisfecha y orgullosa. En mayo de 2015 por fin pudo llevar a cabo la idea que concibió años atrás; un proceso que materializó y culminó durante el verano. Una pieza que bien podría desfilarse en las mejores pasarelas del mundo, ya que está concebida como un vestido de alta costura. Posee un corte básico y una confección típica de un vestido de cola, como el de cualquier novia. Aquí la suavidad del raso o la seda se transforma en una textura áspera que le otorga la combinación de arpillera y esparto. Trabajo laborioso y manual, la artista pasó muchas horas sentada en el suelo cosiendo esta maravillosa capa que culmina con una cola que arrastra el bagaje de toda una vida; una vida en la que ha pasado el tiempo, donde cualquier mujer se ha convertido en algún momento en esposa, madre, víctima, amante, etc. Inconscientemente, uno tiende a identificarse con esas mujeres porque, en el fondo, todos formamos parte de ellas.

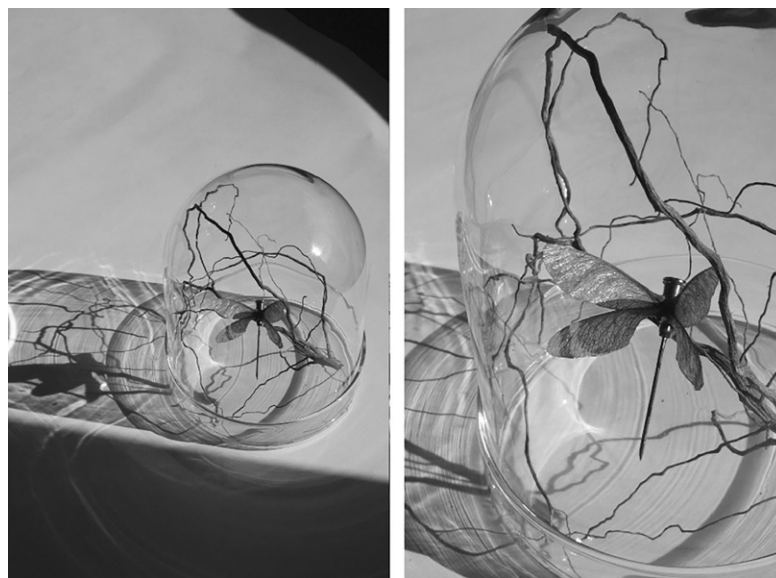


*Novia de tiempo*, Técnica mixta, 2015©Rossana Zaera

El tiempo no perdona a nadie, somos iguales ante él. Todo ser sufre injusticias, tiene vivencias dolorosas y traumáticas pero también experiencias dichosas que le acompañan a lo largo de la existencia. Amas, lloras, ríes, gritas porque estas vivo, en definitiva, Zaera compone una carta de sensaciones que arrastran lágrimas de cristal, sueños que representa con caracolas de mar, secretos que atesora en pequeñas bolsitas, hormas de zapatos que vienen

acompañados de decisiones, risas en familia con cucharas, el paso del tiempo simbolizado por relojes, juguetes y ropa de bebé que retrotraen a la infancia... Todo ello sobre un maniquí al que desnuda y le arranca la espuma dándole una nueva textura para acto seguido pintarlo hasta lograr el efecto rojizo de cobre antiguo. Una obra que destaca e incide en la palabra novia y lo que ello connota, es decir, un periodo feliz, libre de compromisos maritales y del peso del tiempo. Un tiempo que irremediamente es efímero. Y que se contrapone con obras como la de *La perfecta casada* (2001) de Elena de Rivero (Valencia, 1952) que gira en torno a un enorme velo de novia sobre el que se han cosido las páginas de la obra de Fray Luis de igual título impresas en tela. En cada página cosida se ha tachado respunteado cada línea, al igual que aparecen de nuevo pistas de una iniciación. Pistas para una nueva poética feminista que se apropia de los roles asociados al género femenino y, subvirtiéndolos, los convierte en seña de una nueva forma identitaria. Pero si algo comparten estas dos artistas valencianas es la manera de trabajar, a las dos les gusta coser y utilizan todo tipo de objetos y telas que cosen, pegan o transforman con un único propósito, embellecer la pieza y transformar lo cotidiano en sublime o lo feo y doloroso en un algo bello.

En *Primavera silenciosa* (2014-2015) y en *Piedras preciosas* (2015), vuelve a trabajar con agujas hipodérmicas. Asociadas con el dolor y la enfermedad, Zaera juega con ellas hasta transformarlas en algo bonito que desprende fragilidad. En *Primavera silenciosa* cada



*Primavera silenciosa*, aguja hipodérmica y semillas, 2014-2015 ©Rossana Zaera

una de las agujas se convierte en una preciosa y brillante libélula compuesta con semillas de arce. Delicadeza extrema. De nuevo, Zaera sólo esboza el camino a seguir, nos guían, es el público quien debe hacer el resto, por lo que su interpretación es abierta y su belleza libre. Sus obras son autosuficientes y sugestivas. Manifiestan en alto grado las cualidades propias de la poesía, como la idealidad, espiritualidad y la belleza; su lenguaje o, lo que es lo mismo, su manera de expresarse, configuraría su propio estilo poético. En *Piedras preciosas* retoma el símbolo de la cama a la que clava diversas agujas que corona con piedras preciosas de distintos colores. Piedras que brillan y le confieren un valor que eleva a la aguja a obra de arte y a su vez en joya, como cualquier trabajo de orfebrería de antaño donde se incrustaban piedras preciosas.

## 7. Conclusiones

La artista basa su trabajo e investigación en la necesidad de comunicarse y expresarse mediante un lenguaje reconocible y accesible por todos, el arte, bajo una mirada femenina –intrínseca, sencilla e íntima. Los «poemas visuales» que surgen del interior de sus obras son como pequeños tesoros que se antojan evocadores. Pero si por algo se caracterizan es por la delicadeza, la fragilidad y la pureza que emanan sus piezas, metáforas visuales que se contraponen a una sociedad estresada, mediatizada y violenta.

## 8. Bibliografía

- ELIOT, Thomas Stearns (1948): *Notas para la definición de la cultura*, Madrid: Encuentro, 2003.
- CAGICAS, Ángel y Rossana ZAERA (2001): *Habitaciones sin número A Jose Luis Verdes in memoriam*, Jaén: Universidad de Jaén.
- \_\_\_\_\_ (2010): *Resiliencias / Cajas de memoria*, Castellón: Galería Octubre, Universidad Jaume I.
- CARRIÓN, Ignacio y Rossana ZAERA (2007): *Fantasmas que nos habitan*, Sagunto: Centre Cívic Antic Sanatori.
- FLUXÀ, Lluç y Rossana ZAERA (2014): *Humanas, demasiado humanas. Las heridas del alfabeto natural*, Palma de Mallorca: Lluç Fluxà. Projectes d'Art. Espai HC.

- GRAS CRUZ, Irene (2014): «Rossana Zaera: memoria poética» Publicado el 21 de abril de 2014. <http://irenegrascruz.com/2014/04/21/rossana-zaera-me-moria-poetica/> [Consultado 16 de noviembre 2015]
- JARAUTA, Francisco y Rossana ZAERA (2000) *Anatomías / Restauración*, Valencia: Palacio de Colomina. Fundación Universitaria CEU San Pablo.
- ROJAS, Luis (2011): *Superar la adversidad*, Madrid: Espasa.
- ROSENFELD y Rossana ZAERA (2009): *Il nero non è solo buio*, Napoli: Galleria Napolinobilissima.
- TORRENT, Rosalía y Rossana ZAERA (2010): *El convite*, Castellón: Art Dam.
- ZAERA Rossana «Rossana Zaera», <http://www.rossanzaera.com/> [Consultado 16 de noviembre 2015]
- \_\_\_\_\_(2014). <http://irenegrascruz.com/2014/04/21/rossana-zaera-me-moria-poetica/> [Consultado 16 de noviembre 2015]
- \_\_\_\_\_(1987): *Itinerario de Vórtices, Cuaderno de viaje (de 1982 a 1987)*, Castellón: Tengo que irme.
- \_\_\_\_\_(1998): *Vivir*, Valencia: La Imprenta.
- \_\_\_\_\_(1999): *Pensamientos como hojas, Comunicación gráfica*, Valencia: La Imprenta.
- \_\_\_\_\_(2002): *Crisálidas, Comunicación gráfica*, Castellón: Ellago ediciones.
- \_\_\_\_\_(2002): *Tiburones de agua dulce*, Valencia: Tàndem ediciones.
- \_\_\_\_\_(2004): *El sueño de Pati, Comunicación gráfica*, Valencia: La Imprenta.
- \_\_\_\_\_(2007): *Las horas sin luz, Colección Cuadernos de Malabarria*, Castellón: Tengo que irme.
- \_\_\_\_\_(2015): «Burkas», *Asparkía. Investigación feminista*, Núm. 26, Castellón: Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere, Universitat Jaume I Purificación Escribano, Ilustraciones, pp. 1-209.

Recibido el 1 de febrero de 2016  
 Aceptado el 15 de marzo de 2016  
 BIBLID [1139-1219 (2016) 21: 59-74

# AMORA: EL INICIO DE LA LITERATURA SÁFICA EN MÉXICO

## AMORA: THE FIRST LESBIAN NOVEL IN MEXICO

Jorge Luis Gallegos Vargas

*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)*

### RESUMEN

A pesar de que los estudios sobre la literatura lésbica ha permanecido al margen del canon, muchos han sido los escritos que han ficcionalizado los acercamientos eróticos de mujeres que aman a otras mujeres.

*Amora* (1989), de la escritora veracruzana Rosa María Roffiel, está considerada como la primera novela en nuestro país en abordar el amor entre dos Evas de forma explícita. A este título se añaden los de *No hay princesa sin dragón* (2004) de Ana Klein, *Manual de la buena lesbiana* (2009) de Ana Francis Mor, *Contarte en lésbico* (2010) de Elena Madrigal, sólo por nombrar algunos.

En este trabajo, se hace una revisión sobre *Amora* y cuáles han sido las contribuciones que ha hecho tanto a la literatura mexicana como a las letras sáficas, entresacando de las características eróticas y feministas, desde la teoría queer.

**Palabras clave:** lesbianismo, literatura, feminismo, *continnum* lésbico.

### ABSTRACT

Although studies on lesbian literature have remained outside the canon, many have been the writings that have fictionalized the erotic approaches of women who love other women.

*Amora* (1989), it's a book for Rosamaría Roffiel; it is considered the first novel in Mexico to talk about for the love between two Evas explicitly. To this title are added those of *No hay princesa sin dragón* (2004) by Ana Klein, *Manual de la buena lesbiana* (2009) by Ana Francis Mor, *Contarte en lésbico* (2010) by Elena Madrigal, just to name a few.

This work, is a review for *Amora* and what have been the contributions that she has done both to Mexican literature and to the Sapphic letters, separating from erotic and feminist characteristics, from queer theory.

**Keywords:** lesbianism, literature, feminism, *lesbian continuum*.

Que la primera novela mexicana abiertamente lésbica se titule *Amora* no es fortuito. Desde el inicio se advierte que se hablará del amor en femenino, sáfico; la feminización de éste se llevará a cabo durante el discurrir de la trama, dando una perspectiva en la que existe cabida para el amor lésbico: no sólo se puede hablar de amor sino de amora. Además, la terminación en «a» da la impresión de ser un juego de palabras, una sentencia: se debe tener amor-a la vida, a las mujeres y amor-a las lesbianas, dando como consecuencia una transgresión lingüística.

La historia muestra la perspectiva de Guadalupe, contándonos una historia desde un narrador autodiegético. *Amora* –*personaja*– narra desde un discurso confesional, da cuenta de su historia desde un «yo» autobiográfico. El discurso directo se refleja en las constantes notas y aclaraciones dentro de la historia de algunos vocablos propios del argot homosexual<sup>1</sup>.

La autobiografía es el móvil principal de esta historia; en ella se da cuenta de un fragmento de la vida de Roffiel contada a través de su *personaja*. A través de la literatura, la autora lleva al ámbito público aquello que la cultura heterocéntrica-patriarcal ha mantenido en silencio; según David Córdoba García «el secreto y el desvelamiento, es de una política de enunciación: quién y en qué situación tiene la legitimidad de tomar la palabra para definir y señalar una realidad (en este caso la homosexualidad» (Córdoba, 2005: 51). Así, la autoficción le sirve para evidenciar desde la intimidad, para contar una historia transgresora que cuestiona el falocentrismo y los heterocentrismos sociales, culturales y literarios.

*Amora* es autobiográfica; en el paratexto que aparece al inicio del libro la autora revela: «[s]í, en efecto, esta es una novela muy autobiográfica. Casi todas las *personajas* existen. Casi todos los nombres fueron cambiados. Y casi todo ocurrió realmente» (Roffiel, 2009: 9). Esta primera confesión revela un texto en el que se crea a sí misma; la autointerpretación nos sitúa en una posición en la que no existe posibilidad de distinguir entre ficción y realidad.

Phillippe Lejeune afirma que es «un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual, y, en particular, en la historia de su personalidad» (cit. pos. Sánchez, 2012: 9). Gracias a esta definición, se puede decir que *Amora* es un viaje en el que existe una triada entre narradora, autora y *personaja*; estos tres elementos se fraguan uno con otro para dar como resultado una relación identitaria significativa: los tres elementos fungen como uno mismo, asumiendo una postura definida desde un sujeto-histórico o como narrador que cuenta sus propias vivencias.

<sup>1</sup> Por ejemplo, se definen la palabras buga: «[m]ujer que, en apariencia, se relaciona sexualmente sólo con hombres» (17), masoca: «[d]e masoquista, o sea, aquellas y aquellos que gozan el azote y sus derivados» (56), closetera: «[q]uienes –por circunstancias diversas– guardan su homosexualidad en el closet» (65), o bien bicicletear: «[d]e *bicicleta*, como se conoce a los bisexuales: aquellos seres que no tienen problemas de estacionamiento. La *bicicleteada* se puede practicar cíclica, alternada o simultáneamente» (65).

En la autobiografía, el lector asume un contrato definido como pacto autobiográfico:

[p]ara ejecutar el contrato que queda implícitamente firmado entre el autor y el lector en el momento en el que el segundo se acerca a la obra del primero, hay que tener en cuenta que antes ha de haberse cumplimentado un pacto previo, que no es otro que el compromiso del autor consigo mismo respecto a su identidad y a la veracidad de lo narrado. Se ha de garantizar, por tanto, que el narrador que habla de sí mismo y que de lo que sucedió en el pasado se identifica con quien firma el libro –y a quien, en consecuencia, se le adjudica la autoría– y que lo que cuenta en un texto es un expediente de realidad, [...], que espera o exige al máximo de correspondencia entre el texto y la realidad nombrada por éste (Sánchez, 2012: 11-12).

Esto quiere decir que se está frente a un texto en el que, si asumimos el pacto autobiográfico, lo ahí descrito en realidad sucedió, aún y a pesar de que el lector no puede saber si se está relatando un hecho que pasó o bien inexistente; no obstante, este pacto autobiográfico se da desde cómo el lector asume la lectura como verosímil; por tanto, es un artificio de su propia historia de vida, de su propia voz.

Zoé Jiménez Corretjer explica que el discurso testimonial halla «una denuncia a sus circunstancias pasadas, un comentario sobre su realidad y sus sufrimientos así como un documento histórico» (Jiménez, 2001: 105). Roffiel utiliza el testimonio para denunciar no sólo la situación de las mujeres, sino también el de las lesbianas en un México cargado de estigmas lesbofóbicos; evidencia cómo es que éstas son capaces de circunscribir su historia en una Historia que las ha negado.

Así, el acto autobiográfico-confesional radica, para Pozuelo Yvancos en:

...que el autor, narrador y personaje se constituyen en el mismo acto y en simultaneidad [...]: no se puede «poner en cuestión» lo dicho por el narrador en tanto su estatuto es el de personaje, sin poner en cuestión lo dicho por el narrador y personaje se constituyen en el mismo acto y en simultaneidad [...]. Ello explica que el género suscite tantos debates en el estatuto de «sinceridad» [...], [pues] toda autobiografía viene afectada por la pregunta sobre su sinceridad en la medida en que el acto performativo y el cognoscitivo coinciden en uno solo (cit.pos. Sánchez, 2012: 16).

Las fechas que aparecen al finalizar el texto, así como los lugares donde fue escrita la obra, lo dotan de la idea de que se trata de un hecho verosímil<sup>2</sup>. Otro paratexto importante es el epígrafe tomado de la autobiografía de Audre Lorde:

2 Estas fechas son tres: México, D.F. Otoño de 1983; Sherman Oaks, Cal. Primavera de 1989; México, D.F. Verano de 1989.

Mi padre dejó su huella psíquica en mí, silente, intensa, imperdonable. Pero la suya fue una presencia distante. Son las imágenes de mujeres, flameantes cual antorchas, las que adornan y definen las fronteras de mi jornada, las que se yerguen como diques entre mi ser y el caos. Son las imágenes de mujeres, bondadosas y crueles, las que me conducen al hogar. Audre Lorde *Zami, a new spelling of my name* (Roffiel, 2009: 11).

El fragmento de la poeta lesbiana, feminista y negra no es gratuito. Ambas escritoras, a pesar de ser de lugares y culturas diferentes, tienen mucho en común: influyeron de manera importante para la literatura sáfica-feminista de sus países, además de usar la autobiografía para autoexplorarse; esta cita expone que se abordará la historia de una mujer y cómo ésta es consecuencia de su relación con otras mujeres.

Iris Kelly explica que la biomitografía, término acuñado por Audre, es una «nueva forma de autobiografía [que] demuestra la necesidad de enseñar nuestras historias a otros y compartir nuestras experiencias, pero a través de un personaje ficticio» (Kelly, 2007:2). En las líneas de *Amora*, Roffiel se autorrepresenta sin necesidad de especificar que Guadalupe es Rosamaría; la autora cuenta su propia historia desde un personaje ficticio desde el autoconocimiento.

Audre Lorde explica: «It's a biomythography, wich is really fiction. It has the elements of biography and history of myth. In other words, it's fiction built from many sources. This is one way of expanding our vision» (cit. pos. Sánchez, 2010: 68); es decir, la biomitografía es una autobiografía que se construye a partir de la yuxtaposición de diferentes elementos que conforman el *corpus* de la historia. En su autobiografía novelada Roffiel recrea una historia fragmentada, una historia de múltiples «yoes» que conviven en la protagonista: el femenino, el lésbico, el activista, el político, el que actúa desde y para la sororidad: un yo polifónico.

La autobiografía supone un proceso de confesión; Judith Butler argumenta:

...tener una confesión que hacer equivale también a poseer palabras que han sido retenidas durante algún tiempo. Tener una confesión que hacer significa que todavía no ha sido hecha, que está ahí, casi formulada en palabras, pero que el que habla está contenida y que el hablante se ha retirado de la relación hasta cierto punto (Butler, 2006: 235).

Gracias a estos elementos, la autobiografía –biomitografía– sirve como móvil para revelar detalles íntimos de la vida de la autora, de decodificar y transgredir las normas impuestas por el régimen machista-patriarcal, de exteriorizar lo oculto, lo prohibido, de socializar una sexualidad reprimida: la lésbica, desarrollando una escritura de resistencia y enfrentando los preceptos hetero-falocéntricos. También, hace un autoexamen, se pone en contacto con



su yo profundo y asume una postura de reivindicación, pretendiendo concientizar a las y los lectores de la existencia e importancia de las lesbianas en la sociedad, constituyéndolas como un cuerpo político y de participación social<sup>3</sup>.

Adrienne Rich propone la denuncia de la invisibilización de las lesbianas gracias a la heterosexualidad obligatoria; para ello, propone enfocar al lesbianismo desde un *continuum lésbico*, entendido como la unión de todas las mujeres:

...que de una u otra forma se alejan de la heterosexualidad e intentan crear o reforzar los vínculos entre mujeres que de una u otra forma se alejan de la heterosexualidad e intentan crear o reforzar vínculos entre mujeres, compartiendo sus energías en la perspectiva de la lucha en contra del sistema patriarcal (cit. pos. Falquet, 2010: 25).

El *continuum lésbico* evidencia un discurso feminista; para Aralia López «es el producto [...] constitutivo de la mujer como sujeto de la Historia y la Filosofía, manifestación de su autoconciencia tanto genérica como individual en el desarrollo de su objetivación para sí» (2000: 5); y es precisamente el discurso feminista, presente en esta obra, la forma en la que se evidencia la carga semántica negativa al que no sólo las mujeres, sino también las lesbianas, han sido objeto; a través de la biomotografía y de Lupe, Roffiel toma conciencia de su homosexualidad y alienta a otras mujeres a vivir fuera del clóset.

La lectura de Norma del periódico *Uno más uno* sirve para identificar cómo se configura el cuerpo homosexual en la cultura mexicana:

La homosexualidad es una anormalidad. [...]. La ciencia ha descubierto que las personas timocéntricas, es decir, aquellas en quienes la glándula Timo continúa en funciones después de la pubertad, tienen tendencias homosexuales, sean hombres o mujeres. [...] el individuo sigue añorado y, misteriosamente, desarrolla tendencias hacia el mismo sexo. Es débil físicamente y con frecuencia enfermizo, no suele ser longevo. [...] influye también en el sistema nervioso y sus efectos alcanzan psíquicamente al sujeto. Por tanto, el homosexual no es un delincuente; es un deficiente endócrino (Roffiel, 2009: 63).

Esta nota contrapone los conceptos establecidos por la teoría de género, la cual explica que la construcción de la identidad genérica es a partir del desenvolvimiento del individuo en la cultura: el género es cultural y no biológico. A través de lo leído en el periódico se impone un primer estereotipo de género: la homosexualidad como enfermedad neurológica y psíquica y, por ende, puede ser curada; no obstante aclara: el homosexual es un enfermo que quebranta a la sociedad.

<sup>3</sup> Un elemento más que habla de la verosimilitud de la historia es la inclusión de casos reales; ejemplo de ello es la violación de Marta, caso registrado por el Centro de Apoyo a Mujeres Violadas en 1983.

La deslegitimización de los estereotipos es una de las tareas principales de la performatividad. El sujeto queer se construye a partir de la construcción de actos performativos, los cuales van adquiriendo significaciones a través del discurso. En la obra de Roffiel, la primera ruptura con los estereotipos femeninos es el nombre, en el cual la personaje principal lleva una marca indeleble. Guadalupe es el nombre con el que se conoce a la Virgen del Tepeyac; es decir, la *personaja* carga el estigma de la virgen, mártir y madre, el cual se rompe conforme avanza la historia y se adhiere a un sistema lejos de ideologías patriarcales. Es el nombre de una mujer que, en apariencia, se apega a construcciones culturales masculinas, representa la condición femenina de un México heterocéntrico y, al mismo tiempo, simboliza una contradicción: una virgen sáfica.

Guadalupe se inserta en una familia de cinco hermanos, dos mujeres y tres hombres perteneciente a la clase media, madre divorciada y padre ausente; posee estudios comerciales, periodista autodidacta, trabaja desde los dieciséis años, se autoproclama feminista y dejó de ser virgen a los veinte, además de no creer en el matrimonio. Esta descripción presenta a una mujer cuya condición, a mediados de los ochenta, aún no era bien vista en la sociedad: la que rompe con esquemas clásicos de la cultura patriarcal; la ausencia del padre, manifestada desde el epígrafe, se refuerza con su propia descripción. Al provenir de una familia numerosa, su destino era renunciar a la realización personal para que sus hermanos varones pudiesen tener acceso al ámbito público; no obstante, transforma esos convencionalismos.

El feminismo es parte importante dentro de la conformación del discurso lésbico. El inicio de la historia es contundente: «– ¡Los hombres son una subcategoría!» (Roffiel, 2009: 13). Esta primera frase emitida por Claudia habla de una postura radical, representa una ideología que reproduce los mismos errores que el sistema patriarcal: el rechazo, la no inclusión. Líneas más adelante Claudia define, desde su perspectiva, a los hombres. Esta clasificación otorga una separación sexo-genérica. Por un lado, los estereotipa, pero por el otro, repite paradigmas imperantes en una sociedad machista: los hombres son una subcategoría, pero también son un mal indispensable; para ella los hay de dos tipos: los *plásticos* –usan marcas reconocidas y cuidan su apariencia– y los *pseudointelectuales* –usan mezclilla, cabello largo, barba y leen *Proceso*.

El feminismo radical de Claudia se convierte en un pseudofeminismo. Ocupa el discurso feminista como pantalla pues se asume desde un discurso machista: se define como puta por tener una relación con un casado y el cual le advirtió, desde un inicio, que no se involucraría con ella sentimentalmente. Así, repite roles sexo-genéricos que le competen a la mujer: la amante sólo puede ser vista como objeto erótico carente de sentimientos.

La novela critica constantemente el discurso machista. Lupe trabaja en un grupo de ayuda médica, psicológica y legal para mujeres violadas; las leyes se encuentran diseñadas para beneficio de los hombres, le da la razón a los que delinquen, a los que atacan sexualmente a las mujeres, considerando como único delito el que sea ella quien tenga que demostrar que es víctima. La novela describe el caso de una mujer que fue víctima de agresiones sexuales en 1983 registrado en el Centro de Apoyo a Mujeres Violadas:

Se llama Marta, tiene veinticuatro años, salió con dos compañeros de su trabajo y otra amiga más. Fueron a una fiesta en un departamento de la colonia Roma [...]. Caminaron por el pasillo hasta la última recámara. Él miró hacia donde estaba su amigo y le hizo una seña que Marta no entendió en ese momento. [...] Comenzaron a forcejear. Él la golpeó [...]. Le desgarró la ropa, le bajó las pantimedias y se las arrancó con todo y zapatos.

La penetró por delante y por atrás, le mordió los senos hasta casi arrancarle los pezones [...]. Cuando al fin él eyaculó, Marta suspiró. [...] –¿Qué te piensas, hija de la chingada, que ya acabamos? [...] La golpeó más. Le metió su miembro en el ano y después en la boca. [...] Esta vez le eyaculó en la cara. El semen se le metió a Marta por la nariz, por los ojos, por la boca. Le escurrió por el cuello, hasta las orejas. Ella se incorporó bruscamente y comenzó a vomitar [...].

–Pero si sabe el nombre del tipo, el lugar donde trabaja, donde vive, ¿por qué no se le puede meter a la cárcel?

–Porque en este país, el delito de violación es el único donde la víctima tiene que demostrar que es víctima (Roffiel, 2009: 36-38).

La violación física enfrenta a la mujer ante su debilidad jurídica. El que una de las víctimas de violación se llame Rosa María, igual que la autora, testimonia que todas las mujeres son violables: la violación de una es la de todas. La violencia no sólo es física; el falocentrismo obliga a las mujeres a sentirse ultrajadas con acciones, miradas y agresiones verbales con frases como: «¿Te la meto? ¿Te la mamo? Oye, güera, si me muero quién te encuera y te mete la manguera, mamacita mamazota vieja puta» (Roffiel, 2009: 55).

La agresión verbal funciona como sometimiento simbólico. David Córdoba explica que el uso del insulto es un proceso a través del cual «el sujeto homosexual es constituido como excluido, abyecto, como sujeto no legítimo en un orden o régimen (hetero)sexual» (Córdoba, 2005: 59). *Las personajas* se construyen como lo excluido, lo diferente, lo ilegítimo, confrontando los regímenes de la heteronormatividad.

Lupe se deconstruye desde el feminismo, configurándose como una mujer capaz de cuestionar el sistema heteropatriarcal y la división de roles asignados por él:

Yo, la rara. La desadaptada en silencio. La que nunca entendió por qué no era como las demás. Qué lejos esa mañana de octubre de 1977 en que oí hablar a las feministas por primera vez y me dije [...], «¡Pero si soy feminista, y no lo sabía!» [...]. Acudí a mi primera reunión en casa de Marta Lamas como quien acude a una ineludible cita con lo desconocido. [...] Comenzamos a hablar de abortos, amantes, virginidades perdidas. [...] ¡Con qué orgullo empecé a portar el estigma del feminismo! *Bola de viejas locas, guangas, desocupadas. Bola de lesbianas, antihombres. Bola de feas y amargadas.* [...], las mujeres del futuro van a tener que agradecernos muchas cosas a nosotras las pioneras del decir que no, del atrevernos a pensar y a desafiar, a vivir solas, a ser independientes, a correr riesgos, a negarnos a ser objetos sexuales, a enfrentarnos con una nueva mentalidad a una sociedad secular y patriarcal. [...] Para muchos, feminista es sinónimo de lesbiana. Pero ni todas las feministas son lesbianas, ni –desafortunadamente– todas las lesbianas son feministas (Roffiel, 2009: 41-42).

La repetición de las ofensas es el móvil que lleva al sujeto *queer* a la reivindicación. Mientras Claudia y Guadalupe caminaban abrazadas por la zona Rosa, recibieron palabras peyorativas como tortilleras y manfloras. Amora explica que la palabra manflora le gusta, puesto que suena a yerba olorosa, a ser mitológico o el nombre de un hada; la palabra tortillera se explica porque se cree que cuando dos mujeres frotan su pubis se reproduce el movimiento de las palmas cuando se hacen tortillas, además de ser una actividad que, culturalmente, se le encarga a ellas. La resignificación de ambos términos, vistos desde una explicación lésbico-feminista, contradice los preceptos del discurso falocéntrico, convirtiéndose en un espacio de dignificación: ser manflora acerca a la naturaleza, a lo simbólico, ser tortillera acerca a la feminidad.

Por otra parte, la palabra lesbiana es peyorativa; la carga semántica de la misma ha hecho que parezca fuerte, desagradable, trayendo a cuevas significaciones erróneas:

–A mí la palabra lesbiana [...] [m]e parece fuerte, desagradable.

–[...] Es por la carga cultural tan negativa que tiene. [...] siento que de tanto usarla diferente, las lesbianas feministas le hemos dado un nuevo valor, la hemos rescatado del fango de la historia.

–[...] La gente tiene una imagen muy estereotipada de la lesbiana: marimacha, de pantalones, chamarra de cuero, pelo rasurado. Cuando te les presentas, femenina, dulcecita, cariñosa y amable, pues les rompes los esquemas y, a veces, hasta llegan a agarrar cierta conciencia (Roffiel, 2009: 98).

Esta cita ejemplifica cómo se da la performatividad de género. De repetir la palabra lesbiana Lupe ha comprendido que las mujeres que aman a otras mujeres la han resemantizado; alejarse del estereotipo de la *machorra* ha hecho que se comience a ver a las lesbianas como un auténtico y legítimo otro.

Guadalupe tiene que enfrentar una doble carga ideológica por sus filiaciones políticas: ser lesbiana feminista la hace vulnerable ante la mirada heterocéntrica. El performativo se da cuando Guadalupe esclarece, de forma irónica, qué son las lesbianas:

...algunas feministas somos lesbianas, o sea, somos mujeres que amamos a otras mujeres, o sea que en realidad también somos personas, [...], nacemos, crecemos, nos reproducimos y morimos... igualito que el resto de la raza humana; nos gustan los helados y los tacos; [...] tenemos que trabajar para pagar la renta; nos dan hasta por debajo de la lengua como a Lupita d'Alessio; tomamos camiones, peseros y hasta el Metro; pertenecemos a toda las religiones, ideologías políticas y signos zodiacales y, como dice Rita Mae Brown, venimos en todos los colores y sabores. Sí, como a ustedes, nos tocó nacer y vivir en el planeta Tierra, siglo xx y para colmo en México Distrito Federal, así que algunas estamos un poquito neuróticas, [...] estamos retacadas de clichés, de conductas aprendidas, trampas, autosabotajes, limitaciones, en fin, vaina y media (Roffiel, 2009: 43).

Mediante el símil, Lupe va formando y confrontando la situación de las lesbianas. Las comparaciones sirven para identificarlas como un otro con las mismas características que aquellas que son consideradas normales. Líneas más adelante añade:

...habría que aprender a amar de otra manera. Cambiar las canciones rancheras y los boleros por una música propia [...]. Cómo me gustaría sacar un desplegado [...], algo así como una invitación a las lesbianas que aún repiten los patrones de dominación tan comunes en las relaciones amorosas heterosexuales: amemos diferente, sin cortarnos las venas, sin amenazar con tirarnos desde un puente en el periférico, terminar vomitando en Garibaldi o bajándole la novia a la amiga nada más para que vean qué chingona vengo este año, es decir, no amemos así como dicen que amamos las lesbianas (Roffiel, 2009: 43).

Con la sentencia de amar de distinta manera coloca a lo lésbico en un nivel alejado de los estereotipos. La performatividad de género se da por la necesidad de romper paradigmas sociales, de la mirada histórica, del ojo falocéntrico que opera como aparato represivo del discurso. Lo queer se evidencia por esa necesidad de establecer lo lesbiano como diferente, que convive en lo cotidiano, en la cultura popular; a través de la palabra ejerce una severa crítica a aquellas que, siendo lesbianas, repiten estereotipos de género.

Para Judith Butler, el término lesbiana ha sido omitido del lenguaje, sirviendo como estrategia para ser incluido dentro del concepto género, puesto que:

...la introducción de las lesbianas equivale a la introducción de un nuevo género, un género no natural que conducirá a la destrucción de la maternidad y que está ligado a las luchas feministas por los derechos reproductivos, es una presuposición irremediamente homofóbica y misógina a la vez (Butler, 2006: 267).

Gracias a la plática que sostienen Guadalupe, su sobrina Mercedes y Verónica, amiga de la segunda, plantea la necesidad de introyectar desde la infancia significados opuestos a los implantados. Mercedes, sin saber la preferencia sexual de su tía, la cuestiona sobre las lesbianas; Verónica cree que son degeneradas y violadoras, Amora argumenta: «son mujeres comunes y silvestres, de todos los colores, edades, nacionalidades, y profesiones que simplemente aman a otras mujeres en lugar de amar a los hombres» (Roffiel, 2009:120). Así, ser lesbiana es, simplemente, un acto performativo que irrumpe en el plano de lo heteronormativo y quien asume su disidencia sexual se evidencia desde un yo queer.

El discurso feminista sirve a la novela para cuestionar el discurso heteropatriarcal; por ejemplo, se cree que la penetración es la única forma del goce sexual, así como la virginidad una virtud femenina. Mercedes pregunta a su tía cómo es que se lleva a cabo la penetración en el acto sexual lésbico; Guadalupe explica: «[u]stedes creen que el amor sexual se reduce a que te metan un pene y ya. Se olvidan de los besos, las caricias, las palabras, los roces...» (Roffiel, 2009: 121); la ausencia de penetración y la presencia del juego erótico son la forma por la que se lleva a cabo una relación sexual lésbica, reforzando la idea de que la mujer es más sensitiva que el hombre.

Otra crítica al sistema patriarcal se evidencia cuando se referencia a las leyes, tachando al país como un lugar en el que protegen únicamente a los varones y diciendo también que «[c]ada caminata por el DF me confirma mi teoría de que la Tierra es un planeta de castigo, y que nacer mujer y vivir en esta ciudad es una de las últimas pruebas que debe pasar el ser humano para llegar a elevadísimos planos del espíritu» (Roffiel, 2009: 96). Además, a través de los chistes de Pepito y los corridos se muestra el discurso machista: la cultura de masas repite y forja idearios equívocos de la cultura heteropatriarcal.

El mito de Penélope se reinventa y deja al descubierto que las historias de las mujeres están encerradas bajo el paradigma de los hilos, figura a través de la cual se habla de que la existencia de ellas ha sido a cortada:

Se me ocurre que nuestras abuelas y nuestras madres dejaron buena parte de su vida colgando de hilachos: los del trapo de sacudir que les sacudió las ilusiones, los de la jerga que les restregó sus sueños, los de las sábanas de un sexo sinónimo de sacrificio y, sobre todo, de los dolorosos hilos de una existencia a medias. Mujeres cuya vida ha transcurrido y transcurre envuelta entre madejas de estambre, unidas a lienzos de tela por un cordón umbilical hecho de hebras, prendido al cuerpo por agujas o ganchos de tejer. Y otras, que lejos de permitir que la costura, el bordado y el tejido las sometieran como esclavas, lograron convertirlos en un arte cotidiano (Roffiel, 2009: 103-104).

Este mito reinterpretado ejemplifica la utopía feminista en la que a pesar del sometimiento de la vida privada, lo han convertido en transgresión de las normas, resignificando espacios y actividades, considerados propios de la mujer, un espacio en el que se rompen los artificios, resemantizando la costura como un arte cotidiano, apropiándose del mito y del espacio, por tanto, se resignifica desde una perspectiva; la literatura es un lugar para una Penélope subvertida:

Hay textos cuidadosamente bordados como los de Roa Bustos y Guimaraes Rosa; otros llenos de colores, como los de García Márquez y Vargas Llosa. Los hay confeccionados a mano, como los de Elena Garro, o cosidos aceleradamente en una máquina Singer, como los de la China Mendoza. Los hay escritos con hilos y suspiros, como los de Benedetti y Galeano, o bien con metálicas madejas de angustias, como los de Sábato y Cortázar. Son muy pocos los cosidos a ovarios como los de Rosario Castellanos y Elena Poniatowska. Y está la maravillosa filigrana de la poesía que requiere de hilos de puntadas especiales capaces de crear instantes, de rimar encuentros, de inventar momentos (Roffiel, 2009: 104-105).

Es así como tilda dos figuras literarias importantes –Castellanos y Poniatowska– como creadoras fuertes, audaces, transgresoras, escritoras con ovarios; feminiza a Márquez y Vargas Llosa: en la literatura la mujer reformula normas, es un lugar de subversión; la misma Guadalupe –Roffiel– se equipara con las escritoras al contar su historia con ovarios.

Los hilos en la literatura se equiparan al arquetipo de la araña. Zoé Jiménez revela que es una figura dual:

[!]la araña, por tejer y destejer, se asocia con los principios activos de construcción y destrucción. La araña crea y recrea como la mujer. Y es importante también si observamos su significado destructivo. La araña construye y al mismo tiempo puede obrar y decidir sobre sus víctimas. Destruir en ella es otra forma de construir (2001: 85).

Es decir, Rosario, Elena y Rosamaría son arañas literarias capaces de tejer historias fuera de los cánones patriarcales, de destruir significados impuestos por la cultura machista y crea un nuevo paradigma literario: historias feministas que retratan de manera verosímil a la mujer, apropiándose de los mitos a través de éstas historias y resignificar.

Estas historias contadas con *ovarios* son también las que llevan a Roffiel a ironizar a figuras femeninas que transgredieron el falocentrismo de la época en la que vivieron. Así, encontramos la beatificación de personajes importantes como Franca Basaglia, Josefa Ortiz de Domínguez y la Malinche; canoniza a Juana de Arco y Marilyn Monroe, la última considerada como estereotipo de la belleza femenina occidental. Además, resemantiza a

la Virgen de Guadalupe, quien desde un punto de vista ideológico no podría ayudar a una lesbiana. También, crea a la Virgen del Orgasmo Perpetuo, a quien se encomienda para poder entablar una relación con Claudia, a la Virgen de las Mil Especies, a quien le encarga la comida, y, finalmente a la Patroncita de los Milagros Urbanos. Aralia López explica que a través de la presencia de:

...un novedoso panteón profano de mártires y santas, conscientes o inconscientemente feministas, son [...] ángeles tutelares en sus momentos de apuros [...] el yo autobiográfico de la narradora se diluye en un «nosotras» testimonial. Y no se trata de mujeres extraordinarias, sino comunes y corrientes. Lo extraordinario, quizás, es el compromiso solidario y feminista, así como la ruptura con los modelos masculinos de socialización del poder (López, 2000: 7).

A través de la parodia, las advocaciones generan nuevos significados de mujeres subversivas que han cuestionado las estructuras falocéntricas. La ficcionalización de mujeres transgresoras sirve para cuestionar el sistema patriarcal mexicano, todas ellas mujeres rebeldes que vivieron pasiones sáficas –Tina Modotti, Frida Khalo y Nancy Cárdenas.

Al mismo tiempo, se plantea que el discurso machista es reproducido por la madre. Las diferencias entre hombres y mujeres de la familia de Lupe se dan cuando la madre de ésta decidió inscribirla en una escuela comercial para que le ayudara a pagar los estudios de sus hermanos varones. Las hermanas reprodujeron lo esperado para una mujer: una cultora de belleza, la otra vendedora de perfumes en Palacio de Hierro, ambas esperando el momento idóneo para casarse y dedicarse a sus hijos y maridos. A pesar de que los sueños de ser psicóloga o pediatra de Lupe se truncaron, eso hizo que se convirtiera en una mujer transgresora: la ruptura con la imagen materna se dio a pesar de los reproches y estigmas que suponen vivir sola; esta última acción representa un peligro de violación, así como independencia económica, moral y psicológica; nuevamente se apropia de un símbolo para resignificarlo; se desvincula a la mujer de la maternidad: mujer y madre no son sinónimos.

Además, Roffiel traslada a su protagonista al DF, ciudad que en apariencia es peligrosa para ellas, en la que convergerán, desde un punto de vista feminista casi radical, hombres insensibles y mujeres promotoras del machismo. A pesar de ello, la sororidad es determinante para la novela; ejemplo de ello es la relación amistosa que tiene con Vica, con quien comparte trabajo y participan del Movimiento de Liberación de la Mujer.

Conjuntamente, la performatividad de género se establece desde una crítica a la heterosexualidad ortodoxa. En principio, Claudia se niega la posibilidad de entregarse a las pasiones sáficas; ella declara, en distintas ocasiones, no ser lesbiana, quiere casarse, tener hijos y necesita de los hombres, posee «exceso de núcleos heterosexuales» (Roffiel, 2009:



130). Mariana, amiga de Guadalupe, critica las actitudes de Claudia: «– ¡Es increíble! Cogen con los tipos, no tienen orgasmos, les molesta la penetración y se sienten vacías, pero eso sí, les conflictúa andar con una porque, aunque les supermovemos el tapete, resulta que ellas sí están muy definidas, [...]» (Roffiel, 2009: 130).

Para Claudia, Guadalupe funciona como un espejo; por un lado, cuestiona constantemente la homosexualidad y los paradigmas sociales que giran en torno a ella, calificándola como antinatural, como una actitud que provocará una confrontación al «qué dirán», un conflicto interno: no se asume lesbiana a pesar de sentir atracción física y emocional por Lupe, representando la heterosexualidad ortodoxa; por el otro, Guadalupe representa la homosexualidad asumida: se enorgullece de ser mujer y lesbiana, de amar y ser amada por otra mujer, funciona como espejo en el que se centra el amor que Claudia se tiene a sí misma: ama lo que es, lo que se niega a sí misma que es.

Más adelante, Claudia se da cuenta del amor hacia Guadalupe, asume su disidencia sexual y se reconoce como otro no heterosexual, indaga en su «yo» lésbico. Así, el constante rechazo al lesbianismo, genera que Claudia se desconstruya y reconstruya desde lo marginal, desde lo abyecto, desestabilizando la categoría heterosexual y haciendo inteligible los significados y significantes negativos que la sociedad heteropatriarcal ha impuesto:

Pues sí, volví con Claudia. [...]. Terminó ya con sus dos galanes. [...]. Dice que cuando estaba con ellos pensaba en mí. Que nuestro amor se le convirtió en una urgente necesidad. [...] Abrí las piernas. Ella se dejó caer de espaldas a mí y se acomodó en el nido que formaba mi cuerpo. La rodeé con mis brazos. Mi mejilla rozaba su pelo. Nos tomamos de las dos manos y, al compás de la música, hicimos el amor con la yema de nuestros pulgares. [...]. Y el resto de la noche nos amamos, así como seguramente aman las diosas (Roffiel, 2009: 184).

El «final feliz», muy al estilo del melodrama, ejemplifica cómo a través de un discurso feminista y trasgresor va reconstruyéndose a partir de la norma heterosexual, pauta que cuestiona y subvierte mediante la sumisión de un «yo» lésbico, dotando de significaciones lo lesboerótico, configurando conductas, actos y comportamientos impuestos por la cultura patriarcal. Claudia, a través del reforzamiento discursivo, acepta su homosexualidad y se enfrenta a una relación lesboerótica con Claudia, entregándose al goce de los idilos sáficos.

La reivindicación femenina y el uso del *continuum* lésbico, pintan en la novela la urgencia de contar desde un discurso culturalmente silenciado, el planteamiento de los idilios sáficos y la apropiación de las historias para resignificarlas.

La escritura autobiográfica exhibe a una autora con la necesidad de mostrar un yo lésbico, de desconstruirse a través de Guadalupe; expone a su *personaja* en un México

machista para que a través del lenguaje y lo erótico desestabilice al sistema heterocéntrico-patriarcal desde la autoficción; la autoficcionalización la ayuda a configurar una subjetividad no sólo individual, sino también colectiva, estableciendo lo lesboerótico como un acto subversivo y performativo. El feminismo le sirve a Roffiel para confrontar al discurso impuesto por los mecanismos de poder y, al mismo tiempo, lo cuestiona por no incluir a las lesbianas dentro de su configuración; es por medio de la palabra y de la explicación como apropia insultos como manflora al discurso popular, resemantizando el término lesbiana para configurarse como forma de reivindicación.

## Bibliografía

- BUTLER, Judith (2006): *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- CÓRDOBA GARCÍA, David (2005): «Teoría queer: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad» *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Egales, 2005, pp. 21-66.
- FALQUET, Jules (2006:) «Breve reseña de algunas teorías lésbicas», *De la cama a la calle: perspectivas teóricas lésbico-feministas*. Bogotá: Brecha Lésbica.
- KELLY, Iris (2007): *La exploración del epígrafe de Amora*. 19 de noviembre de 2007. Ensayo no publicado.
- JIMÉNEZ CORRETJER, Zoé (2001): *El fantástico femenino en España y América. Martín Gaité, Rodoreda, Garro y Peri Rossi*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- LÓPEZ, Aralia (2000): «Una profesión de fe: el amor. Recuperación de la escuela sáfica y otros alientos», *Debate feminista*. 300-5.
- ROFFIEL, Rosamaría (2009): *Amora*. México: Raya en el agua.
- SÁNCHEZ CALLE, María Pilar (2010): *Raza y género en la obra de Audre Lorde*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense, Madrid [Fecha de consulta: 12 de octubre de 2013].
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2012): «Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica», *Oggigia*. 7, pp. 5-17 [Fecha de consulta: 12 de octubre de 2013].

Recibido el 31 de enero de 2016

Aceptado el 1 de marzo de 2016

BIBLID [1139-1219 (2016) 21: 75-88

# LA HISTORIA DE DENVER: TRANSGRESIONES OCULTAS A LA SOMBRA DE SETHE EN LA OBRA DE TONI MORRISON *BELOVED*.

*DENVER'S (HI)STORY: HIDDEN TRANSGRESSIONS IN THE SHADOW OF SETHE THROUGH TONI MORRISON'S NOVEL BELOVED.*

Alma López Vale<sup>1</sup>  
UNED

## RESUMEN

La conocida novela *Beloved* ha sido calificada como la «Medea» moderna por la historia de Sethe, su «rebelde» protagonista. En el presente ensayo nos fijaremos en uno de sus personajes, usualmente relegado a un segundo plano: Denver. A lo largo de la historia la joven acomete diferentes actos que van más allá de los límites de su mundo y los cánones sociales. Amiga de un fantasma que se convierte en presencia física rompe la dependencia con su madre, estando dispuesta a matarla por mantener junto a ella al fantasma. Sin embargo, finalmente, es capaz de acabar con todas las ataduras que sufre como joven, negra, hija de esclava, con una madre marcada por la tragedia y habitante de una casa encantada por su hermana fantasma. Denver evoluciona, transgrede, y se convierte en una mujer madura y libre. Nuestro objetivo es poner la mirada en Denver, personaje a la sombra de su madre y del fantasma «resucitado» de su hermana, la propia *Beloved*. Denver es, también, una transgresora.

**Palabras clave:** Denver, *revenant*, liberación, subversión social.

## ABSTRACT

*Beloved* is a well-known novel which was called the new «Medea» because of Sethe's history and her rebel mood. But in this paper we will focused on another character who was usually relegated to the background: Denver. Throughout the history the young girl rushes different acts that go beyond the limits of her world and social standards. She has a ghost as her only friend; a ghost that becomes a physical presence, a revenant. Then, Denver breaks her dependence with her mother, after having thought even in killing her. But finally, she is able to end all facts that makes her suffer as a young, black, slave daughter, with a mother marked by tragedy and as inhabitant of a haunted house. Denver evolves, transgresses, and becomes a mature and free woman. The aim of this essay is, then, study Denver's transgression which was being kept in the shadow of her mother and her «resurrected» sister: *Beloved*.

**Keywords:** Denver, *revenant*, release, social subversion.

<sup>1</sup> FPI-UNED, Departamento Filosofía, UNED. alma.lv.12@gmail.com.

## 1. Introducción

*Beloved* es una novela *realista* –y también basada en hechos reales, en la fuga de 1856 de Margaret Gardner– que muestra los horrores de la esclavitud negra, pero es también la historia del fin, de la salida de esa opresión. *Beloved* es la historia de un amor materno desmedido, pero también de un afecto que va más allá de la propia persona, que rompe las barreras emocionales, sociales y capitales con el único fin de proteger a los pequeños retoños. *Beloved* es también un relato fantástico de una suerte de *Poltergeist* en una casa encantada. *Beloved* es, ante todo, una a la par brillante y compleja narración que puede ser estudiada desde los más diversos puntos de vista. En el presente artículo mostraremos la historia semi-oculta, quasi-secundaria de uno de sus personajes: Denver.

Sin embargo, es necesario situar la novela y su contenido para comprender la importancia de nuestra protagonista y sus transgresiones. Denver, personaje dialógico a lo largo de la historia, que se mantiene a la sombra de figuras narrativamente tan fuertes como su madre Sethe, su «hermana» Beloved<sup>2</sup>, o Paul D., es la protagonista última de una serie de sucesos desencadenantes que dan por finalizada la historia. Estos hechos, que quedan velados por un sinfín de impactantes narraciones, muestran una auténtica rebelión por parte de una adolescente que madura; por parte de una mujer que se hace independiente; por parte de una hija que logra independizarse de la madre; por parte de una negra que se libera de las cadenas sociales que la mantenían confinada en su hogar.

## 2. *Beloved*: la novela

En esta novela de 1897, Toni Morrison, primera mujer negra galardonada con un Premio Nobel con tan solo seis obras publicadas, nos presenta una serie de problemáticas tan reales como crueles. Tal es el caso de los impactantes maltratos y vejaciones sufridos por los negros que la protagonizan, tanto como por la ausencia de libertad que todavía sienten pese a haberse desembarazado de la esclavitud.

La novela está dividida en tres partes, que a su vez constan de varias subpartes que, si bien no enumerados, pueden ser considerados capítulos. En cada uno de ellos acudimos a algún episodio relevante, bien en la voz narrativa, para la comprensión global de la historia; bien a través de la propia voz o pensamiento de alguno de los personajes cuando se trata de su propia visión de los hechos. Tal es el caso, por ejemplo, del capítulo en el que Denver

<sup>2</sup> Nótese la diferenciación tipográfica entre la novela, *Beloved*, y la referencia al personaje, Beloved.

habla del fantasma-*revenant* llegado a la casa, que comienza: «Beloved es mi hermana. Tragué su sangre con la leche de mi madre. Lo primero que oí después de no oír nada fue el sonido de su goteo en las escaleras arriba. Fue mi compañía secreta hasta que llegó Paul D. Él la echó» (Morrison, 1987: 277).

Para poder hacernos una idea del complejo hilo argumental de la novela basta con apuntar la estructuración de los capítulos en las diferentes secciones. La obra cuenta con un total de veintiocho capítulos divididos en dieciocho, que ocupan la primera parte, siete en la segunda y tan solo tres en el desenlace o parte tres. Además, la voz narrativa va cobrando importancia a medida que el lector consigue hilvanar los diferentes acontecimientos o vivencias que se narran. Tal y como Isabel Durán ha sabido captar, el aspecto formal de la novela, cabe destacar la originalidad de su construcción. Podría compararse a una casa empezada a construir desde el tejado (primer capítulo) al que se van añadiendo más y más pisos hasta llegar a los cimientos. Aunque parezca una comparación algo pintoresca, resulta acertada si tenemos en cuenta que en el primer capítulo ya se dan trazos de la llegada de Sethe a Sweet Home a los trece años, de su boda con Halle, del incidente en que los sobrinos de Schoolteacher «roban su leche», de la reacción de Halle untándose la cara de mantequilla, de la compra de la libertad de Baby Suggs por su hijo, del funeral de Beloved, del nacimiento de Denver asistido por «la chica blanca que buscaba terciopelo», del «árbol» en la espalda de Sethe, de la huida de Sweet Home y del estado del 124 Bluestone Road antes de la llegada de Paul D. (Morrison, 1987: 22), momento en que comienza la narración real. Es decir, tras sólo leer el primer capítulo, tenemos ya el techo de ese medio siglo de historia familiar. La construcción retrospectiva de dicha historia termina en el capítulo 24 con los «cimientos»: las andanzas de Sethe al escaparse de Sweet Home. Hemos tenido que esperar hasta la página 218 para recibir la ansiada información sobre aquel plan de escape frustrado (Durán, 1989: 33).

Dado la complejidad de la narración expondremos brevemente los hitos fundamentales que nos ayuden a comprender el desenlace. Para ello situaremos en primer lugar a nuestra protagonista, estableciendo a partir de ella los principales hitos de la novela en un apartado posterior, fundamentalmente a través de Sethe y *Beloved*. Una vez realizado el esbozo de esta compleja narración, seguidamente, nuestro propio relato nos mostrará una serie de transgresiones llevadas a cabo por la que se convierte en nuestra protagonista y en ejemplo de mujer transgresora, libre y luchadora. La tarea emprendida no resulta fácil dada la amplitud de temas y detalles de la novela, por ello hemos decidido realizar una suerte de re-descripción de la misma a partir de la historia de Denver. Conozcámosla.

### 3. Un personaje a la sombra: Denver

La historia de Denver es la de una joven negra aislada del mundo debido tanto a la maldición que pesa sobre su casa como al ostracismo sufrido por su madre que se hace extensivo a la familia. Tras la partida de sus dos hermanos y la muerte de su abuela, Denver convive con su madre, Sethe, y lo que se presenta como una suerte de fantasma o fenómeno extraño a modo de *Poltergeist*. Desde la visión de un vestido abrazando a Sethe (Morrison, 1987: 61-63) a la experiencia de un terremoto, de la furia de la casa procedente de las entrañas mismas del 124 (Morrison, 1987: 37-38), y es que, tal y como comprendemos a través de una conversación entre Denver y Sethe:

Si sigue allí, esperando, eso significa que nada muere nunca.  
Sethe miró a Denver a los ojos.  
Nada, nunca (Morrison, 1987: 62).

Todo ello hace de la existencia de Denver un doloroso sufrimiento, contando tan solo la adolescente con un pequeño refugio de arbustos de boj en el bosque. La descripción de este lugar es mágica en sí misma, recordándonos los círculos de duendes y hadas, los «fairy rings» tradicionales de Irlanda (Wilde, 1902). En él Denver va satisfaciendo las diferentes necesidades vitales que devienen de su progresivo desarrollo, desde la infancia, hasta el presente. Este círculo fue...

Primero sala de juegos (donde el silencio era más benigno) y luego refugio (del miedo a sus hermanos), en breve ese lugar se convirtió en el centro de su vida. En aquel emparrado, aislada del dolor del mundo dolorido, la imaginación de Denver creaba su propia hambre y su propio alimento, algo que necesitaba desesperadamente porque la soledad la agobiaba. *La agobiaba*. Velada y protegida por los verdes muros vivientes, supo madurar y aliviarse, y la salvación fue tan simple como un deseo (Morrison, 1987: 52).

Sin embargo, ese agobio creció con la llegada de un invitado al 124 de Bluestone Road de Cincinatti, Ohio, la primera persona en muchos años que osaba pasar el umbral de la casa encantada: Paul D.. Compañero de su madre en Sweet Home, casa donde ambos habían sido esclavos, este visitante pronto estableció una relación con su madre. Entonces, ese *dolor del mundo dolorido* se vuelve insoportable para Denver, que comienza a ansiar la compañía del fantasma (Morrison, 1987: 31).

Se establece, entonces, una tensión que va *in crescendo* entre los personajes. En un principio, Denver se muestra reacia, celosa ante la llegada de Paul D. que ocupa los pensamientos y cuidados de su única compañía: su madre. Actúa por ello como una niña inmadura

y solitaria, sintiéndose cada minuto más desdichada. Sin embargo, tras conocer un poco más a Paul D. y acudir con él y su madre a la feria, Denver considera que su presencia no es tan mala como pensaba. La feria, un evento social, era una actividad totalmente prohibida para Denver en su condición de habitante del 124 e hija de Sethe. Con la llegada de Paul D., sin embargo, logran romper esa barrera que los separa totalmente del mundo más allá de los márgenes de su casa, abriéndose un abanico de nuevas posibilidades.

Por otro lado, echa de menos la presencia del fantasma que se vuelve feroz, malvada, ante los celos que en él despierta la llegada de Paul D. El nuevo habitante, sin embargo, lejos de amedrentarse, se enfrenta a ese fenómeno extraño como representación de la masculinidad, única en la novela. Paul D. en su condición de hombre, de personaje masculino, no reproduce los cánones del patriarcalismo imperante. En tanto que negro y liberto, su rol masculino se ve sobrepasado por la ausencia del poder patriarcal que un día se cernió sobre su propia cabeza (Bowers, 1997: 216). Es, entonces, comprensivo, colaborador, sabe escuchar, cuidar y comprender sin por ello imponer ninguna clase de desequilibrio a su relación con Sethe, que se establece como igualitaria.

Tras la llegada del fantasma encarnado, incorporado, como *revenant* (Pedraza, 2004) a su casa, la chica se muestra feliz: al fin tiene alguien que la comprende, al fin tiene alguien a quién cuidar, al fin no está sola. Poco a poco, sin embargo, esta felicidad se va contradiciendo por una serie de sucesos o, más bien, detalles, que van ahogando a todos y cada uno de los miembros del 124. Es entonces cuando Denver realiza una serie de actos liberadores que, por su condición de hija de esclavos, dependiente, socialmente apartada, negra y solitaria se convierten en transgresiones del sistema establecido.

Sin embargo, es necesario relatar algunos de los hechos fundamentales de la novela para llegar a comprender quién es *Beloved*, por qué ha llegado al 124 causando una serie de consecuencias y en qué medida las decisiones de Denver serán imprescindibles para el desenlace de la novela: su liberación y la de su madre, Sethe, a quién también presentaremos en el siguiente apartado.

#### **4. *Beloved*: el pasado se *in-corporado* al presente**

*Beloved* es una obra que aúna el pasado esclavista estadounidense con lo que podría resumirse como una historia de fantasmas. Sin embargo, resulta en ambos aspectos novedosa, puesto que fue publicada en 1987, apenas dos décadas después del asesinato de Martin Luther King. La esclavitud y opresión de los negros eran, entonces, un tema candente, muy actual (si bien es cierto que en nuestros días, tristemente, este tema continúa estando vigente).

Es, además, novedosa, en tanto en cuanto es uno de los más brillantes y desgarradores ejemplos de la narración contada desde el punto de vista del colectivo que padeció la barbarie.

En pocas palabras, esta obra dedicada a los «sesenta millones y más» (Morrison, 1987: dedicatoria) de «esclavos que murieron por la esclavitud, cuenta como una antigua esclava y su hija intentan reconstruir sus vidas después de haberse librado de la esclavitud. Morrison aborda en la novela los aspectos psicológicos de la condición de esclavo, cómo los esclavos reprimían su memoria para no conservar dolorosos recuerdos y la fragmentación y pérdida de identidad que suponía» (Sétrin, 2011). Morrison dedica la obra a todos aquellos que murieron y sufrieron por causa de la esclavitud, por su condición de negros, por el color de su piel; escribe: «llamaré al que no era mi pueblo, pueblo mío. Ya la no amada, amada. (Epístola a los Romanos, 9:25)» (Morrison, 1987: dedicatoria).

Por otro lado, la novela no es una típica historia de fantasmas, sino que reproduce una compleja narración acerca de una serie de sucesos acaecidos en torno a un «fenómeno espectral» (López Vale, 2013: 38). El fantasma, *Beloved*, es en sí mismo un fenómeno dual, comenzando por ser un espíritu que encanta un lugar y pasando a poseer un cuerpo, a encarnarse o *in-corporarse*. En este sentido, estamos en primer lugar ante lo que podríamos caracterizar como un *Poltergeist* o manifestación –molesta- de un fantasma en una determinada vivienda (Tahoces, 2015). El fantasma no es, a juicio de las habitantes del 124, maligno, sino solo «reprochón, solitario y reprochón» (Morrison, 1987).

Existen múltiples posibilidades de caracterización de dicho fantasma en relación a si habita un supuesto mundo espiritual no extenso y, por tanto, simultáneo al mundo físico en el que habitamos los humanos, los seres vivos (Swedenborg, 1743; Kant, 1766); o si se trata de un espíritu que se ha quedado atrapado entre el mundo físico y el mundo espiritual correspondiente al cielo o el infierno, es decir, un habitante del purgatorio (Le Goff, 1981). Sin embargo, en la novela se trata, en todo caso, de un fantasma, es decir, del espíritu o espectro de una persona fallecida que mantiene cierto contacto con el mundo de físico de los vivos a través de diversas manifestaciones (Scotti, 2013).

Pero *Beloved* se convierte en una *revenant* en el momento en que emerge de las aguas dotada de un cuerpo y llega como visitante al 124. Con *revenant* nos referimos, entonces, al «participio de presente de *revenir*, «retornar», «regresar», «volver». No se trata, por tanto, solo de designar que alguien que murió se aparece a los vivos (el tradicional fantasma o espectro), sino de algo más aterrador: alguien que, pese a estar muerto, viene, o mejor dicho, vuelve con su cuerpo para agredir a los vivos» (Olivares Merino, 2006: 206). Así, como *revenant*, retornada, *Beloved* cuenta con un cuerpo, no siendo por tanto tan solo



la manifestación del fantasma<sup>3</sup>, sino teniendo presencia física real. No ha de confundirse, como el propio autor del artículo citado, con vampiros o zombis, en tanto que estas criaturas no tienen porqué ser fallecidos que regresan, sino que cuentan con un estatuto vital especial, entre la vida y la muerte, no más allá de ésta (López Vale, 2013: 41).

A partir de ese momento en el que vuelve las tensiones en la casa van en aumento. En la combinatoria de sentimientos, personajes, memorias y sucesos que les están aconteciendo a los habitantes del 124, el lector descubre que la nueva niña es Beloved, que está presente en detrimento de las energías de su madre y que esta presencia no podrá durar eternamente, pues su cuerpo hace, literalmente, aguas<sup>4</sup>.

Es entonces cuando también conocemos la historia de Sethe, Beloved y Denver. El relato de cómo tras haber escapado de las atrocidades de Sweet Home, un lugar anteriormente respetuoso son sus esclavos, y pasar toda serie de penurias, Sethe es encontrada por su amo y mata a Beloved para protegerla, pero también como modo de expresar que es su pertenencia, su hija, su vida, suya<sup>5</sup>. Descubrimos también que, dado este atroz acto de rebelión, Sethe es dejada al ostracismo absoluto, abandonada al olvido de todos. Sethe, además, ha perdido la oportunidad de ser libre: en el intento de liberación se condenó tanto psicológicamente, a través del peso de su conciencia, como socialmente.

En su tentativa de liberar a sus hijos de las horribles y penosas condiciones de esclavos –tentativa en la que asesinó a Beloved, salvándose los demás niños- se condenó a convivir con el fantasma de su hija que no comprendió los motivos de su madre; sufriendo la pena de haberla matado, pero también del castigo por parte del espectro a modo de recordatorio continuo y de manifestación en la casa encantada.

En esta segunda parte de la novela, el lector conoce, además, el pasado de Sethe, cuya madre había también matado a sus hijos, repitiéndose la historia. ¿Debe ahora volver a asesinar a Beloved, que bebe de sus escasas energías y acaba por destruir su vida? ¿Y Beloved? ¿Cuánto tiempo podrá mantener su cuerpo? ¿Hasta cuándo podrá soportar su madre su presencia asfixiante? ¿Está dispuesta a matarla por mantenerse? Pero esto supondría su propio fin... En todo caso, seguirá ciñendo el círculo alrededor de su madre, manteniendo la confidencia de Denver, pero apartándola de Sethe... ¿Qué ocurrirá con Denver si Sethe no resuelve la situación? ¿Estará entonces Denver condenada a lo mismo? ¿Llegará el momento en que haya de matar a sus hijos como modo de liberación? ¿Será ella misma una asesina?

3 Estamos ante lo que se denomina «visión» o «aparición», sea ésta sensitivamente de cualquier tipo, es decir, auditiva, visual, táctil, olfativa...

4 Recordemos que proviene de las aguas, que salió del pequeño estanque cercano a la casa.

5 Los esclavos no tenían ningún tipo de derecho, tampoco sobre sus hijos, que eran posesión del amo.

Estas cuestiones, que ocupan y preocupan a los personajes llevarán al desenlace de la historia en el que Denver madura, rebelándose como una mujer fuerte e independiente que toma las riendas de su propia vida para alcanzar la libertad. Veamos, entonces, sus transgresiones.

### **5. Transgresiones fundamentales: el desarrollo como persona, mujer, negra y libre**

La historia de Denver es, en líneas generales, un ejemplo de mujer recluida al ámbito destinado para ella como tal, a saber: el hogar. No debe de salir de su casa, hacer vida más allá de los confines del 124, siendo su caso especialmente cruento con ella por el hecho de ser hija de una esclava cuya liberación pasó por el aislamiento social. La historia de esta familia nos muestra cómo aquellos individuos que osan romper los cánones sociales establecidos no consiguen por ello disfrutar de un mayor grado de libertad o autonomía, sino más bien lo contrario. Tras un período de calma y felicidad, Sethe es descubierta por su amo, momento en el que, acorralada e intentando librar a sus hijos de los sufrimientos que ella misma había padecido. Además, es en este momento en el que decide rebelarse contra la autoridad haciendo de sus retoños sus posesiones, pero condenándolos por ello a esa vida aislada y dolorosa. Denver realiza su transgresión rompiendo los lazos que el destino había tejido uniéndola a su madre y la pequeña Beloved a través de varios hechos fundamentales que han de ser matizados.

A lo largo de la novela, como hemos visto, Denver padece su sufrimiento en una espiral de dolor que la acerca cada vez más al mundo de la muerte. Tras la aparición de su hermana como *revenant* nuestra protagonista llega a plantearse matar a su madre para seguir contando con la compañía de Beloved. Dada esta extraña relación con su hermana y su aislamiento social completo, podemos decir que Denver vive prácticamente en el mundo de los muertos, en el más allá. Está, además, condenada a «infra-vivir», a mantenerse en esa suerte de limbo entre el mundo de los vivos y el más allá. Su condición de negra y mujer son ingredientes fundamentales para que esta condena sea tan fundamental como en el caso de Denver. En tanto mujer, no debe de salir al «mundo real», sino mantenerse en los confines de su hogar; en cuanto negar, ha de vivir presa, encadenada, no ser nunca libre.

La primera y más radical transgresión se produce cuando la joven, desembarazándose de todas las cadenas que la mantienen unida a Beloved y el 124, sale a ese mundo real y social prohibido en busca de ayuda. Se libera como mujer y como negra, rompiendo su destino y superándolo. En la novela, este punto dramático es dado a conocer al lector que Denver...

...la hija, al fin de cuentas, parecía tener un poco de sentido común. Al menos había salido de la casa, pedido la ayuda que necesitaba y luego manifestado su deseo de trabajar. Cuando Ella oyó decir que el 124 estaba ocupado por algo que golpeaba a Sethe, se enfureció y contó con otra oportunidad para comparar lo que podía ser el mismísimo diablo con «lo peor». Además había algo muy personal en su ira. Fuera lo que fuera lo que Sethe había hecho, a Ella no le gustaba la idea de que los errores pasados se apropiaran del presente. El crimen de Sethe era espantoso y su orgullo había ido aún más lejos, pero no podía soportar la posibilidad de que el pecado se instara en la casa, con insolencia y desparpajo. La vida cotidiana era todo lo que tenía. El futuro era el ocaso y el pasado algo que había que dejar atrás. Y si no se quedaba atrás, podías tener que echarlo a patadas. La vida de esclavitud, la vida en libertad... cada día era una prueba (Morrison, 1987: 342).

En el fragmento anterior, además de sintetizar esa superación por parte de Denver del orgullo de su madre y la educación que había recibido para pedir ayuda fuera, se apunta también la delgada línea entre pasado y presente, esclavitud y libertad, básica para la comprensión de la novela y del acto de Denver como transgresión. Con esta valiente solicitud de ayuda, de salir al exterior Denver no solo logra salvar a su madre, sino que consigue reincorporarse a la sociedad, constituyendo esto una tercera transgresión al romper con su destino y construir su propio futuro.

Al final de la novela, en una conversación con Paul D. muestra cómo Denver ha madurado, cuenta con trabajo fuera de casa y se ya tiene conocidos fuera del ámbito familiar, pues el diálogo entre Paul D. y Denver se ve cortado por una chica que corre hacia ella llamándola (Morrison, 1987: 355). Denver tiene ya una vida propia más allá de los límites de su hogar, su madre y el fantasma del pasado.

Otro de los hitos que han de ser debidamente clarificados es el hecho de que Denver logra dejar de ser dependiente de su madre y reconocer la enfermiza relación establecida en torno a Beloved para acabar con el encantamiento y poder liberarse. Con ello, sin embargo, está reproduciendo la historia familiar, un sino que se reproduce de generación en generación, si bien en este caso con una variante. Nos estamos refiriendo a la muerte de la descendencia a manos de su madre, infanticidio que había sido reproducido tanto por la abuela materna de Denver como por Sethe. Si bien es cierto que Denver no es la madre de Beloved no lo es menos que entre ellas se ha establecido una relación materno-filial fuerte, incrementada por el hecho de que Sethe está cada vez más débil al serle las energías sustraídas por la *revenant*.

La interpretación de esta reiteración del destino por parte de Denver nos brinda dos posibilidades: por un lado, parece que la joven no ha logrado escapar, romper con su pasado, pues reproduce de algún modo la muerte de quién ha sido acogida como una hija, pues su candor así lo requería.

Sin embargo, creemos que esta vía interpretativa resulta reduccionista teniendo en cuenta la complejidad de la novela. De este modo, la exégesis de esta especie de asesinato por parte de Denver a Beloved vendría dado por cuatro características fundamentales: por un lado, el objetivo que persigue Denver con la eliminación de su hermana no es salvar a la pequeña, sino salvarse a sí misma y a su madre, restaurar el orden de las cosas como *deben* ser. Este *deber* bien podría resumirse en que aquellos que pertenecen al mundo de los espíritus deben permanecer en el más allá, mientras que los vivos han de hacer su vida, vivirla.

Junto a ello, una segunda característica que no ha de pasarse por alto es el hecho de que, con respecto a Denver, Beloved sería su hermana y no su hija. Si bien es cierto que ambos roles están mezclados en un momento dada la necesidad de Beloved de ser cuidada y la de Denver de cuidar, de preocuparse y ocuparse de algo con el fin de ser querida (Morrison, 1987: 289-293). Sin embargo, Denver logra superar esta dualidad de roles y tomar significación para sí misma más allá de la dependencia que la une con Beloved. Con ello se rompe, al menos por el momento, el destino de la familia. Esto, además, siempre y cuando Beloved fuese una persona, una niña viva y no una criatura del más allá. En este sentido, además, una tercera característica viene dada por la necesidad de percatarse de que no se trata de un asesinato en sí mismo, en tanto en cuanto Beloved no está viva, sino solo revivida. La niña forma parte del mundo de los muertos, a dónde ha de volver, estableciéndose su aniquilación a manos de Denver como una reordenación, reconfiguración del orden de las cosas, de cómo debe ser. Este deber ser es a su vez el fin último de la novela: la liberación de las mujeres negras, convirtiéndose Denver en su abanderada. La conducta de Denver, entonces, es liberadora y, en cuanto tal, ha de ser considerada transgresora.

El cuarto y último de los elementos fundamentales en los que Denver se muestra como una auténtica revolución es en el aspecto económico-social. Si bien Sethe ya había intentado salir de la alienación producida por el sistema de producción capitalista a través de su fuga como esclava –que acarrea una pérdida de medios de producción ó mano de obra– tanto como en el asesinato de su hija –a través del cual impide la reproducción del sistema, lo anula–, no consigue su objetivo puesto que no se libera. En este sentido, resulta realmente relevante uno de los temas que reiterativamente aparecen en la novela: un negro no posee nada, no debe hacerlo ni tan siquiera ansiarlo o soñarlo. Ejemplo de ello nos llega a través de una conversación entre Sethe y Paul D. tras una niñería de Denver que ofendió al recién llegado al 124:

- ¡Jesús! ¡He dicho Jesús! ¡Todo lo que hice fue sentarme a cenar y me han insultado dos veces!
- ¡Una por estar aquí, la otra por preguntar por qué me insultaban!
- No te insultó.

- ¿No? Me dio esa impresión.
  - Oye, me disculpo por ella. Estoy sinceramente...
  - No puedes hacer eso. Tú no puedes disculparte por nadie. Es ella la que tiene que disculparse.
  - Entonces me ocuparé de que lo haga. –Sethe suspiró.
  - Lo que en realidad quiero saber es si me ha hecho una pregunta que también está en tu cabeza.
  - Oh, no. No, Paul D. Oh, no.
  - ¿Entonces ella tiene una mentalidad y tú otra? Es decir, si se puede llamar mentalidad lo que ella tiene en la cabeza.
  - Perdona, pero no soporto que se diga una sola palabra en su contra. Yo la castigaré. Tú déjala en paz.
- Arriesgado, pensó Paul D., muy arriesgado. Era peligroso que una muer qu ehabía sido esclava amara tanto algo, especialmente si ese algo eran sus propios hijos. Él sabía que lo mejor era querer un poquito; quererlo todo, pero solo un poquito, de modo que cuando les rompieran la espalda, o los arrojaran en un saco de desperdicios, te quedara un poco de amor para el siguiente. (Morrison, 1987: 72-73).

En el fragmento anterior, que hemos decidido recoger de modo extenso, nos hacemos una idea de los desgarradores sucesos y vivencias relatadas y sufridas por los esclavos. Pero este fragmento resulta también clarificador para comprender la evolución de Denver a lo largo de la novela. Pasa de ser una niña maleducada, ella misma reprochona, para convertirse en una mujer fuerte. Se presenta, también, la necesidad de que asuma sus propias responsabilidades y, en este caso, se disculpe ella misma, puesto que –continúa el relato:

- ¿Por qué? –le preguntó—. ¿Por qué habrías de pagar tú por ella? ¿Disculparte en su nombre? Ya es mayor.
- Me da igual lo que sea. Mayor no significa nada para una madre. Un hijo es un hijo. Crecen, se hacen mayores... ¿pero qué significa eso de mayor? Para mi corazón no quiere decir nada.
- Significa que ella tiene que cargar con las consecuencias de lo que hace. No puedes protegerla eternamente. ¿Qué ocurrirá cuando tú mueras?
- ¡Nada! La protegeré mientras viva y la protegeré después (Morrison, 1987: 73).

Frente a la postura vertida en la cita anterior, en la que Sethe se presta a convertirse ella misma en espectro con el fin de proteger a su hija, Denver se presenta hacia el final del relato como dueña de su destino y de sí misma. Además, acaba con su hermana, su posesión, rebelándose contra el sistema de capital. Siendo Beloved su única compañía, su único ypreciado bien, el acto de eliminarla supone la salida de ese sistema de producción capitalista-esclavista en el que se encontraba. Representa, además, una diferencia sustancial con respecto a su madre, quién en el intento de hacer de sus hijos su posesión su lugar en la

sociedad. De hecho, la percepción del fantasma es diferente para Sethe, que se acostumbró a su presencia y vive con él como una carga; que para Denver, quién se refugió en su presencia como modo de defenderse contra ese ostracismo que sufren. Nos relata, en cuanto a los planes del «bebé», del fantasma:

Fueran los que fueran o pudieran haber sido, Paul D. los fastidió para siempre. Con una mesa y una fuerte voz masculina, había liberado al 124 de su pretensión a la fama local. Denver se había enseñado a sí misma a enorgullecerse de la condena con que las hacían cargar los negros: el supuesto de que el hechizo era operado por una cosa maligna que nunca se saciaba. Nadie conocía el verdadero placer del encanto, no el hecho de sospechar sino el de *conocer* las cosas detrás de las cosas. Sus hermanos lo conocían, pero se asustaron; Grandma Baby lo conocía, pero se entristeció. Nadie sabía apreciar la seguridad que proporcionaba la compañía de un fantasma. Ni siquiera Sethe lo amaba. Lo daba por sentado, sencillamente... como un cambio repentino de temperatura (Morrison, 1987: 63).

Denver ha creado un sistema en el que se siente segura, ha «aprendido» a sentirse afortunada, pese a que ni tan siquiera los otros negros se acercan a su casa o sus habitantes. Sin embargo, llegado el momento, acaba con Beloved. Con ello, entonces, aunque rompe el sistema lo hace mediante su propia exclusión del mismo, no siendo por tanto efectiva su ruptura, que es individual. En el caso de Denver, sin embargo, al tratarse de una rebelión desde el interior mismo del sistema o, más bien, que la introduce en el mismo, la transgresión de este sistema capitalista se vuelve total, radical. Denver comienza a formar parte de la maquinaria económica –encontrando un sustento para ella y su madre– tanto como social en el momento en el que abandona el capitalismo imperante al acabar con sus bienes: en este caso representados tanto por la dependencia materna como, y sobre todo, por su hermana Beloved.

## 6. Consideraciones finales

A lo largo del texto hemos ido mostrando cómo una serie de hechos que en un primer momento resultan extraños, pero pasan desapercibidos pueden ser considerados como actos transgresores. Y en este caso el poder es querer, en tanto en cuanto constituyen un ejemplo a seguir de una mujer luchadora que se hace a sí misma a pesar de los muchos y pesados sufrimientos impuestos por su condición. A Denver le es dada una situación no solo dolorosa, sino con pocas expectativas de mejora. No obstante, llegado el momento, esta joven es capaz de transgredir los márgenes de su hogar, su familia y su rol social para salvarse a sí misma y a aquellos a los que ama.

En definitiva, Denver consigue esa «auto mayoría» de edad, la madurez y asunción crítica de la realidad de la que nos hablaba Kant y que, en palabras de Innerarity, no hemos alcanzado.

En 1784 se preguntó Kant si los hombres vivían en una época *ilustrada*. Su respuesta fue negativa: vivimos en una época de *Ilustración*. Si hoy nos planteáramos la misma cuestión, tendríamos que responder con una afirmación que solo en apariencia es opuesta a la célebre formulación kantiana: vivimos en una sociedad ilustrada sin Ilustración. La cultura occidental registra a un tiempo el fracaso y el éxito de la Ilustración. Lo que hace dos siglos era un proyecto a realizar, es hoy un programa que ha sido llevado a la práctica; sin embargo, lo que se esperaba como su lógico resultado no aparece por ninguna parte (Innerarity, 1990: 51).

Esta consecuencia es, en términos kantianos, la mayoría de edad, es decir, esta asunción de responsabilidad que no se encuentra todavía entre nuestros logros como colectivo. El proyecto, por tanto, sigue vigente, pero podemos, a través de ejemplos como el de Denver, hacernos una idea, ponernos un modelo de cómo se ha de proceder para conseguirlo.

Además de un modelo como mujer no podemos acabar sin destacar la importancia que la novela tiene en relación con la abolición completa y necesaria de la esclavitud; una erradicación que tristemente, al igual que la violencia estructural contra las mujeres, sigue siendo un tema actual, una cuestión pendiente. Ni el patriarcado ha sido superado, ni el racismo de los blancos sobre los negros ha sido resuelto. En este sentido Denver se muestra nuevamente un ejemplo a seguir, un modelo al que observar por situarse como personaje en el centro mismo de ambas problemáticas, cuestiones que no solo pertenecían al siglo XX, sino que son dos de nuestros grandes retos en el XXI.

Como broche a nuestro desarrollo, nada mejor que escuchar a la propia autora, a la «madre» de Denver, quién hablando de la novela saca a la luz lo que se mantiene como una «amnesia». Ha de ser tratada, erradicada:

I thought this [*Beloved*] has got to be the least read of all the books I'd written because it is about something that the characters don't want to remember, I don't want to remember, black people don't want to remember, White people don't want to remember. I mean, it's National Amnesia (*Time*, 22 de mayo de 1989: 46).

Esta «amnesia» es superada en la novela gracias al regreso de *Beloved*, pero también debido a la fortaleza y transgresión de Denver, que logra, como vimos, romper con su pasado a través de asumirlo y consigue, con ello, reincorporarse a la sociedad. En esta vuelta a lo social se representa, además, la igualdad entre negros y blancos en la medida en

que, si bien separados por la esclavitud durante siglos, pueden volver a incorporarse como iguales. Deben. Así, si bien Beloved personifica la memoria reprimida de Sethe y Denver (Koolish, 2001) tanto como del pasado de los negros, Denver consigue al acabar con ella la superación de estas diferencias. A través de su personaje cobra sentido el entramado proceso psicológico que esconde la novela para sacar a la luz esa «amnesia nacional» de la que Morrison habla. A través de Denver los personajes, es decir, el colectivo, consiguen recordar, volver la vista atrás y asumir el dolor que ese pasado causa, consiguiendo, con ello, cerrar las heridas. Así, logran superar la barrera de ese «pasado sin complicaciones» que han reconstruido y que les impide autoafirmarse como un «yo» propio, individualizado, como una persona dado el temor a recordar ese «lugar del que no podrían volver» (Boudreau, 1995: 458) por su condición de negros. Denver culmina la novela, entonces, transgrediendo, situándose más allá de las normas o convenciones de su vida, de su –ahora- pasado y luchando por su libertad.

### **Bibliografía**

- ANGELO, Bonnie (May 22, 1987): «Toni Morrison: The Pain of Being Black», *Time*, 2012.
- BOUDREAU, Kristen (1995): «Pain and the Unmaking of Self in Toni Morrison's *Beloved*», *Contemporary Literature*, 36 (3), pp. 447–465.
- BOWERS, Susan (1997): «Beloved and the New Apocalypse». *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, pp. 209–230.
- DEMETRAKOPOULOS, Stephanie A. (1992): «Maternal Bonds as Devourers of Women's Individuation in Toni Morrison's *Beloved*», *African American Review*, 26 (1), pp. 51-59.
- GIROUX, Christopher y Brigham NARINS (1995) «Beloved by Toni Morrison». *Contemporary Literary Criticism*, 87, pp. 261–311.
- INNERARITY, Daniel (1990): *Dialéctica de la modernidad*, Madrid: RIALP, 1990.
- KANT, Inmanuel (1766): *Sueños de un visionario*, Cádiz: UCA, 1987 (traducción de Cinta Canterla).
- KOOLISH, Lynda (2001): «To be Loved and Cry Shame': A Psychological Reading of Toni Morrison's *Beloved*», *Melus*, 26, pp. 169–195.
- LE GOFF, Jaques (1981): *El nacimiento del purgatorio*, Madrid: Taurus, 2011.
- LÓPEZ VALE, Alma (2013): «El Doble: apuntes para una aproximación histórica», *Revista Electrónica de Investigación en Filosofía y Antropología*, 2, pp. 37-47.
- PEDRAZA, Pilar (2004): *Espectra: descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Madrid: Valdemar, 2004.



- POWELL, Timothy y David MIDDLETON (1997): «Toni Morrison: The Struggle to Depict the Black Figure on the White Page», *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, pp. 45–59.
- SCOTTI, Massimo (2013): *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milán: Fettrinelli, 2013.
- SÉTRIN, Christine (2011): «De Bartolomé de las Casas a Toni Morrison: Narrativa de la esclavitud», en *Dossier de la Biblioteca Municipal de Vila-Real*, marzo de 2011, <https://bibliotecavilareal.wordpress.com/tesoros-digitales/esclavitud/comment-page-1/#comment-11356>.
- SWEDENBORG, Emmanuel, *Journal of Dreams [1743-1744]*, editado por L. Bergquist: *Swedenborg's Dream Diary*, Chester: Swedenborg Foundation, 2001.
- WILDE, Lady (1902): *Ancient Legends, Mystic Charms & Superstitions of Ireland with Sketches of the Irish Past*. London: Chatto & Windus, 1988.

Recibido el 1 de febrero de 2016  
Aceptado el 17 de marzo de 2016  
BIBLID [1139-1219 (2016) 21: 89-103



# LA ANDEREÑO DE IKASTOLA (1965-1985): UN NUEVO MODELO FEMENINO

## THE ANDEREÑO OF THE IKASTOLA (1965-1985): A NEW FEMALE MODEL

Beatriz Gallego Muñoz

Centro de estudios: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer (IUEM)  
Universidad Autónoma de Madrid

### RESUMEN

Las diversas experiencias educativas anteriores a la Guerra Civil supusieron el germen de futuras iniciativas basadas en la innovación pedagógica que culminarían con las ikastolas a partir de los años sesenta. Paralelamente se fue produciendo la evolución del perfil de sus docentes, las *andereños*, que contribuyeron decisivamente no sólo al desarrollo de este modelo educativo, sino a la normalización del euskera y al cambio social a través de la escuela. Las circunstancias en que desempeñaron su labor hacen de ellas un nuevo modelo femenino, que debe negociar las identidades basadas en los patrones tradicionales y las nuevas, que consigue logros pero también cae en sus propias contradicciones y que a pesar de su importancia no ha recibido el interés merecido.

**Palabras clave:** *andereño*, ikastola, trabajo femenino, imagen, género

### ABSTRACT

The different educational changes undergone before the Spanish Civil War laid the grounds for future initiatives based on teachign innovations that culminated in the *ikastolas* (Basque schools) from the 60's on. At the same time, the improvements in female teacher training not only contributed to the development of this new educational system, but also helped to establish the Basque Language and social changes through schools. The circumstances under which these women carried out work resulted in them becoming a new female model that had to negotiate the identities based on traditional and modern roles, that achieved milestones but also created their own contradictions and that despite its importance hasn't recieved the interest they deserve.

**Keywords:** Basque teacher, Basque school, women's work, image, gender

## 1.- Introducción

A pesar de que el término «ikastola» se refiere a los centros donde la enseñanza de niños y niñas se realiza en euskera, su significado trasciende el ámbito puramente educativo y supone un modelo de participación de diferentes actores sociales (familias, profesorado, sectores de la Iglesia y de la cultura). Así, una de las características que define a esta institución escolar ha sido la de «la participación social en su nacimiento, gestión y desarrollo» (López-Goñi, 2008: 352). Además, está considerado un «movimiento popular» que, como tal, alberga prácticas y estrategias situadas «al margen de las acciones públicas y privadas, pero que tienen un importante protagonismo en la estructuración de la vida cotidiana» (Del Burgo, 2013: 73-88).

Puede decirse, por tanto, que el desarrollo de las ikastolas en el País Vasco y Navarra entre los años 60 y los 80 supuso una iniciativa decisiva para la conservación del euskera y la normalización de la enseñanza en ese idioma, aunque también una apuesta por una renovación pedagógica y un motor de innovación social. En este sentido, la mayoría de los estudios sobre estos centros se refieren a su aparición y desarrollo, en paralelo a los acontecimientos políticos y sociales de unas décadas cruciales en nuestra historia reciente. Pero debemos prestar más atención a la figura de *las docentes* (dada la feminización de esa profesión), denominadas *andereños*<sup>1</sup>, como uno de sus principales agentes, ya que nadie cuestiona su labor pero parecen haber quedado en la sombra del propio momento histórico: el aspecto cooperativo de muchas ikastolas o su apuesta por una renovación pedagógica convierten a las profesoras en un colectivo importante pero al mismo tiempo anónimo, sin muchos referentes individuales conocidos<sup>2</sup>.

Sin embargo, la importancia de estas docentes va más allá del ámbito laboral en el que desarrollaron su actividad y repercute en el conjunto de la sociedad. Pero para comprender tanto su influencia como la escasa atención que han recibido resulta fundamental analizar su figura desde el punto de vista del género, ya que representan las desigualdades y contradicciones del sistema educativo y social: la invisibilización personal frente al papel del colectivo, la perpetuación de prejuicios de género, las dinámicas económicas y sociales pero también la lucha por una renovación pedagógica o el ingenio frente a las dificultades económicas y sociopolíticas. La combinación de esos y de otros elementos les hará transgredir espacios físicos y simbólicos y hará de ellas un nuevo modelo de mujer.

1 «Andereño» significa tanto «señorita» como «maestra de escuela». El equivalente masculino de maestro sería «maisu», mientras que la traducción de «señorito» sería «jauntxo» (Diccionario Elhuyar).

2 Así, resulta curiosa la escasez de documentos encontrados en las bases de datos introduciendo como término de búsqueda el de «andereño» frente a otros como «ikastola» a pesar de que ambas nociones van necesariamente unidas.

## 2.-Mujer y educación en el ámbito vasco

Los estudios referentes a las mujeres y la educación a nivel estatal se han centrado sobre todo en el análisis de las transformaciones producidas durante la Edad Contemporánea y especialmente a partir de la Ley Moyano de 1857, que declaró obligatoria la enseñanza tanto para niños como para niñas entre los seis y los nueve años. Esta medida generó la aparición de las Escuelas Normales de Maestras, profesionalizando al personal femenino docente que hasta entonces carecía de titulación y en muchas ocasiones incluso de capacitación (Cortada, 1999). Desde ese momento puede decirse que existe una enorme vinculación entre mujeres y docencia, convirtiéndose esta en una profesión predominantemente femenina, sobre todo en las etapas educativas más tempranas.

Tal y como señala Miren Llona, una de las razones que explican la feminización de la enseñanza es la existencia de una identificación entre esta y las tareas asociadas a la maternidad. Este hecho favoreció que, al igual que sucedía por ejemplo con las enfermeras (vinculadas también al ámbito de los cuidados y situadas en una posición subalterna respecto a los médicos varones), a principios del siglo XX ejercer como maestra se convirtiera en una aspiración respetable incluso para mujeres de clases medias (frecuentemente, venidas a menos) sin que eso supusiera una excesiva contradicción entre los prejuicios de clase y de género. Esta legitimación entre magisterio y feminidad motivó un fenómeno opuesto: mientras que las maestras fueron incorporándose a la esfera pública<sup>3</sup> y posibilitaron la normalización de la asociación entre los términos «trabajo asalariado» y «feminidad de clase media» (Llona, 2002: 299-301), la profesión de maestro estaba desprestigiada y mal pagada (Rincón y Anzizar, 2014: 31). En el ámbito vasco, además, las denominadas Escuelas de Barriada surgidas en los años 20 a iniciativa de las Diputaciones y que desaparecieron con la guerra civil no sólo llevaron la educación a las zonas rurales, así como a los barrios mineros e industriales, sino que supusieron también una oportunidad laboral para mujeres con formación en magisterio y que hablaban euskera (Arrien, 1987: 83-85), especialmente porque si superaban el exigente proceso de selección accedían a un sueldo mucho más alto que el de las maestras de las escuelas nacionales (Rincón y Anzizar, 2014: 23).

Por otro lado, es importante señalar que al igual que el ejercicio del magisterio no suponía una contradicción con los prejuicios de clase y de género imperantes a comienzos del siglo XX, tampoco entraba en conflicto con otro elemento muy presente en la sociedad vasca e incluso en zonas de la navarra, como era el rol de la mujer en el nacionalismo. Así,

<sup>3</sup> Al igual que ocurrió con el colectivo de enfermeras, secretarías, telefonistas ...

la base católica sobre la que se asienta la ideología de Sabino Arana sitúa a la mujer en un plano de inferioridad respecto al hombre y la limita al ámbito familiar, donde le otorga una gran responsabilidad en la transmisión de la cultura y el idioma (Acosta, 2013).

Este hecho será fundamental por varias razones: por un lado, porque de alguna manera en el imaginario popular y especialmente en aquel vinculado al mundo nacionalista se asume que la enseñanza del euskera y de lo que le rodea corresponde a las mujeres, es decir, no estaríamos hablando de conocimientos técnicos o científicos (vinculados a la razón) sino de un plano más vinculado a la emocionalidad; por otro lado, porque incluso dentro de las limitaciones que la doctrina sabiniana imponía a las mujeres, en el seno del Partido Nacionalista Vasco hubo figuras femeninas que destacaron en la esfera pública, por ejemplo como oradoras, y también existieron ámbitos exclusivamente femeninos, como Emakume Abertzale Batza (EAB). Esta institución, surgida con una vocación fundamentalmente de carácter asistencial, llegó a suponer una vía de evasión del mundo doméstico, una manera de relacionarse en sociedad e incluso de adquirir cierta formación y hasta una profesión. La vinculación de EAB con la enseñanza del/en euskera queda demostrada dentro y fuera del territorio vasco: por su relevancia en la creación de las Escuelas Vascas anteriores a la guerra civil (Rincón y Anzizar, 2014: 26-35) y en las experiencias postbélicas que finalmente culminarían con la creación de las ikastolas (Irazabal, 2008: 50) y por su compromiso con el idioma en la diáspora transmitiendo la lengua y la cultura vascas en las «euskal-etxeak» (Fernández, Uribe-Etxebarria, Zabaleta, Dávila y Larrazabal, 2008; Acosta, 2013).

Por último, cabe destacar que la manera en que se desarrolla la transmisión del idioma y la cultura en el ámbito doméstico (mediante la oralidad o las canciones, o dicho de otro modo, apoyándose en pocos medios materiales) será una constante en el movimiento de las ikastolas, especialmente en sus etapas de clandestinidad y ilegalidad. Así, estos elementos (feminización del personal, compromiso con el proyecto motivado sobre todo por un sentimiento nacionalista, empleo de recursos mucho más intuitivos o vinculados a las emociones y sentimientos que técnicos), que caracterizarán al movimiento de las ikastolas cuando este comience su andadura no son especialmente cuestionados porque de alguna manera suponen una continuidad en la forma en que tradicionalmente se había realizado la educación.

Después de la guerra, el euskera es desterrado del ámbito público y queda relegado al espacio privado, a la esfera doméstica y familiar. Las experiencias educativas anteriores a la contienda quedan interrumpidas: se purgan los materiales y libros, parte de las personas que se dedicaban a la enseñanza y que habían sobrevivido son depura-

das hasta el punto de que algunas de ellas nunca volverían a ejercer el magisterio y otras muchas partieron al exilio (Rincón y Anzizar, 2014: 36). Pero pese a las limitaciones existentes en el marco normativo franquista «entre 1939 y 1960 se mantuvo viva la llama de la euskaldunización que desembocó en la aparición de semillas de las ikastolas que hoy conocemos» gracias al mantenimiento y transmisión de la lengua en el ámbito doméstico. Esta tarea de conservación y legado de la herencia recibida, no exenta de un cariz de resistencia frente al poder, recayó fundamentalmente en las mujeres dados los roles de género de la ideología nacionalista y el desequilibrio demográfico entre sexos tras la contienda (Rincón y Anzizar, 2014: 74-75).

### 3.- Perfiles y evolución de las andereños en paralelo a la sociedad

Entre los años 40 y 60 las iniciativas para desarrollar una enseñanza en euskera van evolucionando en paralelo a algunos cambios producidos en la sociedad. En este sentido, resulta fundamental hablar de las «*etxe-eskolak*» o escuelas domésticas: casas particulares donde se enseñaba euskera de manera clandestina a grupos muy pequeños. La figura de Elvira Zipitria es clave en esta iniciativa: maestra nacionalista nacida en 1906, socia de EAB, tras el exilio (durante el cual siguió ejerciendo) regresó a San Sebastián en los años cuarenta y comenzó a dar clases en casa a niños y niñas procedentes de familias nacionalistas, aprovechando un pequeño vacío legal que permitía a maestras y maestros con titulación enseñar a menores hasta los nueve años; pronto, otras chicas comenzarían a formarse con ella para repetir esa iniciativa en otros domicilios, creando una especie de red de intercambio de conocimientos y experiencias (Irazabal, 2008: 52).

A pesar de que estas escuelas domésticas estuvieron muy limitadas al ámbito donostiarra, tuvieron una gran influencia en la creación de las ikastolas posteriores (Rincón y Anzizar, 2014: 81). El ingenio con que esas primeras andereños suplían la falta de medios (enseñando en el salón de una casa, usando el suelo ante la falta de pupitres, haciendo excursiones a menudo como forma de compensar recreos o juegos al aire libre de los que no disponían, pidiendo a sus alumnos y alumnas que llevaran cerillas con las que aprender a hacer los trazos de las letras para que no levantaran sospechas si les veían por la calle con cuadernos, etc.<sup>4</sup>) constituyen una muestra del espíritu de renovación pedagógica que más adelante preconizará el movimiento de las ikastolas.

4 «Andereños bajo el franquismo», El País, 20 de marzo de 2006. También la andereño Karmele Esnal relata experiencias similares para el proyecto Ahotsak (<http://www.ahotsak.eus/orio/hizlariak/karmele-esnal-zulaika/>).

#### 4.- La renovación pedagógica de las ikastolas en el contexto de los cambios sociales del tardofranquismo

A partir de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta la sociedad experimentó importantes cambios económicos, sociales e ideológicos: era necesario modernizar la cultura y adaptarse a una sociedad eminentemente urbana, para lo cual resultaba fundamental impulsar campañas de alfabetización no sólo en euskera, sino en *batua*, es decir, en un euskera unificado (Dávila, Eizaguirre y Fernández, 1994: 96-97). Además, tras el nacimiento de ETA en 1959 comenzaron a surgir contradicciones en el seno del nacionalismo, en el que coexistían el viejo paradigma (que otorgaba una función muy importante a la religión y donde la figura de la mujer y/o la maestra se vinculaba a la maternidad) y otro más moderno, propio de una sociedad más laica en la que se percibía la llegada de otras corrientes ideológicas procedentes de Europa (socialismo, feminismo...) que influyeron en un nuevo modelo de género (Irazabal, 2008: 54).

Esa nueva sociedad que estaba comenzando a surgir demandaba otro tipo de sistema educativo: las escuelas domésticas, tan limitadas y cerradas, difícilmente podrían cumplir el objetivo de euskaldunizar a la población al que aspiraba el nacionalismo. Era necesario un sistema más abierto, más integrado en la calle y en el pueblo y vertebrado en torno a verdaderos centros escolares (Irazabal, 2008: 54) que superasen esas lecciones impartidas en grupos pequeños, en casas particulares y a escondidas: es el comienzo de las ikastolas, que surgieron con especial fuerza en Vizcaya y Guipúzcoa pero que se extendieron también a Álava y a Navarra. Durante años, funcionaron en un régimen de alegaldad hasta poder organizarse en las Federaciones de ikastolas y la Confederación de ikastolas que las aglutina<sup>5</sup> y obtener el reconocimiento oficial, que no se producirá al mismo tiempo en todos los territorios (López-Goñi, 2005).

En paralelo a los cambios económicos y sociales que se produjeron en España durante los años sesenta, también se desarrollaron movimientos de renovación pedagógica que pretendían constituir alternativas al sistema educativo imperante en el franquismo, como las experiencias de Rosa Sensat o el movimiento Freinet. Este fenómeno renovador, que se asociaba a grupos de oposición al régimen y que fue especialmente significativo en Cataluña, también recogía corrientes educativas anteriores a la guerra civil y sirvió de modelo para las ikastolas gracias a la promoción de encuentros, intercambios, publicaciones, cursillos, etc. entre docentes en los años finales de la Dictadura (Rincón y Anzizar, 2014: 93-94).

En el caso de las ikastolas, las ideas de renovación pedagógica se plasmarán en el fomento de la expresión infantil en todas sus formas: verbal, gráfica, corporal, afectiva... (López-

<sup>5</sup> <http://www.euskomedia.org/aunamendi/153920/142533>.



Goñi, 2005: 389); se parte de los intereses del propio alumnado, del concepto de su aprendizaje global, se flexibilizan los tiempos y los espacios y se establece un puente entre las Escuelas Vascas anteriores a la guerra y las ikastolas (López-Goñi, 2008: 357). Evidentemente existía un interés paralelo por recuperar la lengua vasca en un momento además en el que «se identifica euskera y libertad» y eso hace que grupos sociales contrarios a la dictadura se unan en la clandestinidad o en la semiclandestinidad «para trabajar a favor de las libertades y la recuperación lingüística y cultural» (López-Goñi, 2008: 352). Es decir, no sólo se trataba de la transmisión del euskera sino de la cultura vasca (Irazabal, 2008: 46) que, implícitamente, suponía un elemento transgresor<sup>6</sup>.

En ese contexto, las diferentes maneras de asociacionismo (bajo la forma de grupos de montaña, culturales, deportivos, asociaciones de padres...) constituyeron importantes espacios de encuentro de gente con ideas nacionalistas. Además, mediante acciones con un carácter principalmente simbólico (elaboración y reparto de panfletos, exhibición de ikurriñas o al menos de sus colores...) se daba una imagen de acción (Rincón y Anzizar, 2014: 48)<sup>7</sup>. Gracias a los cambios políticos y sociales que comenzaron a producirse en esa época se desarrolló en la década de los años 70 lo que Dávila, Eizaguirre y Fernández denominan la etapa de «alfabetización expansiva», es decir, «el paso de una sociedad de silencio a una sociedad donde la calle se toma como lugar de reivindicaciones populares», que influirá notablemente en el proceso de alfabetización y que precedería a la de «alfabetización institucional» de los años 1980-1990 (1994: 87-88).

## 5.- Las ikastolas y las implicaciones de este nuevo modelo educativo

En el modelo de enseñanza propugnado por las ikastolas la educación se aborda como algo holístico: madres, padres y otros agentes sociales pueden ejercer también como educadores (López-Goñi, 2005: 390)<sup>8</sup>. Especialmente en el caso de los progenitores, son muchos los ejemplos que aportan Aintzane Rincón y Arantza Anzizar para la ikastola de San Nikolas de Algorta y que demuestran el nivel de compromiso de quienes fundaron estos centros en sus barrios o pueblos: sosteniendo el proyecto mediante cuotas, buscando fuentes

<sup>6</sup> Como señalan Aintzane Rincón y Arantza Anzizar, el movimiento de las ikastolas de los años sesenta se enmarca en un contexto de renacimiento cultural vasco que había comenzado a finales de los cincuenta y que quedó reflejado en la literatura, la música, el arte... (Rincón y Anzizar, 2014: 42).

<sup>7</sup> También de grupos cuya ideología podía no ser nacionalistas pero sí de oposición al régimen.

<sup>8</sup> Sobre las ikastolas, destacan los siguientes trabajos: Basurco, F. «La normalización de las ikastolas: breve historia y estado de la cuestión de la escuela pública vasca», en *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, n.º 8, 1989, págs. 139-165; Masa, M. *Las Ikastolas como un fenómeno de innovación social: estudio de caso*. Bilbao: Dpto. Sociología 2, Universidad del País Vasco (inédito), 2010; Arpal, J.; Asua, B. y Dávila, P. *Educación y Sociedad en el País Vasco*. Donostia-San Sebastián: Editorial Txertoa, 1982; Onaindia, M. «La Escuela Pública Vasca y la construcción nacional», en *Cuadernos de Alzate*, n.º 20, 1994, págs. 9-63; Fernández, I. *Oroimenaren hitza. Ikastolen historia 1960-1975*. Bilbao: Udako Euskal Unibertsitatea, 1994; Dávila Balsera, P. *Enseñanza y educación en el País Vasco contemporáneo*. Donostia –San Sebastián: Editorial, Erein, 2003.

de financiación (desde montar puestos de venta en fiestas hasta solicitar apoyo económico a particulares e instituciones), colaborando en el acondicionamiento de locales, realizando acompañamientos en salidas, cediendo materiales y espacios, etc<sup>9</sup>.

La participación de madres y padres sobre todo en esos primeros años favorece la horizontalidad y convierte a las ikastolas en un proyecto pedagógico poco jerarquizado (López-Goñi, 2008: 359), muy distinto del ambiente que predominaba en la escuela tradicional franquista. Así, si esta se caracterizaba por la estricta disciplina o la separación de sexos, en las ikastolas la escolarización era mixta y la escasez de materiales e incluso de mobiliario adaptado a esas edades (especialmente en su época de clandestinidad) favorecía el uso del suelo, del círculo y la economía de medios mediante todo tipo de soluciones ingeniosas (Rincón y Anzizar, 2014: 61-92). Además, el uso de canciones, poesías, teatros y similares como instrumento pedagógico otorgaba un componente lúdico al proceso de aprendizaje.

Ese proyecto educativo moderno (aunque, como hemos visto, vinculado a experiencias pedagógicas anteriores a la Guerra Civil), novedoso, en un contexto de cambio económico y social, traspasa los muros del aula y se hace presente en la calle, como con la celebración de determinadas festividades. Tal y como señala Irene López-Goñi, hay «un optimismo pedagógico respecto a la función que puede ejercer la escuela como motor de cambio en la sociedad» y desde la ikastola se proyectan actividades que inciden en la vida cultural del barrio o del pueblo, que se ve llamado a la participación y dinamizado (2005: 390). Hay que considerar que además del perfil de maestras vascoparlantes estaba el de otras chicas que no tenían formación y que se instruyeron principalmente en la práctica: jóvenes, euskaldunes, motivadas, dispuestas a desplazarse para trabajar en otros sitios, a cobrar muy poco y sin cotizar a la Seguridad Social, a invertir horas de su tiempo libre en organizar actividades con el alumnado, a colaborar voluntariamente como profesoras de euskera para grupos de adultos... (López-Goñi, 2008: 363).

Es decir, la juventud, el dinamismo, el compromiso, la voluntariedad o la intuición (más que la experiencia o la formación específica) fueron elementos habituales en las andereños de esas primeras ikastolas. Y tal vez sea esa mezcla de elementos la que contribuye en gran medida a la normalización lingüística, hasta el punto de que paulatinamente las actividades organizadas por las ikastolas en la calle (desfiles en Nochebuena con motivo del Olentzero, canciones en Santa Águeda, actividades de carnaval, tamborradas, etc.) se han ido incorporando a la vida de los pueblos.

<sup>9</sup> También existen testimonios recogidos en AHOA (Ahozko Historiaren Artxiboa/ Archivo de la Memoria), [www.ahoaweb.org](http://www.ahoaweb.org).

## 6.- Propuestas metodológicas para el estudio de las andereños

Las mayoría de las investigaciones sobre el fenómeno de la enseñanza del euskera y las ikastolas se basan sobre todo en fuentes históricas relativas a la administración (por ejemplo, comunicaciones con el Ministerio de Educación en un principio y con el Departamento de Educación del Gobierno Vasco después, con las diputaciones y con ayuntamientos solicitando permisos de habilitación de edificios, de reconocimiento legal, de validación curricular, de celebración de fiestas) así como en la evolución del marco legal en que éstas se desarrollaban. Además, proporcionan valiosa información del funcionamiento de estos centros a nivel pedagógico (metodología, materiales, etc.) y en este sentido destacan el protagonismo de las andereños en la difusión de la educación en euskera (Elustondo, 2011) y su importancia como colectivo profesional cuando las ikastolas ya están en proceso de expansión.

Sin embargo, sólo en contadas ocasiones este estudio se ha abordado desde la perspectiva de género<sup>10</sup> y este punto de vista es ineludible si se habla de una institución como la escolar, tradicionalmente feminizada, y especialmente si nos fijamos en la trayectoria del movimiento de las ikastolas y en el perfil de las docentes que lo hicieron posible.

Si se analiza la figura de la maestra euskaldun de posguerra, que tuvo que ejercer clandestinamente en las escuelas domésticas, y la de la andereño de ikastola de finales de los sesenta hasta los ochenta, puede observarse que se trata de dos generaciones muy diferenciadas aunque con elementos en común: la primera, nacida a principios del siglo XX y procedente de un contexto nacionalista, trabaja en «*eskola-etxeak*» urbanas, dando clases particulares a grupos reducidos en el propio domicilio, y tiene como máximo exponente a Elbira Zipitria, quien además realizó una importante labor en la formación de futuras docentes; la segunda generación, en cambio, estaría compuesta por chicas nacidas durante el franquismo y que en los años sesenta-setenta comienzan, muy jóvenes, a ejercer en ciudades pero también en pueblos en ocasiones alejados de su lugar de origen, en un contexto histórico que se prolongó hasta entrados los años ochenta y caracterizado por reivindicaciones políticas y sociales (últimos años de la dictadura, actividad de ETA, lucha obrera, aprobación de los Estatutos de Autonomía, legalización de la enseñanza en euskera...) en las que el idioma también tuvo una función destacada (Irazabal, 2008).

La primera generación ha originado considerable bibliografía sobre todo por su papel de pioneras de un proyecto educativo que aún hoy se mantiene e incluso crece. Pero esas andereños de la segunda generación parecen haber quedado eclipsadas por el mo-

10 Si lo han hecho Eunete Irazabal Olarreta, así como Aintzane Rincón y Arantza Anzizar (ver bibliografía).

mento histórico en el que desarrollaron su actividad: el aspecto cooperativo de las ikastolas, el hecho de que favorecieran el rol activo de padres, madres y otros agentes sociales como educadores, etc. (López-Goñi, 2008) contribuye a que las docentes sean vistas y recordadas como colectivo (y dentro de un colectivo), y no tanto en su individualidad. De hecho, no parece que sus nombres hayan trascendido más allá de las ikastolas donde ejercieron.

Es cierto que la obra de ambas generaciones se ha estudiado desde el punto de vista de la labor que la mujer tradicionalmente ha desempeñado en la transmisión y difusión del euskera y la cultura vasca. En el caso de la segunda, además, se trata de una tarea que en las últimas décadas resulta aún más visible por su participación en iniciativas que sacan el idioma a la calle y lo vinculan también al ocio y la socialización en actividades como la Korrika (Del Valle, 1988), extendiéndolo así a la comunidad.

Pero si las ikastolas se han considerado, más allá de un modelo educativo, un «movimiento popular y paradigma de innovación social» (Del Burgo, 2013) debemos prestar más atención a la figura de las andereños como uno de sus principales agentes. Así, resultará interesante analizar el impacto causado por estas tanto entre el alumnado como entre la población de los barrios o los pueblos con la que se relacionaron, ya que en muchos sitios podían representar un nuevo prototipo de mujer: joven, independiente, llegada a áreas urbanas o rurales castellanoparlantes desde un entorno completamente euskaldun, algunas vinculadas a movimientos políticos, sociales o culturales (abertzalismo, feminismo, bertsolarismo...), en ocasiones también implicada en la euskaldunización de adultos a través de las escuelas nocturnas o «gau-eskolak», con iniciativas que pretenden llevar el idioma a la calle de una manera práctica y lúdica.

Por otra parte, estas andereños, sobre todo en núcleos pequeños, debían constituir un grupo quizás no numeroso pero sí diferenciado. En primer lugar, porque comprensiblemente tenderían a relacionarse entre sí por motivos de afinidad (de edad, profesión, procedencia, cultural...). Y, además, porque de manera natural y a falta de una coordinación orgánica se fueron agrupando con otras andereños de pueblos cercanos en forma de grupos de trabajo y apoyo, para crear materiales, etc. (López-Goñi, 2008: 362). Es decir, en torno a la enseñanza en las ikastolas se constituyen ciertas redes que no tendrían por qué ser endogámicas, sino que pudieron suponer un núcleo que permitiera aglutinar a individuos interesados por el euskera o por los elementos (culturales, ideológicos...) agrupados alrededor de este. Si se trataba de una zona con ciertos niveles de euskaldunización, puede que estas fueran vistas en su papel de «transmisoras» de la cultura. Pero en aquellos núcleos más claramente castellanoparlantes quizás su figura estuviera más cuestionada por determinados sectores desde el punto de vista ideológico, como representantes de una lengua o cultura sentida más como ajena que como propia.

Además, por su juventud y por el alto grado de compromiso con el proyecto educativo del que formaban parte hace pensar que en un contexto sociopolítico y cultural como es el de finales de los años sesenta hasta los ochenta también estuvieran vinculadas a otros movimientos sociales, culturales o políticos (feminismo, abertzalismo...) y que, quizás, esto se reflejara en su pedagogía. Estas circunstancias pudieron favorecer su integración en unos núcleos pero dificultarla en otros y, en este sentido, es posible que el factor género tuviese cierta influencia.

Si se pudiera recabar información sobre la función desempeñada por estas andereños en la enseñanza del euskera tanto en lo referente a la educación formal (ikastolas) como a la no-formal («gav-eskolak», iniciativas relacionadas con sacar el euskera a la calle...) podría analizarse su importancia no sólo como transmisoras de la lengua y la cultura vascas, sino también como referentes de un nuevo modelo de mujer, con sus diferencias (y similitudes) con aquellas de su entorno tradicional o de aquél en el que desarrollaron su actividad.

Para ello, se propone de manera prioritaria realizar entrevistas orales a andereños y personal de ikastolas que ejercieron su actividad en centros del País Vasco y Navarra entre los años 60 y 80 como forma de conocer sus experiencias de primera mano: contexto del que procedían, experiencia previa, condiciones laborales en las que ejercieron en las ikastolas, dificultades que encontraron y estrategias de adaptación, etc. Además, la realización de otro tipo de entrevistas aportarán los testimonios de personas que contribuyeron a la creación y mantenimiento de las ikastolas servirán para contrastar la información y diversificar las perspectivas bajo las que se puede analizar el papel de estas andereños: a padres y madres que impulsaron esa iniciativa (motivación, objetivos, dificultades que se encontraron, frustraciones, satisfacciones...) o a antiguo alumnado que asistió a la ikastola en ese periodo (percepción de lo que suponía la ikastola con respecto a la escuela, percepción del profesorado o de la organización de ambos modelos de centros, etc.), por ejemplo.

## 7-Conclusión

La función de las andereños ha sido tradicionalmente analizada siguiendo la evolución de las diferentes iniciativas educativas del ámbito vasco. Sin embargo, desde esta perspectiva encontramos la repetición de roles y estereotipos de género que las sitúan en una posición contradictoria: parecen ser elementos indispensables de la evolución educativa y social pero, inexplicablemente, se las coloca en un segundo plano respecto a las instituciones que ellas mismas construyen, impulsan y alimentan. Así, parece que su rol se limita al ámbito educativo, cuando en realidad su influencia fue sobre todo a nivel social, especialmente si

nos centramos en la época del tardofranquismo, la transición y los primeros años de la democracia. Resulta además significativo que las precarias condiciones en que estas jóvenes ejercían suelen suavizarse bajo conceptos muy vinculados al trabajo femenino y especialmente al magisterio: maternalismo, búsqueda de nuevos horizontes, vocación, reconocimiento social más que económico, etc. Igualmente, destaca que esta visión sea compartida por antiguas andereños, como se desprende de testimonios recogidos en AHOA y en AHOTSAK. Y sin embargo, deberían analizarse con mayor profundidad las razones por las que estas mujeres (en mucha mayor medida que los hombres) desarrollaron su actividad en esas condiciones.

Como ya se ha mencionado, la función desempeñada por estas mujeres fue mucho más allá del ámbito educativo: si la enseñanza en euskera evoluciona y va ganando visibilidad y legitimidad a medida que consigue salir del interior de casas particulares a la plaza, del ámbito totalmente clandestino y privado de las escuelas domésticas hasta las ikastolas, podemos decir que algo similar sucede con sus andereños. Especialmente desde los años sesenta y setenta en que el status de las ikastolas se sitúa en un marco de alegalidad (aun así, muy diferente de aquel de clandestinidad propio de la época anterior), las andereños no sólo *sacan* el euskera a la calle: al hacerlo, ellas también *salen*, se visibilizan. Y al hacerlo, precisamente, en ese momento de cambio económico, social y político en el que se estaban renegociando identidades también a nivel de género, representan un nuevo modelo de mujer, especialmente cuando ejercen en zonas muy diferentes a sus localidades de origen. Así, más allá de su trabajo y especialmente en pueblos pequeños, las andereños transgreden de manera física y simbólica espacios tradicionalmente ocupados por gentes de esa localidad y sobre todo por *los hombres* de allí: la plaza como espacio de socialización y escaparate del euskera, la taberna como punto de encuentro con gente con inquietudes culturales y políticas similares o la escuela nocturna desde donde alfabetizaban en euskera a personas adultas, por ejemplo. Mediante lo que Amelia Valcárcel denomina los «infinitésimos morales», aquellas acciones espontáneas e individuales, en apariencia poco significativas, que se oponen a la norma que muchas mujeres «han hecho y hacen sin tener para nada la conciencia de ser feministas» (2008, p.331), estas mujeres con escasos recursos materiales consiguieron logros que las beneficiarían no sólo a ellas, sino a las generaciones futuras y contribuyeron decisivamente a sentar las bases de una sociedad potencialmente igualitaria. Con su trabajo en el aula pero también con su presencia y con su ejemplo fuera de ella, posibilitaron la enseñanza del euskera y su cultura, pero también que otras mujeres y otros hombres que mostraban interés o sensibilidad hacia estos ámbitos se acercaran a ese mundo y/o escolarizaran a sus hijas e hijos en las ikastolas. De esa forma se refuerza el papel de la escuela como motor del cambio social, pero sobre todo se humaniza el mismo concepto de escuela: más allá de la institución, se trata de personas.

Es por ello que se plantea la necesidad de recabar testimonios de esas mujeres (y de quienes se relacionaron con ellas en ese contexto) que fueron fundamentales en ese cambio y que pueden reflejar su posición como bisagra: entre dos generaciones una nacionalista clásica y otra más de izquierdas; entre dos mundos, el euskaldun y el erdaldun; y entre dos momentos políticos, dictadura y democracia, con sus propias contradicciones y fortalezas. Sus testimonios, así como los de personas que las conocieron en su faceta académica (alumnado de ikastolas y de *gau-eskolak*) y fuera de ella (por convivencia, amistad, afinidad) podrían reflejar el impacto que sus ideas, su presencia, su metodología, su origen, etc. causaron en los lugares donde se crearon las primeras ikastolas. Así, más allá de su tarea educativa, estas jóvenes procedentes en la mayoría de los casos de entornos geográficos, sociolingüísticos, políticos y culturales muy diferentes de los que predominaban en los núcleos donde ejercieron pudieron convertirse en un modelo de mujer seguramente desconocido para una parte importante de la población, sobre todo en los casos de ikastolas rurales de zonas menos familiarizadas con el euskera.

Ese papel transgresor se sitúa en gran parte dentro del marco de las relaciones de género socialmente aceptadas al hacerse desde el área de los cuidados pero también deberá enfrentarse a las propias contradicciones. Por ejemplo, lo primero que se buscaba en ellas eran unas características muy asociadas a los roles femeninos, destacando las aptitudes maternas (la prioridad son los niños y niñas de corta edad) y la abnegación o sacrificio (los salarios eran muy bajos a pesar de que debían desplazarse lejos de sus hogares, encontraban dificultades para relacionarse con gente con un perfil similar, etc.) aunque mucho más allá de eso posibilitaron una ambiciosa renovación pedagógica. Sin embargo, ese trabajo no necesariamente se recompensará otorgándoles capacidad de decisión mediante el desempeño de cargos directivos, por ejemplo. Asimismo, una vez legalizadas las ikastolas, el perfil del personal docente dejará de estar tan feminizado y gozará de un reconocimiento mayor.

Además, el ámbito de influencia de estas andereños se encontraba no sólo dentro de las aulas, sino también fuera, de manera que su apariencia, actividades, actitudes, etc. podían ser tanto protestadas como admiradas por diferentes sectores. Así, muchas de ellas contribuyeron a la euskaldunización de la población infantil pero también a la de grupos de personas adultas mediante *gau-eskolak*. Sin embargo, al tratarse de educación no-formal, realizada en bastantes ocasiones de manera voluntaria, muy vinculada a visibilizar el euskera y la cultura vasca como parte de su normalización, etc. es muy posible que estos objetivos, así como los métodos para lograrlos, chocaran con estereotipos de género vigentes sobre lo que una mujer que además se dedicaba a la enseñanza infantil debía o podía hacer o no. Igualmente, es muy posible que debieran enfrentarse a otro tipo de prejuicios, más políticos,

en un momento en que el euskera seguía asociado a la clandestinidad.

De ese modo, la figura de la andereño puede aparecer como un referente nuevo de mujer moderna en un momento de cambio social a todos los niveles, también de género, y en ese sentido conquistará espacios pero también se enfrentará a conflictos personales y a otros impuestos por las normas morales que se prestarán a una reflexión individual y también a una lectura en clave antropológica.

## Bibliografía

- ACOSTA, Ainhoa (2013): «El rol de las mujeres vascas en la transmisión del euskera: el idioma en las dinámicas de género e identidad», <http://www.euskonews.com/0654z/bk/kosmo65401es.html>
- ARRIEN, Gregorio (1987): *Educación y escuelas de barriada de Bizkaia: escuela y autonomía, 1898-1936*, Bilbao, Bizkaiko Foru Aldundia = Diputación Foral de Bizkaia.
- BASURCO, Félix (1989): «La normalización de las ikastolas: breve historia y estado de la cuestión de la escuela pública vasca», *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, n.º8, pp.139-165.
- CORTADA, Esther (1999): «De la «calcetera» a la maestra de escuela: expectativas y activismo profesional», *Arenal*, n.º 6: 1, pp. 31-53.
- DÁVILA, Paulí (2003): *Enseñanza y educación en el País Vasco contemporáneo*, Donostia –San Sebastián, Erein.
- DÁVILA, Paulí; EIZAGUIRRE, Ana; FERNÁNDEZ, Idoia (1994): «Los procesos de alfabetización y escolarización en Euskal Herria (1860-1990)», *Cuadernos de Sección. Educación*, 7, pp. 63-99.
- DEL BURGO, Unai (2013): «El movimiento cooperativo de las ikastolas: su revisión conceptual desde la perspectiva de las empresas sociales», *Gezki*, n.º 10, pp. 71-96.
- DEL VALLE, Teresa (1988): *Rituales de la lengua en el espacio*, Barcelona, Anthropos.
- ELUSTONDO, Miel A (2011): «Arabako euskara eta herrigintza joan deneko 25 urtean», *Euskera*, n.º 56, vol. 3, pp. 577-588.
- FERNÁNDEZ, Idoia (1994): *Oroimenaren hitza. Ikastolen historia 1960-1975*, Bilbao, Udako Euskal Unibertsitatea.



- FERNÁNDEZ, Idoia; URIBE-ETXEBARRIA, Arantza; ZABALETA, Iñaki; DÁVILA, Paulí; LARRAZABAL, Lutxi (2008): «Euskal erbesteratzea, generoa eta hezkuntza: Euzkadi-Venezuela ikastola», *Ikastaria*, n° 16, pp.369-392.
- IRAZABAL, Eunat (2008): «Emakumea eta irakaskuntza», en *Bat: Soziolinguistika aldizkaria*, n° 69, pp. 45-59.
- LÓPEZ-GOÑI, Irene (2005): «Las ikastolas en Navarra, (siglo XX): Búsqueda de un modelo de escuela propio», *Historia de la Educación: Revista Interuniversitaria*, n° 24, pp. 371-396.
- LÓPEZ-GOÑI, Irene (2008): «La cuestión de la formación del profesorado de las ikastolas navarras de postguerra (1967-1983)», *Ikastaria*, n° 16, pp. 351-367.
- LLONA, Miren (2002): *Entre señorita y garçonne. Historia oral de las mujeres bilbaínas de clase media (1919-1939)*, Málaga, Universidad de Málaga.
- RINCÓN, Aintzane; ANZIZAR, Arantza (2014): *Caminando por un sueño. Las primeraas andereños de la ikastola de San Nikolas (1963-1969)*, Getxo, Ayuntamiento de Getxo.
- VALCÁRCEL, Amelia (2008): *Feminismo en el mundo global*, Madrid: Cátedra/, universitat de València/instituto de la Mujer.

### Páginas web:

- AHOA (Ahozko Historiaren Artxiboa/ Archivo de la Memoria): [www.ahoaweb.org](http://www.ahoaweb.org).
- AHOTSAK (Archivo Oral Vasco): [www.ahotsak.eus](http://www.ahotsak.eus)
- AUÑAMENDI: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/153920/142533>.

Recibido el 1 de marzo de 2016

Aceptado el 3 de abril de 2016

BIBLID [1139-1219 (2016) 21: 105-119



REFLEJOS DE SUPERVIVENCIA Y REBELIÓN: LAS MUJERES DE LA GUERRA  
DE BIAFRA EN LAS NOVELAS DE FLORA NWAPA, BUCHI EMECHETA Y  
CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

*PORTRAITS OF SURVIVAL AND REBELLION OF WOMEN IN THE BIAFRA WAR IN TEXTS BY  
FLORA NWAPA, BUCHI EMECHETA AND CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE*

Mar Rodríguez

*Universidad de Oviedo / Cuttington University*

RESUMEN

Aunque han recibido menos atención de la crítica literaria hasta *Half of a Yellow Sun*, las escritoras nigerianas han utilizado, al igual que muchos escritores nigerianos, el tema de la guerra de Biafra para sus novelas. En ellas no solo muestran cómo las mujeres sufrieron en gran medida la violencia de esa guerra civil, sino también cómo utilizaron estrategias diversas para sobrevivir y salvaguardar a sus familias.

**Palabras claves:** violencia, guerra, supervivencia, mujeres, estrategias.

ABSTRACT

Although they have received less critical attention up to *Half of a Yellow Sun*, Nigerian women writers have used the Biafran war in their novels, where they not only show how women suffered greatly from that civil war violence, but they also portray how they used various strategies to survive and to protect their families.

**Keywords:** violence, war, survival, women, strategies.

Se ha hablado mucho sobre el compromiso político y social de los escritores africanos, desde el padre de la literatura africana escrita en inglés, Chinua Achebe, hasta el revolucionario defensor de la literatura en lenguas africanas Ngugi wa Thiong'o o el desencantado Ayi Kwei Arma, pero no han sido solo ellos los que han puesto su talento al servicio y como apoyo de la (r)evolución y el avance de su sociedad. A su lado (muchas veces, por delante) están las escritoras africanas, que tienen que luchar por su visibilidad, no solo como escritoras de África sino como mujeres.

Este texto pretende hacer una lectura de tres novelas por autoras nigerianas (*Never Again*, de Flora Nwapa, *Destination Biafra*, de Buchi Emecheta y *Half of a Yellow Sun*, de Chimamanda Ngozi Adichie) que tratan sobre el tema de la guerra de Biafra y analizar:

1.- cómo difieren las perspectivas sobre la guerra que se reflejan en las obras de estas tres escritoras de las perspectivas masculinas, de forma que, complementándose mutuamente, ofrecen una mejor idea de la situación de Nigeria en ese momento;

2.- cómo muestran estos tres textos la guerra de Biafra, con sus similitudes y diferencias;

3.- cómo, en lugar de mostrar «víctimas» de la guerra, estas novelas reflejan la capacidad de actuación de las mujeres, que utilizan estrategias de resistencia y supervivencia basadas en parte en las soluciones tradicionales ya existentes en respuesta a unas circunstancias extremadamente difíciles.

La guerra de Biafra no solo fue una de las primeras guerras posindependencia en el continente africano y una en la que un país africano intentó realmente cambiar las fronteras dictadas por los países europeos en la conferencia de Berlín de 1884-1885 (según afirmó Ifeanyi Menkiti ante la ONU el 7 de diciembre de 1968, «For the first time an indigenous African people have taken their destiny into their own hands and for a whole year have been struggling against immense odds and are still going on», sino que también es un tema recurrente en la literatura nigeriana escrita en inglés.

Los libros escritos acerca de esta guerra son numerosos y tres generaciones de mujeres (incluso en estos momentos, a veces sencillamente como punto de referencia temporal o espacial) han usado también esta guerra como un tema o como fondo para sus novelas. En esta ponencia me centro en tres específica: la primera, *Never Again*, de Flora Nwapa (que tiene también un libro de historias cortas sobre el tema, *Wives at War*), que se publicó en 1975 y es más bien una *novella* por su brevedad; la segunda, *Destination Biafra*, de Buchi Emecheta, publicada en 1982, de mucha mayor extensión, y la más reciente, *Half of a Yellow Sun*, de Chimamanda Ngozi Adichie, publicada en 2006 y que ha recibido numerosos premios y reconocimiento internacional.

Estas tres novelas fueron escritas por mujeres que no participaron directamente en la guerra y no sufrieron directamente sus consecuencias: Nwapa y Emecheta se encontraban en el extranjero en esos momentos y Adichie todavía no había nacido. Estas escritoras utilizan el tema de la guerra como una herramienta para mostrar cómo afecta a las vidas de las mujeres, iluminar sus respuestas y sus estrategias para sobrevivir a la violencia que se da en estas circunstancias. Para escribir sus textos, no solo obtuvieron información de amigos y familiares, sino que también realizaron una labor de investigación más académica (especialmente Adichie, que incluye una lista de libros consultados sobre el tema).

Sin embargo, aunque la importancia de las escritoras se reconoce a nivel mundial (Flora Nwapa se considera como «la madre de la literatura africana escrita en inglés» [Chinua Achebe sería el padre], Buchi Emecheta es una de las escritoras más prolíficas y Adichie es una de las estrellas de la tercera generación de escritores nigerianos), la atención de la crítica y los estudios literarios es bastante menor que la que se dedica a las novelas sobre Biafra escritas por escritores. Según afirma Françoise Ugochukwu:

...although the corpus of literature on the war has grown steadily to more than 150 works, women's input was widely ignored until Adichie's *Half of a Yellow Sun* (2006), something that is attributed here [in Marion Pape's *Gender Palava: Nigerian women writing war*] to the threat these texts posed to their male counterparts whose writings came out first (2011: 493).

Una de las razones de esta falta de interés es que, aunque estas novelas se enmarcan dentro del género de «literatura de guerra», subvierten el tipo tradicional de novelas de este género por su mera existencia: mientras que las novelas de guerra se centran en las luchas de los soldados, estas novelas sirven para subrayar que el soldado es solo uno de los personajes centrales posibles. Además, subvierten las dicotomías estereotípicas de hombre/mujer y las que se derivan de ella (activo/pasiva, agresivo/sumisa, y así sucesivamente), y también la separación de los espacios entre el frente de combate y el hogar, que en la realidad ya se había destruido si tenemos en cuenta que la evolución de las guerras reales ha pasado de acontecimientos con soldados como víctimas principales a guerras en las que la mayoría de las víctimas se compone de población civil en zonas mal definidas, que quedan entonces subsumidas como «espacios de guerra».

Según escribe Egodi Uchendu (2007: 1):

War is generally regarded as the business of men because of the popular definition of war as «being in combat». But warfare involves many activities as well as locations besides the exact contact between armed men; and women share many stakes in wartime just as in peacetime.

Además, señala que «[I]n the 1990s alone it was estimated that about 90 percent of the casualties in wars around the world were civilians» (2007: 1). En el caso específico de la guerra de Biafra, aunque el teniente coronel Gowon (entonces jefe de Estado) proclamó un Código de Conducta para los soldados con la intención de proteger a la población civil y promover su tratamiento cuidadoso, en realidad gran cantidad de soldados lo pasó por alto y lo infringieron a voluntad (Uchendu proporciona ejemplos centrados en Anioma, en el suroeste nigeriano).

Esta subversión se observa con claridad en las tres novelas: la de Nwapa se centra sobre la lucha por sobrevivir por medio del desplazamiento continuo para evitar la confrontación directa con los soldados y subraya la actividad de las mujeres. Un ejemplo de ello: «The women especially were very active, more active than the men, in fact. They made uniforms for the soldiers, they cooked for the soldiers and gave expensive presents to the officers. And they organized the women who prayed every Wednesday for Biafra» (1975: 7). En *Destination Biafra*, el héroe es una mujer africana que muestra los distintos espacios y subvierte la idea de mujeres africanas como víctimas, la idea de una africanidad y feminidad esencial y la de las mujeres como aceptadoras pasivas de todas las circunstancias. Además, muestra un tipo de guerra en la que no hay distinción entre combatientes con armas y los que combaten alimentando a la gente. Por último, Adichie continúa la subversión y la compone al problematizar, junto a la guerra y sus espacios, las relaciones humanas y familiares, que parecen convertirse en símbolos y síntomas de la guerra en curso.

Otro aspecto sobresaliente de la ruptura con las ideas tradicionales es la evolución del uso del espacio y de la diferencia entre espacio privado y espacio público. La novela de Flora Nwapa coloca a las mujeres en espacios, en su mayor parte, tradicionales, aunque no necesariamente dentro de la esfera doméstica y privada: el hogar, el mercado, en reuniones acompañadas de sus maridos o dirigiéndose a la audiencia; la protagonista de la novela de Buchi Emecheta, Debbie, lucha denostadamente por su derecho a estar en espacios «tradicionalmente» considerados masculinos, como las zonas para soldados, aunque esto no impide que primero la ataquen sus compañeros para, después en la novela, ser violada durante el viaje. La novela de Adichie, por el contrario, muestra a las mujeres ya en control de su espacio, tanto el privado como el público, que están recuperando poco a poco (ya que las mujeres formaron parte de los consejos de toma de decisiones en África hasta una época bastante reciente).

Además de demoler el concepto tradicional de «novela de guerra», estas novelas también subvierten, como hemos visto, la idea «tradicional» de «mujer». Aunque son de generaciones de mujeres distintas y, por ello, el concepto de mujer es diferente (las mujeres de Nwapa se enmarcan en un entorno tradicional, casadas y con niños, mientras que en Emecheta Debbie Ogedemgbe es la quintaesencia feminista africana y las mujeres de Adichie luchan tras la pérdida de su estatus de clase alta), todas ellas son ejemplos de mujeres africanas con cierto poder que intentan sobrevivir en las mejores condiciones posibles.

El objetivo de las novelas es, para dos de las autoras, Emecheta y Adichie, que se recuerde la guerra. Según Akingbe, «a country that fails to remember what it should remember, and forget what it should forget is in danger of reliving its nightmares all over again» (2012: 42). Para evitar esto, Emecheta escribe su novela. De acuerdo con Niyi Akingbe:

[B]y choosing to focus on civil war, Emecheta seeks to deconstruct the masculinist assumptions that are inherent in the unquestioned notion of a «fratricidal» conflict in which women and children constitute no more than collateral damage. Her outrage then, is not just about the horror and waste of war, but is more fundamentally directed against the testosterone-driven political struggles that make it inevitable (2012: 32).

Adichie, por su parte, dice de *Half of a Yellow Sun*:

I wrote this novel because I wanted to write about love and war, because I grew up in the shadow of Biafra, because I lost both grandfathers in the Nigeria-Biafra war, because I wanted to engage with my history in order to make sense of my present, many of the issues that led to the war remain unresolved in Nigeria today, because my father has tears in his eyes when he speaks of losing his father, because my mother still cannot speak at length about losing her father in a refugee camp, because the brutal bequests of colonialism make me angry, because the thought of the egos and indifference of men leading to the unnecessary deaths of men and women and children enrages me, *because I don't ever want to forget*. I have always known that I would write a novel about Biafra (2015: web, resaltado mío).

Flora Nwapa pretende, por su parte, en palabras de Obododimma, «seduce the readers into seeing the situation on the Biafran through the 'eyes' of her anti-war narrator, Kate» (1998: 430) de forma que se evite una posible guerra futura y poner énfasis sobre los problemas que esta trae; basó su novela en los relatos de algunas mujeres que sí vivieron la guerra en Nigeria y, según Uchendu, «used Anioma to form the background of her story» (2007: 226). *Never Again* muestra el conflicto ya avanzando, casi en sus fases finales, con mujeres refugiadas que deben decidir si volver a trasladarse para mantener la protección de sus familias, cómo conseguir comida, gasolina, etc.

*Destination Biafra* muestra la evolución durante la guerra de Biafra de una joven de una familia nigeriana rica educada en Europa, y su descubrimiento, después de una serie de calamidades y sufrimiento, de su fuerza interior y de la fuerza interior de otras mujeres, incluyendo la de su propia madre.

El libro es casi una *bildungsroman* en la que Debbie comienza su viaje como una joven confusa para terminar como una mujer africana decidida:

I am not like him [Abosi], a black white man; I am a woman and a woman of Africa. I am a daughter of Nigeria and if she is in shame, I shall stay and mourn with her in shame. No, I am not ready yet to become the wife of an exploiter of my nation (1982: 245).

Al final de la guerra, ha descubierto su objetivo en la vida:

There are two boys, the Nwoba boys, and many other orphans that I am going to help bring up with my share of Father's money. And there is my manuscript to publish. I shall tell those orphans the story of how a few ambitious soldiers from Sandhurst tried to make their dream a reality (1982: 245).

*Half of a Yellow Sun* es una novela de la poscolonia (da Silva, 2012: 457), es decir, explora los problemas de la violencia, la sexualidad y otros aspectos problemáticos de la vida en África de una forma más directa que las dos novelas anteriores. También es obra de una escritora africana de la tercera generación después de la independencia y repleta de todos los matices con los que escribe Adichie. Muestra cómo afecta la guerra de Biafra a una pareja nigeriana de clase alta (Olanna y su esposo), a una pareja de hermanas (Olanna y Kainene) y, sobre todo, muestra cómo afecta a Ugwu, el personaje del que luego sabremos que está escribiendo la historia. Según Andrade: «Adichie's novels represent a politics of the family while quietly but clearly telling stories of the nation» (2011: 91).

La violencia es un concepto muy amplio bastante difícil de delinear y enmarcar. De acuerdo con da Silva: «Violence is an inherent aspect of the post-colonial experience» (2012:457) y, por consiguiente, los países poscoloniales, como Nigeria, nacen en sí mismos de una violencia que se encuentra en todas partes y de la que no hay escape incluso en situaciones de paz. Chantal Kalisa resuelve esta dificultad resumiendo distintos puntos de vista y declarando, por último: [W]hile it is difficult to find a unique definition for the concept of violence, it is easier to recognize its numerous manifestations» (2009: 7).

De forma similar, podemos ver la violencia en estos textos no solo como violencia física, que en una situación de guerra se manifiesta en las palizas y asesinatos de soldados y ciudadanos, sino también en la violencia epistémica, un concepto acuñado por Gayatri Spivak, y en la violencia que se crea, no a través de la imposición del estado, sino por la incapacidad de este de dar cierto orden a la sociedad en general.

En esta situación, las personas se dividen entre depredadores y víctimas, entre soldados y civiles, entre personas con armas y personas sin ellas. Aunque la violencia se descarga de forma indiscriminada y, por ello, afecta a todo el mundo, lo hace de manera distinta dependiendo del sexo. Esto puede observarse en nuestra lectura de las tres novelas objeto de este ensayo, que no omiten las feas realidades de la situación de guerra, desde la escasez de comida y otros recursos básicos a las matanzas en masa; desde el hambre hasta la violación, estas tres novelistas han incluido ejemplos de violencia contra las mujeres en situaciones de guerra, en la guerra de Biafra.



Una de las consecuencias de la guerra y su violencia es el *trauma*, cuyos efectos sobre las mujeres durante los conflictos de guerra se había omitido: tradicionalmente se han proporcionado a los combatientes respuestas y posibilidades para su recuperación, al tiempo que se pasaba por alto el sufrimiento que tienen que soportar las mujeres durante la guerra.

Por supuesto, este modo de pensar deriva de considerar la guerra como un territorio exclusivamente masculino y de limitar sus efectos a las personas que empuñan un arma. Como explican Majda R. Atieh y Ghada Mohammad: «Wartime trauma literature and scholarship reveal an exclusive focus on the masculine response to combat, which either effaces or subordinates and synchronizes the female reaction to war with the male-dominated collective response» (s.f.: 1).

Sin embargo, se ha demostrado que las mujeres, al contrario de las expectativas anteriores, se ven afectadas de forma negativa por las guerras. En palabras de Atieh y Mohammad: «In Adichie's narrative, such limitation of language is translated into an initial failure of narration. Verbal failure develops into spatial dissociation that involves losing touch with the surroundings and with sense of time, and failure to engage in the present» (s.f.: 3). Sin embargo, Olanna supera su trauma, provocado por sus experiencias al inicio de la guerra (la muerte de su tía Ifeka y su tío Mbaezi, junto con Arezi y otros miembros de la familia en Kano, y por su viaje de vuelta a Nsukka [pp. 147 y siguientes], que le provocan pérdidas de conciencia («dark swoops») e incapacidad de hablar, principalmente contando y narrando su historia a Ugwu, quien la escribe para más tarde incluir en su libro todas las historias que Olanna ha contado.

Otra consecuencia de la guerra es el *hambre*, que en Biafra está presente casi desde el principio: además de la gran cantidad de refugiados que había vuelto a la zona escapando de la violencia del Norte, la guerra comenzó durante la época de la siembra y se abandonaron las granjas para evitar los bombardeos del ejército nigeriano, así que era prácticamente inevitable. Más tarde, fue imposible cosechar tras la ocupación del suroeste de Biafra, con lo que las zonas más fértiles de la región quedaron ocupadas y fuera del alcance de la población: la suma de la concentración de personas y la imposibilidad de trabajar la tierra se combinaron para traer una gran hambruna.

Nigeria impidió también que los alimentos que habían enviado otros países y algunas organizaciones internacionales pudieran entrar en Biafra y, de hecho, el hambre fue una de las armas que empuñaron contra Biafra, especialmente después de 1968. Según indicó Egodu Uchendu:

Anthony Enahoro, the Nigerian information minister, held a press conference at the United Nations headquarters in New York, describing starvation as 'a legitimate weapon of war', a view also expressed at different points during the crisis by Obafemi Awolowo, the commissioner for finance, and by Hassan Usman Katsina, the Nigerian army chief of staff (2007: 124).

A este respecto, Flora Nwapa muestra la preocupación por el hambre de forma convincente en su novela:

Hunger was paramount in my thoughts. Hunger. Have never known hunger all my life. Now I was going to be faced with hunger. My children would be faced with hunger. In a short time they would have kwashiorkor and if we were lucky they might survive, but it could impair their health for life (1975: 50).

La concentración de personas en un espacio cada vez más reducido volvió difícil su alimentación y apareció el *kwashiorkor* (por falta de proteínas en la alimentación), también conocido como «Harold Wilson syndrome» (*Half of a Yellow Sun*, 2006: 338) que afectó sobre todo a los niños. Este aspecto de la violencia se muestra claramente en *Half of a Yellow Sun*, especialmente en los capítulos en los que se narra el trabajo de Kainene en el campo de refugiados y también en la vida de Olanna tras su traslado (cap. 28 y siguientes).

Los momentos de inestabilidad social y falta de un gobierno fuerte son también momentos de *inestabilidad económica*. En un estado de guerra, la situación afecta también a las mujeres en gran medida en el aspecto económico: se espera de las mujeres que se alimenten a sí mismas y a sus hijos, incluso cuando viven con sus esposos. En guerra el acceso a los medios económicos se ve impedido en gran medida porque no solían luchar en el frente ni formar parte del ejército, así que la independencia económica les resultaba bastante difícil.

Otro aspecto de violencia que puede verse aumentado durante la guerra (y que últimamente se utiliza como arma de guerra) es la *violencia sexual*, desde el acoso hasta la violación o la violación y el posterior asesinato. En el caso de la guerra de Biafra, centrándonos solo en una zona, pero extensible a las demás, Uchendu explica: «sexual assault from federal troops was the most dreaded experience of women in Anioma during the war. No community was exempt» (2007: 101).

Las tres novelas muestran actos de violencia sexual en distinta intensidad: *Never Again* hace referencia a ella, pero no da ningún dato «específico»: «Why, we were all brothers, we were all colleagues, all friends, all contemporaries, then, without warning, they began to shoot, without warning, they began to plunder and to loot and to rape and to desecrate and more, to lie, to lie against one another» (1975: 73).

En *Destination Biafra*, un grupo de soldados nigerianos viola a Debbie (1982: 127) y a su madre (aunque en la novela se resalta que ambos bandos cometen violaciones), una experiencia que casi la destruye, pero que le ayuda a crecer y a ver la fuerza de su madre:

She was grateful to have her mother around. Her mother had nursed, talked, prayed, then bullied, telling her daughter to put it all behind her, that she could still lead a perfectly normal life –this from a woman who for years had pretended to be so frail and dependent that tying her own headscarf was a big task (1982: 150).

Adichie da otra vuelta de tuerca y nos muestra varias violaciones distintas, tanto durante la guerra como incluso una violación antes de la guerra, esta vez sin violencia física, pero con similares consecuencias: la violación de Amala, una niña de pueblo a la que la madre del marido de Olanna empuja a dejarse violar por él, con violencia de los distintos tipos de poder: el poder que dan la edad, el dinero y la tradición sobre la niña sin ningún acceso a estos tres. Durante la guerra, se muestra una violación múltiple (365) de manera bastante gráfica:

Ugwu pulled his trousers down, surprised at the swiftness of his erection. She was dry and tense when he entered her. He did not look at her face, or at the man pinning her down, or at anything at all as he moved quickly and felt his own climax, the rush of fluids to the tips of himself: a self-loathing release. He zipped up his trousers while some soldiers clapped. Finally he looked at the girl. She stared back at him with a calm hate (2006: 421).

A modo de espejo, Annulika, su hermana, también sufre violaciones múltiples durante la guerra (2006: 421) y un sacerdote del campamento de refugiados sufre la expulsión porque es responsable de violar a varias muchachas (y de dejar embarazadas a algunas) (2006: 398).

El *desplazamiento* de personas durante la guerra de Biafra se dio en distintas etapas: al principio de la guerra se produjo la vuelta de los Igbos que vivían en el Norte a Biafra, por las matanzas que estaban llevándose a cabo después del asesinato del Sarduna. Más tarde continúan los desplazamientos a causa de la progresiva ocupación de Biafra por parte del ejército de Nigeria, lo cual hace que la población tenga que ir desplazándose poco a poco para evitar estar en el frente de batalla.

Estas tres novelas, *Never Again*, *Destination Biafra* and *Half of a Yellow Sun*, «rewrite earlier male texts by creating female characters who defy cultural barriers, and heroically struggle for survival and subsequently make progress in the face of enormous odds placed in their way by a stifling male-dominated social structure» (Akingbe, 2012: 34-35).

En las tres, los personajes femeninos promueven la unión de las mujeres para lograr sobrevivir y «mobilize, educate and encourage other women» (Simon & Obeten, 2013: 202). La mayoría de estas estrategias de supervivencia y su aplicación en la vida real pueden verse resumidas en un artículo de Jacinta Chiamaka Nwaka que, con el título *Biafran Women and the Nigerian Civil War: Challenges and Survival Strategies*, en el que analiza los diversos estadios de la guerra y las estrategias que usaron las mujeres para sobrevivir con sus familias.

El desplazamiento en sí mismo es tanto una consecuencia de la guerra como una estrategia de supervivencia: «[it] has become one of the ways in which women, children, and the elderly survive military invasions» (Uchendu, 2007: 74). De hecho, la primera frase de *Never Again* reza: «After fleeing from Enugu, Onitsha, Port Harcourt and Elele, I was thoroughly tired of life» para continuar diciendo: «Yet, how tenaciously could one hold on to life when death was around the corner. [...] I meant to live at all costs» (1975: 1). Debbie se pone en marcha en un viaje para encontrar al cabeza del gobierno de Biafra, y Olanna y Kainene se trasladan constantemente debido al avance de las tropas nigerianas.

En cuanto a los problemas económicos, las mujeres de África occidental llevan siglos dedicándose al *comercio*, tanto a larga distancia como más cercano. Las mujeres nigerianas solían viajar a otros países en busca de tela que vender de vuelta en Nigeria y, por lo tanto, era algo natural que, al buscar en modos de mejorar su estado económico para poder sostener a sus familias y a sí mismas, utilizaran esta actividad económica para ello.

Para ello modificaron los mercados, que continuaron funcionando durante toda la guerra, de forma que algunos cambiaron su horario, otros pasaron a celebrarse durante la noche y otros sencillamente cambiaron de ubicación o funcionaban durante períodos de tiempo muy breves.

Puesto que el ejército federal había ocupado la parte occidental del sur de Nigeria, parte de los Igbo (los que vivían en esa zona), permanecieron fuera de Biafra y continuarán sus actividades comerciales con la Biafra ocupada, por lo que rompían el bloqueo y contribuyeron a la supervivencia de Biafra: «By its nature and scope, trade with Biafra...became a transaction between members of the same ethnic group who found themselves in different political and geographical areas.» (Uchendu, 2007: 139). Esto evitó la rendición por hambre como pretendía el gobierno federal.

Achebe expresa que, de esa forma:

...stories profiled the role of the women in the economic sphere of the war effort, particularly the enormous risks they undertook in the «attack trade» (the affia attacks) and their tenacious effort to ensure the survival of their families in hazardous war exigencies while at the same time organizing the evacuation of the civilian population whenever the Nigerians threatened to take over a town (2010: 793).

*Never Again* menciona las actividades comerciales también desde el inicio: «At home, those who did not carry arms had nothing to do. Only the women did some work. Well, some of them cooked for the soldiers, others traded with the enemy on the borders. They called it «attack trade»» (1975: 13). *Half of a Yellow Sun* nos muestra a la Sra. Muokelu y sus razones para ir al «attack trade»:

I have twelve people to feed', she said. «And that is not counting my husband's relatives who have just come from Abakaliki. My husband has returned from the war front with one leg. What can he do? I am going to start affia attack and see if I can buy salt. I can no longer teach» (2006: 293).

Kainene, la hermana gemela de Olanna, también irá a uno de esos «affia attacks», cruzará la línea de fuego con Inatimi al otro lado para poder obtener dinero de curso legal en el resto de Nigeria y productos para alimentar a los niños, tanto los que están bajo su cuidado como los del campo de refugiados (pp. 402 y siguientes).

La *agricultura* era una actividad tradicional entre las mujeres Igbo, aunque no se les consideraba «agricultoras profesionales» y no tenían derecho de poseer ni heredar tierra, aunque tenían acceso a ella por medio de sus familiares hombres. Las mujeres combinaban la agricultura con otras actividades para sobrevivir y alimentar a sus familiares, de forma que, al igual que con el comercio, era natural que continuaran haciéndolo, incluso con gran riesgo de su integridad física, no solo en el espacio de Biafra, sino también cruzando las fronteras. Según Achebe, «women ventured back into the occupied territory to harvest and thereafter sell the proceeds back in the Biafran markets» (2010: 795). Además, estas mujeres gozaban también de la simpatía de otras mujeres nigerianas, que las ayudaron a sobrevivir sus peligrosas excursiones en territorio federal. En *Half of a Yellow Sun*, por ejemplo, se practica la agricultura en el campo de refugiados: «We can start a farm at the camp. We'll grow our own protein, soya beans, and akidi» (2006: 318).

De acuerdo con Jacinta Chiamaka Nwaka:

[W]omen and children sought a substitute for meat, fish, and other protein-laden foods following the federal government's blockade. They foraged in bushes and rivers for mushrooms, tortoises, snails, rats, lizards, alligators, rabbits, snakes, crocodiles, birds, termites, periwinkles, and other edibles (2011: 51).

Dado que los alimentos habituales se volvieron realmente escasos (por ejemplo, era casi imposible conseguir ñame, porque la mayoría de las granjas de ñame se encontraban

bajo control federal, así que las mujeres comenzaron a cultivar y cocinar otras plantas para alimentación como casaba (que se utilizaba mucho menos antes) y hojas de casaba. También se dedicaban a ir «watching the goats» (303) de manera que pudieran saber qué hojas eran comestibles para hacerlo ellas también: ««Watching the goats?» «To see what they are eating, and after seeing they are boiling the same leaves and giving their children to drink. It is stopping kwashiorkor»» (2006: 303).

Además de la agricultura, las mujeres también hacen «cocina creativa», como el nuevo método de horneado en *Half of a Yellow Sun*: «But the first pastry Olanna baked had turned out well; she laughed and said it was ambitious to call it a cake, this mix of flour and palm oil and dried egg yolk, but at least they had put their flour to good use» (2006: 283). Las mujeres utilizan, en este libro, lagartijas que cazan los niños para luego cocinarlas y comerlas, o las «anti-washiorkor leaves» (2006: 339) que se usan para preparar sopa que alimento a los niños afectados por la enfermedad.

Otra estrategia para la supervivencia en este momento fue la formación de *cooperativas*, en las que mujeres educadas y no se unían para decidir qué necesitaba más su comunidad (verduras, proteínas, etc.) y trabajaban para conseguirlo de forma organizada. Parece ser que las agencias preferían enviar la ayuda a estas cooperativas, ya que de esta forma se aseguraban de que los envíos llegaban a su destino y se usaban para cocinar y alimentar a la gente y no para ganancias ilegales, que es lo que ocurrió en ocasiones cuando se dio la ayuda a funcionarios y soldados a cargo de su distribución (véase Achebe, 2010: 796).

Además, fueron también en su mayor parte las mujeres las que continuaron la educación de los niños. En *Half of a Yellow Sun*, Olanna comienza una escuela con la Sra. Mokuelu y con Ugwu, para mantener activos los cerebros de los niños (en la cuarta parte del libro, especialmente en el capítulo 25).

Además, Uchendu nos explica que «there were marriages to federal soldiers and the dating of federal army officers» (2007: 156). Las mujeres que podían lo utilizaron para escapar a su mala situación y para intentar que fuera más soportable. Además del matrimonio, sin embargo, las mujeres también utilizan la prostitución como método para obtener dinero y comida para su supervivencia y la supervivencia de sus familias. En *Half of a Yellow Sun*, Eberechi (la chica que Ugwu desea como novia), sale con un mayor, el Mayor Nwogu, que está en el ejército, después de que sus padres la empujaron a su habitación (294) y lo mismo hacen otras mujeres, con Nnesinachi, que «lived with a Hausa soldier» (421).

En el caso de *Never Again*, la *prostitución* es sencillamente otro modo de supervivencia. Después de interpretar en francés para uno de los mercenarios, una de las muchachas se va con él, llevándose también a su hermana con la esperanza de darle una vida mejor:

The Mercenary had captured a Biafran girl. No, two Biafran girls. What else could she do. I mean Agnes. She had no money. She had nowhere to go but to the farm. She had never been to the farm since she was born. Poor girl. She had just graduated when the crisis came. She returned. And she continued blaming herself for returning when she did. She had made several attempts to go back, but was unable. At one time in Port Harcourt she had actually gone to the airport to take the plane, but was sadly disappointed. She then resigned herself to fate. Perhaps the Mercenary would take her to France (1975: 64).

En *Destination Biafra*, uno de los muchachos critica ese tipo de mujeres:

I know your type of woman. You are running away from your husband, looking for army men. Now they own all the money in the country, you women are leaving your husbands and going after the soldiers. What will happen to you lot when the war is over? Have you thought of that? I would rather die than have anything to do with a woman who has been touched by those soldiers (1982: 155).

Por consiguiente, parece que el intercambio de sexo por seguridad era de conocimiento general.

En su conjunto, las novelas de estas tres autoras: *Never Again*, de Flora Nwapa, *Destination Biafra*, de Buchi Emecheta y *Half of a Yellow Sun*, de Chimamanda Ngozi Adichie nos muestran una realidad de la guerra de Biafra que complementa la que pintaron otros novelistas nigerianos (cuyas novelas han recibido más atención de la crítica literaria) y nos recuerdan que, a pesar de que la guerra fue hace tiempo supuestamente un asunto de hombres, ahora afecta por igual a la población civil y a las mujeres de las zonas en conflicto. En ellas se muestran los golpes que recibieron, así como la violencia indirecta de ver el sufrimiento y el asesinato de sus seres queridos, además de sufrirla en sus propias carnes por violación y hambre. Las novelas también muestran las consecuencias de la guerra sobre las mujeres (incluyendo el trauma) y cómo estas utilizaron diversas estrategias para sobrevivir, y proteger y alimentar a sus familias. Más que meros espectadores o víctimas, las mujeres recolectaron, cosecharon, formaron cooperativas, comerciaron (tanto en Biafra como atravesando las líneas enemigas) y se prostituyeron en un esfuerzo por obtener seguridad y sobrevivir a la guerra. Aunque de generaciones distintas, las tres escritoras recrean en estas novelas la lucha y el espíritu, la inventiva y la colaboración que mostraron las mujeres de Biafra durante la guerra y evitan el silencio y el ocultamiento para que no caigan en el olvido.

## Bibliografía

- ACHEBE, Christie. «Igbo Women in the Nigerian-Biafran War 1967-1970: An Interplay of Control.» *Journal of Black Studies*, vol. 40, n. 5 (Mayo 2010), pp. 785-811. Sage Publications, Inc. Acceso el 26 de mayo de 2015.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Half of a Yellow Sun*. HarperCollins: Londres, 2007. Impreso.
- AFOLAYAN, Adeshina. «Ethnohistorical Reason and the Imaginary: Narrating the Myth of African Identity.» 9 pp. *Interdisciplinary Net* [<http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2012/02/mohammadpaper.pdf>]. Web. 7 de mayo de 2015.
- AKINGBE, Niyi. «Creating the Past, and Still Counting the Losses: Evaluating Narrative of the Nigerian Civil War in Buchi Emecheta's *Destination Biafra*.» *Epiphany* 5.1 (2012): n. pag. Google Scholar. Web. 7 Mayo 2015.
- AMOS, Valerie and Pratibha Parmar. «Challenging imperial feminism.» *Feminist Review*. N. 17, Julio 1984: 3-19. Impreso.
- ANDRADE, Susan Z. «Adichie's Genealogies: National and Feminine Novels.» *Research in African Literatures*, vol. 42, n.º 2 Achebe's World: African Literature at Fifty (Verano de 2011), pp. 91-101.
- ANDRIJASEVIC, Rutvica. «Beautiful Dead Bodies: Gender, Migration and Representation in Anti-Trafficking Campaigns.» *Feminist Review* 86.1 (2007): 24-44. Impreso.
- ARENDR, Hannah. *On Violence*. New York: Harcourt, Brace & World, 1970. Impreso.
- ATIEH, Majda R., and Ghada Mohammad. «Post-Traumatic Responses in the War Narratives of Hanan Al-Shaykh's *The Story of Zahra* and Chimamanda Ngozi Adichie's *Half of a Yellow Sun*.» n. pag. Google Scholar. Web. 7 de mayo de 2015.
- AZODO, Ada Uzoamaka. «Interview with Chimamanda Ngozi Adichie: Creative Writing and Literary Activism.» *Women's Caucus of the African Literature Association* (2008): n. pag. Google Scholar. Web. 7 de mayo 2015.
- AZUIKE, Maureen Amaka. «Women's Struggles and Independence in Adichie's *Purple Hibiscus* and *Half of a Yellow Sun*.» *African Research Review* 3.4 (2009): n. pag. Google Scholar. Web. 7 de mayo 2015.
- Baraitser, Lisa. «Mothers Who Make Things Public.» *Feminist review* 93.1 (2009): 8-26. Impreso.
- BOAHEN, A. Adu. *African Perspectives on Colonialism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987. Impreso. *The Johns Hopkins Symposia in Comparative History* 15<sup>th</sup>.



- BONKAT, Lohna. «Survival Strategies of Market Women and Violent Conflicts in Jos, Nigeria.» *Journal of Asia Pacific Studies* 3.3 (2014): 281–299. Impreso.
- CARD, Claudia. *The Atrocity Paradigm: A Theory of Evil*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2002. Print.
- CASHMAN, Greg. *What Causes War?: An Introduction to Theories of International Conflict*. Second Edition. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2014. Impreso.
- CUBITT, Christine et al. «AFRICA PEACE AND CONFLICT.» (2011): n. pág. Google Scholar. Web. 7 de mayo de 2015.
- DE DIEGO GONZÁLEZ, Antonio. «Cinco Dificultades Para Construir La Historia de La Filosofía Africana.» *Contrastes: revista internacional de filosofía* 18 (2013): 213–224. Impreso.
- EMECHETA, Buchi. *Destination Biafra*. Heinemann: Oxford. 1994. Impreso.
- ENLOE, Cynthia H. *Globalization and Militarism: Feminists Make the Link*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2007. Impreso. Globalization.
- HODGES, Hugh. «Writing Biafra: Adichie, Emecheta and the Dilemmas of Biafran War Fiction.» *Postcolonial Text*, Vol. 5, no. 1. 2009. Impreso.
- IGBOANUSI, Herbert. «The Igbo Tradition in the Nigerian Novel.» *African Study Monographs* 22.2 (2001): 53–72. Impreso.
- KALISA, Chantal: *Violence in Francophone African and Caribbean Women's Literature*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, 2009. Impreso.
- KATRAK, Ketu H. *Politics of the Female Body: Postcolonial Women Writers of the Third World*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 2006. Impreso.
- KRISHNAN, Madhu. «Biafra and the Aesthetics of Closure in the Third Generation Nigerian Novel.» *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* 2.2 (2010): 185–95. Impreso.
- MCCORD, Joan, ed. *Coercion and Punishment in Long-Term Perspectives*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1995. Impreso.
- MOJI, Polo B. «Gender-Based Genre Conventions and the Critical Reception of Buchi Emecheta's *Destination Biafra* (Nigeria).» *Literator* 35.1 (2014): 7–p. Impreso.
- NWACHUKWU-AGBADA, J.O.J. «Buchi Emecheta: Politics, War and Feminism in *Destination Biafra*.» In Umeh, M. *Emerging Perspectives on Buchi Emecheta*. Trenton and Asmara: Africa World Press, 1996. Impreso.
- NWAKA, Jacinta. «Biafran Women and the Nigerian Civil War: Challenges and Survival Strategies.» *Africa Peace and Conflict Journal*. Vol. 4, n.1, June 2011. 34-46
- NWAPA, Flora. *Never Again*. Africa World Press: Trenton (NJ). 1992. Impreso.

- OHA, Obododimma. «Never A Gain? A Critical Reading of Flora Nwapa's *Never Again*.» In Umeh, M. *Emerging Perspectives on Flora Nwapa*. Trenton and Asmara: Africa World Press, 1998. Impreso.
- OLUFUNWA, Harry. «Earning a Life: Women and Work in the Fiction of Buchi Emecheta.» *Thamyris/Intersecting: Place, Sex and Race* 11.1 (2003): 35–44. Impreso.
- OPOKU-AGYEMANG, Kwabena. «Rituals of Distrust': Illicit Affairs and Metaphors of Transport in Ama Ata Aidoo's *Two Sisters* and Chimamanda Ngozi Adichie's *Birdsong*.» *Research in African Literatures* 44.4 (2013): 69–81. Impreso.
- PORTER, Abioseh M. «They Were There, Too: Women and the Civil War(s) in *Destination Biafra*.» In Umeh, M. *Emerging Perspectives on Buchi Emecheta*. Trenton and Asmara: Africa World Press, 1996. Impreso.
- SIMÕES DA SILVA, Tony. «Embodied Genealogies and Gendered Violence in Chimamanda Ngozi Adichie's Writing.» *African Identities* 10.4 (2012): 455–470. CrossRef. Web. 7 May 2015.
- SIMON, E.D. y OBETEN, M.I. «Impact of Pan-Africanism on African Feminism: A Study of Buchi Emecheta's *Destination Biafra*.» *International Journal of Humanities and Social Science*, vol. 3, n.º 8 (Número especial: abril de 2013), 202-208.
- STARK, Evan. *Coercive Control: The Entrapment of Women in Personal Life*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2007. Impreso.
- TEMBO, Nick Mdika. «Ethnic Conflict and the Politics of Greed Rethinking Chimamanda Adichie's *Half of a Yellow Sun*.» *Matatu-Journal for African Culture and Society* 40.1 (2012): 173–189. Impreso.
- TUNCA, Daria. «Ideology in Chimamanda Ngozi Adichie's *Purple Hibiscus* (2003).» *English Text construction* 2.1 (2009), pp. 121-131.
- UCHENDU, E. *Women and Conflict in the Nigerian Civil War*. Africa World Press: Trenton and Asmara, 2007. Impreso.
- UGOCHUKWU, F. «From Nwana (1933) to Adichie (2006)–Britishness Goes Full Circle in Nigerian Literature.» n. pág. Google Scholar. Web. 7 May 2015.
- UGOCHUKWU, Françoise. «A Lingering Nightmare Achebe, Ofoegbu, and Adichie on Biafra.» *Matatu-Journal for African Culture and Society* 39.1 (2011): 253–272. Impreso.
- UGOCHUKWU, Françoise. «Restoring Igbo Dignity: Ike and Adichie on the University of Nigeria.» In *Nigeria at 50: The Igbo Experience – Commemoration of Nigeria's 50<sup>th</sup> Independence Anniversary*, 9-10 Abril 2010, Howard University, Washington D.C. Google Scholar. Web. 7 de mayo de 2015.
- \_\_\_\_\_. «Gender Palava: Nigerian women writing war.» Book review. (2011). *Africa* 84(3): 492-493.

- VAN KLINKEN, Adriaan S. «Men in the Remaking: Conversion Narratives and Born-Again Masculinity in Zambia.» *Journal of Religion in Africa* 42.3 (2012): 215–239. CrossRef. Web. 7 de mayo de 2015.
- WALDER, Dennis. «Writing, Representation, and Postcolonial Nostalgia.» *Textual Practice* 23.6 (2009): 935–946. CrossRef. Web. 7 de mayo de 2015.

Recibido el 1 de febrero de 2016  
Aceptado el 15 de marzo de 2016  
BIBLID [1139-1219 (2016) 21: 121-137



# EILEEN GRAY: LA EMANCIPACIÓN FEMENINA EN LA ARQUITECTURA MODERNA

## *EILEEN GRAY: WOMEN'S EMANCIPATION IN MODERN ARCHITECTURE*

David Luís López  
*Universitat Jaume I de Castellón*

### RESUMEN

Eileen Gray fue una mujer pionera en desarrollar su carrera dentro de una profesión liberal, y lo hizo en diferentes campos, como el diseño, el interiorismo o la arquitectura. Su trayectoria vital se convierte en una narración ejemplar de la emancipación de la mujer en el siglo XX. A pesar de las muchas dificultades a las que tuvo que enfrentarse, logró establecer un lenguaje propio en un periodo convulso como lo fueron las primeras décadas del siglo pasado, bajo la premisa de que la forma debía seguir a la función, aunque siempre manteniendo una composición que fuera estética. Algunos de sus diseños de mobiliario, han sido incluidos en numerosas ocasiones dentro del Art Déco, pero del mismo modo que ocurriría con su arquitectura –que se vería influenciada necesariamente por los grandes arquitectos del Movimiento Moderno– su propio lenguaje acabaría por imponerse; un lenguaje siempre inconformista e inmerso en una constante evolución hacia esa adaptación de los espacios para las personas.

Sus trabajos y su capacidad emprendedora hicieron de Eileen Gray una mujer profesional en un eminente campo dominado por lo masculino. Consecuentemente, muchas serían las barreras propias de las estructuras patriarcales que debería superar para desarrollar su carrera profesional. A pesar de todo, consiguió enfrentarse a ellas y superarlas, posiblemente por su actitud abierta y creativa, amante del conocimiento y con unas ideas progresistas gracias a las que consideraba que todos sus pasos eran una forma de colaborar en la construcción de una nueva sociedad, en definitiva, de ese Hombre –y también mujer– Nuevo del que nos habla el reconocido arquitecto de este periodo, Le Corbusier.

Posiblemente, la construcción de la Villa E1027 en Cap Martin fue una de las tareas más ambiciosas de su trayectoria, pero también fue, sin duda, uno de los episodios más traumáticos de la biografía de Gray, y que indiscutiblemente tiene grandes connotaciones de género, en parte porque la legalidad impone sus propias reglas, y en parte porque la moral patriarcal de la sociedad continuaba siendo demasiado rígida para permitir que se cumpliera la voluntad de una mujer, por legítima que esta pudiera llegar ser.

**Palabras clave:** arquitectura, historia, género, estética, arte, diseño.

### ABSTRACT

Eileen Gray was a pioneer in developing her career within a liberal profession, and did so in different fields, such as design, interior design and architecture. Her life has become a unique account of the

women's emancipation in the twentieth century. In spite of the many difficulties that she had to face, she managed to establish her own language in a tumultuous period, the first decades of the last century, under the premise that form should follow function, although always maintaining that works should have aesthetic properties. Some of her furniture designs have been identified in several occasions as Art Deco, but just as would happen with her architecture - which was obviously influenced by the great architects of the Modern Movement - her own language would eventually be imposed; a language which was always nonconformist and immersed in a constant evolution towards that adaptation of the spaces for the people.

Her work and entrepreneurship made Eileen Gray a professional woman in a male-dominated field. Consequently, she had to overcome many barriers of patriarchal structures to develop her professional career. Despite all troubles, she managed to face them and overcome them, possibly because of her open and creative attitude, her thirst for knowledge and progressive ideas. She considered that all her steps were a way of collaborating in the construction of a new society. In short, she contributed to the creation of that New Man (and Woman) envisioned by the renowned architect of this period, Le Corbusier.

Possibly, building Villa E1027 in Cap Martin was one of the most ambitious tasks of her career, but it was also undoubtedly one of the most traumatic episodes in Gray's biography. It undoubtedly has major gender connotations, on the one hand because legality imposes its own rules, and on the other hand because the patriarchal society values continued to be too rigid to allow a woman's will to be fulfilled, however legitimate it might be.

**Keywords:** architecture, history, gender studies, aesthetics, art, design.

Las primeras décadas del siglo XX serían convulsas para la sociedad europea, que experimentaría en primera persona la devastación del viejo continente tras la Gran Guerra. En ese contexto resultaría complicado encontrar mujeres arquitectas, y es que, tal y como apunta Rita Levi-Montalcini «en el siglo pasado y en las primeras décadas del nuestro, dos cromosomas X constituían una barrera insuperable para entrar en las escuelas superiores y realizar los propios talentos» (Levi-Montalcini, 1989: 36 cit. en Espejel, 2007: 79-80).

Sin embargo, y a pesar de todos los problemas sociales y económicos, será un periodo donde las manifestaciones culturales, artísticas y arquitectónicas proliferan como nunca. Precisamente en arquitectura aparecen nuevos materiales, y también, nuevas formas de concebir sus usos, hasta entonces muy restringidos. Es también el periodo del Diseño Industrial; por primera vez la historia del arte y la elaboración de productos siguen patrones diferentes. La forma, en el diseño, necesariamente debe adaptarse y responder a la funcionalidad que es, en definitiva, el último fin para el que cada objeto de diseño está destinado.

En este contexto, nos encontramos ante una arquitecta de gran personalidad, y que sería sin duda, precursora de muchas otras mujeres que se adentrarían en el ámbito del diseño y la arquitectura. Pocas mujeres han logrado tener un reconocimiento suficiente, al menos durante este periodo, para que sus trabajos y sus biografías hayan llegado hasta nosotros. O al menos, que nos hayan llegado desde esa perspectiva de la individualidad que caracteriza el trabajo y el propio desarrollo vital de Eileen Gray (Fig. 1). Uno de los mejores retratos que se conservan de esta arquitecta es el que realizara la fotógrafa Berenice Abbott, quien fuera colaboradora de May Ray, y que posteriormente se convirtió en discípula de Eugène Atget. Tras la muerte de éste, Abbott se trasladaría a Estados Unidos, donde consiguió ser la primera mujer capaz de fotografiar Nueva York con ojos modernos, logrando cosechar un gran éxito con su serie *Changing New York*. Esta serie la convertiría en una de las mejores fotografías de la arquitectura contemporánea. En sus imágenes:

... se puede distinguir una mirada surrealista sobre la ciudad, una mirada repleta de aportaciones simbólicas sobre la nueva era industrial y la desorientación de la vida en la ciudad, donde objetos y personas se confunden como tal» (Campelo, 2012: 249).

Nacida en Irlanda, el 9 Agosto de 1878, Eileen Gray creció en una familia aristócrata escoceso-irlandesa, y vivió durante su niñez en dos lugares, por una parte en la residencia familiar de Irlanda, y por otra en la casa materna de Londres. Sus padres convivieron durante un tiempo sin apenas dirigirse la palabra, algo que acabaría con el regreso de su padre a Italia, su país de origen. Así lo explica Peter Adam, el biógrafo oficial de Gray, «She remembered them sitting silently at either end of the long dining-room table. But when her father went back to Italy, and except for a few visits, remained there for the rest of his life» (1987: 12). Tal vez, esta situación de problemas de pareja influiría sobre Eileen más de lo que muchos han pensado, de manera que ella nunca querría mantener una relación formal de matrimonio con nadie a lo largo de su vida.

Gray llegó a considerar a cada uno de sus progenitores de una forma bien diferente; su madre representaba para ella la autoridad, una mujer que «had a rather solemn face, as if she rarely smiled; a woman whose pride was hurt through the loss of the love of her husband» (Adam, 1987: 12). Mientras tanto, la figura de su padre tenía otras connotaciones para ella:



Fig. 1. Retrato de Eileen Gray realizado por Berenice Abbot en París, 1926.

«If her mother instilled in Eileen good manners and a feeling for social propriety, her father taught her the love of freedom» (Adam, 1987: 12). Tal vez la forma de entender la vida de su padre (alrededor de la profesión pintor, con su aura de bohemia) inspiró a Eileen unos valores que, aunque se adaptaban en gran medida a la moral victoriana de la Inglaterra de finales del siglo XIX, no eran del todo convencionales ni extremadamente estrictos. Como tampoco sería convencional la situación familiar, pues en ese periodo la separación matrimonial no era algo común, y muy pocos matrimonios, a pesar de sus desavenencias daban ese paso. Algo que, sin duda, también tiene unas connotaciones progresistas en las relaciones de género si tal separación sitúa a los dos cónyuges en una posición igualitaria.

El carácter independiente de Eileen Gray la llevó a estudiar en la escuela de arte *Slade School of London*, donde conoció a grandes amigos –a pesar de su carácter tímido, que en demasiadas ocasiones se le había considerado como una actitud de superioridad, que nada se correspondía con la realidad– con los que compartía un mismo sueño: viajar a París para continuar sus estudios y desarrollarse profesionalmente, y donde, sin que ella lo imaginara, llegarían a encontrarse en un futuro. Sin embargo, las circunstancias no permitieron que aquel sueño que anhelaba fuera el siguiente episodio de su vida, resultando que la primera vez que viajó a París, lo hizo acompañada de su madre en el año 1900. Aquella capital europea cautivaría a esta arquitecta para siempre. «Eileen was impressed with the generosity of the street plan of Paris, with the width of the leafy boulevards, the elegance of the shops, and the goings-on in the street, where electricity was replacing gas lamps» (Adam, 1987: 25).

Cuando tuvo que regresar a Londres, comprendió que debía trazar un plan para regresar a aquella ciudad, París, y poder ampliar allí sus estudios. De esta manera, con la ayuda de sus amigas Kathleen Bruce y Jessie Gavin, lograría convencer a su madre y regresar a París. Hay que recordar que el pensamiento de Eileen Gray tiene mucho que ver con el de autores coetáneos anglo-irlandeses. Como explica Carmen Espiegel:

Eileen Gray representa en la arquitectura, el homólogo coetáneo de aquellos escritores o artistas anglo-irlandeses que, al igual que sus compatriotas James Joyce y Samuel Beckett, optaron por el camino del exilio cultural. Común a todos ellos fue su afán por dinamitar la mórbida rigidez de la moral victoriana reivindicando lo emocional, lo vital, lo sensitivo, a través de la nueva razón (2007: 101).

Su llegada se produce en el año 1902, pero tres años más tarde tiene que abandonar la ciudad, por haber contraído tífus, y convalecerá de esta enfermedad en Argelia, donde «entra en contacto con la arquitectura mediterránea que tanto influirá en los jóvenes arquitectos



modernos» (Espegel, 2007: 101). Unos meses después, ya recuperada, viajará a Londres, para visitar a su madre con problemas de salud. Allí, casi por casualidad, descubrirá la tienda de D. Charles, e inmediatamente «She walked into Charles's shop and inquired if she could work there for a while» (Adam, 1987: 49), tal vez sin imaginar que este sería un momento clave en su carrera profesional porque descubriría las posibilidades que el lacado podía ofrecer para el diseño y la restauración.

A su regreso se establecería en un apartamento en la *Rue Bonaparte*, una casa que curiosamente conservaría hasta el final de sus días. La ciudad se encontraba en periodo de grandes cambios, y en ella comenzaban a trazarse las líneas maestras de un estilo tan relevante como interesante, el Art Déco, que sin duda, influiría en su estilo personal para elaborar sus diseños. Gray se sentía, a pesar de su carácter tímido, muy cómoda en el ambiente bohemio y en el círculo artístico donde se movía. Su estilo de vida era el de muchos jóvenes de su época, espíritus libres y emancipados. Más difícil era para las mujeres, pero lo podían lograr, al menos de forma relativa, siempre y cuando, eso sí, pertenecieran a una determinada clase social. La libertad para ellas era un privilegio de clase.

Es precisamente en este momento, a su regreso de Londres, cuando conoce al que sería su verdadero maestro en la técnica del lacado, Seizo Sougawara, un joven japonés, que había crecido en una de las regiones con más tradición en el uso de esta técnica y los elementos decorativos de su país. Gracias a su ayuda, Gray logró perfeccionar su técnica siendo capaz de:

... decorar amplias e impecables superficies, experimentando con metal, incrustaciones de madreperla y bajorrelieves y logra extender la paleta cromática más allá de los tradicionales tonos negros, bermellones y marrones para conseguir azules y verdes profundos (Espegel, 2007: 101).

Mediante el uso de este producto, Gray logra ganarse la vida con el diseño y venta de objetos lacados, y comienza a producir platos decorativos, cuencos, y otros objetos, entre los que muy especialmente destacan sus biombos. Un objeto predilecto, que posteriormente en su arquitectura, servirá para delimitar pequeños espacios en grandes superficies diáfnas, abiertas y transitables, pero que tan bien sabe complementar Gray con la exacta dosis de intimidad a la que, significativamente, contribuyen estos objetos, que acabarían siendo elementos que identificaban la mayoría de sus trabajos. Su obra fue expuesta en el *VIII Salon des Artistes Décorateurs*, sin duda una buena muestra de la importancia que sus diseños adquirieron en el París de aquél momento.

Durante 1914, en pleno contexto bélico, Gray construyó el biombo *Le Destin* (Fig. 2), un encargo que le había hecho un buen cliente suyo, Jacques Doucet. Esta pieza, acabada:

... con laca de color rojo oscuro sorprende por el empleo de estilos completamente distintos en cada uno de los lados. A pesar de que ambas reproducciones son bidimensionales y tienen la misma tonalidad, parecen señalar hacia dos tendencias artísticas muy distintas (Hecker, 1993: 13).



Fig. 2. Eileen Gray. *Le Destin*, biombo de cuatro paneles, 1913.

Será su último trabajo antes de regresar a Londres, huyendo de la Guerra durante dos años. Allí seguirá trabajando en diseños con lacados, siempre acompañada de Sougawara, aunque con escaso éxito comercial en una sociedad –la inglesa– en la que la moral y los estilos tradicionales se imponían ante cualquier atisbo de modernidad y de cambio.

Cuando regresa a París tras el conflicto, recibe su primer encargo global. Una rehabilitación integral en la que, podrá establecer esa primera relación con la arquitectura, –aunque no en su totalidad por tratarse de una reforma. En este espacio, en la *Rue de Lota*:

Su innovación más interesante fue el uso de unos biombo de bloques lacados en negro utilizados para transformar el largo hall de entrada donde formaliza una combinación entre escultura, arquitectura y mobiliario (Espiegel, 2007: 102).

Eileen Gray pretendía con esta reforma poder conjugar diseño, arquitectura y creatividad, siempre secundando el principio de la función. Por ello, cada una de las piezas que conformaban el interior del apartamento, fue cuidadosamente diseñada específicamente para el lugar que debía ocupar. Gray consiguió crear un ambiente que se alejaba de lo habitual en aquel momento, y poder reinterpretar los espacios y las funciones que estos debían cumplir. En definitiva, «todos los objetos fueron subordinados a una idea superior» (Hecker,

1993: 20). Toda esta reforma, como hemos advertido, fue muy importante en su carrera, puesto que le brindaría la oportunidad de realizar una intervención total, sin embargo, «el diseño más sorprendente de este apartamento fue el sofá piragua» (Fig. 3) (Dachs, 2013: 28), una pieza que ha caracterizado a esta diseñadora y que la vincularía al movimiento Déco, aun existiendo diferencias que se acentuarían con el desarrollo de su carrera. Esta *chaise longue* «combinaba texturas de la laca color marrón del exterior y la plata del interior y era sostenida por doce pequeños arcos» (Dachs, 2013: 28).



Fig. 3. Eileen Gray, *sofa piragua o Canoe*, 1921.

La reforma del apartamento Lota, significó para la carrera profesional de Eileen Gray una apertura de nuevas posibilidades para desarrollar su talento. A los pocos años, tras surgir la necesidad de un espacio en el que mostrar sus productos –alfombras, muebles y objetos– decide abrir la Galería *Jean Désert*, en mayo de 1922. Sin duda, uno de los momentos más apasionantes de su trayectoria como diseñadora, el establecimiento de un espacio comercial abierto a un público, posiblemente menos histriónico, evitando enfocar su trabajo exclusivamente para una reducida élite económica. En ese sentido, pretende redirigir sus diseños hacia modelos menos asociados con la frivolidad, la riqueza y con el más absoluto de los individualismos por tratarse de piezas que, generalmente, no se repetían.

Posiblemente inspirada por la famosa lectura *Ornamento y Delito*, de Adolf Loos, encamina sus diseños hacia esa producción más económica a la que nos referimos, mediante el uso de materiales menos exclusivos, más generalistas. Materiales de procedencia industrial que comenzaban en este periodo a aplicarse en el diseño de objetos para el uso cotidiano,

con formas más limpias y remates más sencillos. Así, Eileen Gray «comenzó a diseñar objetos para producir en serie; mobiliario que creía que llegaría a cambiar el estilo de vida de la sociedad» (Dachs, 2013: 44).

Uno de los errores más habituales durante este periodo, en el ámbito del diseño del mueble, resultó ser que, mediante esa huida de la forma en búsqueda de la funcionalidad más pura, algunos diseñadores dejaron de lado los valores estéticos del mobiliario, pensando que estos eran irrelevantes, y que todo se regía únicamente por la función que cada objeto debía cumplir. Es por ello, que «el logro de sus diseños [de Eileen Gray] radicaba en que no subordinaba el valor artístico al funcionalismo, sino que fusionaba ambos conceptos» (Dachs, 2013: 44), logrando cumplir, por tanto, la premisa más importante del diseño industrial: conjugar función y forma con la mejor disposición estética posible, de manera que «algo impráctico jamás puede ser bello» (Wagner cit. en Hofmann, 1992: 302).

Bajo estas premisas, Gray consigue abrir *Jean Désert* en un local ubicado en el número 217 de la comercial calle *Rue du Faubourg Saint-Honore*. Un espacio en el que tuvo que intervenir para poder ubicar en él su espacio de trabajo y una selecta exposición de sus diseños –y también de otros artistas como Chana Orloff y Ossip Zadkine– de acuerdo con ese estilo arquitectónico interior que ya había descubierto en trabajos como el del apartamento Lota. De este modo:

For her new gallery, Gray designed a simple but striking façade. Beneath elaborate sculptured baroque stonework on the first floor, she drew a very simple grid incorporating large areas of window and doors, with chequered panels re-emphasising the strict geometry of the elevation (Garner, 1993: 24).

Pero las intervenciones sobre este local no quedarían sólo en su fachada, también dentro experimentarían grandes cambios con la llegada de Gray; «inside she ripped out the moldings and fittings and painted the walls all white. She put in a new modern staircase to the basement» (Adam, 1987: 119). Eileen Gray fue una mujer cuyo trabajo era sinónimo de calidad y perfección. Algo que no podría haber sido de tal forma de no contar con esa gran dedicación y la pasión por el trabajo que la caracterizaba. Es por ello que sus obras integrales gozaban de una armonía que impregnaba todo, seguramente porque todos los diseños respondían a esa concreción en la que se encontraban y para la que se encontraban. Con esta forma de trabajar y de pensar, no es de extrañar que las obras que realizaría sobre su nueva tienda, la galería *Jean Désert*, serían modificaciones que, aun no siendo grandes intervenciones arquitectónicas, darían un giro absoluto al espacio anterior. La nueva galería, con su nuevo diseño, estaba preparada para ser el epicentro de una nueva forma de diseñar que sería reconocida por los principales creadores y críticos europeos.

Tras la apertura de este espacio, Eileen Gray participará en diferentes exhibiciones y encuentros por toda Europa, donde cabe destacar el *Salon des Artistes Décorateurs*. Pero sería en una exhibición en Ámsterdam donde sus creaciones llamarían la atención de uno de los miembros del grupo *De Stijl*. Este grupo se caracterizaba por entender los conceptos de arte, arquitectura y diseño en su globalidad, con sus innegables interconexiones que evidencian esa visión de *obra de arte total* sobre la que trabajaban, reflexionaban y discutían, siempre defendiendo unas dinámicas y pautas elementales que eran comunes en todos sus trabajos, las formas geométricas y las superficies cromáticas planas en colores primarios. Al respecto Garner explica que:

Her work attracted the attention of Jan Wils, who entered into correspondence with her [...]. Wils was a member of the De Stijl group, and it was in homage to the ideals of this group that Gray designed a remarkable table at this time. (1993: 27).

Sería justamente a través de estos contactos, y la asistencia a este tipo de eventos, gracias a lo que tomará conciencia de la importancia de la arquitectura como base elemental del resto de artes aplicadas. Esta es una de las premisas base del Movimiento Moderno que comenzaba a emerger en este momento. También conocería al crítico de arquitectura, Jean Badovici, quien animaría a Gray a adentrarse en la arquitectura por sus aptitudes, y con quien, además, acabaría teniendo una relación sentimental, a pesar de la diferencia de edad de casi veinte años en un contexto en el que, salvo contadas excepciones, la mujer nunca era mayor que el hombre.

Jean Badovici estudió arquitectura en *l'Ecole Supérieure d'Architecture*, pero nunca ejerció como tal, sino que encaminó su carrera profesional hacia la crítica de la arquitectura, la edición y la elaboración de diferentes revistas sobre arquitectura. Era unos veinte años más joven que Eileen Gray, pero ambos descubrieron en cada uno de ellos algo que les uniría durante bastante tiempo. Ella, tal vez veía en él las ganas, el entusiasmo, la juventud y la frescura de la ilusión por hacer grandes cosas. Él, posiblemente, veía en ella una diseñadora con grandes aptitudes para poder desarrollar sus ideas –incluso las sugerencias de él mismo como crítico– en el campo de la arquitectura, y suficiente capacidad financiera para ponerlos en práctica.

La realidad es que Eileen Gray conoció, gracias a Badovici, a los principales arquitectos del Movimiento Moderno, merced a que muchos de los trabajos y entrevistas publicados por Badovici giraban en torno a las más recientes e interesantes construcciones de estos arquitectos, entre los que cabe destacar a Le Corbusier, por la relación personal –que posteriormente ampliaremos– que mantuvo con la pareja. Una de estas revistas, en la que

trabajó Badovici, sería *L'Architecture Vivante*, y gozaría de gran éxito pese a ser una revista especializada, tanto es así que al poco tiempo este magazine:

... amplía su apertura internacional, y comienza a publicar los «iconos» de la vanguardia: proyectos de Mies van der Rohe, van Doesburg, van Eesteren, Rietveld [...] política que se confirma en los números siguientes, y se transformará en una de las colecciones más sistemáticas de la «nueva arquitectura internacional» (Espegel, 2007: 107).

Dentro de este contexto de auge arquitectónico e intelectual, Badovici propone a Eileen Gray la construcción de una residencia para descansar, para pasar largas temporadas estivales en la riera del sur de Francia, y anima a la arquitecta a buscar el mejor lugar para desarrollar el proyecto. Un proyecto cuya «idea sería proyectar, construir y amueblar una casa que fuera un modelo pionero, un experimento intensamente personal en el espíritu progresista del Movimiento Moderno» (Espegel, 200: 107).

Es en este periodo, conocido como un periodo de auge económico de entreguerras, cuando determinados lugares –como Saint Tropez o Moncarlo– se convierten en un destino turístico por primera vez en la historia. La combinación de ocio y descanso convierte estos destinos de la costa del mediterráneo en el lugar perfecto para personas de toda Francia que tratan de escapar de la alterada vida de la gran ciudad. Gray visitó varias veces la costa del sur de Francia y llegó a pensar que cualquier lugar cercano al mar sería perfecto para poder descansar. Con estas premisas, encontró un terreno ubicado en Cap Martin-Roquebrune que resultaría ideal para desarrollar su proyecto más personal. Ubicado a escasos metros del mar, era un sitio privilegiado, en el que este hecho condiciona todo el conjunto arquitectónico, de manera que «el carácter marítimo de la vivienda emergía,

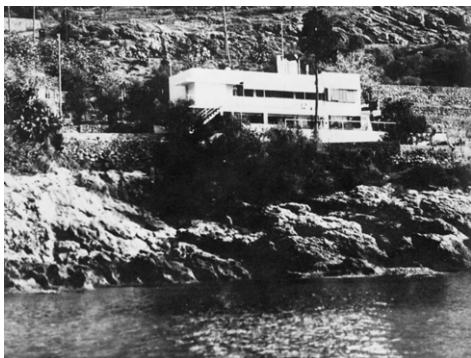


Fig 4. Eileen Gray, Exterior e Interior de *Maison en bord de mer* o *E1027*, Cap-Martin Roquebrune, 1927.

inevitablemente, del ambiente, de los materiales impuestos por dicho ambiente, y de la vecindad del mar» (Gray cit. en Hecker, 1993: 60).

La historia de la villa E1027, la que construye en *Cap Martin-Roquebrune* (Fig. 4), es otro de los episodios más convulsos de la vida de la arquitecta. Bien por tratarse de un proyecto personal que realiza apoyada por Badovici –con quien mantenía una relación sentimental en aquel momento en el que ella todavía no era arquitecta titulada– o por las posteriores intromisiones del propio Le Corbusier, hacen que la E-1027 tenga una historia propia. Su propio nombre, ya en clave, nos revela la inspiración personal de la artista: la E, es la inicial de su nombre, mientras que el número 10, es la letra J en el alfabeto, e inicial de Jean Badovici, continúa con el número 2 es la posición de la B –que se corresponde con el apellido de él; y por último, el número es la posición de la G, también en nuestro alfabeto y tiene su correspondencia con el apellido de Eileen. Por otra parte, es importante hacer especial mención a este proyecto, pues en él se pueden observar algunos de los aspectos más importantes a los que se enfrenta Gray por su condición de mujer. Las cuestiones de género no eran menores, aun tratándose de una élite cultural de reconocido progresismo.

La E-1027 es una vivienda construida para «una persona que ama el trabajo, el deporte y recibir a sus amigos» (Gray cit. en Dachs, 2013: 54). Una casa que, como hemos apuntado, sería diseñada para ella misma y de acuerdo con su forma más personal de entender el mundo y la vida, en definitiva, de comprender sus convicciones, tal y como apunta Marcos «era su primera oportunidad de construir una obra de arquitectura con arreglo a sus convicciones más íntimas y los anhelos de diseño de una morada que lo sería para ella misma y para su amante, con quien compartía buena parte de sus ideales concernientes a la arquitectura» (2011: 263). En ese sentido, observamos como la definición arquitectónica de los espacios resultaba novedosa, inspirada en esa búsqueda de la independencia de los espacios. Respecto a esto, es importante recordar las palabras de Hecker:

Las articulaciones espaciales resultantes de los desplazamientos y la estructuración de los espacios construidos con la «piel interior» lleva a que casi cada espacio se estructure en varios «lugares». Estos «lugares» constituyen cada uno de ellos una unidad espacial propia y sirven a una función específica. Sin embargo, el espacio global puede seguir leyéndose como un todo (Hecker, 1993: 58).

Otra de las características más interesantes de la vivienda –y un hecho que a medida que han pasado los años se ha ido vinculando a una forma propia de entender la arquitectura por parte de muchas mujeres– es la capacidad del diseño exterior para entrar en sintonía con el paisaje y el clima, y a su vez con el propio interior de la vivienda. En ese sentido,

observamos como «el ensamblaje, prácticamente completo, entre espacio interior y exterior [...] es ejemplar» (Hecker, 1993: 59). Uno de los hechos más significativos de la vivienda es que la mayoría de los muebles que componían los espacios interiores, eran piezas únicas que habían sido diseñadas específicamente para aquella casa, y para cumplir una función exacta. Además de sus famosas alfombras –que ya hemos mencionado anteriormente–, uno de los muebles más significativos, y que muestra la vertiente solidaria de la diseñadora y arquitecta, es la pequeña mesa que recibe el mismo nombre que la casa, E1027. En esta pieza, «the design combines simplicity of form and function: the stand consists of two concentric forms in tubular steel, the lower one an incomplete circle which functions as the stand and the upper one encases a circle of tempered glass which functions as the table surface» (Moran, 2013: 11). Por otra parte, la inspiración de su diseño telescópico regulable en altura, no fue otra que «to enable her sister to enjoy breakfast in bed during her visits» (Rawsthorn, 2013: s/p) Gray diseña un producto que facilita, en este caso a su hermana enferma, durante sus estancias en la casa, el permanecer en la cama hasta su recuperación. Esta idea del «diseño amigo» es propio de algunas diseñadoras actuales, curiosamente también de la órbita del diseño galo, como es el caso de la francesa Matali Crasset, que diseñó su conocida pieza *Cuando Jim viene a París* para atender a uno de sus amigos durante su estancia en la casa de la diseñadora.

Conforme a lo que habíamos advertido, tanto Eileen Gray como Jean Badovici disfrutaron de la vivienda durante unos años haciendo de ella exactamente el uso para el que fue concebida. Por aquella casa pasaron importantes personalidades de la arquitectura, entre las que cabe destacar a Christian Zervos, Claude-Roger Marx, pero muy especialmente a Le Corbusier. Éste tenía una muy buena relación con Jean Badovici gracias a la revista que dirigía. En alguna ocasión, Le Corbusier llegó a mantener correspondencia epistolar con Gray, y sería en una de esas cartas donde el afamado arquitecto confirmaría la excelencia del diseño de Gray respecto a la E-1027, considerándola una «casa llena de sentido arquitectónico» (Le Corbusier cit. en Marcos, 2011: 267). Posiblemente uno de los hechos que más llamó la atención a Le Corbusier de esta casa era que los muebles «se estructuraban en términos de prototipos para una posterior producción. El uso de elementos prefabricados en paneles, ventanas o incluso puertas subrayaban este aspecto y muestran su orientación hacia la industrialización» (Espiegel, 2007: 127).

A pesar de que Eileen Gray no conseguiría obtener ningún encargo, y que siempre construyó para ella misma, elabora durante este periodo otros diseños arquitectónicos muy interesantes ajenos a esta villa, entre los que cabría destacar *Petite Maison pour un ingénieur*, o la reforma del apartamento de París de Badovici, un pequeño estudio de apenas cuarenta



metros cuadrados en el que consigue «un estudio que irradia una notable amplitud, porque se confrontaron hábilmente diferentes relaciones espaciales» (Hecker, 1993: 114). En definitiva, observamos como su carrera profesional no se detiene y elabora una serie de proyectos siempre enmarcados en ese estilo moderno al que pertenece la arquitecta, pero siempre con su huella más personal. Una huella personal, que recoge elementos de proyectos ajenos y los desarrolla con sus propias ideas, en ese sentido:

... la originalidad de Gray se basa en la interpretación poética de los mejores sistemas de los mejores proyectos, de los mejores autores. Ello requiere una capacidad crítica que exige un profundo esfuerzo. Su originalidad no es aquella que pudiera denominarse «originalismo» [...] sino aquella que pudiéramos denominar «originalidad», término utilizado por el cáustico inconformista e irónico compositor Erik Satie, que remite a la cualidad de lo original –que en su primera acepción es la reducción al origen, a sus datos originales, auténticos y esenciales– el arquetipo sin renunciar a la historia (Espegel, 2007: 112).

Además, es también en este momento –durante 1930–, un año después de que acabara la construcción de la villa, cuando Gray decide cerrar la Galería *Jean Désert*. Fue una decisión difícil por parte de la arquitecta, pero el giro que habían dado sus trabajos fue lo que la llevó a tomar la decisión, a pesar de que sus nuevos diseños, con formas ya modernas y alejadas de su estilo más próximo al Déco, también tuvieron aceptación en aquel espacio comercial.

Retomando algunos de los aspectos que conciernen a la villa E1027, resulta curioso apuntar que, a pesar de las excelentes características que poseía la vivienda, y del reconocimiento que se había hecho sobre esta casa quienes la conocían, «Badovici no tenía gran interés en demostrar la capacidad creativa de Gray [en lo concerniente a la arquitectura] o en hacer saber que ambos habían construido la casa» (Espegel, 2007: 108). De hecho, no sería hasta pasados unos años cuando la propia revista que editaba la pareja de Gray haría referencia a la E-1027, y lo haría atribuyéndole una autoría compartida, entre Eileen y Jean Badovici, algo que sin duda propició que «con el tiempo la omisión del nombre de Gray se hiciera más frecuente cuando se mencionaba la casa E-1027» (Espegel, 2007: 108). Un hecho cuanto menos significativo, y que ha contribuido durante todo este tiempo a que un personaje como Eileen Gray permaneciera en el ostracismo de la historia del arte, la arquitectura y el diseño.

Esta actitud de Badovici tiene mucho que ver con la que posteriormente desenvuelve Le Corbusier. Tengamos presente que Gray llegó a establecer una relación cordial con Le Corbusier –aunque siempre resultó algo ambigua– por el tiempo que pasaba el arquitecto junto a

Badovici, en diferentes lugares incluida su casa de *Cap Martin*. Sin embargo, entre ella y Le Corbusier no se fraguaría una amistad profunda, a pesar del tiempo que pasaban juntos. La propia biografía de Gray es explícita en esta cuestión, señalando que «Eileen's relationship with Le Corbusier was amiable but distant» (Adam, 1987: 309).

Esta relación se acabaría definitivamente en 1938, cuando Le Corbusier comenzaría a pintar, sin autorización, una serie de murales en la casa (Fig. 5). Algo que ella llegaría a considerar como «an act of a vandalism» (Adam, 1987: 311). Sin embargo, en este momento, Eileen no sólo se había distanciado de Badovici, sino que su relación sentimental estaba totalmente acabada, tanto que ella residía ya en una casa que construyó para sí misma en Castellar, una localidad a pocos kilómetros de *Roquebrune* hacia el interior. Ante estas circunstancias y recordando que la propiedad legal de la E1027 estaba a nombre de Jean Badovici, «no podía hacer nada para evitar que Le Corbusier «regalara» los murales a su propietario» (Marcos, 2011: 267).



Fig. 5. Le Corbusier junto a unos de los murales en la villa E1027, s/f.

Posiblemente, una de las cuestiones más dolorosas respecto a estos murales sería, no el hecho de pintar un mural en sí mismo, sino la invasión que suponía el realizarlo en una casa que él no había diseñado. Recordemos que, tal y como hemos expuesto, tanto Le Corbusier como Eileen Gray y otros muchos arquitectos partícipes de lo denominado como *Movimiento Moderno*, consideraban cada construcción y cada diseño como una obra de arte total, esa visión arquitectónica del *Gesamtkunstwerk* de Wegner, que tan bien supo hacer

suya la escuela de la Bauhaus. Por estas razones, el hecho que más disgustó a Gray fue que Le Corbusier no le pidiera permiso a ella, que había diseñado la casa, para pintar el mural. Ni tan siquiera su parecer sobre la posibilidad de hacerlo o no.

A pesar de este primer enfrentamiento, y que Le Corbusier supiera del disgusto que sus actos habían causado a la arquitecta, continuó con su intención de ampliar sus trabajos en la vivienda. Pintó varios murales más, pero «sin duda el más doloroso debió ser la ejecución del fresco de la entrada sobre otro que la propia Eileen Gray había ejecutado en el mismo parámetro» (Marcos, 2011: 271). La postura de Badovici sobre las actuaciones de Le Corbusier, a pesar de conocer cuánto disgustaron a Eileen Gray, fue bastante ambigua, y es que, a pesar de todo «los murales tendrían un valor nada desdeñable que iría incrementándose con el paso del tiempo» (Marcos, 2011: 268), un hecho que repercutiría seriamente en la decisión de Badovici de seguir permitiendo las intervenciones de Le Corbusier sobre la E1027, muy a pesar de que «el tratamiento cromático y la potencia formal de los frescos poco o nada tienen que ver con la pureza y la sencillez formal de la E1027» (Marcos, 2011: 274).

Pero los propósitos de Le Corbusier sobre la E1027, no quedaron sólo aquí. Era una casa que desde siempre le había maravillado; en ese sentido, nos recuerda Espegel que él «admiraba la villa E1027 y reconocía que con ella, Gray había conseguido distinguirse de sus contemporáneos» (2007: 129). Así, diez años más tarde de que pintara el primer fresco en las paredes de la casa, envió una carta a Badovici animándolo a reformar algunas estancias, e instándolo a eliminar algunas piezas del mobiliario que Gray había diseñado específicamente para cada lugar. Comenzaría una campaña de constante violación hacia el diseño original de la casa, tratando de asimilarla a los parámetros *corbuserianos*. Quería hacer suyo un diseño genial que no le pertenecía, y estaba dispuesto a hacer cualquier cosa por conseguir atribuirse aquella construcción.

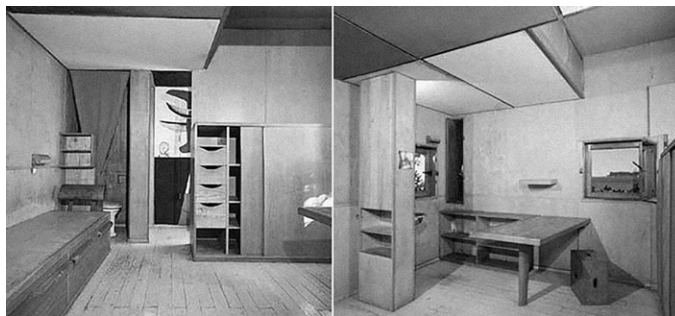


Fig. 6. Le Corbusier. Interior de *Le Cabanon*.

Uno de los planteamientos más agresivos con el entorno de la casa, fue sin duda el proyecto de construcción de unas agrupaciones modulares de viviendas que denominaría *Rob y Roq*. Este proyecto, a diferencia de la composición horizontal de la villa diseñada por Gray, fue diseñado en perpendicular, maximizando el desnivel. Algo que, seguramente, fue una de las razones que hizo inviable el proyecto. Pero el fracaso del *Rob y Roq* no supuso desmotivación alguna para Le Corbusier, y seguiría sin cesar con su plan de colonizar el perímetro de la E-1027. Unos años más tarde, logró unos permisos para edificar a tan sólo veinte metros de la villa E1027, una pequeña construcción modular denominada *Le Cabannon* (Fig. 6). Un pequeño habitáculo en el que se reducía el espacio habitacional necesario, con el que «al imponer su visión desde arriba, estableció su dominio sobre el lugar de la casa de Gray. El *cabannon* no era más que una plataforma de observación» (Colomina cit. en Marcos, 2011: 277). Posteriormente, la situación todavía se agravaría más, pues junto al *Cabannon*, el arquitecto lograría los permisos necesarios para construir el conjunto de las *Unité de Camping*.

Paradójicamente «el conjunto de intervenciones proyectadas por Le Corbusier en *Cap-Martin* evidencian una actitud de apropiación o colonización del lugar intentando crear un marco *corbuseriano*» (Marcos, 2011: 280), pero el resultado final no logra en ningún caso crear ese marco, pues el conjunto construcciones que allí desarrolla, cuentan unas tipologías absolutamente alejadas del Estilo Internacional. Sin duda un hecho muy llamativo que parece confirmar que «El *cabannon* no se puede entender más que como patología. Nada de lo que hay en él responde a los cánones del dictado corbuseriano. [...] Todo lo que rodea las intervenciones de Le Corbusier en *Cap-Martin* parece inexplicable» (Marcos 2011: 280-282).

Con todo, las intenciones de apropiarse de la Casa por parte de Le Corbusier no llegarían sólo hasta su perímetro. Tras la muerte de Jean Badovici, la vivienda pasó a ser propiedad de la hermana de éste, cuya vocación había sido la de ser monja de clausura en un convento de una localidad de Rumanía y necesariamente rechazó la herencia. Posteriormente, la casa salió a subasta pública y fue entonces cuando Le Corbusier animó a una amiga suya, Madame Schelbert, a pujar en su lugar. Finalmente, ésta consiguió adquirir la casa, y el arquitecto continuó pasando largas temporadas en la villa E1027, pero no sin antes prohibir a la propia Gray que retirara cualquier objeto de la Casa. Con este gesto, reconocía implícitamente la premisa con la que la propia arquitecta diseñó cada uno de los objetos con especial esmero. Paradójicamente, un tiempo después y tal vez por sentirse mal por sus acciones con Eileen, Le Corbusier le ofrecería dinero, pero ella siempre se negó a aceptarlo. La historia llegaría a su fin en agosto de 1965, cuando Le Corbusier se dispuso a bajar al mar, a tomar el baño y nadar como solía hacer habitualmente, pero nunca más regresó, ni tampoco se supo más de él.

Sin embargo, y a pesar de todas las acciones que realizó Le Corbusier sobre la E1027, posiblemente, la que más perjudicaría a Eileen Gray y la difusión de su trayectoria como arquitecta, sería precisamente que en muchos de los textos en los que se trataron los famosos murales que ejecutó en las paredes de la casa, se obviaba el nombre de la arquitecta que la había diseñado. Con este simple gesto, que daba por hecho que las paredes de los murales eran las paredes de una obra arquitectónica diseñada por el mismo artista, la historiografía contribuiría a que Gray no tuviera, durante mucho tiempo, el reconocimiento que su talento merecía.

No podemos descuidar algunas cuestiones que nos parecen interesantes en cuanto a este enfrentamiento en el que se ven involucrados Le Corbusier y Eileen Gray, por las connotaciones de género que pueden percibirse. Posiblemente, uno de los aspectos que menos gustaría a Le Corbusier acerca de la arquitectura de Gray, y especialmente de la villa E1027, sería la forma en que la arquitecta supo desenvolverse dejando a un lado la concepción de *Machine d'Habiter*, porque para ella «la arquitectura debía estar al servicio del individuo, pero además debía relacionarse con todo su ser, con su experiencia corporal, con la gravedad de su materialidad» (Marcos, 2011: 291), incluso llegaría a afirmar que «a house is not a machine to live in» (Gray cit. en Marcos, 2011: 291). Es conveniente recordar que una de las grandes críticas que se ha hecho posteriormente al Estilo Internacional, del que Le Corbusier se convierte en uno de sus principales referentes, es precisamente la falta de comprensión y de sensibilidad con el lugar en el que se desarrolla, dejando a un lado no sólo tradiciones arquitectónicas específicas de cada sociedad, sino el propio territorio y su configuración orográfica natural. Frente a esto, observamos como «la E1027 se acomoda y hace suyo el lugar de muchas maneras, la casa no podría estar en otro sitio distinto de que está» (Marcos, 2011: 293), y asimismo «el proyecto se utiliza como arma de distinción y de resistencia contra la uniformidad cartesiana moderna que niega toda tradición» (Espegel, 2010: 268).

Eileen Gray, a partir de los años treinta comenzaría a reducir el número de sus trabajos, en gran medida por el desencanto que vivía constantemente por la falta de reconocimiento en los diferentes campos en los que se adentró, pero muy especialmente en el de la arquitectura, hecho en el que influyó indudablemente su condición de mujer. Así, cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, tuvo que salir de su casa de Castellar –posiblemente la construcción en la que más cómoda llegó a sentirse– y las circunstancias bélicas le impidieron regresar a un París inmerso en el conflicto. Llegó a plantearse regresar a Londres, pero convencida de que aquél no era su lugar decidió permanecer durante un tiempo en una pequeña localidad de Suiza. Acabada la Guerra, regresó a su apartamento de París, donde poco a poco, se iría apagando la llama vital de Eileen Gray hasta fallecer en su casa a los

98 años de edad, dejando para la posteridad un legado profesional complejo en el que los límites entre arquitectura, interiorismo y mobiliario parecen homogeneizarse.

Ella, autora que se movió entre la sutileza sofisticada del Art Déco y la funcionalidad de la Bauhaus, fue sin duda un exponente de lo mejor de la arquitectura y el diseño del siglo XX. Sin prejuicios, supo moverse en las corrientes de la decoración a la par que asimilar los grandes logros de la estética del movimiento moderno, sin olvidar ni dejar de lado la íntima relación que tanto diseño como arquitectura entablan con las personas y sus formas de habitar, y por tanto, de vivir.

### Referencias y bibliografía

- ADAM, Peter (1987): *Eileen Gray. Architect/Designer*, London, Thames and Hundson.
- CAMPELO Tenoira, Mariola (2012): «Lucia Moholy y Berenice Abbott: fotografía de arquitectura» en *De Arte*, num. 11, León, Publicaciones de la Universidad de León.
- DACHS, Sandra y otros (2013): *Eileen Gray, muebles y objetos*, Barcelona: Polígrafa.
- ESPEGEL, Carmen (2007): *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno*, Nobuko, Buenos Aires.
- GARNER, Philippe (1993): *Eileen Gray designer and architect*, London: Taschen.
- HECKER, Stefan y Christian F. MÜLLER (1993): *Eileen Gray. Works And Projects*, Barcelona: Gustavo Gili.
- HOFMANN, Werner (1992): *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona: Península.
- MARCOS, Carlos Luis (2011): «Crítica de género. E1027: Eileen Gray vs. Le Corbusier en Cap Martin», en *Feminismo/s*, 17, Alicante: Universidad de Alicante, pp. 259-295.
- MORAN, Lisa (2013): *Eileen Gray: Architect, Designer, Painter*, Dublin: Irish Musuem of Modern Art.
- RAWSTHORN, Alice (2013): «Eileen Gray, Freed from Seclusion», en *New York Times*, 24 de febrero de 2013. [Consultado a 10-09-2015]: <http://nyti.ms/Yr8ZWv>

Recibido el 20 de febrero de 2016

Aceptado el 5 de abril de 2016

BIBLID [1139-1219 (2016) 21: 139-156

# MUJERES Y MÚSICA. OBSTÁCULOS VENCIDOS Y CAMINOS POR RECORRER

## WOMEN AND MUSIC. OVERCOMING OBSTACLES AND WAYS TO GO

Sandra Soler Campo  
*Universitat Rovira i Virgili*

### RESUMEN

La historia de las mujeres, se ha centrado fundamentalmente en hacer visible lo que se había ocultado durante años, dando voz a dicho silencio. Así también, ha sido de suma importancia la atención dada a las manifestaciones que la cultura patriarcal ignoró y no reconsideró. La tendencia hasta los años 80 del pasado siglo XX en musicología, se ha basado fundamentalmente en la recogida y acumulación de datos. El hecho que la incorporación del feminismo a la musicología haya sido considerablemente tardía, ha comportado consecuentemente una falta de tradición, una carencia de estudios en los cuales se refleje el gran número de músicas con talento, que fueron marginadas en su época. El hecho que los estudios musicológicos hayan sido elitistas y muy especializados hasta fechas recientes, ha acentuado todavía más el retraso y el lento avance producido en la musicología con respecto al resto de las ciencias sociales. La musicología feminista en la actualidad, no puede comprenderse sin la influencia del postmodernismo y los vínculos que alrededor de este se establecen. A pesar de que no existe una teoría postmoderna unificada, podemos considerar esta un pensamiento que proliferó aproximadamente en la década de los 80, el cual critica ideas propias del periodo ilustrado tales como la razón, la identidad, el progreso, la objetividad.

**Palabras clave:** mujer, música, género, sociedad.

### ABSTRACT

Women's history, has focused mainly on making visible what had been hidden for years, giving voice to that silence. Likewise, attention has been paid to the manifestations that the patriarchal culture ignored and did not reconsider. The trend up to the 80s of the last century XX in music, is based mainly on the collection and accumulation of data.

The fact that the incorporation of feminism into music has been considerably late, has consistently led to a lack of tradition, a lack of studies that reflect the large number of talented musicians who were marginalized at the time. The fact that musical studies have been very elitist and very specialized until the latest news has further accentuated the delay and the slow progress made in musicology with respect to the rest of the social sciences.

Feminine musicology today cannot be understood without the influence of postmodernism and the ties that surround it. Although there is no unified postmodern theory, we can consider this a thought that proliferated in the 1980s, which criticizes the ideas of the period illustrated as reason, identity, progress, objectivity.

**Keywords:** woman, music, gender, society.

## Introducción

La red de relaciones que constituye la música es muy compleja y significativa. Como seres humanos, somos seres sociales, y toda vida social (independientemente al género al que pertenezcamos) está impregnada de música desde el momento en que nacemos. La historia de las mujeres, se ha centrado fundamentalmente en hacer visible lo que se había ocultado durante años, dando voz a dicho silencio. Para ello, ha sido necesario poner el centro de nuestra atención en las manifestaciones que la cultura patriarcal ignoró y no reconsideró.

En España, el s. XX ha estado marcado por la guerra civil. Es importante tener en cuenta esta situación ya que está íntimamente relacionado con el mundo laboral y el acceso de la mujer a éste. Es evidente que el final de la dictadura de Franco en la década de los 70 favoreció las condiciones de las mujeres a la hora de acceder al mercado laboral. La incorporación de la mujer al mundo de la interpretación, composición y dirección orquestal musical ha seguido un ritmo lento. No obstante, vamos avanzando cada vez más en términos de igualdad de sexos. A pesar de que queda un largo camino por recorrer, debemos tener en consideración también todo lo que se ha recorrido y logrado.

Este texto analiza una de las prácticas culturales invisibilizadas a lo largo de la historia: las prácticas musicales desarrolladas por las mujeres. Podemos estructurarla en cuatro puntos centrales:<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Programa de doctorado Intervención social: género y juventud. Universidad Rovira i Virgili. Tutora M<sup>a</sup> Inmaculada Pastor Gosálbez.



## 1. La invisibilidad de las mujeres en la historia de la música. Dificultades que explican una menor participación de la mujer en la práctica musical en el pasado

La presencia de las mujeres en el ámbito musical no es reciente. Además, la situación de la mujer no es la misma en todos los periodos históricos. Aunque sí que es cierto que ha estado en la sombra durante siglos, debemos tener presente que en determinados periodos de la historia ha gozado de mayores privilegios. Por ejemplo, durante la civilización egipcia, griega e incluso en algunas cortes renacentistas y barrocas, las mujeres se han podido sentir integradas en el mundo musical. También en las sociedades no industrializadas, las mujeres participaron activamente en la creación musical. Conocer las circunstancias sociales, políticas y/o económicas de cada periodo, nos ayudará a comprender mejor nuestra historia, y la de aquellas mujeres que bien aportaron su granito de arena como compositoras, intérpretes, directoras y docentes.

Tanto el matrimonio como la maternidad fueron (y en gran parte todavía lo son en la actualidad) obstáculos de gran peso en las carreras musicales de mujeres nacidas en los s. XIX y XX. Cuando una mujer se casaba o bien tenía hijos, se esperaba de ella que se dedicara única y exclusivamente a estas tareas. Es decir, al cuidado de su marido y educación de los niños. Por lo tanto, la mujer se quedaba «encerrada» en el ámbito privado y doméstico, sin poder abrirse al mundo y expresarse con libertad.

Durante siglos, se ha perdido (además de ignorado) una valiosa información para poder conocer la historia de las mujeres. Tal y como afirma Virginia Woolf «las mujeres no han tenido el protagonismo creativo que les corresponde». A todas aquellas mujeres que en su momento desafiaron la sociedad en la que se desarrollaron, poniendo de manifiesto su labor artística y mostrándola a los demás tenemos mucho que agradecerles. Gracias a estas pioneras (a quienes tanto les debemos), las mujeres del siglo XXI podemos desarrollar una labor artística.

A lo largo de centenares de años, la mujer no ha tenido a su alcance los medios necesarios ni la formación adecuada para desarrollarse en el mundo musical. Si miramos atrás en el tiempo, tanto en el Renacimiento como en el posterior periodo Clásico, sólo aquellas mujeres que pertenecían a familias nobles o a la aristocracia podían ejercer como músicos. Eso sí, en su casa. Ni mucho menos en la esfera pública. Ya en el periodo Romántico contamos un mayor número de mujeres documentado como por ejemplo Clara Wieck Schumann (mujer del pianista y compositor Robert Schumann); Alma Mahler (mujer de Gustave Mahler), etc. A pesar que no hay duda alguna del talento de estas mujeres, siempre quedaron en un segundo plano. A la sombra de sus esposos o hermanos (como fue el caso de Fanny Mendelssohn,

hermana de Félix Mendelssohn). Todavía en el s. XIX, para que una mujer pudiese publicar sus propias composiciones tenía que hacerlo bajo un pseudónimo masculino.

Hasta bien entrado el siglo XX, la presencia de mujeres en el ámbito artístico no ha sido notoria. Los círculos intelectuales y culturales han estado a lo largo de la historia frecuentados por hombres y en éstos las mujeres se han visto excluidas.

## **2. El sesgo de género en los estudios musicológicos. La necesidad de la perspectiva feminista**

La tendencia hasta los años 80 del pasado siglo XX en musicología, se ha basado fundamentalmente en la recogida y acumulación de datos. Varios autores, entre los cuales debe destacarse el conocido musicólogo Joseph Kerman, calificaron a todos los musicólogos norteamericanos de «positivistas». Kerman consideraba que la musicología hasta la fecha, se había centrado fundamentalmente en recoger y confeccionar listas de datos, análisis musicales... sin hacer una valoración y crítica, en el mismo sentido que lo hace la hermenéutica.<sup>2</sup>

La mayor parte de artículos y monografías publicadas hasta los años 80 del pasado siglo, por lo tanto, eran de corte tradicional. El hecho de reconocer la desubicación producida, debido a la ausencia de mujeres en nuestra cultura histórica, debe hacer imprescindible superar los antiguos métodos de comprensión de la historia, para poder ser capaces de recrear los espacios significativos que las mujeres desarrollaron y fueron inmediatamente silenciados.

El canon de obras clásicas, el cual excluye todas aquellas obras musicales que han sido compuestas por mujeres, es uno de los puntos fundamentales sobre los que se ha centrado la crítica feminista. No hay ninguna duda que ha habido, a lo largo de la historia, intérpretes y compositoras mujeres las cuales poseían un gran talento musical y simplemente por el hecho de ser mujeres se les impidió desarrollar esta actividad del modo que sí lo hicieron sus colegas masculinos. Todo ello además, parece sorprendente si tenemos en cuenta que el origen del término música, procede de «las musas» de la antigua Grecia, vocablo el cual es femenino.

A la mayor parte de las mujeres intérpretes y compositoras se les destinó al ámbito privado, es decir, a interpretar obras en su propio hogar y realizar también la labor de docentes (de piano fundamentalmente) también en el contexto doméstico.

<sup>2</sup> Esta crítica de Kerman se recogió en su manual «Contemplating music» editado en 1986 por la Harvard University Press.

Si tenían la suerte de poder salir de sus países de origen y ofrecer al público giras de conciertos (situación que no era la más común), se veían obligadas a contratar una dama de compañía si querían conservar su reputación. Además, debían contratar criadas que se ocuparan de los trabajos domésticos durante su ausencia.

Más allá de la exclusión que han experimentado las mujeres, a lo largo de la historia, para desarrollar la práctica musical, cabe destacar el sesgo de género que ha caracterizado a los estudios musicológicos. El hecho que la incorporación del feminismo a la musicología haya sido considerablemente tardía, ha comportado consecuentemente (como ya he comentado) una falta de tradición, una carencia de estudios en los cuales se refleje el gran número de músicas con talento que fueron marginadas en su época. El musicólogo Juan Pablo González, no se equivoca al afirmar que la musicología es una de las ciencias más conservadoras. El hecho que los estudios musicológicos hayan sido elitistas y muy especializados hasta fechas recientes, ha acentuado todavía más el retraso y el lento avance producido en la musicología con respecto al resto de las ciencias sociales.

Es prácticamente imposible encontrar referencias bibliográficas que puedan encuadrarse bajo los epígrafes de «musicología feminista» en el periodo anterior a los años 90 del pasado siglo XX. Debemos destacar la importancia en este contexto de lo que la autora Celia Amorós denominó «Hermenéutica de la sospecha» (Amorós, 1991: 178), la cual se basa en cuestionar todos aquellos documentos o discursos históricos, que han estado influenciados por el patriarcado. Por ello, lo que trata de hacer la historia de la música en la actualidad es la construcción de una historia de la música incluyendo en ésta la vida y obras de mujeres, contra la Historia de la Música que ha llegado hasta nuestros días. No obstante, y a pesar de que en la actualidad contamos con una mayor bibliografía de mujeres que eran fantásticas intérpretes y compositoras musicales, es necesario no centrarse solamente en su biografía. Así pues, es de capital importancia partir de sus creaciones musicales. Es decir, describir cual es la forma, el fraseo, analizar la armonía de sus piezas...y no adecuarse tan solo a patrones masculinos.

Algunos de los principales temas en los cuales se ha interesado la musicología feminista son la relación entre el compositor o la compositora y su obra, la terminología de la teoría musical, la periodización histórica, y también el mencionado canon de obras clásicas.

Por su parte, la etnomusicología, ya desde el inicio de sus estudios e investigaciones, tuvo cierto interés por las prácticas musicales llevadas a cabo por mujeres en los más diversos lugares del planeta tierra. Los etnomusicólogos, no obstante, se vieron fascinados explicando cómo y de qué manera la mujer participaba (en mucho casos activamente) desde tiempos memoriales en celebraciones populares. Me gustaría destacar a la escritora Cecilia Bhöl de

Faber (1796 – 1877), conocida por su seudónimo de Fernán Caballero, por la extraordinaria recolección de canciones folklóricas en muchas de las cuales la presencia femenina era latente.

No será posteriormente, hasta la década de los 80, cuando volveremos a encontrar cierto interés por incluir a las mujeres. Pese a esto, la primera fase de la musicología feminista se centró en la búsqueda incesante de datos, olvidando otros aspectos tanto o más importantes a la hora de recoger información. En una segunda fase, se cuestionaron aspectos como el canon, juicios de valor, jerarquías de géneros, el papel de los intérpretes.

Sin duda alguna, la musicología feminista en la actualidad, no puede comprenderse sin la influencia del postmodernismo y los vínculos que alrededor de este se establecen. A pesar de que no existe una teoría postmoderna unificada, podemos considerar ésta un pensamiento que proliferó aproximadamente en la década de los 80, el cual critica ideas propias del periodo ilustrado tales como la razón, la identidad, el progreso, la objetividad. Debemos admitir también, que el postmodernismo cuestiona la validez de algunos conceptos que son claves para el feminismo, así como también fundamentos de la musicología: el concepto de música, el canon, el concepto de obra de arte...

Los actuales Estudios de Género, a diferencia de los discursos académicos tradicionales, se caracterizan por realizarse mediante el uso de una metodología interdisciplinar. Es decir, el motor que los impulsa es un nuevo criterio de lectura de los diversos discursos de conocimiento que existen. Estos estudios rechazan la singularidad esencialista y optan por los plurales diferenciadores de aquellos que han sido olvidados/as a lo largo de la historia.

A nivel cronológico, los Estudios de Género establecen una estrecha relación con la Historia del Feminismo. En sus inicios, la historiografía feminista se centró fundamentalmente en describir la presencia de la mujer en la historia, pensándose que podría realizarse una «historia total» en cuanto la inclusión de ésta se hubiera realizado. En la actualidad, podemos afirmar que nos encontramos con una confrontación de interpretaciones y de historias locales, regionales, de la cultura, de la educación, etc. Mientras tanto, la historiografía feminista se va insertando en esta multiplicidad de visiones históricas. En este contexto de mayor libertad, se pretende renovar las orientaciones metodológicas, conceptualizar nuevos problemas y en general, que la historia sea interpretada bajo nuevos enfoques. A este respecto añade Xavier Gil «hoy en día tiene poco sentido hablar con carácter excluyente de Historia Política, Historia Social o Historia Cultural.

La historia del feminismo suele dividirse en tres periodos o también denominados olas:

**1.- La Primera Ola** abarca el periodo que va desde la mitad del siglo XIX hasta la mitad del pasado siglo XX. Es entonces cuando se empieza a desarrollar la Teoría Feminista.

En este periodo sobretodo se lucha por la igualdad a nivel de derechos (consecución de sufragio universal; conseguir una situación de igualdad entre hombres y mujeres...). Debemos destacar las figuras de Simone de Beauvoir y Virginia Woolf.

**2.- La Segunda Ola** se desarrolla entre los años 60 y 80 del siglo XX. Se empieza a usar el vocablo «género» en lugar de «sexo» en asuntos relativos a procesos culturales y sociales. Se busca una reconstrucción de la categoría de mujer. Se considera que el constructo de mujer que se había mantenido hasta la fecha se alzaba bajo perspectivas androcéntricas y poco realistas<sup>3</sup>.

**3.- La Tercera Ola** surgirá en la última década del siglo XX. En este periodo inician propiamente los que en la actualidad conocemos como Estudios de Género. Sus aportaciones ofrecen una visión crítica y sus propuestas de intervención se apoyan en teorías y métodos variados. Este periodo no se centra tanto en las diferencias entre hombres y mujeres sino también en las diferencias entre mujeres. Se pretende conseguir que el género se utilice como un criterio de relectura de los fenómenos culturales que nos rodean en los cuales tanto hombres como mujeres son partícipes. Eso dará lugar a que se comiencen a debatir muchos temas entre diversos colectivos sociales como: mujeres lesbianas, mujeres de color, ancianas, prostitutas, trabajadoras, inmigrantes, etc.

Cuando nos referimos a la Educación Musical, no parece tan evidente que la clasificación de las tres olas esté tan clara. Quizás el motivo principal sea que este tipo de perspectiva ha llegado más tarde en dicho campo. La visión más común que encontramos para analizar el desarrollo de los Estudios de Género y música es la siguiente: Lamb, Dollow and Howe 2000).

- **Presencia de influencias no reconocidas a nivel disciplinario:** comienza a manifestarse en los años 80. Irán publicándose estudios en los cuales empiezan a incluirse cuestiones relacionadas con los Estudios de Género.

- **Investigación compensatoria:** comienza a desarrollarse en los años 90. Se publican varias investigaciones cuyo objetivo es recuperar el lugar negado en las actividades musicales (realizadas por mujeres) relacionadas con la Educación como por ejemplo la elección de instrumento musical, la preferencia de una determinada práctica instrumental o vocal, etc.

<sup>3</sup> *La Historia Política en la Edad Moderna, Hoy: Un Aire Minimalista*, Congreso nacional A Historia a Debate. Santiago de Compostela 7-11.7.93. p.2.

- **Crítica de las corrientes academicistas tradicionales:** se desarrolla también en los años 90. Se trata de la corriente propiamente denominada Estudios de Género. Su objetivo será doble: deconstruir las propuestas de Educación Musical atendiendo a la perspectiva de género y, por otra parte, la elaboración (por parte de investigadores/as) de propuestas de intervención desde la nueva perspectiva. Todo ello pretende que se consiga un desarrollo igualitario de las diferencias que definen a hombres y mujeres.

Los principales ámbitos musicales (y que a continuación desarrollaré) sobre los que se han realizado un mayor número de investigaciones en relación con los Estudios de Género son:

- 1.- La investigación compensatoria.
- 2.- La relectura histórica.
- 3.- La investigación sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje.
- 4.- La asignación de roles de género y la construcción de identidades de forma equitativa.

**1.-** La investigación compensatoria tiene como objetivo «compensar» los vacíos generados desde la tradicional perspectiva androcéntrica. Aquí se incluyen los trabajos que han recuperado nombres de multitud de mujeres que hasta hoy desconocíamos o conocíamos bien poco. En la actualidad, la tendencia es incluir la Pedagogía Feminista dentro de la Pedagogía Tradicional. Uno de los primeros trabajos compensatorios dentro del ámbito educativo-musical fue el realizado por Roberta Lamb en la década de los 80. También publicó varias de sus obras más representativas en la década de los 90. Estas publicaciones han hecho posible que un gran número de mujeres compositoras se incluyan en las obras que forman parte de nuestra Historia de la Música. A partir de los años 90 se continuarán realizando publicaciones de esta índole, además de artículos relativos a la Historia de las Mujeres en la Música, los cuales incluyen biografías de compositoras, intérpretes... Información de suma importancia para poder elaborar una práctica docente compensatoria.

**2.-** Uno de los pilares fundamentales en los Estudios de Género es la deconstrucción del discurso androcéntrico. Para ello, será necesario que se pongan en práctica nuevos procedimientos metodológicos con el objetivo de poder realizar nuevas y más completas lecturas. En los últimos años, ha suscitado un gran interés la Historia de la Educación. Gracias a ello, autores como Livingston (1991) y Humphreys (1990) han hecho posible que se realicen historiografías más equitativas. Livingston hace un repaso a aquellas mujeres cuyas vidas puedan servir de modelo a aquellas niñas, chicas y/o mujeres interesadas en carreras musicales. Nombra a Mary Salter, Carrie Jacobs Bond, Eleanor Freer, Amy Beach, Mary Howe

entre otras compositoras que han vivido o nacido en el siglo XIX y a Ruth Crawford Seeger, Louise Talma, Marga Richter, Emma Lou Diemer, Nancy Van de vate y otras nacidas en el siglo XX.

**3.-** El docente, es una pieza clave en todo proceso de enseñanza-aprendizaje. Es por ello, que es necesario e imprescindible analizar cuáles son sus prácticas. El presente siglo XXI se ha comenzado a trabajar en una línea relacionada con la Pedagogía Emancipatoria. Ésta demanda a los/las docentes una implicaciones individual, es decir, que sean críticos/as tanto con los estilos de enseñanza que ellos/as mismos utilizan como los que estilos institucionales. Es muy común entre los profesores/as la tendencia de percibir la voz femenina más apta para el canto y facetas interpretativas y relacionar el sexo masculino con facetas creativas y/o otras actividades que relacionan música y tecnología. Es entonces necesario una revisión de éstos (entre otros) planteamientos y expectativas, haciendo que sea posible un acceso más equitativo, libre de prejuicios y que permita superar (o al menos facilitar) la tradición división de roles. Los libros de texto, material que utilizan la mayor parte de profesorado el día a día en las aulas, continua siendo una herramienta recurrente tanto en educación primaria, como secundaria y conservatorios. Es imprescindible que el manual de texto que se use se revise y actualice. Sin embargo, los libros que se continúan utilizando están sin actualizar y continúan perpetuando la situación androcéntrica. Koza, Morton y O'Toole (entre otras) son autoras que trabajan en este campo. Su conclusión es que los manuales que continuamos utilizando este-reotipan la participación de las mujeres en la música. Tras escribir una disertación de música en el siglo XIX titulada *Godey's Lady's Book*, Koza ha publicado artículos relacionados con la igualdad de género e ilustraciones de los «chicos invisibles» en los coros escolares. Por su parte Patti O'Toole ha publicado artículos relacionados con las relaciones de poder que se establecen en las agrupaciones corales.

**4.-** Son muchos los trabajos de investigación centrados en la investigación sobre la asignación de roles y la construcción de identidades. Durante varios siglos la práctica de la enseñanza musical ha ido siendo una práctica fundamentalmente femenina. No obstante, los líderes en este sector son (y siguen siendo) los hombres. Como bien hemos comentado en apartados anteriores, las actividades que exigen liderazgo acostumbra a tener mayor presencia masculina. Así, mientras que las mujeres son mayoría dirigiendo corales o enseñando en una escuela, quienes dirigen grandes agrupaciones orquestales son los hombres. Las últimas tendencias de investigación de los Estudios de Género no sólo se centran en la mujer, sino que incluyen otros colectivos de mujeres e incluso de hombres. En este sentido me gustaría

destacar los estudios de «hombres ausentes». Entre otras cosas, estos estudios pretenden dar una explicación a la tradicional ausencia del sexo masculino en determinadas facetas musicales, poniendo énfasis en cómo se desenvuelven éstos en determinados ámbitos musicales que han sido tradicionalmente femeninos. Los profesores de música deben enfatizar que el canto es una actividad «masculina». Los cantantes masculinos adultos necesitan ser introducidos como modelos a seguir. Grabaciones y fotografías de hombres en coros, también pueden ser utilizados para fomentar el interés masculino en el canto». Kenneth H. (1988).

La investigadora americana Koza (1993), ha realizado un interesante estudio acerca de la situación de los varones en el mundo coral. Observó que los hombres solían descartar el hecho de formar parte de una coral fundamentalmente debido a:

- La percepción de que cantar no es una actividad apropiada para el sexo masculino.
- Los programas de canto coral no atendían los intereses y preferencias masculinas.
- Los cambios (a veces traumáticos) que se producen en la voz.

Los chicos evitaban cantar porque percibían esta actividad poco (o nada) relacionada con sus futuros planes de carrera.

### **3. El liderazgo femenino en la dirección orquestal**

Denominamos liderazgo femenino a la utilización de las características propias de las mujeres para ejercer el papel de líder y/o coordinadora en el interior de una organización.

Nuestra sociedad se transforma a diario y muy rápidamente va adaptándose a los nuevos cambios. En este proceso de cambio, la mujer va dejando atrás su rol secundario del mundo privado que las mantenía alejadas del mundo público. Así, la mujer del siglo XX y XXI ha ido incorporándose a la población económicamente activa, está mejorando su calidad de vida, se ha incorporado a la educación...en general está alcanzando un lugar de relevancia en la sociedad. No obstante, persisten todavía los mitos que fomentan la dicotomía femenino/masculino en torno a la actividad de liderazgo. Así, todavía hoy permanece la imagen de hombre arquetipo maestro/director (estereotipo líder – macho).

Como seres sociales que somos, nos organizamos. Toda organización implica una coordinación y organización social y en este contexto la figura de un «líder» es fundamental. El vocablo «líder» proviene de la lengua inglesa «to lead», es decir, guiar. Así entonces, en un grupo de personas (independientemente del sexo y del número de éstas) el líder es la persona que se encarga de guiar a las demás. Así entonces en las organizaciones encontraremos seres sociales que son líderes y otros que son subordinados. La presencia de líderes está en



muchos y muy variados ámbitos: en el político, en el deportivo, en el educativo, en el mundo empresarial...el ámbito musical no es una excepción. La organización de una orquesta es un claro ejemplo de ello. Podemos afirmar que una orquesta es una organización que está compuesta por varios músicos altamente cualificados que siguen las instrucciones de un coordinador y/o líder. En este caso el líder es el director/a. La presencia de mujeres ocupando la posición de líder, coordinadora y/o guía es más bien escasa e incluso inexistente en muchos ámbitos. Volviendo al ejemplo anterior, ha sido impensable durante cientos de años que la figura del director de una orquesta sea una mujer. Hasta tiempos recientes, el mundo de la música clásica ha estado dominado por el sexo masculino.

Denominamos *liderazgo femenino* a la utilización de las características propias de las mujeres para ejercer el papel de líder y/o coordinadora en el interior de una organización. Nuestra sociedad se transforma a diario y muy rápidamente va adaptándose a los nuevos cambios. En este proceso de cambio, la mujer va dejando atrás su rol secundario del mundo privado que las mantenía alejadas del mundo público. Así, la mujer del siglo XX y XXI ha ido incorporándose a la población económicamente activa, está mejorando su calidad de vida, se ha incorporado a la educación...en general está alcanzando un lugar de relevancia en la sociedad.

No obstante, persisten todavía los mitos que fomentan la dicotomía femenino/masculino en torno a la actividad de liderazgo. Así, todavía hoy permanece la imagen de hombre arquetipo maestro/director (estereotipo líder – macho). Otro mito que parece pervive es el que difunde que la mujer no ha desarrollado las capacidades necesarias para ocupar puestos de liderazgo. Expone la crítica musical McClary *«la confusión sobre si la música corresponde a la mente o al cuerpo se intensifica cuando la oposición binaria fundamental entre masculino y femenino se proyecta sobre ella. En la muy importante medida en que la mente se define como masculina y el cuerpo como femenino en la cultura occidental, la música corre siempre el riesgo de que se la considere como un asunto completamente femenino, y uno de los medios de afirmar el control masculino del medio consiste en negar la misma posibilidad de la participación de las mujeres, porque ¿cómo puede ser femenino un asunto si se excluyen de él a las mujeres de carne y hueso?»*

Otro de los principales motivos por los cuales ha sido tan difícil que la mujer llegue a ocupar el cargo de directora de orquesta es el que se denomina «techo de cristal». Es decir, la barrera transparente que no permite a la mujer acceder a cargos directivos o coordinación por el simple hecho de ser mujer. El sexo femenino ha tenido (y continua haciéndolo) que realizar un intenso esfuerzo para poder superar una serie de barreras sociales y culturales. Además, es muy frecuente que las mujeres que ocupan altos cargos se encuentren solas de

bido a la carencia de redes de contacto. Creo que se debería completar este apartado con algunos datos sobre las pocas mujeres que hay en la dirección de orquestas y si has entrevistado alguna se podría incluir alguna cita sobre su experiencia. Esto lo podemos valorar.

#### **4. Iniciativas desarrolladas para garantizar la igualdad entre hombres y mujeres en la práctica musical**

Aunque en pleno siglo XXI las Administraciones han comenzado a tener en cuenta la situación en la que se encuentra la mujer artista, es necesario que se actúe de verdad, aportando la máxima ayuda posible y diversas soluciones a este problema social y cultural. La cultura, que está financiada con dinero público de todos los españoles y españolas, debe actuar también de acuerdo a unos objetivos que tengan sentido y pongan de manifiesto la igualdad de sexos en este sistema democrático. Realizar estadísticas y poder evaluar el proceso, es de suma importancia para saber si realmente se ha avanzado o no. Así también para poder analizar las decisiones que se han ido tomando a lo largo del tiempo. En resumen, se trata de una «recopilación» de los pasos seguidos y las medidas que se han adoptado para poder extraer unas conclusiones desde una mirada crítica. Las diferentes estructuras de oportunidad y poder bloquean el acceso a la mujer y avanzar en las posiciones de liderazgo.

Los años posteriores a la aprobación de la citada Ley de Igualdad (3/2007) se observa una evolución positiva y de cambio a favor de las mujeres artistas. Fundamentalmente estos nuevos derechos que adquiere la mujer van a suponer un cambio importante en:

- La relación laboral entre los trabajadores y empresarios.
- La vida familiar (mejoría en la conciliación de la vida familiar y laboral).
- Mayor número de mujeres que se incorporan en el mercado de trabajo.
- Mejora de las condiciones laborales de aquellas mujeres que ya estaban dentro del mundo laboral.

Explicar brevemente la aplicación general de la Ley de Igualdad y específicamente el contenido que afecta al ámbito musical y su aplicación tb en el ámbito musical En opinión de diferentes expertas (CITAR) podemos afirmar que en nuestro país se han consolidado acciones positivas y de transversalidad de Igualdad. Además, se han incluido diversos informes de impacto de género en todos los Ministerios, en los proyectos de ley y en la definición de los Presupuestos del Estado. Por lo tanto, todas estas medidas que se han tomado, son en principio sinónimo de avance en términos de Igualdad.

En las líneas marcadas por el Plan Estratégico de Igualdad de Oportunidades (2008-2011), la materia cultural se encuentra incluida en el Eje 6: «Conocimiento». Éste punto incluye su propio Plan Estratégico de Igualdad, el cual pretende que se cumplan los siguientes objetivos:

- Promover la cultura como canal impulsor de la igualdad.
- Impulsar la representación femenina en las instituciones públicas que desarrollen políticas culturales.
- Fomentar el estudio y la investigación del papel de la mujer en la cultura.
- Reaccionar contra las manifestaciones culturales ofensivas a la dignidad de la mujer.
- Fomentar la creación artística e intelectual de la mujer y difundir su obra de forma preferencial.
- Enriquecer y difundir el patrimonio cultural de autoría femenina.
- Fomentar el papel de la mujer empresaria en el mundo de la cultura.
- Facilitar la incorporación de la igualdad en las empresas y entidades de gestión Cultural.

A favor de la Igualdad de Género (dentro del ámbito que estamos comentando) deben destacarse las siguientes medidas que se han llevado a cabo desde el Ministerio de Cultura:

- Portal web Mujeres en la Cultura, creado en 2007. Tiene un carácter informativo y se recogen los premios concedidos a mujeres, publicaciones u actividades desarrolladas por el Ministerio relacionadas con cuestiones de género y las aportaciones de las mujeres a la cultura en todas sus disciplinas.
- Adecuación de estadísticas y extensión de estudios y recopilación de datos desagregados por sexo, e incorporación de indicadores género.
- Programa de actividades anuales en todos los departamentos para la celebración del 8 de marzo.
- Festival cultural Ellas Crean: una muestra de la cooperación interministerial para la promoción de las mujeres en la música, el cine, las artes y otras manifestaciones culturales.
- Colaboración con asociaciones de mujeres de diferentes sectores culturales. Se ha establecido una línea de trabajo con las asociaciones de mujeres en el ámbito de la cultura que no solo se traducen en subvenciones nominativas de apoyo a su labor, sino en iniciativas concretas que se han llevado a cabo conjuntamente.
- Aumento de las adquisiciones de obras realizadas por mujeres (ARCO, MNCARS).
- Hacer posible la publicación de colecciones desde una perspectiva de género: con-

venio de colaboración entre el Ministerio de Cultura y la Universidad Complutense de Madrid –a través del Instituto de Investigaciones Feministas-, cuyo objetivo es el estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género, para la creación de itinerarios, estadísticas, etc., en el Museo Arqueológico Nacional, el Museo del Traje, Museo del Prado y MNCARS.

- Con ojos de mujer y Mujer, sociedad y cultura: publicación de boletines bibliográficos de carácter monográfico relacionados con las actividades de mujeres en los campos de la creación artística e intelectual.

- DONESenART, asociación valenciana cuyo objetivo es el de crear un espacio dinámico y vivo en el ámbito de la creación e investigación escénica. Está dirigido por mujeres con el fin de promocionar las obras artísticas creadas por éstas.

- Participación del Ministerio de Cultura en los informes europeos sobre género en cine, televisión y teatro coordinados por la Federación Internacional de Actores (FIA), y representación en los foros europeos de Marsella y Bruselas, realizando interesantes aportaciones al documento de buenas prácticas que se elaboró a raíz de sendos encuentros. Sería interesante explicar un poco más las iniciativas nombradas Asimismo, es necesario mencionar también la labor que lleva a cabo el Observatorio de Igualdad. Está gestionado por el Instituto de la mujer y fue creado para poder dar respuesta a la necesidad de que se estableciera una igualdad de oportunidades entre Mujeres y Hombres, mediante el Real Decreto 1686/2000, de 6 de octubre. No entraría en funcionamiento hasta el año 2001. Sus dos objetivos más importantes son: - Evaluar la situación de la mujer en diversas áreas (Empleo, Educación, Reparto de Responsabilidades, Poder y toma de decisiones, Salud, Exclusión social...). - Evaluar los efectos producidos por las políticas de igualdad puestas en marcha.

- **La Fundación AdkinsChiti - Women in music:** organización cultural italiana cuyo lema es la «Igualdad de oportunidades para las mujeres en las Artes y en la Música». Esta asociación, nació el año 1978 como movimiento cuyo objetivo fue la promoción y presentación de música compuesta y creada por mujeres de todo el mundo. Los principales objetivos de la fundación son:

- Promover y fomentar la investigación, la conservación y la difusión de los documentos y la música clásica, tradicional, popular y electrónica en cualquier tipo de soporte (siempre y cuando esta obra sea fruto de la creatividad femenina).

- Establecer, mantener y promover los contactos con las bibliotecas y centros de documentación de la música de todo el mundo.

- Organizar y participar en estudios históricos y musicológicos de investigación, reuniones, seminarios, publicaciones y otras iniciativas relacionadas que involucran todo tipo de tecnología, espectáculos públicos.

En una mirada al contexto internacional, es relevante mencionar la League of American Orchestras. Se fundó en 1942. A partir de los años 50, esta liga comienza a elaborar programas de formación. En 1999, se constituye la Academia de Liderazgo de la Orquesta, cuyo objetivo fundamental fue reconocer y fomentar la realización efectiva y el liderazgo en las profesiones que comporta la orquesta. Ello se realizó bajo el compromiso de reforzar los conocimientos del personal, posibilitar el desarrollo de los líderes y en general una mejora de las prácticas. Todos estos esfuerzos han permitido que los líderes artistas tengan los conocimientos necesarios para ocupar un puesto de esta índole y que tengan la capacidad de realizar las funciones musicales, artísticas y de liderazgo de un modo equilibrado. Esto ha servido también para mostrar que los puntos fuertes que todo ser humano tiene no varían por cuestiones de género, sino de individuo a individuo, del mismo modo que las necesidades que tiene cada orquesta, al estar formadas por individuos diferentes, también tendrán unas necesidades distintas.

En la actualidad, no podemos negar que está presente la dicotomía femenino - masculino en torno a la actividad de liderazgo, y consecuentemente a la de director/a de orquesta. Persiste también el mito de que la mujer no ha desarrollado las capacidades necesarias para ocupar puestos de líder. McClary añade al respecto *«la división entre mente y cuerpo, que ha invadido durante siglos la cultura occidental, se muestra paradójicamente con la máxima fuerza en las actitudes ante la música: el más cerebral e inmaterial de los medios es, al mismo tiempo, el más capaz de comprometer al cuerpo. Esta confusión sobre si la música corresponde a la mente o al cuerpo se intensifica cuando la oposición binaria fundamental entre masculino y femenino se proyecta sobre ella. En la muy importante medida en que la mente se define como masculina y el cuerpo como femenino en la cultura occidental, la música corre siempre el riesgo de que se la considere como un asunto completamente femenino en la cultura occidental, la música corre siempre el riesgo de que se la considere como un asunto completamente femenino (o afeminado), y uno de los medios de afirmar el control masculino del medio consiste en negar la misma posibilidad de la participación de las mujeres, porque, ¿cómo puede ser femenino un asunto si se excluyen de él a las mujeres de carne y hueso?»*.<sup>4</sup>

## Conclusiones

Los cambios sociales y consecuentemente de pensamiento, además del hecho que cada vez más se contemple la «igualdad de género» (igualdad entre sexos), ha producido

<sup>4</sup> McClary, S. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* (1991).

cambios importantes en la sociedad y en el modo de pensar de ésta. Es cierto también que las políticas de igualdad que se aplican no son las mismas en todos los países.

Las mujeres que se dedican a la música en la actualidad son testigos directos de que algunos de los estereotipos han sido (o están siendo) «desmontados» paulatinamente. De este modo poco a poco se está generando un gran número de mujeres-modelo donde verse reflejadas y con quien identificarse. No obstante, existe la convicción o creencia que en el siglo en que vivimos ya no hay discriminación por razón de sexo. Ello implicaría que hombres y mujeres tenemos los mismos derechos y estamos por tanto en condición de igualdad, pero en realidad no es así. Esto no quiere decir (como ya hemos comentado) que no haya habido un número suficiente de mujeres que se dedicaran a la música a lo largo de la historia, sino que muchas de ellas fueron marginadas socialmente, haciendo que la labor de éstas fuera «invisible».

Lo que está tratando de hacer la historia es la construcción de una historia de la música, (incluyendo en ésta la vida y obras de mujeres) contra la Historia de la Música que ha llegado hasta nuestros días. No obstante, y a pesar de que en la actualidad contamos con una mayor bibliografía de mujeres que eran fantásticas intérpretes y compositoras musicales, es necesario no centrarse solamente en su biografía. Así pues, es de capital importancia partir de sus creaciones musicales. Es decir, describir cual es la forma, el fraseo, analizar la armonía de sus piezas...y no adecuarse tan solo a patrones masculinos.

No sería del todo cierto atribuir la creación de ciertos estereotipos a las dificultades a las que se han enfrentado las mujeres compositoras y directoras de orquesta, pero no debemos olvidar que tales prejuicios existieron y que debemos continuar luchando para que no sigan existiendo estas diferencias de género a pesar del camino que se ha logrado recorrer.

La cultura de una sociedad, en este caso la Española, es el espejo en el que la sociedad de mira a sí misma. Por ello, todas esas mujeres creadoras que busquen modelos de referencia se darán cuenta rápidamente de esta carencia y falta de presencia. Esta situación, no hace más que perpetuar estereotipos, hábitos y actitudes y no igualitarias.

Teniendo en cuenta cuál es la situación en la que se encuentra la mujer, son necesarias medidas e impulsos para renovar y desechar viejos estereotipos generando una nueva atmosfera renovada para las generaciones futuras facilitando de este modo el camino (tan poco transitado) a aquellas mujeres que elijan el mundo de la dirección orquestal.

Además de las discriminaciones a nivel laboral y el denominado «techo de cristal» (íntimamente vinculado con labores como la maternidad, las tareas domésticas, la conciliación de la vida laboral y familiar...), a las mujeres que desarrollan su carrera en el ámbito artístico les falta referentes femeninos a los cuales apoyarse. Aunque el sexo masculino ha

asimilado progresivamente el hecho de compartir las tareas del hogar durante el último cuarto de siglo, la mujer continúa asumiendo la carga principal. Además, las mujeres que forman una familia tienen más restricciones en viajar y reubicarse que los hombres en una situación similar. La sociedad todavía no es ve con buenos ojos el hecho que una mujer por cuestiones de trabajo tenga que ausentarse unos días, semanas o meses mientras que esta situación sí es aceptada y/o asimilada (al menos de mejor modo) cuando lo hace un hombre.

Las mujeres están presentes en todas las carreras universitarias que se ofrecen en nuestro país. No puede cuestionar su capacidad para ejercer las actividades profesionales en los diferentes ámbitos (ni mucho menos en la composición y dirección orquestal). Así entonces, continuemos luchando por una igualdad de derechos que esperamos algún día pueda alcanzarse plenamente.

## Bibliografía

- ADKINS CHITI, Patricia (1995): *Las mujeres en la música*. Madrid: Alianza Música.
- AMORÓS, Andrés (1974): *Subliteraturas*. Barcelona: Ariel.
- BOURDIEU, Pierre (1998): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BOWMAN, Wayne D. (1998): *Philosophical Perspectives on Music*. Oxford: Oxford University Press.
- BURKE, Peter (1993): *Obertura: la nueva historia, su pasado y su future*. Madrid: Alianza Musical.
- GORDON, Linda (1977): *Woman's Body, Woman's Right*. London: Penguin Books.
- GREEN, Lucy (1977): *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GREEN, Lucy (2011): *Learning, Teaching and Musical Identity: Voices Across Cultures*. Bloomington: Indiana University Press.
- HUMPHEYS, J.T. (1991): *Thaddeus Bolton and the first dissertation in music education*. *Journal of Reserarch in Music Education*, 38, 138-148.
- KENNETH H. Phillips (1988): *Choral Music Comes of Age*. *Music Educators journal* 75, no. 4.
- LAMB, Roberta (2000): «Feminism, Feminism Research, and Gender Research in Music Education. A Selective Review».
- LIVINGSTON, Carolyn (1991): *Characteristics of American Women Composers: Implications for Music Education*.
- MARTÍ, Josep (2001): *La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva Editorial.

- MCCLARY, Susan (1991): *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*.  
PIÑERO GIL, Carmen (2009): *Arte y Mujer*. Madrid: Horas y horas editorial.  
SCOTT, Joan Wallach (1991): *Gender and the Politics of History*. Nueva York: Columbia University Press.

Recibido el 1 de febrero de 2016

Aceptado el 5 de marzo de 2016

BIBLID [1139-1219 (2016) 21: 157-174



# TÉCNICAS NARRATIVAS MUSICALES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA FEMINIDAD EN EL CINE

## NARRATIVE MUSIC TECHNIQUES IN THE CONSTRUCTION OF FEMINITY IN THE CINEMA

Nieves Febrer Fernández  
*Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)*

### RESUMEN

El objetivo principal de esta comunicación es indagar en los mecanismos que intervienen en el proceso de creación musical, prestando una especial atención a las técnicas narrativas que forman parte del discurso fílmico y que contribuyen a la construcción de la feminidad. El texto que presentamos a continuación se adentra pues en varios enfoques interdisciplinarios relacionados con la teoría cinematográfica y la (etno)musicología feminista.

**Palabras clave:** estudios de música de cine, teoría cinematográfica, (etno)musicología, gramática musical feminista, feminización audiovisual, funciones narrativas musicales.

### ABSTRACT

The main objective of this communication is to investigate the mechanisms involved in the process of musical creation, paying a special attention to the narrative techniques that are part of the filmic discourse and that contribute to the construction of femininity. The text that we present below, is therefore included in several interdisciplinary approaches related to film theory and feminist (ethno)musicology.

**Keywords:** film music studies, film theory, (ethno)musicology, feminist music grammar, audiovisual feminization, musical narrative functions.

## 1. Introducción

La música es un medio de expresión versátil capaz de interactuar con otros lenguajes, como sucede con el cine; cuya gramática sonora aporta un exceso de significante en la imagen cumpliendo una serie de funciones: dialógicas, narrativas, estéticas y/o expresivas que, a su vez, caracterizan determinados signos de puntuación en el discurso. La música es, pues, un medio autónomo que se articula en diferentes parámetros estructurales y formales; y que el oyente ha de descodificar en significados y sentidos.

El sentido, tal y como nos dice Jesús González Requena, es «el significado que se siente, que moviliza cierta emoción y que por ello configura cierto trayecto: el trayecto mismo

de la experiencia del sujeto» (González Requena, 1999: 10). Desde esta perspectiva, la música de cine desata en el/la lector/a una serie de afiliaciones identificativas que generan sentimientos de empatía (o anempatía) en el desarrollo narrativo del texto fílmico. La música, igualmente, potencia la *ley de la verosimilitud* (o *verdad discursiva interpretativa*) que el/la espectador/a acepta con naturalidad. Paradójicamente, esto tiene su explicación en la introducción de un elemento subjetivo sonoro que hace que mientras la presencia de la música es inverosímil, las respuestas emocionales que provoca en el/la oyente son reales (Fraile Prieto, 2008). Se produce, pues, una clara *coherencia sincrónica*:

El ritmo de la música sincroniza (o no) con el movimiento visual y determina la agradabilidad o desagradabilidad del resultado. El receptor procesa la información sonora y la información visual como un todo unívoco y coherente. [...] En definitiva, la música hace que la artificiosidad del lenguaje audiovisual sea aceptada como natural y realista (Benavides, 2014: 29).

Así, participando de toda esta construcción tecnológica, según Béla Balázs: cuando se proyecta en el patio de butacas una película muda vista sin acompañamiento musical, hace que el espectador sienta un profundo malestar, no solamente debido al ruido del aparato proyector; sino porque sirve de apoyo para unificar al público en un espacio de intimidad colectiva. Este fenómeno tiene una razón psicológica: para la película, la música no es sólo un instrumento tradicional para expresar afectividad (*mood*), sino una especie de tercera dimensión de la pantalla (Balázs, 1978). Este nivel, es uno de los más destacados, ya que sitúa el uso de la música como un vehículo de transmisión del contenido emocional gracias a un *valor añadido* (Chion, 1997) que subraya el dramatismo, intensifica los sentimientos y germina en las emociones de identificación de los personajes. Todos estos referentes, en suma, hallan su respuesta formando parte de un proceso de implicación por parte del espectador/a, como veremos más adelante.

## 2. El nivel de la escucha

Profundizando en esta dirección, nos detenemos brevemente en la figura del teórico Roland Barthes (1986), continuador de la escuela estructuralista, quién establece una dicotomía en la que diferencia el acto de *oír*, como un fenómeno fisiológico; frente al hecho de *escuchar*, que es una acción psicológica. Podemos señalar así, según Barthes, tres tipos de escucha:

- a. El ser vivo orienta su audición hacia los índices. Este primer nivel es igual en los animales que en el hombre, ya que se escuchan indicios y señales.

- b. En el segundo nivel se produce el desciframiento, en el cual el ser humano capta signos sonoros que ha de descodificar: «sin duda, en este punto comienza el hombre: escuchamos (como leemos) de acuerdo con ciertos códigos» (Barthes, 1986: 243).
- c. En el tercer nivel, llegamos al espacio intersubjetivo del sentido y del diálogo: yo *escucho* también quiere decir: *escúchame*.

La reflexión sobre estos temas nos acerca a los numerosos trabajos del etnomusicólogo Francisco Cruces, quien concreta que la música opera en el nivel de la escucha debido a la actividad que el oído desarrolla en torno a lo que oye. De esta manera, el sonido es una señal acústica que transmite ordenadamente sensaciones y conceptos: «Comprender un sonido, en un sentido plenamente musical, significa captar la relación que éste mantiene con otros dentro de un conjunto, orden o pauta de organización sonora. Consiste en reconstruir cognitivamente el todo del que forma parte» (Cruces, 2002: s/p). Cruces presenta así distintas nociones acerca de la *coherencia musical*, proponiendo cuatro grandes niveles significativos:

Aunque históricamente los intereses se han ido desplazando de unos niveles a otros, esto no significa que estemos hablando de una sustitución evolutiva, sino más bien de un cierto viraje de perspectivas. Esos cuatro niveles son (1) el de la coherencia gramatical, (2) el de la coherencia textual, (3) la coherencia contextual (o pragmática, o interaccional), y, finalmente, (4) la coherencia sociocultural (Cruces, 2002: s/p).

Para ampliar el texto que sigue, expondremos en qué consiste cada uno de ellos:

- a. La coherencia gramatical: Correlativamente, la música se equipara a un lenguaje (siguiendo la acepción estructuralista del lingüista Ferdinand de Saussure), orientado a una consistencia interna de manifestaciones musicales en forma de una gramática sonora. Hablamos así de un sistema musical por el cual unos elementos se relacionan orgánicamente con otros. El investigador ha de delimitarlo en tres tareas sucesivas : (1) transcribir el sonido, (2) clasificarlo y (3) analizarlo.
- b. La coherencia textual: Se refiere a la consideración de la pieza musical como unidad de sentido. La organicidad de la obra musical contiene un estilo propio y una particular intención comunicativa. Por eso, en última instancia, hay que retornar al texto musical identificando los procedimientos gramaticales que nos han ayudado a descifrar un específico efecto estético.
- c. La coherencia contextual, interaccional o pragmática: En este nivel, el orden que gobierna la producción sonora se busca en el universo musical compartido y continuamente recreado por lo/as ejecutantes y lo/as oyentes. Nos referimos

- a las formas de interacción, ya que la música como hecho social es una actividad colectiva. Es decir, los sistemas musicales se renegocian pragmáticamente a través de la colectividad como un medio ritual; y se reformulan a partir de ejecuciones y actuaciones concretas por parte de los agentes sociales: «La noción de discurso musical refiere, precisamente, a la capacidad del intérprete para ligar entre sí diversas tradiciones sonoras, frases musicales y evocaciones sociales» (Cruces, 2002: s/p).
- d. La coherencia sociocultural: Se relaciona con el mundo social, compartiendo una serie de valores sonoros que nos remiten a un universo más amplio de experiencias: «(a) al estudio de las formas de hacer de los agentes sociales; (b) la detección de homologías, isomorfismos y esquemas prácticos de acción y apreciación y (c) las formas de vinculación sinestésica del canal auditivo con otros elementos del entorno» (Cruces, 2002: s/p). Es destacable así el carácter predominantemente emocional de la escucha, en virtud de la capacidad de evocación y de asociación entremezclada de datos sensoriales.

### 3. Música de cine

Teniendo en cuenta todo lo dicho hasta el momento, la música de cine participa activamente en la dinamización del lenguaje visual, aplicando nuevos sentidos rítmicos y explicativos; aportando información; legitimando la coherencia gramatical, textual, pragmática, sociocultural y estilística del film; e incorporando nuevos niveles dramáticos. De esta forma, añade conocimientos descriptivos y psicológicos, ambienta lugares y épocas, reemplaza diálogos innecesarios y define personajes y estados de ánimo. Al mismo tiempo, acompaña gestos, sucesos, formas o movimientos; anunciando cambios en las secuencias, subrayando objetos que aparecen y/o desaparecen; o detallando efectos y elementos visuales.

Cuando cualquier tipo de música se superpone a una imagen, ésta queda invariablemente modificada; al igual que la imagen cambia la recepción auditiva. Indagando en sus funciones, el camino que nos hemos propuesto se basa en comprender de qué manera interactúa la música con la imagen, y cómo se establece un imaginario sonoro feminizado.

El término *función*, así pues, debe ser interpretado en el sentido de uso y/o asociación, ya que nos permitirá entender minuciosamente los aspectos estéticos, significativos, narrativos y expresivos<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Aún así, debemos recordar que la música es *multifuncional*, ya que su amplia dimensión artística le permite realizar varias funciones al mismo tiempo. Consecuentemente, se debe tener en cuenta que las funciones musicales se superponen unas a otras, emergiendo en diversos estados de progresión.

Podemos señalar varios tipos de música de cine:

- a. Música preexistente: es aquella que se utiliza por motivos narrativos o que pretende favorecer el contexto histórico.
- b. Música incidental (extradiagética): llamada música *de fondo*. Tiene un carácter latente, ya que expresa un sentimiento interior. Por ejemplo, una imagen de un rostro inmóvil acompañado de música turbulenta, nos informa que se está produciendo un pensamiento tempestuoso en la mente del personaje. En este caso, «la música nos da el significado de la imagen: meditación, recuerdo, sueño, espiritualidad, deseo» (Morin, 2001: 158). Hablamos así del poder de proyección de la música de cine, cuya facultad depende de la interrelación de múltiples elementos.
- c. Música diagética: proviene de fuentes naturales de la película, por ejemplo, una radio o una TV. Es aquella que forma parte de la ficción de la película y se desarrolla en el mismo tiempo y lugar que la acción. Se produce, pues, en el espacio sonoro de la diégesis.

En resumen, la caracterización específica de la música de cine es colocar los elementos que intervienen en el filme apoyando la narración, enlazando situaciones, diálogos y personajes: proporcionando el ritmo cinematográfico. La articulación de la puesta en escena, a saber, *el espacio imaginario de la representación*, depende así principalmente de la función estructural, ya que determina en qué momento la música aparece en pantalla. Esta decisión es imprescindible para la buena consecución del producto final.

#### 4. El imaginario sonoro feminizado en el cine

El recorrido que hemos iniciado, se incardina en la complejidad de las funciones narrativas musicales constituyentes de lo femenino en el cine. Desde esta estrategia teórica, nos vamos acercando a los códigos de representación sociocultural, tratando de vislumbrar el tema que nos ocupa: la formulación de un imaginario sonoro feminizado, contenido en una serie de características expresivas y estéticas.

Previamente a la consecución de nuestros objetivos, resaltamos algunos aspectos definitorios acerca de la música en torno al lenguaje cinematográfico.

##### 4.1. La función estética

En primer lugar, tal y como señala el filósofo, sociólogo y musicólogo Theodor Adorno, resulta problemático establecer una estética para la música de cine: «Hasta el momento,

todos los análisis estéticos de los dos medios más importantes de la cultura industrializada, el cine y la radio, han adolecido de un cierto formalismo» (Adorno, 1976: 83). Así, la reflexión estética se ha ocupado preferentemente de las leyes del movimiento y del color y, como ya hemos señalado, de la construcción de los personajes, del montaje y del ritmo cinematográfico.

Las funciones estéticas musicales, pues, son aquellas que conciernen a la creación de un orden semántico y al *estilo* de la película. Nos adentramos a continuación en los parámetros que la detallan:

La música puede, por un lado, influir en el estilo de una secuencia, o de la película en su totalidad, añadiendo un «filtro» estético, o lo que es lo mismo, aportando una atmósfera o carácter particular. O bien puede desempeñar funciones de ambientación apelando a los códigos culturales del espectador, como por ejemplo aludiendo al género filmico, o a la situación geográfica e histórica en la que se desarrolla la narración de la película mediante la utilización de música preexistente de la época, o recreando su sonoridad (Fraile Prieto, 2008: 40).

La música, apuntábamos más arriba, es un objeto único autorreferencial que contiene una dimensión estética/artística ineludible. La autorreferencia se cumple a través de la función poética, tal y como destacó el lingüista Roman Jakobson (1985), en la que partimos de la *estructura bipolar del lenguaje* y hablamos de signos metafóricos y metonímicos<sup>2</sup>. La función poética, es el elemento insólito que a partir de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas establecidas en el lenguaje, le confiere su *sentido*. Una variedad, por tanto, de relaciones históricas y sonoras; de signos articulados y estructurados; de formas y técnicas narrativas; y de introyecciones en base a la memoria. La música, junto con el cine, combina, pues, múltiples códigos (lingüísticos, sintácticos, sonoros, visuales, gestuales, etc.) constituyendo una significación manifiestamente discursiva: es el exceso de material signifiicante presente en el lenguaje, decíamos, el que confiere al texto (sonoro/cinematográfico) una singularidad expresiva que provoca asociaciones comunicativas más allá de los rasgos estructurales.

Durante la relativamente corta historia de la música de cine sincronizada con la imagen, se han ido sucediendo, pues, multitud de tendencias estéticas. Sin embargo, todas las músicas cinematográficas tienen algo en común: «tanto el *sinfonismo postromántico* de los años 30 y 40, el jazz, como las músicas pop de los 50 y 60, el *neosinfonismo* de los 70, el auge de la canción integrada en la película de los años 80, el *minimalismo*, la música electrónica, étnica, etc.» (López Román, 2014: 101).

<sup>2</sup> *Metafóricas*: serían aquellas en las que el signo lingüístico entra en conexión con otros signos ausentes del contexto. *Metonimias*: el signo lingüístico se combina con otros signos presentes en el contexto.

La estética musical opera así engrandeciendo el significado de las imágenes o transmitiendo sentidos latentes, tal y como hemos constatado. Es decir, la música es, incuestionablemente, *metatextual*:

Llamamos metatexto a la información añadida que aporta la música en su propio lenguaje, ya que añade un «texto» propio al ya narrado por las imágenes. A veces la misión de este metatexto es aclaratoria, como una explicación, o pretende transmitir el carácter particular de todo un relato. Dependiendo del contenido del metatexto la música puede sustituir partes del guión, fortalecer el significado, y añadir significados externos (Fraile Prieto, 2008: 447).

## 4.2. La función narrativa

Dada su heterogeneidad semiótica, la música de cine aporta un gran dramatismo al contenido de la historia:

Más que con la forma del discurso o su carácter emocional, tiene que ver con la significación del discurso, y con su interpretación. En este sentido, la música a veces es la que aporta el punto de vista desde el que el espectador debe comprender la película, bien intensificando el significado presente en el interior de la narración (por ejemplo desde el punto de vista de un personaje), bien estableciendo el punto de vista objetivo (colocando al espectador en la situación de un hipotético narrador objetivo de la historia), bien invirtiendo el significado de la narración (colocándolo en la situación de un narrador crítico o irónico). [...] La música puede ayudar a la descripción de un personaje, utilizando elementos musicales que metafóricamente aludan a la personalidad del carácter a describir o a su situación particular dentro de la historia (Fraile Prieto, 2008: 41).

Paralelamente, la música puede aludir a personajes no presentes en el discurso o sustituir hechos. Por eso en ocasiones actúa de elemento anticipatorio y/o *mnemotécnico*, abriendo una escisión entre el que mira y lo mirado, articulando diferentes puntos de vista, y recordándonos a personajes ausentes o a aspectos pertenecientes a momentos anteriores del relato. Uno de los mecanismos más utilizados en esta línea, es el llamado *leitmotiv* musical, como veremos más adelante, que representa tanto a personas como a conceptos, y su uso cinematográfico acontece en la esfera de lo significativo:

La simple existencia de la música en una secuencia señala su carácter dramático, pues la interpretación por parte del espectador del carácter de la música es casi instantánea mientras que el carácter narrativo necesita un mínimo de tiempo para su desarrollo. Un simple acorde disonante puede anticipar el carácter dramático de un segmento narrativo. Así pues, la música sirve en el cine para clarificar la lectura reforzando el sentido narrativo de las imágenes (Blanco Mallada, 2010: 46).

A la luz de estos referentes, Pablo Vila agrega:

La narrativa es uno de los esquemas cognoscitivos más importantes con que cuentan los seres humanos, dado que permite la comprensión del mundo que nos rodea de manera tal que las acciones humanas se entrelazan de acuerdo a su efecto en la consecución de metas y deseos. En otras palabras, si por un lado parece no haber comprensión del tiempo humano fuera de su inserción en un marco narrativo, por otro lado la narrativa sería la única forma cognoscitiva con que contamos para entender la causalidad en relación a las acciones de los agentes sociales (Vila, 1996: s/p).

### 4.3. La descripción de un personaje: el yo en construcción

Más allá del amplio campo esbozado, la música, tal y como señala el sociomusicólogo Simon Frith, funciona como un instrumento de identificación que proporciona modos de manejar la vida pública frente a las emociones privadas; interpretando sentimientos y experiencias que no podrían expresarse de otra manera. Además, la música da forma a la memoria y organiza el sentido del tiempo; intensificando la vivencia del presente mientras que a su vez rememora el pasado.

Las personas que escuchan y hacen música, se identifican pues con un trayecto narrativo. Así, no es difícil entender que nuestra experiencia de la música ocupe un lugar privilegiado de ese yo *en construcción*.

En este sentido, Simon Frith escribe:

La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética. [...] Mi principal interés es sugerir que si la música es una metáfora de la identidad, entonces el yo es siempre un yo imaginado pero sólo podemos imaginarlo como una organización específica de fuerzas sociales, físicas y materiales (Frith, 2003: 184).

En suma, la identidad es, pues, un proceso y un devenir; y la música es, a la par, una importante fuente instrumental de la identidad ya que refleja con intensidad la percepción del yo (como de los otros) y de lo subjetivo a través de lo colectivo. La música, decíamos, es una práctica estética, articulada *en sí misma*. Sin embargo, *el sentido de la música como interpeladora de identidades*, es un asunto complejo que nos sitúa en la *transcodificación* cinematográfica de las legitimaciones, de los sistemas clasificatorios y de las identidades narrativas.

El cine, pues, es una instancia narrativa cuyo propósito es contar historias a través de una serie de personajes. Ya hemos comentado que la música aporta datos descriptivos y



expresivos acerca de la personalidad de éstos; y también acerca de su estado de ánimo, exteriorizando sentimientos. Todos estos rasgos definitorios, hace que las personas desarrollen su *sentido de la identidad* imaginándose como el protagonista de diferentes historias.

Por ende, el relato es el resultado de la manipulación de la historia, ya que muestra la superposición entre narrativas y sistemas afectivos categoriales en la construcción de las identidades sociales. Los relatos cumplen así una *transliteración* del entorno cultural y ayudan a concebir el *sentido social*, escenificando proyecciones y expectativas. De algún modo, necesitamos del proceso narrativo para entender el carácter relacional y secuencial de nuestras identidades, amén de focalizar nuestro pasado:

El tema de aquello que es incluido u omitido en nuestras narrativas nos lleva a otra de las características fundamentales que hace que las narrativas sean tan importantes en la construcción de las identidades sociales: su selectividad. Las narrativas se caracterizan por poseer una especie de criterio evaluativo (Vila, 1996: s/p).

De esta manera, se produce un complicado proceso de negociación. De ahí que algunas interpelaciones se ajusten a la identidad deseada o, por el contrario, se rechacen. En cualquier caso, la identidad siempre necesita de una presencia real o simbólica del «otro» para actualizarse.

Resumiendo: nuestra experiencia de la música es manifiestamente heterogénea, ya que recibimos constantemente información sonora asociada a imágenes, lugares o personas. Los imaginarios cinematográficos, en tanto industria tecnológica sociocultural, artefacto textual, productor de vivencias y subjetividades, creador de identidades sociales, constructor de roles y arquetipos de género; hacen emerger contenidos significativos para la vida del individuo. Así, dentro de los parámetros constituyentes de la película, el/la espectador/a construye un espacio y tiempo imaginarios a través de la diégesis; creando una historia dentro de sus límites; asignando significados conceptuales, simbólicos, literales y/o connotados.

#### **4.4. Las representaciones de la masculinidad y de la feminidad en los medios de comunicación de masas**

Recalamos en este punto la importancia de los medios de difusión artístico-tecnológicos (en nuestro caso: el cine) como parte de la dimensión cultural de los fenómenos de masas:

[...] La aplicación de la tecnología al arte y a los medios de difusión han expandido enormemente la presencia del arte en nuestra vida cotidiana. La música y la literatura, a través del cine, la

televisión y los medios de reproducción del sonido, son hoy un fenómeno social de masas que reclama la atención de las ciencias sociales. Culturalmente el fenómeno solo es índice de un cambio significativo que altera nuestro estilo de vida: pone a disposición de los actores un conjunto de recursos simbólicos y semánticos con los que el actor social puede contrastar la propia experiencia y simular imaginativamente multitud de sentimientos, situaciones, pautas de conducta y mundos posibles, hurgando en la vida ajena y glosando la propia como nunca antes fue posible (Sanmartín Arce, 1993: 113).

La definición de la cultura de masas se desarrolla en un momento en el cual *las masas* son protagonistas de la vida social y participan activamente en las cuestiones públicas. Sobre todo, ponen en circulación un lenguaje propio compuesto según los códigos de la clase hegemónica. Es decir, los mensajes formulados en las comunicaciones de masas vienen configurados a partir de una cultura cuya matriz es «superior», pero que identifica como propia.

Habida cuenta de sus especiales características, los productos de la cultura popular siempre obtienen adscripciones significativas *menores* en comparación con la cultura *alta*, ya que, según el filósofo José Luís Pardo, les separan profundas diferencias tanto en los modos de formación y educación del artista/autor, como en los métodos de producción, en la valoración cognitiva de la obra, o en los procedimientos de apreciación, recepción, interpretación, difusión e influencia (Pardo, 2007: 83). Para contrarrestar estos efectos, se les atribuyen *legitimaciones morales*, como ocurre con el *folk* de Bob Dylan, el rock de Elvis Presley o el *rhythm and blues* de Little Richard, considerándolas canciones protesta, de denuncia social, testimoniales, etc. Cuando hablamos así de *géneros musicales*, nos referimos, fundamentalmente, a una clasificación institucionalizada:

Las convenciones de género (musical) contribuyen a organizar tanto el proceso de creación [...] como el proceso de escucha, ya que enmarcar una canción en un género la situamos en un terreno en el que es posible la comparación con otras y de este modo su evaluación como una buena o mala canción de acuerdo al *standard* (Fouce, 2004: 199).

Esta clasificación está acompañada por una serie de reglas que la definen: formales, técnicas, semióticas, ideológicas y/o performativas. Cada *género* constituye una comunidad de consumo *ideal*, a saber, preferir uno u otro implica desarrollar una elección concreta determinada por un gusto individual marcado por lo social. Lo legítimo es, pues, lo que señala el modelo.

Son varios los estudios que vienen demostrando que los medios de comunicación de masas generan prácticas discursivas preponderantes que propagan las representaciones de la masculinidad y de la feminidad. En la mayoría de las sociedades las representaciones he-

gemónicas son parte del dominio masculino. Esto se explica en la existencia de una eficacia arquetípica que otorga la centralidad del relato al héroe masculino, ya que reproduce simbólicamente mediante un *pacto de ficcionalización* el modelo narrativo hegemónico implícito en la cultura patriarcal.

El caso del *género musical femenino*, es susceptible de recibir significaciones *fuera del canon*, es decir: mientras que el trabajo masculino adquiere connotaciones, decíamos, legitimadoras de verdad y/o autenticidad; el trabajo de las mujeres se manifiesta de un modo *accesorio*. Así, los géneros femeninos, o que están dirigidos *hacia* las mujeres, se consideran menores y, por tanto, son valorados institucional y socialmente secundarios<sup>3</sup>.

#### 4.5. La feminización de la música popular y su sentido melodramático

El cine, es un operador del imaginario colectivo y, por tanto, los personajes femeninos reciben habitualmente un trato subsidiario caracterizado por una construcción icónica melodramática. La categorización del *sentido melodramático* aborda su orientación hacia una audiencia femenina debido al tratamiento narrativo de historias culturalmente asignadas como propias de las mujeres. El melodrama «es un género así considerado de/para mujeres, y desprestigiado como un consumible de ficción lacrimógena» (Santos, 2003: 953).

El código músico-visual se ve afectado, así pues, a partir de la construcción del personaje, y siendo el género de éste el que determina el discurso musical: timbre, orquestación, color, ritmo y/o armonía, puestos al servicio del relato (Blanco Mallada, 2010). Mientras que los temas musicales masculinos se corresponden con motivos épicos, orquestados, fuertemente sincopados y con variaciones rítmicas; la gramática sonora femenina se desenvuelve generalmente a través de ciertos instrumentos de cuerda o de viento. Precisamente es el timbre la dimensión sonora más relevante para la construcción y constitución de la identidad sexual y de género, a saber, «aquella cualidad del sonido que nos permite diferenciar una misma melodía tocada por una flauta, un violín o por Kiri Te Kanawa. Así un mismo texto puede tener distintas lecturas según qué voz la interprete» (Ramos López, 2003: 112).

El timbre dota a la música de cierto carácter, como veíamos, sinestésico, ya que se asocia a distintas sensaciones. El timbre instrumental expresa, así pues, debido a su naturaleza sonora, connotaciones ilustrativas alrededor de una serie de parámetros sensoriales, conceptuales y/o afectivos. A la luz de estas ideas, una de las técnicas más empleadas en

<sup>3</sup> Es de obligada mención en este punto el trabajo de la musicóloga Marcia Citron (1993) acerca de las cuestiones y prácticas canónicas dominantes musicales, discursivas y/o compositivas; según las cuales la mujer queda excluida en la historiografía del concepto de creación musical.

la música cinematográfica es el uso de determinados instrumentos, dando lugar a numerosos estereotipos. La explicación a este hecho tiene que ver con la memoria cultural que se adscribe a diferentes timbres para diversas situaciones concretas (López Román, 2014: 212 y ss.).

Exponemos brevemente algunos ejemplos de *sinestesia cultural*:

- a. Flauta: intelectualidad, lo sublime, la dulzura, la feminidad, la infancia.
- b. Oboe: mediterráneo, romanticismo, lo pastoral.
- c. Clarinete: elegancia, corrección, caballerosidad.
- d. Fagot: la simpatía, jocosidad, intrascendencia, masculinidad.
- e. Trompas: majestuosidad, la caza, lo épico.
- f. Arpa: feminidad, fantasía, delicadeza, infancia, agua, transparencia.
- g. Trompetas, Trombones y Tuba: marcialidad, belicosidad, lo popular.
- h. Órgano: religiosidad, fe, piedad, misterio.
- i. Violines: elegancia, romanticismo, trascendencia.
- j. Violonchelos: expresividad, romanticismo.
- k. Contrabajos: oscuro, nebuloso.
- l. Instrumentos electrónicos: remiten a la modernidad.
- m. Instrumentos étnicos: señalan contenidos culturales.

En ocasiones, los compositores utilizan algunos de estos timbres instrumentales para resaltar, apoyar, subrayar y/o caracterizar historias, personajes u objetos; aprovechando las asociaciones culturales que generan. El timbre instrumental, junto con la imagen, consta de un carácter manifiestamente *adjetivo*, por lo cual es empleado como una vertebración útil y directa de comunicación con el/la espectador/a. Del mismo modo, los efectos instrumentales poseen cualidades que se relacionan inmediatamente con aspectos metatextuales, tales como: luminosidad, oscuridad, seguridad, majestuosidad, dignidad, suspense, etc.

En la historia del cine podemos ver numerosos ejemplos. Elegimos a continuación un fragmento significativo para nuestro análisis: La elección de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) nos muestra composiciones realizadas por Vangelis como *Blush Response*, segmento sonoro que refleja grandiosidad, tensión, oscuridad y decadencia; y que deriva en un bello tema con un nivel tímbrico de tonalidades diáfanas, connotativas de la feminidad de la replicante Rachel (Sean Young). Existe además una gran variedad de referencias compositivas. En la película se puede apreciar jazz, blues, sinfonía, *techno*, motivos árabes y orientales, etc., que responden al universo diegético multiétnico, intercultural e intertemporal que configura la vida de Los Ángeles del 2019. El hilo conductor en *Blade*

*Runner* puede decirse que es la frialdad (apatía) y la calidez (empatía): el protagonista, llamado Deckard (Harrison Ford), tiene un trabajo dominado por la indiferencia ante sus víctimas, pero que evolucionará hasta identificarse con el sufrimiento de éstas. Estos seres cibernéticos aparentemente insensibles, sin embargo, muestran al final más emociones que los propios humanos (Iglesias Simón, 2005). En *Rachel's song*, el timbre nos recuerda a una caja de música y nos remite al mundo de la infancia y de la inocencia. *Love theme*, acompaña a todos los replicantes en algún momento de la película, representando una sonoridad ambigua de la relación que se establece entre éstos y el *blade runner* que los persigue (además de las reacciones emocionales que permiten diferenciar replicantes y humanos). El timbre principal de la melodía está interpretado por un saxofón, que subraya tanto la calidez de Rachel como la singular muerte del replicante Roy (Rutger Hauer).

#### 4.6. Las canciones

Es un hecho reciente que las canciones populares se contextualicen en expresar un mundo feminizado. Al igual que en otras muchas manifestaciones artísticas, en la música popular el canto es hegemónico de los hombres, mientras que por el contrario las mujeres están relegadas al canto menor.

Tal y como señala Pilar Ramos López (2003), en algunos géneros musicales como en el bolero, sin embargo, la mujer ha ocupado un papel relevante. La clave del bolero se sitúa en los temas, en las pasiones amorosas imposibles e irrealizables, en los dramas cotidianos y en las despedidas amargas. La imagen de la feminidad en su gramática musical se consigue así mediante un *leitmotiv* de signos sonoros que nos evocan a la vivencia extrema del tiempo, a la rememoración del pasado, a la melancolía, al recuerdo, a la experiencia romántica del idilio, al desengaño, a la ausencia, a la renuncia del amor, al sufrimiento, a la herida, a la espera y/o al reproche; de tal forma que la música intensifica y feminiza la trayectoria temática narrativa.

Las canciones y las melodías son, pues, esenciales para recordar cosas que sucedieron en el pasado. Organizan nuestro sentido del tiempo, como ya hemos subrayado, intensificando el presente y dando forma a la memoria:

La música popular del siglo XX ha tenido en su conjunto un sesgo nostálgico [...] El hecho de ser joven se vive intensamente, con sentimiento encontrados por la impaciencia de que el tiempo pase y el lamento porque así ocurra, en una serie de momentos físicamente intensos que trascurren velozmente y que serán los que codifique la nostalgia (Frith, 2001: 425).

En la mayoría de las canciones populares, la letra se suma a un estilo interpretativo que recalca la moralidad, la cultura o el momento histórico:

Se trata de vivencias sentidas durante la audición al entrar en el espacio imaginario creado por la canción, en el cual, tanto el texto de las canciones como la música, la expresiva gestualidad de la interpretación, los timbres y la calidad de la voz, la participación de los asistentes [...] despliegan imágenes culturales [...] De ahí que las canciones, al dilatar la duración y abrir un espacio para su contemplación, sumen a todo su sonido la memoria original del encuentro y, mediante la irrupción del recuerdo, llenen la experiencia con la energía adicional acumulada en la memoria. Al desvelar este proceso entendemos mejor el modo como los imaginarios culturales moldean la vivencia en la intimidad de esa peculiar relación entre la identidad de la persona y la intensidad de la experiencia estética (Sanmartín Arce, 2010: 170 y ss.).

En general, desde la segunda mitad del siglo XX, la expresión estereotipada de la mujer en la música popular reproduce los papeles tradicionales de los géneros. El caso español no es distinto:

En la España del franquismo las tonadilleras cantaban letras que perpetuaban el papel subordinado de la mujer. Su manera de vestir y sus opiniones, su complacencia con el poder político, su apego a la religiosidad más popular, su estilo musical [...] todo ello las alejaba de cualquier reivindicación feminista. Pero la fuerte personalidad de estas cantantes, su presencia en el escenario, la fuerza de su voz, el carácter de su música (afirmativas, poderosas, arrogantes, tan cercanas al pasodoble y la música de los toreros), el que mantuvieran a sus familias y estuvieran de gira por España y América, todo ello proponía al mismo tiempo un tipo de mujer y de relaciones de género que no eran precisamente las alentadas por el régimen (Ramos López, 2003: 113).

En términos musicológicos, de acuerdo con el tradicionalismo franquista, la música folklórica formaba parte de la tradición musical del país, con la asimilación de sevillanas, jotas, rumbas o *seguidillas*. Ahora bien, dentro del folklore se advierte el desarrollo de unos géneros en detrimento de otros, ya que el Régimen propagaba los valores procedentes de ciertas regiones como Andalucía, Castilla o Aragón. En torno a este arquetipo de artista folklórica, encontramos personalidades como Carmen Sevilla, Marujita Díaz, Paquita Rico o Lola Flores; mujeres artistas destinadas a la interpretación de la copla, de la canción española y/o de cantos representativos de los ideales musicales de la época:

A pesar de que todas estas folklóricas aparecen próximas a la música flamenca y la canción española, directa o indirectamente vinculadas al cine, durante los años sesenta los números más aflamencados conviven u otorgan mayor espacio a actuaciones cuyo núcleo son otras

canciones populares contemporáneas, como boleros, pasodobles o chotis (Sánchez Rodríguez, 2013: 477).

Pensemos también en la reencarnación de las heroínas melodramáticas en la historia del cine español de los últimos años. Tomemos como ejemplo la película *Tacones Lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991) donde «la música se integra en el drama. Cada una de las notas musicales vivifican la nostalgia y suponen una herramienta narrativa más, al ritmo de bolero, donde sus letras se convierten en parte esencial del guión y constituyen parte del trabajo narrativo» (Bello Caballero, 2010: 145). *Tacones Lejanos* es un melodrama en el que deambulan personajes complejos a través de turbulentas relaciones familiares, asesinatos y adulterios. Su estructura narrativa deriva de un collage escenificado en el que se entremezclan distintos argumentos microepisódicos, añadiendo, además, una relación con el mundo de la parodia, la teatralidad, la farándula y el espectáculo cuando el travestí Femme Letal (Miguel Bosé) interpreta el bolero *Un año de amor*.

Con este ejemplo, vemos cómo las letras son el signo de una voz y funcionan como *actos de habla*, movilizando significados no sólo semánticamente, sino como estructuras del sonido que son signos directos de la emoción: «Las letras implican ruegos, órdenes, desdén, declaraciones, mensajes e historias» (Frith, 1978: 121). Es precisamente con la voz con la que establecemos una mayor conexión; ya que podemos apropiarnos de las interpretaciones. Según Frith, es en la voz (y no en la letra) lo que nos provoca una reacción.

Del mismo modo, *Tacones Lejanos* introduce *la necesaria deconstrucción del entramado ideológico* en torno a los aspectos de género en la teoría musical:

Desde las teorías y metodologías feministas la revisión de constructos musicales que, impregnados ideológicamente como propios del varón, tienden a la legitimación como valores superiores de conceptos como los de neutralidad, abstracción, universalidad, autonomía, individualidad y originalidad abrieron varios frentes de estudio que prontamente fueron acompañados por nuevas lentes de estudio no menos transgresoras: la musicología gay y lesbiana. Estos planteamientos deconstructores del orden patriarcal establecido que se perpetúa por medio de la producción y reproducción, sobre todo en el ámbito educativo musical, de prácticas y significados musicales de género (Green 1997: 3) serán, desde su nacimiento, objeto de la más violenta crítica y rechazo por parte de la musicología académica (Piñero Gil, 2003: 46)

Dentro de la musicología feminista, los aspectos más ampliamente destacados por investigadoras como Susan McClary (1991) se han referido a la música como un discurso de género en su narrativa musical, y a las estrategias de las mujeres músicos:

Las mujeres con el fin de sortear los múltiples obstáculos que les han sido impuestos para participar plenamente en el mundo musical y, especialmente, en el de la composición. Entre los obstáculos de todo tipo que las compositoras han padecido, destaca la imposibilidad de acceder a un entrenamiento técnico adecuado, lo que supone de partida un empobrecimiento de las posibilidades de las mujeres en el campo creativo musical (Piñero Gil, 2003: 51).

Finalizando el eje central de este epígrafe, *Tacones Lejanos* ilustra asimismo la feminización del bolero, siendo, decíamos, un fenómeno reciente. Esta película se inscribe plenamente en el nivel contextual del exotismo español debido a la intertextualidad en el manejo de las citas, a las evocaciones sociales y al uso de las tradiciones sonoras, donde se plasman los tópicos y los arquetipos culturales. Son canciones en las que «consecuentemente con la visión del mundo melodramático, la comprensión del amor se organiza a partir de dicotomías fácilmente identificables: el contraste entre realidad e ilusión; presencia y ausencia; luz y oscuridad, repitiéndose los *tropos* de la fatalidad y las imaginерías de la pasión» (Marco González, 2010: 180).

Los *cultural studies* han valorado muy especialmente las imágenes transmitidas por las figuras femeninas de la música popular, estudiando así detenidamente la expresión de la sexualidad, resaltando cómo los géneros populares refuerzan la deificación sexual de la mujer. Lucy Green justifica la existencia de un mayor número de mujeres cantantes en el hecho de que éstas no utilizan ningún instrumento, sino que hacen uso de un elemento natural (su voz) sin llegar a manipular tecnología. Cantar, así, reproduce la feminidad, ya que no hay una mediación material interruptora, creando asociaciones culturales:

La cantante que manifiesta un alto grado de atractivo sexual, afirma y reproduce categóricamente las mismas definiciones patriarcales de su feminidad [...] Con independencia de la calidad de su actividad musical y de su capacidad de controlar los significados intrínsecos, se la juzga por su exhibición [...] La imagen de la cantante asalariada, que exhibe su cuerpo y su voz en público, se ha relacionado en casi todas las sociedades con la de la seductora sexual (Green, 2001: 38 y ss.)

## 5. A modo de conclusión

Con estas palabras de Lucy Green, cerramos el presente artículo. En definitiva, hemos indagado hasta aquí en los mecanismos que intervienen en el proceso de creación musical, prestando una especial atención a las técnicas narrativas que forman parte del discurso fílmico y que contribuyen a la construcción de la feminidad.



Nuestro cometido en este breve trabajo se ha basado en intentar extraer la sustancia femenina de la gramática musical cinematográfica a partir de las interrelaciones existentes entre los parámetros que conforman su lenguaje.

Los resultados de esta propuesta nos han conducido hacia un sistema de comunicación simbólico compuesto por signos visuales, sonoros y verbales; así como a los recursos narrativos, discursivos, expresivos y formales; los mecanismos receptivos; y las técnicas de feminización audiovisual, trazando un entramado por el que descubrimos las relaciones entre fenómenos culturales y musicales; las representaciones de género en el cine a través de la música; y los arquetipos culturales e identidades sociales y colectivas.

## Bibliografía

- ADORNO, THEODOR (1976): *El cine y la música*. Madrid, Fundamentos.
- BALÁZS, BÉLA (1978): *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BARTHES, ROLAND (1986): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós.
- BELLO CABALLERO, JUAN ANTONIO (2010): «De cantante pop a gran dama de la canción», en Antonio Castro (coord.), *Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid, Ediciones J.C.
- BENAVIDES, JUAN ANTONIO CÉSAR (2014): «La aparente contradicción entre música e imagen en el cine», en C.I.N.E.M.A. *Composición e investigación en la música audiovisual*. Madrid, Vision Libros.
- BLANCO MALLADA, LUCIO (2010): «Música para el cine», en *Trama y Fondo*, n° 29, pp. 45-60
- CHION, MICHEL (1997): *La música en el cine*. Barcelona, Paidós.
- CITRON, MARCIA (1993): *Gender and the music canon*. Cambridge University Press.
- CRUCES, FRANCISCO (2002): «Niveles de coherencia musical: la aportación de la música a la construcción de mundos», en *TRANS. Revista transcultural de Música*, n° 6 (artículo 2) Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/225/niveles-de-coherencia-musical-la-aportacion-de-la-musica-a-la-construccion-de-mundos> [accesado el 21 de septiembre de 2009].
- FOUCE, HÉCTOR (2004): *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España: Madrid 1978-1985*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- FRAILE PRIETO, TERESA (2008): *La creación musical en el cine español contemporáneo*. (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca.
- FRITH, SIMON (2001): «Hacia una estética de la música popular», en Francisco Cruces (coord.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta.

- FRITH, SIMON (2003): «Música e identidad», en Stuart Hall y Paul du Gay (comp.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu.
- GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS (1999): «La cifra de Edipo», en: *Trama y Fondo*, n° 7, pp. 9-30
- GREEN, LUCY (2001) [1997]: *Música, género y educación*. Madrid, Morata.
- IGLESIAS SIMÓN, PABLO (2005): «Aproximaciones a un análisis sonoro del discurso cinematográfico: *Blade Runner* de Ridley Scott», en *Área Abierta*, n° 11, s/p
- JAKOBSON, ROMÁN (1985) [1963]: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Planeta Agostini.
- LÓPEZ ROMÁN, ANTONIO (2014): *Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica*. (Tesis doctoral). UNED.
- MARCO GONZÁLEZ, ANA (2010): *Aquí me siento a cantar: presencias de la canción popular mexicana en la narrativa hispánica contemporánea*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada.
- MCCCLARY, SUSAN (1991): *Feminine Ending. Music, gender and sexuality*. University of Minnesota Press.
- MORIN, EDGAR (2001) [1956]: *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Paidós.
- OLARTE MARTÍNEZ, MATILDE (2012): «La descripción musical del héroe: realzando los temas populares desde la creación incidental», en Teresa Fraile y Eduardo Viñuela (eds.), *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Arcibel Editores.
- PARDO, JOSÉ LUÍS (2007): *Esto no es música: introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- PIÑERO GIL, CARMEN CECILIA (2003): «La transgresión de Euterpe: música y género», en *Dossiers Feministes*, n°7, Dedicado a: No me arrepiento de nada: mujeres y música, pp. 45-64
- RAMOS LÓPEZ, PILAR (2003): *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid, Narcea.
- ROBERTSON, CAROL (2001): «Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres», en Francisco Cruces (coord.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, VIRGINIA (2013): *La banda sonora musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine de la filmografía española de los años sesenta*. (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca.
- SANMARTIN ARCE, RICARDO (1993): *Identidad y creación, horizontes culturales e interpretación antropológica*. Barcelona, Humanidad.
- SANMARTIN ARCE, RICARDO (2010): «Creación y canto. La pena y la gloria del canto», en *AIBR*, Vol. 5, n° 2, pp. 169-188.
- SANTOS, LIDIA (2003): «Melodrama y nación en la narrativa femenina del Caribe Contemporáneo», en *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, Núm. 205, pp. 953-968.

VILA, PABLO (1996): «Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones», en *TRANS. Revista transcultural de Música*, n° 2 (artículo 14) Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones> [accesado el 19 de noviembre de 2015].

Recibido el 3 de febrero de 2016  
Aceptado el 10 de abril de 2016  
BIBLID [1139-1219 (2016) 21: 175-193



DEL SALÓN AL MONASTERIO.  
LEOCADIA ZAMORA, UN RETRATO DE MUJER EN LA CORTE ISABELINA  
*FROM THE HALL TO THE MONASTERY. LEOCADIA ZAMORA,  
A PORTRAIT OF A WOMAN IN ISABEL'S COURT*

Mariángeles Pérez-Martín<sup>1</sup>  
*Universitat de València*

*Mas si algún eco del arpa,  
Que hoy a romper me decido,  
Logra vencer al olvido  
Y al voraz tiempo burlar,  
A par de mi nombre tu nombre querido  
Por siglos futuros se oirá resonar.*  
GERTUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA (1850: 311)

RESUMEN

Leocadia Zamora Quesada (Puerto Príncipe, 1819 – Oviedo, 1891) fue la mujer más bella de la España de Isabel II. Así lo aseguraba un artículo de *Blanco y Negro* en 1959. El periodista hacía tal afirmación a la vista del retrato de Federico de Madrazo y Kuntz, 1847, una obra que causó sensación en la época. La retratada mantuvo buena relación con el pintor, como se aprecia en la correspondencia. Leocadia alcanzó gran relieve social en la corte tras instalarse en Madrid junto a su familia, poseía una voz musical con la que amenizaba las veladas en salones como los de la condesa del Montijo, y fue muy amiga de Francisca y Eugenia de Montijo, y de la reina Isabel II. Tras recorrer varias ciudades europeas y, según algunas crónicas, tras varios amores frustrados, entre ellos su sobrino Rafael Zamora y Pérez de Urría, III marqués de Valero de Urría, se recluyó en un monasterio.

**Palabras clave:** Isabel II, sociabilidad femenina, monjas fundadoras, Federico de Madrazo y Kuntz, retrato siglo XIX, Washington Irving, conde de Peñalver.

ABSTRACT

Leocadia Zamora Quesada (Puerto Príncipe, 1819 – Oviedo, 1891) was the most beautiful woman in the Spanish court of Isabel II. At least that says an article published in *Blanco y Negro* (1959). The journalist made this statement watching the portrait by Federico de Madrazo y Kuntz (1847). This work caused a great sensation at the time. The portrayed maintained good relationship with the artist, like can

<sup>1</sup> M.Angeles.Perez-Martin@uv.es. Esta investigación se ha desarrollado con una Ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en el Programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU14/04087).

see in their letters. Leocadia achieved great social relief in Court after settling in Madrid with his family. She had a musical voice that enlivened the evenings in *salones* like the Countess Montijo, and was a close friend of Francisca and Eugenia Montijo, and Queen Isabel II. After a tour of several European cities and, according to some accounts, after some failed loves, including her nephew Rafael Zamora Perez de Urría, III Marquis Valero de Urría, retreated to a monastery.

**Keywords:** Isabel II, Female sociability, Founding nuns, Federico de Madrazo y Kuntz, Nineteenth Century portrait, Washington Irving, Count of Peñalver.

En 1924 veía la luz el libro *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*, un texto que había sido premiado en el concurso convocado por la Junta de Iconografía Nacional en 1920, y cuyo objeto —tal como sus autores Joaquín Ezquerro del Bayo y Luis Pérez Bueno afirman en el prólogo— era «documentar con fechas las biografías de ciertas damas, fechas que ni aun ellas mismas recordarían». La intención del texto era mostrar únicamente su influencia en el periodo que marcaba el concurso, pues: «a casi nadie puede interesar cuando se trata, por ejemplo, de una actriz si actuó hasta un determinado año. Basta saber fue notable cierto periodo, aunque luego desaparezca sin dejar huella» (1924: VII). Esta opinión fue la tónica general en lo que a historiografía sobre mujeres se refiere durante el siglo XIX y buena parte del XX. Afortunadamente, hoy somos conscientes de la trascendencia de «dejar huella» y de cómo la disciplina histórica ha silenciado las experiencias y contribuciones de las mujeres. Por eso —como señala Mónica Bolufer en su estudio—, «la historia de las mujeres asumió, desde sus inicios, la necesidad y el reto de dar a conocer las vidas y experiencias femeninas, utilizando para ello, entre otros recursos, el enfoque biográfico» (2014: 87).

En el mencionado texto premiado, Ezquerro y Bueno (1924) reunían más de ciento ochenta retratos de mujeres entre los que había reinas, aristócratas y mecenas, incluso algunas de ellas, además de destacar por su posición y belleza, habían dejado su impronta como cantantes, pintoras o escritoras. Una de las damas seleccionadas por los autores en su recopilación era Leocadia Zamora y Quesada (Puerto Príncipe, 1819 – Oviedo, 1891), cuya reseña acompañaban del magnífico retrato que Federico de Madrazo y Kuntz (Roma, 1815 – Madrid, 1894) había realizado en 1847 por encargo de la madre de la modelo<sup>2</sup>. Con estas palabras reseñaban los autores la biografía de Leocadia, incluida en la categoría de «belleza»:

Brilló esta dama, por su extraordinaria belleza y dotes de talento y gracia singular, en la Corte de D.<sup>ª</sup> Isabel II y en los salones de la Condesa del Montijo, «centro de la alta política», según

<sup>2</sup> *Leocadia Zamora*, 1847. Madrid, Colección Particular. Probablemente, debido al gran éxito de la pintura el hermano del pintor, Luis de Madrazo Kuntz (Madrid, 1825 – 1897), poco después copió el retrato (c. 1847-48).

frase del erudito académico Pérez de Guzmán. Era la época de los grandes bailes, y bailando se caminaba hacia la revolución. Y así en los bailes de la Condesa de Vilches, de Superunda, de los señores de Lasala, de Osma y tantos otros nobles o plebeyos enriquecidos, en todos los salones figuró la señorita de Zamora, distinguiéndose por su belleza, espléndida de encantos, siendo adorada por cuantos tuvieron la dicha de tratarla.

Era hija D.<sup>o</sup> Leocadia, de D. Manuel Zamora y de D.<sup>o</sup> Dolores de Quesada, noble matrimonio cubano que estableció su residencia en esta Corte, entrando pronto en relaciones con toda la sociedad aristocrática. El triunfo de Leocadia Zamora aún se acrecentó entre la gente cortesana por la amistad íntima que contrajo con D.<sup>o</sup> Isabel II y con la que años más tarde había de ser Emperatriz de los franceses. Durante los años de la Revolución, figuró ya muy poco D.<sup>o</sup> Leocadia en las mundanas fiestas. Luego, misterios del corazón humano, contrariedades del espíritu, reprimidas vocaciones, lo cierto es que se retiró al convento de Carmelitas de Alba de Tormes. Y poco tiempo después de la Restauración, hizo una breve aparición en Madrid para trasladarse a Oviedo, donde fundó a sus expensas un convento de la Orden de Carmelitas, y donde piadosamente terminó sus días. La única hermana que tuvo D.<sup>o</sup> Leocadia casó con el Conde de Peñalver, y fue madre del ex Alcalde de Madrid, de grata memoria.

Esta dama de origen cubano fue una mujer que, sin haber destacado profesionalmente en ninguna disciplina, gozó de la admiración de importantes personalidades de la época. Se distinguió por su belleza y alcanzó gran relieve social en la corte isabelina tras instalarse en Madrid junto a su familia. El estudio de su figura, inscrita en el contexto madrileño de mitad del siglo xx, permite reflexionar sobre las circunstancias históricas y los valores simbólicos que la biografiada compartía con sus contemporáneos, y cómo esas normas y convenciones, que en muchas ocasiones se presentan como marcos fijos, adquieren múltiples matices en función del sujeto —además de la pertinencia historiográfica en aras de recuperar esas vidas «robadas» del pasado, olvidadas por la historia oficial (Bolufer, 2014: 94).

## 1.- De los bailes y salones madrileños

Leocadia Zamora nació en Puerto Príncipe, en 1819, era hija de José María Zamora Coronado y de María Ángeles de Quesada y Guerra<sup>3</sup>, dama descendiente de una familia de antiguo linaje en la ciudad cubana. José María estudió leyes en Guatemala, se graduó en la

3 Sobre el nombre de los padres de Leocadia Zamora existen divergencias en las reseñas de los diversos autores. En el texto de Ezquerro y Bueno (1924) se dice que era hija de Manuel Zamora y Dolores de Quesada, mientras que en el artículo de Monte-Cristo (1907) se afirma que su padre era Nicolás Zamora. El mismo autor años más tarde (1921) señala que Manuel Zamora y Dolores Quesada eran sus padres. Sin embargo, Fernández Piza (1979) en su artículo sobre «Don José María de Zamora y Coronado» afirma que este se casó con María Ángeles Quesada y Guerra, y que Leocadia Zamora era hija de ambos. Por otro lado, en el Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN) existen varios documentos relativos a la familia Zamora sobre la renuncia y cesión de los derechos a la herencia de M.<sup>o</sup> de los Ángeles Quesada, otorgados por su hija M.<sup>o</sup> Dolores Zamora a favor de sus hermanos, y otros por Leocadia Zamora y Quesada a favor de los hijos de su hermana Joaquina.

Universidad de San Carlos trasladándose después a España para ampliar conocimientos. El matrimonio Zamora-Quesada tuvo una numerosa descendencia: Rafael Zamora y Quesada se casó con la marquesa de Valero de Urría, descendiente de los primeros conquistadores de la isla; de este matrimonio nacería Rafael Zamora y Pérez de Urría<sup>4</sup>, III marqués de Valero de Urría, del cual según afirmaron algunas crónicas estuvo enamorada su tía Leocadia. Además, su hermana Dolores Zamora Quesada se casó con José Narciso de Peñalver y Peñalver, y fueron padres del que sería alcalde de Madrid, Nicolás Peñalver Zamora, III conde de Peñalver y V marqués de Arcos<sup>5</sup>, con el que su tía Leocadia mantuvo una estrecha relación. Su otra hermana, Joaquina se casó con Charles Robert Beauclerk<sup>6</sup>. Por otro lado, Leocadia era también prima de Jesús Jiménez Zamora, presidente de Costa Rica, de quien la historiografía destaca su frase: «El pueblo que tenga más y mejores escuelas, será el mejor de los pueblos»<sup>7</sup>.

El padre de Leocadia fue un hombre ilustre, «uno de aquellos ejemplos notables de lo mucho que el talento pueda alcanzar cuando está unido con la integridad, con una conducta intachable y con el amor al trabajo» (Molina, 1851: 77). Nacido en Cartago, era hijo de una de las familias más antiguas del país. A los trece años fue enviado a estudiar a la ciudad de León donde permaneció seis años hasta graduarse. Después pasó a Guatemala y allí realizó una pasantía durante dos años. En 1809 emprendió viaje a Madrid llevando recomendaciones para la Audiencia; allí la suerte le deparaba un duro golpe, su buque fue apresado por los corsarios en la travesía de Honduras a La Habana y le robaron todo lo que llevaba consigo. Desembarcó en La Habana sin recursos para continuar el viaje y decidió quedarse y ejercer su profesión. Pronto pudo reponer sus pérdidas y adquirir reputación; gracias a sus

4 Rafael Zamora y Pérez de Urría (18??-1908), escritor, nació en el concejo de Carreño sin que se sepa el año exacto, en el siglo XIX. El marqués de Valero de Urría se instaló en Oviedo tras fundar su tía Leocadia Zamora un convento de Carmelitas Descalzas en la ciudad. Formó parte de la Extensión Universitaria. Escribió algunos artículos y obras con el sobrenombre de Iscariotes Val de Ur. Fue director de la Escuela de Artes e Industria en 1901, vicepresidente de la Cruz Roja en 1904, y primer presidente de la Sociedad Filarmónica de Oviedo. Falleció en Oviedo en 1906.

5 Nicolás Peñalver Zamora (La Habana, 1853 – Madrid, 1916) fue tres veces Diputado a Cortes por Oviedo (1891-92, 1896-98, 1898-99); fue senador por la provincia de Matanzas (1884-85) y Oviedo (1899-1907), y vitalicio (1907). Fue tres veces alcalde de Madrid (1892, 1895-1896, 1907-1909). Como alcalde contribuyó en la construcción de la Gran Vía y creó la Asociación Matritense de Caridad y otros servicios como la Banda Municipal. El 27 de junio de 1881 sucedió a su padre Narciso José de Peñalver y Peñalver en el título de conde de Peñalver. En 1916 sucedió a su tío Ignacio de Peñalver y Calvo en el título de marqués de Arcos.

6 Charles Robert Beauclerk (1802-1872) era descendiente de la casa ducal de Saint Albans, bastarde de la Real de Stuart (hijo legítimo de Charles George Beauclerk).

7 Jesús Jiménez Zamora (Cartago, 1823 – 1897) era hijo de Ramón Jiménez Robredo y Joaquina Zamora Coronado (hermana del padre de Leocadia). Fue Presidente de Costa Rica de 1863 a 1866; en 1868 derrocó al presidente electo, pero fue muy impopular siendo derrocado en 1870. Entre los logros de su gobierno está la educación: fundó el colegio San Luis Gonzaga. Organizó la educación primaria y la declaró gratuita y obligatoria en 1869. Estableció una Escuela Normal para maestros en San José en 1869 y la Inspección de Escuelas. Contrató profesores europeos para orientar la educación. Manejó las finanzas públicas con austeridad, fundó el Banco Anglo Costarricense, realizó el censo de población, abolió el monopolio del tabaco, fundó el Registro Público de la Propiedad, impulsó la creación de la Casa de Reclusión de Mujeres. Fue padre del tres veces Presidente de la República, Ricardo Jiménez Oreamuno. En: <http://www.asamblea.go.cr> [1-XI-2015].



aptitudes fue llamado a la Audiencia de Puerto Príncipe y en esa ciudad se casó y estableció su domicilio. En 1826 fue nombrado asesor de la Superintendencia de La Habana, sustituyendo al superintendente en sus ausencias y enfermedades. En 1845 obtuvo la regencia de la Audiencia de La Habana. Tras lo cual, en 1849, fue designado como vocal de la Junta Suprema de tribunales del reino en Madrid. Zamora no solo se distinguió como jurisconsulto y administrador financiero, sino también como escritor. Su *Biblioteca de legislación ultramarina* (1844-46) fue una obra muy apreciada y consultada. Además, escribió numerosos informes sobre el gobierno de la isla de Cuba que enviaba a España.

Sobre su hija Leocadia, la primera noticia —que tenemos constancia— de su presencia en España data del 17 de septiembre de 1844: el diario *El Herald* (1844: 3) en su «Gacetilla de la capital» se hacía eco de la celebración que, con motivo de los «días de la condesa viuda del Montijo», había tenido lugar en la casa de campo de la condesa, situada entre los dos Carabancheles. En esa fiesta se inauguraba un teatro recién construido en la casa, en cuyo escenario se cantó «el primer acto de la *Norma* con admirable propiedad [...] Desempeñaba la parte de Norma la señorita Leocadia Zamora; la de Adalgisa, la sobrina de la condesa; la de Clotilde, su hija menor». Los coros y la orquesta dirigida por el Sr. de Iradier contribuyeron al éxito de la pieza, «del cual cupo la más bella parte a las señoritas de Zamora y de Montijo». Afirmaba el cronista que pocas veces, no ya entre aficionados sino en los teatros públicos, se podían oír piezas mejor ejecutadas; por lo cual «las flores, los aplausos y bravos fueron un justo galardón». Terminada la ópera, prosiguió la reunión en los jardines y salones de la quinta, donde se sirvieron frutas, dulces y helados. La fachada del edificio, los jardines y la galería, lucían iluminados con vasos de colores y los sonidos de la música envolvían lo apacible de aquella hermosa noche de verano. Allí estaban el general Narváez, Zarco del Valle, los duques de Medinaceli y Abrantes, duque de Alba, los generales Concha y Serrano, y la duquesa de Alba, junto a los individuos del cuerpo diplomático extranjero.

Todos ellos compartían la admiración por una mujer de gran sensibilidad e inteligencia, Leocadia Zamora, con una voz musical amenizó las veladas de los más exclusivos salones madrileños del XIX, como los mencionados de la condesa del Montijo o las fiestas del marqués de Arcos. Fue amiga de Francisca y Eugenia de Montijo, y de la reina Isabel II, y según las crónicas tuvo a sus pies a muchos de los españoles ilustres de la época, entre otros, el famoso general Ramón Narváez, apodado el Espadón, que como hemos visto compartía las veladas musicales aplaudiendo a la joven intérprete (Fernández, 1979: 485).

Otro singular evento, que contó con la participación de Leocadia, tuvo lugar en la capital madrileña en 1850, según relataba el diario *La Época* (2-III-1850: 4). Se trataba de un espectáculo, el de *Los cuadros vivos*, que entusiasmó a la alta sociedad madrileña de

aquellos años. La representación de los cuadros había estado proscrita para la aristocracia al haberse convertido, en lugares como el Circo de Paul, en una «diversión inconveniente y casi repugnante». El espectáculo se rehabilitaba ahora, transformado en algo ameno y decoroso, en una casa particular de Madrid, la del señor Zamora. Los cuadros, en esta ocasión, habían sido ejecutados por «las lindas hijas del señor Zamora» y otras jóvenes de buena sociedad. Según el diario, los que tuvieron la fortuna de ser espectadores les tributaron grandes alabanzas, pues era «extraordinaria la habilidad y la inteligencia que la señora doña Leocadia Zamora ha demostrado en la dirección de este recreo tan agradable como bonito». Su ingeniosa idea fue hacer que cada cuadro fuese al mismo tiempo parte de una charada. La que esa noche se ejecutó «significaba el nombre de Rosalía»: en la primera, se imitó el cuadro de Corredera, *La prudencia y la hermosura*, una de cuyas figuras sostiene una rosa, todo ello reproduciendo el «famoso lienzo de Santa Rosalía, el cual está en el Museo de Madrid». Y para terminar se reprodujo *La fe, la esperanza y la caridad*, del mismo museo y con idéntica perfección y exactitud que los anteriores.

Numerosos autores reseñaron las virtudes de la joven cubana, pero, sin duda, fue Monte-Cristo el cronista que más líneas dedicó a Leocadia. Y su pluma es, en cierto modo, responsable de la biografía que de ella se ha forjado. El periodista iniciaba la narración de la vida de esta dama en el artículo titulado «Dulces memorias. Los salones de la Regencia», publicado en *El Imparcial*, el 17 de enero de 1907. A modo de entrevista realizada a una anciana marquesa (que ocultaba su identidad), Monte-Cristo va relatando la vida de Leocadia. La entrevistada, que contaba con un siglo de existencia, evocaba los recuerdos de juventud cuando, ya en la Corte, «íntimamente unida con aquella inolvidable amiga que se llamó Leocadia Zamora, que lo era a su vez de Eugenia de Montijo, frecuentamos la sociedad aristocrática». El autor agradecía a los lectores las rectificaciones que pudieran hacer a los datos aportados por la anciana, por si, en un futuro, se decidía a coleccionar estas *Memorias*.

La marquesa relata que Leocadia había venido a Madrid muy joven y apenas presentada en sociedad llamó la atención por su hermosura; aseguraba que «fue una estrella de primera magnitud en la sociedad madrileña. En torno suyo giraban no pocos satélites», entre ellos, el citado general Narváez que «fue uno de sus admiradores más rendidos». El cronista incita a su interlocutora: «ella tuvo unos amores desgraciados...»; a lo que la anciana responde que en historias de amores suele influir la fantasía. Si bien —puntualiza—, su amiga le confesaba que había «alguien que la interesaba más que toda su numerosa corte de apasionados»; pero, se negaba a «profanar las intimidades de aquella dama exquisita», que «desengañada y triste, profesó a los cincuenta años en un convento de carmelitas descalzas. Que fue abadesa en Oviedo y allí murió, rodeada del cariño y respeto de todos cuantos la trataron».

El autor insistía: «—¿Y quién pudo conmover aquella alma tan bien templada?». Y ella sugería: «—No lo sé; acaso aquel apuesto D. Salvador Bermúdez de Castro<sup>8</sup>, prototipo de los caballeros de su época. Tal vez se vieran en los salones de la condesa del Montijo, donde Leocadia cantaba romanzas con una voz deliciosa, cuyo recuerdo aún me conmueve. Era una verdadera artista y a veces se acompañaba del arpa, que pulsaba admirablemente». Monte-Cristo argumenta que ese caballero, marqués de Lerma, estaría mucho tiempo ausente por su carrera diplomática; efectivamente, había sido embajador en Nápoles, y allí, como antes en el Piamonte, tuvo muchos éxitos; amigo de Francisco II y de la reina María Sofía, cuando la revolución italiana los expulsó del trono les prestó ayuda. Los reyes le habían regalado un palacio en Roma, Villa Farnesina.

Poco a poco la anciana se aleja del tema, pero retoma el hilo con una curiosa reflexión: «las sociedades giran siempre en torno a una idea, y en su época esa idea era el romanticismo». Concluye afirmando que todas sus amigas, que lo eran también de Leocadia, habían hecho grandes bodas: Eugenia de Montijo fue emperatriz de los franceses; su hermana fue duquesa de Alba; Ángela y Carme Peñafior fueron duquesa de Medinaceli y marquesa de Villaseca (Monte-Cristo, 1907: 3). El mismo Monte-Cristo volvía tomar la pluma para relatar algunos «episodios de la vida de esta dama, que fue ornato principal de los salones madrileños en aquella época romántica y turbulenta en que se hacía la guerra de «guante blanco» y las conspiraciones se fraguaban no pocas veces al arrullo de los vales aristocráticos» (1921: 1). En esta ocasión el periodista vuelve a contar su llegada a Madrid junto a su familia, y como apenas llegada a la corte fue presentada a la sociedad madrileña en los salones de la condesa del Montijo trabando amistad con las hijas de esta.

En esta ocasión, reitera que fueron sus «fervientes adoradores» hombres muy notables, «hasta se dijo que el general Narváez se hallaba preso en las redes de la gentil criolla; mas ella pasaba altiva y desdeñosa, como Juno, recibiendo impasible los homenajes, escuchando sin conmoverse las tiernas endechas del duque de Rivas, o del general poeta Ros de Olano, mientras el galante Martínez de la Rosa, contemplaba sus hechizos a través de sus lentes». Así trascurrieron los años de vida social de Leocadia, mientras los acontecimientos políticos se precipitaban aproximándose la Revolución, las fiestas mundanas eran continuas, «nunca como entonces pudo tener más exactitud la frase «Bailamos sobre un volcán» afirma

8 Salvador Bermúdez de Castro y Díez (1817-1888) fue un poeta, historiador y diplomático español. El general Narváez, siendo Jefe de Gobierno, lo envió a México como ministro para restaurar la monarquía. En enero de 1845 llegó a La Habana y de ahí pasó a Veracruz. Aunque el plan fracasó, Bermúdez de Castro permaneció en México hasta agosto de 1847. Después, fue embajador en Nápoles (1853-64). Allí conoció a Matilde Ludovica de Baviera, Reina de Borbón y las Dos Sicilias con la que tuvo una hija adulterina que adoptó en 1879. En 1866 renunció al cargo de embajador en París y se afincó en Roma junto a Matilde. Francisco II de las Dos Sicilias le otorgó los ducados de Ripalda (1859) y de Santa Lucía (1860). Publicó sus *Ensayos poéticos* en 1840.

Monte-Cristo. Y añade, «nuestra heroína», que asistió a todas esas fiestas, «fluctuaba ya entre la seducción de aquella vida y su vocación amorosa». En los años de la Revolución y del efímero reinado de Amadeo de Saboya figuró ya muy poco en los salones y, cuando se pronunció el manifiesto de Sandhurst, «la deslumbrante belleza de Doña Leocadia Zamora hacía años que se amparaba tras las rejas del convento». Después de la Restauración hizo una breve aparición en Madrid, para después trasladarse a Oviedo, y fundar un convento de la orden de Carmelitas. Y fue en ese convento donde «el difunto conde de Peñalver halló el precioso retrato de la fundadora, pintado por Madrazo» (Monte-Cristo, 1921: 1).

En la entrevista mantenida con la anciana marquesa, Monte-Cristo afirmaba conocer a Leocadia porque «había pasado largas horas en éxtasis ante su retrato» (1907: 3) en casa del conde de Peñalver, su sobrino. Precisamente, en enero de 1903, pudo admirar el lienzo recién restaurado durante las dos noches de baile en el *hall* del hotel de la calle del Rey Francisco.

## 2.- La potencia seductora de un retrato

Si Leocadia Zamora perduró en la memoria de la alta sociedad madrileña fue en buena medida gracias a ese retrato que Federico de Madrazo pintó en 1847 y que, expuesto en el palacio de los condes de Peñalver, tantos aristócratas y gente de la cultura admiraron durante años. Se trata —en opinión de la crítica— de uno de los retratos más logrados del autor. Así lo describía un cronista de *ABC* muchos años después de ser pintado:

¿Por qué ejerce este cuadro tanta fascinación, tanta potencia seductora, sobre quién lo contempla? Uno de nuestros más grandes escritores y filósofos —Ortega y Gasset— dedicó muchos minutos, y hasta horas enteras, a la observación reposada, a la contemplación casi extática, del retrato de Leocadia Zamora. Lo propio ha ocurrido a otros hombres insignes, e incluso a personas del «estado llano» intelectual, a meros visitantes circunstanciales de Exposiciones y Museos. ¿En qué radica la razón o el misterio de ello? El arte de Federico de Madrazo merece, sin duda, una reacción admirativa. Pero en el caso del retrato de Leocadia Zamora la admiración asciende a éxtasis místico... Es la persona retratada la determinante de estos movimientos superadmirativos. Madrazo ha sabido retratarla tan excelentemente que al producirse el encuentro con el cuadro, se piensa más bien que se trata de un encuentro romántico con una mujer auténtica, con una mujer de carne y hueso («la mejor musa» del verso rubeniano), con una mujer que aparece misteriosamente —con el misterio de la era romántica— en el escenario de nuestra propia vida... Y ello explica esa sensación única que la vista del cuadro produce. Ante Leocadia Zamora, inmortalizada en este cuadro, se comparece con la misma emoción temblorosa que embarga al hombre joven cuando, en presencia de la mujer elegida, ha de expresar, más o menos tímidamente, toda la poesía de una primera declaración... (González-Deleito, 1959: 92).

Madrazo la representó en toda su juventud y espléndida belleza. De pie, con los brazos cruzados delante, la cabeza ligeramente inclinada y ladeada respecto al cuerpo expresando humildad, cual una Inmaculada Concepción vestida de blanco y con manto azul, rodeada de los atributos de las letanías marianas, Leocadia interpela al pintor con su mirada. Su escote de media luna y las rosas que adornan su vestido parecen reforzar la idea, que la asemeja a la imagen virginal que popularizó Joan de Joanes. La única joya que porta, significativamente, es un brazalete con forma de serpiente, símbolo sobre el que se alza la mujer del Apocalipsis. A su lado se abre la puerta a un jardín donde, al final de la escalera, un pavo real descansa sobre una cratera, símbolo cristiano de la vida eterna.

En el citado artículo de 1903, de *La moda elegante ilustrada*, Monte-Cristo señalaba que las obras de arte eran muy numerosas en el «hotel» de los condes de Peñalver, pues el conde era un «*amateur* distinguidísimo y muy inteligente en pintura», que pugnaba con los coleccionistas más entendidos en la adquisición de *chef-d'œuvre*. La valiosa colección se había visto aumentada ese año con el retrato de una dama de la familia, Leocadia Zamora. La historia del cuadro —afirmaba el periodista— era muy interesante, «como lo fue la vida de su original». Según revelaba Monte-Cristo, el conde de Peñalver, al visitar hacía unos años el convento de carmelitas de Oviedo, «descubrió el hermoso cuadro en una habitación poco frecuentada y en lamentable estado de abandono». Era ese el convento al que Leocadia se había retirado y al que legó toda su fortuna. Al parecer, debido a que el pintor la retrató en traje de baile dejando su busto y los brazos al descubierto, las monjas no se atrevían «a fijar la vista en las para ellas pecaminosas desnudeces», por lo que, el conde de Peñalver pidió a las monjas el cuadro «ofreciéndoles en cambio otro retrato de D.º Leocadia vistiendo el hábito de carmelita, y a más de esto una fuerte suma en metálico». Gracias a la mediación del obispo de la diócesis pudo cerrarse el trato y el cuadro vino a Madrid, «y limpio de polvo, barnizado y encerrado en magnífico marco de talla» pudo ser admirado en el hermoso *hall* de los condes» (1903: 1). Entre los que admiradores póstumos de la joven retratada se hallaba un antiguo diplomático, embajador de España en Berlín, muy conmovido ante la dama que fue su amiga.

El impacto del cuadro entre visitantes y amigos dejó un reguero de artículos en prensa. En 1923, Dy Safford en sus informaciones de sociedad, hacía referencia a un baile celebrado en casa de la entonces condesa viuda de Peñalver. La protagonista del baile era su nieta, la «gentil Cocolín», convertida en «arrogante muchacha, muy guapa y extraordinariamente simpática, cualidad indispensable para completar la belleza». Su madre, la señora de Areces, volvió a aparecer tal como se presentó «en el último baile de trajes celebrado en casa de la duquesa viuda de Valencia, reproduciendo el famoso retrato» de Leocadia Zamora [figura 2]

(Dy Safford, 1923: 34). También Margarita Nelken quedó fascinada ante una de «las mujeres de Madrazo». Según afirmaba la autora, recogiendo la opinión de la crítica, Madrazo «fue, además de un pintor muy grande, un maravilloso intérprete, en sus mujeres, de la mujer española». A pesar de que en esa época las mujeres vestían trajes sin líneas y, aunque fueran de baile, se peinaban sin coquetería, sin rizos, y mostraban gestos exageradamente comedidos —según Nelken—, en todas las grandes escuelas de pintura, había mujeres que recogían el encanto íntimo y «perenne de la raza», y concluía preguntando: «¿Y no es verdad que también esta doña Leocadia Zamora y Quesada, por ser joven, arrogante y bella, adquiere, merced al contraste de su «estado» con la actitud impuesta, un carácter de incomparable serenidad?» (1921: 9). Por otro lado, González-Deleito en el texto afirma que Madrazo en sus *Memorias*, refiriéndose a este cuadro, no vacilaba en denominarlo «su gran amor» (1959: 92).

### 3.- Musa de artistas, literatos y poetisas

El Archivo del Museo del Prado conserva parte de la correspondencia que Leocadia Zamora mantuvo con Federico de Madrazo con motivo de la realización de su retrato, así como sobre las recomendaciones en torno al retrato de su sobrino John Bullito [sic]. En las cartas se aprecia que modelo y pintor mantenían una relación cordial, pues le pide que perfeccione el retrato porque a pesar de encontrarle cada día más parecido al niño:

...sería una lástima que por falta de algunas pinceladas más quedase imperfecto, y completamente digno del genio distinguido de V. [...] Difícil es, imposible tal vez, que V. pueda coger al vuelo estos pequeños rasgos de semejanza, pero por satisfacer en lo posible a mi hermana y el propio interés que ponemos en ello, me atrevo a arriesgar estas observaciones que en tan cortas y turbulentas sesiones no fue posible cogiese el delicadísimo pincel de V.

Asimismo, el modo en que se despide muestra que la joven cubana compartía aficiones con la familia Madrazo: «Olvidaba suplicar a V. que si le fuese a V. posible proporcionarme la composición en verso que me ha gustado tanto oír recitar de *La rosa blanca* y el *Recluta*, de su hermano de V. lo estimaría a V. mucho»<sup>9</sup>. En otra carta, Leocadia le agradece al pintor el interés que toma en «perfeccionar cuanto sea posible»<sup>10</sup> su retrato y, si juzga nece-

9 ARCHIVO MUSEO DEL PRADO (en adelante AMP). Colección Familia Madrazo. AP. 11-Exp. 59. «Carta de Leocadia de Zamora [y Quesada] a Federico Madrazo por la que le comenta el retrato de su sobrino John Bullito [sic]», 17-VII-1840.

10 AMP. Colección Familia Madrazo. AP. 11-Exp. 60. «Carta de Leocadia Zamora [y Quesada] a Federico Madrazo por la que le agradece el interés que tiene en perfeccionar su retrato y le habla de su próxima cita», c. 17-VII-1846. La carta lleva fecha del miércoles 25. Otra de las cartas, AP. 11-61, que parece de la misma época, pero anterior a esta, sugiere que si quiere retocar el cuadro ha de ser esa semana, y tiene fecha de marzo 23.

saría una sesión más, acudiría a su estudio al día siguiente. Anterior a ambas, con fecha 4 de febrero, la modelo se dirige al pintor para fijar el precio del cuadro antes de posar para él:

Sr. Dn. Federico Madrazo. / Demasiado conozco que el arte precioso de V. y su reconocido mérito no tienen precio, pero mamá me manda decir a V. que en consideración del retrato de S. M. que de preferencia le ha confiado a V. mi papá para su difícil desempeño y debiendo ser el mío aunque de cuerpo entero mucho más sencillo en el traje y adornos, espera pues de la complacencia de V. le fije para ella en 10.000 reales.

Yo sentiría tanto que el no convenir V. pudiera retrasar la 1.ª sesión de mañana. Yo cuidaré pues mañana mismo a eso de las 10 mandar a informarme si me espera V. entre 11 y 12 para empezar. / Créame V. su muy adicta / Leocadia Zamora / Febrero 4<sup>11</sup>.

Efectivamente, así lo anotó el pintor en su libro de cuentas: «Madrid, 1847. 56.- Retr., cuerpo entero, de la Srta. D.ª Leocadia Zamora, vestida de blanco con manto azul. 10.000»<sup>12</sup>.

Tal y como las crónicas se ocuparon de reseñar, entre los admiradores más fervientes de Leocadia Zamora estuvo el embajador norteamericano Washington Irving. El anciano diplomático, escritor de los *Cuentos de la Alhambra*, se sintió fascinado por la joven, que aunque admiraba su talento nunca le correspondió. González-Deleito al evocar la vida de Leocadia asegura que «su belleza, su juventud, su relieve social, su condición de dama singularmente apta para provocar los enamoramientos más apasionados y sinceros», todo llevaba a la «más lírica emotividad, [...a] la necesidad de sumergirse en el ayer romántico». Pero, afirmaba, que no siempre se ha escrito con rigurosa exactitud sobre su vida, se ha fantaseado sobre aspectos como la irreal versión de que Leocadia se sintió atraída por el escritor norteamericano, pues aunque en las fiestas «ella gustaba de su compañía», lo hacía en parte para evadir el asedio de los jóvenes que le pedían «reserva de una polca o una mazurca». Según esas «versiones antihistóricas», la joven se había recluido en el claustro al darse cuenta de que el diplomático no sería su marido por el desequilibrio de edad. El periodista —en una entrevista con la marquesa de Argüeso, «dama auténticamente aristocrática en cuya residencia se conserva y venera el famoso retrato»— desmiente la versión:

Entre Leocadia Zamora y Washington Irving hubo una buena relación amistosa, nacida en bailes y saraos del Madrid isabelino. El embajador norteamericano se sintió atraído, fascinado,

11 AMP. Colección Familia Madrazo, AP. 11-Exp. 62. «Carta de Leocadia de Zamora [y Quesada] a Federico Madrazo por la que le pregunta sobre el precio de su retrato», 17-VII-1846.

12 AMP. Archivo personal de la Familia Madrazo. *Memorias de mi vida*. «Inventario de los cuadros de Federico Madrazo». Sin Catalogar.

por Leocadia. Llegó a enamorarse de Leocadia. [...] Admiraba la labor literaria de este, sentía respeto por el diplomático, por el buen hombre de mundo que era Washington Irving. Pero jamás pensó en ser la mujer de quien, además de llevarle más de treinta años, estaba ya afectado por achaques y dolencias envejecedoras...

[...] es imaginaria la referencia de que Leocadia hiciera un viaje al extranjero y, a su retorno, decidiera el ingreso en el convento. Efectivamente, hizo un viaje; pero no al extranjero, sino a la isla de Cuba, que entonces era territorio español. [...] Fue allí cuando empezó a sentirse despegada del mundo...

[...] Hubo por entonces quien se interesó por Leocadia: el marqués de Arcos, joven aristócrata, muy enamorado de ella. Pero Leocadia se sintió atacada por una neurastenia creciente... La familia observó, alarmada, que ya no quería bailes, ni saraos, ni recepciones... Nada... Al volver a la Península, Leocadia decide ingresar en la Orden de las Carmelitas. Profesa, efectivamente. Son cortados sus hermosos cabellos. Y es cubierto su cuerpo (rosa, nácar, seda...) con las ásperas vestiduras monjiles... Leocadia funda el convento [...] donde muere [...] Allí la visitó su sobrino don Nicolás de Peñalver y Zamora, conde de Peñalver, gran alcalde de Madrid... [...] La mujer que inspiró tan grande amor a Washington Irving (que siempre la llamaba «mi favorita» en las cartas a sus amigos) era ya vieja y desdentada (González-Deleito, 1959: 92).

Además, de este artículo, ABC ha dedicado otros muchos a la relación entre la joven cubana y el diplomático americano. En 1950, la crónica afirma que «si la palabra *flirt* pudiera hallar uso apropiado a las costumbres del pasado siglo, no hay duda que habría que aplicarse al sentimiento que ligó a estos dos personajes», Leocadia Zamora y Washington Irving. Fue en los saraos que la condesa de Montijo organizaba en su palacio de la plaza del Ángel, donde Irving conoce «a la beldad de moda», pero la joven evadía los galanteos (Oliván, 1950: 11). En 1957, de nuevo un artículo dedicado a «El primer turista americano» retoma el tema. El autor, conde de Foxa, narra el devenir del diplomático, los meses que vivió en la Alhambra cuando era un lugar abandonado donde «los gitanos encendían hogueras ahumando los techos de oro del Salón de los Embajadores», su vuelta a Nueva York, y el regreso a España en 1842 como embajador donde «le sorprendió el amor» (1957: 10).

Según De Foxa, hacía dos años, «el director del Museo Romántico de Madrid y gran escritor, Mariano Rodríguez de Rivas, [le] entregó el álbum (mutilado, con muchas hojas cortadas en un implacable otoño) de Leocadia Zamora». El periodista afirma que «el amor en aquella época era obligatoriamente desgraciado», y asegura que la joven cubana fue «el gran amor —el único amor— de Washington Irving. He contemplado sus cartas enternecidas, y en su álbum aún se escuchan suspiros. Allí está escrito a Leocadia Zamora un romance de Gertrudis Gómez de Avellaneda, que creo inédito, en el que le habla de la patria lejana, de sus ciclones, de la flor del café, de la caña y el tabaco» (1957: 10). Más recientemente, en



1999, de nuevo el diario *ABC* retomaba el asunto sobre «El amor desconocido de Washington Irving» que concluía con la pregunta: «¿Qué se ha hecho de aquel álbum de la cubana Leocadia Zamora? ¿Se conocerán las cartas amorosas que el escritor diplomático le dirigió a la bella criolla? Quizá algún día podamos leer esas páginas que Washington Irving durante sus días en Madrid, escribiera a esa cubana peregrina» (Bueno, 1999: 40).

Desconocemos el paradero del álbum, sin embargo, sí hemos localizado el poema que le dedicó la escritora Gertrudis Gómez de Avellaneda, también de origen cubano, titulado *El último acento de mi arpa*, «A mi querida amiga la señorita Leocadia de Zamora», que forma parte del libro *Poesías* (1850). En el *Prólogo escrito por el Excmo. Señor D. J. N. Gallago en el tomo primero de estas poesías, cuando se hizo su primera impresión* (Madrid, noviembre de 1841), el prologuista señalaba que, aunque para componer versos sea menester reposo y tranquilidad de espíritu, los españoles tenemos el asombroso privilegio de desmentir aquel axioma y a pesar del estruendo y horrores de la guerra civil y los disturbios políticos crecía el número de autores y poetas, «incluso al menos seis damas españolas cultivaban la lengua de los dioses». Presentar la publicación de un tomo de poesías, escritas por una mujer, era algo poco frecuente en cualquier país, y rarísimo en el nuestro. Era un libro fruto del gran talento y ardiente afición de la señorita doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Los editores señalaban, en la *Noticia Biográfica* que acompañaba a la edición de ese segundo tomo de poesía lírica, que «nuestra poetisa» creía que será el último, pues le parecía «que con los postreros acentos que ha consagrado a su hermosa y tierna amiga la señorita Doña Leocadia de Zamora se despide para siempre de la poesía lírica; sin duda piensa que cuando la amistad le ha inspirado tan deliciosas melodías, nada le queda por cantar». Sin embargo, los editores creían que a pesar de ser muy digno «coronar la vida del alma con un afecto inspirado por la interesante Leocadia», la Señora de Avellanada todavía guardaba tesoros, y afirmaban que Tula se despedía «colgando su arpa para sentarse en su pedestal». La propia autora confesaba en el *Prefacio*: «rompo para siempre las cuerdas de la lira, que no vibra agradablemente sino en manos de la juventud, al soplo poderoso de las pasiones ardientes. Con treinta y cuatro años, y un corazón cansado por la desventura, me siento incapaz de proseguir la carrera de poeta lírico» (1850: II).

#### 4.- El retiro al monasterio

En el catálogo de la exposición, *El mundo de los Madrazo*, se afirma que fue en 1852 cuando Leocadia regresó a Cuba por la muerte de su padre y siete años después se instaló en Barcelona. Tras la revolución de 1868 se exilia a Londres y luego se traslada a

Roma. En 1871 regresa a Barcelona y al año siguiente se recluye en un convento en Alba de Tormes. Convertida ya en Madre Ana Teresa de la Sagrada Familia marchó a Oviedo para fundar un monasterio. En 1884 inauguraba en el barrio de San Lázaro el primer convento de carmelitas descalzas que hubo en Asturias. Allí falleció en 1891, y según los autores «actualmente está en proceso de beatificación» (González; Martí, 2007: 242). Leocadia conservó hasta su muerte el retrato pintado por Madrazo, que después pasó a los condes de Peñalver como hemos visto. Vivió cautivando con su voz y sus encantos a los más insignes de la política y la cultura en los salones castizos de la España isabelina que cambió por la vida monacal.

En *El libro de Oviedo: guía de la ciudad y su concejo*, Fermín Canella y Secades afirma que las obras del convento de carmelitas fundado por Leocadia Zamora empezaron en 1882 bajo la dirección de «Federico Aparici, arquitecto de Madrid, siendo patrono y principal bienhechor el Sr. D. Rafael de Zamora y Quesada, marqués de Valero de Urría» (1887: 242). Fue de su hijo, Rafael de Zamora y Pérez de Urría, de quien supuestamente se enamoró su tía.

A este III marqués de Valero de Urría dedicó Marco Antonio Iglesias dos artículos. En el texto de 2006, «Los crímenes del marqués. Dandismo, parnasos y bohemia en el Oviedo de fin de siglo», comentaba cómo su extraña figura fascinó en su día a quienes tuvieron el placer de conocerle, y sigue fascinando a los amantes de las rarezas literarias. El excéntrico marqués fue un «renombrado bohemio en el Oviedo «regentado» por Clarín y quizás el parnasiano español más consciente de serlo». Rafael de Zamora y Pérez de Urría veía la luz en París, el 21 de noviembre de 1861. Allí fue bautizado siendo padrinos sus tíos los condes de Peñalver. Era hijo de Rafael de Zamora y Quesada y de María de la Concepción Pérez de Urría y de la Cuesta, casados en La Habana en 1860. Cuando murió su madre en 1886 heredó el título. Estudió en La Sorbona y luego en Salamanca. Al parecer motivaron su traslado a Asturias «tanto las propiedades de su mujer en el Principado —de donde era oriunda su familia— como la sorprendente decisión de su tía paterna, doña Leocadia Zamora y Quesada, de hacerse monja y formar en Oviedo la orden de las Carmelitas descalzas» (Iglesias, 2006).

Según Antón Rubín, «Valero de Urría, alto y corpulento, con marcado aire cosmopolita y trayendo al recato de la silente Vetusta el escándalo europeo del dandismo» (Iglesias, 2006). Pero no todo fue escándalo, pronto el marqués se hizo un hueco en los cafés, los salones y los ambientes más selectos de Oviedo. Helenista consumado y latinista perfecto, en palabras de Azorín, una vez instalado comenzó a tratarse con lo más granado de la sociedad ovetense. Fue uno de los fundadores y el primer presidente de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, incluso compuso algunas piezas para canto y piano. Dirigió la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo (1901) y la Cruz Roja. Impartió cursos en la Extensión Universitaria, el más

sonado versaba sobre un desconocido «Baudelaire y la métrica francesa» (1901-1902), donde tuvo como alumno a su discípulo y amigo Ramón Pérez de Ayala. La afición al coñac y al aguardiente del marqués no le impidió participar en las tertulias, y «como todo buen «dandy» que se precie, construyó su peculiar torre de marfil donde rendir culto a la belleza eterna», ubicada en la calle de Urría, donde reunió una impresionante colección de libros raros. El único libro que dejó escrito es una auténtica joya bibliográfica con el delirante título de *Crímenes literarios y meras tentativas escriturales y delictuosas perpetrados por el profesor don Iscariotes Val de Ur, catedrático de Paleografía, Criptología y Zoophonía en la Universidad de Polanes* (1906). Bajo el pseudónimo se oculta el propio Valero de Urría, cuya biografía es ofrecida al lector por su discípulo Rafael Urdeval, de nuevo un anagrama. El libro es ejemplo del surrealismo temprano cultivado en España (Iglesias, 2008).

Sobre la relación amorosa de Leocadia Zamora con su sobrino no tenemos más datos que lo apuntado, pero en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, en el fondo documental del Archivo de los Condes de Peñalver, se conservan numerosos documentos relativos a la familia Zamora, la mayor parte en relación a la herencia de María de los Ángeles Quesada y los derechos y donaciones otorgados a los hermanos y sobrinos de Leocadia, como un codicilo cerrado entregado ante notario. Entre esos registros se encuentran las «Cartas de Ana Teresa Zamora, carmelita descalza, a su sobrino Nicolás de Peñalver, referentes a la fundación de un nuevo convento en Asturias, y a asuntos familiares» que, aunque no hemos podido consultar todavía, sin duda, aportarán datos interesantes en torno a la fundación del convento y a las relaciones que Leocadia mantuvo con sus dos sobrinos, el marqués de Valero de Urría y el conde de Peñalver.

Por último, mencionaremos una publicación que podría estar vinculada a Leocadia Zamora. En 1868, Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches, otra de las más bellas mujeres de la corte isabelina también retratada por Federico de Madrazo, publicó una novela con el título *Ledia*, bajo el pseudónimo de condesa de \*\*\*. La autora aclara en la primera nota «Ledia, es diminutivo de Leocadia». La condesa de Vilches compartió con Leocadia Zamora los círculos de sociabilidad madrileños de mediados de siglo, ambas fueron amigas de la reina Isabel II y de las hijas de la condesa de Montijo, y las dos cantaron en los salones de la época. La novela cuenta la historia de una joven viuda, prometida a su sobrino, que se enamora de un poeta. Ledia tiene como confidente a un anciano donjuán que la corteja y aconseja. No puede renunciar al matrimonio con su sobrino porque hay un codicilo sobre la herencia de su marido que le obliga a casarse con él. Ledia acaba renunciando a la herencia y recluyéndose en un monasterio. Finalmente, el apasionado poeta destinado como diplomático a Berlín descubre dónde se oculta Ledia y acude al monasterio, le declara su amor y se marchan juntos.

Para concluir, reproducimos la curiosa sentencia de uno de tantos cronistas que se ocuparon en *ABC* de la relación entre «Washington Irving y la España romántica. Y recuerdo de sus románticos amores con Leocadia Zamora», quien tras enumerar una vez más el mismo supuesto enamoramiento concluía con una *profecía* sobre la vida de esta mujer singular:

La obra y el recuerdo del gran poeta en prosa que nos mandó Norteamérica serán imperecederos en España. Su historia agitada nos parece como un capítulo más de sus propias narraciones. En cuanto a Leocadia, la bella cubana que vino a enterrar sus ilusiones al borde nuestro nórdico mar, solo queda de ella un leve recuerdo, como un rayito de luz entre la niebla (J. E. Casariego 1959: 39).

### Bibliografía

- BARRADO BARQUILLA, José (1996): *Fray Ramón Martínez Vigil, O.P. (1840-1904) Obispo de Oviedo*, Salamanca, San Esteban, p. 362.
- BOLUFER, Mónica (2014): «Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres», *Ayer* 93, pp. 85-116.
- BUENO, Salvador (1999): «El amor desconocido de Washington Irving», *ABC*, 8-X-1999, p. 40.
- CAMON AZNAR, José (1956): «Los dos romanticismos», *ABC*, 12-XII-1956, pp. 15 y 19.
- CANELLA Y SECADES, Fermín (1887): *El libro de Oviedo: guía de la ciudad y su concejo*, (Ed. facsimilar, Maxtor, 2015), Oviedo, Imp. de Vicente Brid, p. 242.
- CASARIEGO, J. E. (1959): «Washington Irving y la España romántica. Y recuerdo de sus románticos amores con Leocadia Zamora», *ABC*, 9-XII-1959, pp. 37 y 39.
- DE FOXA, Agustín (1957): «El primer turista americano», *ABC*, 24-III-1957, pp. 10-11.
- DÍEZ HUERGA, M.<sup>ª</sup> Aurelia (2006): «Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)», *Anuario musical*, 61, pp. 189-210.
- El Heraldo (Madrid)*, «Gacetilla de la capital», 17-IX-1844, p. 3.
- EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín y Luis PÉREZ BUENO (1924): *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*, Madrid, Imprenta Julio Cosano, p. 181.
- FERNÁNDEZ PIZA, Mario (1979): «Don José María de Zamora y Coronado», *Revista Hidalguía*, 154-155, pp. 481-485.
- GALINOSA, Luis de (1928): «Los Pintores de la Mujer», *Blanco y Negro*, 6-V-1928, pp. 74-77.
- GALLEGO, Julián (1994): «Lo mejor del mejor de los Madrazo», *Cultural ABC de las artes*, 25-XI-1994, pp. 27-28.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos; MARTÍ AYXELÁ, Montserrat, dir. (2007): *El mundo de los Madrazo* (Exposición Colección de la Comunidad de Madrid), Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deportes.

- GONZÁLEZ-DELEITO, Nicolás (1959): «Mujeres españolas: Leocadia Zamora (El triunfo del amor divino)», *Blanco y Negro (Madrid)*, 25-7-1959, p. 92-93.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (1850): *Poesías*, Madrid, Imprenta de Delgrás Hermanos. Pretil de los Consejos.
- IGLESIAS, Marco Antonio (2006): «Los crímenes del marqués. Dandismo, parnaso y bohemia en el Oviedo de fin de siglo», *Clarín Revista de Nueva Literatura*, 17-I-2006.  
En: [www.revistaclarin.com](http://www.revistaclarin.com) [27-X-2015].
- \_\_\_\_\_(2008): «El «dandy» más adorable de Oviedo. Primer centenario del fallecimiento de Rafael de Zamora», *Diario Independiente de Asturias*, 20-V-2008. En: [www.lne.es](http://www.lne.es) [27-X-2015].
- La Época (Madrid)*, 2-III-1850, n° 305, p. 4.
- MOLINA BEDOYA, Felipe (1851): *Bosquejo de la república de Costa Rica: seguido de, apuntamientos para su historia con varios mapas, vistas y retratos*, (San José, Costa Rica, Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2007) New York, Imp. de S.W. Benedit, pp. 77-82.
- MONTE-CRISTO (1903): «De casa y de fuera», *La moda elegante (Cádiz)*, 30-I-1903, p. 4.
- \_\_\_\_\_(1907): «Dulces memorias. Los salones de la Regencia», *El Imparcial (Madrid)*, 17-I-1907, p. 3.
- \_\_\_\_\_(1921): «Crónicas retrospectivas», *El Imparcial (Madrid)*, 17-IV-1921, p. 1.
- \_\_\_\_\_(1925): «El Hotel de la Condesa de Peñalver», *Blanco y Negro (Madrid)*, 7-VI-1925, pp. 100-103.
- NELKEN, Margarita (1921): «Las mujeres de Madrazo», *El Imparcial*, 10-IV-1921, p. 9.
- OLVÁN, Federico (1950): «Leocadia Zamora y Washington Irving», *ABC*, 6-VII-1950, p. 11.
- SAFFORD, Dy (1923): «Informaciones de sociedad. En casa de la condesa viuda de Peñalver», *Blanco y Negro (Madrid)*, 4-II-1923, pp. 34-36.

EL ÚLTIMO ACENTO DE MI ARPA.

A mi querida amiga LA SEÑORITA DOÑA LEOCADIA DE ZAMORA.

Lo siento ¡oh amiga! Mi mente

Ya plega sus alas,  
Marchitas sus galas,  
Pasado su abril.

El tiempo en su rápido giro

Se lleva veloces  
Mis plácidos goces  
De edad juvenil.

No hay ya para mi poesía

De vagos dolores,  
De ardientes amores,  
De inmenso anhelar.  
La luz de mi genio se vela,  
Se apaga mi acento,  
No admiro, no invento,  
No puedo cantar.  
Ya mustia la flor de mi vida  
No vierte fragancia:  
Su antigua arrogancia  
Perdió el corazón.  
Mas antes que rompa las cuerdas  
De mi arpa sonora,  
Por ti tiene ahora  
Fugaz vibración.  
A ti, mi Leocadia, dedico  
Su canto postrero,  
Cual leve y sincero  
Tributo de amor.  
¡Tal vez, como el cisne, mi genio  
Dará en su agonía  
Más dulce armonía,  
Sonido mejor!  
¡Tal vez como el sol, que en ocaso  
Más bello parece,  
La voz que enmudece  
Más grata será!  
Yo al viento de otoño la entrego,  
Cual la hoja caída  
Que en su ala mecida  
Volando se va.  
\* \* \*  
¡Del Tílima<sup>13</sup> esbelta ondina!  
¡Rosa del trópico ardiente!  
¡Pura estrella de occidente!

<sup>13</sup> El Tílima es uno de los ríos que atraviesan la ciudad de Camagüey (hasta 1898 Puerto Príncipe), situada en la zona centro-oeste de la isla de Cuba. Gertrudis Gómez de Avellaneda nació en Puerto Príncipe en 1814.

¡Sirena hermosa del mar!  
¡Yo quiero mostrarte mi afecto ferviente!  
¡Yo quiero en mis versos tu gloria fijar!  
    Cuando parte de tus ojos  
    Un rayo de amor divino,  
    Que el sol se corre imagino  
    De no poderlo imitar:  
¡Así será siempre tu fausto destino,  
A cuanto más brille vencer y eclipsar!  
    Cuando exhalas de tus labios  
    Los dulcísonos acentos,  
    Fuentes, aves, mares, vientos,  
    Se suspenden a la par;  
Que no hay en natura tan varios concentos  
Como estos que sabes tú sola formar.  
    La noche envidia la sombra  
    De tu profusa melena;  
    Mas que la luna serena  
    Se ve, bajo ella brillar,  
Con mágico encanto tu frente morena,  
Que regia corona merece llevar.  
    Donde se graban tus huellas  
    Brotan rosas y alelís;  
    En el lugar donde ríes  
    Va la aurora a despertar,  
Y aljófares muestras, partiendo rubíes,  
Que nunca sus perlas podrán igualar.  
    ¿Quién te escede en donosura?  
    ¿Quién te copia en gallardía...?  
    ¡En la Grecia se alzaría  
    Para tu culto un altar,  
Y en ti más sublime deidad gozaría  
Que aquella nacida del seno del mar!  
    Mas hoy que humilla al Olimpo  
    Divinidad soberana,  
    De los ángeles hermana  
    Te puede el cielo llamar,  
Y el mundo te aclama beldad sobrehumana,

Que huella la tierra queriéndola honrar.  
El genio anima tu mente;  
La virtud rige tu alma;  
Por eso pasión y calma  
Unidas sueles mostrar;  
Y llevas do quiera del triunfo la palma,  
Y puedes modesta tu gloria olvidar.  
¡Rosa del trópico ardiente!  
¡Del Tíñima esbelta ondina!  
¡Quisiera tu voz divina  
Para poderte ensalzar;  
Pues siento la mía turbada y mezquina,  
Y solo en silencio te debo admirar!  
Mas si algún eco del arpa,  
Que hoy a romper me decido,  
Logra vencer al olvido  
Y al voraz tiempo burlar,  
A par de mi nombre tu nombre querido  
Por siglos futuros se oirá resonar.  
¡Que yo en mi canto proclamo  
Que, bajo de humano velo,  
Un ángel mora en el suelo  
Para mis penas templar,  
Y haré que la fama lo estienda en su vuelo,  
Por cuanto el sol mira y abarca la mar!

Noviembre de 1850 (Gómez de Avellaneda, 1850: 309-311).

Recibido el 15 de enero de 2016

Aceptado el 1 de marzo de 2016

BIBLID [1139-1219 (2016) 21: 195-214



# LAS CONDESAS VIUDAS DE CIRAT Y VILAFRANQUEZA: PAPEL ACTIVO EN LA LUCHA POR SUS INTERESES FAMILIARES (SIGLO XVII)

## *THE WIDOW COUNTESESSES OF CIRAT AND VILAFRANQUEZA: ACTIVE ROLE IN THE STRUGGLE OVER THEIR FAMILY INTERESTS (17TH CENTURY)<sup>1</sup>*

Antonio López Amores  
*Universitat Jaume I de Castellón*

### RESUMEN

Dentro del limitado y taxativo marco de la sociedad del Antiguo Régimen, la mujer adolecía de una característica situación de marcada inferioridad respecto al varón. Sin embargo, la documentación ofrece casos de mujeres que desafiaron a los fuertes condicionamientos sociales, sobre todo aquéllas que pertenecían al estrato nobiliario. Presentamos aquí dos casos contrastados, protagonizados por condesas viudas, adscritas a familias nobles valencianas, que elaboraron estrategias y acciones con tal de perseguir tanto sus intereses personales como familiares. Se trata de doña Aldonsa Crespí de Valldaura, condesa de Cirat, y de doña Leonor de Paz del Río, condesa de Villafranqueza. En sus acciones, se vislumbra el impulso de proteger a su descendencia más desamparada a causa de los propios entresijos del sistema patriarcal.

**Palabras clave:** Género, nobleza, nobleza valenciana, Cirat, Villafranqueza, condesas, viudedad.

### ABSTRACT

Inside the limited and restricted framework of the Ancien Régime society, women had a characteristic situation of inferiority regarding the male. Nonetheless, historic documentation offers several cases of women that defied the strong social boundaries, above all those who belonged to the nobility. We present here two verified cases, represented by widow countesses, who belonged to noble valencian families and who created strategies and actions focusing on pursuing their personal and familiar interests. They are doña Aldonsa Crespí de Valldaura, countess of Cirat, and doña Leonor de Paz del Río, countess of Villafranqueza. In their actions, it can be seen the impulse to protect their most helpless offspring.

**Keywords:** Gender, nobility, valencian nobility, Cirat, Villafranqueza, countesses, widowhood.

---

<sup>1</sup> El presente artículo ve la luz gracias al programa VALi+d, de la Generalitat Valenciana. Asimismo, se enmarca dentro del proyecto de investigación, financiado por la Universitat Jaume I, P1·1A2014-13 «De pequeños hidalgos a nobles titulados. Riquezas, poder y redes clientelares de la nobleza mediterránea».

Tanto por las propias obras coetáneas como por posteriores labores historiográficas, es bien sabido que las mujeres del Antiguo Régimen se encontraban insertas en un sistema que las tenía, de un modo completamente explícito y claro, como inferiores al hombre, y las supeditaba a éste en la mayoría de los ámbitos de su vida: desde el moral y jurídico hasta el reproductivo. Este estrato desfavorecido venía refrendado, sancionado y sostenido por toda una serie de notables diferencias que habían sido construidas y se construían en torno a los modelos ideales de hombre y mujer (Blutrach-Jelín, 2001: 24-25).

No obstante, a los análisis de las últimas décadas sobre la figura de la mujer noble se añaden los frutos de las últimas investigaciones que arrojan nuevos enfoques sobre los papeles desempeñados en el seno de aquel restrictivo marco. Así, tenemos constancia de que pese a hallarse presas de unas condiciones de clara inferioridad jurídica y legal, algunas mujeres llegaron a desempeñar papeles de notable importancia, llegando, en ciertas materias como el matrimonio, a superar la visibilidad de los varones e incluso evadir su control (García Hernán, 2007: 55). Y lo que resulta más importante, supieron aprovechar los resquicios que les ofrecía el sistema con tal de ampliar redes, ejercer influencia y, también, velar por sus propios intereses así como los de su familia (Blutrach-Jelín, 2011, 28-31).

Además de esta serie de diferencias y contrastes establecidos en torno a la visión de uno y otro género, es imperativo aplicar otra capa propia de la sociedad y del pensamiento cultural de la época al conjunto: la correspondiente a la diferenciación social. Con ello, ésta sirve para acrecentar las oportunidades o las desigualdades, en función de a cuál de ellas se pertenezca. Así, las mujeres de extracción social más alta –burguesía, oligarquías locales y, por supuesto, la nobleza– disponían de mayores recursos y atravesaban, con mayor frecuencia, los límites impuestos por su sociedad<sup>2</sup>.

A lo largo de las siguientes líneas, fruto de nuestra labor investigadora, presentamos algunos ejemplos de mujeres que, sitas en el siglo XVII y desde una posición de relativa capacidad de acción como era la proporcionada por la viudedad, llevaron a cabo estrategias claramente proactivas con el fin de defender sus intereses personales y familiares. Presentamos a continuación dos casos contrastados que la documentación nos ha ofrecido, protagonizados por dos condesas ya viudas que, gracias a las condiciones particulares de su situación hicieron frente a sus propios desafíos: la condesa de Cirat, doña Aldonsa Crespí de Valldaura, en la perpetuación del cargo de veedor general de la costa del Reino de Valencia

<sup>2</sup> Con tal de profundizar en uno de los ejemplos que muestra la destacada involucración de las mujeres en el desarrollo y reproducción del patriciado urbano remitimos a JARQUE MARTÍNEZ, Encarna (2013): «Mujer y oligarquía urbana: el papel de la mujer en los entresijos del poder zaragozano (ss. XVI-XVIII)», en SALAS AUSÉNS, José Antonio (coord.): *Logros en femenino. Mujer y cambio social en el valle del Ebro*, siglos XVI-XVIII, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.

en su linaje; y, por otro lado, la defensa de las rentas de las que gozaba doña Leonor de Paz del Río, condesa de Villafranqueza, que posteriormente trató de trasladar a su único hijo, en un periodo de fuertes reformas fiscales por parte de la Monarquía.

### **La condesa de Cirat y la perpetuación del cargo de veedor general de la costa**

Es necesario tener en cuenta que para el pensamiento moderno, existen dos conceptos diversos sobre el origen de la nobleza: el primero promulgaba que las virtudes que hacían a un individuo o linaje noble se hallaban insertas en su sangre y, consecuentemente, se transmitían a sus descendientes, ennobleciéndoles si sus antepasados lo habían sido; el segundo afirmaba que la virtud nobiliaria se podía encontrar no en la herencia sino en los propios méritos personales, fraguados a lo largo de toda una vida (Domínguez Ortiz, 1985: 186). En la práctica, ambos conceptos se entrelazaban con facilidad, de modo que las Casas dedicaban considerables esfuerzos a hacer acopio de los méritos de sus antepasados y, al mismo tiempo, conseguir los suyos propios (Domínguez Ortiz, 1985: 186 y Atienza Hernández, 1998: 8-10).

El caso que introducimos –protagonizado por la familia Carroz, condes de Cirat– muestra cómo estas dos visiones, sólo contrapuestas en la teoría, se imbrican con soltura, dejando al descubierto algunas de las técnicas empleadas por la familia con tal de consolidar su posición, hacer frente a diversas penurias y, en caso de ser posible, engrandecer su nombre. Al mismo tiempo, podemos contemplar la labor realizada por las mujeres del linaje con tal de asegurar la supervivencia de otras mujeres en situación desfavorecida, así como para servir de eslabón a la hora de transmitir los cargos y oficios que contribuían a ensalzar el nombre de la Casa.

Trataremos a continuación, en nuestra aproximación a la condesa doña Aldonsa Crespí de Valldaura y sus esfuerzos por defender a su hija Isabel, de realizar un breve recorrido por el entorno más inmediato de la Casa Carroz, a la que se veía vinculada por su matrimonio con don Francisco Carroz, conde de Cirat. Asimismo, esto también nos permitirá detenernos en otras mujeres asociadas a la familia por el mismo sacramento, que sufrieron de modo similar la indefensión a la que el sistema las relegaba cuando se veían alejadas de cualquier figura masculina que las amparara.

Cuando el título de conde de Cirat todavía no se encontraba entre los méritos de los Carroz, sí que eran varios los cargos que se podían hallar en los *curricula* de sus miembros. Los primeros que hacen su aparición en la documentación son don Luis Carroz de Villaragut, hermano de don Galcerán Carroz Pardo de la Casta, pues durante el siglo XVI, tanto él como

su hijo y tocayo, ejercieron como bayles de la ciudad y Reino de Valencia<sup>3</sup>. Seguidamente, es el padre del primer conde de Cirat, don Bernardo de Vilarig y Carroz, todavía señor de este territorio, casado con doña Isabel Pardo de la Casta, el que entre los años 1604 y 1621 ejerció como bayle general del Reino de Valencia, al igual que como maese de campo de la Milicia Efectiva. Tras la muerte sin descendencia del mentado Luis Carroz de Villaragut, don Bernardo fue el siguiente miembro de la familia sobre el que recayó el cargo de bayle, del que igualmente hicieron gala algunos de sus sucesores directos<sup>4</sup>.

Era éste –la ocupación de cargos políticos locales o regionales– otro de los aspectos que mayor importancia albergaba dentro de la estrategia de servicio y ascenso nobiliaria, pues favorecía la ampliación de las propias redes familiares, la liquidez económica, el prestigio de la Casa y, sobre todo, la posibilidad de poder relacionarse –en mayor o menor medida– con el propio monarca o sus más allegados (Soria Mesa, 2011: 221-223). Existía, a su vez, una alta posibilidad de conseguir perpetuar los oficios alcanzados, si se ejercía la suficiente influencia y si los resultados del oficio eran aceptables. En este punto se esforzarían denodadamente los miembros –hombres y mujeres– de la familia Carroz, a lo largo de todo el siglo XVII.

De hecho, durante la vida de don Bernardo de Vilarig y Carroz, también recibirán notables puestos de importancia sus hijos, don Bernardo y don Francisco. Destacan aquí algunos servicios realizados directamente a la Corona, como es el caso del segundogénito, que se desplazó hasta la Corte para ejercer como paje de Felipe III en el año 1600<sup>5</sup>. Queda patente que es durante estos primeros años del siglo XVII cuando las responsabilidades de la familia Carroz –tanto de don Bernardo como de sus dos hijos– al frente de diversos cargos aumentaron considerablemente.

Prueba de ello es que el 5 de febrero de 1603 el rey nombró a don Francisco Carroz veedor general de la costa del Reino de Valencia, oficio en el que, por sus obligaciones para con el monarca, no pudo ejercer directamente. De este modo, fue su propio padre, don Bernardo de Vilarig y Carroz, el que pasó a sustituir a su hijo en el puesto, mostrando que los cargos no sólo podían descender por el árbol genealógico, sino también, bajo ciertas concretas circunstancias, ascender<sup>6</sup>. Todo ello era realizado justificando las elecciones en esta nobleza de sangre, compartida por los miembros de un mismo linaje, por lo que era necesario:

3 Archivo de la Diputación de Castellón [ADC], Donación del Conde de Cirat, caja 17, leg. 50, documento 1

4 *Ibidem* y Real Academia de la Historia [RAH], signatura 9-320, fº 28.

5 ADC, Donación del Conde de Cirat, caja 17, leg. 50, documento 3.

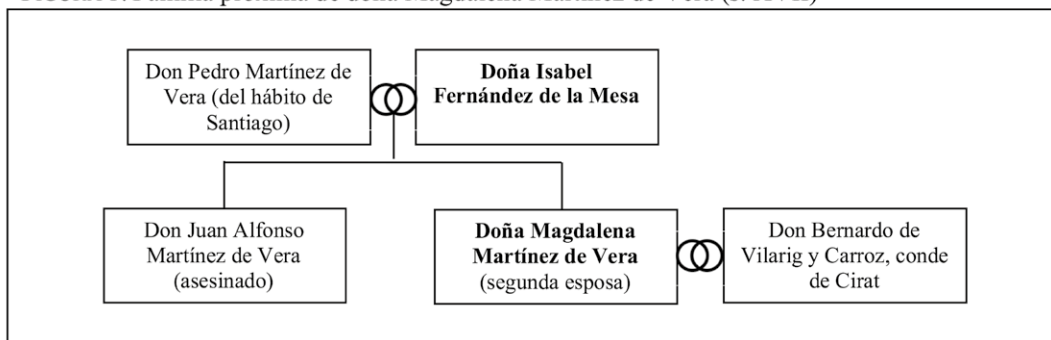
6 ADC, Donación del Conde de Cirat, caja 17, leg. 46, documento 1.

nombrar persona de suficiencia experiencia y confianza para que sirva el dicho officio de veedor general, tiniendo satisfación de que en la de vos, don Vilarig Carroz, padre del dicho don Francisco Carroz, concurren estas y otras buenas partes<sup>7</sup>

El condado de Cirat fue otorgado en 1626 a favor de don Bernardo de Vilarig y Carroz, hermano de don Francisco (Guardiola y Spuche, 2004: 1, 240). El padre de ambos había fallecido y el primogénito había heredado no sólo el vínculo de los Carroz, sino también el oficio de bayle general, cargo que desempeñó hasta 1637<sup>8</sup>.

Es en la familia más cercana de don Bernardo donde podemos hallar uno de los ejemplos que muestran el estado desprotegido en el que se encontraban las esposas tras la muerte del marido, como veremos más adelante en el modelo de otra de las condesas viudas de Cirat. El primer matrimonio de este noble fue con doña Vicenta Villarrasa<sup>9</sup> y, en segundo lugar, casó con doña Magdalena Martínez de Vera<sup>10</sup>, hija de don Pedro Martínez de Vera –receptor de la Baylía General del Reino y administrador de las salinas de la Mata entre 1612 y 1627– y doña Isabel Fernández de la Mesa<sup>11</sup>, enlace para el cual fue necesaria la dispensa real, otorgada en 1635, por ser don Bernardo caballero de la orden de Santiago<sup>12</sup>.

FIGURA 1: Familia próxima de doña Magdalena Martínez de Vera (s. XVII)



Fuente: elaboración propia en base a *RAH*, signatura 9-320, fº 28; *ADC*, Donación del Conde de Cirat, caja 17, leg. 13, documento 1 y *ACA*, Consejo de Aragón, leg. 892, doc. 193.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *ADC*, Donación del Conde de Cirat, caja 17, leg. 50, documento 1.

<sup>9</sup> *RAH*, signatura 9-320, fº 28.

<sup>10</sup> Véase la Figura 1: Familia próxima de doña Magdalena Martínez de Vera (s. XVII).

<sup>11</sup> Archivo de la Corona de Aragón [ACA], Consejo de Aragón, leg. 892, doc. 193.

<sup>12</sup> *ADC*, Donación del Conde de Cirat, caja 17, leg. 13, documento 1.

Las mujeres, en el momento de contraer matrimonio, quedaban adscritas a la familia del marido (Atienza Hernández, 1986: 166-167) y, en caso de fallecimiento de éste o de disolución de la unión por cualquier otro motivo, podían reclamar su dote entregada en el enlace –de la cual el marido era administrador, pero no podía vender, enajenar ni hipotecar en modo alguno (Sánchez-Parra y Cremades Griñán, 1986: 143-147)– con tal de asegurar su supervivencia (García Hernán, 2007: 51). Es necesario añadir, con tal de comprender que toda ventaja para la mujer acarrea ciertas consecuencias, que no era éste un derecho exento de determinados compromisos para la sociedad y la familia del difunto esposo. Según la legislación foral del Reino de Valencia, con tal de poder reclamar la restitución de la dote, la viuda debía respetar el llamado *any de plor*, un periodo durante el cual debía continuar viviendo en el hogar del marido y, si decidía casarse en el transcurso de dicho año, perdía todos los bienes que hubiera obtenido de su antiguo cónyuge. Esta pena se reducía notablemente si se casaba tras el *any de plor*, pues no perdía todo aquello obtenido gracias a su fallecido esposo, pudiendo conservar el usufructo de los bienes conseguidos mediante diferentes donaciones realizadas por aquél (Guillot Aliaga, 2001: 275-277 y 282).

Sin embargo, y como contrapunto a lo expresado anteriormente, también heredaban las deudas que su difunto esposo pudiera haber contraído, como sucedió en el caso de la madre de doña Magdalena Martínez de Vera, doña Isabel Fernández de Mesa. Para comprender lo delicado de su situación, es vital recordar que durante el siglo XVII, la nobleza inició un fuerte proceso de endeudamiento –acrecentado en Valencia y Aragón a causa de la expulsión de los moriscos– fruto de la precariedad económica de los reinos y de otros factores como el incremento de la circulación de la moneda de vellón y la consecuente inflación (Domínguez Ortiz, 1985: 92-94). Además, debido al tema que nos ocupa, es conveniente añadir que otro de los agentes que influyó en esta relativa pauperización fue el pago de las dotes –que solían financiarse mediante los censos–, cuyo valor medio se había incrementado notablemente a lo largo de la centuria, llegando a cifras exorbitadas hacia sus postrimerías (Atienza Hernández, 1986: 167 y Catalá Sanz, 1993: 174-175).

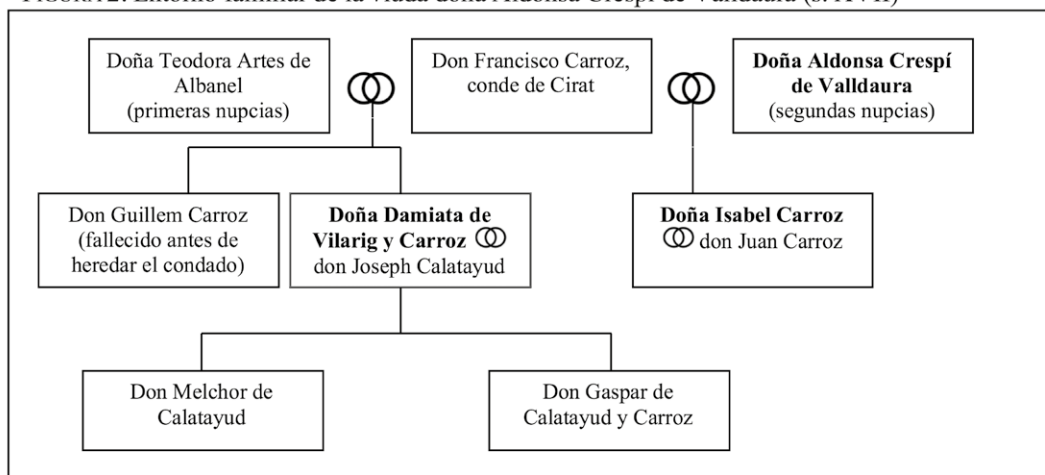
Por ello, tras la muerte sin descendencia de don Bernardo, primer conde de Cirat, tanto doña Magdalena como su madre, doña Isabel –que ya había enviudado con anterioridad–, quedaban en una situación económica precaria, debido al fallecimiento del padre de la condesa con una fuerte deuda que se veían obligadas a heredar. Huelga recordar que a lo largo del Antiguo Régimen, si ya durante el matrimonio las mujeres se veían capacitadas para ejercer ciertas competencias en el gobierno y administración de sus propiedades, en la viudedad se acrecentaba esta capacidad (Blutrach-Jelín, 2011: 31-34). Sin embargo, este hecho podía acarrear ciertas consecuencias desagradables para la economía familiar,

debido a las deudas acumuladas y a las nuevas responsabilidades adquiridas. A su vez, la situación para la familia se vio fuertemente agravada tras el asesinato del hijo primogénito, don Juan Alfonso Martínez de Vera, –caballero del hábito de Santiago y receptor de la Baylía de Alicante<sup>13</sup>–, que se había encargado de las inestables cuentas tras el óbito del padre<sup>14</sup>:

ha sido tan grande la perdisión de su Casa que en el año 15 hizo executar unos deudores de vuestra majestad y por esto le mataron un hermano, y en Valencia le an muerto un solo hijo que tenía, y a quedado tan desanparada y sin persona que la pueda ayudar, y sin hazienda<sup>15</sup>

Estas circunstancias habían confluído en el embargo de bienes y hacienda de madre e hija, dejándolas en una situación de «suma necesidad» a las «pobres viudas», razón por la cual, en 1645, iniciaban una súplica por la cual pedían que finalizase la incautación a la que se habían visto sometidas y se asignase un juez en Valencia con tal de que se pudiese atender su particular caso<sup>16</sup>.

FIGURA 2: Entorno familiar de la viuda doña Aldonsa Crespi de Valldaura (s. XVII)



Fuente: elaboración propia en base a *ADC*, Donación del Conde de Cirat, caja 13, leg. 1, documento 1 y *RAH*, Signatura 9-320, f° 28.

13 Concedido el 14 de marzo de 1628. ACA, Consejo de Aragón, leg. 929, doc. 26.

14 ACA, Consejo de Aragón, leg. 892, doc. 193.

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*.

A lo largo de esta dura cadena de sucesos, el condado de Cirat pasó, debido a la muerte de don Bernardo sin descendencia, al hermano de éste, don Francisco Carroz, que seguía desempeñando sus funciones como veedor general de la costa del Reino de Valencia. Así, a lo largo de su vida, contrajo primeras nupcias con doña Teodora Artes de Albanel y segundas nupcias con doña Aldonsa Crespi de Valldaura<sup>17</sup>, teniendo como descendencia a un hijo y una hija con la primera –don Guillem, que no llegaría a heredar el condado debido a su prematura muerte, y doña Damiata–, y otra hija con la segunda –doña Isabel (Guardiola y Spuche, 2004: I, 240)<sup>18</sup>.

Mientras el primogénito todavía vivía, Felipe IV le hizo merced del cargo de veedor general de la costa –como ya venía siendo tradición en la familia–, de la encomienda de Ademuz y de Castelfabib y de 800 libras de pensión<sup>19</sup>. Sin embargo, su muerte complicó la pervivencia de dicho oficio en la familia. La solución fue socorrida: transmitir el puesto a través de su hija, doña Damiata. Así, don Francisco pidió al rey que le otorgase el oficio de veedor general de la costa al marido de su hija, don Joseph Calatayud, señor de Agres y Sella<sup>20</sup>.

No obstante, otro óbito, esta vez el del propio conde, supuso una nueva cortapisa al proceso, dejando a su mujer viuda y a una hija –doña Isabel– soltera y sin recursos. Esta situación de desamparo fue resuelta con la concesión del cargo de veedor general a don Joseph de Calatayud, esposo de doña Damiata Carroz, con la salvedad de que los emolumentos recogidos de su ejercicio deberían ir a parar a la viuda y a la dote de la hija soltera<sup>21</sup>. Este patrón pone de manifiesto la fuerte dependencia que podían llegar a experimentar las mujeres hacia sus maridos o padres, menor en el caso de aquéllas que quedaban viudas, pero notable para las hijas solteras, cuyas únicas salidas eran el matrimonio o el ingreso en el convento, siendo para ambas opciones necesario un desembolso económico previo (Atienza Hernández, 1986: 167). Esta característica de solidaridad, sin embargo, no es algo puntual, sino que viene recogida en los fueros, de modo que se debía proveer, como mínimo, de cobijo, vestimenta y alimento, tanto los padres respecto a sus hijos como de éstos para sus progenitores (Benítez Sánchez-Blanco, 1992: 53-54).

Una consulta al Consejo de Aragón, datada del 22 de mayo de 1671, muestra el denodado interés de la viuda doña Aldonsa Crespi de Valldaura en asegurar el bienestar de

17 Véase la Figura 2: Entorno familiar de la viuda Aldonsa Crespi de Valldaura (s. XVII).

18 RAH, signatura 9-320, fº 28.

19 ADC, Donación del Conde de Cirat, caja 3, leg. 17, documento 3 y ADC, Donación del Conde de Cirat, caja 17, leg. 50, documento 3.

20 ADC, Donación del Conde de Cirat, caja 3, leg. 17, documento 3.

21 *Ibidem*.



la que era su hija biológica: doña Isabel. En ella se relata cómo, también a su hija, le había sido otorgada la merced del oficio de veedor general de la costa del Reino de Valencia, que recaería en la persona de su futuro marido, don Juan Carroz. De este modo, la condesa intervino a favor de su única hija, con tal de que se le dejase, «para sus alimentos», con las trescientas libras que traía aparejado el oficio, mientras durase su vida<sup>22</sup>.

Tras la muerte de don Joseph de Calatayud, sería su hijo primogénito, don Melchor, conde de Cirat, el que heredaría el puesto de veedor general. De este modo, ejerció sus responsabilidades «durante su vida sin emolumento ni salario alguno», pues éstos seguían derivándose hacia su tía, doña Isabel. A la muerte de este, junto con la transferencia del condado a su hermano, don Gaspar, también vendría aparejada la veeduría general de la costa, con las mismas circunstancias, es decir, sin que su responsable recibiese «premio ni remuneración alguna»<sup>23</sup>.

Finalmente, sería este conde, don Gaspar de Calatayud y Carroz, el que realizaría una súplica, en la que exponía todos los servicios realizados por su linaje, con tal de argumentar que la perpetuación del oficio de veedor general estaba más que justificada en la sangre de su familia, por lo que pedía que el servicio se pudiera prolongar durante dos generaciones más. Al mismo tiempo, también reclamaba los emolumentos correspondientes al puesto, una vez que su beneficiaria, doña Isabel Carroz, falleciese<sup>24</sup>.

Todo este desarrollo de acontecimientos muestra –al menos en este caso en el que nos ubicamos, de la familia Carroz– dos aspectos fundamentales del desarrollo familiar de la nobleza y del papel que las mujeres desempeñaban en él. En primer lugar, queda patente que la situación de viudez fue una espada de doble filo para las mujeres, fuertemente influenciada por su nivel económico (Guillot Aliaga, 2001: 269), pues por un lado les permitía una mayor independencia –muestra de ello son los diversos recursos presentados por ellas con tal de subsanar su precaria situación o velar por sus intereses– y, al mismo tiempo, las hacía más vulnerables a las inclemencias del sistema –como prueba la adquisición de deudas que difícilmente podían subsanar.

En segundo lugar, la documentación consultada refleja un sentimiento de solidaridad que, si bien respaldado por los fueros, tiene como fin el apoyo de los diferentes miembros de la familia; sobre todo aquéllos que –como las hijas solteras o, en ocasiones, las viudas– se encontraban en una situación de mayor desventaja en comparación con el resto de sus familiares. Este fenómeno es particularmente notable –si bien resulta lógico– en aquellas circuns-

22 ACA, Consejo de Aragón, leg. 741, doc. 100.

23 ADC, Donación del Conde de Cirat, caja 3, leg. 17, documento 3.

24 *Ibidem*.

tancias en las que los vínculos afectivos eran más próximos, como es el caso madre-hija que lleva a doña Aldonsa a intervenir por su propia descendencia biológica.

## Defensa y estrategia de la condesa de Villafranqueza

Como ya hemos puesto de manifiesto anteriormente, es notorio, tanto por la documentación como por la gran cantidad de investigaciones realizadas al respecto, que la situación económica de la Monarquía Hispánica a lo largo del siglo XVII se depreció de forma considerable. Desde el reinado de Felipe IV hasta el último de los Austrias, las exigencias realizadas por parte de la Corona a la nobleza serían numerosas, con tal de paliar la fluidez con la que el tesoro abandonaba las arcas reales (Garzón Pareja, 1984: 80-96 y Domínguez Ortiz, 1985: 93-97).

No es extraño, entonces, hallar a partir aproximadamente de la década de los años treinta, diferentes reclamaciones de levas, donativos, contribuciones, etcétera (Garzón Pareja, 1984: 80-96 y Domínguez Ortiz, 1985: 93-97). El ejemplo que aquí presentamos parte del cobro de una media anata sobre las mercedes, en concreto una de las rentas de la condesa de Villafranqueza, doña Leonor de Paz del Río, a la cual, ya desde su situación de viudez, presentará una constante resistencia.

La figura de doña Leonor no aparece con claridad en la documentación consultada hasta el momento, y sólo gracias a cotejar diversas fuentes ha sido posible la reconstrucción, en medida de lo posible, de su entorno familiar más inmediato<sup>25</sup>. Sus progenitores fueron don Juan de Paz del Río –miembro del Consejo de su majestad y subsecretario de hacienda– y doña Luisa de Carmona –hija a su vez de Juan de Carmona. Tuvieron, además de ella, a otro hijo, llamado don Luis de Paz del Río<sup>26</sup>.

Su primer matrimonio fue celebrado con don Diego de Vergara Gavira (Valladares de Sotomayor, 1790: xxxii, 119)<sup>27</sup>; sin embargo, posteriormente fue nuera del conde de Villalonga y esposa del de Villafranqueza<sup>28</sup>, lo cual indica que casó con don Martín Valero Franqueza, hijo del conde de Villalonga, don Pedro Franqueza. De los otros hijos varones de este conde, don Diego Luis había fallecido antes de alcanzar la madurez y don José no abandonó los hábitos a lo largo de su vida (Brines Blasco, 1997: 194). Otras pistas halladas

25 Véase la Figura 3: Familia próxima de doña Leonor de Paz del Río.

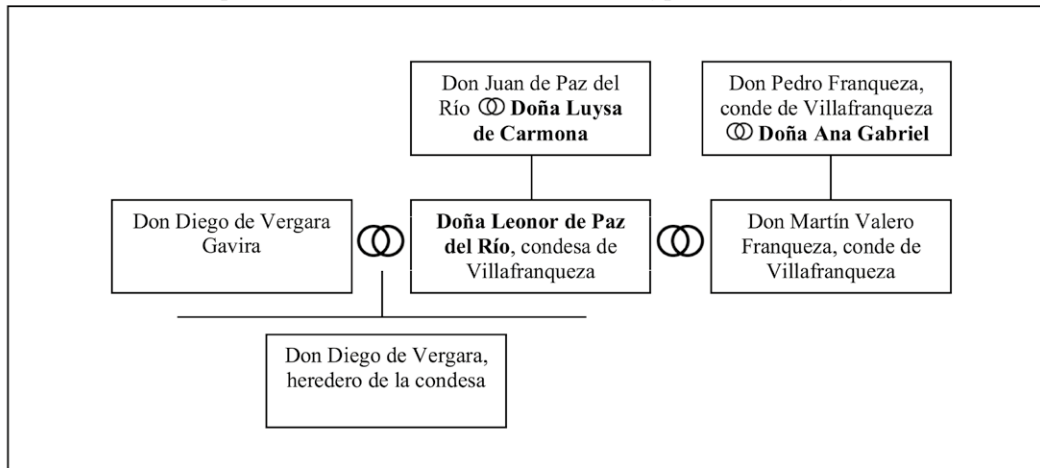
26 ADC, Donación del Conde de Cirat, caja 13, leg. 2, documento 1.

27 Las razones tras la finalización del matrimonio restan, en la etapa actual de nuestra investigación, sin haber aparecido en la documentación.

28 ACA, Consejo de Aragón, leg. 910, doc. 2.

al encontrar diferentes referencias a su esposo y al padre del mismo: «en recompensa y satisfacción de diferentes rentas que gozava el conde de Villalonga su suegro y se adjudicaron al Patrimonio Real»; o al hablar directamente de su suegro: «cuos servicios fueron tan notorios como también los grandes trabajos que padeció haviéndose manifestado después la violencia de ellos y su inocencia»<sup>29</sup>, indican inequívocamente que se trata del antiguo consejero<sup>30</sup>.

FIGURA 3: Familia próxima de doña Leonor de Paz del Río (aprox. 1600-1680)



Fuente: elaboración propia en base a *ADC*, Donación del Conde de Cirat, caja 13, leg. 2, documento 1 y *ACA*, Consejo de Aragón, leg. 910, doc. 2.

Del enlace contraído con su primer marido tuvo dos hijos (Valladares de Sotomayor, 1790: xxxii, 209), de los cuales la documentación muestra que uno de ellos fue llamado don Diego de Vergara<sup>31</sup>. Al mismo tiempo, el traspaso del título a otras ramas del linaje de los Franqueza muestra que su segundo matrimonio finalizó sin descendencia.

La condesa, que había enviudado en el año 1658 (Brines Blasco, 1997: 194), vivió de diversas rentas que había ido acumulando a lo largo de su vida, entre las que destacaba una de 1.000 ducados de plata, obtenida gracias a la merced del rey. Ésta provenía de su

<sup>29</sup> *ACA*, Consejo de Aragón, leg. 647, doc. 52.

<sup>30</sup> Para más información acerca del juicio realizado al secretario don Pedro Franqueza, a raíz del enriquecimiento personal llevado a cabo en servicio a la Monarquía, remitimos a GÓMEZ RIVERO, Ricardo (2001-2003): «El juicio al secretario de estado Pedro Franqueza, conde de Villalonga», *lus fugit: Revista interdisciplinaria de estudios histórico-jurídicos*, 10-11, Zaragoza, Universidad de Zaragoza e Instituto Fernando el Católico, pp. 401-531.

<sup>31</sup> *ACA*, Consejo de Aragón, leg. 647, doc. 52. Realizamos esta deducción gracias al hecho de que este hijo no pudo heredar el condado de Villafranqueza –por ser de otra familia– y debido a que su propio apellido coincide con el del primer esposo de doña Leonor.

difunto marido, el conde de Villafranqueza, ya que su majestad permitió a éste renunciar a favor de ella esta cantidad sobre los 3.000 de los que él disponía. Esta concesión le fue dada en «recompensa y satisfacción» de las rentas que gozaba su suegro y fueron incautadas y unidas al patrimonio real tras su juicio, así como «otras cantidades considerables que la Real Hazienda quedó deviendo al conde de Villafranqueza su marido»<sup>32</sup>.

Al inicio de la década de los años sesenta se pide, por parte de la Corona, la recaudación de la media anata con tal de poder mantener el ejército. En el Reino de Valencia, sólo podía realizarse este cobro «en las mercedes que vuestra magestad es servido de hazer, y provisiones de oficios, porque penden de la liberalidad y voluntad de vuestra magestad»<sup>33</sup>. La condesa no tardó en elevar una súplica, en el año 1660, por la cual pedía que no se aplicase tal impuesto a ella, porque «no tiene otra cosa con que sustentarse y alimentarse por la pobreza con que a quedado»<sup>34</sup>, si bien la propia normativa de la media anata especificaba que debía aplicarse sobre todas las mercedes que se poseían (Rezabal y Ugarte, 1792: 195).

Es notable la documentación generada en el proceso, puesto que existieron diferencias sobre lo que debía la condesa por el impuesto –algunas partes del Consejo de Aragón y de la Junta de Media Anata abogaban por el pago íntegro de los 500 ducados correspondientes a su renta de 1.000, mientras que otras afirmaban que debía 3.850 reales de plata, puesto que ya pagaba 1.650 «al del sello de la Cancillería de Aragón», descontándosele<sup>35</sup>. Al mismo tiempo, cuando la Junta tomó resolución definitiva, en la que se le permitía a la condesa pagar lo que debía en cuatro fracciones durante cuatro años, don Antonio Ferrer –nombrado comisario para la cobranza del derecho de la media anata en Valencia– pedía para el cumplimiento de las órdenes la ratificación del Consejo de Aragón, lo que ayudaba a ralentizar el trámite<sup>36</sup>.

Durante todo el proceso, la parte correspondiente a la media anata de la pensión de la condesa doña Leonor se mantuvo retenida sin poder ser cobrada. Por ello, ésta trató reiteradamente, mediante «repetidas instancias», de pedir al Consejo de Hacienda que tomase una resolución sobre el destino de su renta y así poder, finalmente, obtener la parte restante de la misma que se hallaba bloqueada en la Baylía de Valencia, cosa que no sucedió hasta el año de 1662<sup>37</sup>.

A lo largo de la siguiente década, mayores problemas económicos –y nuevas intenciones reformistas por parte de la Monarquía– supusieron nuevas series de medidas

32 *Ibidem*.

33 ACA, Consejo de Aragón, leg. 909, doc. 15.

34 ACA, Consejo de Aragón, leg. 910, doc. 2.

35 ACA, Consejo de Aragón, leg. 909, doc. 15.

36 ACA, Consejo de Aragón, leg. 910, doc. 2.

37 *Ibidem* y ACA, Consejo de Aragón, leg. 909, doc. 15.

económicas que verían sus efectos plasmados a largo plazo (Ribot García, 2006: 214-218). Una de éstas fue la reforma de las mercedes, que decretó que éstas debían ser reducidas a la mitad, por lo que también se vio afectada doña Leonor de Paz del Río, respecto a la misma renta por la que había realizado tantas instancias anteriormente.

En el año 1670 ya había realizado una petición con tal de «no ser comprendida en la orden general y reforma de dichas mercedes graciosas», por lo que en base a sus necesidades, y por hallarse «con crecida edad y ciega» se le concedió una prórroga de un año. No obstante, nuevas consultas se generan cuando el Consejo de Aragón recibe noticias de nuevas peticiones de la condesa, esta vez «con maiores ahogos y nuebas enfermedades», suplicando se le mantuviese la dicha renta, intacta, durante el resto de sus días<sup>38</sup>.

El Consejo se mostró abiertamente opuesto a esta opción, aconsejando de este modo al monarca, pues la situación económica de la Baylía General de Valencia había visto tiempos mejores: la falta de liquidez era notable y existían dificultades para hacer frente a los gastos de la administración de justicia y a los salarios de los ministros de la Audiencia. Su veredicto, en definitiva, fue que la condesa podía sustentarse perfectamente con los quinientos ducados de plata que le quedarían tras la reforma. La decisión regia sería, nuevamente, la reserva durante otro año.

En 1673, nos encontramos de nuevo ante la misma situación, donde la condesa argumentaba que no se la debía incluir «en dicha reforma por ser ésta de diferente calidad que otras por ser alimentos suyos, y hallarse viuda, enferma y ciega». La opinión del Consejo siguió manteniéndose firme, dada la apurada situación de la Baylía General de Valencia, y así aconsejaron a la regente, Mariana de Austria. La decisión de ésta, sin embargo, fue la misma que en los dos casos anteriores: una prórroga durante un año más<sup>39</sup>.

Sin embargo, es la última consulta generada, a finales de ese mismo año, en la que la condesa alegó unos nuevos motivos por los que realizar la petición:

y respecto de hallarse la condesa tan impedida, sin vista y con mucha edad y en la cama, suplica a vuestra magestad que los dichos mil ducados de renta se traspasen en don Diego de Vergara Gabira, su hixo legítimo, para que los goze en la misma conformidad que ella y con la propia graduación por no tener otra cosa que dejarle para su sustento<sup>40</sup>.

Nuevamente, la respuesta del Consejo fue desaconsejar las pretensiones de la condesa, pues suponía perpetuar una «renta de tan grande consideración» en la persona de su

38 ACA, Consejo de Aragón, leg. 647, doc. 52.

39 *Ibidem*.

40 *Ibidem*.

hijo, con el consecuente compromiso durante varios años más. Lo cual, sumado con el estado desgastado de la Baylía General de Valencia, no hizo sino acrecentar la intensidad de la opinión de los consejeros. Esta vez, no obstante, la regente cedió a los argumentos expuestos por estos últimos, acabando así con el anhelo de la condesa y negándole a su hijo y heredero toda posibilidad de heredar las rentas de su madre<sup>41</sup>.

Como ya expresamos más arriba, las viudas gozaban de una mayor independencia, pareja a una mayor vulnerabilidad, como puede comprobarse por los distintos casos presentados hasta este punto. Sin embargo, en éste puede resultar evidente que el móvil de la condesa de Villafranqueza no es, exclusivamente, el mantener su renta de 1.000 ducados de plata intacta, sino también el tratar de hacerla extensiva a su único hijo, una vez ella falleciese.

Por tanto, al margen de la propia subsistencia, existe una visión estratégica a la hora de remitir las súplicas, propia también de la época y de la situación femenina, pues tras varias prórrogas –en las que la regente había acabado siempre dando su beneplácito a lo que ella requería, yendo en contra de la opinión del consejo– realiza una petición diferente, no por ella sino por su hijo. Como era habitual, la intención de perpetuar la renta de 1.000 ducados sin recorte alguno –que a su vez provenía de su marido y suegro– en la figura de su hijo fue, posiblemente, el móvil de mayor importancia que llevó a doña Leonor de Paz del Río a realizar numerosas súplicas, con tal de defender sus intereses propios y los de su única descendencia.

## Conclusiones

No resulta arduo, en los casos anteriormente expuestos, vislumbrar los patrones que conforman el marco restrictivo al que se veían adscritas las mujeres del Antiguo Régimen. Desde cualquiera que fuera su situación –hijas, esposas o viudas– destacan sobremanera dos factores estrechamente interrelacionados: la precariedad, pues ante la muerte del padre o esposo (o, en según qué circunstancias, incluso otros familiares) podían ver su futuro truncado con facilidad y caer en un escenario de indefensión; y la dependencia, siempre hacia una figura masculina, que debía velar por sus planes y asegurar su supervivencia incluso tras la propia muerte.

Sin embargo, al menos en los diferentes ejemplos que la documentación nos ha permitido mostrar aquí, también es posible apreciar que existían comportamientos de preocupación y solidaridad hacia estas situaciones de desamparo, más notables en los lazos familiares más directos. De todo lo anterior puede extraerse la conclusión de que, junto a la profunda y

---

<sup>41</sup> *Ibidem*.

arraigada desigualdad que jalonaba el sistema, coexistía un conocimiento activo y explícito de la precariedad que sufría la mujer en el Antiguo Régimen.

Como muestra de ello podemos emplear el constante esfuerzo que dedicó doña Aldonsa Crespí en asegurar el porvenir y bienestar de su hija, y al que acabaron contribuyendo varios miembros de la familia, hasta el fin de sus días. Del mismo modo, el constante apoyo que recibe doña Leonor de Paz del Río por parte de las autoridades regias –y, de hecho, en contra de la voluntad de los consejeros– no es sino otro ejemplo adicional, otra muestra más, que pone de relevancia que la indefensión a la que se veían reducidas las mujeres ante la ausencia del hombre era *vox populi*. Así, incluso con la pertenencia a la clase privilegiada nobiliaria, las viudas y las huérfanas no se veían libres de la amenaza de la pobreza y la desgracia.

Ante ello, resulta lógico y comprensible que se elaborasen, por parte de las afectadas y por parte de las propias Casas, estrategias –propias e inherentes a la época– con tal de paliar los posibles contratiempos que el futuro pudiese aguardar a las mujeres de la familia. Estas herramientas permitían plantear una defensa ante el sistema en caso de ser necesario, es decir, cuando se preveía que éste podía causar problemas o desgracias en cualquiera de los miembros de la familia, siendo ellas particularmente susceptibles a los mismos. En definitiva, si bien la viudedad podía conferir una limitada gama de recursos, traía consigo asociadas ciertas debilidades, que podían afianzarse en un contexto precario. Sin duda, en base a lo explicitado en las páginas precedentes, podemos afirmar que los fenómenos económicos, políticos, sociales e incluso naturales podían golpear a las mujeres con mayor dureza y contundencia.

## Referencias y bibliografía

- ATIENZA HERNÁNDEZ, Ignacio (1986): «Las mujeres nobles: clase dominante, grupo dominado. Familia y orden social en el Antiguo Régimen», en GARCÍA-NIETO PARÍS, María Carmen (coord.): *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres: siglos XVI a XX: actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Seminario de Estudios de la Mujer, pp. 149-168.
- \_\_\_\_\_(1998): «La memoria construida. Nobleza y genealogía de la Casa y la Villa de Osuna», *Apuntes 2: Apuntes y Documentos para una Historia de Osuna*, 2, Osuna, Ayuntamiento de Osuna y Fundación de Cultura García Blanco, pp. 7-26.

- BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael (1992): «Familia y transmisión de la propiedad en el País Valenciano (siglos XVI-XVII). Ponderación global y marco jurídico», en CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco y HERNÁNDEZ FRANCO, Juan (eds.): *Poder, familia y consanguinidad en la España del Antiguo Régimen*, Barcelona, Anthropos, pp. 35-70.
- BLUTRACH-JELÍN, Carolina (2011): «Mujer e identidad aristocrática: la memoria del vínculo materno en la Casa de Fernán Núñez», *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, vol. 18, 1, Granada, Universidad de Granada, pp. 23-51.
- BRINES BLASCO, Joan; FELIPO ORTS, Amparo; GIMENO SANFELIU, María Jesús y PÉREZ APARICIO, Carmen (1997): *Formación y disolución de los grandes patrimonios castellonenses en el Antiguo Régimen*, Castellón de la Plana, Fundación Dávalos-Fletcher.
- CATALÁ SANZ, Jorge Antonio (1993): «El coste económico de la política matrimonial de la nobleza valenciana en la época moderna», *Estudis: Revista de historia moderna*, 19, Valencia, Universitat de València, pp. 165-190.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1985): *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*, Madrid, Ediciones Istmo.
- GARCÍA HERNÁN, David (2007): «Mujeres al servicio de un linaje. Las aristócratas de Marchena en época de los Austrias», en CARRIAZO RUBIO, Juan Luis y RAMOS ALFONSO, Ramón (eds.): *Actas de las XI Jornadas sobre Historia de Marchena. La mujer en la historia de Marchena*, Marchena, Ayuntamiento de Marchena, pp. 49-76.
- GARZÓN PAREJA, Manuel (1984): *Historia de la hacienda de España*, Madrid, Ministerio de Hacienda.
- GÓMEZ RIVERO, Ricardo (2001-2003): «El juicio al secretario de estado Pedro Franqueza, conde de Villalonga», *Ius fugit: Revista interdisciplinaria de estudios histórico-jurídicos*, 10-11, Zaragoza, Universidad de Zaragoza e Instituto Fernando el Católico, pp. 401-531.
- GUARDIOLA Y SPUCHE, Pascual (2004): *Antiguos linajes del Reino de Valencia*, vol. 1, Valencia, Real Academia de Cultura Valenciana.
- GUILLOT ALIAGA, María Dolores (2001): «Derechos de la viuda en la Valencia foral», *Hispania: revista española de historia*, vol. 61, 207, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 267-288.
- JARQUE MARTÍNEZ, Encarna (2013): «Mujer y oligarquía urbana: el papel de la mujer en los entresijos del poder zaragozano (ss. XVI-XVII)», en SALAS AUSÉNS, José Antonio (coord.): *Logros en femenino. Mujer y cambio social en el valle del Ebro, siglos XVI-XVIII*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 111-158.
- REZABAL Y UGARTE, José de (1792): *Tratado del real derecho de las medias-anatas seculares: y del servicio de lanzas á que estan obligados los titulos de Castilla*, Madrid, Oficina de B. Cano.



- RIBOT GARCÍA, Luis Antonio (2006): *El arte de gobernar: estudios sobre la España de los Austrias*, Madrid, Alianza Editorial.
- SÁNCHEZ-PARRA GARCÍA, María del Pilar y CREMADES GRIÑÁN, Carmen María (1986): «Los bienes de la mujer aportados al matrimonio. Evolución de la dote en la Edad Moderna», en *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres: siglos XVI a XX: actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Seminario de Estudios de la Mujer, pp. 137-148.
- SORIA MESA, Enrique (2011): *La nobleza en la España moderna*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio (1790): *Semanario erudito, que comprehende varias obras ineditas, criticas, morales, instructivas, politicas, historicas, satiricas, y jocosas, de nuestros mejores autores antiguos, y modernos*, Madrid, Imprenta y librería de Alfonso López.

Recibido el 20 de enero de 2016  
Aceptado el 15 de febrero de 2016  
BIBLID [1139-1219 (2016) 21: 215-231

## CURRICULA / NOTES ON CONTRIBUTORS

**Maria Medina-Vicent** es becaria predoctoral FPI-UJI en el Departamento de Filosofía y Sociología de la Universitat Jaume I. Es licenciada en Humanidades (Premio Extraordinario final de carrera 2014) y licenciada en Publicidad y Relaciones Públicas (Premio extraordinario final de carrera 2012) por la Universitat Jaume I. Ha finalizado el Máster Interuniversitario en Ética y Democracia (UJI-UV) y actualmente es estudiante del Máster Universitario en Investigación Aplicada en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía. Sus líneas de investigación se inscriben en los ámbitos de la teoría política feminista, ética feminista, ética empresarial y Critical Management Studies.

**Ana M<sup>a</sup> Palomo-Chinarro** és llicenciada en Geografia i Història –Secció d’Història de l’Art– per la UB (1984). Té la Suficiència Investigadora per la UB (2000) i el Diploma d’Estudis Avançats per la UVic (2010). És doctora en Educació Inclusiva –menció Cum Laude–, Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya (2015). Tesi *La maternidad en la creación plástica femenina. El caso de Ana Álvarez-Errecalde*. Un estudio narrativo a propósito de la elaboración de un discurso expositivo y su materialización. És professora als graus de Comunicació Audiovisual, Publicitat i Relacions Públiques i Periodisme a la Universitat de Vic, des de 1998. Imparteix assignatures com: Patrimoni Cultural, Història del Cinema, Cultura Popular/Cultura de Masses i Periodisme Cultural.

**Elena Pérez Elena** es graduada en Historia y Patrimonio y en Humanidades: Estudios Interculturales por la Universitat Jaume I, Castellón. Ha sido investigadora en el Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escibano durante cuatro años. Actualmente está cursando el máster en Estudios Árabes e Islámicos Contemporáneos en la Universidad Autónoma de Madrid. Sus líneas de investigación se centran en el campo de la estética, desde la perspectiva de género.

**Irene Gras Cruz** es historiadora, comisaria y crítica de Arte. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Valencia, se especializó en arte contemporáneo en la Universidad Autónoma de Barcelona. En el 2011 entra a formar parte de la Asociación de críticos de Arte de la Comunidad Valenciana. Desde el 2007 colabora y participa activamente con diversas publicaciones -prensa escrita y catálogos.

**Jorge Luis Gallegos Vargas** es maestro en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP); licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica por la BUAP, así como licenciado en Comunicación por la Escuela de Comunicación y Ciencias Humanas (ECCH). Ha laborado en distintas universidades de la ciudad de Puebla, Pue., México. Actualmente se encuentra adscrito a la Preparatoria Ibero Puebla y a la Universidad del Valle de Puebla (UVP). Entre sus líneas de investigación se encuentran la representación del género del cine y la literatura, trabajo de los cuales se han desprendido más de treinta ponencias, presentadas en congresos nacionales e internacionales.

**Alma López Vale** es licenciada en Filosofía por la Universidad de Santiago de Compostela en 2009 y obtuvo el título de Máster Interuniversitario en Lógica y Filosofía de la Ciencia en 2010. Además, complementó su formación en la UNED con la Licenciatura de Antropología Social y Cultural, que finalizó en 2011. Actualmente es becaria FPI-UNED con una tesis interdisciplinar cuya problemática abarca, entre otras, la Filosofía Política, la Estética, la Psicología y la Literatura.

**Beatriz Gallego Muñoz** es licenciada en Historia y en Antropología, con un Máster en Estudios Interdisciplinarios de Género, miembro del Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y desde 2014 colabora con la iniciativa Mujer y Memoria. Sus estudios han abordado los estereotipos de género, la socialización y la transgresión. Hasta el momento ha investigado entre otros temas la imagen de la mujer vasca en el oeste de Estados Unidos con una beca del Centro de Estudios Vascos de Reno, Nevada; los lavaderos rurales en la socialización femenina; las mujeres emigradas al mundo urbano durante el desarrollismo; las figuras de maestras y andereños.

**Mar Rodríguez Vázquez** es licenciada en Filología Inglesa, traductora de profesión. Retomé mi doctorado hace un par de años, durante los cuales he escrito algunas reseñas de libros, organizado una publicación académica (CUJLASS, Cuttington University Journal of Language and Social Sciences), que está ahora en su segundo año. Mi doctorado se centra en literatura (novelas e historias cortas) escrita por mujeres del África occidental en la que se resalten las estrategias de supervivencia y resistencia que utilizan para sobrevivir a todos los tipos de violencia a la que están expuestas.

**David Luís López** es Graduado en Historia y Patrimonio, y en Humanidades por la Universitat Jaume I de Castelló, donde también cursó el Máster Universitario en Investigación aplicada a los estudios Feministas, de Género y Ciudadanía. Actualmente es doctorando en la Universitat Jaume I en el programa de Estudios Interdisciplinarios de Género que coordina la Universidad Autónoma de Madrid. Es miembro de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes y de la Associació Valenciana de Crítics d'Art. Ha publicado diversos artículos de investigación en revistas de carácter científico relacionados con los estudios de género, la arquitectura y el arte.

**Sandra Soler Campo** es maestra de música y licenciada en historia y ciencias de la música, estudiante de doctorado. Su investigación se centra en mujeres compositoras, intérpretes y directoras de orquesta. Actualmente trabaja en un instituto en Barcelona y en la Universidad Oberta de Cataluña.

**Nieves Febrer Fernández** es profesora por la Facultad de Educación de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR). Doctora en Comunicación Audiovisual (UVa), Licenciada en Bellas Artes (UCM) y Licenciada en Antropología Social y Cultural (UCM). Desarrolla líneas de investigación sobre estudios de género, cine, antropología, comunicación audiovisual e historia del arte contemporáneo. Ha publicado varios artículos en revistas científicas especializadas y es autora del libro: *Entorno y Artificio. Imágenes de lo cotidiano* (2008) publicado en Antígona. Desde el año 2006 es cofundadora de la productora audiovisual independiente LaCasaDigital, donde trabaja como fotógrafa freelance de eventos musicales y escenográficos.

**Mariángeles Pérez-Martín** es Investigadora en Formación (FPU) en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València. Es Máster en Historia del Arte (2013) y Máster en Estudios Hispánicos Avanzados (2015). Forma parte del grupo de investigación VALuART (València, Universitat i Art) de la UVEG, y es miembro de la Associació Valenciana de Crítics d'Art (AVCA). Sus intereses se centran en el arte contemporáneo y la historia de las mujeres. La tesis doctoral en curso indaga sobre el papel de las pintoras en las Academias de Bellas Artes durante los siglos XVIII y XIX en España.

**Antonio López Amores** es Personal Investigador en Formación de la Universitat Jaume I de Castellón, dentro del programa VALi+D de la Generalitat Valenciana, formando parte del área de Historia Moderna del departamento de Historia, Geografía y Arte. Su investigación se centra en torno al Mediterráneo occidental y el rol desempeñado por las mujeres nobles en el proceso de ascenso y consolidación familiar. Asimismo, es miembro del proyecto de investigación, financiado por la Universitat Jaume I, P1·1A2014-13 «De pequeños hidalgos a nobles titulados. Riquezas, poder y redes clientelares de la nobleza mediterránea».

## NORMAS DE PUBLICACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

### 1. Presentación de originales

Los artículos han de ser la exposición de trabajos de investigación rigurosos y científicos que aporten datos originales sobre aquellas temáticas relacionadas con las mujeres, la investigación feminista y los estudios de género.

Podrán ser redactados en español o catalán. Su extensión por escrito no deberá ser superior a 20 páginas, incluyéndose figuras, tablas, notas y bibliografía.

Los artículos estarán precedidos de un título breve, seguido del nombre y apellidos de la persona autora, y centro de estudios al que pertenece.

Acompañará al texto un resumen de un máximo de 10 líneas, palabras clave en el idioma original del trabajo y en inglés. Se incluirá también un breve esquema del artículo que sirva de sumario.

### 2. Formato

El tipo de letra a utilizar será Times New Roman, 12, interlineado 1'5.

Para las notas a pie de página se utilizará el mismo tipo de letra (Times New Roman), 10, interlineado sencillo.

Los márgenes serán de 2'5 (derecha e izquierda) y 3 (superior e inferior).

### 3. Imágenes

Las imágenes serán incluidas en el texto a modo de guía. Además se enviarán en formato JPG fuera de texto, como archivos independientes.

### 4. Citas

Se utilizarán comillas angulares («») cuando el texto citado no supere las tres líneas y se dejará dentro del texto con el mismo tipo de letra Times New Roman, 12.

Para las citas superiores a cuatro líneas es conveniente copiarlas, sin comillas ni cursiva, en un párrafo, con el margen más centrado que el texto (a 1, derecha e izquierda), y letra Times New Roman, 11, interlineado sencillo.

Se utilizará el sistema Harvard: (Llona, 1999: 209). Se debe poner siempre el año de la primera edición.

### 5. Bibliografía

La bibliografía se habrá de presentar al final de los artículos, ordenada alfabéticamente comenzando por los apellidos en letra versal. Tipo de letra Times New Roman, 11, sangrado francés, interlineado sencillo.

Por compromiso feminista se citará el nombre de las/os autoras/es.

Ejemplo:

NEAD, Lynda (1992) *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998 (traducción de Carmen González Marín).

TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (1996) «Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica», *Asparkia. Investigació feminista*. Nº 6, Castellón de la Plana, Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano, pp. 147-162.

## NORMES DE PUBLICACIÓ DELS ARTICLES

### 1. Presentació d'originals

Els articles han de ser l'exposició de treballs d'investigació rigorosa i científics que aporten dades originals sobre temàtiques relacionades amb les dones, la investigació feminista i els estudis de gènere.

Poden estar redactats en espanyol o català. La seua extensió per escrit no ha de ser superior a 20 pàgines, incloent-hi figures, taules, notes i bibliografia.

Els articles han d'anar precedits d'un títol breu, seguit del nom i cognoms de l'autora o autor, i el centre d'estudis a què pertany.

El text ha d'anar acompanyat d'un resum d'un màxim de deu línies i de les paraules clau en l'idioma original del treball i en Anglès.

S'hi ha d'incloure també un breu esquema de l'article que servisca com a sumari.

### 2. Format

El caràcter utilitzat en l'escriptura ha de ser Times New Roman, 12, interlineat 1'5.

Per a les notes a peu de pàgina s'ha d'utilitzar el mismo tipo de letra (Times New Roman), 10, interlineat senzill.

Els marges han de ser de 2'5 (dreta i esquerra) i 3 (superior i inferior).

### 3. Imatges

Les imatges seran incloses en el text a manera de guia. A més s'enviaran en format JPG fora de text, com a arxius independents.

### 4. Cites

S'han d'utilitzar cometes angulars («») quan el text citat no supere les tres línies y s'ha de deixar dins del text amb el mateix tipus de lletra Times New Roman, 12.

Les cites superiors a quatre línies és convenient copiar-les, sense cometes ni cursiva, en un paràgraf, amb el marge més centrat que el de la resta del text (a 1, dreta i esquerra), i lletra Times New Roman, 11, interlineat senzill.

S'ha d'utilitzar el sistema Harvard: (Llona, 1999: 209). S'ha de posar sempre l'any de la primera edició.

### 4. Bibliografia

La bibliografia s'haurà de presentar al final dels articles, ordenada alfabèticament començant pels cognoms en lletra versal. Tipus de lletra Times New Roman, 11, sagnat francès, interlineat senzill.

Per compromís feminista se citarà el nom de les/us autores/és.

Exemple:

NEAD, Lynda (1992) *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998 (traducción de Carmen González Marín).

TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (1996) «Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica», *Asparkía. Investigación feminista*. Nº 6, Castellón de la Plana, Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano, pp. 147-162.





# COL·LECCIÓSENDES



Marina Tsvetáieva  
**EL RELATO DE SONIECHKA**  
Selecció crítica i traducció de Teresa García-Barral



M<sup>ra</sup> Carmen África Vidal Claramonte  
**LA MAGIA DE LO EFÍMERO: REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN EL ARTE Y LITERATURA ACTUALES**  
Fotografía de Antonieta González



Maria José Gámez Fuentes  
**CINEMATROGRAFÍA LA MADRE EN EL CINE Y LA LITERATURA DE LA DEMOCRACIA**  
Profesora de Oliva Palerm



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



PREMIO NACIONAL DE EDICIÓN UNIVERSITARIA MEJOR EDICIÓN 2004  
**VOCES PROFÉTICAS. RELATOS DE ESCRITORAS ESTADOUNIDENSES DE ENTRESIGLOS (XIX-XX)**  
Selecció crítica i traducció crítica a càrrec de Nancy Alvario Orrego i Carla Mariel Castro



**MUJERES MAXIMALISTAS**  
Selecció, introducció i edició crítica a càrrec de Rosa de Diego i Julia Varela



Surió Namgahí  
**FÁBULAS FEMINISTAS**  
Introducció i traducció de Ana García-Arango



Pilar Godoy  
**DONES DE BLOOMSBURY**  
Edició crítica de María Perceval  
Prólogo de María Perceval



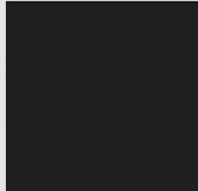
Clorinda Matto de Turner  
**AVES SIN NIDO**  
Edició crítica de Clara María Sarriena  
Prólogo de Silvia Matutina



**COLETTE UNIVERSAL**  
Lynn Valiquet i Gerard Llanas, eds.



Duquesa de Abrantes  
**RELATOS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES**  
Edició i traducció de María Luisa Burguera Nadal



Maria Pilar Maluñ Aznar  
**VIOLENCIA DE GÉNERO**



Maria Iordánidy  
**LOXANDRA**  
Introducció i traducció de Rafael José Martínez Gómez  
Prólogo de La Patrullada Argentina  
Edició crítica i traducció de María Iordánidy



Nieves Muñoz Muñoz  
**LOS ECOS DEL BANQUETE NO ESCRITO**



Eva Mendota  
**EN BUSCA DE CATALINA DE ERAUSO**  
Identidades en conflicto en la vida de la Monja Alferez



**OLIMPIA DE GOUGÈS O LA PASIÓN DE EXISTIR**  
Edició crítica i traducció de la obra d'Olympia de Gougès a càrrec de la professora de Literatura Rosa i Clara Rosbach



**MUJERES EN LA HISTORIA DEL TEATRO JAPONÉS DE AMATERASU A MINAKO SEKI**  
Fernando Gil Ludes



Clarissa Rafalendihamana  
**Ny Zanako (MI HIJA)**  
Edició crítica i traducció de Tahirasa Ravalomanana Rakotonirahary



Col·lecció d'estudis de gènere amb textos de gran qualitat avalats per l'Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere

<http://www.tenda.uji.es/> · [publicacions@uji.es](mailto:publicacions@uji.es)





