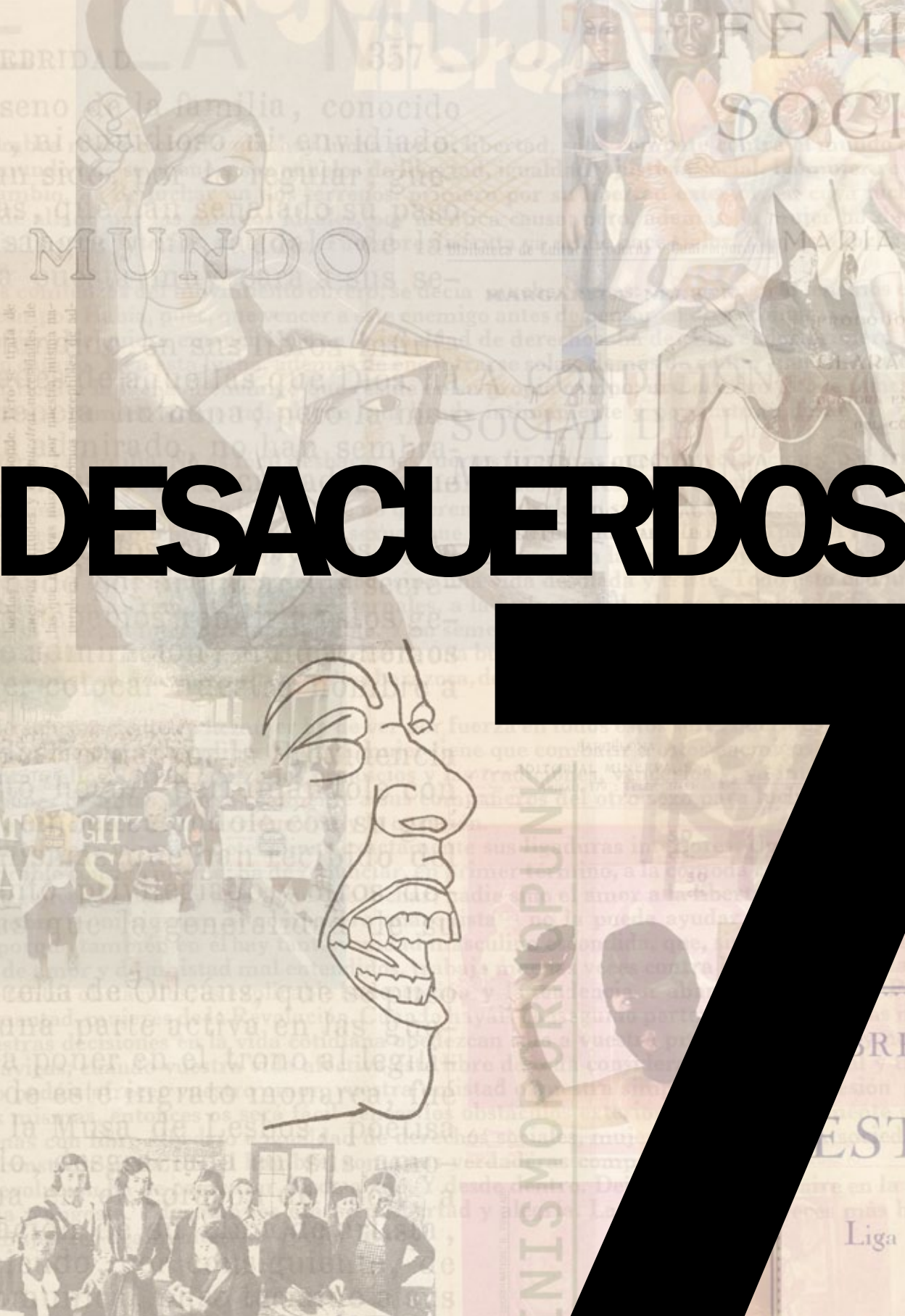




DESACUERDOS



INISMO PORNOPUNK

Liga

DESACUERDOS

Sobre arte, políticas y esfera pública
en el Estado español

DESACUERDOS

7

Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español es un proyecto editorial de investigación realizado en coproducción entre Centro José Guerrero – Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento.

DIRECTORA DEL CENTRO JOSÉ GUERRERO

Yolanda Romero Gómez

DIRECTOR DEL MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

Bartomeu Mari Ribas

DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Manuel J. Borja-Villel

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

Juan Manuel Suárez-Japón



Índice

- 11 **Editorial**
MAR VILLAESPESA
- 18 **De cultura política, cultura de género y aprendizaje del feminismo histórico en el Estado español**
MARY NASH
- 42 **Españolas con, contra, bajo, (d)el franquismo**
AURORA MORCILLO GÓMEZ
- 64 **La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil**
PATRICIA MOLINS
- 146 **El Imperio de “las señoras”. Orígenes de un mito fundacional o el acceso de las mujeres a la institución arte**
PATRICIA MAYAYO
- 160 ***Yes, we camp*. El estilo como resistencia. Feminismos, disidencia de género y prácticas subculturales en el Estado español**
MARÍA JOSÉ BELBEL
- 174 **Desviando la atención. De la representación del cuerpo al cuerpo vector en la nueva danza**
ISABEL DE NAVERÁN
- 196 **Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español**
JUAN VICENTE ALIAGA
- 214 **De la cultura feminista en la institución arte**
LAURATRAFÍ-PRATS
- 246 **Apuntes desde un feminismo que no llegó al poder**
CRISTINA GARAIZABAL
- 264 **La re-politización del feminismo, activismo y microdiscursos posidentitarios**
MIRIAM SOLÀ

Editorial

MAR VILLAESPESA

Desacuerdos 7 sigue desarrollando las líneas fundacionales del proyecto editorial *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* en cuanto atiende a las correlaciones de fuerzas en la sociedad civil y las complejidades y contradicciones que ello comporta, y pone el acento en la idea de esfera pública como la “fábrica” productora de lo político. A la hora de plantearnos la materia de estudio propuesta para este nuevo número, feminismos, partimos en primer lugar de las investigaciones y artículos publicados sobre el tema en otros números de *Desacuerdos* y, en segundo lugar, de preguntas derivadas de la interpelación de este proyecto editorial a las instituciones culturales en relación a su contribución a nuevos procesos de democratización, y de redirigirlas concretamente a la institución arte, hasta recientemente poco permeable a las transformaciones introducidas por los feminismos en el orden social, y a las orientaciones epistemológicas que han producido.

Sin embargo, en la última década, junto al giro performativo en el género y la identidad –a partir de la teoría *queer* y de las aportaciones en los años noventa de filósofas como Judith Butler o Eve Kosofsky Sedgwick para desnaturalizar la diferencia sexual–, también se ha dado un giro educativo que ha llevado a la institución arte, a diferentes escalas, a incluir las prácticas feministas en sus programas públicos, principalmente de actividades. Lo cual debe focalizar las preguntas en una doble dirección: ¿cómo la institución puede construir una transversalidad que osmotice dichas prácticas y los conflictos y representaciones que generan?, y ¿cómo la crítica feminista, que en interrelación con la crítica institucional ha articulado las relaciones entre patriarcado, capitalismo y producción del conocimiento, negocia con los gestos de inclusión?

Las llamadas pedagogías radicales igualmente han puesto de manifiesto que para el desarrollo de modelos historiográficos no se trata simplemente de incluir narrativas borradas del conocimiento hegemónico, ni tampoco de crear nuevos espacios de intermediación, sino de interferir en la matriz cultural establecida. Junto a ello, se requiere de categorías no formales ni heterocentradas y seguir quebrando la oposición binaria entre estética y política, al igual que la teoría crítica feminista puso el foco en la ruptura de códigos establecidos en lo binario que se expresan en dominación o supremacía –afectando a la erosión de las construcciones históricas e identidades estanco femenino/masculino, y en consecuencia a procesos de des-inscripción y al avance de un proyecto político. Como se ha puesto de relieve por teóricas feministas se trata de expandir el campo de las artes visuales a otros campos sociales, y cambiar posiciones de sujeto en el proceso de producción cultural como forma de resistencia contra las funciones asignadas a los artistas en la sociedad capitalista; el desarrollo de nuevas figuras en el contexto del arte posibilita considerar la práctica artística como un variado campo de acción, extralimitando el contexto del arte y la producción de obras de arte individuales.

Urge seguir situando el conocimiento, más allá de constataciones y de tareas emprendidas para la construcción de otra historiografía desde la categoría de

género que ofrezca otra evaluación de las historias escritas o por escribir, o incluso desde la erosión de dicha categoría (se da la paradoja de poder construirse a la par una contrahistoriografía), una vez que en la academia y otros ámbitos –institucionales y activistas– se han abierto numerosas líneas de investigación –de estudios de artistas históricas, o de relecturas de las artes visuales en décadas más recientes desde discursos de género, o de musicología y feminismo, o de sexualidad femenina bajo el régimen franquista, o del trabajo reproductivo y de cuidados y el productivo, o de teorías torcidas acerca de la sexualidad, etc.; seguir indagando en los intersticios y en la periferia del dominio del arte, en las subculturas, en propuestas que no eluden el campo social de donde provienen o no son enunciadas en el espacio supuesto del arte.

Todo ello obliga a ejercicios de arqueología y a otras preguntas, como lo hace *Desacuerdos*, en torno a cómo narrar la singularidad de la modernidad artística del Estado español, inevitablemente ligada a los avatares políticos y sociales del pasado siglo; cómo bucear en ese pasado y a qué tramas atender para resituar esa singularidad en relación a las prácticas artísticas realizadas por mujeres. Al mismo tiempo, estos ejercicios permiten tocar cuerdas de donde tirar, rastrear genealogías y acercarnos al presente para analizarlo y releerlo. Asimismo, para valorar el proyecto político y poético de narrativas que resistiéndose a toda naturalización transcurren a nuestro alrededor; estimar microhistorias que implican a los afectos, a la propia vida, con el fin de que puedan ser vivibles e “inteligibles culturalmente,” tal y como formulan voces feministas.

De ahí la cronología desmesurada del índice de *Desacuerdos 7*, aun a sabiendas de la osadía y de los problemas de una estratificación en marcos temporales: de las primeras décadas del siglo XX a la dictadura; de los años cuarenta a la Transición; de los setenta a la normalización democrática; de 2000 a la “postpolítica.” Los marcos pautan las cuestiones que aborda el número y que se corresponden con estas temporalidades –si bien algunas las desbordan– organizando el conocimiento originado de su exposición, análisis y posible encabalgamiento. Dichas cuestiones proceden del interés por prestar atención a la pluralidad del feminismo histórico, a las diferentes corrientes que brotaron de una clase burguesa, en los inicios del pasado siglo, que dialogan, se enfrentan, capturan o ensombrecen a otros feminismos de prácticas políticas y socioculturales más radicales emergentes en esos mismos años, y cómo esa tensión ha transitado con poliédricas facetas hasta la actualidad; por lo que no se trata solo del aprendizaje que se puede extraer del feminismo histórico, sino del derivado de la confrontación de idearios desde diferentes estructuras y el consecuente empoderamiento en estos procesos nunca lineales. Procesos también mediados por la idea de institución, hilo conductor que atraviesa *Desacuerdos 7*, en el sentido de trama que constituye tanto a los organismos oficiales –políticos o culturales– como a las prácticas –artísticas o sociales–: entendiéndola como estructura, sistema o mecanismo de orden social que persigue la consecución de unos fines, todos somos institución.

Las distintas concepciones del feminismo en las décadas de los veinte y treinta son analizadas en el ensayo de Mary Nash; la historiadora recorre las tendencias, provenientes de sectores católicos o laicos, surgidas en medios burgueses y otras de carácter socialista y anarcosindicalista más contestatarias,

que entendían de diversas maneras la sociedad patriarcal y la lógica de género, desafiándolas diferentemente en cuanto a la demanda de derechos, y conviniendo no sin confrontación hasta el desenlace de la Guerra Civil que truncó todo intento de emancipación.

El papel de la Sección Femenina que, tras el golpe de estado de 1936, monopolizó la formación de las mujeres en los años cuarenta, bajo el programa del nacional catolicismo mediante leyes que ahondaron en la desigualdad jurídica entre hombres y mujeres, patronatos de protección, servicios sociales, publicaciones de manuales de economía doméstica y escuelas de hogar, es expuesto por Aurora Morcillo en su artículo. A la par que analiza las transformaciones del modelo de feminidad, a lo largo de los años cincuenta y sesenta, de manera paralela a las cartas que juega el régimen con el Pacto de Madrid de 1953 o Convenio Hispano-Norteamericano y con los posteriores Planes de Desarrollo, en el concierto internacional de la Guerra Fría; y la consiguiente apertura a los mercados, a la sociedad de consumo y al turismo, en el seno de una sociedad que se debate entre el modelo autoritario de formación tradicional de la autarquía y la modernización.

Y cómo del programa de la Sección Femenina surgieron líneas de trabajo relacionadas con la artesanía, utilizada por algunas mujeres para realizar propuestas creativas que, solo por falta de atención, no gozan del reconocimiento que merecen en función de las claves que pueden aportar para comprender algunas de las prácticas posteriores y desarrollar nuevas genealogías; hipótesis de Patricia Molins, quien se remonta en su artículo a los años treinta para rastrear la construcción de una nueva iconografía antes de la Guerra Civil, y de una nueva voz en la posguerra, a través de la obra de unas pintoras –también de ilustradoras, bailarinas, deportistas, periodistas, escritoras e historiadoras– que hacen de la heterogeneidad una estrategia de afirmación, y cuyo trabajo no ha sido lo suficientemente valorado por no responder a un canon internacional de visualidades hegemónicas; como tampoco lo fue por la crítica progresista de finales de los años sesenta, que no supo apreciar las desviaciones del canon que representaba y lo relegó por medio de estereotipos como la sentimentalidad o subjetividad, en el momento en el que se solapaban propuestas críticas y lúdicas de un número de creadoras sobre la alienación de la mujer –ecos liberadores del 68– con el patrón de mercado del arte que se va a desarrollar en nuestra democracia.

El protagonismo de ciertas mujeres que acceden a los centros de poder de la institución arte desde finales de la década del sesenta, pero principalmente en la Transición, y cómo aquel no se traduce en una mayor presencia de mujeres en exposiciones y colecciones públicas, y mucho menos en la visibilidad de una agenda feminista, pone en tela de juicio, según Patricia Mayayo, la defensa proveniente de sectores oficiales del feminismo de la igualdad de que el acceso de las mujeres al poder implica un aumento de su presencia en todos los sectores, e impulsa a pensar en el objetivo de participación en el poder. Para la autora, el mito de la feminización generalizada del mundo artístico es parte del imaginario pero no se corresponde con la realidad, algo corroborado por varios informes de la asociación MAV y los gráficos de porcentajes que ella misma ha elaborado para esta investigación.

Los discursos, enraizados en la contracultura, que fabrican un tejido de resistencia a través del estilo y de la disidencia de género desafiando la hegemonía

heterosexista, igualmente fueron minimizados por la crítica de la izquierda cultural o contrahegemónica que excluía categorías de análisis en relación al género; tesis de María José Belbel que los revisa partiendo de la idea del *camp* y de la teoría *queer*, para en la segunda parte del artículo aproximarse a las primeras décadas del siglo XX y proponer unos apuntes genealógicos de producciones culturales del *camp*, de la primera ola del feminismo y del lesbianismo, y finalizar trazando algunas trayectorias de prácticas subculturales que se inician en la década del setenta desde diversos lenguajes artísticos –música, cine, literatura.

Las prácticas centradas en el cuerpo –foco generalizado de los feminismos–, no exentas de irreverencia y desplegadas durante la Transición por varias mujeres pioneras de la nueva danza en el Estado español, se presentan, a modo de caso de estudio, por medio de la lectura de unos documentos que dibujan un pasado y son la base para analizar los procesos de investigación que dirigieron hacia el dispositivo escénico –a partir de una actitud dialógica con las artes plásticas, el cine y el teatro con la idea de perturbar los protocolos de la representación; de dichos documentos dimanan los hitos productores de gestos como los de considerar la danza una forma de reflexión más que de expresión, anuncio de un panorama esperanzador para las prácticas performativas al parecer de la autora del estudio, Isabel de Naverán, que se acerca a la segunda parte del mismo, el discurrir de la nueva danza en la pasada década, desde un punto de vista testimonial.

La revisión del desbordamiento de cuotas paritarias en una serie de exposiciones en los años noventa –noción no considerada en la década anterior–, por lo que supuso de refuerzo de la categoría mujer, generalizándola y, por tanto, despolitizándola, en un momento de cierto repliegue generalizado de los movimientos feministas, requiere un análisis crítico, más allá de que la urgencia de la Transición nublara la mirada de responsables de políticas culturales y de que ese desbordamiento supusiera un acicate para subvertir cierto orden de cosas difíciles de erradicar o torcer. Lo que lleva a cabo Juan Vicente Aliaga, quien, por otro lado, mapea y analiza la irrupción de la producción de discursos posporno y la representación de la sexualidad no normativa desde inicios de 2000 –con precedentes inmersos en la teoría *queer*, en la década anterior; discursos heréticos posidentitarios y actividades que ponen en duda el constructo mujer, tradicional sujeto político de representación del feminismo. El autor, al cotejar las prácticas artísticas de las dos décadas, apunta las innumerables realidades sucedidas en el transcurso de las mismas –entre otras, el refuerzo del binarismo de género y lo heteronormativo en el orbe mediático, la aparición del sida o las manifestaciones sexófobas de influyentes sectores sociales.

Los giros que, también en esta última década y con algunos precedentes en la anterior, se están produciendo en el seno de la institución arte, en diferentes lugares de nuestra geografía, en relación a la inclusión de la emergencia y evolución de discursos y prácticas feministas, principalmente por medio de la acción pedagógica como una forma de intervención social –bajo formatos de talleres, seminarios, cursos–, requieren asimismo un mapeo para extraer del mismo valoraciones y análisis crítico; investigación elaborada por Laura Trafí-Prats que parte de la dificultad de la cultura, convertida en un producto de consumo por el capitalismo posfordista, para mantenerse como esfera autónoma.

Del texto se pueden sustraer muchas cuestiones sobre pedagogía del género o en qué medida la visibilidad requiere de algo más que cuotas para no desactivar el conocimiento difícil acerca de la diferencia; sobre negociaciones o cómo repensar la institución a partir del trabajo con unas prácticas que pretenden alterar la autoridad desde estructuras horizontales de producción del saber; sobre educación o qué papel debe jugar esta en el museo para dejar de ser un trabajo externalizado, precario, feminizado y ocupar un lugar no subalterno en la estructura de la institución.

El movimiento feminista que se fue forjando de manera paralela a la lucha antifranquista, la consolidación de reivindicaciones producto de la normalización democrática y la creación del Instituto de la Mujer con la consecuente institucionalización del feminismo, y los nuevos debates que introduce un feminismo plural e inclusivo, son los temas que recorre Cristina Garaizabal desde el continuo de su implicación en la fundación del movimiento en los años setenta y en otros colectivos críticos donde trabaja en la actualidad. Con una batería de argumentos, la autora manifiesta las discrepancias con el feminismo mayoritario al no problematizar esta la concepción binaria de género ni atender a las discriminaciones a las que se sigue sometiendo a personas no adscritas a categorías normativas; al estimar el “impulso masculino de dominio” como el aspecto determinante de la violencia de género sin considerar otros como la estructura familiar; al tomar medidas abolicionistas en asuntos tan complejos como la prostitución; al excluir la transexualidad cuando representa nuevos retos al pensamiento feminista.

La crisis de identidad que ha supuesto la polémica del sujeto político del feminismo, con los consiguientes desplazamientos del signo mujer, ha estallado, en esta década, multiplicándose en microdiscursos posidentitarios, además de anticapitalistas, no exentos de controversias, al entenderse el género como mecanismo de poder o sistema de opresión que afecta a otros individuos o grupos no incluidos por el feminismo tradicional, o por considerarlo una de las nuevas ficciones políticas que crea el régimen fármaco-pornográfico, según Beatriz Preciado –teórica influyente en estas mutaciones. Miriam Solà testimonia, desde la experiencia directa en la base de los movimientos transfeministas, cómo estos se construyen por medio de una polifonía de voces organizadas en un activismo transgresor que tiene en la red, en encuentros y jornadas, en la fiesta y en la calle su suelo de discusión y espacio de desidentificación/reidentificación, también de representación; el artículo expone debates sobre procesos de deconstrucción de la masculinidad y líneas de trabajo abiertas para la despatologización de la transexualidad y la intersexualidad o la consecución de derechos de las trabajadoras del sexo, así como alianzas para avanzar en un programa político feminista, en el que caben tácticas, formuladas por teóricas de la performatividad del género, en cuanto al uso estratégico de una falsa ontología sobre las mujeres como un orden universal.

ENSAYOS

De cultura política, cultura de género y aprendizaje del feminismo histórico en el Estado español

MARY NASH

Si se concibe la esfera pública como la fábrica que produce lo político, indudablemente se presenta un problema con respecto a la agencia política de las españolas, marginadas igual que la vasta mayoría de las europeas de la esfera política y de la ciudadanía. La ardua integración de las mujeres en la esfera pública de la política es evidente en las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, esta dificultad no debe llevar a la lectura de una anulación de su capacidad de actuación en la conjunción de las fronteras de lo público y lo privado. Precisamente, los debates y desacuerdos del feminismo histórico en España se vehiculan entre lógicas de género y lógicas políticas que se fundamentan en argumentos en torno a lo público y lo doméstico para defender los derechos políticos y sociales de las mujeres. Desde esta perspectiva, se puede plantear que la cultura de género vigente podía ser tanto un grave obstáculo para los derechos políticos como, en ocasiones, un aliciente para su consecución. De este modo, la esfera privada podía convertirse en un escenario de producción de lo político y el aprendizaje en el feminismo podía compaginar en algunos casos los valores de la domesticidad y los roles tradicionales domésticos de género. Las perspectivas plurales del feminismo histórico abrían desacuerdos en torno a los principios de la igualdad o de la diferencia de género en la defensa de los derechos de las mujeres que se ubicaban a su vez en los conflictos suscitados en los posicionamientos políticos y la cultura de género.

A principios del siglo XX la cultura política hegemónica abarcaba un orden de género que dificultaba el desarrollo de un feminismo de signo emancipador. El Estado español fue una fábrica de género tanto en el sistema político que regulaba mecanismos de exclusión de las mujeres como en el orden jurídico que garantizaba la desigualdad. Su impacto marcó la trayectoria de vida de las mujeres y su cometido social. Por tanto, los retos del feminismo y las luchas por los derechos se enfocaron, a menudo, desde el punto de partida del cuestionamiento del sistema de género y de los arquetipos de feminidad que imponían los patrones culturales predominantes.

Este sistema se reforzaba de forma muy eficaz con el desarrollo del discurso de la domesticidad, que evocaba patrones culturales que legitimaban el confinamiento de las mujeres en la casa. Marcaba las señas de identidad femenina al establecer como modelo predominante el “ángel del hogar” y la “perfecta casada” como arquetipos femeninos.¹ Estas representaciones culturales de la feminidad marcaban los atributos, roles de género y espacios de actuación. Atribuían la única identidad de madre y esposa basada en el destino biológico ineludible de la reproducción y cuidado de la familia en la casa a la vez que asentaban un supuesto universo de espacios segregados con fronteras insalvables entre el ámbito público de monopolio masculino y el espacio privado

de prerrogativa femenina. La importancia del discurso de género residía en su capacidad de vehicular la correcta conducta femenina y de transmitir códigos colectivos respecto a la feminidad y al cometido social de las mujeres. En concreto, el refuerzo de un arquetipo de mujer doméstica repercutía en la percepción de los espacios al dificultar el acceso de las mujeres a la arena pública definida como masculina. La lógica de género acabó definiendo un orden de espacios de actuación que confrontaba lo público con lo privado. La imposición sistemática de la noción de una rígida separación entre el ámbito público y el espacio privado constituyó un eje vertebrador del discurso de la domesticidad en la cultura política y por tanto, deslegitimaba la demanda del sufragio y de la ciudadanía. La conocida educadora Pilar Pascual de Sanjuán advertía de que la mujer que no se acoplaba a su destino natural o divino de vida retirada en el hogar en abnegado servicio a los suyos, provocaba la desgracia con su transgresión de las normas de comportamiento de género.²

Efectivamente, como mecanismo de control social, el impacto de este discurso residía en la violencia simbólica de una amenaza implícita que invocaba el acaecimiento de desgracias para cualquier mujer que contraviniese las normas establecidas. La mujer que no desempeñaba correctamente su tarea doméstica y que quebrantaba las reglas al reclamar un legítimo lugar en el espacio público provocaba una transgresión de las convenciones sociales y era rechazada socialmente. Por esto, las feministas adoptaron diferentes estrategias para cuestionar de manera abierta o implícita el contrato de género y algunos de los cánones de conducta de género y de sus valores, al reclamar su presencia pública y el valor de la aportación de las mujeres a la cultura política del país. La cultura de género dificultaba el acceso a los derechos políticos y a la ciudadanía, condicionando el desarrollo del feminismo histórico y la pluralidad de sus respuestas.

Las feministas pioneras del siglo XX

La obra de Adolfo Posada, reformador educativo y máximo defensor masculino en España del feminismo, se titulaba *Feminismo* (1899) y contribuyó a la generalización del término. Al popularizarse su uso surgieron desacuerdos en torno a su interpretación en un afán de encauzar y apropiarse su lectura y proyección social. Los primeros años del siglo XX se caracterizan por el gran arraigo de un feminismo de signo social que obviaba la demanda del voto y se centraba en la conquista de derechos educativos y sociales. Como señaló Adolfo Posada, “Conceder el voto a la mujer aun para las elecciones locales, está tan distante de la opinión dominante sobre la capacidad política de la mujer, que no es en España ni cuestión siquiera”³ Así, mientras el sufragio y la demanda del voto no caracterizarían de manera mayoritaria el feminismo español hasta la década de los veinte, las demandas de mejora de la educación y de acceso al trabajo remunerado se convirtieron en sus demandas prioritarias. Existieron diferencias sustanciales en los argumentos emancipadores que se reflejan en una amplia gama de propuestas igualitarias, defensoras de la lógica de género o idearios en confrontación en los posicionamientos distintos del feminismo confesional, moderado, obrerista o laico de la época.

El feminismo católico

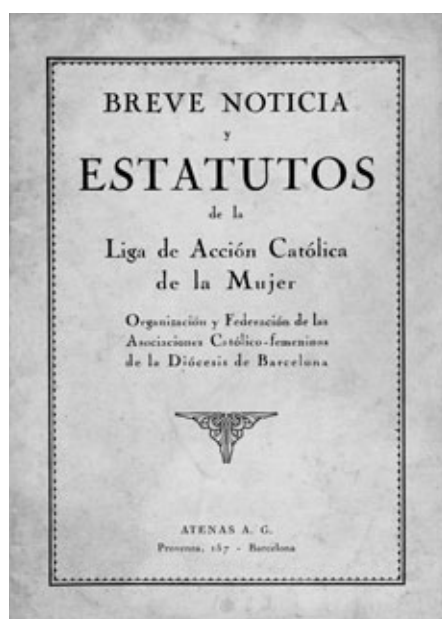
El feminismo católico vinculado con la Iglesia partía del reforzamiento de la identidad católica y pretendía una relectura del universo del feminismo desde los postulados doctrinales del catolicismo y del maternalismo social. Desde el impulso de la encíclica *Rerum Novarum* de León XIII en 1891 se habían abierto nuevos cauces a los fieles organizados en movimientos seculares, y la Iglesia incentivaba a las feligresas a participar en el reformismo social para aportar las virtudes femeninas católicas a la sociedad.⁴ Asentada en una domesticidad redentorista, las damas del catolicismo debían orientar su acción benefactora a la cuestión social de la mujer. El feminismo católico propugnó un maternalismo basado en los tradicionales valores de la domesticidad proyectados al mundo social. Asentado en una lógica confesional de género, se confrontaba con las manifestaciones del feminismo laico o igualitario. La catalana Dolors Monserdà encarnó la voluntad de resignificar un feminismo católico en claro desacuerdo con otras versiones del feminismo.⁵ Muy influida por el feminismo católico francés, en 1909 elaboró su versión para Cataluña en contraposición al feminismo laico, militante y radical del sufragismo inglés y de manera menos explícita, como réplica al emergente feminismo español y catalán contestatario en el terreno político y secular. Lógicamente, las tramas de significado de su versión del feminismo enlazaban con los patrones de la burguesía catalana y del catolicismo social. A diferencia del feminismo igualitario, no proclamaba los derechos políticos ni el sufragio como elementos prioritarios de su lucha. En cambio, desde la base justificativa de la diferencia de género y del maternalismo social armónico, argumentaba que los valores femeninos y la tutela moral doméstica de las mujeres en su rol de madres y esposas les permitía desarrollar una importante labor social y cultural. El feminismo de Monserdà propuso un modelo de mujer nueva, basado en los valores de la cultura catalana, el conservadurismo político, la tradición católica y los patrones de género. Sin embargo el carácter confesional de su feminismo se contabilizaba con otros rasgos más modernizadores y reivindicativos, particularmente en el campo de la formación cultural y educativa que llevaría al desarrollo de la figura de la nueva mujer moderna, más en consonancia con la modernización económica y social. De este modo, pretendía una reelaboración parcial del contrato de género al defender el valor moderno de las mujeres y de su cometido social público, acomodando su rol público al maternalismo social.

Acción Católica de la Mujer, creada en 1919, fue una manifestación notable del feminismo redentorista confesional que proyectaba defender los intereses religiosos, morales, jurídicos y económicos de la mujer española. Funcionaba como fuerza paraparlítica de acción social y de propaganda católica.⁶ En 1921, el Padre Graciano Martínez, gran promotor de este feminismo católico verdadero, dejó clara la necesidad de dar la batalla para establecer un ideario feminista católico hegemónico:

[...] al feminismo no se le puede combatir. Lo que hay que hacer es encauzarle, para que la mujer futura no sea impía y librepensadora, sino profundamente moral y cristiana. [...] A mí me causan lástima profunda todas esas

mujeres que alardean de porte hombrunos; que fingen desdeñar al hombre y aun se ríen de la pródiga misión social de la mujer, asegurando que estudian y vacan a los libros y a la ciencia, persiguiendo títulos académicos, para desenvolver su espíritu en una atmósfera de libertad consciente que les dé una finalidad a su vida, muy diversa del hogar y el marido. ¡Pobres extraviadas! De seguro no sienten lo que dicen; y si tuviesen la suerte de hallar a un hombre honrado que les sonriese con su amor brindándoles la dicha de un pacífico hogar, puede que a todas ellas les dejasen sin cuidado ninguno ciencias y libros. [...] Cultura, pues, y mucha cultura para la mujer. Tiene que llevar a cabo muy augustos cometidos de la naturaleza, y para llevarlos más felizmente a cabo, cuanto más cultura, mejor. Pero eso sí, cultura femenina, educación femenina, que no la tienten jamás a querer ser hombre. La mujer ha de ser siempre mujer, porque solo así, responderá a las exigencias santas de la naturaleza que la ha conferido un papel social y biológico completamente distinto del confiado al hombre.⁷

Este feminismo confesional redentorista quedaría superado por el feminismo moderado de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME). Creada en 1918, la ANME fue una de las máximas expresiones de la corriente feminista autónoma. Bajo la dirección inicial de María Espinosa de los Monteros representaba el feminismo social y maternalista, de signo españolista; más tarde, en los años veinte con el liderazgo de Benita Asas asumió la defensa del sufragio y de la igualdad. Promovida por mujeres del progresismo liberal y del reformismo católico, tuvo una actitud crítica respecto al tradicionalismo católico. Su programa exigía la revisión de las leyes discriminatorias en el ámbito familiar y el ejercicio de nuevas profesiones en la sanidad, en la inspección de policía y en el comercio. En todo caso, partía de la lógica de género con la aceptación de roles diferen-



Portada de la publicación *Estatutos de la Liga de Acción Católica de la Mujer*

ciales en el mercado laboral y mantenía la idea de trabajos específicamente femeninos. Fue de las primeras voces en reclamar el acceso femenino a los cargos públicos aunque con restricciones en clave de género, ya que debían limitarse a aquellos donde se podía proceder a la defensa de los intereses morales y materiales femeninos. La ANME requirió el derecho a la investigación de la paternidad y la plenitud de derechos de los hijos/hijas naturales y fue pionera en denunciar los maltratos y la violencia contra las mujeres.

[...] Considerar a la mujer elegible para cargos populares públicos.
 Dar acceso a la mujer al desempeño en todas las categorías de aquellos cargos públicos que impliquen el gobierno y administración de intereses morales y materiales de su sexo.
 Detenido estudio de los derechos que corresponden a la mujer en el vigente Código Civil para demostrar su condición precaria y solicitar de la Comisión de Códigos la reforma de aquellos artículos del Civil que muy especialmente se refieren al matrimonio, a la patria potestad y a la administración de bienes conyugales.
 Recabar para la mujer el derecho de formar parte del jurado, especialmente en los delitos cometidos por las de su sexo, o en que sea víctima.
 Administración matrimonial en conjunto, es decir, que se necesite la firma de los dos para todo documento público, relacionado a este asunto.
 [...] Los mismos derechos sobre los hijos que el padre en el matrimonio legal.
 Derecho legal de la mujer al sueldo o jornal del marido, como el del marido al de la mujer.
 [...] Igualdad en la legislación sobre el adulterio.
 [...] Castigo a los malos tratos a la mujer, aunque no lleguen a exponer su vida.
 [...] Apoyo y excitación al estudio de la Medicina por la mujer.
 [...] Derecho a ascender en los destinos que ya ejerce, en las mismas condiciones que el hombre y con la misma remuneración.⁸

La propuesta unificadora de Celsia Regis, seudónimo de Consuelo González Ramos, trataba de crear una plataforma unitaria del feminismo español a partir de un feminismo apolítico y económico. Propulsora de la Unión del Feminismo Español, recogía reivindicaciones como la igualdad jurídica, la reforma de los códigos legales, el acceso al mercado laboral y profesional. Sin embargo, la dificultad inherente a establecer una única versión del feminismo chocó con los intereses de las feministas católicas y obreristas.

Las respuestas desde el feminismo laico y obrerista

Diversas corrientes más minoritarias de feminismo se basaban en las tradiciones laicistas, republicanas, librepensadoras y masonas.⁹ Tenían arraigo en Valencia, Barcelona y Málaga donde mujeres como Ángeles López de Ayala, Rosario Acuña o Amalia Domingo Soler desempeñaron un papel decisivo en los campos sociales y educativos. Transmitieron un discurso emancipador de signo obrerista y republicano que difundían en múltiples publicaciones y actos públicos. Su meta era la defensa de la autonomía de las mujeres mediante la regeneración social y la promoción de un feminismo laico, de valores seculares asentados en los planteamientos republicanos que disputaban el terreno ideo-

lógico del feminismo católico. Conforme al principio de la igualdad, a finales de la Primera Guerra Mundial el feminismo laico adoptó la defensa del sufragio.

En efecto, otros escenarios de desacuerdo se vislumbraron en el feminismo obrerista, de significación política e ideológica tanto desde los ámbitos libertarios como desde los socialistas. A principios del siglo XX algunas libertarias desplegaron diversas formas de resistencia a partir de su propia definición de los intereses de las obreras y de sus expectativas en el marco del movimiento libertario. Lejos de ser un proceso lineal, esta vía contestataria fue incluso rebatida por otras libertarias. De carácter más bien individualista, aunque con esporádicas iniciativas colectivas para dar una respuesta asociativa al problema de las mujeres, esta dinámica no culminaría hasta 1936 con la fundación de Mujeres Libres, con el objetivo de luchar por los intereses específicos de las mujeres desde un discurso y unas prácticas anarcofeministas.

Teresa Claramunt fue una de las pioneras libertarias en desarrollar un pensamiento y una práctica feminista de signo anarquista.¹⁰ Activista social, destaca su capacidad de aunar teoría crítica y acción colectiva en su formulación de un feminismo libertario que intentaba compaginar el individualismo y el societarismo. Fue pionera en auspiciar el asociacionismo de las obreras y la apertura de miras de esta libertaria le llevó a asociarse a las feministas heterodoxas librepensadoras, ya que les unía el objetivo de crear un feminismo anticlerical defensor de la emancipación de la mujer mediante la regeneración social en una sociedad laica, libre de influencias de la Iglesia católica. Según Claramunt, la Iglesia jugaba un rol muy negativo al reforzar la sumisión y la desafección revolucionaria de las mujeres. Al mantener las mujeres en el servilismo y la ignorancia, estas feministas laicas consideraban que el camino de liberación de las mujeres pasaba por su desvinculación con el oscurantismo católico.

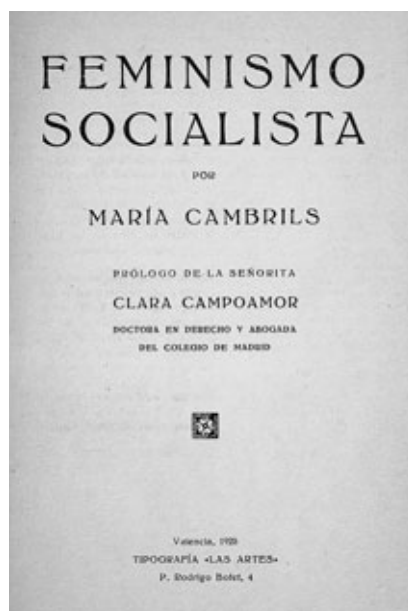
Teresa Claramunt apuntaba al predominio masculino y a la usurpación de la autonomía de la mujer como mecanismos decisivos que operaban en la opresión femenina. Partía de la denuncia del trato de las mujeres como seres



Teresa Claramunt (1862-1931)

subalternos, cuya potestad había sido enajenada por los varones: “La mujer es y ha sido para el hombre, un ser incapacitado para todo, y, salvo muy honrosas excepciones, nadie, durante tantos siglos, la ha defendido de esa usurpación de facultades. Se le ha considerado como el eterno niño.”¹¹ En un mundo de referencias ácratas de opresión obrera, Claramunt introdujo la analogía de la esclavitud en su visión de la cultura patriarcal reinante. Denunció que la mujer era la esclava del obrero esclavo y dependiente del hombre que le despojaba de su individualidad, incluso de su propio nombre. Claramunt era una ferviente defensora de la autonomía femenina. De hecho, al rechazar los patrones patriarcales, esta pionera feminista anticipó algunos de los postulados del anarcofeminismo posterior de Mujeres Libres en la estrategia que combinaba el camino propio de emancipación femenina con la lucha social. En esta línea, a diferencia de los discursos de los líderes anarquistas dirigidos a las mujeres, ella se identificaba con las obreras. A partir de un proceso de identificación empática como esposa, madre y trabajadora, Claramunt creaba nexos que alentaban la creación de una identidad colectiva como mujeres y validaba su experiencia vivida. Su lenguaje de identificación personal eliminaba las fronteras y las diferencias y unía a todas las obreras a través de la experiencia vivida como mujeres.

El anarcofeminismo surgió como respuesta a la cultura patriarcal en el seno del movimiento anarquista. A lo largo de las décadas y enlazando con el propio desarrollo del movimiento libertario alcanzó manifestaciones y modalidades plurales, la mayoría ajenas al propio término feminista. Su rechazo al concepto de feminismo y a los procesos emancipatorios asociados a él surgía de su inequívoca asociación con el feminismo político sufragista y burgués. Al entenderlo desde esta única categoría, las libertarias no se plantearon apropiarse del



Portada del libro *Feminismo socialista*, María Cambrils, Tipografía Las Artes, Valencia, 1925

feminismo para dotarle de otro significado en clave anarquista, tal como había hecho el feminismo católico o el feminismo socialista propugnado por María Cambrils, que apostaba por una resignificación laica de un feminismo defensor de las libertades, los derechos individuales y la emancipación civil frente al predominio del feminismo católico.¹²

Esta valenciana caracterizaba la sociedad española desde la doble óptica capitalista y patriarcal y en 1925 reivindicó los derechos de las mujeres para superar su condición de subordinación social.¹³ Se erigió en contra de la “prepotencia masculina, que supedita a la mujer como si fuera cosa y no un ser humano acreedor por derecho incuestionable de Natura a todos los respetos y consideraciones”. Su clara aceptación de la existencia de una sociedad patriarcal de predominio masculino y de rebajamiento injusto de los valores femeninos era poco frecuente en la cultura obrera. Cambrils fue excepcional también en cuestionar el maternalismo tan presente en el feminismo español. De manera singular, elaboró una propuesta crítica respecto a la lógica de género vigente y al perfil doméstico femenino. Su visión contestataria advertía que las mujeres no debían limitarse a sus funciones domésticas y familiares, ya que sería “tanto como aceptar voluntariamente la esclavitud a que se nos condena en la sociedad”. Hacía hincapié en el papel del hombre como instrumento directo de la opresión de la mujer, rechazaba su “autoridad abusiva” y pensaba que tanto los hombres de la izquierda como los conservadores no tenían interés alguno en que las mujeres saliesen “del estado de inferioridad y de esclavitud en que las tiene arrojadas la prepotencia masculina”.¹⁴ Cabe señalar que en el propio campo del socialismo existían fuertes discrepancias en la formulación de un feminismo igualitario o asentado en la lógica de género. Precisamente, frente a los postulados más populares de la conocida socialista



Portada del libro *La Mujer ante las Cortes Constituyentes*, Margarita Nelken, Editorial Castro, Madrid, 1931



Clara Campoamor
(1888-1972)

Margarita Nelken, que priorizaba la regulación proteccionista del trabajo y la mejora de la condición de las madres trabajadoras, Cambrils insistía en una vía igualitaria de género. Nelken, en cambio, aceptaba la división sexual del trabajo doméstico como exclusiva incumbencia femenina y, por tanto, la doble jornada laboral: el trabajo asalariado en la esfera pública y el trabajo doméstico en la esfera privada. Por esto, consideraba necesario unas condiciones laborales distintas para las mujeres, tal como la “semana inglesa” del sábado tarde libre de trabajo asalariado, para asegurar el mejor cumplimiento del trabajo doméstico de las trabajadoras.¹⁵ Así, mientras Cambrils rechazaba el perfil doméstico de la mujer, Nelken asentaba sus reivindicaciones en la lógica de género.

Desacuerdos sobre el sufragio femenino

La activista feminista, abogada y diputada del Partido Radical, Clara Campoamor fue una figura singular en el debate sobre el sufragio femenino en 1931.¹⁶ Mucho antes había demostrado sus credenciales claras como convencida demócrata, republicana y feminista. Figura excepcional como mujer abogada, ganó un gran prestigio profesional como defensora de los encausados de San Sebastián en el alzamiento antimonárquico de diciembre de 1930. Desarrolló sus convicciones feministas al colaborar con diversas agrupaciones femeninas. Fue miembro de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas, miembro del Lyceum Club y en 1929 presidió el Congreso de la Alianza Internacional de Sufragio Femenino celebrado en Berlín. En noviembre de 1931 constituyó la Unión Republicana Femenina para promover la campaña de sufragio femenino y la igualdad de las españolas.

Como diputada, encabezó la defensa del sufragio femenino en el debate parlamentario donde arguyó a favor de un sufragio universal igualitario. Afirmó que los derechos del individuo exigían un igual tratamiento para hombres y mujeres. Para la diputada republicana, los principios democráticos debían

garantizar la aplicación de la igualdad y la eliminación de cualquier discriminación de sexo en la nueva Constitución republicana. Reivindicó la condición de ciudadanas y de sujetos políticos activos para las mujeres y consideraba la libertad y la igualdad como los principios fundamentales para el ejercicio de los derechos políticos. Por lo tanto no aceptaba un tratamiento diferencial de género ni una valoración distinta de la capacidad de las mujeres fuera del marco referencial de la igualdad.

La abogada convirtió la ciudadanía sin restricciones en la piedra angular de la joven democracia española. La universalidad de la ciudadanía en el sistema democrático no admitía principios excluyentes. Por tanto, no podían plantearse discrepancias entre la teoría y la práctica democrática igualitaria. Su fuerza argumental radicaba en su clara denuncia de la inviabilidad de cualquier régimen democrático que dispensara un trato político diferencial a las mujeres. En el caso de no admitirse la igualdad de derechos políticos, advirtió que la Segunda República se descalificaría a sí misma como democracia, quedando desenmascarada su voluntad de proteger un orden patriarcal.

Sus intervenciones durante el duro debate constitucional rechazaron cualquier intento de aplazar la concesión del voto. La confrontación en el debate sobre el sufragio femenino se centraba en la arena del oportunismo político y las expectativas frente al futuro rol electoral de las mujeres. El anticlericalismo republicano y la suposición de que las mujeres tendrían un comportamiento electoral de derechas influyeron mucho en las consideraciones acerca de la conveniencia de conceder el voto a las mujeres. La abogada Victoria Kent, diputada del Partido Radical-Socialista, rechazó la concesión del sufragio femenino en base a estos argumentos de conveniencia política. La socialista Margarita Nelken, más tarde diputada por Badajoz, presentó también esta línea de argumentación para justificar un aplazamiento del voto femenino. En ambos casos, el argumento de supuestos alineamientos políticos y electorales justificó la oposición al voto y la propuesta de exclusión de las mujeres de la ciudadanía. Estas diputadas priorizaron el argumento de la conveniencia política y la supuesta amenaza del voto femenino para el régimen republicano frente al principio de la igualdad y la autonomía ciudadana. De hecho, las bases de esta exclusión se encontraban en el discurso tradicional de género: la dependencia y la negación de la categoría de sujetos políticos a las mujeres. La definición del sujeto político masculino siguió sin cuestionarse, y la autoridad masculina y la correspondiente subordinación femenina se situaron, tanto en el ámbito familiar –la mujer seguiría el voto del marido– como en el terreno religioso –la mujer votaría en función de las consignas del sacerdote. En todo caso, ambas consideraciones negaban a la mujer la condición de sujeto político, racional y autónomo. Frente a estas limitaciones formuladas tanto desde lógicas políticas como de género, Clara Campoamor situó la legitimidad de la democracia republicana en la igualdad, y asentó la ciudadanía política universal como principio básico del nuevo régimen democrático. Durante la Segunda República el sufragio y los derechos políticos se consiguieron en la Constitución de 1931 mientras las reformas sociales que se efectuaron en los ámbitos de la maternidad, de la familia, del trabajo y de la educación avanzaron en la igualdad y los derechos de las mujeres.¹⁷



Cartel de la Agrupación de Mujeres Antifascistas, 1937?

Debates feministas durante la Guerra Civil

Al producirse el alzamiento militar, miles de mujeres hasta entonces con esca- sa participación política irrumpieron en el escenario público en defensa de la democracia, del régimen republicano y de los derechos adquiridos frente a la brutal amenaza del fascismo. Durante la guerra las mujeres alcanzaron una visibilidad y un reconocimiento jamás logrado. Algunas llegaron a desempe- ñar destacadas responsabilidades políticas, como fue el caso de la anarquista y miembro de la Federación Anarquista Ibérica (FAI), Federica Montseny, primera mujer ministra en España al detentar la cartera del recién creado Ministerio de Sanidad y Asistencia Social. Pero más allá de ella hay otras figuras de gran renombre como la socialista y posteriormente comunista Margarita Nelken, mujer indómita en su defensa de Madrid, o la conocida dirigente comunista Dolores Ibárruri, Pasionaria, que saltó a la fama internacional con sus expresi- vas palabras “No pasarán”. La resistencia antifascista fue sobre todo un vasto movimiento de mujeres.

Diferentes organizaciones femeninas canalizaron la resistencia de las muje- res y reflejaron la pluralidad y polarización política existente.¹⁸ La Agrupación de Mujeres Antifascistas (AMA), liderada por Pasionaria, aglutinó en sus filas a mujeres comunistas, socialistas, republicanas y católicas vascas. La anarquista Mujeres Libres, dirigida por Lucía Sánchez Saornil, Amparo Poch i Gascón y Mercedes Comaposada, actuó en la órbita del movimiento libertario, mientras el Secretariado Femenino del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), lide- rado por María Teresa Andrade y Pilar Santiago, constituyó la organización de los

marxistas disidentes. No se produjo, pues, una identificación unitaria en torno a un proyecto común entre las mujeres que se movilizaron por la causa antifascista.

La AMA llegó a aglutinar a más de 60.000 afiliadas de un abanico político amplio, además de movilizar muchos miles más de mujeres. Su agenda de actuación se centró en la lucha antifascista, la defensa de la paz, de la cultura y de la libertad. Al actuar bajo la tutela del Partido Comunista, rechazó cualquier iniciativa de transformación revolucionaria en el momento de la guerra. Junto al programa de unidad femenina incorporó una serie de reivindicaciones específicas de las mujeres como el derecho de la mujer a la cultura y su redención de la “esclavitud” de la ignorancia, aunque estas últimas quedaron más difuminadas bajo la presión de las exigencias de la guerra. Sobre la base de una política pragmática focalizada en las necesidades más inmediatas, su agenda se concentró en la movilización y la preparación de las mujeres para la lucha antifascista.

La organización femenina anarquista Mujeres Libres y el Secretariado Femenino del POUM se diferenciaron sustancialmente de la línea política sostenida por la AMA al defender la necesidad de realizar no solo una guerra antifascista sino también una dinámica revolucionaria. Mujeres Libres llegó a movilizar en sus filas a más de 20.000 mujeres, mientras la capacidad de convocatoria y la duración de la organización del POUM fue mucho menor con una afiliación de varios centenares. El programa de Mujeres Libres se centró en la formación cultural y social de las mujeres de cara a su integración en la resistencia antifascista y en el proceso revolucionario, aunque siempre con el trasfondo de movilización paralela de cara a la emancipación de la mujer.¹⁹ Demostró en sus escritos un grado de conciencia feminista muy desarrollado, ya que reconoció la existencia de un sistema patriarcal –la “civilización masculina” en palabras de Suceso Portales– bajo el cual las mujeres sufrían una subordinación específica en tanto que mujeres. Más significativo aún fue el hecho de que desarrollasen una estrategia que vinculaba la emancipación de la mujer con la teoría de una transformación revolucionaria basada en un modelo anarquista de sistema social alternativo. Así llegó a formular la estrategia de una doble lucha de igual valor, una antifascista revolucionaria y anarquista y otra paralela feminista, de emancipación femenina. Partiendo de la analogía con la esclavitud, Mujeres Libres apeló a la emancipación femenina en términos de derechos sociales y de igualdad laboral. Con una gran modernidad de planteamiento, asentó, además, la libertad femenina a partir del desarrollo de la independencia psicológica y de la autoestima, solo factible mediante la lucha individual. De este modo, las mujeres se convertían en sujetos de su proceso de liberación, que no solo se basaba en la independencia económica y en el acceso al trabajo remunerado, sino en el empoderamiento y la afirmación de la personalidad femenina. De este modo, el derrumbamiento de las bases de la supremacía masculina –la llamada “civilización masculina”– se incorporaba en su agenda de actuación, aunque el programa antifascista marcó la prioridad de su activismo durante el conflicto bélico. Los Estatutos de la organización identificaban diferentes niveles de discriminación: la servidumbre femenina de la ignorancia debido a la falta de acceso a las actividades educativas, culturales y sociales, una subalternidad atribuida a una sociedad de predominio masculino y la discriminación como trabajadoras.

Mujeres Libres confirmó a las mujeres como sujeto colectivo de cambio de la civilización masculina y de resistencia a la cultura patriarcal. Sin embargo, las circunstancias bélicas, la resistencia del conjunto del movimiento libertario y el corto período de funcionamiento redujeron la incidencia de las propuestas anarcofeministas de Mujeres Libres.

A lo largo de las décadas, las españolas adquirieron un aprendizaje histórico que las empoderó y capacitó en la expresión de voces plurales feministas y de demandas de derechos. Llegaron a influir en las diferentes políticas culturales en un sentido más igualitario, aunque marcado por la cultura de género. La derrota republicana y la Dictadura de Franco truncarán este proceso emancipatorio.

Notas

1. Nerea Aresti, *Masculinidades en tela de juicio. Hombres y género en el primer tercio del siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2010; Mary Nash, *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Alianza, Madrid (2004), 2007.
2. Pilar Pascual de Sanjuán, *Flora o la educación de una niña*, Hijos de Paluzi, Barcelona, 1918.
3. Adolfo Posada, *Feminismo*, Librería de Fernando Fé, Madrid, 1899, p. 221.
4. Rebecca Arce Pinedo, *Dios, Patria y Hogar. La construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*, Universidad de Cantabria, Santander, 2008.
5. Dolors Monserdà, *Estudi Feminista. Orientacions per a la dona catalana*, Lluís Gili, Barcelona, 1909.
6. Arce, op. cit., pp. 87-91.
7. Padre Graciano Martínez, *El libro de la Mujer Española. Hacia un feminismo cuasi dogmático*, Imprenta del asilo de huérfanos del S.C. de Jesús, Madrid, 1921. Citado en Arce, p. 127.
8. Programa de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas, en Amelia Martín Gomero, *Antología del Feminismo*, Alianza, Madrid, 1975, pp. 196-198.
9. Luz Sanfeliu, *Republicanismo. Identidades de género en el blasquismo (1895-1910)*, PUV, Valencia, 2006; Ana Aguado, Teresa Mª Ortega (eds.), *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*, PUV, Valencia, 2011.
10. Laura Vicente Villanueva, *Teresa Claramunt. Pionera del feminismo obrerista anarquista*, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, Madrid, 2006.
11. Teresa Claramunt, *La mujer. Consideraciones sobre su estado ante las prerrogativas del hombre*, Biblioteca El Porvenir del Obrero, Mahón, 1905.
12. María Cambrils, *Feminismo socialista*, Tipografía "Las Artes", Valencia, 1925.
13. Ana Aguado, "Cultura socialista, ciudadanía y feminismos en la España de los años veinte y treinta", *Historia Social*, n° 67, Valencia, 2010.
14. Cambrils, op. cit., p. VIII, pp. 33, 40 y 47.
15. Margarita Nelken, *La condición social de la mujer en España. Su estado actual, su posible desarrollo*, Minerva, Barcelona, 1919.
16. Clara Campoamor, *Mi pecado mortal. El voto femenino y yo*, LaSal, Barcelona, 1981; Clara Campoamor, *La revolución española vista por una republicana*, UAB, Barcelona 2002; Mercedes Gómez Blesa (ed.), *Las Intelectuales Republicanas: la conquista de la ciudadanía*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007; Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2001.
17. Ana Aguado, "Entre lo público y lo privado: sufragio y divorcio en la Segunda República", *Ayer*, n° 60, 2005; Mary Nash (ed.), *Ciudadanas y protagonistas históricas. Mujeres republicanas en la II República y la Guerra Civil*, Congreso de los Diputados, Madrid, 2009.
18. Mary Nash, *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Taurus, Madrid (1999), 2006.
19. Martha Ackelsberg, *Mujeres Libres. El anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*, Virus, Barcelona, 2000; Nash, op. cit., y "Libertarias y anarcofeminismo", en Julián Casanova (ed.), *Tierra y Libertad. Cien años de anarquismo en España*, Planeta, Barcelona, 2010.

Documentos

01

Portada de la revista *El Gladiador*, nº 1, Barcelona, 26 de mayo de 1906.

02

Portada de la revista *Nuevo Mundo*, nº 862, año XVII, Madrid, 14 de julio de 1910.

03

Pilar Pascual de Sanjuán: *Flora o la educación de una niña*, Paluzie Editores, Barcelona, 1918. [Portada y extracto].

04

Margarita Nelken: *La condición social de la mujer en España*, Editorial Minerva, Barcelona, 1919. [Portada y extracto].

05

Cubiertas de la revista *Mujeres libres*, 1936; artículo de Suceso Portales: "Necesitamos una moral para los dos sexos", *Mujeres libres*, nº 10, II año de la Revolución, 1937; y artículo de Ilse: "La doble lucha de la mujer", *Mujeres libres*, s/n, VIII mes de la Revolución, 1937?

GV-1B 18721

AÑO I
Barcelona 26 de Mayo de 1906
NÚM. 1

EL GLADIADOR

ÓRGANO DE LA "SOCIEDAD PROGRESIVA FEMENINA"

Saldrá por lo menos una vez al mes

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

50 céntimos trimestre en toda España.

Una peseta en el extranjero.

Pago adelantado, en giro mútuo ó sellos de 15 céntimos.

El 50 por 100 de rebaja á los corresponsales.

NÚMERO SUELTO 10 CÉNTIMOS

Redactores: Las socias y protectores de la *Sociedad Progresiva Femenina*.

Colaboradores: Todos los seres de ideas adelantadas que tengan cabida dentro del amplio credo de este periódico.

Directora literaria: ÁNGELES LÓPEZ DE AYALA

Redacción y Administración: Calle de Colón, n.º 12, pral. 1.ª.—Barcelona (Gracia).

Horas de Oficina: De 10 á 12 de la mañana y de 2 á 4 de la tarde. Los días festivos, hasta las 12 de la mañana solamente.

«EL GLADIADOR»

Comprendemos la extrañeza de nuestros suscritores al ver que nuestra publicación no lleva el nombre de "El Progreso," según lo había llevado siete años y según indicábamos en nuestras circulares.

Pero no hemos sido los culpables de este cambio: Al dar la notificación al Gobierno de la provincia de la salida de nuestro periódico, se nos manifestó que otras dos publicaciones nuevas se habían anticipado á la nuestra, y que ambas publicaciones se designaban con el nombre de "El Progreso."

Tuvimos, por tanto, que renunciar á nuestro propósito, titulado la nuestra "El Gladiador," título que, después de todo, se halla en perfecta armonía con nuestro destino, puesto que venimos á reñir sangriento combate con las terribles fieras de todos los absurdos y de todas las preocupaciones, con el mismo vigor y arrojo con que los gladiadores romanos peleaban contra las espantables bestias que el Cesar les proporcionaba.

Y para que la similitud sea más perfecta, así como aquellos históricos héroes se precipitaban desnudos en el Circo, donde les esperaban las horribles fauces de sus furiosos adversarios, así nosotros, desnudos de toda protección y valimiento nos precipitamos al Circo de esta moderna Roma, para exterminar á las fieras de la reacción, ó sucumbir entre sus garras formidables.

Queda, pues, hecha la explicación del cambio.

¡Hasta la muerte!

Hasta la muerte ocuparemos con firmeza el que para nosotros es puesto de honor.

Hasta la muerte lucharemos por la augusta trilogía de "Libertad, igualdad y fraternidad," base fundamental del espléndido edificio de la redención humana.

¿Que parece imposible que nuestros ánimos retoñen, después de haber sufrido los múltiples embates de la tempestad del infortunio privado que casi secó nuestra existencia, y del infortunio público que agosta de continuo nuestros santos ideales?

¿Que el tiempo transcurrido y los

12

67m

NUEVO MUNDO		
Año XVII	Madrid 14 Julio 1910	Núm. 862



MANIFESTACIÓN FEMENINA EN BARCELONA

Recorrió las calles de la capital catalana el día 10 y tuvo por objeto expresar su simpatía hacia la política radical del Sr. Canalejas. Figuraron en la manifestación cerca de cinco mil mujeres, las cuales entregaron al gobernador civil un mensaje, suscrito por veintidós mil firmas, en que se hace constar que todas las españolas son católicas pero no clericales y que protestan de las teorías de las damas madrileñas que se han arrogado su representación. La manifestación se disolvió pacíficamente dando vivas á la libertad.

FOT. N. M., POR MURKETT



vida tranquila y modesta en el seno de la familia, conocido de pocos, y, como dice el poeta, ni envidioso ni envidiado.

Los hombres más célebres han sido, por lo regular, guerreros vencedores en mil batallas, que han señalado su paso sobre la tierra con un rastro de sangre y un raudal* de lágrimas; de modo que esta gloria cuesta muy cara a sus semejantes.

Los filósofos paganos* han difundido en sus libros infinitos errores, entre algunas verdades de aquellas que Dios ha colocado en el fondo de la conciencia humana; pero la mayor parte de los que el mundo ha admirado, no han sembrado una doctrina capaz de hacer dichosa la sociedad en que vivieron.

Más útiles a la humanidad han sido los cultivadores de la ciencia, aquellos que se han afanado por arrancar sus secretos a la naturaleza; pero, si bien debemos rendir a estos genios privilegiados un tributo de admiración, nunca hemos de apesadumbrarnos por no poder colocar nuestro nombre a la altura que ellos alcanzaron.

La mujer, sobre todo, parece destinada por la Providencia para vivir retirada en el modesto hogar, perfumándole con la esencia de su ignorada virtud, embelleciéndole con su gracia sencilla; de modo que las mismas que han recibido del Cielo un valor varonil*, un talento privilegiado y otros dones, han sido más desgraciadas que la generalidad de su sexo.

Juana de Arco, la célebre doncella de Orleáns, que se puso al frente de un ejército y tomó una parte activa en las guerras de Francia, contribuyendo a poner en el trono al legítimo rey Carlos VII, abandonada de este ingrato monarca, fué quemada por hechicera.* Safo, la Musa de Lesbos, poetisa que fué la admiración de su siglo, desgraciada en sus amores y sustituida por su hermana en el corazón de Faón, a quien amaba con toda la exaltación de su alma de artista, idólatra, por otra parte, y careciendo, por consiguiente, de la firmeza que la verdadera fe comunica, puso término a sus dolores buscando una tumba en las movibles olas del mar profundo. Corina, otra mujer sabia, escritora distinguida, y poetisa premiada en el romano Capitolio*, se vió también abandonada del hombre a quien amaba, cuyo desdén le impresionó tan profundamente, que pasó el resto de su existencia en la soledad y la amargura.

— Basta, papá: no quiero ser sabia ni sobresalir en cosa alguna.

— Si Dios te hubiese hecho la singular merced de darte un talento superior, debías agradecerlo y cultivarlo, aun cuando a él estuviese vinculada* esa desgracia que parece perseguir

Biblioteca de Cultura Moderna y Contemporánea

MARGARITA NELKEN

LA CONDICIÓN SOCIAL DE LA MUJER EN ESPAÑA

SU ESTADO ACTUAL :
SU POSIBLE DESARROLLO



BARCELONA
EDITORIAL MINERVA, S. A.
ARIBAU, 179 : TELÉF. 27-Q

debemos, al intentar progresar, seguir cada vez más estrechamente los mandatos de la naturaleza; de la naturaleza que nos ha hecho, a los dos sexos, esencialmente diferentes, sin duda para que nos completemos un día. Pues bien, algo parecido a lo contado por Nini Roll Anker sucede aquí, en las pocas mejoras aportadas en la existencia de la obrera, y por esto esta existencia no mejora todo cuanto podría; porque no se la encauza en su verdadero y particular sentido. Y es preciso, si se quiere que la organización del trabajo femenino sea un hecho, tener muy presente que el triunfo del feminismo—del feminismo convenientemente educado y preparado—ha de ser una *colaboración*, la colaboración indispensable al progreso universal. Y ¿cuál es para los hombres el ideal máximo de progreso? El desarrollo, cada vez más completo, de sus aptitudes y el reconocimiento, cada vez más comprensivo, de sus necesidades. Pues lo mismo ha de ser en lo que nos concierne a nosotras; y nuestro ideal ha de ser, si quiere ser equilibrado y *lógico*, el conseguir el posible desarrollo de nuestras aptitudes y el conseguir que nuestras necesidades puedan ser cubiertas como les corresponde. Pero se trata de *nuestras* aptitudes y de *nuestras* necesidades, de las que nosotras mismas, por nuestra misma naturaleza, poseemos o somos susceptibles de ad-

quirir; no de las que algunas de nosotras pretenden apropiarse a la fuerza.

* * *

De las aspiraciones que deben recabar las obreras de fábrica y de taller, una de las que más enérgicamente aparecen en ellas como derecho *natural* es la hoy llamada "semana inglesa". Recientemente, la unión de "trabajadoras de la aguja" (plumistas, modistas, floristas, corseteras, bordadoras, costureras, etc.) consiguió en Francia, después de una huelga llevada a cabo con comprensión y entereza, la instauración de esta mejora, y, lo mismo que en Francia, podíamos, en lo que a las mujeres se refiere, no esperar a que esta mejora fuese oficialmente decretada para todos los trabajadores.

La "semana inglesa" favorece a todos los trabajadores, pero es necesaria, absolutamente necesaria, para las trabajadoras, lo mismo para su salud física que para su equilibrio moral; es más, podría decirse que no adquiere su verdadera significación más que en el trabajo femenino. En efecto: un hombre que no va el domingo al taller o a la oficina, disfruta realmente de su descanso dominical; pero la obrera que trabaja fuera de su casa toda la semana no tiene más remedio que



Documento 05

Necesitamos una moral para los dos sexos

No es necesario tener vista de lince para comprender cuáles son las cosas que se van y las que alborcean en esta época revolucionaria que está removiendo los conceptos básicos en que se apoya el mal llamado orden. Dos cosas empiezan a desplomarse en el Mundo por inicuas: el privilegio de la clase que fundó la civilización del parasitismo, de donde nació el monstruo de la guerra, y el privilegio del sexo macho, que convirtió a la mitad del género humano en seres autónomos y a la otra mitad en seres esclavos, creando un tipo de civilización unisexual: la civilización masculina, que es la civilización de la fuerza y que ha producido el fracaso moral a través de los siglos.

Mientras los trabajadores se aprestan a cumplir su misión histórica y humana, consistente en hacer desaparecer para siempre la clase parasitaria que había hecho imposible la armonía social, para asentar y estructurar una nueva vida más humana y justa, ¿quiénes de los muchos que enarbolan el estandarte de las reivindicaciones humanas se ocuparán de tenderle la mano a la

más débil y desamparada de las criaturas oprimidas, cuyo derecho olvidó totalmente la sociedad capitalista: la mujer, todas las mujeres, pues la clase social en que se les colocó siempre es inferior a la de los esclavos del salario, desde que ellas son las tristes y dóciles siervas de miserables esclavos?

Oímos diariamente hablar demasiado de la libertad de los oprimidos y de la noble causa de la "justicia social". Pero no oímos nunca, salvo contadas ocasiones, que estos libertadores se refieran a la necesidad de declarar íntegramente libres a las mujeres. Estas pobres mujeres arrojadas, por la educación misérrima que siempre nos reservaron, al limbo del más triste infantilismo cerebral, causa por la cual aún muchas no alcanzan a concebir los beneficios de la libertad.

Para empezar a remediar los efectos de tal proceder, empecemos por establecer una sola moral para los dos sexos.

SUCESO PORTALES

LA DOBLE LUCHA DE LA MUJER

El hombre revolucionario que hoy lucha por su libertad, sólo, combate contra el mundo exterior. Contra un mundo que se opone a sus anhelos de libertad, igualdad y justicia social. La mujer revolucionaria, en cambio, ha de luchar en dos terrenos: primero por su libertad exterior, en cuya lucha tiene al hombre de aliado por los mismos ideales, por idéntica causa; pero, además, la mujer ha de luchar por la propia libertad interior, de la que el hombre disfruta ya desde hace siglos. Y en esta lucha, la mujer está sola.

En los comienzos del movimiento obrero, se decía muchas veces: «Al enemigo lo tenemos en nuestro propio campo.» Había, pues, que vencer a este enemigo antes de pensar en otras conquistas. Del mismo modo, la mujer que quiera emanciparse en la igualdad de derechos, ha de emprender primero la lucha en su propio campo. Y en esta lucha, además de encontrarse sola, además de contar únicamente con ella misma, le dificulta la lucha el enemigo que reside en su propio campo; un enemigo al que nunca ha reconocido conscientemente como tal, al que está ligada intimamente y por instinto desde su primera infancia.

Primero, la familia. No es fácil deshacer las fuertes ligaduras que, por educación y por tradición, existen entre la mujer y su familia. Es duro hacer sufrir a unos padres queridos que no aciertan a transigir con los anhelos libertarios de la hija, que no quieren ayudarla en su lucha, que niegan a la muchacha adolescente el esclarecimiento de la cuestión sexual, que la quieren inducir a la espera pasiva y virginal del hombre que le ofrezca el matrimonio y le asegure una existencia en la que la mujer, llena de ignorancia y de prejuicios, no suele encontrar la felicidad, sino una vida desolada y triste. Todo esto conducía casi siempre a burlar en secreto las normas maternas, a la insinceridad, al engaño cobarde. En estas circunstancias, la libertad interior era imposible. Y en semejante ambiente se fundaba una nueva familia, que por falta de sinceridad — e incluso en el caso de una buena inteligencia sexual entre los dos esposos —, colocaba a la mujer en una nueva situación embarazosa, determinada por la represión de la personalidad en la mujer.

Así, lo subconsciente en la mujer ha de ver por fuerza en todos estos seres queridos — padres, marido, hijos — a enemigos de su libertad. Y la mujer tiene que combatir a estos enemigos modificando su actitud frente a ellos, luchar contra los prejuicios y las tradiciones, vencerlos y, ya interiormente libre y en condiciones distintas, unirse realmente a sus compañeros del otro sexo para luchar juntos contra el enemigo exterior, contra la servidumbre y la opresión.

Es difícil para la mujer determinar exactamente sus ligaduras interiores. Una vez conocidas, ha de ser inexorable consigo misma; ha de renunciar, en primer término, a la cómoda costumbre. Sola ha de llegar a este convencimiento y sola tiene que luchar; nadie sino el amor a la libertad la puede ayudar en esto. El hombre — ni siquiera el compañero anarquista — no la puede ayudar en esto; más bien lo contrario, porque también en él hay tanta vanidad masculina escondida, que, sin que se dé cuenta y con apariencia de amor y de amistad mal entendidos, trabaja muchas veces contra la liberación de la mujer.

Ante tantos obstáculos, es explicable la decepción y la tendencia a abandonar la lucha. Pero sed fuertes y aguantad, mujeres de la Revolución. Cuan lo hayáis conseguido perteneceréis a vosotras mismas; cuando vuestras decisiones en la vida cotidiana obedezcan sólo a vuestra propia convicción y no a costumbres atávicas; cuando vuestra vida afectiva esté libre de toda consideración sentimental y tradicional; cuando podáis ofrecer vuestro amor, vuestra amistad o vuestra simpatía como expresión genuina de vosotras mismas, entonces os será fácil vencer los obstáculos exteriores. Automáticamente pasaréis a ser personas con libre albedrío e igualdad de derechos sociales, mujeres libres en una sociedad libre que vais a construir junto con el hombre, como sus verdaderas compañeras.

La Revolución ha de comenzar desde abajo. Y desde dentro. Dejad que entre el aire en la vida familiar, vieja y angosta. Educad a los niños en libertad y alegría. La vida será mil veces más hermosa cuando la mujer sea realmente una «mujer libre».

ILSE

Españolas con, contra, bajo, (d)el franquismo

AURORA MORCILLO GÓMEZ

Ser mujer en tiempos de Franco fue ardua tarea para la mayoría de las españolas. Sin embargo, una selecta minoría femenina se erige en instrumento del régimen en la labor de adoctrinamiento de todas. Cuando después de tres años de sufrimiento la Guerra Civil termina el 1 de abril de 1939, ya se había establecido que el dominio del destino de las españolas estaría a cargo de la Sección Femenina (SF) de Falange.¹ El día de los Inocentes de 1939 se promulga el decreto que autorizaba oficialmente a las mujeres del Movimiento a asumir la tarea de formación de las españolas en la domesticidad falangista: primero, durante la autarquía y después en la ideología nacional-católica en los años postreros de rehabilitación internacional del régimen. Con aquel decreto de 28 de diciembre de 1939 Franco compensaba a las mujeres falangistas por su servicio ejemplar durante la Guerra Civil. Tal servicio consideraba Franco no había disminuido sus virtudes femeninas: “Antes bien las ha exaltado al calor de su profunda educación religiosa y patriótica que ha constituido incesantemente preocupación para la Sección Femenina en su anhelo hacia una total formación espiritual de la mujer”²

La mujer española tenía que desarrollar su misión patriótica en el hogar y para ello se articula el sistema educativo franquista. El artículo 11 de la ley de Educación Primaria (17 julio de 1945) lo definía así: “La educación primaria femenina preparará especialmente para la vida en el hogar, artesanía e industrias domésticas”³ Y es que el principal objetivo del sistema educativo de posguerra era formar a las mujeres en un modelo productor/reproductor al servicio de la autarquía. Ya en 1942, José Pemartín, director general de Educación Secundaria, declaraba:

Mi opinión es la de que debe alejarse a la mujer de la Universidad, quiero decir que el sitio de la mujer, a mi juicio, es el hogar y que, por consiguiente, una orientación cristiana y auténticamente española de la Enseñanza Superior ha de basarse en el supuesto de que solo excepcionalmente debe la mujer orientarse hacia los estudios universitarios.⁴

De acuerdo con los principios morales cristianos el régimen prohibió el trabajo infantil y el trabajo nocturno femenino mediante decreto de 29 julio de 1948 (ratificado el 12 de junio de 1958). El artículo 3 dictaba:

Las mujeres sin distinción de edad no podrán ser empleadas durante la noche en ninguna empresa industrial pública o privada, ni en ninguna dependencia de estas empresas con excepción de aquellas en que estén empleados únicamente los miembros de una familia.⁵

Por decreto de 31 de marzo de 1944 se regula el trabajo a domicilio (artículo 116) y todas las casadas necesitarían el permiso del marido para trabajar fuera del hogar (artículo 132); incluso si estaban separadas el consentimiento del marido era obligatorio además de su firma en el contrato de trabajo de su mujer

(artículo 133). El problema a subsanar, según la mentalidad de los tiempos, era la protección moral de las mujeres en su acceso al mercado laboral, especialmente en el caso de las casadas cuya vigilancia recaía sobre los maridos. Sin embargo, el trabajo a domicilio no interfería con su papel de madres reproductoras/productoras y así lo contemplaban los artículos 166 y 167 del decreto de 1944 que garantizaba la protección de las mujeres al trabajo tras dar a luz.

El ideal católico de feminidad es el que prevalece tanto en el modelo de mujer productora de la autarquía (1939-1953) como en el de consumidora que los dólares americanos inauguran con el Pacto de Madrid de 1953 y el nacional-catolicismo ampara a partir del Plan de Estabilización de 1959. No cabe duda de que los años cincuenta representan una década gozne en el panorama socio-político franquista, y, en lo que respecta a las relaciones de género, son estos años el momento de la transición de, según Sofía Rodríguez las “mujeres del Movimiento a los movimientos de mujeres.”

La década de los cincuenta es especialmente significativa para nuestro análisis por tres razones: en primer lugar, se produce la rehabilitación internacional del régimen al calor de la Guerra Fría, con el Pacto de Madrid con EEUU y el concordato con el Vaticano, ambos firmados en el verano de 1953. En segundo lugar, España experimenta la transición de la autarquía a la sociedad de consumo con la consiguiente apertura al turismo por un lado y la emigración por otro. Ambos procesos traerán consigo la aceleración de los cambios sociales y por ende las relaciones de género. Finalmente, este periodo constituye lo que Homi Bhabha⁶ llama *in between moment* o un “momento intermedio” en el que el régimen, forzado por las circunstancias, se redefine políticamente ante la comunidad internacional y las mujeres del Movimiento encuadradas en la SF se afanan en adaptar su discurso sobre la domesticidad a los nuevos tiempos. Es por esto importante analizar cómo los cambios socio-culturales se articulan en el discurso político-económico de los años cincuenta y desvelan los estereotipos de género desde los orígenes del régimen. Esos estereotipos que han de perpetuarse según las mujeres del Movimiento se irán paulatinamente erosionando como resultado de la reincorporación de España al marco internacional.

Desde la perspectiva de género los cambios que se producen son de tres tipos: socio-sexuales, culturales, estético-simbólicos. Todos ellos se traducen en una serie de ajustes legales, en muchos casos iniciados por la propia SF al socaire de las transformaciones económicas.

El turismo, el éxodo rural y la emigración al extranjero estimularon el consumo y el crecimiento económico.⁷ Por su parte, la imagen de Franco como abuelo vestido de paisano jugando con los siete nietos que le diera su única hija Carmen, casada con el marqués de Villaverde, suaviza la de general y dictador de la inmediata posguerra. No cabe duda de que los cambios experimentados en la sociedad afectan al papel social de las mujeres, a su imagen y relación con la sociedad capitalista de consumo que traen los dólares americanos. Las nuevas demandas económicas abren las puertas al espacio público para que las mujeres se inserten ahora como consumidoras más que como reproductoras/productoras en la autarquía de los años cuarenta. Sin embargo, los valores católicos eternos de familia cristiana y de orden han de mantenerse. Si las mujeres entran en el mercado laboral lo harán en puestos donde desempeñen funciones parecidas y acordes



Sección Femenina: La Regidora central de Organizaciones Juveniles visitando la provincia de Sevilla



Sección Femenina: Regiduría de Prensa y Propaganda

con “sus labores” o tareas propias de “su sexo”: enfermería, magisterio o, en ese momento de desarrollo del turismo, trabajos como guía turística o azafata. Si bien el despegue económico expande los horizontes laborales de las españolas, aún deben desempeñar “sus labores” de acuerdo con la mentalidad doméstica y hogareña dentro y fuera del hogar. Esas labores estaban íntimamente ligadas a una de las virtudes cardinales de la buena mujer, la pureza –hasta el matrimonio y maternidad.

La SF había sostenido el pulso al cambio de los tiempos que afectaron al Movimiento Nacional proporcionando al franquismo una máscara maternal desde 1937.⁸ El *leitmotiv* de la SF era servir a la patria con abnegación inspirada en su fe católica. Abnegación y sacrificio entendidos en el discurso oficial como armadura contra todo y que investían a la mujer falangista de la autoridad moral necesaria para luchar por la supervivencia en los años cincuenta de los principios falangistas del régimen.

Para el final de la década, la jerarquía de la SF reconoce el declive en la afiliación y la falta de entusiasmo. Es precisamente en los años cincuenta cuando Franco remodela su gabinete ministerial sin elementos falangistas y abre las puertas a los tecnócratas del Opus Dei. Con este cambio gubernamental el régimen juega la carta del nacional-catolicismo en el concierto internacional de la Guerra Fría. Son los tecnócratas los que lideran los conocidos Planes de Desarrollo de los años sesenta. La multiplicidad de identidades femeninas que la sociedad de consumo inaugura en los años sesenta lleva a la SF a enfocarse en la formación de una elite universitaria a través del Servicio Social de la mujer. En este sentido los cambios operados en la dinámica interna de las mujeres del Movimiento nos sirven para dilucidar si estas mujeres se distanciaron en última instancia del ideal católico de mujer muy mujer que predicaban a sus compatriotas. La modernización que se produce en los años sesenta pone de manifiesto y agudiza una tensión ya existente desde un principio: la tensión entre la doctrina patriarcal del falangismo que la SF lucha por preservar en contra de la necesidad de autosuficiencia femenina que favorece la nueva sociedad de consumo. Para ilustrar la tensión entre tradición y modernización pasamos a analizar dos textos legales que afectan directamente a las relaciones de género

y la lucha por los derechos de las mujeres en un sentido democrático. El origen del movimiento de mujeres está en estas primeras reformas legales, cosméticas en principio pero que abrirán las puertas a un movimiento de reivindicación feminista real para los setenta.

El Código Civil de 1958 y la Ley de Derechos Políticos, Profesionales y del Trabajo de la Mujer de 1961

Los cambios legales afectaron a las relaciones de género en el tardofranquismo y marcaron el comienzo hacia un “movimiento de mujeres” que no se desarrollaría de forma masiva hasta finales de los años setenta. Se trata de la reforma del Código Civil en abril de 1958, bajo los auspicios del Instituto de Estudios Políticos, y la Ley de Derechos Políticos, Profesionales y del Trabajo de la Mujer en 1961 por iniciativa de la SF. Ambos documentos redefinen y ajustan las relaciones de género a los cambios de la sociedad española en transición de la autarquía al consumismo. Sin embargo, también buscan perpetuar los principios nacional-católicos del régimen.

Los cambios políticos y económicos de la segunda mitad de los cincuenta imponen la necesidad de reforma del Código Civil de 1889 que se había re-habilitado por orden de 12 de marzo de 1938. Según el artículo 321 se prohibía a las mujeres abandonar el domicilio paterno sin permiso previo del propio padre o tutor a no ser que contrajeran matrimonio, ingresaran en un convento o uno de sus padres volviera a casarse. El estatus legal de las casadas era igual al de un menor, con sus maridos como guardianes. Esta condición legal no les permitía potestad alguna sobre los hijos, ni independencia legal o económica.⁹

En el Congreso Nacional de Justicia celebrado en Madrid en 1952, se concluye que es necesaria la reforma del Código Civil. Un año más tarde, la abogada y escritora falangista Mercedes Fórmica (Cádiz, 1916-Madrid, 2002) publica un artículo en *ABC*, titulado “El domicilio conyugal”, en el que aborda el tema de la violencia doméstica como consecuencia del caso de una mujer asesinada a puñaladas por su marido. Como legalmente la residencia familiar se consideraba “casa del marido”, Fórmica señalaba que esta situación dejaba a las mujeres desprotegidas ante un esposo maltratador.¹⁰ Con el artículo de *ABC* Fórmica inauguró una serie sobre el tema en las páginas del periódico. Además, la Academia de Jurisprudencia y la Facultad de Derecho organizaron un ciclo de conferencias en los cursos académicos 1953-1954 y 1956-1957 acerca del estatus jurídico de las españolas. Como resultado la Comisión General de Codificación preparó el borrador de reforma del Código Civil. El 24 de abril de 1958, se promulgan una serie de reformas que aunque no terminaran con todas las limitaciones sí ponen de manifiesto el interés por subirse al tren de los nuevos tiempos.¹¹ Por ejemplo, una viuda solo podía casarse de nuevo trescientos y un días tras la muerte del marido, para de esta manera asegurar la paternidad del finado. Las solteras no podían abandonar el domicilio paterno hasta los veinticinco años, a no ser que se casaran o quisieran entrar en un convento. Con el nuevo código de 1958,¹² las solteras podían ser testigos testamentarios, aunque era preferido un varón. La casada seguía sujeta al permiso del marido, pero lo que había sido “casa del marido” se convierte en el nuevo código en “hogar

conyugal". En caso de nulidad matrimonial la mujer podía disfrutar de la mitad de lo que se llamaba "bienes gananciales". La reforma más importante fue la del artículo 1.413 que establecía que los maridos necesitarían el permiso de sus esposas para administrar los bienes gananciales. Aunque el Estado solo reconocía el matrimonio canónico, el civil se toleraría en caso de que uno de los cónyuges no fuera católico. El adulterio se convierte en causa de separación para ambos cónyuges. Finalmente, aquella mujer que se casara con un extranjero podría conservar su nacionalidad española si no adquiría la de su marido.¹³ En definitiva, aunque las españolas consiguieron ciertas ventajas con la reforma, lo cierto es que siguieron sometidas a sus padres y maridos.

Fue en 1961 cuando el gobierno dio un paso más promulgando la Ley de Derechos Políticos, Profesionales y del Trabajo de la Mujer.¹⁴ La SF patrocina esta reforma legal para ponerse a par con los cambios sociales y económicos. Con los salarios congelados entre 1957 y 1960, durante la primera fase del Plan de Estabilización de 1959, muchos trabajadores habían empezado a emigrar a Alemania, Francia o Inglaterra, lo que favoreció la necesidad de mano de obra femenina.¹⁵ Desde la segunda mitad de los años cincuenta la presencia de las mujeres en el mercado laboral se había convertido en realidad, de ahí que la ley de 1961 viniera a sancionar *de jure*, una situación *de facto*. El éxodo rural y la emigración al extranjero afectan las relaciones sociales de manera importante.¹⁶

La nueva ley se presentó a las Cortes el 15 de julio y se publicó en el BOE unos días más tarde. Pilar Primo de Rivera y Fernando Herrero Tejedor, secretario general del Movimiento, pronunciaron sendos discursos ante la asamblea. Herrero Tejedor declaraba que la ley no se había concebido "con entrega a la fácil demagogia que supone el principio de igualdad absoluta de derechos y obligaciones".¹⁷ Hacía hincapié en la necesidad de redefinir el papel patriótico de las españolas, de las que ahora se esperaba ayudaran a sus maridos económicamente entrando en el mercado laboral pero sin olvidar los principios ético-religiosos del régimen. Las palabras de Herrero Tejedor ponen de manifiesto una clara intención de nacionalizar las relaciones de género: "De lo que se trata, por consecuencia", continúa Herrero Tejedor, "es de adecuar las normas de nuestro ordenamiento a la real dignidad humana de la mujer, partiendo de sus virtudes y permitiéndole el desarrollo de su fundamental abnegación, que unas veces se entrega en el hogar al cuidado y al amor de la familia y otras se sublima en el esfuerzo por levantar las cargas de la casa o prestar su cooperación valiosa en el servicio a la comunidad nacional mediante el trabajo".¹⁸

Seguidamente, el discurso de Pilar Primo de Rivera ante las Cortes en defensa de la ley empezaba con una declaración de intenciones por parte de la SF:

En modo alguno queremos hacer del hombre y la mujer dos seres iguales; ni por naturaleza ni por fines a cumplir en la vida podrán nunca igualarse, pero sí pedimos que, en igualdad de funciones, tengan igualdad de derechos.¹⁹

Primo de Rivera enfatizó que la entrada de las mujeres en el mercado laboral era por necesidad, no por derecho. El texto en modo alguno –se apresuró a afirmar la jefa de la SF– se proponía un objetivo feminista sino, al contrario, declaraba el patronazgo masculino sobre el "sexo débil". Además, la SF conti-



Portada de la revista *Medina*,
26 de octubre de 1941

nuaba manteniendo el principio del matrimonio como objetivo primordial de las mujeres, como mandaba la Santa Madre Iglesia. En este sentido entendían el nuevo desafío de la mujer española ante la modernización y la sociedad de consumo, como una nueva labor de resignación y obediencia:

Además estamos convencidas de que al proteger el trabajo, y *sobre todo el estudio* en la mujer, no cometemos desafuero. Una mujer culta, refinada y sensible, por esa misma cultura, es mucho mejor educadora de sus hijos y mejor compañera de su marido. Miles de casos de camaradas universitarias casadas tenemos en la SF, cuyas familias son modelo de comprensión y compenetración. La mujer, como decía José Antonio, no puede limitarse a ser “una tonta destinataria de piropos”. Su virtud fundamental, la abnegación, la desarrolla mucho más consciente y eficazmente si tiene una base cultural.²⁰

El principal objetivo de la ley era: “Desarrollar y dar aplicación efectiva a tales principios, suprimiendo restricciones y discriminaciones basadas en situaciones sociológicas que pertenecen al pasado y que no se compaginan ni con la formación y capacidad de la mujer española ni con su promoción evidente a puestos y tareas de trabajo y responsabilidad”²¹

Pero al regular el estatus legal de las mujeres la ley mantiene la potestad del marido: “El matrimonio exige una potestad de dirección que la naturaleza, la religión y la Historia atribuyen al marido. Sigue siendo norma programática del

Estado español, anunciada por la Declaración segunda del *Fuero del Trabajo*, la de 'libertar a la mujer casada del taller y de la fábrica'."²²

Tanto la reforma del Código Civil de 1958 como la ley de 1961 mantienen un modelo de feminidad tradicional católica imposible de sostener por mucho más tiempo, aunque estas leyes ponen de manifiesto la importancia del catolicismo integral del Estado que se verá amenazado con los cambios que traerá el Concilio Vaticano II en la segunda mitad de los sesenta.

La nueva española

La SF promotora de las reformas legales de 1958 y 1961 también realizó una serie de estudios y encuestas sobre la situación de la mujer en España durante este periodo. Los informes tenían como objetivo desvelar el verdadero carácter de la mujer española con el cambio de los tiempos. Una mujer que –anticipaban los estudios– respetaba la importancia de la familia y la superioridad del varón aun estando inmersa en la sociedad de consumo. Según un informe de la SF titulado *La mujer española*, la organización contaba con 500.000 afiliadas en 1959.²³ En este informe que abarcaba desde 1950, la SF llegaba a la conclusión de que: “La mujer española por psicología y formación, dirige sus pasos hacia el matrimonio y el hogar, como meta principal. Y cuando ocupa puestos que de antemano le estaban reservados al hombre, lo hace con feminidad sin alardes feministas... En cuanto a las características psicológicas hay una mayor unidad. La mujer española en general tiene un profundo sentido religioso cristiano, y su moral responde íntegramente al concepto que de virtud tiene la Iglesia Católica.”²⁴

En los años cincuenta las españolas aún aspiraban a casarse y tener hijos aunque fueran universitarias. Después de la Guerra Civil, la maternidad se entiende como responsabilidad patriótica en la recuperación demográfica –los 40 millones de españoles que el régimen aspira a conseguir. Sin embargo, en la primera mitad de los cincuenta, los índices de fertilidad no habían experimentado un incremento significativo, con 20,1 por 1.000 nacimientos en 1950, y una baja a 19,8 en 1954. En 1960 la tasa de natalidad por 1.000 habitantes asciende a 21,6.²⁵ Por lo que respecta a la nupcialidad, las estadísticas del informe indican en 1950 15,0 por 1.000 y 15,6 en 1960.²⁶

En 1950 la población femenina ascendía a 14.507.071, de las cuales 7.678.567 eran solteras, 5.279.361 casadas y 1.529.297 viudas. La población activa femenina era en 1950 de 1.708.830, mientras que solo 114.337 eran profesionales con un título superior.²⁷ El 62% de las mujeres españolas se dedicaban a “sus labores”. Las jóvenes procedentes de las zonas rurales se colocaban como sirvientas en las ciudades. Además de “muchacha de servicio”, se consideraba según el informe como un miembro más de la familia: “Lo *sui generis* de la relación entre el dueño de la casa y la doméstica, que en España se considera como una prolongación de los lazos familiares puesto que aquella vive, bajo el techo familiar, ha determinado que no se le considere como una relación laboral *stricto sensu*.”²⁸

El 28 de diciembre de 1963, se promulga el Primer Plan de Desarrollo que se implementa entre 1964 y 1967. La SF realiza otro informe titulado *Realidad laboral de la mujer*,²⁹ cuyo principal objetivo es establecer una estrategia para

preparar a las españolas para la nueva realidad laboral resultante de la Ley de Derechos Políticos, Profesionales y del Trabajo de la Mujer de 1961.³⁰

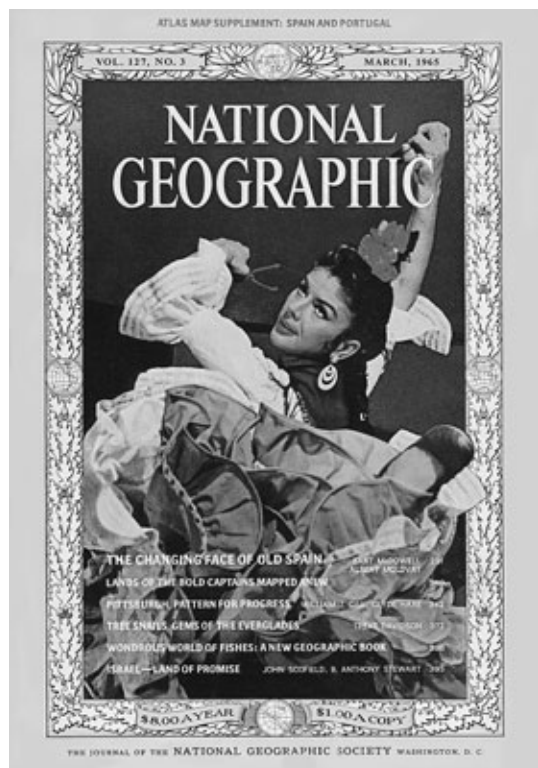
En 1960, la población femenina era de 15.667.310, de las que solo 2.119.900 trabajaban. La población activa entre hombres y mujeres ascendía a 11.634.200. En los años cincuenta la población activa masculina había pasado del 12,44% a un 16,62%, y la femenina aumentó de 1950 a 1960 del 8,90% al 13,40%.³¹ En 1957, las mujeres ocupaban el 50,68% del sector servicios, el 25% en industria y el 24,32% en agricultura.³² Según el informe, los motivos primordiales para las mujeres eran la búsqueda de independencia económica y la necesidad de incrementar los ingresos familiares a pesar de que las mujeres ganaban entre un 70 y un 80%³³ menos que los hombres.³⁴ Sin embargo, el informe recalca cómo “[p]ara la sociedad, fuera del hogar la mujer sigue siendo madre, educadora y guardadora de hijos, su ternura, su sensibilidad, su instinto maternal es lo más valioso que la sociedad necesita de ella, para esto no hay taras de edad ni tiempo.”³⁵

Si no era monja, la mujer soltera sufría el desprecio social o la lástima.³⁶ Carmen Martín Gaité en su libro *Usos amorosos de la postguerra española* analiza las revistas femeninas para desvelar los códigos socio-sexuales de la época. La que se quisiera casar había de evitar ser crítica y siempre mostrar una sonrisa ingenua,³⁷ porque se entendía que a los hombres no les gustaban las chicas serias o melancólicas que según la mentalidad de la época carecían de la feminidad ideal para el matrimonio. Había asimismo un abismo entre el amor y el sexo. Mientras que los hombres raramente llegaban vírgenes al altar, para las jóvenes era una obligación.

La doble moral se disloca y realinea con la urbanización y el paso de la autarquía a la sociedad de consumo. Lugar común era en los años cincuenta el distinguir entre una “señorita” (bien en la ciudad o en el campo) y la “fulana” que habitaba los márgenes de la sociedad urbana y rural. La línea divisoria entre las dos tenía también un elemento clasista. Las jóvenes de clase obrera o chicas de servicio sufrían el acoso sexual socialmente consentido de los señoritos y de esa manera –sin premeditación– ayudaban a preservar la virginidad de la señorita casadera de clase media.³⁸

Para mantener la moralidad pública de acuerdo con la doctrina católica se establece el Patronato de Protección de la Mujer en 1942, reorganizado en 1952. Parte del Ministerio de Justicia, el objetivo según el artículo 4³⁹ era doble: primero, proteger la moralidad femenina; y segundo, castigar la prostitución, publicación de material pornográfico así como la información sobre anticoncepción y aborto; en definitiva, cualquier actividad “contra la doctrina católica.”⁴⁰ Patronatos provinciales se establecieron para implementar la legislación,⁴¹ pero la prostitución no se declara ilegal hasta 1956 por decreto de 3 de marzo.⁴²

Con la llegada del turismo y la emigración de los trabajadores españoles en la segunda mitad de los cincuenta, los estrictos códigos morales que regulaban las relaciones entre los sexos tienen que cambiar. La urbanización redefine los límites de la unidad familiar haciendo del consumo elemento esencial de la misma. El régimen intenta adaptarse a los cambios socioeconómicos con las reformas del Código Civil de 1958 y la citada ley de 1961, pero sin abandonar los principios católicos de domesticidad femenina española.



Portada de *National Geographic*, "Atlas Map Supplement: Spain and Portugal", vol. 127, n° 3, marzo de 1965

Los cambios en el campo legal continúan durante la década de los sesenta. María Telo Núñez, joven abogada, sigue los pasos de Mercedes Fórmica en el campo de reformas de tipo jurídico y organiza en Madrid el consejo anual de la Federación Internacional de Mujeres de Carreras Jurídicas en 1969. La misma María Telo presenta en este foro una ponencia titulada "La Mujer en el Derecho Civil", con lo que inicia su lucha personal para ampliar la reforma del mismo y específicamente la reforma del Derecho de Familia. Este fue el comienzo de la Asociación Española de Mujeres Juristas, que se funda en 1971, y patrocina la ley de 2 de mayo de 1975 por la que desapareció la licencia marital y la obligación de obediencia al marido.

Los cambios formales han de implantarse en la fibra social y este es un proceso que se dispara con los años del milagro económico. Si bien el régimen mantenía la represión, las movilizaciones se producen ya desde los primeros cincuenta con huelgas que unen a obreros y estudiantes universitarios y que se incrementarían en los años sesenta. Lentamente, las mujeres se fueron incorporando a la actividad política de forma más multitudinaria en el asociacionismo y los partidos políticos clandestinos. Desde 1963, la SF, a través de la Delegación Nacional de la Familia, empezó a propiciar agrupaciones de amas de casa que por su legalidad y por contar con un número importante de socias se convirtieron en una base idónea para que se infiltraran las integrantes del futuro Movimiento Democrático de Mujeres (MDM). Al amparo de la Ley de Asociaciones de

1964 se crea la Asociación de Amas de Hogar de Barcelona y provincia en 1965. Fueron las mujeres del Partido Comunista de España (PCE) quienes impulsaron la aparición del MDM, con una orientación de solidaridad con los presos políticos y un componente feminista aún incipiente en 1965. Además, agrupaban a aquellas que eran amas de casa implicadas activamente en un movimiento vecinal cada vez más fuerte. Sin embargo, esa mezcla de distintas extracciones sociales de amas de casa que eran tanto mujeres vinculadas al movimiento obrero y partidos de izquierda, como universitarias, católicas y feministas, dio lugar a “tensiones” internas, pero las españolas ya habían empezado a cambiar por sí mismas y no necesitaban patronazgo alguno.

Según Amparo Moreno, existían en 1967 tres concepciones generales sobre la organización y objetivos del Movimiento Democrático de Mujeres. Primero, la concepción más extendida entre las fuerzas políticas democráticas del momento, incluidos los socialistas, entendía la lucha de las mujeres como lucha subalterna, sin objetivos específicos, que en la mayoría de las ocasiones articulaba objetivos parciales y contingentes. Esta visión de la lucha de las mujeres como secundaria o subalterna las ubica fuera del espectro político en lugar de hacerlas parte intrínseca del mismo.

Luego había una segunda concepción que la autora califica como más genuinamente “feminista” para la época. El feminismo entendido como “parte de la afirmación de que el problema central de la mujer es el de su discriminación en el seno de la sociedad y, por tanto, que el objetivo central de su lucha ha de ser su emancipación.”⁴³

Finalmente, la concepción que denomina “extremista”, que afirmaba que “los problemas de la mujer nacen del contraste antagónico entre capital y trabajo”. Y por lo tanto sus problemas solo se podrían solucionar con la implantación de una sociedad socialista. De esta manera la “lucha de las mujeres coincide y ha de insertarse completamente dentro de la lucha de clases.”⁴⁴

No cabe duda de que estas tres concepciones reflejan las distintas maneras de entender la liberación de las mujeres, que en España está íntimamente ligada a la resistencia a la dictadura. Como nos recuerda Amparo Moreno, estas diferencias, cuando llegó el estado de excepción de 1969, “dieron al traste con la experiencia en Catalunya, bien porque las militantes del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) más feministas se opusieran a mantener el Movimiento Democrático como organización de mujeres con objetivos subalternos y coyunturales, bien porque se sintieran débiles ante la decisión de la dirección de su partido de liquidar una organización que le causaba muchos problemas, especialmente difíciles de solucionar en aquellos momentos de fuerte represión.”⁴⁵

En 1969 desapareció en Catalunya el Movimiento Democrático de Mujeres, mientras que se mantuvo en Madrid y en otras zonas de influencia del PCE. Según Sara Iribarren, en su obra *La liberación de la mujer*, aquellas españolas del MDM hicieron un feminismo a pie de barrios, que habían nacido como resultado del éxodo rural a los núcleos urbanos, en ciudades como Madrid y Barcelona. Estas mujeres organizaron seminarios de tipo teórico o de concienciación ideológica sobre los problemas de la mujer en la familia en particular y en la nueva sociedad de consumo en general: se discutían problemas como la

carestía de la vida, los problemas de escolarización, la sanidad de los barrios marginales. Para combatir estos problemas se planteaban estrategias de acción política como: “la organización de manifestaciones y el envío de comisiones a las fábricas; la redacción de documentos destinados a las autoridades; la formación de comités de solidaridad que visitan a las familias para pedir ayuda para los presos o los despedidos; el envío de comisiones a los ayuntamientos para reclamar escuelas, guarderías, espacios verdes, o para protestar contra la falta de agua.”⁴⁶

Con motivo del Año Internacional de la Mujer en 1975, varias agrupaciones y asambleas de mujeres de Madrid elaboraron un manifiesto que denunciaba las más elementales discriminaciones contra la mujer y planteaba lo imperioso de la lucha por una sociedad democrática e igualitaria entre los sexos. Sin embargo, estas reivindicaciones no se consideraron tan urgentes en aquellos tiempos de la crisis económica de 1973, que se tradujo en congelación de salarios y auge de las movilizaciones antifranquistas. Con la transición democrática, nuevos desafíos se inauguran y la lucha continúa hasta hoy día.

Notas

1. La Sección Femenina de Falange nace en 1934, un año después de que se fundara la Falange en un encuentro público en el Teatro de la Comedia en Madrid. El líder, José Antonio Primo de Rivera, es hijo del que fuera dictador General Primo de Rivera (1923-1930). La dirección de la SF queda en familia también, a cargo de Pilar Primo de Rivera hasta 1977, cuando se transforma en Asociación Nueva Andadura. Solo muy pocas mujeres, todas universitarias y familiares o amigas de Pilar, se unen al movimiento en 1934: Carmen Primo de Rivera, sus primas Inés y Dolores Primo de Rivera, Mercedes Fórmica, Justina Rodríguez de Viguri, Dora Maqueda, Luisa María de Aramburu, María Luisa Bonifaz, y una inglesa, Marjorie Munden. Ver Luis Suárez Fernández, *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*, Asociación Nueva Andadura, Madrid, 1993.

2. Decreto de 28 de noviembre de 1939, Boletín Oficial del Estado (BOE) de 30 de diciembre de 1939.

3. Ley de Educación Primaria, 17 de julio de 1945, citado en Inmaculada Pastor, *La educación femenina en la postguerra (1939-45): el caso de Mallorca*, Ministerio de Cultura, Instituto de Estudios de la Mujer, Madrid, 1984, p. 48.

4. Entrevista a José Pemartín en *Signo*, 11 de abril de 1942, citado en Pastor, op. cit., p. 31.

5. Decreto de 9 de julio de 1948 ratificado el 12 de junio 1958, BOE, 21 de agosto de 1959.

6. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge Classics, Londres, 2006.

7. En 1951, 1.263.197 turistas visitaron España; en 1960, el número asciende a 6.113.255. En 1969 aumenta a 21.682.091 y en 1973 llega a 34.558.943. Tuñón de Lara, *Historia de España*.

8. Algunas de las más importantes aportaciones sobre este tema: Ángela Cenarro, *La sonrisa de Falange*, Crítica, Madrid, 2005; Sofía Rodríguez López, *La Sección Femenina en Almería. De las Mujeres del Movimiento Democrático de Mujeres*, Tesis Doctoral, Universidad de Almería, 2004, y “La Sección Femenina de FET-JONS: ‘Paños calientes’ para una dictadura”, *Arenal: Revista de Historia de Mujeres*, vol. 12, n.º1, 2005 (ejemplar dedicado a: Mujeres en el franquismo), pp. 35-60; Inbal Ofer, *Señoritas in Blue. The Making of a Female Political Elite in Franco's Spain*, Brighton, Sussex Academic Press, 2009; Kathleen Richmond, *Las mujeres en el fascismo español/Women in the Spanish Fascism: La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*, Alianza Ensayo, Madrid, 2007; Marie-Aline Barrachina, *Propagande et Culture dans l'Espagne franquiste (1936-1945)*, Grenoble, Ellug, 1998; Luis Suárez Fernández, *Crónica de la Sección Femenina*, Asociación Nueva Andadura, Madrid, 1993; María Teresa Gallego, *Mujer, Falange y Franquismo*, Taurus, Madrid, 1983; Óscar Rodríguez Barreira, “Auxilio Social y las actitudes cotidianas en los Años del Hambre 1937-1943” en Lorenzo Delgado y Pablo León (eds.), *Historia del Presente*, n.º 17, Eneida, 2011; Aurora G. Morcillo, *Handbook of the Memory and Cultural History of the Spanish Civil War and Francoism*, Laiden, The Netherlands, Brill, de próxima aparición.

9. El Código Penal de 1870 condenaba los llamados “crímenes de sangre” (violación, rapto, adulterio, aborto, infanticidio). La esposa adúltera siempre era castigada mientras que el marido adúltero solo era penado cuando traía a su amante al domicilio conyugal. María Telo, “La evolución de los derechos de la mujer en España”, en Concha Borreguero et al. (ed.), *La mujer española*.

10. María Laffitte, condesa de Campo Alange, *La mujer en España. Cien años de su historia. 1860-1960*, Aguilar, Madrid, 1964, p. 367.

11. Continuó manteniéndose la diferencia de edad mínima para hombres y mujeres: doce para las mujeres y catorce para los varones si se casaban en el juzgado, y catorce y dieciséis respectivamente en caso de matrimonio canónico. Mercedes Fórmica en su novela *A instancia de parte* ofrece una visión más compleja y enriquecedora sobre la controvertida cuestión del adulterio.

12. Ley de 24 de abril de 1958 por la que se reforma el Código Civil, BOE, Madrid, 1958.

13. Rosario Sainz Jackson, *Los derechos de la mujer*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1968, pp. 20-21.
14. Ley de Derechos Políticos, Profesionales y del Trabajo de la Mujer, 15 de julio de 1961, BOE, Madrid, 1961.
15. Ver Lourdes Benería, *Mujer, economía y patriarcado en la España de Franco*, Cuadernos Anagrama, Barcelona, 1977.
16. Stanley G. Payne, *The Franco Regime 1936-1975*, University of Wisconsin Press, 1987, p. 476.
17. "Discurso del Excmo. Sr. Fernando Herrero Tejedor", *Derechos políticos, profesionales y del trabajo de la mujer*, Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado, Madrid, 1961, p. 12.
18. *Ibid.*, p. 15.
19. "Discurso de la Excmo. Sra. D.ª Pilar Primo de Rivera y Sáenz de Heredia", *Derechos políticos, profesionales y del trabajo de la mujer*, Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado, Madrid, 1961, p. 31.
20. *Ibid.*
21. BOE, 24 de julio de 1961, p. 11.004.
22. *Ibid.*, p. 11.005. El artículo 5 de la nueva ley mantenía la autoridad del marido sobre la mujer, que aún necesitaba su permiso para trabajar.
23. Sección Femenina, *La mujer española*, AGA, 1959-1960?, p. 40.
24. *Ibid.*, pp. 4 y 37.
25. B. R. Mitchell, "Vital Statistics: Rates per 1000 Population", *International Historical Statistics: Europe 1750-1988*, Stockton Press, 1989, p. 112.
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*, p. 26.
28. Sección Femenina, op. cit., p. 30.
29. Sección Femenina de FET y de las JONS, *Realidad laboral de la mujer*, Archivo General de la Administración.
30. La SF recoge esta información de distintas fuentes: *Anuario estadístico de España*; publicaciones estadísticas del Sindicato Falangista; estadísticas de los Ministerios de Educación e Industria; encuestas realizadas por miembros de la SF en distintas provincias en compañías de 10 a 50 empleados. *Ibid.*, p. 19.
31. *Ibid.*, p. 4. Este informe no ofrece datos sobre el estado civil de las mujeres antes de 1960.
32. *Ibid.*, p. 6.
33. Benería, op. cit., pp. 38-43.
34. Sección Femenina de FET y de las JONS, op.cit.
35. *Ibid.*, p. 15.
36. En 1950, como hemos apuntado, 7.678.567 mujeres eran solteras.
37. Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española*, Anagrama, 1987, p. 69; Aurora G. Morcillo, *The Seduction of Modern Spain. The Female Body and the Francoist Body Politic*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2010. Sobre el noviazgo y la timorata sexualidad en EEUU durante los cincuenta: Brett Harvey, *The Fifties. A Women's Oral History*, Harper and Collins, New York, 1993; Elaine Tyler May, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, Basic Books, New York, 1988; Eugenia Kaledin, *Mothers and More: American Women in the 1950s*, Twayne Publishers, Boston, 1984; John D'Emilio y Estelle B. Freedman, *Intimate Matters: A History of Sexuality in America*, Harper & Row, New York, 1988.
38. Freedman, op. cit., p. 104.
39. Ley de 20 de diciembre de 1952, artículo 1, Reorganiza el Patronato de Protección de la Mujer, BOE, 22 de diciembre de 1952.
40. *Ibid.*, artículo 4.
41. *Ibid.*, artículo 8.
42. Decreto de 3 de marzo de 1956, Abolición de centros de tolerancia y otras medidas relativas a la prostitución, BOE, 10 de marzo de 1956. El artículo 5 estipulaba que las prostitutas serían re-educadas en instituciones dirigidas por el Patronato de Protección de la Mujer.
43. Lluïsa Vives, "Per un plantejament democràtic de la lluita de les dones", *Nous horitzons*, 1967. Órgano del PSUC. Citado en Amparo Moreno, <http://www.amparomorenosarda.es/en/node/66>
44. *Ibid.*
45. *Ibid.*
46. Sara Iribarren, *La liberación de la mujer*, Ebro, París, 1973, p. 127. Véase también el trabajo de Pamela Radcliff, "Ciudadanas: las mujeres de las AAVV y la identidad de género en los años setenta", en Pablo Sánchez León y Vicente Pérez Quintana (eds.), *Memoria ciudadana y movimiento vecinal, Madrid, 1968-2008*, FRAVM, Madrid, 2008, y "The Revival of Associational Life under the Late Franco Regime: Neighbourhood and Family Associations and the Social Origins of the Transition", en Nigel Townson (ed.), *Spain Transformed: The Franco Dictatorship: 1959-1975*, Palgrave, Londres, 2007 (*España en cambio: el segundo franquismo, 1959-1975*, Siglo XXI, Madrid, 2009). Sobre el movimiento vecinal como experiencia democrática para las mujeres véase Irene Abad Buil, "Movimiento Democrático de Mujeres, un vehículo para la búsqueda de una nueva ciudadanía femenina en la transición española", en Actas del Congreso *La transición de la dictadura franquista a la democracia*, Barcelona, 20, 21 y 22 de octubre de 2005, pp. 245-252.

Documentos

01

Decreto de 28 de diciembre de 1939 sobre funciones de la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., Boletín Oficial del Estado, 29 de diciembre de 1932.

02

Decreto de 6 de noviembre de 1941 por el que se organiza el Patronato de Protección a la Mujer, Boletín Oficial del Estado, 20 de noviembre de 1941.

03

"El deporte en la casa", *Medina*, revista de la Sección Femenina, 29 de noviembre de 1942.

04

"Vosotras, camaradas casadas, tenéis también una misión", *Medina*, revista de la Sección Femenina, 23 de abril de 1944.

05

Ley 56'1961 de 22 de julio sobre derechos políticos profesionales y de trabajo de la mujer, Boletín Oficial del Estado, 24 de julio de 1961.

los Cuerpos a que hasta ahora correspondían la inspección de las Leyes del Trabajo, Seguros Sociales y Emigración.

Segunda.—Por el Ministerio de Trabajo se dictará, en el plazo máximo de cuarenta días, el Reglamento de la presente Ley, y convocará los concursos-oposiciones para cubrir los puestos vacantes.

Así lo dispongo por la presente Ley, dada en Madrid a quince de diciembre de mil novecientos treinta y nueve.—Año de la Victoria.

FRANCISCO FRANCO

PLANTILLA DEL CUERPO DE INSPECCION DE TRABAJO

1 Inspector general de primera.....	18.000 pesetas anuales.
3 Inspectores generales de segunda, a 15.000.....	45.000 > >
15 Inspectores generales de tercera, a 12.000.....	180.000 > >
20 Inspectores provinciales de primera, a 11.000.....	220.000 > >
25 Inspectores provinciales de segunda, a 10.000.....	250.000 > >
65 Inspectores provinciales de tercera, a 8.000.....	520.000 > >
50 Subinspectores provinciales, a 5.500.....	330.000 > >
100 Subinspectores provinciales, a 4.500.....	450.000 > >

DECRETO DE 28 DE DICIEMBRE DE 1939 sobre funciones de la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S.

✓ En la atención solícita que esta Jefatura Nacional dedica a la reorganización del Partido, ocupa lugar preeminente la Sección Femenina, por los méritos que sus afiliadas contrajeron durante la guerra en abnegado servicio, de asistencia y hermandad, que es, al propio tiempo, esperanza y promesa de cuanto la mujer española puede realizar ahora en los difíciles tiempos de la post-guerra. Con magnífica disciplina y admirable temple y delicadeza, la Sección Femenina ha llevado a cabo una misión insustituible en las Instituciones de Auxilio Social, Hospitales, Talleres, Lavaderos del Frente, Polvorines, etc.

Ejemplar prestación guerrera y política que en nada ha disminuido las tradicionales virtudes de la mujer española, antes bien, las ha exaltado al calor de una profunda educación religiosa y patriótica, que ha constituido incesante preocupación para la Sección Femenina, en su anhelo hacia una total formación espiritual de la mujer.

Entra, por tanto, dentro de la justicia, confirmar a la Sección Femenina en esta altísima misión que espontáneamente asumió en los tiempos heroicos de la guerra, es, a saber, en la entera formación política y social de las afiliadas al Partido, y extenderla a otros aspectos de la misma índole que, como el Servicio Social de la Mujer, deben ser sometidos, también, a la Delegación Nacional de la Sección Femenina, por ineludible exigencia de unidad, que no permite concebir la autonomía de ningún servicio frente a las Jerarquías del Partido.

Estas razones aconsejan, en definitiva—y para evitar la variedad de servicios y de atribuciones con identidad sustancial de cometido—precisar las funciones que esta Jefatura Nacional encomienda a la Delegación Nacional de la Sección Femenina.

En su virtud,

DISPONGO:

Artículo primero.—La Delegación Nacional de la Sección Femenina es el organismo del Partido a quien se confía la formación política y social de las mujeres españolas en orden a los fines propios de Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S.

Artículo segundo.—A la Delegación Nacional de la Sección Femenina se le encomienda con carácter exclusivo:

a) La movilización, encuadramiento y formación de las afiliadas pertenecientes a la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S.

b) La formación política y educación profesional de las mujeres encuadradas en las restantes secciones del Movimiento. La preparación específica para los distintos servicios se hará bajo la disciplina de la Sección Femenina y con la intervención de éstos.

c) La disciplina en la formación para el hogar de las mujeres pertenecientes a los Centros de Educación, Trabajo, etc., dependientes del Estado, de acuerdo con los respectivos Ministerios.

Artículo tercero.—El Servicio Social de la Mujer, creado por el Decreto número trescientos setenta y ocho, queda adscrito a la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S., bajo la disciplina de su Delegación Nacional, de la que se solicitará la incorporación, justificación y exención del Servicio. Esta Delegación, a través de la Administración General del Partido, percibirá los ingresos a que hacen referencia los artículos seis, nueve, dieciséis y veinte del Decreto número cuatrocientos dieciocho.

Asimismo pasarán a la Delegación Nacional de la Sección Femenina las Instituciones creadas para el cumplimiento del Servicio Social por las movilizadas en él, y que, por su naturaleza no sean de la competencia de otro servicio.

A la misma Delegación corresponderá la movilización, encuadramiento, formación y distribución de la mujer española durante el cumplimiento de su Servicio Social.

Se amplían las prestaciones del Servicio Social a todos los fines de carácter nacional que la Jefatura Nacional del Movimiento determine, una vez atendidas las necesidades de Auxilio Social.

Artículo cuarto.—En un plazo de treinta días, a contar de la publicación del presente Decreto, la Delegación Nacional de la Sección Femenina elevará a la aprobación de la Superioridad, las disposiciones complementarias para su ejecución.

Artículo quinto.—Quedan derogadas cuantas disposiciones anteriores se opongan a lo dispuesto en este Decreto.

Disposición transitoria.—Hasta la publicación de las disposiciones complementarias a que se refiere el artículo cuarto, se mantendrá en su actual situación toda la organización interna del Servicio Social.

Así lo dispongo por el presente Decreto, dado en Madrid a veintiocho de diciembre de mil novecientos treinta y nueve.—Año de la Victoria.

FRANCISCO FRANCO

GOBIERNO DE LA NACION

MINISTERIO DEL AIRE

DECRETO de 15 de diciembre de 1939 creando la Academia Militar de Ingenieros Aeronáuticos.

La creación del Cuerpo de Ingenieros Aeronáuticos en el Ejército del Aire obliga a organizar el Centro de Estudios y Prácticas, que, al mismo tiempo que forma la Oficialidad profesional del Cuerpo, dé las enseñanzas necesarias a los Ayudantes de Ingenieros, logrando así la unidad de doctrina y

compenetración que debe existir entre los que componen un mismo Cuerpo.

Por otra parte, aunque entre las actividades propias del Ingeniero Aeronáutico predominan fuertemente las que tienen carácter militar, debe facilitarse la obtención del Título a los hombres civiles que quieran dedicarse a esta profesión, dándoles la preparación militar necesaria para formar la Escala de Complemento y aprovechar los importantes servicios que pueden prestar en caso de guerra.

Finalmente, la constitución de la Escuela inicial del

MINISTERIO DE JUSTICIA

DECRETO de 6 de noviembre de 1941 por el que se organiza el Patronato de Protección a la Mujer.

El Real Decreto de once de julio de mil novecientos dos creó en el Ministerio de Justicia el Patronato Real para la Represión de la Trata de Blancas, reformado luego por los Reales Decretos de treinta de mayo de mil novecientos cuatro y quince de abril de mil novecientos nueve, y disuelto, al advenimiento de la República, por Decreto de primero de junio de mil novecientos treinta y uno.

Reorganizado el once de septiembre de aquel año, con el nombre de «Patronato de Protección a la Mujer», subsistió hasta el Decreto de veinticinco de junio de mil novecientos treinta y cinco, que lo disolvió, encomendando sus facultades al Consejo Superior de Protección de Menores.

Reorganizado este Consejo Superior por el primer Gobierno Nacional del Nuevo Estado, se dedicó a la realización de las funciones que le encomendara la última citada disposición, teniendo que enfrentarse con toda clase de ruinas morales y materiales, producidas por el laicismo republicano, primero, y el desenfreno y la destrucción marxista, después.

A remediar tan grandes males ha dedicado el Consejo Superior de Protección de Menores su actividad y los medios económicos necesarios para cancelar tan triste herencia.

Cumplido este programa, precisa la reorganización, dentro del Ministerio de Justicia, según dispone su Decreto orgánico de doce de marzo de mil novecientos treinta y ocho, del antiguo Patronato integrado por personas de gran prestigio moral, autoridad y celo, que les permita realizar, con el mayor acierto posible, tan cristiana y meritoria labor.

En su virtud, a propuesta del Ministro de Justicia y previa deliberación del Consejo de Ministros,

DISPONGO:

Artículo primero.—Se organiza el Patronato de Protección a la Mujer, dentro del Ministerio de Justicia.

Artículo segundo.—El Patronato se compondrá de una Presidencia de Honor y otra efectiva, una Vicepresidencia, un Secretario general, un Tesorero y un Consiliario designado por la Jerarquía Eclesiástica, como elementos directivos, más diez Vocales de libre designación ministerial.

Además serán Vocales natos: el Obispo de Madrid-Alcalá, una representante de la Delegación Nacional de la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S., la Presidenta de la Rama de Mujeres de Acción Católica, el Capitán General de la Primera Región o su representante, los Subsecretarios de la Gobernación y de Justicia, los Directores generales de

Seguridad, Sanidad y Prisiones, el Vicepresidente del Consejo Superior de Protección de Menores, el Fiscal del Tribunal Supremo de Justicia, el Presidente de la Federación de las Hermandades de San Cosme y San Damián y un representante del Patronato de Redención de Penas.

Artículo tercero.—El Patronato funcionará en Pleno y en Permanente. Esta cuidará del despacho ordinario de asuntos y estará en constante relación con las Juntas Provinciales dependientes de ella y con las Autoridades de todo orden.

La Permanente la integrarán los directivos y ocho de los Vocales designados por el Ministerio de Justicia.

El Pleno se reunirá por lo menos una vez al año y cuantas lo estime necesario la Presidencia, correspondiéndole entender de la marcha general de la Institución, así como del examen y aprobación de las cuentas y de las relaciones de orden internacional.

Artículo cuarto.—La finalidad del Patronato será la dignificación moral de la mujer, especialmente de las jóvenes, para impedir su explotación, apartarlas del vicio y educarlas con arreglo a las enseñanzas de la Religión Católica.

Artículo quinto.—Para obtener la finalidad expresada en el artículo anterior, el Patronato de Protección a la Mujer tendrá las facultades siguientes, delegadas del Gobierno:

Primera. Adoptar medidas protectoras en favor de las mujeres que se desenvuelvan en medios nocivos o peligrosos y estimular el interés social en favor de las mujeres moralmente abandonadas, especialmente de las menores de edad.

Segunda. Instar el descubrimiento de los hechos delictivos relacionados con la corrupción y tráfico de las menores, conocido con el nombre de «Trata de Blancas».

Tercera. Denunciar a los Tribunales los referidos hechos, requiriendo la intervención del Ministerio Fiscal en los procedimientos que se incoen, e interesar a las Autoridades en general la adopción de medidas protectoras de la juventud femenina.

Cuarta. Ejercer las funciones tutelares de vigilancia, recogida, tratamiento e internamiento sobre aquellas menores que los Tribunales, Autoridades y particulares le confíen, especialmente las menores de dieciocho años.

Quinta. Vetar por la persecución de los delitos o faltas cometidos mediante publicaciones obscenas o formas plásticas, ya descarada o disimuladamente bajo apariencias científicas o artísticas, y proponer medidas que impidan la circulación, exportación e importación de objetos y publicaciones pornográficas.

Sexta. Procurar el cumplimiento de cuantas disposiciones nacionales relacionadas con los fines del Patronato estén inspiradas en la moral católica, así como los acuerdos internacionales de igual clase ratificados por España.

Séptima. Proponer al Gobierno las reformas legislativas que estime necesarias y la adopción de las de carácter judicial o gubernativo que entienda adecuadas, así

como aquellas otras precisas al cumplimiento de los acuerdos internacionales ratificados por España.

Octava. Proponer al Gobierno fuentes de ingreso para el sostenimiento de las atenciones del Patronato e interesar a la acción privada a fin de que contribuya al sostenimiento económico del mismo.

Novena. Organizar la formación del personal de ambos sexos, perfectamente especializado en los problemas de protección moral de la mujer.

Décima. Fomentar la creación y desarrollo de instituciones dedicadas a los mismos fines, impulsando y coordinando las actividades de cuantos organismos trabajan esta materia; singularmente atendiendo a la preservación de las mujeres recluidas en Establecimientos penitenciarios, a cuyo fin mantendrá relación con las Direcciones Generales de Seguridad y Prisiones; igualmente prestará atención especial a la labor circuncarcelaria y postcarcelaria que con relación a las mismas realiza el Patronato Central para la Redención de las Penas por el Trabajo.

Artículo sexto.—En cada capital de provincia habrá una Junta de Protección a la Mujer, presidida por el Gobernador Civil, dependiente del Patronato y designada por éste, que ejercerá dentro de la provincia las funciones asignadas al mismo.

En aquellas ciudades, no capitales de provincia, en que el Patronato lo estimara conveniente, constituirá una Junta local, determinando su demarcación.

Las Juntas provinciales estarán constituidas por dos señoras Vicepresidentas primera y segunda, tres Vocales de cada sexo y un Secretario, figurando además, como miembros natos de la misma, el Prelado de la Diócesis o Sacerdote que designe, una representante de la Delegación provincial de la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S., el representante del Ministerio Fiscal, el Juez o Presidente del Tribunal Tutelar de Menores, el Inspector de Sanidad y el Jefe local de la Marina, si lo hubiere. Estará adscrito, con carácter auxiliar, un funcionario del Cuerpo General de Policía, especializado y de la mayor confianza.

Las Juntas locales tendrán una composición análoga a las provinciales y estarán presididas por el Alcalde de la ciudad.

Artículo séptimo.—Los bienes de toda clase que, en virtud del Decreto de veinticinco de junio de mil novecientos treinta y cinco, hubiesen pasado al Consejo Superior de Protección de Menores, serán entregados al Patronato de Protección a la Mujer.

Artículo octavo.—Las Autoridades de todo orden vendrán obligadas a facilitar al Patronato de Protección a la Mujer cuantos antecedentes precise, tanto administrativos como judiciales, relacionados con su cometido.

Artículo noveno.—El Patronato de Protección a la Mujer tendrá personalidad jurídica a todos los efectos legales.

Artículo décimo.—Por el Ministerio de Justicia, y de

acuerdo con lo preceptuado en este Decreto, se dictará el oportuno Reglamento para el funcionamiento de los diversos órganos y secciones que integren el Patronato, previo informe de este último.

Artículo undécimo.—Los recursos del Patronato procederán:

Primero. De la subvención concedida por el Estado que actualmente figura en el Presupuesto del Ministerio de Justicia, capítulo tercero, artículo cuarto, grupo primero, concepto segundo.

Segundo. De los donativos, legados, suscripciones, etcétera.

Tercero. De los productos de las fincas de su propiedad.

Artículo duodécimo.—Por la Dirección General de Seguridad se destinarán los funcionarios del Cuerpo General de Policía, propuestos por el Patronato, que estarán a las órdenes de éste.

Artículo decimotercero.—Quedan derogadas cuantas disposiciones se opongan al presente Decreto, dado en Madrid a seis de noviembre de mil novecientos cuarenta y uno.

FRANCISCO FRANCO

El Ministro de Justicia.
ESTEBAN BILBAO EGUIA

DECRETO del 6 de noviembre de 1941 por el que se nombra Presidente de la Audiencia Territorial de Las Palmas a don José Santaló Rodríguez.

A propuesta del Ministro de Justicia y previa deliberación del Consejo de Ministros,

Nombro Presidente de la Audiencia Territorial de Las Palmas a don José Santaló Rodríguez, Magistrado de término, que es Presidente de Sala en la Audiencia Territorial de Valladolid.

Así lo dispongo por el presente Decreto, dado en Madrid a seis de noviembre de mil novecientos cuarenta y uno.

FRANCISCO FRANCO

El Ministro de Justicia.
ESTEBAN BILBAO EGUIA

DECRETO de 6 de noviembre de 1941 por el que se nombra Presidente de la Sala de lo Civil de la Audiencia Territorial de Valladolid a don Emilio de Lacalle y Matute.

A propuesta del Ministro de Justicia,

Vengo en nombrar para la plaza de Presidente de la Sala de lo Civil de la Audiencia Territorial de Valladolid a don Emilio de Lacalle y Matute, Magistrado de término que sirve igual cargo en la Audiencia de Pamplona.

Así lo dispongo por el presente Decreto, dado en Madrid a seis de noviembre de mil novecientos cuarenta y uno.

FRANCISCO FRANCO

El Ministro de Justicia.
ESTEBAN BILBAO EGUIA



Cosas que hacen falta para practicar este deporte:

El deporte es la fuente de la belleza, ya que presta al cuerpo vigor, y habiendo vigor, hay salud y, por lo tanto, belleza a rasdala. ¿Y el tiempo para practicar éste? Ese es el problema que plantean algunas muchachas siempre que se les aconseja para la elasticidad y gracia de sus movimientos el que hagan diariamente algún ejercicio que ponga en acción todos sus músculos.

Yo os aconsejo una serie de ejercicios prácticos; tan prácticos, que, además de ser muy útiles para vuestra belleza, lo van a ser también para la de vuestra casa.

Los útiles de esta serie de ejercicios no van a ser ni una raqueta, ni bicicleta, ni skí, ni patines, etc., sino que éstos van a ser sustituidos por la escoba, los sorros, la gamusa, el cepillo, etc., y las cremas de belleza por una caja de cera, líquido limpiametales, agua... Todo esto bien movido, con un delantil coquetón, hará verdaderos milagros y pronto veréis el feliz resultado en ese traje que os estaba estrecho.

Y ya empezó la explicación de este método doblemente práctico:



Después de un buen baño, el mejor ejercicio es este tan santísimo de limpiar la bañera. Para que los efectos sean completos, hazlo sin doliar las rodillas.



Un magnífico ejercicio para los brazos es este de barrer un ratito por la mañana con los talones bien abiertos. Da optimismo y unos colores estupendos.



Tampoco está mal para tener un busto bonito esto de limpiar los cristales. Y al mismo tiempo da tanto gusto ir quitando esas manchas del cristal como si se las quidiéramos al cielo.



Muy vigorizador lo de sacudir alfombras, siempre que se haga a unas horas prudentes en que no se imponga la multa.



Para conseguir unas piernas fuertes y bien formadas nada mejor que sacarle brillo al suelo. Quéin el feto y vuestras ojos también adquirirán lustre.



Excelente esto de sacar la cera al tablero de la mesa del comedor. ¡Qué belleza adquieren los brazos y el tallo!



Si el ciclismo hace unas buenas piernas, tampoco se queda atrás la máquina de coser para proporcionarlas. Cosed hilometrías costuras y ya veréis el resultado.

Dar lustre a todos los metales de la casa es un estupendo ejercicio por lo variado de los movimientos, pues lo mismo estamos de rodillas que de pie a rubiadas a una silla.



Y esas telaradas tan altísimas que se forman en un rincón del pasillo también son una buena aljifara para dar soltura al tallo.



Planchar también tiene muy buenos resultados, porque, además de calentar la belleza de los brazos, se adquieren unos conocimientos estupendos para ser una buena ama de casa.



Limpiar el polvo de esas cosas que están tan altas dan elasticidad al tronco consiguiéndose así un tallo esbelto, además de unas tobillos finos si te empinas de vez en cuando.



VOSOTRAS, CAMARADAS CASADAS, TENEIS TAMBIEN UNA MISION

SERIAMOS de muy mala calidad si por frivolidad o por cansancio perdiéramos esta ocasión de España, que quizá sea la última, además de que tenemos sobre nosotros como un mandato, el peso de la fe en que cayeron nuestros muertos y aquellas palabras de José Antonio, cuando nos decía que... «la revolución es la tarea de una resuelta minoría inasequible al desaliento».

Parte de esta minoría, que José Antonio le asignó una misión tan gloriosa, la formáis vosotras, camaradas de la Sección Femenina; vosotras, que no os tenéis que desalentar, aunque todas las cosas se os pongan al revés; vosotras, que tenéis que conservar la fe con paciencia y con resistencia; vosotras, que no tenéis que tener más ambición que meter este espíritu nuestro bien dentro del alma de las generaciones venideras, porque ésta es vuestra obra; vosotras, que no tenéis que tener más que obediencia, fortaleza y fe, para que España, en gran parte por vosotras, sea falangista.

Pero nuestra misión en esta tarea es misión de ayuda, no es misión directora, porque ésa sólo corresponde a los hombres. Lo que tenemos nosotras que hacer es preparar a todas las camaradas para que, cuando tengan una casa y cuando tengan unos hijos, sepan inculcarles en su espíritu de niños este modo de ser de la Falange; sepan enseñarles, después del Padrenuestro, lo que José Antonio nos enseñó a nosotros, y les hagan sentir esta misma fe que sintieron

nuestros Caídos al entregar alegremente la vida por la Patria.

Y así, sin daros cuenta, sin exhibiciones públicas, que no son propias de mujeres; sin discusiones de mal gusto, sino metidas en el seno de la familia, que es vuestro único puesto, habréis hecho por España mucho más que todos los discursos y todas las peroratas del viejo estilo. Habréis separado definitivamente a la generación de vuestros hijos de todos los vicios y de todos los resabios de las generaciones anteriores a la vuestra.

Ya no habrá más que juventudes de miradas claras, educadas con la doctrina de Cristo y a nuestro modo nacional-sindicalista, que sabrán en cada momento qué es lo que les debe gustar y qué es lo que deben repeler como perjudicial para la misión colectiva de la Patria. Se habrán acabado para siempre la pequeñez de miras y la envidia rencorosa, que han estropeado a tantos españoles que hubieran podido ser útiles. Se podrá decir de vosotras aquellas palabras de la Escritura: «Tu esposa será como una parra fecunda en el recinto de tu casa. Alrededor de tu mesa estarán tus hijos, como pimpollos de olivos... Y verás a los hijos de tus hijos, y la Paz de Israel...»

(Palabras de la Delegada nacional en el III Consejo Nacional de la Sección Femenina. Zamora, 1939.)

bados en las oposiciones ya convocadas para dichas especialidades técnicas, respetando el orden que resulte procedente según las escalas del Cuerpo General de Administración de la Hacienda Pública.

c) Aprobación del escalafón del Cuerpo, que se publicará en el Boletín Oficial del Estado sin perjuicio de la notificación personal a todos los Liquidadores de Utilidades y Diplomados de Inspección, en situación activa, de excedencia o de supernumerario, para que en el plazo de treinta días puedan deducir contra aquél las reclamaciones por perjuicio o agravio que estimen convenientes a su derecho.

Artículo sexto.—Por el Ministerio de Hacienda se habilitarán los créditos necesarios para dar cumplimiento a cuanto se dispone en la presente Ley, y se reducirá la cuantía de los que por la misma causa, resulten excedentes.

Disposición adicional.—Los funcionarios que permanezcan formando parte de la Escala Técnica del Cuerpo General de Administración de la Hacienda Pública continuarán desempeñando las funciones que actualmente les están atribuidas y, en su consecuencia, podrán también ser designados Subdirectores, Jefes de Sección de la Administración Central, Delegados y Subdelegados de Hacienda y segundos Jefes de las Delegaciones, debiendo ocupar necesariamente en miembros de dicha escala las Jefaturas de las Administraciones de Propiedades y Contribución Territorial y de las Tesorerías de Hacienda, y, en lo sucesivo, también, las de las Administraciones de Rentas Públicas.

Disposición transitoria primera.—Se mantiene el derecho a tomar parte en el concurso-oposición para ingreso en el Cuerpo de Inspectores Diplomados de los Tributos a los funcionarios de la Escala Técnica del Cuerpo General de Administración de la Hacienda Pública que estén en situación activa, de excedencia o de supernumerario al publicarse esta Ley, según las convocatorias que en lo sucesivo se anuncien para cubrir las vacantes que existan y por el solo hecho de formar parte de dicha escala, dentro del cupo que se reserva a dicho Cuerpo en el párrafo segundo del artículo primero.

Disposición transitoria segunda.—Sin perjuicio de lo dispuesto en el párrafo segundo del artículo primero, los Profesores Mercantiles únicamente podrán concurrir a la primera convocatoria que se celebre para el ingreso en el Cuerpo que se crea por la presente Ley.

Disposición final.—Se faculta al Ministro de Hacienda para dictar cuantas disposiciones sean precisas para el cumplimiento de esta Ley.

Dada en el Palacio de El Pardo a veintidós de julio de mil novecientos sesenta y uno.

FRANCISCO FRANCO

LEY 56/1961, de 22 de julio, sobre derechos políticos profesionales y de trabajo de la mujer.

El principio de no discriminación por razón de sexo al estado en la titularidad y ejercicio por los españoles de los derechos políticos, profesionales y laborales está terminantemente reconocido por el Povo de los Españoles; su artículo once declara que todos los españoles podrán desempeñar cargos y funciones públicas según su mérito y capacidad, y el artículo veinticuatro establece que todos los españoles tienen derecho al trabajo y el deber de ocuparse en alguna actividad socialmente útil. La presente Ley no tiene por objeto otra finalidad que la de desarrollar y dar aplicación efectiva a tales principios, suprimiendo restricciones y discriminaciones basadas en situaciones sociológicas que pertenecen al pasado y que no se compaginan ni con la formación y capacidad de la mujer española ni con su promoción evidente a puestos y tareas de trabajo y de responsabilidad.

Toda norma que se enfrenta con la regulación jurídica de las actividades sociales de la mujer ha de tener siempre a la vista estas dos circunstancias que han influido o influyen en su articulación: el sexo, en primer lugar, y el estado en segundo término.

En cuanto al sexo resulta evidente que por sí sólo no puede implicar limitación: como afirma el preámbulo de la Ley de veinticuatro de abril de mil novecientos cincuenta y ocho, sobre modificación del Código Civil, el sexo por sí sólo no puede determinar en el campo del Derecho civil una diferencia de trato que se traduzca de algún modo en la limitación de la capacidad de la mujer a los efectos de su intervención en las relaciones

jurídicas; es este mismo principio general el que ha de ser trasladado al terreno de los derechos políticos, profesionales y de trabajo, y esto es lo que hace la presente Ley; las limitaciones que en la misma se establecen al principio general están basadas en hechos o circunstancias naturales de tan fácil y obvia comprensión que resultan redundante e inútil su justificación en detalle. De particular importancia y uno de los ejes de la Ley es la posibilidad de acceso que concede a la mujer, sin límite de ninguna clase que de su condición de tal se derive, a los distintos Cuerpos y carreras de funcionarios al servicio de todo género de administraciones públicas y privadas: así como el reconocimiento de su plena capacidad para la contratación de su trabajo, sin otra cortapisa que la derivada de la existencia de trabajos que exigen esfuerzos desmedidos, respecto de los cuales, tanto la pura naturaleza como las convenciones internacionales sobre la materia suscritas por España, imponen la limitación.

En segundo lugar, la Ley contempla, claro es que referido únicamente a la mujer casada, las limitaciones de Derecho, una vez más confirmadas en la reforma del Código Civil en mil novecientos cincuenta y ocho, que el matrimonio exige una potestad de dirección que la naturaleza, la religión y la historia atribuyen al marido. Sigue siendo norma programática del Estado español, anunciada por la Declaración segunda del Povo del Trabajo, la de libertar a la mujer casada del taller y de la fábrica pero no esta norma veda el acceso de la mujer a la multiplicidad —por lo demás creciente— de ocupaciones no manuales, ni en cuanto a las manuales puede ni debe conseguirse por normas discriminatorias y prohibitorias, que más perjuicios que beneficios causan, sino por la elevación general de las rentas de trabajo, reales y no nominales, del marido que, en conjunción con otros programas, señaladamente el de la vivienda, al que tantos esfuerzos y esfuerzos está dedicando el Estado, permitan al cabero de familia el mantenimiento con lo procedente de su solo trabajo y esfuerzo de un nivel digno de vida para su familia.

La Sección Femenina de F. E. T. y de las J. O. N. S., que a lo largo de este último cuarto de siglo ha tenido encomendada la formación de la mujer española, proyectada al servicio de la Patria, orientando y dirigiendo en todo momento ese fecundo quehacer, ha podido comprobar cómo encontraba pleno asentimiento en asambleas nacionales de diverso carácter la idea de conseguir el acceso de la mujer a aquellas profesiones y tareas públicas y privadas para las que se halla perfectamente capacitada, sin más limitaciones que las que su condición femenina impone.

Por ello, considerando oportuno que tan legítimas aspiraciones encontrasen adecuado reflejo en el ordenamiento positivo español, elaboró una proposición de Ley enaminada a regular los derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer, que, firmada por más de doscientos Procuradores, fué remitida a la Presidencia de las Cortes.

El Gobierno, habida cuenta de la importancia de la materia regulada, hizo suya la proposición de Ley, convirtiéndose en el proyecto de Ley, que, salvo ligeras modificaciones, recogió en sus líneas fundamentales el texto primitivo.

En su virtud, y de conformidad con la propuesta elaborada por las Cortes Españolas,

DISPONGO:

Artículo primero.—La Ley reconoce a la mujer los mismos derechos que al varón para el ejercicio de toda clase de actividades políticas, profesionales y de trabajo, sin más limitaciones que las establecidas en la presente Ley.

Artículo segundo.—Uno. La mujer puede participar en la elección y ser elegida para el desempeño de cualquier cargo público.

Dos. La mujer puede ser designada asimismo para el desempeño de cualquier cargo público del Estado, Administración Local y Organismos autónomos dependientes de uno u otro.

Artículo tercero.—Uno. En las mismas condiciones que el hombre, la mujer puede participar en oposiciones, concursos-oposiciones y cualesquiera otros sistemas para la provisión de plazas de cualesquiera Administraciones públicas. Asimismo tendrá acceso a todos los grados de la enseñanza.

Dos. Se exceptúan de lo dispuesto en el número uno de este artículo, el ingreso en:

a) Las Armas y Cuerpos de los Ejércitos de Tierra, Mar y Aire, salvo que por disposición especial expresa se conceda a la mujer el acceso a servicios especiales de las mismas.

b) Los Institutos armados y Cuerpos, servicios o carreras que impliquen normalmente utilización de armas para el desempeño de sus funciones.

c) La Administración de Justicia en los cargos de Magistrados, Jueces y Fiscales, salvo en las jurisdicciones tutelar de menores y laboral.

d) El personal titulado de la Marina Mercante, excepto las funciones sanitarias.

Artículo cuarto.—Uno. La mujer podrá celebrar toda clase de contratos de trabajo.

En las reglamentaciones de trabajo, convenios colectivos y reglamentos de empresa no se hará discriminación alguna en perjuicio del sexo o del estado civil, aunque este último se altere en el curso de la relación laboral.

Las disposiciones reglamentarias determinarán los trabajos que, por su carácter penoso, peligroso o insalubre, deben quedar exceptuados a la mujer.

Dos. Las disposiciones laborales reconocerán el principio de igualdad de remuneración de los trabajos de valor igual.

Artículo quinto.—Cuando por ley se exija la autorización marital para el ejercicio de los derechos reconocidos en la presente, deberá constar en forma expresa, y, si fuere denegada, la oposición o negativa del marido no será eficaz cuando se declare judicialmente que ha sido hecha de mala fe o con abuso de derecho.

La declaración judicial a que se refiere el párrafo anterior se hará por el Juez de Primera Instancia del domicilio habitual de la mujer, a solicitud de ésta, con audiencia de ambos cónyuges, por plazo máximo de diez días y sin otro trámite ni ulterior recurso.

DISPOSICIONES FINALES

Primera.—La presente Ley entrará en vigor el día uno de enero de mil novecientos sesenta y dos.

Segunda.—Quedan derogadas cuantas disposiciones se opongan a lo dispuesto en la presente Ley.

Tercera.—Se faculta al Gobierno para dictar las disposiciones que se estimen precisas para el mejor cumplimiento de los preceptos que se contienen en esta Ley y, asimismo, para la adaptación a sus preceptos de las situaciones creadas hasta el momento de su vigencia, respetando los derechos adquiridos.

Dada en el Palacio de El Pardo a veintidós de julio de mil novecientos sesenta y uno.

FRANCISCO FRANCO

LEY 57/1961, de 22 de julio, por la que se modifica la redacción del artículo 61 de la Ley de 25 de diciembre de 1950 sobre Régimen Jurídico de las Entidades Estatales Autónomas.

La Ley de veintidós de diciembre de mil novecientos cincuenta y ocho, sobre Régimen Jurídico de las Entidades estatales autónomas, fijó en su artículo sesenta y uno la cifra de doscientas cincuenta mil pesetas como límite máximo del importe de los expedientes de gasto, cuya fiscalización corresponde a los Interventores-Delegados del Interventor general de la Administración del Estado, y atribuyó a este último la de los superiores a la indicada cifra. Dicha cantidad tuvo su antecedente en lo establecido en el Decreto de once de septiembre de mil novecientos cincuenta y tres, que dio nueva redacción a algunos artículos del Reglamento de tres de marzo de mil novecientos veintidós, y elevó hasta el límite señalado el de cincuenta mil pesetas que había sido fijado inicialmente al aprobarse el mencionado Reglamento.

La evolución experimentada por el nivel de precios desde el año mil novecientos cincuenta y tres ha hecho variar considerablemente la significación relativa del límite citado y ha dado lugar a un importante aumento del número de expedientes que por exceder de él han de ser fiscalizados por la Intervención General, y para remediar la inevitable dilación que ello produce, y al propio tiempo dotar a la función interventora de mayor agilidad y rapidez, sin mena de su eficacia, con la consiguiente ventaja para la marcha de los servicios, se considera conveniente ampliar su descentralización mediante la elevación del límite de que se trata.

Para ello, se estima oportuno efectuar dicha elevación hasta una cifra más adecuada a la importancia relativa de los gastos u obligaciones, sin perjuicio de que puedan ser informados por la Intervención General los de menor cuantía, cuando circunstancias especiales así lo aconsejen.

Asimismo, se considera conveniente, para facilitar posibles modificaciones futuras de la cifra que ahora se fija, autorizar

al Gobierno para que, por Decreto acordado en Consejo de Ministros a propuesta del de Hacienda, pueda llevarlas a cabo, y a este último para que pueda efectuarlas sin exceder de un determinado límite.

En su virtud, y de conformidad con la propuesta elaborada por las Cortes Españolas,

DISPONGO:

Artículo primero.—El artículo sesenta y uno de la Ley sobre Régimen Jurídico de las Entidades estatales autónomas, quedará redactado como sigue:

«Corresponde al Interventor General de la Administración del Estado la fiscalización previa de las obligaciones sujetas a este trámite que hayan de adquirirse los Organismos autónomos, cuando siendo su cuantía indeterminada o superior a un millón quinientas mil pesetas, no se hallen comprendidas en las excepciones establecidas en el artículo anterior.

No obstante lo dispuesto en el párrafo anterior, la Intervención General podrá rebasar, en aquellos casos en que lo estime oportuno, el ejercicio de la intervención crítica, cualquiera que sea la cuantía de los gastos.

Asimismo, los Interventores-Delegados podrán elevar a informe o consulta de la Intervención General los expedientes que, a su juicio, lo requieran, aun cuando el gasto correspondiente no alcance el límite señalado en el párrafo primero de este artículo.

Artículo segundo.—Se autoriza al Ministro de Hacienda para que a propuesta de la Intervención General de la Administración del Estado, pueda modificar, cuando las circunstancias lo aconsejen, la cifra de un millón quinientas mil pesetas a que se refiere el artículo anterior, reduciéndola o aumentándola hasta la cantidad de cinco millones de pesetas. Estas modificaciones podrán hacerse con carácter general o con referencia solamente a un Organismo, Servicio o determinada clase de gastos, y realizarse cuantas veces se considere oportuno.

Artículo tercero.—El Gobierno, mediante Decreto acordado en Consejo de Ministros, podrá efectuar las modificaciones a que se refiere el artículo anterior, cuando la cifra hubiere de ser elevada a cuantía superior a cinco millones de pesetas.

Dada en el Palacio de El Pardo a veintidós de julio de mil novecientos sesenta y uno.

FRANCISCO FRANCO

LEY 58/1961, de 22 de julio, por la que se crea la Escuela de Formación Profesional Industrial del Ejército del Aire.

Creadas las Escuelas de Aprendices de Aviación por Ley de treinta de septiembre de mil novecientos treinta y nueve, la experiencia obtenida con su funcionamiento ha puesto de manifiesto la conveniencia de refundirlas en una sola Escuela de Formación Profesional Industrial para lograr, de una parte, mayor coordinación y rendimiento en su labor docente, y de otra, seguir las orientaciones contenidas en la Ley de Formación Profesional Industrial, de veinte de julio de mil novecientos cincuenta y cinco, que en su artículo trece establece la cooperación de los Ministerios Militares a los fines de dicha Ley y les faculta para crear y sostener Centros propios que se regirán por disposiciones especiales.

En su virtud, y de conformidad con la propuesta elaborada por las Cortes Españolas,

DISPONGO:

Artículo primero.—Se crea la Escuela de Formación Profesional Industrial del Ejército del Aire, con emplazamiento en la Base Aérea de Logroño y dependencia de la Dirección General de Instrucción del Ministerio del Aire.

Artículo segundo.—Por el Ministerio del Aire se redactará el Reglamento de dicha Escuela, su plan de enseñanza, se señalarán las condiciones para el ingreso y se confeccionará su presupuesto de gastos. Para la validez académica de los estudios deberán ser previamente aprobados los correspondientes Planes de Enseñanza por la Junta Central de Formación Profesional Industrial.

Artículo tercero.—Durante su permanencia en la Escuela, los alumnos devengarán el haber del soldado y un sueldo diario adecuado al trabajo que rindan en cada curso o período de enseñanza.

La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil

PATRICIA MOLINS

El verdadero sentido que hace a un arte nuevo e integral es, además de un conocimiento científico sólido y de un oficio manual seguro, la aportación de una iconografía, para una religión nueva, para un nuevo orden.

Maruja Mallo se fue en 1937 a Argentina desde Galicia, donde estaba pasando el verano. Formaba parte de la generación de artistas del 27, y fue una de las primeras en volver a España, donde se instaló en 1965 después de varios viajes anteriores. No pasó desapercibida: su maquillaje generoso, su carácter extrovertido, ayudaban a ello. Y por supuesto, el hecho de que pertenecía a esa generación que se había visto desperdigada o silenciada por el exilio y el franquismo. Gracias a ello su obra se dio pronto a conocer, participando en frecuentes exposiciones, ganando incluso premios, aunque nunca volvió a ocupar el primer plano en el que estuvo en los años treinta. La Galería Multitud la incluyó en las exposiciones que dedicó a la recuperación de la vanguardia histórica española.² También apareció en algunas publicaciones que iniciaban en los años sesenta la historia del arte contemporáneo español: tras el personaje pintoresco había una pintora. Una de esas publicaciones, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, un libro de Valeriano Bozal que apareció en 1966, la incluye. De hecho es la única artista de los años treinta citada, a pesar de que todas las mujeres artistas habían trabajado en el amplio ámbito del realismo. Bozal, nacido en 1940 y que pronto iba a formar parte del Equipo Comunicación, de orientación marxista, presenta el realismo no como un movimiento opuesto a la abstracción, sino como sinónimo de arte popular. Para él, “un objeto artístico es popular cuando su sentido favorece el que las clases inferiores encarnan e históricamente han de cumplir, y no es popular si el sentido expresado es neutral o contrario al posible desenvolvimiento de las clases”³ El arte formalista sería así elitista, respondiendo a las necesidades del mercado y el gusto, mientras que el realismo sería popular y expresión de la época. Para Bozal, el surrealismo, estilo en el que incluye a Mallo, era minoritario e intelectual, por eso pese a su componente revolucionario solo fue capaz de una rebelión formal.

El ensayo de Bozal incluye a otras mujeres contemporáneas, artistas como María Dapena, de Estampa Popular, o Ana Peters, de Crónica de la realidad, a las que despacha rápidamente; en el primer caso por considerar que “sigue fielmente las orientaciones” de Agustín Ibarrola, y en el segundo por considerar su trabajo como “intentos aún balbucientes” de mostrar “la situación objetual de la mujer en la sociedad de consumo”. Más aprobatorios son sus comentarios sobre las mujeres representantes de lo que llama “realistas independientes” como Amalia Avia, dedicada a la “crónica social del suburbio”, o María Moreno,

que “muestra la monstruosidad de lo real” al modo del “infinitamente sugerente” Antonio López, pero en “el horizonte del intimismo y la sentimentalidad”⁴

¿Conocía bien Bozal la obra de Maruja Mallo? Había aparecido en numerosas revistas desde finales de los años veinte, e incluso en los años cuarenta se había publicado su libro *Arquitecturas*,⁵ por no hablar de los libros dedicados a su obra y a sus escritos impresos en Argentina durante su exilio. Bozal la consideraba de hecho la más importante figura del surrealismo español.⁶ Pero el interés de Bozal estaba dirigido a la búsqueda de un arte abiertamente crítico o militante, en el que no cabía el arte popular que, sin embargo, era una importante fuente de orientación de Maruja Mallo: “El arte popular es la representación lírica de la fuerza del hombre, del poder de edificación del pueblo que construye cosas de proporciones, formas y colores inventados: creaciones mágicas de medidas exactas”⁷ Para la artista ese arte popular era una combinación de racionalidad e imaginación, de artesanía y matemáticas, y no un instrumento de crítica política directa como lo era para Bozal.

Las palabras de este arrojan luz sobre una postura muy extendida en los años finales del franquismo y muy influyente en la Transición –hay que recordar que Bozal, junto a Tomás Llorens y Alberto Corazón, estuvo en el equipo responsable de la primera Bienal de Venecia de la España democrática.⁸ Dichas palabras reflejan la inseguridad del historiador del arte, dividido entre su interés por su disciplina y su militancia política, y revelan también la desconfianza que el arte realizado por mujeres venía despertando desde que a finales de los años veinte un grupo de jóvenes ingresara en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando dispuestas a convertirse en profesionales. Ya no eran las aficionadas o singularidades aisladas de épocas anteriores. Eran mujeres modernas, y una de las características que definía ese concepto era la independencia profesional y económica.

Esos estereotipos expuestos por Bozal: el subjetivismo, el intimismo, la sentimentalidad, la imitación de otros bajo cuya influencia se actúa, chocan en dos casos. El de Maruja Mallo, a la que no critica por su trabajo sino por el movimiento en que la encuadra, el surrealismo (y su ineficacia política). Y el de Ana Peters, cuya obra describe como “intentos balbucientes”, o sea, aún incapaces de elaborar un discurso o de dominar la técnica para hacerlo. Sin embargo, no entra a valorar el discurso crítico contra la objetualización de las mujeres en la sociedad de consumo, al que adscribe la obra de Peters, como si la crítica del impacto del desarrollismo o la sociedad de consumo sobre las mujeres fuera menos “popular” que la crónica del suburbio.

La postura de Bozal fue compartida por la izquierda política a finales de los años sesenta, en el mismo momento en que estaba surgiendo el movimiento feminista organizado en todo el mundo. También en España, donde Lidia Falcón había publicado en 1961 *Los derechos civiles de la mujer*.⁹ A partir de 1963 comenzaron a surgir asociaciones feministas de signo reivindicativo: Movimiento Democrático de Mujeres, asociaciones de universitarias, de juristas, etc. Pero las diferencias de criterio entre lo que Amparo Moreno, una de esas primeras feministas, llama “el feminismo reivindicativo o la alternativa política global”, es decir, la militancia única en el feminismo o la defensa de los derechos de la mujer como parte de los derechos democráticos generales, llevaron a una esci-

sión importante entre quienes defendían que la mujer debía considerarse una clase, e integrar un partido feminista, y quienes decidieron que la prioridad no era el antipatriarcado sino el antifranquismo.¹⁰

Ni Bozal ni Falcón habían vivido la Segunda República, el momento del surgimiento de esa mujer moderna como fenómeno colectivo, aunque Lidia Falcón lo conocía directamente a través de su madre y su tía, las escritoras y militantes republicanas Enriqueta y Carlota O'Neill. Pero en esos años, en los que una iniciaba el feminismo reivindicativo y el otro esbozaba una historia social del arte, había varias mujeres a las que ambas tendencias ignoraban y que, sin embargo, habían mantenido la defensa de la mujer durante el franquismo, y desarrollado una labor profesional artística para la que no parecían destinadas por la época y la clase a la que pertenecían.

Me refiero a la escritora María Laffitte, condesa de Campo Alange, autora en 1948 de *La secreta guerra de los sexos*¹¹ y fundadora en 1960 del Seminario de Estudios Sociológicos sobre la Mujer. O a la historiadora del arte María Luisa Caturla (Levi por nacimiento y Kocherthaler por matrimonio), cuyo ensayo *Arte de épocas inciertas* es un estudio de formas artísticas de transición y búsqueda, entre las que podría incluirse (aunque ella no lo hace) el arte realizado por mujeres, a la conquista de un hueco propio. Un hueco que habían explorado desde finales de los años veinte un grupo de artistas, entre ellas Maruja Mallo pero también otras que permanecieron en España, como Delhy Tejero, Ángeles Santos, Rosario de Velasco o Julia Minguiñón; y a través del cual también se abrieron paso, ya en la posguerra, otras más jóvenes, especialmente Juana Francés, que desde principios de los años sesenta había abandonado la abstracción para pintar unos cuadros esquemáticos en los que trazaba una caja en el centro de la imagen, con mecanismos en su interior, que a modo de robots sugieren la alienación y el aislamiento del hombre moderno.

Tendría que llegar otra mujer que había estudiado en el Instituto Escuela, María Aurèlia Capmany, quien procedía del mundo de la cultura y de la educación (no del derecho como otras feministas), y gracias a ello tenía una visión más amplia y generosa, para apreciar el trabajo de las mujeres que habían luchado por sus derechos durante el franquismo, y sobre todo valorar la necesidad de conocer la historia para no repetir los errores ni dar la razón al enemigo: "La teoría más corriente es que mientras el mundo evolucionaba, la mujer española seguía en la pose y la indumentaria de los modelos de Romero de Torres, perpetuados en los billetes de 100 pesetas, y salvando la virginidad de sus hijas a tiro limpio como en *La casa de Bernarda Alba*. El olvido que afecta a nuestra propia Historia es, en el caso del movimiento feminista, más grave aún, porque la muchacha de hoy que se cree evolucionada, no se da cuenta de que toma el partido de sus propios enemigos, de los que en su tiempo utilizaron el arma del sarcasmo y del ridículo contra las mujeres que *hablaron con voz nueva*, tan nueva que creo que un mayor conocimiento de nuestra Historia inmediata nos haría conocer con mayor profundidad el presente."¹²

Basta ver una foto de Maruja Mallo, la mujer que pintó con voz más nueva en la Segunda República, en su estudio con unas espigas de trigo en la mano, rodeada de sus obras –pinturas, bocetos de figuras de paja y esparto para escenografías teatrales, dibujos geométricos y placas de cerámica– y ojear después



Maruja Mallo en su estudio, 1936

Cartel, colectivo
feminista, años 70Maruja Mallo, *La verbena*, 1927 (detalle)

algunos de sus textos para comprender su gran ambición: crear una nueva iconografía, una iconografía colectiva que partiera de su subjetividad, para dar una nueva imagen del mundo mirado y vivido por una mujer. Esa “nueva iconografía” y su valor colectivo no tienen continuidad durante el franquismo en las artes plásticas, pero sí en la literatura, que ofrece ya a principios de los años cuarenta un extraordinario retrato. Andrea, la protagonista de *Nada*, la novela de Carmen Laforet, es una joven a la que toda la retórica del sacrificio al uso en el primer franquismo¹³ no ha conseguido despojar de deseos –y la persecución del propio deseo es otra de las características de la mujer moderna. Tanto a Mallo como a Laforet se les acusó de subjetivismo –en el caso de Mallo a pesar del cuidado que ella puso en evitarlo–, como un lastre que pesaba sobre su obra. Aún hoy se considera que la gran obra de la literatura de los cuarenta es *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, porque recoge la voz del pueblo, como había hecho Faulkner en los años treinta. Sin embargo, el valor de *Nada* estriba precisamente en que da un paso adelante y habla por primera vez en primera persona, del “yo” que fluye en el “nosotros” del deprimente mundo de la posguerra, retratado por una adolescente deseosa de salir de él. Por primera vez, podríamos decir, se hace evidente que lo privado es político sin necesidad de que se objetive. Digamos que *El Jarama* es la gran obra que recoge la mirada objetiva y distante de los años cuarenta y la vuelca sobre las clases populares, mientras que *Nada* es la gran obra que escudriña desde el yo los acontecimientos exteriores.

Creo que la gran aportación de las mujeres de la década de los treinta fue la creación de una nueva iconografía, y la de las mujeres de la posguerra la de una nueva voz, algo que no se reconocerá mientras se siga haciendo análisis estilístico o recurriendo a comparaciones con el canon internacional hegemónico en cada momento, que por más que se diga sigue siendo la lectura dominante y no una más entre muchas lecturas. Esta aportación consiguió infiltrar en la sociedad desde su centro una semilla de cambios que el movimiento obrero iba a difundir desde la periferia.¹⁴ Desde esos “suburbios” cuya crónica tanto alababa el joven Bozal, sin saber o sin reconocer que Mallo había hecho a su manera esa crónica mucho antes, con sus “verbenas” y “cloacas”. Y la prueba de que lo había hecho con éxito y no de forma minoritaria, como quería Bozal, es que a principios de los años setenta el movimiento feminista eligió una imagen de mujer que de algún modo se asemejaba a la que anteriormente había creado Mallo con el mismo fin: auto-representarse.



Mujer leyendo *Estampa*, 1933



Josefina Carabias (1908-1980)

Una nueva iconografía

Antes de la guerra, hay que destacar el surgimiento, por primera vez en la historia, de un grupo de mujeres artistas en la segunda mitad de los años veinte. A partir de 1926 coinciden en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando Maruja Mallo, Delhy Tejero, Francis Bartolozzi, Remedios Varo, por citar solo a las que han sido más conocidas después. Tejero, Bartolozzi y Santos (que no estudió en la Escuela de San Fernando) simultanean el estudio con el trabajo como ilustradoras en las revistas que surgen en ese mismo momento, y que serán fundamentales en la construcción de la imagen de la mujer moderna y en su difusión. Son revistas que siguen el modelo sobre todo de la francesa *Vu* y otras europeas de gran divulgación, gracias a la introducción del *offset*, técnica de impresión que permite reproducir fotografías de buena calidad a grandes tiradas y bajo precio. A diferencia de las publicaciones anteriores, como *Blanco y Negro*, que eran caras, se dirigían a la burguesía y se ilustraban sobre todo con dibujos, revistas como *Crónica* y *Estampa*, que desaparecerán al iniciarse la guerra, combinan el uso de ilustraciones para algunas secciones (colaboraciones literarias, sección infantil) con el de fotografías para reportajes de actualidad. En ellas va a presentarse como fenómeno importante la aparición de la mujer moderna: actrices, bailarinas o cantantes conocidas que ya ocupaban numerosas páginas en publicaciones anteriores; pero también las nuevas profesionales: escritoras, pintoras, políticas. Y sobre todo van a aparecer mujeres anónimas: deportistas, mecanógrafas, mujeres trabajadoras o mujeres en tiempo de ocio que muestran cómo la calle se abre a las mujeres en esos años.

También protagonistas de ese fenómeno son las propias periodistas. Entre ellas destaca Josefina Carabias. Licenciada en derecho en 1930, fue una de las mujeres que pudo estudiar gracias a la Residencia de Señoritas, en la que se alojó y donde coincidió con Delhy Tejero. Fue también una de las mujeres que comprobó que, pese a gozar de la posibilidad de estudiar, no podía ejercer como abogada. De ahí que se dedicara al periodismo. Las mujeres solían trabajar en las secciones femeninas o en las consideradas secundarias, entre ellas las entrevistas, mientras que los reportajes de fondo quedaban en manos de hombres. Pero al ser habitual que la foto de la entrevistadora se publicara junto a las de los entrevistados, su imagen con pelo corto, tacones bajos y vestidos cómodos, se hizo popular. Desde 1931 colaboró con *Estampa*, primero realizando entrevistas, entre otras a Victoria Kent, Largo Caballero o Maruja Mallo. A medida que se acerca la Guerra el tono de preocupación social de la revista fue en aumento, y destacan en ella los reportajes de Carabias sobre la miseria en los suburbios, sobre las elecciones o sobre el trabajo femenino. Especialmente la serie de reportajes sobre mujeres trabajadoras, para la que se hizo contratar en diversas empresas –entre ellas una fábrica y un hotel– ocultando su profesión con el objeto de contar la vida cotidiana y las aspiraciones de esas mujeres. Como otras mujeres en esos momentos, constata al hablar de la fábrica cómo pese a las duras condiciones de trabajo de las obreras su vida es más independiente y satisfactoria que la de las mujeres de los directivos, aisladas y hastiadas entre las cuatro paredes de sus casas. En sus crónicas se interesó también por la polémica sobre el derecho al voto de las mujeres. En el reportaje que hizo sobre este asunto en el norte de España¹⁵ tuvo buen cuidado en seleccionar mujeres de procedencia muy diversa, para mostrar el alto grado de politización de las mujeres y su interés por los mítines, entrevistando a oradoras de diferentes partidos –incluyendo a independentistas vascas o a la futura alcaldesa franquista, la ingeniera Pilar Careaga (que como Carabias tampoco pudo ejercer su carrera). El artículo de Carabias, que tras la guerra llegaría a ser corresponsal en Washington, es la mejor demostración de que las mujeres se tomaron en serio su derecho al voto, descubriendo un interés inédito por la participación en lo público gracias a ese derecho.

Las revistas permiten seguir la creciente incorporación a la vida pública de las mujeres y el aumento del interés por los temas sociales. También recogen casos escabrosos, como el asesinato de la escritora feminista Hildegart a manos de su madre. Hildegart era una feminista conocida sobre todo por sus escritos en favor del control de la natalidad. Era una “niña sin padre”, su madre la había criado para que fuera lo que era, una importante publicista feminista, y no soportó que deseara independizarse de ella. El caso, por supuesto, dio alas a los críticos del feminismo. Otras figuras que aparecen con frecuencia contribuyendo a conformar la imagen de la mujer moderna son las actrices y bailarinas, destacando entre ellas Antonia Mercé, “la Argentina”, quien trabajando desde París había triunfado en todo el mundo con su Compañía de Ballets Españoles. Divorciada, independiente, exitosa, había conseguido llevar el baile español a los grandes teatros del mundo sacándolo de las varietés, y encarnaba la unión entre modernidad y tradición nacional que va a ser privilegiada en la República. Ya me he referido anteriormente a fenómenos de los años treinta que tienen continuidad en la posguerra. Uno de ellos es este de



Antonia Mercé "la Argentina" (1890-1936)

los bailes españoles, que se convertirán en una de las señas de identidad de la Sección Femenina, pero despojándolos de la innovación y la experimentación personal que tuvieron en su momento de creación, en los años veinte, gracias principalmente a la labor de Argentina.¹⁶

El puesto sicalíptico que ocupaban las coristas en años anteriores va siendo tomado por las *misses* en los años treinta, cuya imagen, junto con la de la publicidad y las fotos erótico-artísticas, contrapesa la figura de la mujer que "ha tomado posesión de sí misma", por usar las palabras de Margarita Nelken,¹⁷ frente a la mujer disponible para ser poseída por los demás. Con todo, esas revistas populares fueron el medio de popularización de la mujer moderna para aquellos que no vivían en medios burgueses urbanos y cultos en los que se desarrolló el tipo. Artistas, escritoras y políticas fueron sus principales representantes. Justamente aquellas en quienes Gregorio Marañón ve a la antifémmina por excelencia, la máxima desviación de la auténtica mujer (la madre de familia). En *Tres ensayos sobre la vida sexual* escribe Marañón: "No puede compararse la atracción que ejerce sobre el hombre la gloria de una novelista o de una pintora –no digamos de una diputada o de una ministra– con la del simple taconeado de una modistilla garbosa".¹⁸

El ensayo de Marañón, con la coartada científica del autor, era una defensa del control de la natalidad, no justificada en razón de la libertad femenina como en la de la mayor implicación de la madre en la crianza y educación de sus hijos, así como en el apoyo a su marido. Para Marañón, como para Ortega y Gasset, la mujer tenía una función procreadora y auxiliar frente a la función creadora del hombre. Por lo que debía tener una cierta formación y ser atractiva, mientras que

Ángeles Santos, *Autorretrato*, 1928Delhy Tejero, *Mussia*, 1954

el hombre debía prepararse para mantener y proteger a la familia. Marañón, siguiendo a Otto Weininger, plantea la idea de la “indiferenciación” en el caso de las mujeres que trabajan ya sea temporalmente (antes de casarse) o en el caso de ser solteras o sin hijos. Por indiferenciación entiende el aletargamiento de los rasgos femeninos y el desarrollo de los masculinos. Marañón se dirige a un público burgués como si fuera el público universal, e inaugura una costumbre que tendrá continuidad después de la Guerra: la aparición de un médico cuando se habla de la mujer, como si la mujer fuera un ser puramente biológico y su sexo y su género fueran una misma cosa. Pese a ello fue considerado un pensador progresista y apreciado tanto por hombres como por mujeres feministas. Su ensayo muestra no solo cuánto de patriarcado, sino también de clasista, había en el pensamiento progresista de los años treinta.

Frente a esa imagen femenina, van a ser las mujeres “indiferenciadas” las que van a construir una contraimagen. Las ilustradoras, Delhy Tejero o ATC (Ángeles Torner Cervera, diseñadora de la revista *Vértice*), difunden una imagen moderna solo en la apariencia (pero hay que recordar que la apariencia es un aspecto crucial de la mujer moderna): sus figuras femeninas son deportivas, elegantes, ociosas. Visten ropa ya desprovista de todas las ataduras y adornos que aprisionaban a la mujer decimonónica, son activas y satisfechas, aunque la actividad en la que aparecen con mayor frecuencia es la charla en el bar o el baile en el *dancing*. En ese sentido, los reportajes fotográficos difundieron mejor la esencia de la mujer moderna, las ilustraciones su aspecto. Sin embargo, las pintoras, a falta de fotografías en el caso español, crean una iconografía más



Ángeles Santos, *Tertulia (El Cabaret)*, 1929

nueva de una mujer que mira y actúa en el mundo. Por supuesto, no todas. Si comparamos los autorretratos de Marisa Roësset y Ángeles Santos es evidente el cambio. Roësset posa con lazos, volantes y detalles decorativos de un interior burgués. Es aún un retrato de clase y de una mujer que quiere resultar atractiva. Por el contrario, el autorretrato de Santos es el de una pintora, una mujer que mira fijamente al espectador sin detalles accesorios, vestida solo con un polo arrugado. El cuadro de Santos *Tertulia* es quizás el mejor retrato de las aspiraciones de la mujer burguesa real de los años treinta, de sus expectativas. Son tres mujeres atractivas, vestidas con ropa simple, trajes de punto sin adornos o un vestido tableado como de tenista; una fuma, la otra lee ensimismada, sentada en un taburete de muelles (una curiosa variante del mueble de tubo metálico que era el mueble moderno por excelencia), la tercera mira con atención al espectador. Es evidente que los detalles, incluso la falta de detalles, han sido elegidos muy conscientemente por la autora en ese autorretrato de grupo para mostrarse como mujeres dueñas de sí mismas y de su tiempo. La importancia de la vestimenta en la configuración de la mujer moderna fue señalada por Virginia Woolf en *Tres guineas* (1937) al subrayar que la desaparición del corsé había significado libertad de acción para las mujeres, pero también “el anuncio”; la representación de esa libertad de acción. Woolf subraya la incoherencia de quienes critican la importancia del vestido y del adorno de la mujer como medio de anunciar su atractivo al hombre, y visten (los sacerdotes, los jueces) complicados vestidos de colores, pelucas blancas, volantes, condecoraciones.

En el cuadro mencionado de Santos hay una cuarta figura sacada de El Greco. Es un anacronismo, una figura abisal que recuerda a las adivinas que aparecen en una esquina inferior del cuadro en las *Verbenas* de Maruja Mallo o en

Delhy Tejero, *El mercado de Zamora*, 1934



El Mercado de Zamora de Delhy Tejero; figuras telúricas que parecen tener una relación con el más allá y que, a la vez, podrían ser una representación de las propias artistas como conexión entre el cuadro y la realidad, como autoras. Sus posturas ante el lienzo son semejantes a las que adoptan los pintores que se incluyen en sus autorretratos, en una esquina, formando parte del cuadro y a la vez al margen de él. Ramón Gómez de la Serna dice hablando de Ángeles Santos, pero generalizando: “Se es una pintora como se es santa o se es adivina.”¹⁹ Tanto Ramón como Ernesto Giménez Caballero se referirán a ellas, y también a María Blanchard, como brujitas o como ángeles (negro Mallo, blanco Santos). Marañón creía que la indiferenciación identificaba a las mujeres con “el fondo universal



Maruja Mallo, *La verbena*, 1927

de las cosas”, una conexión con lo telúrico que “facilita sus dotes de adivina o maga.”²⁰ También las constantes referencias a la juventud de las artistas, y a menudo a su inocencia, hacen pensar en la consideración de las artistas como médiums cuyo genio es nativo y no producto de la formación y de la voluntad artística, como una forma de Inmaculada Concepción (usada como símbolo de la creación artística por André Breton) que recibe las imágenes sin intervención propia. Y no es casual que Mallo hable de la tarea del artista como la creación de una iconografía nueva asimilándola a una religión también nueva. Por lo demás, el interés por temas esotéricos está presente sobre todo en la obra de Mallo, pero era generalizado en España en la época de entreguerras, cuando se tradujeron textos de teosofía, espiritismo, antroposofía (Madame Blavatsky, Rudolf Steiner, Arthur Conan Doyle, etc.).

También Delhy Tejero utilizó estos seres mágicos, procedentes de otro mundo, en una serie de dibujos en los que retrata a unas brujitas que le ayudan a pintar, cada una hace una cosa y entre todas tienen un hijo que no tiene padre. La idea de un mundo sin padres masculinos está en el imaginario femenino de la época, un mundo en el que el conocimiento se produce por revelación y dotes propias sin cooperación masculina. Ya he citado a Hildegart, la feminista hija solo de madre. Mallo, por su parte, se refirió a sus cuadros como creaciones orgánicas. Gómez de la Serna explica que ella le contó que su pintura era “como una maternidad [...] Es como cuando los poetas mandaban a preguntar a las estrellas lo que solo sabían ellas [...] Aquí el oráculo está más cerca, pero está en sus entrañas.”²¹ Es interesante comparar esos comentarios y la obra tan ligada a la naturaleza de Maruja Mallo –los retratos de mujeres con espigas y con peces que parecen retratos oferentes pero más bien son retratos-maternidades– con los repetidos comentarios vanguardistas de la obra artística como creación paralela a la naturaleza, no deudora de esta. “Mis cuadros son hijos vivos”, decía Kasimir Malevich refiriéndose a sus obras suprematistas, comparándolas con los “hijos muertos” o retratos naturalistas. El Lissitzky y Kurt Schwitters plantean el número 8-9 de la revista *Merz* (1924) a partir de la idea de que el arte crea como la naturaleza, desde su propia energía. Y por último, habría que recordar las “hijas nacidas sin madre” de Picabia (dibujos y poemas de 1918). Frente a ellos, existe una tradición femenina vanguardista de artistas sin padre que podrían encabezar Loïe Fuller o Isadora Duncan, dos pioneras en cuya vida y obra no ocupó espacio ni simbólico ni real la figura del padre.

En el cuadro *Un mundo*, de Ángeles Santos, vuelven a aparecer esos seres especiales. La pintora describió como “marcianos” al grupo de mujeres que llevan niños en su regazo y tañen instrumentos (una de ellas sentada en la misma postura que la lectora de *Tertulia*). Hay también unas mujeres que toman luz del sol y la llevan a las estrellas. Para Santos, la fuente de inspiración del cuadro está en unos versos de Juan Ramón Jiménez: “ángeles malvas/apagaban las verdes estrellas”, pero lo cierto es que aquí las encienden. Más interesante me parece otro poema de Juan Ramón, “La verdad”: “Yo le he ganado ya al mundo/mi mundo. La inmensidad/ajena de antes, es hoy/mi inmensidad”, incluido en *Poesía 1917-1923*.

Un mundo es, junto a *Tertulia*, la gran obra de Santos. Es el mundo visto por ella, una suma heterogénea que recoge todas las facetas que le interesan de la vida, incluida la imaginación. Trenes, un cortejo fúnebre, un cine, una galería,

un bar, una tienda de modas, el sueño, la iglesia, la tienda, un huerto, mujeres que leen, que planchan, que cocinan, que charlan, que compran, aguadoras, niñas, hombres que hacen deporte, que apuñalan, que recorren un duelo, que venden... Las casas que aparecen en el cuadro están abiertas para que veamos su interior, como las que luego se fotografiarán en la Guerra Civil víctimas de los bombardeos y que Picasso recoge en el *Guernica*. Y entre ellas, también en la parte inferior, un cubículo con dos cuartos, en uno de ellos una mujer lee y en el otro cuarto otra mujer parece tañer un instrumento o pintar (el fragmento está dañado y se ve mal). Tal vez sea la idea de su habitación propia, como reclamaba Woolf, en cualquier caso sí que es un mundo propio. Ella quería que su alma fuera "un rascacielos, con un enorme ascensor en el centro. Y sabré llenar ese edificio y hacerlo vivir, y yo seré mi mundo".²² La ruptura de la relación entre espacio interior y exterior que existe en este cuadro –pero también en *Tertulia* (no en vano se conoce asimismo como *El cabaret*)– o el flujo entre lo público y lo privado de *La mujer de la cabra* de Maruja Mallo, es una importante y peculiar aportación a un motivo central del cubismo, la simultaneidad espacial, que aparece de forma señalada en los balcones de Juan Gris o Picasso, o en los decorados de este artista para *Parade* e incluso en el *Guernica*.



Ángeles Santos, *Un mundo*, 1929



Ángeles Santos, *Un mundo*, 1929 (detalles)

Después de esas pinturas la obra de Santos se vuelve más expresionista, son retratos deformados de la vida familiar o de los niños de la calle, en los que parece retratar el interior como una prisión (a diferencia del interior de *Tertulia*, cuadro pintado en el piso que compartían sus amigas según Josep Casamartina). Es de nuevo Gómez de la Serna el que recuerda, en un artículo denunciando la reclusión de la artista en un sanatorio, que Santos se quejaba de que la querían convertir en un animal casero.²³ Aunque su familia la apoyó como artista, ir acompañada por su padre a las tertulias no debía ser muy agradable y sin duda hubiera preferido estudiar en la Escuela de San Fernando y vivir en la Residencia de Señoritas. A pesar de la enorme energía que puso en sus primeros cuadros –solo el tamaño es una demostración de su voluntad de ser una pintora y no una mujer que pinta, por más que ella también en las entrevistas aludiera a su inocencia y falta de preparación– Santos no pudo soportar la presión y tras recuperarse de su crisis dejó durante unos años de pintar. La obra posterior a la guerra es más convencional. Entre los últimos cuadros antes de su reclusión llama la atención *Niños y plantas*, en el que aparece una pareja de niños robustos, él desnudo junto a un tallo y ella vestida con unas flores en la mano. Aunque *Sexo y carácter* de Otto Weininger se tradujo al español en 1942, el misterioso cuadro recuerda una frase del autor que adscribe la flor a lo femenino y el tronco a lo masculino.²⁴ Los retratos de Santos titulados *Seres de una misma especie* –varias caras con un solo rasgo facial cada una– presentan personajes múltiples, en unos casos mujeres, en otros hombre-mujer. Esas figuras cuya suma completa lo incompleto no son inusuales en el arte del momento. Grete Stern o Remedios Varo, entre otras, se retrataron así y la literatura de esos años está llena de personajes híbridos o complementarios. *Los medios seres* de Ramón Gómez de la Serna, *El hombre de los medios abrazos* de Samuel Ros, *Roque Six* de José López Rubio, o incluso la incursión en la novela del médico Ramón y Cajal, *La mujer artificial*.

La obra de Santos causó sensación en Madrid, donde se expuso en los años 1929 y 1930. Se insiste en su inocencia y juventud como se había insistido en las de Maruja Mallo antes, cuando esta consiguió el éxito de la mano del olímpico Ortega y Gasset, que expuso sus obras en la sede de Revista de Occidente en 1928. En realidad Mallo no era una niña, tenía diez años más de los que se decía y había estudiado arte en la Escuela de San Fernando. Era una mujer independiente, que

gracias a la complicidad con sus muchos hermanos y al aperturismo de sus padres podía salir y entrar de su casa libremente. Además tuvo siempre un cuarto propio, dando al patio o en el torreón del piso familiar, que utilizaba de estudio y en el que recibía a sus amigos. Esto no era algo común, en una época en que mujeres como Pilar Careaga o Mercedes Fórmica estudiaron en la universidad con un acompañante y sin poder confraternizar con otros estudiantes en las pausas entre clases. Relacionada en esos años de anteguerra con poetas como Rafael Alberti, Pablo Neruda o Miguel Hernández, su obra tiene relación con la de estos así como con la de Dalí y, posteriormente, con la de los artistas de la Escuela de Vallecas. La visión caleidoscópica de *Esencia de verbena*, filmada por Giménez Caballero en 1930, es deudora explícita de los cuadros de Mallo. Por lo demás, es de nuevo Ramón quien más acierta al describir su obra de preguerra como heterogénea, para explicar cómo en ella se funden elementos estilísticos, iconográficos y simbólicos dispares. En la biografía más completa publicada sobre Mallo, Shirley Mangini insiste en que no es feminista. Sin embargo, creo que su obra lo es inequívocamente, aunque no sea un feminismo reivindicativo o crítico como el que encontraremos ya en los años sesenta. El mero hecho de presentarse como artista y representar el mundo desde una mirada femenina (algo que fue reconocido en su época) lo sería. Para ella, como para muchos artistas en esos años, la traducción en 1927 del libro de Franz Roh, *Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente*, fue un acicate creativo, como también lo fue desde un punto de vista más teórico *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, publicado en 1925. En este ensayo el filósofo defiende la objetividad del creador, que incluso cuando habla de sí mismo o retrata su mundo debe situarse fuera de él objetivándolo. Ortega era un personaje contradictorio que defendía la alta cultura masculina y, sin embargo, prodigaba las conferencias con un público mayoritariamente femenino. Consideraba a la mujer como un ser atractivo centrado en su propia subjetividad procreadora e incapaz de la actividad creadora, pero hay que reconocer su papel de estímulo a las mujeres que sobresalieron en el campo de la cultura y el arte, desde Maruja Mallo a la filósofa y profesora del Instituto Escuela María Zambrano (quien pese a criticarlo sobre todo por su comportamiento en la Guerra Civil no dejó de tenerlo en gran estima) o la historiadora del arte María Luisa Caturra, que siempre reconoció su influencia. La crítica de Ortega al subjetivismo de las mujeres no le impedía apreciar a un poeta como Juan Ramón, que había reconocido: “Yo he ido pasando día a día mi vida a mi obra”;²⁵ al igual que su desprecio por lo popular no estaba reñido con su aprecio por Ramón, de quien reconocía su interés por “los barrios bajos de la atención”, creyendo que al extremar el realismo lo superaba.²⁶

Es interesante que la idea kantiana del arte como un fenómeno desinteresado sea puesta de relieve por la crítica del momento en relación con los desnudos pintados por Maruja Mallo. El desnudo no era considerado apropiado para las mujeres, a diferencia de los retratos, bodegones o paisajes. Los críticos señalaron la novedad de los desnudos de Mallo precisamente por su falta de carga erótica, implicando con ello que sí había un interés erótico en los desnudos pintados por hombres. Así se expresan José Lorenzo o Francisco Alcántara,²⁷ aunque este último se pregunta si realmente puede una mujer abstenerse de

las influencias sensuales ante un cuerpo femenino sin ropa. Lo cierto es que el interés de Mallo por los cuerpos femeninos, vestidos o desnudos, existe, pero no los representa como objetos de deseo sino como sujetos activos. Son mujeres que corren, con ropas sueltas, mujeres monumentales que disfrutan de las verbenas populares o del deporte, vestidas adecuadamente para ello (con alas en alguna ocasión, como ángeles profanos). La artista practica esa heterogeneidad de la que hablaba Gómez de la Serna, y que también ha sido definida como puzle, mezclando imágenes que proceden de culturas, clases y épocas diversas. Jóvenes trabajadores, manolas, muñecos de carnaval, marineros, figuras de adivina o mago y mujeres coronadas que recuerdan a la estatuaria mesoamericana o a los murales de Rivera, aunque van vestidas con ropas sueltas similares a las de tenista. Manuel Abril dijo de las *Verbenas* de Mallo: “No se sabe jamás en estos cuadros dónde acaba la persona y dónde empieza el juguete, dónde se está inventando la verdad y dónde se está inventando. Lo que quiere decir que esta criatura autora está en su centro; en el centro en el que confinan lo que es real y lo que solo es imagen.”²⁸

Palabras que siguen muy de cerca las ideas de Ortega sobre la relación entre sujeto y objeto en el arte contemporáneo y que, a mi modo de ver, son ciertas, pero en ellas estriba una buena parte de la novedad e interés de la obra de Maruja Mallo –que incluye su retrato en alguna de las *Verbenas*– y de parte del arte femenino de la época: crear un sujeto nuevo, la mujer, no tanto mediante un retrato individual como ya existía, sino mediante un retrato colectivo. Es una mujer activa, fuerte y desclasada, en el sentido de que no representa a la burguesía de la que procede. Virginia Woolf insiste en no llamar a las mujeres burguesas por ese nombre, sino como “hijas de los hombres con educación”, por no ser propietarias y administradoras de sus bienes como sus padres o maridos.²⁹ La mujer retratada por Mallo es una mujer en la calle, en lo público, facetas que estaban vedadas para la mayor parte de las burguesas. En uno de sus primeros cuadros ya es patente esa idea. Me refiero a *La mujer de la cabra* (1927), en el que una mujer morena y fuerte guía a una cabra mientras que una pálida rubia la contempla desde un interior protegido por visillos. Soledad Fernández Utrera³⁰ propone el concepto de hibridación para la literatura y el arte de ese momento, que describe como la yuxtaposición de una mirada objetiva del mundo tal y como es, y una subjetiva que lo interpreta racional u oníricamente, considerando esa hibridación también en clave política, como englobadora de una visión liberal y socialista a la vez. Hibridación o heterogeneidad (término que usa Gómez de la Serna), lo que es cierto es que esa combinatoria es un instrumento esencial en la búsqueda de nuevos significados y puede verse como una alegoría de la nueva mujer, celebrada a través de las deportistas, de las mujeres del pueblo, de las mujeres modernas, en una visión carnavalesca que ignora las diferencias. En la serie *Estampas* también hay esa mezcla de ángeles, casas y trenes, e interiores con piernas u otros fragmentos de maniqués femeninos. Es esa heterogeneidad de los escaparates comerciales y publicitarios, su yuxtaposición entre interior y exterior, la que interesó igualmente a los poetas y que ya en los años cincuenta diseccionaría McLuhan en su combinación más pertinaz de elementos mecánicos y orgánicos –el coche y el maniquí– como instrumento de cosificación e impulso de muerte.³¹

Maruja Mallo, *La mujer de la cabra*, 1927



El interés por lo popular llevaría a Mallo hacia 1930 a pintar su obra más surrealista, la serie *Cloacas y Campanarios*, protagonizada por la tierra y las huellas humanas o naturales en ella. Empieza entonces a recopilar objetos naturales, y utilizando sobre todo fibras comenzará a interesarse por la artesanía, a lo que sin duda le ayuda el empezar a trabajar como profesora en la Escuela de Cerámica. La artesanía era considerada una forma artística inferior, y dentro de ella la de materias blandas –cerámica o textil– apropiada para las mujeres. A Mallo le interesa la identificación con la naturaleza a través de ella, combinándola con la racionalización y geometrización de las formas a la que se inicia tras su contacto con Torres García. Comienza a buscar un arte colectivo que identifica con el arte aplicado –las cerámicas, las escenografías con figuras de fibra natural o cartón, el muralismo. Sus retratos ideales y monumentales de mujeres con espigas o con peces siguen esa interpretación de las maternidades, del arte como creación orgánica de la mujer obtenida mediante una composición matemáticamente, arquitectónicamente, organizada. Su deseo de conciliar las dicotomías, de hibridación, se plasmará en las *Arquitecturas vegetales y minerales*, o ya en el exilio en las *Naturalezas vivas* (que recuerdan las ilustraciones del biólogo Ernst Haeckel), combinación de geometría y organicismo como las escenografías de los años treinta. O en las cabezas que pinta ya en los años cuarenta, buscando figuras indiferenciadas en las que se funden razas o sexos. Es un tipo de imágenes que interesó a otras mujeres en los años treinta, y alguno de sus retratos recuerda a los que la fotógrafa Marianne Breslauer hizo de la escritora Annemarie Schwarzenbach, intentando subrayar a la vez los rasgos masculinos y femeninos de su cuerpo.

Esa búsqueda de arquetipos ideales, en la que también se sumergió Dalí en la posguerra y que se emparenta con los más siniestros *Seres de una misma*



Maruja Mallo, *Oro*, 1951

especie de Ángeles Santos, sería continuada por Maruja Mallo tras su vuelta a España en la década de los setenta, como también su idea de un arte colectivo a través del mural y la artesanía.

Las cerámicas, en cuyos motivos puede verse un precedente de los introducidos en las porcelanas de Sargadelos por sus amigos de Buenos Aires, los gallegos Luis Seoane e Isaac Díaz Pardo, fueron sin embargo duramente criticadas cuando las expuso en España en 1936, lo que provocó el primer texto que publicó Mallo. Una defensa de su obra publicada en *Claridad* al no aceptarla *El Sol*, en la que se quejaba de la crítica de Juan de la Encina como mero cotilleo condescendiente, autocomplaciente y desagradable, que dedicaba más atención a su aspecto que a su obra, lamentando lo doloroso que era ser tratada como un espectáculo pese al rigor de su trabajo, enmarcado en el arte realista, humanizado y comprometido de esos años.³² Las críticas –centradas como era habitual en la apariencia física de la artista– eran una advertencia para las mujeres que se habían convertido en profesionales con voz propia, y que en los años siguientes volverían a recluirse, como la chica rubia de *La mujer de la cabra*, en sus mundos interiores, domésticos o fantasiosos.

Empezar a contar

Los esfuerzos colectivos feministas anteriores a la guerra, concentrados en la batalla de la educación y la asociación femenina (Residencia de Señoritas, Lyceum Club Femenino, etc.), se disolvieron con esta. No solo los de las mujeres republicanas sino también los de aquellas del lado nacional que no habían pensado que el nuevo régimen disolvería todos los derechos alcanzados en la Segunda República, sin tiempo casi a que dieran sus frutos. Ya en 1942 la

María Luisa Caturla (1888-1984)



abogada Mercedes Fórmica abandonó la dirección de *Medina*, la revista de la Sección Femenina, al comprender que este organismo no pensaba defender la incorporación profesional de las mujeres ni sus derechos legales. Se inicia así una disidencia femenina que, anulados los derechos de reunión, asociación y expresión, no tendrá un carácter asociativo –salvo excepciones como la Asociación Española de Mujeres Universitarias, refundada en 1953– hasta que en 1960 la Condesa de Campo Alange y Lili Álvarez, entre otras, creen el Seminario de Estudios Sociológicos sobre la Mujer. Como ha señalado Celia Valiente, la lucha de las mujeres por sus derechos durante el franquismo no puede estudiarse desde el punto de vista de los intereses colectivos, sino de los individuales.³³

Muchas de las mujeres que habían participado en la Guerra en tareas políticas, organizativas o auxiliares, especialmente las que habían estudiado o trabajaban ya antes de la Guerra, no solo mantenían sus aspiraciones a una vida profesional sino que poco a poco fueron constituyéndose en un grupo de presión solapado en defensa de los derechos legales y profesionales de las mujeres, e incluso de los honores simbólicos. Algunas fueron feministas explícitamente, como Fórmica, Lili Álvarez o Campo Alange, dentro de un feminismo negociador, católico, anti-patriarcal pero no antifranquista, al menos no abiertamente. Otras, como María Luisa Caturla, lo fueron implícitamente, puesto que conquistaron un espacio –en su caso, primero en los años treinta como gestora cultural y ya a partir de los cuarenta como historiadora del arte– inédito para las mujeres. Esa lucha fue facilitada por el hecho de que, a diferencia de las mujeres modernas republicanas, ellas procedían de la alta burguesía, aunque habían roto con sus modelos antes de la Guerra. Si bien se ha estudiado a las intelectuales modernas de los años treinta,³⁴ no hay ningún estudio sobre esas mujeres de la alta sociedad que se profesionalizaron en los años cuarenta, pero cuya actividad en la posguerra es

impensable sin su formación en la época de preguerra, cuando desplazaron, progresivamente y sin estridencias, la identificación de las mujeres de su clase con el lujo y la ociosidad hacia la actividad semipública y la cultura.

Son, entre otras, las “duquesas” de cuya impertinencia habla Ortega en “Diálogo sobre el arte nuevo”.³⁵ Es un párrafo que merece reseñarse en primer lugar por referirse a ellas en el contexto del arte contemporáneo, y en segundo lugar porque las compara con los escritores: ni las duquesas del momento (1924 es cuando escribe ese ensayo) ni los escritores saben cuál es su posición, y eso le parece a Ortega un síntoma más de la incertidumbre de la época. No es de extrañar que el arte fuera su camino de iniciación social, puesto que era una actividad que formaba parte del currículo convencional de la educación femenina burguesa. Así, la condesa de Campo Alange, exiliada en París en 1931 a raíz de los disturbios sociales en España, descubre allí tanto la estafa de lo que ya en los años sesenta Betty Friedan llamaría la mística femenina, como el arte –primero como pintora, luego como ensayista, gracias a su trato en esa ciudad con María Blanchard. María Luisa Kocherthaler, por su parte, llevaba trabajando activamente desde la Primera Guerra Mundial en diversas agrupaciones culturales, en los mismos años en los que surgía la más importante crítica de arte de la preguerra, la periodista y futura diputada Margarita Nelken;³⁶ otra mujer de ascendencia foránea y judía como Kocherthaler, ambas las únicas mujeres del Patronato del Museo del Prado –una antes de la guerra y la otra después.

Pero ¿quiénes eran esas “duquesas”? Sin duda Ortega se refiere a la aristocracia de su círculo, una serie de mujeres que no pertenecían en general a la nobleza histórica, sino a la burguesía que había recibido su certificado nobiliario a finales del siglo XIX. Esposas de títulos que no estaban relacionados con la posesión de tierras, sino de capital o méritos propios, y que empezaban a ver en la cultura una vía de influencia, de independencia y de acceso a la vida pública. Ellas también querían “tomar posesión de sí mismas”, tener un mundo propio. Las “duquesas” de Ortega son aquellas que ese mismo año de 1924 creaban la Sociedad de Cursos y Conferencias.³⁷ La Sociedad estaba presidida por la duquesa de Dúrcal, la secretaria era María Luisa Kocherthaler (quien dice que la Sociedad nació de las tertulias en su casa entre 1920-27) y la tesorera la condesa de Yebes. Entre sus vocales estaban, junto a Jiménez Fraud o Gregorio Marañón, la profesora y directora de la Residencia de Señoritas María de Maeztu, la duquesa de Dato y la condesa de Cuevas de Vera. Invitaron entre otros a Marie Curie, Le Corbusier, Stravinsky, Max Jacob, Louis Aragon, Wilhelm Worringer, etc. Aunque Álvaro Ribagorda, estudioso de la Residencia de Estudiantes y sus aledaños, considera que esa presencia de la aristocracia fue una especie de traición a los principios de austeridad institucionistas, lo cierto es que los hechos apuntan a que, por el contrario, fue un eslabón esencial en la introducción de la vanguardia en España, y que la relación de intelectuales y aristócratas continuaría en la posguerra, en los círculos de Ortega y Eugenio d’Ors. Ribagorda también alude a que entre los miembros de la Sociedad se hallaban los putrefactos caricaturizados por Dalí y otros residentes. Pero quizás la idea que ofrece Antonio Orejudo en la carnalesca y heterodoxa visión de la Residencia y el mundo cultural de los años treinta –en su novela *Fabulosas narraciones por historias*– sea tan verosímil, en algunos puntos, como las hagiográficas visiones de pureza intelectual y

moral difundidas en los estudios sobre esa institución, y los putrefactos fueran simplemente los miembros de la generación anterior, duquesas o intelectuales.

El papel de esas mujeres no se limitó a la organización de las conferencias. También fueron responsables de una gran exposición de artistas españoles en París (la duquesa de Dato, residente en esa ciudad, les servía de contacto, según María Luisa Caturla), en 1929 en el Jardín Botánico, en la que se presentaron obras de Picasso, Gris, Miró, Dalí, Palencia, Bores, etc. También es importante, aunque apenas se conozca, destacar su papel como coleccionistas de arte contemporáneo y concretamente del realizado por mujeres: al menos dos de ellas, la Condesa de Cuevas de Vera y la duquesa de Dato, adquirieron obras de Maruja Mallo.³⁸ Es posible que la argentina Cuevas de Vera, de la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires, fuera quien ayudara a Maruja Mallo a salir de España en 1937, invitándola a dar unas conferencias.³⁹ Por su parte, María Luisa Kocherthaler dio en 1931 cuatro conferencias sobre “arte nuevo” en la Residencia de Señoritas, en un ciclo en el que también participaron María Zambrano y Maruja Mallo.⁴⁰ Políglota y cosmopolita, sin duda era un asunto que conocía de mejor mano que muchos de sus contemporáneos, gracias a su formación y relaciones con la alta burguesía cultivada alemana y francesa, y con importantes comerciantes de arte como Paul Rosenberg. Fueron sus recomendaciones las que introdujeron a Giménez Caballero, en Hannover, a Schwitters, según aquel cuenta en *Círculo imperial*, donde relata un viaje por Europa que, a no ser por ella, se hubiera reducido a los círculos de hispanistas.

Aunque apenas conocemos a esas mujeres, la importancia de Kocherthaler como historiadora a partir de 1939, cuando regresa a Madrid como María Luisa Caturla, hace que su figura, casi ignorada hoy en día, merezca reseñarse.⁴¹ Nacida María Luisa Levi, pasó a llamarse María Luisa Kocherthaler tras casarse con el socio de su padre, Kuno Kocherthaler, un gran empresario alemán de los sectores eléctrico y minero, instalado en España desde los años ochenta del siglo XIX. Sus hijos españolizaron en los años treinta el apellido de su padre convirtiéndose en Del Val, sin duda para evitar el peligro de sus apellidos judíos. La familia Kocherthaler era ya en los años diez un referente de la gran sociedad culta madrileña: socios del Ateneo y de la Asociación Wagneriana, importantes coleccionistas cuyas obras –sobre todo flamencas: pinturas, tallas, tapices– se dispersaron a partir de los años treinta y están ahora en los museos de Cleveland, Filadelfia, Colección Reinhart de Winthertur, Dia Art Foundation, El Prado, Real de Bellas Artes de Bruselas, etc. En 1920 la familia se construyó una casa, que Azaña llama en sus *Diarios* “fastuosa”, cuyos amplios espacios en la planta baja estaban pensados para albergar dignamente esa colección.⁴²

Para entonces Kocherthaler tenía ya una actividad social propia, al margen de su marido. En 1915 es cofundadora y secretaria del Taller de encaje –centro de formación y trabajo para mujeres que pretendía aprovechar el parón de los talleres internacionales a causa de la Primera Guerra– presidido por Emilia Pardo Bazán y dirigido por Teresa Moret, viuda de Aureliano de Beruete.⁴³ Pero será su acercamiento al grupo de Ortega lo que encamine sus pasos hacia la historia del arte. Había estudiado en Alemania, con Heinrich Wölfflin entre otros profesores.⁴⁴ En los años veinte, además de las tertulias en su casa y su actividad en la Sociedad de Cursos y Conferencias, formó parte de la Comisión que

organizó el Centenario de Goya en 1926. En 1936 se trasladó a Suiza. A su vuelta en 1939 se instaló de nuevo en Madrid donde comenzó a publicar en revistas falangistas como *Santo y Seña*, dirigida por Eduardo Llorent y Adriano del Valle; y a partir de 1942 publicó en *Archivo de Arte*, entre otros textos, capítulos de lo que sería su obra más ambiciosa, *Arte de épocas inciertas*⁴⁵ (aunque sea conocida sobre todo por sus estudios sobre Zurbarán, artista cuya biografía y catálogo contribuyó decisivamente a dibujar cuando aún no había sido revalorizado).

Dedicado al arte de épocas de transición, como el manierismo, el gótico flamígero o el romanticismo, *Arte de épocas inciertas* es también un ensayo sobre el arte actual (queriendo con ello decir el de entreguerras). Caturla va rastreando a través de un sinfín de ejemplos de toda Europa los rasgos característicos, básicamente la ambigüedad de ese estilo que resurge en las “épocas enfermas de incertidumbre”, que sigue a través de la obra de Hans Arp, Léger, Dalí, Gaudí u Ozenfant. El ensayo parte de las apreciaciones de Worringer sobre el gótico, que Ortega –de quien toma muchas sugerencias– había recogido en *La deshumanización del arte*. Pero la historiadora expresa que la idea le surgió en 1929 al contemplar un relieve en madera de Hans Arp, *Tristán e Iseo*, que la llevó a considerar cómo “el cambio de las formas aristadas y cristalinas del cubismo a un lineamiento débilmente curvado parecía denotar una nueva sensibilidad”.⁴⁶ “En aquellos decenios primeros de nuestro siglo XX, el Arte, a lo delimitado, prefiere lo fluctuante; a lo firmemente asentado, lo huidizo e inseguro; evita a las formas artísticas la clara expresión de su funcional cometido y cultiva una extraña *complacencia en el equívoco*.”⁴⁷ Quizás lo más sugestivo del libro sean esas referencias a lo contemporáneo –pese a que abundan adjetivos como *repelente* al considerar lo que en común tienen el surrealismo y el cubismo– o a los *collages* como intrusos externos que le recuerdan a los personajes diegéticos de la pintura antigua, que miraban al espectador. Sorprenden también sus referencias arquitectónicas, de la Bauhaus de Dessau al Aquarium madrileño o a la exposición Landesausstellung de Zúrich (1939). Y, pese a sus críticas constantes, no dejan de ser interesantes los comentarios sobre el teatro –“desde la *Eva futura* no han dejado de hablar o agitarse patéticos muñecos, títeres provistos de alma humana”–, la arquitectura de Gaudí, la música para *ballet* de Stravinsky –aprecia el ritmo, “batir de alas”, y desprecia el compás, “movimiento de las máquinas”–, el arte de Dalí o la poesía de García Lorca –“espectáculo pintoresco al que se asiste cual turista ausente”. Defiende el arte contemporáneo “sólido” –Van Gogh, Munch, Zuloaga– frente al estilo ornamental serpenteante –René Lalique, Loïe Fuller– y la literatura de Gerardo Diego, Kafka o Isak Dinesen frente a los “juegos de palabras” de Gertrude Stein o Louis Aragon. La obra, con referencias a Huizinga, Worringer, Wölfflin o Pevsner, se cierra citando a Ortega, “el hombre vuelve a no saber qué hacer porque vuelve a no saber qué pensar sobre el mundo”, y con un comentario sobre la posguerra, en la que encuentra signos de la vuelta a la “búsqueda de claridad en artistas como Cossío, Zabaleta, Palencia o Eduardo Vicente”.

A partir de este ensayo, un ambicioso intento en España de esbozar una historia del arte como historia cultural, idea visible en su frase “el arte no cambia sin que la vida toda esté a punto de transformación en idéntico sentido espiritual”, su actividad no cesó. Corresponsal del *Burlington Magazine* en España, acadé-

mica honoraria de la Real Academia de Bellas Artes de Toledo, conferenciante en museos, universidades europeas y americanas y, sobre todo, estudiosa de Zurbarán, Yáñez, El Greco, el Palacio del Buen Retiro, Velázquez y Antonio Puga. Siempre en la órbita intelectual de Ortega, cuyo magisterio reconoció a menudo, y al que seguramente ayudó también en sus acercamientos al arte.⁴⁸ María Luisa Caturla conservó en su dormitorio hasta su muerte un retrato de Ortega y sus libros dedicados, además del cuadro *La Verónica* de El Greco.⁴⁹ Había publicado un estudio sobre este cuadro⁵⁰ y fue su lectura –“que entusiasmó a Ortega”– la que llevó a este a proponerle que trabajara sobre Zurbarán. La Verónica o Santa Faz es una leyenda sobre el origen divino de la pintura y es un motivo en el que la mujer aparece como artista accidental, la que recibe la imagen divina sin crearla. Puede leerse en un doble sentido: de veneración por la figura masculina, pero también de apropiación de su divinidad-racionalidad. Así lo ve la Condesa de Campo Alange, amiga tanto de Ortega como de Caturla y que no podía ignorar ni el texto de esta ni el cuadro que poseía. Campo Alange compara el tema de la Verónica con el de Judith y Salomé: “la mujer aparece como portadora de cabezas masculinas, con una rara insistencia, como si la parte más noble del hombre ejerciera sobre ella una irresistible atracción al mismo tiempo que despertara un prurito de protección maternal y un deseo de exhibir con orgullo su conquista.”⁵¹ Aunque solo al final de su vida escribió Caturla sobre el arte de mujeres, preguntándose si existía realmente, llama la atención que su estudio sobre el arte incierto recoja algunas de las características del arte femenino de los años treinta: realismo ambiguo, la confusión entre lo real y lo imaginario; también presentes en el motivo de la Verónica, un trampantojo que lleva el mito de la Inmaculada Concepción al terreno artístico (al ser la Santa Faz una imagen creada sin intervención humana).

María Luisa Caturla, nacida en el siglo XIX y fallecida a finales del XX, viviendo no obstante rodeada de muebles de alta época –la de los ilustrados entre los que sobresalió la condesa de Benavente (gran mecenas del arte cuya biografía iba a escribir en 1955 otra de esas “duquesas” amigas de Ortega y de Caturla, la condesa de Yebes)–, forma parte de ese grupo de mujeres conservadoras que reconocieron el papel de guía de sus mentores masculinos pero acabaron desarrollando, casi sin darse cuenta, un campo de trabajo propio y reclamando para ese trabajo los honores merecidos –sin conseguirlos. Son las “herederas”, que llegan a destacar en una actividad y mantienen su ambición con la ayuda de un hombre que las impulsa –padre o marido a menudo–, a diferencia de las “heridas” o rebeldes, que se inician a la actividad tras una ruptura en su modo de vida (orfandad o divorcio), según considera María Antonia García de León en su estudio sobre las élites femeninas que habían abundado en los años veinte.⁵²

Caturla forma parte del primer grupo de mujeres historiadoras, entre ellas varias que habían estudiado en los años treinta como Elena Gómez Moreno (profesora de instituto y en el Colegio Estudio, fundado por Jimena Menéndez Pidal, que como el Colegio Estilo recogía los métodos de enseñanza de la Institución Libre de Enseñanza constituyendo una isla pedagógica en la educación de la segunda posguerra), Elena Páez (autora de repertorios iconográficos), Carmen Bernis y, algo más adelante, Natacha Seseña. Ellas contribuyen a un campo específico de la historia relacionado con la vida cotidiana y, por tanto,

con el mundo femenino: Bernis con estudios de indumentaria, Seseña con los de alfarería y otras artesanías. Habría que incluir en ese grupo a Carmen Martín Gaité, principal estudiosa del mundo femenino no solo a través de sus novelas, sino sobre todo de sus ensayos, desde finales de los sesenta, sobre *Usos amorosos del dieciocho en España* y *Usos amorosos de la postguerra española*; en este recoge la vida “entre visillos” de las mujeres de la posguerra y los modelos dirigidos desde las revistas y la publicidad a configurarlas como amas de casa y motor del consumo. Pero también da cuenta de la existencia de “chicas raras”, las escritoras que como ella escriben a su vez de chicas raras.

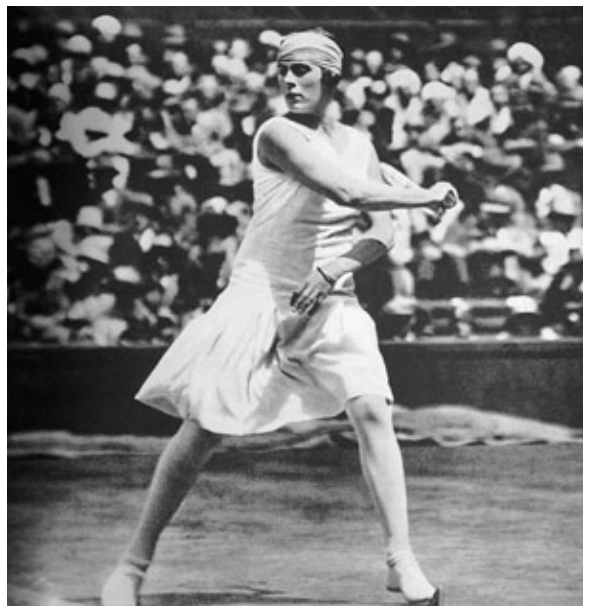
Esas chicas eran las que siguieron la senda de Carmen Laforet en su novela *Nada*. La protagonista, Andrea, huérfana carente de un modelo femenino que se verá obligada a construir por sí misma, inicia su formación huyendo de una casa claustrofóbica para buscar en el mundo de la calle su propio mundo. Andrea puede verse como continuación del personaje de Celia, creado en los años treinta por Elena Fortún; otra “chica rara” cuyos cuentos ofrecían un *Bildungsroman* de la mujer moderna, constreñida entre sus deseos de independencia y las exigencias familiares que le impiden seguirlos. Fortún es también la creadora de un personaje más fantasioso y en las antípodas de Celia, Matonkikí, una niña bizca y fea que hace su real gana. Una rubia y la otra morena, tan diferentes como las chicas que aparecen en el cuadro *La mujer de la cabra* de Mallo; una vive en el mundo de los deseos y la realidad, la otra la contempla desde su encierro en el mundo doméstico. Así lo describe Carmen Martín Gaité: “Tanto en *Nada* como en otras novelas posteriores, la relación de la mujer con los espacios interiores es la espoleta de su rebeldía. Ni la casa ni la familia dejan de aparecer como referencia inequívoca, pero la fascinación ejercida por la calle se agudiza simultáneamente con la claustrofobia y el rechazo a los lazos de parentesco”.⁵³ Las escritoras que siguen la brecha abierta por Laforet -Ana María Matute, Elena Quiroga, más adelante Carmen Martín Gaité- dejan ver cómo el mundo femenino se fue ensimismando y perdiendo capacidad de acción después de un primer momento en la posguerra que auguraba lo contrario, algo que también ocurre en la pintura.

En 1944 María Luisa Caturla había publicado *Arte de épocas inciertas* y Laforet *Nada*. Ese mismo año Campo Alange, perteneciente a la Academia Breve de Crítica de Arte creada por Eugenio d’Ors, publicó una monografía sobre María Blanchard, a quien había presentado en 1943 en el Salón de los Once que el escritor organizaba por primera vez. Cada año un académico proponía una candidatura y en 1944 el propio d’Ors presentó a Rosario de Velasco. También Julia Minguión había ganado poco antes, en 1941, un primer premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes -el primero obtenido por una mujer- con *Escuela de Doloriñas*, un retrato de una escuela rural que pertenece más a la secuencia social de preguerra que a la posterior. Las pintoras de los años treinta que permanecieron en España -Marisa Roësset, Ángeles Santos, Rosario de Velasco o Delhy Tejero- volvieron a una pintura más convencional de maternidades o escenas religiosas. En realidad esa idea ya estaba presente en muchos de los cuadros de María Blanchard, en esos retratos femeninos de mujeres sentadas leyendo o bordando, retratadas como figuras sagradas, con el hieratismo de la escultura ibérica o de las Madonas renacentistas. Sobre todo

en *Comulgante* (1914), un cuadro que fue recibido con sorpresa y admiración, con esa niña vestida de primera comunión que parece levitar y que recuerda a una dama oferente. El modelo de la pintura de Blanchard fue seguido en los años cuarenta y primeros cincuenta, cuando la pintura se llena de hierofanías, el término usado por el estudioso de las religiones Mircea Eliade –que vivió en España en la década de los cincuenta– para expresar la aparición de lo sagrado en lo profano. Escenas con ángeles o familias que son un trasunto de la Sagrada Familia.

Casi toda la obra de Pepi Sánchez gira en esa órbita. La condesa de Campo Alange, que escribió una breve monografía sobre ella en 1958,⁵⁴ define su pintura como “poética ingenuidad”. Y ese ideal lírico e ingenuo va a acentuarse en el arte y en la literatura femenina de los años cincuenta, extendiéndose hasta mucho más tarde. Campo Alange defendía una pintura esencialista, figurativa o abstracta esquemática, en *De Altamira a Hollywood*,⁵⁵ donde traza un recorrido por el arte viendo en la fotografía la razón del cambio hacia la abstracción, que explica –intentando ganar adeptos para ella. Campo Alange había presentado a Antonio Saura en el Salón de los Once de 1953, un año clave para la abstracción en España, entronizada en el Congreso de Arte Abstracto de Santander. En la abstracción, que concibe como estilización esquemática, al modo de Miró, ve una vía de pureza espiritual, que tal vez encontrara ya al final de los cincuenta en Juana Francés, cuya pintura matérica recuerda a “Pajarito”. Pajarito es una pintora que aparece en su libro *La flecha y la esponja*,⁵⁶ cuya sed de “conocimiento, sinceridad y pureza” contrapone a la farsa de la vida de su padre, un pintor dedicado a “frecuentar bares y prostitutas”.

Todo ese fermento de espiritualidad lírica no lo encontramos solo en las mujeres. Desde la *Angeología* de Eugenio d’Ors al *Alfanhui* de Sánchez Ferlosio,



Lili Álvarez (1905-1998)



Cuadernos para el diálogo, ilustración de Isabel Villar, agosto de 1975

pasando por la pintura de la Escuela de Vallecas o de Pascual de Lara, también los hombres la practican. Pero a finales de los años cincuenta tendrá un gran refrendo en pintoras como Delhy Tejero o escritoras como Carmen Laforet, cuyo libro *La mujer nueva*,⁵⁷ inspirado en su conversión al catolicismo, muestra cómo no se trataba de un impulso superficial y ñoño. La protagonista duda entre permanecer con su marido e hijo, dejarlos para vivir con su amante o seguir su vocación, más mística que convencionalmente religiosa. No hay por qué dudar de que fuera sincera esa crisis mística de mediados de los cincuenta, que conlleva una renuncia del cuerpo o al menos así se presenta en los cuadros de Tejero o en la novela de la escritora. Pero es también difícil pensar que el refugio místico no sea una forma de claudicación en algún caso ante una renuncia al cuerpo obligada por las circunstancias, en mujeres que no ven la necesidad de ello porque se sienten libres o lo han sido. También habría que pensar que ese misticismo, tal y como aparece en Laforet, es una manera de huir del sometimiento a la religión convencional. El hecho de que Laforet dedique el libro a su “madrina de confirmación”, Lili Álvarez, y no a un “padre espiritual” del que la protagonista de la novela no parece muy necesitada, así lo hace pensar. La figura de Santa Teresa, la principal figura histórica española de autoridad femenina junto con la Reina Isabel, muestra cómo el misticismo, al basarse en la unión directa con Dios, permitía a la religiosa huir de la autoridad masculina. Para Michel de Certeau la mística es “una reacción contra la apropiación de la verdad por parte de los clérigos que se profesionalizan a partir del siglo XIII”, que privilegia la experiencia de las mujeres, los iletrados, los niños.⁵⁸ Desde luego los libros de Lili Álvarez muestran una visión feminista en su defensa de un laicado activo y crítico con el patriarcado de la Iglesia. Álvarez era depor-



Viñeta del libro *Mujercitas* de Núria Pompeia, 1975

tista, había sido una famosa campeona internacional en los años veinte y, sin duda, uno de los modelos de mujer moderna en esos años. Desde un terreno muy diferente, también Maruja Mallo, que en 1945 había declarado que la función social del artista era la de crear mitos o difundirlos,⁵⁹ se sumergió a partir de los años sesenta en mundos esotéricos, en su caso espaciales (la serie *Los moradores del vacío* de 1975).

Esa corriente que restringe el ámbito de lo femenino a lo familiar, lo infantil y lo espiritual –la “poética ingenuidad” de Campo Alange– tendrá tras el episodio místico una continuación en la tendencia ingenuista de la que participan diversas pintoras en los años sesenta. Entre ellas destaca Isabel Villar, cuya pintura, popularizada a través de las ilustraciones en *Cuadernos para el Diálogo* (una de las revistas progresistas de los setenta), es una versión esclerotizada del Aduanero Rousseau, aunque puede verse en ella una ambigua metáfora de la mujer enclaustrada. La moda *naïf* se verá sepultada con el inicio de obras críticas y feministas a finales de los años sesenta de la mano de Esther Boix, Ana Peters o Eulàlia Grau. La crítica a la alienación por parte de estas artistas utiliza elementos similares a los que encontramos en la incipiente prensa feminista, con *Vindicación feminista a la cabeza* (1976-1979); Colita o Núria Pompeia, sus ilustradoras preferentes, también desvelan la realidad alienada de las mujeres como la otra cara de la mística femenina alentada por la publicidad, utilizando en el caso de Pompeia, como harán otras artistas ya en los ochenta (entre ellas Victoria Gil), un *detournement* del comic para niñas y de las formas estereotipadas ingenuistas.

Hacia 1970 aparece un giro irónico y complejo de esa operación desmitificadora en la obra de Paz Muro o Vainica Doble, herederas ambas del soplo libera-



Delhy Tejero, *Rabina meditando*, 1930-36

dor de mayo de 1968. Aunque más explícitamente feministas, ellas son también el último episodio de la secuencia de afirmación y resistencia femenina desde la “diferencia” que iniciara Maruja Mallo y esas otras mujeres a las que Marañón hubiera llamado indiferenciadas. En su obra hay una compleja y densa investigación, maquillada tras un tono lúdico que parodia en parte ese ingenuismo tópicamente identificado con lo femenino.

Vainica Doble, el dúo musical formado por Elena Santonja y Gloria van Aerssen, no llegó a tener un gran éxito de público a pesar de que compusieron la banda sonora de algunas famosas series televisivas y de películas como *Furtivos* (1975) de José Luis Borau o *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969) de Iván Zulueta. Pero sí fue acogido con entusiasmo por una minoría –Gonzalo García Pelayo, Carlos Berlanga, Paco Clavel, los Planetas, son algunos de sus admiradores. En las sorprendentes canciones se mezclan hadas, brujas, funcionarias, vegetarianas, cuentos de Calleja, mucha comida y algo de corte y confección; igualmente combinan música diversa en la que tiene cabida desde el gregoriano al flamenco, las nanas infantiles, el *rock* o la música hindú, recuperando la heterogeneidad o hibridación, la “diferencia”, como modelo creativo que había inspirado la obra de Maruja Mallo a finales de los años veinte. Pero en sus letras encontramos también las quejas y celebraciones que habían inspirado a las feministas desde esos años, el deseo de tener un mundo propio e independiente, de exponer y convertir en público ese mundo en el que se entrecruzan, ya sin



Portada del disco *Vainica Doble*, 1970

UN METRO CUADRADO

UN METRO CUADRADO
DE TIERRA ES BASTANTE,
UN METRO CUADRADO,
CONTAPIA DE PIEDRA
TODO ÉL RODEADO.
QUE LA GENTE SEPA
QUE TODO ESO ES MÍO
Y NADIE SE ATREVA
A ENTRAR SIN PERMISO
Y, DENTRO, UN MANZANO
OTAL VEZ UNA PARRA
PARA REFUGIARSE
EN SU SOMBRA EN VERANO
CON UNA GUITARRA,
PUES NO CABE UN PIANO.
UN METRO CUADRADO
SEMBRADO DE HIERBA
Y EN ÉL RECOSTARME
UN POCO ENCOGIDA,
ROZANDO LA PIEDRA.
UN LIBRO EN LAS MANOS
CON ESTAMPAS VIEJAS
Y CANTO DORADO:
CUENTOS DE CALLEJA.
SE ESCUCHA UN GRILLO
OCULTO EN LA PARRA
UN CRI-CRI QUE ACOMPAÑA
SU CANTO SENCILLO
SON HERMANO GRILLO
Y HERMANA CIGARRA
SOBRE MI CABEZA
SE VE EL CIELO MÍO,
TODO EL CIELO PROPIO
Y PODER MIRARLO
SIN PEDIR PERMISO
CON UN TELESCOPIO
Y BAJO MIS PIES
UN METRO CUADRADO
DE MI PROPIA TIERRA
HASTA EL FONDO ADENTRADO
PARA QUE ME ENTIERREN
BAJO LA MALEZA
JUNTO A MI GUITARRA
DE PIE O DE CABEZA

Letra de la canción *Un metro cuadrado* de Vainica Doble

disimulos, lo doméstico y lo público, la calle y el interior. “Descubrimos que el mundo no era solo nuestra casa”, “Dices que soy irracional”, “Déjame que descanse un rato al sol”, “Tírate al agua, lánzate al mundo, tira enseguida los cuentos de hadas”, o esa versión de la “habitación propia” que es *Un metro cuadrado*: “Un metro cuadrado de tierra es bastante, [...] Que la gente sepa que todo eso es mío, y nadie se atreve a entrar sin permiso”, son algunas de sus letras.

Paz Muro, directora de una guardería –La casa azul– basada en un modelo abierto y creativo del mundo infantil, también participa de esa heterogeneidad. Sus acciones efímeras, con referentes en la literatura griega, Shakespeare o Samaniego, así como en la experiencia sensorial de la naturaleza, en Corín Tellado, en la ilustración para niños, en la vida cotidiana o en su experiencia pedagógica, fueron un prelude de la participación colectiva que iba a caracterizar los años de la movida madrileña. Y a medida que las acciones reivindicativas feministas tomaban mayor peso en la calle, Muro se hizo eco de ellas; como en la acción *La burra cargada de medallas* (1975), en la que ella misma se paseó por la calle subida en un burro y ataviada de tal manera que su aspecto recordaba tanto a una heroína de película como a un cuadro de Sorolla. El acto final de la acción era la entrega de medallas. Con ello, volvía simbólica y cómicamente al asunto de las condecoraciones del que las feministas de la posguerra habían hecho un caballo de batalla, pero también al puzzle de baja y alta cultura a través del cual Maruja Mallo había conseguido en los años veinte crear un arte nuevo, una iconografía popular, desde una mirada femenina y colectiva que había pasado desapercibida a la historia del arte. Pero Paz Muro inicia también con esa acción, celebrada el mismo año en que la Sección Femenina acudía a Méjico para participar en el Año Internacional de la Mujer, la crítica a la institucionalización del feminismo como coartada celebratoria, en contraste con la realidad patriarcal, una crítica que reencontramos en los Banquetes que celebró durante las primeras ferias de ARCO, acciones marginales a una feria que a su vez marginaba todo un segmento de la actividad artística femenina.

De Mallo a Muro, de Carabias a Laforet, buena parte de las artistas y escritoras que construyen por primera vez un mundo a imagen y semejanza de las mujeres, a caballo entre las generaciones anterior y posterior a la guerra, lo hacen fuera del canon dominante, tergiversándolo para hacerlo propio más que combatiéndolo abiertamente, negociando con él. Desde una ingenuidad pretendida más que real, y que funciona como pasaporte que les permite introducirse en ese canon y modificarlo gracias precisamente a su heterodoxia. La subversión de la iconografía es para ellas un arma más poderosa que la fidelidad a un estilo, y su mejor logro la creación de un tiempo propio, íntimo y colectivo a la vez, racional y vital; y de un espacio en el que los límites entre lo público y lo privado, el interior y el exterior, se rompen. Precisamente aquello por lo que fueron dejadas en un segundo plano por los historiadores y los museos; pero también, reconozcámoslo, por las galeristas, que a partir de Juana Mordó tenían ya en los años setenta un cierto control del mercado del arte.

Una de esas galeristas, Nieves Fernández, tomó la decisión de abrir su galería⁶⁰ en aquella Bial de 1976 –un año después del Año Internacional de la Mujer proclamado por la ONU– capitaneada por Bozal y su equipo de luchadores democráticos, en la que no hubo ninguna mujer. En ella se encumbró a José

Renau como raíz del arte popular realizado en España en los años treinta, y también a los representantes del informalismo –que Fernández empezaría pronto a exponer en su galería–, aquellos artistas que Maruja Mallo había encontrado a su vuelta a España como protagonistas de la cara buena del franquismo.⁶¹ Pero esa es otra cuestión con la que se abre un nuevo periodo, en el que Fernández y otras mujeres galeristas –con María Corral y Carmen Giménez a la cabeza– empezarían a ocupar puestos importantes en el sistema artístico como gestoras culturales, directoras de museos, asesoras de colecciones.⁶²

Notas

1. Maruja Mallo, “Proceso histórico de la forma en las artes plásticas” (1937), *Maruja Mallo*, Losada, Buenos Aires, 1942, p. 32.
2. *Orígenes de la vanguardia española 1920-36*, Galería Multitud, Madrid, 1974.
3. Valeriano Bozal, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Ciencia Nueva, Madrid, 1966, p. 30.
4. *Ibid.*, p. 205.
5. Maruja Mallo, *Arquitecturas*, Librería Clan, Madrid, 1949.
6. Shirley Mangini, *Maruja Mallo and the Spanish Avant-Garde*, Ashgate, Farnham, 2010, p. 198.
7. Maruja Mallo, “Lo popular en la plástica española (a través de mi obra) 1928-1936”, *Maruja Mallo*, op. cit., p. 39.
8. *Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
9. Lidia Falcón, *Los derechos civiles de la mujer*, Nereo, Barcelona, 1963.
10. Amparo Moreno, *Mujeres en lucha. El movimiento feminista en España*, Anagrama, Barcelona, 1977.
11. Condesa de Campo Alange, *La secreta guerra de los sexos*, Revista de Occidente, Madrid, 1948. Las citas en este texto son de la segunda edición, 1950.
12. María Aurèlia Capmany, *De profesión, mujer*, Plaza & Janés, col. Testigos de España, Barcelona, 1975, p. 8.
13. Al estudio de la construcción de esa retórica en torno a lo que se ha llamado “el ángel del hogar” o la “mística de la feminidad”, se dedican Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la postguerra española*, Circulo de Lectores, Barcelona, 1987 y (centrándose ya en el inicio de la sociedad de consumo en los años sesenta) en “La influencia de la publicidad en la mujer”, *Cuadernos para el Diálogo*, número extraordinario dedicado a la mujer, n° 12, 1965, así como Manuel Vázquez Montalbán en *Crónica sentimental de España*, Lumen, Barcelona, 1971.
14. Antonio Negri en *La differenza italiana*, Nottetempo, Roma, 2005, califica esas aportaciones como diferencia (siguiendo a Luisa Muraro) y resistencia.
15. “¡Mujeres a votar!”, *Estampa*, Madrid, 22 de abril de 1933. Una de las mujeres que aparecen en el reportaje, la independentista Polixene Trabudua, recuerda cómo su militancia pública, compartida con su marido, no era incompatible con un trato privado absolutamente machista por parte de este (Miren Llona, *La historia oral, una puerta abierta al pasado de las mujeres*, cdd.emakumeak.org). Hay que recordar cómo Pasionaria, la más célebre oradora de la Segunda República, se construyó una imagen como gran madre de los trabajadores, e incluso tomó su nombre de la piedad religiosa de su primera juventud, cualidades que le ayudaron en su papel público.
16. Asociado al baile español está el asunto de los trajes típicos y las artesanías ligadas al folklore, que comenzaron a estudiarse y coleccionarse. En su difusión tuvieron un importante papel las mujeres, desde las estudiosas de la etnología, enviadas a España por la Hispanic Society a la tienda que Zenobia Camprubí tuvo en el periodo de entreguerras en Madrid, al trabajo de la Sección Femenina en la posguerra. Delhy Tejero fue, antes y después de la guerra, la mejor pintora de tipos femeninos folklóricos, mientras que la bailarina Elvira Lucena realizaría en la posguerra vestidos y telas inspirados en ellos, dirigidos ya a la clientela de alta costura.
17. Margarita Nelken, “Cartas de Madrid”, *Hermes. Revista del País Vasco*, n° 36, 30 de marzo de 1919. Nelken recoge en este artículo el cambio favorable al feminismo que supuso la Primera Guerra Mundial.
18. Gregorio Marañón, *Tres ensayos sobre la vida sexual*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1926, p. 111. El libro fue el mayor éxito de la editorial, en 1934 llevaba seis reediciones. Su crítica al trabajo de la mujer aún colecciona en *La antifemina*, Barcelona, Editora Nacional, 1977, un fotolibro de María Aurèlia Capmany y Colita dedicado a todo el espectro femenino ignorado por Marañón.
19. Josep Casamartina, (ed.), *Ángeles Santos. Un mundo insólito en Valladolid*, Fundación Patio Herrero, Valladolid, 2003, p. 46.
20. Marañón, op.cit, pp. 130-131.
21. Ramón Gómez de la Serna, “Maruja Mallo”, en *Maruja Mallo*, op.cit, p. 8.
22. Citado por Luisa Carnés, “En torno al magnífico caso de Ángeles Santos”, en *Crónica*, Madrid, 23 de noviembre de 1930. Reproducido en Casamartina, op.cit., pp. 257-260.
23. Ramón Gómez de la Serna, “La genial pintora Ángeles Santos incomunicada en un sanatorio”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de abril de 1930.
24. Citado por la Condesa de Campo Alange en la segunda edición de su libro *La secreta guerra de los sexos*, op. cit., p. 20. Se trata de unas glosas que Eugenio d’Ors dedicó a dicho libro, titulándolas *La secreta paz de los sexos*.
25. Juan Ramón Jiménez, *Antología poética*, selección y prólogo de Soledad González Ródenas, Diario Público, Madrid, 2010, p. 24.
26. José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (1925), Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1996, p. 76.

27. Mangini, op. cit., p. 76.
28. Manuel Abril, "Maruja Mallo", *Revista de Occidente*, Madrid, julio de 1928, citado en Francisco Javier Pérez Rojas, *La ciudad placentera. De la verbena al cabaret*, catálogo de exposición, Museo del siglo XIX, Valencia, 2003, p. 120.
29. Virginia Woolf, *Tres guineas* (1938), Lumen, Barcelona, 1980.
30. Soledad Fernández Utrera, *Visiones de estereoscopio. Paradigma de hibridación en el arte y la narrativa de la vanguardia española*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2001.
31. Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride. Folklore of the Industrial Man*, The Vanguard Press, Nueva York, 1951.
32. Mangini, op.cit., pp. 142-143.
33. Celia Valiente Fernández, "En ausencia de un movimiento social organizado: La protesta feminista durante el primer franquismo", *VII Encuentro de investigadores sobre el franquismo*, Santiago de Compostela, 2009, <http://investigadoresfranquismo.com/pdf/comunicacions/mesa5/valiente.pdf>
34. Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2001.
35. Ortega y Gasset, op. cit., p. 170.
36. Miguel Cabañas Bravo, "Margarita Nelken. Una mujer ante el arte", *VIII Jornadas de Arte. La mujer en el arte español*, CSIC, 1997.
37. Álvaro Ribagorda, "El Comité Hispano-Inglés y la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes (1923-1936)", *Cuadernos de historia contemporánea*, n° 30, 2008.
38. Maruja Mallo, *Maruja Mallo*, op.cit.
39. Javier Herrera, "A la sombra de Luis Buñuel. Tota Cuevas de Vera –condesa, surrealista y comunista– a través de un epistolario inédito (1934-1936)", *El maquinista de la generación*, n° 17, Málaga, 2009.
40. Raquel Vázquez Ramil, "La Institución Libre de Enseñanza y la educación de la mujer en España: la Residencia de Señoritas (1915-1936)", tesis doctoral, A Coruña, 2001, http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/raquel_vazquez_ramil/capit_5_actividades_organizacion_interna_y_contactos.doc
41. Los datos sobre ella proceden de artículos periodísticos, especialmente los artículos que Mercedes Fórmica escribió, proponiendo que fuera nombrada académica o condecorada, "La señora doña María Luisa Caturla, investigadora", *Blanco y Negro*, 7 de junio de 1958 y "Doña María Luisa Caturla. La Gran Cruz del Mérito de Alfonso X el Sabio y la Academia de Bellas Artes", *ABC*, 24 de marzo de 1968. Y de conversaciones con sus nietos, Pablo del Val y Jaime del Val, en julio de 2011.
42. Pese a que es uno de los principales palacetes con jardín de los que quedan en la Castellana y fue construido por un arquitecto alemán, Alfred Breslauer, no se menciona ni en la prensa de la época ni en las guías de arquitectura. Hoy es sede de Paribas, en la calle Hermanos Bécquer. Alfred Breslauer, Wilhelm von Bode, Hermann Schmitz, *Alfred Breslauer; ausgeführte Bauten, 1897-1927*, Julius Bard, Berlín, 1927.
43. En 1919 Nelken crearía una Casa de los Niños para hijos de mujeres trabajadoras. La Gran Guerra fue un momento de gran actividad para las mujeres y sus derechos, también para las españolas.
44. Según Eugenio d'Ors también con Keyserling: "[Kocherthaler] que ha conducido sus peregrinaciones a la escuela de sabiduría de Darmstadt", en *Blanco y Negro*, sección "Gran mundo. Crónica de la semana. Ecos varios de sociedad", bajo el seudónimo de Un ingenio de esta corte, Madrid, 7 de marzo de 1926.
45. María Luisa Caturla, *Arte de épocas inciertas*, Revista de Occidente, Madrid, 1944.
46. Op.cit., p. 13.
47. Op.cit., p. 17.
48. Gregorio Morán en *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Tusquets, Barcelona, 1998, la cita como interlocutora para cuestiones artísticas del filósofo. Tanto Alfonso Reyes como Juan Ramón Jiménez se hacen eco de una relación no solo intelectual entre ellos, a diferencia de lo que sostiene el hijo y biógrafo de Ortega.
49. Agradezco esta información a Pablo del Val y a Jaime del Val, un artículo sobre la casa de Caturla que se reprodujo en *Y, revista para la mujer*, publicación falangista, en 1941.
50. María Luisa Caturla, "La Verónica. Vida de un tema y su transformación por El Greco", *Revista de Occidente*, Madrid, 1944; posteriormente le dedicaría al tema otro artículo en 1965.
51. Op. cit., p. 120.
52. María Antonia García de León, *Herederas y Heridas. Sobre las élites profesionales femeninas*, Cátedra, Colección Feminismos, Universitat de València, Madrid, 2002.
53. Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, p. 212.
54. Condesa de Campo Alange, *La poética ingenuidad de Pepi Sánchez*, Ateneo, Madrid, 1958.
55. Condesa de Campo Alange, *De Altamira a Hollywood. Metamorfosis del arte*, Revista de Occidente, Madrid, 1953.
56. Condesa de Campo Alange, *La flecha y la esponja*, Arión, Madrid, 1959.
57. Carmen Laforet, *La mujer nueva*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1956.
58. Citado por Roger Chartier, "Sociabilidad femenina y espacio público" en *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 201.
59. Mangini, op. cit., p. 175.
60. Esther Sánchez, "José López Albaladejo. 'La democracia recuperó el color de la pintura'", *El País*, extra IFEMA, 18 de noviembre de 2011, p. 3.
61. Mangini, op. cit., p. 198.
62. La galería Grupo 15, inaugurada en 1971, tuvo como directores a María Corral, Carmen Giménez y José Ayllón.

Documentos

01

Maruja Mallo: "Lo popular en la plástica española. (A través de mi obra) 1928-1936", *Maruja Mallo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942.

02

José Francés: "Palabras en la sala de Ángeles Santos", *La Esfera*, Madrid, 1 de noviembre de 1930.

03

Josefina Carabias: "¡Mujeres, a votar!", *Estampa*, Madrid, 22 de abril de 1933. [Extracto].

04

María Luisa Caturla: "Complacencia en el equívoco" (capítulo introductorio), *Arte de épocas inciertas*, Revista de Occidente, Madrid, 1944. [Extracto].

05

Condesa de Campo Alange: "Egoísmo productivo", *La secreta guerra de los sexos* (1948), Revista de Occidente, Madrid, segunda edición 1950.

06

Ana Moix: "Érase una vez... El cuento infantil desde los años 40", *Vindicación feminista*, nº 5, Barcelona, 1 de noviembre de 1976. [Extracto].

07

Tarjeta de invitación de la exposición *Etnografía (Pinturas '73)* de Eulàlia Grau, La Sala Vinçon, Barcelona, 1973.

08

Catálogo de la exposición *Etnografía 2* de Eulàlia Grau, Galería Buades, Madrid, noviembre 1974.

09

Alexandre Cirici: "Eulàlia Grau o la descodificació del caos", *Imagen y Sonido*, nº 130, Barcelona, abril 1974.

10

Cartel de la exposición *Eulàlia (Pinturas 1975)* "La cultura de la muerte", Studio Levi, Madrid, 1976.

11

Documentos y fotografías de la acción de Paz Muro: *La burra cargada de medallas*, en La Photogalería y calles de alrededor, Madrid, 1975.

12

Maria Aurèlia Capmany/Colita: *Antifèmina*, Editora Nacional, Madrid, 1977. [Extracto].

/// arufa /// a /// o

MARUJA MALLO

59 GRABADOS EN NEGRO Y 9 LAMINAS EN COLOR

1928 - 1942

ESTUDIO PRELIMINAR

POR

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA



EDITORIAL LOSADA, S. A.
BUENOS AIRES



Dibujo. 1929

LO POPULAR EN LA PLÁSTICA ESPAÑOLA

(A TRAVÉS DE MI OBRA) 1928 - 1936

Conferencia de Marni Mallo en la Sociedad "Amigos del Arte" de Montevideo, en julio de 1937.

Mi plástica es un proceso que evoluciona constantemente, es un desenvolvimiento dinámico en la forma y en el contenido. Arranca del arte popular español, que es la verdadera tradición de mi patria.

Lo popular en España es la afirmación permanente de lo nacional; es a la vez lo más universal, lo más elevado y lo más construido.

Realizo mi primera exposición en Madrid en los salones de la "Revista de Occidente", en mayo de 1928. Suma la labor que presento diez cuadros y treinta estampas. Lo que más me sorprende en estos momentos está presente en mi producción: era la calle. Lo que más me atraía era lo popular. La multiplicidad de seres y cosas.

El arte popular es la representación lírica de la fuerza

creadora del hombre, del poder de edificación del pueblo que construye cosas de proporciones, formas y colores inventados: creaciones mágicas de medidas exactas.

Las fiestas populares en España son manifestaciones que giran con el año. Son una revelación pagana y expresan las discordias con el orden existente. En el arte popular, están las alternativas de España, las batallas de las dos corrientes contrarias y decisivas: el monstruo y la tragedia frente al hombre y al poder.

En las fiestas y ferias populares, año nuevo, carnaval, verbenas y navidades, está grabado el impulso creador, la edificación consciente del pueblo. Son la afirmación vital contra el fantasma.

En estas fechas conmemorativas se reúnen las muchedumbres callejeras. El pueblo toma como pretexto la mitología y los santos para divertirse colectivamente. No siente por lo eclesiástico veneración alguna, sino que hace parodias de orden celeste y de las jerarquías demoníacas disfrazándose

con los elementos y atributos de los seres divinos y satánicos. Reproduce paraísos gloriosos y grutas infernales.

Nada extraño es en la verbenza ver a los ángeles cabalgar sobre un cerdo o guiar los automóviles de los carruseles. Con frecuencia cruzan precipitadamente las plazas del brazo de los soldados o corren perseguidos por los carabineros.

Los ángeles de las verbenas llevan coronas, alas y mantos de papel, beben cerveza y limonada y lanzan matasuegras a la cara de los frailes que se pasean entre las multitudes y se columpiaban en las barcas.

Al mismo tiempo que el demonio pasa espantado en un coche de punto, los sacerdotes tocan en las barracas y giran en las norias. Asimismo vemos en estos ritos o manifestaciones populares cómo están representados satíricamente los nobles y el ejército. Aparecen agigantados burlescamente reyes, nobles, burgueses, toreros, boxeadores y manolas. Todos estos personajes tienen presencia grotesca, realidad de fantoches. Se pasean por las calles verbeneras entre la creación del pueblo que construye carruseles y norias giratorias, barracas astronómicas, palmas, pitos, molinillos de viento, zambombas, guitarras y espantajos prodigiosos.

Reyes, magistrados, militares, presiden las verbenas con proporciones gigantescas, desmesuradas, de presencia terrible y grotesca, sosteniendo entre las manos trompetas y flautas de cartón.

Los burgueses se pasean rebosantes en los coches. Los toreros sienten terror ante un toro de cartón. El boxeador quedó vencido por una apuesta de perra chica y las manolas son ridículas y desgarradas.

En el Pin-Pan-Pum, los generales, las latas de tomates vacías, los moros, las bombillas fundidas y sor María giran alrededor de castillos y palacios haciendo de blanco a las escopetas de los marineros.

Por cinco céntimos, en el telescopio de cartón se hallan al alcance de nuestras manos los planetas y las constelaciones.

Todo el espacio está repleto de gentes diferentes y cosas diversas.

Toda la atmósfera está cargada de sorpresas mágicas y mensajes.

Entre la rotación de las norias, barracas y carruseles, bajo un cielo de fuegos artificiales, cohetes y bengalas, el pueblo vive en una constante creación formal y verbal, en una desbordante alegría, en la espléndida fabricación de cosas totales y múltiples: astros, cometas y pájaros, peces y rocas, caballos y flores, trenes, aeroplanos y barcos, flautas, trompetas, cencerros, hortensias, geráneos, sandías y melones. Entre tal universo, en estos paraísos callejeros, entre las muchedumbres luminosas surge la controversia representada en los sucesivos cambios de expresión; en la improvisación del mascarón y la guitarra, el toro y el fantasma, el esperpento y la paloma.

Así eran las fiestas y ferias populares que se realizaban en las calles céntricas y en los alrededores de la capital. ¡Madrid, capital de la gloria, centro de España! La irreverencia

y la gracia, el sarcasmo y la creación de una sociedad que asciende y se enfrenta a la sociedad dominante convirtiéndola y representándola en un mundo de fantasmas y muñecos. En una verbenza.

El pueblo de Madrid se reúne en estas fechas conmemorativas entremezclándose con las multitudes cercanas de la capital que llegan cargadas de ramos, juguetes, almendras, carracas, palmas, jarras, botijos, esteras, cestos, muebles de junco, mazapanes, contruidos con las tierras, los vegetales y la gracia de los pueblos de Alcalá, Ávila, Toledo, Colmenar, Cuenca y Tarancón.

Completa la labor que presento, los temas populares, los aeroplanos, los barcos, los trenes, las figuras y elementos de deporte y campo, el cine, las máquinas y maniqués.

A los cuadros analizados sigue la serie de "Estampas". Las "Estampas Populares" enlazan con las ferias y fiestas. Son agrupaciones de cosas diversas y objetos diferentes, narraciones líricas que asocian elementos distantes, contienen balcones al mar, tabernas, colmados, pasos a nivel, otras representan sacerdotes, toreros y manolas burlescos, pertenecientes al mundo grotesco de las manifestaciones populares.

Las "Estampas Deportivas" son una prolongación de los cuadros que llevan este mismo tema; el ideal físico que encontramos por las playas y los campos de deporte. Esta humanidad serena y triunfante en la naturaleza, en el juego y el combate contrasta con las "Estampas de Máquinas y Maniqués", evocadoras de la época romántica, sátiras alusivas a presencias anacrónicas, caballeros y damas en crisis, destenidos, protegidos por una atmósfera de naftalina y recetas medicinales, que aparecen en los palcos de la ópera y en los salones o yacen olvidados en los invernaderos de las provincias.

Estos interiores lúgubres, habitados por damas y caballeros de cuerpos incompletos, sostenidos por armaduras de ortopedia, vestidos siempre de etiqueta, auxiliados por pelucas postizas y dientes artificiales, estos personajes apollados de gestos lánguidos, siempre en interiores sordidos y nunca en las azoteas, han sido desplazados ya por los maniqués de cera que se consumen enjaulados en las vitrinas de los escaparates lejos de la luz solar, rodeados de agónicas lunas, ojos de cristal, rosas, violines, golondrinas, mantos, sombreros, guantes de luto y antifaces; naturalezas muertas, realidad ilusionista iluminada por faroles de gas, alumbrada por lámparas de acetileno. Maniqués que encontramos en todas las ciudades aturridos por la aparición de la velocidad, sobresaltados por las máquinas.

Las "Estampas Cinemáticas" son sensaciones visuales, la simultaneidad producida por el dinamismo callejero. Las plazas azotadas por el terror, los mecanismos asociados y discordantes, los seres, las máquinas, los rascacielos, los anuncios luminosos, se superponen precipitadamente entremezclándose con los sucesos siniestros de la vida diaria de las ciudades.

"Dibujos de 1929", "Figuras de Guñol" y "Colorín Colorete". Suman veintidós dibujos y viñetas. Pertenecen a los temas populares.

☆

En mayo de 1932 realizo mi segunda exposición en París, "Galerie Pierre". Dieciséis cuadros forman la serie que contiene "Cloacas" y "Campanarios", plástica que ha surgido de los arrabales y de las afueras de Madrid.

En estos momentos me impresionaba la naturaleza eliminando las basuras, la tierra incendiada y encharcada. Las cloacas empujadas por los vientos. Los campanarios atropellados por los temporales. El mundo de las cosas que forman, con que frecuentemente tropezaba por las estaciones de circunvalación es la base fundamental del contenido de la labor de aquel momento.

Sobre el suelo agrietado se levanta una aureola de escombros. En estos panoramas desolados, la presencia del hombre aparece en las huellas, en los trajes, en los esqueletos y en los muertos. Esta presencia humana de realidad fantasmal que surge en medio del torbellino de las basuras, se suma a las piedras sacudidas, a los espacios cubiertos de ceniza, a las superficies inundadas por el légamo, habitadas por los vegetales más ásperos y explorada por los animales más agresivos. A esta naturaleza terrestre, a estos campos derrotados se asocian los templos derrumbados, las imágenes destruidas, los trajes eclesiásticos agónicos, las máquinas y las armas en ruinas.

Por los lugares arrasados sembrados de fósiles y excrementos encontraba las huellas impresas en el barro estampadas en los vegetales desterrados.

En los terrenos abrasados de montañas calizas y hoyos de carbón están clavados los espantapájaros, los espantapájaros anatomías de clavos y estacas que ostentan por cabeza orinales y escobas. Estas patéticas armaduras de empaque funesto sostienen vestimentas civiles deshabitadas, trajes clericales vacíos; los harapos hinchados y desgarrados por los vientos.

Cerca de los parajes derrotados están las construcciones derruidas, los antros de fósiles. Sobre las piedras húmedas se desarticula la armonía de los esqueletos entre la descomposición de los barriles y guitarras. Los mapas manchados se desgajan. Bajo una perspectiva de arcos y telarañas, el galope del mar empuja las bodegas.

En la boca de los pantanos se deforman los cuerpos de los decapitados, sobre la tierra humeante, tierra donde se secan las zarzas y mueren las setas; pero donde florecen los excrementos y triunfan las basuras.

Del estiércol petrificado brotan los cardos sosteniendo residuos de mitras, chisteras y andrajos. Las hojas fecales y retorcidas emigran al interior de los zapatos desvencijados, se detienen al borde de las huellas abiertas en el lodo. Los cauces arrastran las setas y las zarzas sin rumbo.

Al mismo tiempo que las cenizas contradicen la agresivi-

dad de los lagartos que revientan en el polvo, los sapos estallan en las tinieblas cenagosas. El presagio del cuervo es víctima de las sacudidas eléctricas.

Entre las superficies cargadas de elementos despreciados y vagabundos, se levantan las levitas espectrales rociadas de colillas. Las sotas patean los techos moribundas, rodeadas de calaveras de burros.

En las arenas movedizas yacen las máquinas y las latas destrozadas, salpicadas de espinas de pescado y huesos de gallina, entremezcladas a las cavernas de cáscaras que oscilan vacilantes, asociadas a las arañas y culebras que explotan en las letrinas. En la tierra están clavadas las espadas y los cuchillos.

Todo está calcinado y mordido por el azufre. Todas las cosas están oxidadas y mohosas. En la naturaleza constante de esta realidad sin existencia velan las sotas y las levitas, gloria de los estropajos.

Semejantes a las cloacas son los campanarios a los que conducen las escaleras tenebrosas, las cadenas y los garfios. Los lúgubres y desvencijados campanarios, atolladeros de fantasmas anacrónicos y roperos de espantajos donde los suelos están sembrados de palmas y coronas pisoteadas. En los muros, las mismas manos que formaron la cruz con sangre han impreso sus huellas.

En los tétricos desvanes, las coronas deformadas alternan con las astas, los rabos y las escobas, aureolas de las imágenes supraterrrestres que muestran sus desnudos relleños de aserrín sostenidos por alambres quebrados, cuerpos que han sido venerados en otras fechas en los altares y que se entrecruzan a las alcayatas oxidadas y a los mantos que penden de las paredes resquebrajadas.

En los interiores corroidos y solitarios se acaban los elementos de las representaciones místicas entre las piedras gastadas cubiertas de telaraña, entre las maderas que se consumen deshechas por la polilla, habitadas por las ratas, anuncio de las cosas sin destino.

Los suelos y los muros de los templos se desploman hasta las charcas de los sótanos, se elevan hacia los techos invadidos por los relámpagos y las hogueras. Éstos eran los panoramas necrológicos que encontraba en el centro y en los vertederos de los alrededores de la capital (1929-1931). Las edificaciones de los templos derrocadas, la destrucción de las cloacas establecidas. La realidad más frecuente y tangible con que tropezaba; la agonía de la superstición, la hecatombe de las basuras que ruedan hacia las alcantarillas buscando el subsuelo, al mismo tiempo que en los fúnebres campanarios reina el estertor de las representaciones rituales.

☆

Esta afirmación combativa expresada en las dos exposiciones mencionadas se transforma en su contraria. Así como en los temas populares, entre los múltiples seres y cosas, en las ferias y fiestas populares surge la irreveren-

cia y la parodia ante las jerarquías celestes e infernales y el sarcasmo ante el orden existente. Así como la descomposición de los templos y la derrota de las cloacas establecidas.

Esta manifestación destructora se transforma en el deseo de edificación, en el anhelo de llegar a construir de nuevo ese conjunto de cosas que responde a la materialidad y conciencia universal, así como el ansia de hallar un nuevo lenguaje formal para representar la realidad con la que nos sentimos íntimamente solidarios.

Mi pintura de caballete se ha dirigido al escenario, al muro. Se ha incorporado a la cerámica, es decir a tomar parte integrante en la arquitectura y en la labor colectiva. Si el origen de la expresión es la plástica, el origen de la pintura es la decoración.

"Arquitecturas minerales y vegetales", "Construcciones rurales", "Plástica escenográfica" y "Cerámicas" es el conjunto diverso que compone esta exposición, organizada por "Amigos de las artes nuevas" (Madrid, mayo 1936).

La naturaleza es lo que comienza a atraerme: hallar un nuevo orden. El orden es la arquitectura íntima de la naturaleza y del hombre, la matemática viviente del esqueleto. En la naturaleza clarividente y misteriosa, espontánea y construida, desprovista de fantasmas anacrónicos, analizo la estructura de los minerales y vegetales, la diversidad de formas cristalinas y biológicas sintetizadas en un orden numérico y geométrico; en un orden viviente y universal. Al mismo tiempo que me atrae la construcción mágica de los minerales y vegetales siento la necesidad de hallar un nuevo idioma plástico para expresar este mensaje latente e inédito que me sorprende en la naturaleza, que aparece en la realidad triunfante de las redes y de las hoces.

"Arquitecturas minerales y vegetales" son doce óleos que representan piedras y frutas, anatomías líricas sobre tierras aradas recolectadas o agrestes, son el comienzo de la obra empezada a fines de 1932. Siguen a éstos, dieciséis dibujos: "Construcciones rurales" o hallazgos de mis exploraciones a los campos de Castilla, donde encuentro materias y formas eternas, nuevas realidades, nuevas fisonomías humanas; bases y signos centrales o principios fundamentales para ir construyendo nuestro fin; una nueva realidad que irá creando un orden plástico inédito. La integración del fondo y la forma, la Unidad.

En el suelo de España los pueblos de mar y tierra dialogan con los astros, colaboran con las constelaciones. Pueblos de España dominadores de mar, tierra y aire, héroes en la naturaleza, edificadores de ciudades. En los campos de labor las tierras aradas, sembradas, recolectadas, son manifestaciones que giran con el año como esfera de instrumentos de trabajo.

Las faenas, las noches y los días, compenetración de arados y lunas, soles y hoces, graneros y estrellas. Campos agostados y deshechos por las heladas donde el pan, el

vino, el aceite se desbordan hasta las ciudades y se extienden hasta el mar. Las espigas brotan palpitantes por la mano del hombre, los viñedos estallan por todas partes por la mano del hombre, los olivos invaden los espacios por la mano del hombre; manos que tejen, modelan, construyen, heroicas en la naturaleza, edificadoras de ciudades.

Por las sobrias llanuras de Castilla sobre las eras y las huertas, cerca de los trillos y las norias están las creaciones campesinas, los graneros y las chozas que encierran las cosechas y las semillas; las edificaciones populares o que con frecuencia se encuentran por los caminos, los pozos y los hornos, el agua y el fuego, anatomías de estas arquitecturas rurales.

Los molinos y las bodegas, los establos y las cuadras, solidarios del trigo, las vides, los rebaños y los ganados, hermanos de estas construcciones de minerales y vegetales, naturaleza transformada por la magia del hombre en creaciones formales, en cuerpos inventados, como los diversos instrumentos de labor y los múltiples utensilios: arados, palas, azadas, hoces, guadañas, rastrillos, horquillas, rodillos, jarras, botijos, carros, muebles y esteras, creaciones de acuerdo con una realidad viviente. Pueblos que he llevado al plano, a mis dibujos de composiciones armónicas, a abstracciones vivientes, a construcciones animadas. Dibujos que originan una plástica escenográfica ante la íntima necesidad de llevar de lo estático a lo dinámico estas naturalezas y estas arquitecturas humanizadas que van del plano al espacio a tomar cuerpo y acción, para un teatro de expresión popular que realizo con materias vivas.

Trabajos manuales que incorporo al escenario, materia de minerales, vegetales y animales, trasplantadas a mis telones en forma de astros y estrellas, sobre tierras verticales o superficies arenosas.

Tierra, arena, paja, juncos, corchos, materias cristalizadas en estructuras planetarias adheridas a llanuras y cerros.

Espacios de matorrales, espartales y rastrojos.

Troncos, virutas, aserrín, cereales, hortalizas, retamas, esparto, lana, y arpillera transformados en cuerpos humanos; la naturaleza y los pueblos expresando un contenido que encauzo en un teatro integral, donde la escenografía es creación y ciencia arquitectural, con escenarios de una conciencia armónica en el espacio, con una consonancia entre cada parte y el todo, compuestos de superficies y cuerpos reales tangibles y sólidos y donde los personajes se mueven en todas direcciones respecto a las seis caras del escenario, dando a la representación vivacidad y fuerza dinámica, sometidos a juegos de luz y agrupaciones escénicas ordenadas. El principio fundamental del teatro es adiestrar el cuerpo humano convirtiéndolo en un instrumento de la creación escénica. Empleo el cuerpo humano como esqueleto mecánico para mis arquitecturas escultóricas, que se moverán relacionándose con la unidad dinámica

escenográfica. La entrada de un personaje en escena es para mí la presencia de un cuerpo con la forma, color y materia que le corresponde y estará en relación con la organización total escenográfica, llevando cada personaje su máscara propia, fija o móvil, siendo los elementos restantes giratorios o estáticos. Todo reducido a una expresión simple, inmediata y esencial.

Las veinte "Cerámicas" presentadas son armonías circulares, composiciones ornamentales que representan la naturaleza que con más frecuencia encuentro por las tierras de España. El trigo, el olivo, los viñedos; tres vegetales universales.

El toro, el caballo, el carnero, tres animales constantes en el suelo de España; pájaros y peces; vegetales y animales solidarios del trabajo del hombre: elementos que reúno en mi pintura, donde están asociados el caballo y las espigas, el toro y los racimos, las aceitunas y los corderos. Caballo y pan que responden a las tierras ocreas de Castilla. Los toros y el vino que surgen en las tierras rojas de Castilla la Nueva y Andalucía. Los carneros y el aceite que brotan en las tierras pardas de Castilla la Vieja y Extremadura, organismos inherentes a los trazados ordenadores de mis "Cerámicas", elementos vitales en consonancias de un rigor dialogante que realizo con formas geométricas y numéricas, es decir, con formas legales y colectivas porque son medibles, reales o concretas.

Redes triangulares, rectangulares, pentagonales sobre círculos son los organismos vivientes mencionados, estructuras vivas ordenadas, realidad recreada donde la ley y el contenido se requieren mutuamente.

Esta presencia y ausencia humana, constante en mi labor, que aparece en los "Temas populares", "Máquinas y maniquís", "Temas cinemáticos", "Cloacas" y "Campanarios", "Naturalezas humanizadas" y "Arquitecturas vivientes", son presencias mágicas que engendran una concepción plástica del hombre; son signos precursores que determinan

formas humanas inéditas de acuerdo con una nueva concepción del universo, universo que reclama un nuevo orden, formas humanas que respondan a la nueva realidad y puedan traducirse en lenguaje.

Así es la evolución de mi pintura, producción que arranca del arte popular del hombre (1928), cuya forma va subterráneamente por debajo de la transformación de mi obra y brota en conjunción con otras realidades. "Sorpresa del trigo" (mayo 1936) es como el prólogo de mi labor sobre los trabajadores de mar y tierra, compenetración de elementos materiales. El trigo, vegetal universal, símbolo de la lucha, mito terrenal. Manifestación de creencia que surge de la severidad y la gracia de las dos Castillas, de mi fe materialista en el triunfo de los peces, en el reinado de la espiga.

Paralelamente al contenido, la plástica evoluciona del realismo objetivo (1928) a la destrucción objetiva (1932). Estas realidades visuales se transforman en realidad subjetiva (1936), en razón ordenadora, razón que cumple la función de reintegrar a la unidad las propiedades plásticas de un cuadro.

La composición improvisada y barroca de las dos primeras exposiciones, se convierte en los dibujos y teatros en precisión armónica, en armonías de un rigor dialogante en las "Cerámicas" cuyos trazados directores son anatomías matemáticas que sirven de andamiaje a la representación, siendo recíprocamente la representación el trazado mismo.

Resultado del proceso biológico de un cuadro son las "Cerámicas" y "Sorpresa del trigo" donde la forma, claroscuro, color y materia responden a la unidad, unidad que requiere incorporarse a la arquitectura.

MARUJA MALLO.

Buenos Aires, 31 julio 1937.

SALON DE OTOÑO

PALABRAS
EN LA SALA
DE
ANGELES
SANTOS

Cabezas



En sueños

Visitante primero.—Si, sin pretensión de cuando en cuando estos reactivos, estas revelaciones podemos contra el amehueco ambiente artístico español. Pero, ¿cómo que por ahora está este mismo dentro del ambiente influyente, en el momento de la difícil digestión de las páginas en papel craso? de la *Devotee Kunst und Dekoration*, dogmática con voracidad juvenil.

Coro de chicos.—[Maravilloso! Todo maravilloso!]

Coro de chicas.—[Espantoso! Todo repugnante!]

Visitante primero.—Porque fijarse antes cómo estamos en presencia de un muestrario de estilos y períodos estilísticos. Tendría catalogarse cada cuadro con nombres de autores del resto. Residuos de tendencias. Purgatorio de teorías que ya concluyeron su misión desinfectante al otro lado de Viciaviva o de Totipotencia. Desde el bodegón, extenuado al punto, fresco con polvos de ladrillo, de Casio. Y en medio, qué curioso zafrañando de pueriles, donde perduran las pulsaciones expresionistas del *arte primitivo*.

Coro de chicos.—[Todo repugnante! Espantoso!]

Coro de chicas.—[Todo maravilloso! Maravilloso!]

Visitante segundo.—¡Qué patológica, sobre todo. No son teorías estilísticas lo que es pero los nuevos al abito, en el sentido. Con toda clase de respecto a la reposte. Sentos y acuos como un elope, que como el genio es en el fondo un desequilibrado que para el quietan los milanes de equilibrios del siglo XIX y el escaso millón y medio de equilibrios que todo al mundo de hoy, me parece está en presencia de lo que gresite Laleña llama «sentos inconsciente de los

turbulencias de la subconsciencia del artista» ó de predominio de la significación latente sobre el contenido manifiesto. Porque yo no creo con usted que esta sobredita copie a los expresionistas. Es que se despierta en ella la virulencia de un complejo, según Piaget.

Coro de chicos.—[Maravilloso! Todo maravilloso!]

Coro de chicas.—[Espantoso! Todo repugnante!]

Visitante primero.—Es irrisorio con insinuarse del neurótico, del psicopático en el arte y la literatura. También son viejas más allá de Chacón y de Cerdilla una obsesión de suponer equívoco ó equívoco a todo puer que no está en condiciones de poder recitar con un integrador de los de escudo real en el dintel de su puerta y en el óvalo de sus cartuchos ó a todo poeta detenido en Gustavo Adolfo Bécquer. Dije usted en paz con su crítica de élite. Me sé de memoria lo de las disonancias progresivas en la degregación mental patra y la de las deformaciones sistematizadas. Aquí...

Coro de chicos.—[Todo maravilloso! Maravilloso!]

Coro de chicas.—[Espantoso! Todo repugnante!]

Cabezas
Cabezas de Anjo,
de Bécquer

La Esfera

39

VISITANTE PRIMERO. — ¡Caray, amigos míos! Estas turbas no nos dejan entender. Sepáramos un poco de ellas. Bueno. Como les decía, aquí no hay sino una indigestión fatal de tragarse libros y reproducciones gráficas de revistas de arte. Esta señorita no pintaría así si antes de ella no hubieran pintado Cezanne y Chagall, y Zak, y Waroquier y Sedlitz, y Max Urdit, y Heinrich Nasse, y Dehl, y Heinrich Camppold, y Fritz Burmann, y Carl Meise, y Wolheim y Max Beckmann, y...

VISITANTE TERCERO. — ¡Clárese, amigo mío! Se está usted estropeando la laringe con esos gurgarismos germánicos. Como me curo. — ¡Repugnante! ¡Todo espantoso!

CORDO DE SNOBS. — ¡Maravilloso! ¡Todo maravilloso!

VISITANTE SEGUNDO. — ¡Sí! ¡Nombrecitos a mí! Mire usted, creíamos que efectivamente estas pinturas, que sólo se parecen unas a otras en lo desagradable de los temas y lo rebucado de la fealdad presentada, respondían a un contagio rutinario fácil de curar en la clínica juvenil de la señorita Sauter, si antes también no existiera Freud, el gran revelador de las subconciencias ajenas, y no se hubieran escrito *Der psychologische und biologische Untergrund des Expressionismus*, de Pfister, y *Grundzüge einer Physiologie und Klinik der psychopathischen Persönlichkeit*, de Jaeschke; *Blüthen der Geisteskrankheit*, de Pinhorn, y las *Reflexionen über die Inspiration in der Kunst* y en la ciencia, de Gerardo Lafita... que también, ¡puff!, sépalos usted. Y si no le bastan a usted, los de Rója, de Modigliani, de Nardone, de Jones, de Sadger, de Morgenthaler, de Marciszewski, de Kretschmer, de Lombroso, de Dychowski.



Miles haciendo música



Jefes de la misma especie



Perseus abierto
Cordón de Angélica
Sauter
(Pala. Corde)

CORDO DE SNOBS. — ¡Maravilloso! ¡Todo maravilloso! ¡Coro de cirios. — ¡Espanto! ¡Todo repugnante! ¡Hay que cagarse la naturaleza por medio de la vida, como dice Mander de Bregel!

VISITANTE SEGUNDO. — ¡Usted sabe lo que es la exteriorización subrepticia del instinto egotístico!

VISITANTE TERCERO. — ¡Calma, señores, calma!

VISITANTE PRIMERO. — ¡Diga usted algo, hombre...

VISITANTE TERCERO. — ¡Humildemente! Si no me dejan ustedes hablar, me pasa lo que le está sucediendo a la señorita Sauter, que se entre amos y otros, los que quieren cararla y los que quieren enloquecerla, no la van a dejar decir lo que ella siente de verdad. Yo, amigos míos, no tomara esos pintores que usted dice ni he leído esos especialistas en enfermedades mentales y en psicología sexual que usted cita. Yo sólo veo los cuadros de la señorita Sauter y salvo un año indecible por la extravagancia y el mal gusto, encuentro en ella esas dotes extraordinarias de pintor. Quien hace eso, *Rodriguez* que está al lado de los cuatro mascarones acortados que se reparten las facciones de uno, es un colorista admirable. Si no me acusan de hipocresía, diría que ese *Rodriguez* es algo que no estamos acostumbrados a ver en nuestra pintura del Salónculo del Circolo de Belas Artes y de las Exposiciones llamadas Nacionales. Quien ha pintado esa muchacha sentada en el centro de una habitación, entre un budo y un espejo, no es un parodista de buenas pinturas ni un caso patológico. Es ni más el menor que un pintor... que si usted y usted no la estropea y se atreviera a oír su hacerlos como a los ceres de los snobs y de los cirios hará algo extraordinario y perturbador en la pintura española.

CORDO DE SNOBS. — ¡Maravilloso! ¡Todo maravilloso! **CORDO DE CIRIOS.** — ¡Repugnante! ¡Todo repugnante! ¡Una vez que se va a cagarse!

JOSÉ FRANCÉS

José Francés: “Palabras en la sala de Ángeles Santos”, *La Esfera*, Madrid, 1 de noviembre de 1930.

VISITANTE PRIMERO.- Sí. Son necesarios de cuando en cuando estos reactivos, estos revulsivos poderosos contra el ambiente artístico español. Pero, ¡lástima que por ahora esté ello mismo dentro del caotismo influencial, en el momento de la difícil digestión de las páginas en papel *couché* de la *Deutsche Kunst und Dekoration*, deglutidas con voracidad juvenil!

CORO DE SNOBS.- ¡Maravilloso! ¡Todo maravilloso!

CORO DE CIEGOS.- ¡Espantoso! ¡Todo repugnante!

VISITANTE PRIMERO.- Porque fíjense ustedes cómo estamos en presencia de un muestrario de estilos y prejuicios estéticos. Podría catalogarse cada cuadro con nombres de autores diferentes. Residuos de tendencias. Purgantes de teorías que ya cumplieron su misión desinfectante al otro lado de Vicalvaro o de Torreldones. Desde el bodegón cezanniano al busto, reseco con polvo de ladrillo, de Cossío.

Y en medio, ¡qué curiosa zarabanda de pintores, donde predominan las guturaciones expresionistas del *herr professor*!

CORO DE CIEGOS.- ¡Todo repugnante! ¡Espantoso!

CORO DE SNOBS.- ¡Todo maravilloso! ¡Maravilloso!

VISITANTE SEGUNDO.- Pintura patológica, señor mío. No son teorías estéticas lo que es preciso invocar ahora, sino científicas. Con toda clase de respetos á la señorita Santos y acaso como un elogio –porque como el genio es en el fondo un desequilibrado que para sí quisieran los millones de desequilibrados del siglo XIX y el escaso millón y medio de equilibrados que resta al mundo de 1930–, me parece estar en presencia de lo que nuestro Lafora llama “síntesis inconsciente de las turbulencias de la subconsciencia del artista” o de predominio de la *significación latente* sobre el *contenido manifiesto*. Porque yo no creo con usted que esta señorita copie a los expresionistas. Es que se despierta en ella la “virulencia de un complejo”, según Pfister.

CORO DE SNOBS.- ¡Maravilloso! ¡Todo maravilloso!

CORO DE CIEGOS.- ¡Espantoso! ¡Todo repugnante!

VISITANTE PRIMERO.- Es irritante ese inmiscuirse del neurópata, del psicoanalista en el arte y la literatura. También son viejas más allá de Chinchón y de Cercedilla esa obsesión de suponer equizoide ó equizofrénico a todo pintor que no esté en condiciones de poder rivalizar con un fotógrafo de los de escudo real en el dintel de su puerta y en el zócalo de sus cartulinas o á todo poeta detenido en Gustavo Adolfo Bécquer. Déjeme Usted en paz con su crítica de clínica. Me sé de memoria lo de las “incoherencias progresivas en la disgregación mental pura” y la de las deformaciones sistemáticas. Aquí...

CORO DE SNOBS.- ¡Todo maravilloso! ¡Maravilloso!

CORO DE CIEGOS.- ¡Espantoso! ¡Todo repugnante!

VISITANTE PRIMERO.- ¡Caray, amigos míos! Estas turbas no nos dejan entender. Separémonos un poco de ellas. Bueno. Como les decía, aquí no hay sino una indigestión fatal de tragarse libros y reproducciones gráficas de revistas de arte. Esta señorita no pintaría así si antes de ella no hubieran pintado Cezanne y Chagall, y Zak y Waroquier y Sedlacek, y Max Unold, y Heinrich Nauen, y Diehl, y Heinrich Campendok, y Fritz Burmann, y Carl Mense, y Wollheim y Max Beckmann, y...

VISITANTE TERCERO.- ¡Cálmese, amigo mío! Se está usted estropeando la laringe con esos gargarismos germánicos.

CORO DE CIEGOS.- ¡Repugnante! ¡Todo espantoso!

CORO DE SNOBS.- ¡Maravilloso! ¡Todo maravilloso!

VISITANTE SEGUNDO.- ¿Sí? ¿Nombrecitos á mí? Mire usted, creeríamos que efectivamente estas pinturas, que sólo se parecen unas á otras en lo desagradable de los temas y lo rebuscado de la fealdad preconcebida, respondían a un contagio estético fácil de curar en la edad juvenil de la señorita Santos, si antes también no existiera Freud, el gran revelador de las subconsciencias ajenas, y no se hubiera escrito *Der psychologische und biologische Untergrund des Expresionismus*, de Pfister, y *Grundzüge einer physiologic und Klinik der psychophysischen Persölnlichkeit*, de Jaensch; *Bildnerei der Geisteskranken*, de Prinzhorn, y las *Reflexiones sobre la inspiración en el arte y en la ciencia*, de Gonzalo Lafora..., que también pinta, súpalo usted. Y si no le bastan a usted, lea á Réja, á Morselli, á Nordau, á Jones, á Sadger, á Morgenthaler, á Marciniowski, á Kretschmer, á Lombroso, á Bychowski...

CORO DE SNOBS.- ¡Maravilloso! ¡Todo maravilloso!

CORO DE CIEGOS.- ¡Espantoso! ¡Todo repugnante!

VISITANTE PRIMERO.- ¡Hay que engullirse la naturaleza por medio de la visión, como dice Mauder de Bruegel!

VISITANTE SEGUNDO.- ¿Usted sabe lo que es la exteriorización subrepticia del instinto egoárquico?

VISITANTE TERCERO.- ¡Calma, señores, calma!

VISITANTE PRIMERO.- Diga usted algo, hombre...

VISITANTE TERCERO.- (*Humildemente.*) Si no me dejan ustedes hablar. Me pasa lo que le está sucediendo á la señorita Santos, que entre unos y otros, los que quieren curarla y los que quieren enloquecerla, no la van á dejar decir lo que ella sienta de verdad. Yo, amigos míos, no conozco esos pintores que usted dice ni he leído esos especialistas en enfermedades mentales y en psicología sexual que usted cita. Yo sólo veo los cuadros de la señorita Santos y salvo un afán indudable por la extravagancia y el mal gusto, encuentro en ella unas dotes extraordinarias de pintor. Quien hace ese *Bodegón* que está al lado de los cuatro mascarones acartonados que se reparten las facciones de uno, es un colorista admirable. Si no me acusaran de hiperbólico, diría que ese *Bodegón* es algo que no estamos acostumbrados á ver en nuestra pintura del Saloncete del Círculo de Bellas Artes y de las Exposiciones llamadas Nacionales. Quien ha pintado esa muchacha sentada en el centro de una habitación, entre un balcón y un espejo, no es una parodista de ismos pictóricos ni un caso patológico. Es ni más ni menos que un pintor..., que si usted y usted no la estropean y se acostumbra á oír sin hacerles caso á los coros de los snobs y de los ciegos hará algo extraordinario y perdurable en la pintura española.

CORO DE SNOBS.- ¡Maravilloso! ¡Todo maravilloso!

CORO DE CIEGOS.- ¡Espantoso! ¡Todo repugnante!

UNA VOZ.- ¡Que se va á cerrar!

1933.11.22 - 1933.11.22

30 ctms.

Director
Propietario:
Luis Montiel

Redactor-jefe:
Vicente
Sánchez Ocaña

Revista Gráfica = Paseo de San Vicente, 18 = MADRID



¡MUJERES, A VOTAR!

esta es la invitación que hace la República a todas las españolas para que acudan a las urnas e intervengan con sus votos en la administración y en la política del país. Vea usted en las páginas 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 la interesantísima información de nuestra colaboradora Josefina Carabias, que ha recorrido las provincias castellanas y los pueblos del Norte para dar a conocer a nuestros lectores la actitud de las mujeres españolas ante las elecciones de mañana. (Foto Sem.)

¡Mujeres, a votar!

Estampa

NUESTRA colaboradora Josefina Carabias ha recorrido varias provincias castellanas y numerosos pueblos del Norte para dar a conocer a los lectores de ESTAMPA la actitud de las mujeres españolas ante las contiendas políticas, en las que han sido invitadas a intervenir por la República que les ha concedido el voto. Por primera vez, mañana, las mujeres españolas harán uso del derecho del sufragio. Vean en el reportaje que publicamos a continuación lo que opinan las nuevas electoras.



La preocupación política lleva hoy de inquietud a la mujer. Vean el aspecto del Teatro Calderín, de Valladolid, durante un mitin tradicionalista.

ciendo la mujer por el camino—. Eso que llaman ahora la cuestión social nos trae de cabeza. Casualmente yo iba hoy con prisa, porque a las ocho tenemos las mujeres una junta en la Casa del Pueblo...

—¿Las mujeres?

—Sí, nosotras solas. Desde que ha venido la República mandamos las mujeres en los pueblos tanto como los hombres. Antes ellos no nos dejaban meter baza en nada, pero ahora, con el aquel de que tenemos voto, pues que se han dado cuenta de que nos tienen que dejar manejar.

—¿Y qué es lo que hacen ustedes?

—Hacen muchas cosas y mejor que ellos, porque



«Lo que más me molesta es que se mezcle la religión con la política» dice a Josefina Carabias, la tesorera de los republicanos de Valladolid, señora viuda de Santelices.

Mañana acudirán por primera vez a las urnas las mujeres españolas

A dos kilómetros de un pueblecito de la provincia de Avila en, contramos una mujer que caminaba detrás de un borrico cargado de leña. Al vernos parados en medio de la carretera se detuvo y se dirigió a nosotros con aire jovial.

—¿Qué les pasa a ustedes? Es quise que se les ha estropeado el automóvil. Véase, el mío no marcha...

La mujer era simpática, y después de habernos pasado la tarde sola en el campo haciendo leña, tenía ganas de conversación.

—Si ustedes creen que yo los puedo ayudar en algo

—continuó—, aquí estoy ya todo lo que gusten de mandar, y si la señorita tiene prisa por llegar al pueblo, yo no puedo hacer más que dejar aquí la leña y llevarla en el burro.

—No..., déjelo..., esto va a ser cosa de poco tiempo...

—¿Y eso qué importa? La señorita se viene conmigo en el burro y luego, si el chafe arregla eso pronto y nos ataja, por con amonarse otra vez en el auto..., lo arregle.

Tal acento de sinceridad puso la pobre mujer en sus palabras que me hizo aceptar, con la condición de que no descargara la leña. Yo iba con ella caminando detrás del burro.

—Este pueblo está muy revolucionado—me iba di-



Las normalistas vallisoletanas, a pesar de sus pocos años, no sienten simpatía por las gentes de izquierda.

ARTE de EPOCAS **INCIERTAS**

Por

MARIA LUISA CATURLA

Revista de Occidente
* * Madrid * *

COMPLACENCIA EN EL EQUIVOCO

PUNTO de partida de estas reflexiones fué el Arte de la hora en que surgieron. Las transcribiré tal y como se presentaron en la contemplación de las obras artísticas de hará unos quince años. Irá viéndose, a través de ellas, cómo en casi todo producto formal de una época aún muy próxima a nosotros desaparecen las demarcaciones, se suprimen barreras y diques, tiende el esfuerzo artístico, no a precisar, sino a confundir.

En aquellos decenios primeros de nuestro siglo xx, el Arte, a lo delimitado, prefiere lo fluctuante; a lo firmemente asentado, lo huidizo e inseguro; evita a las formas artísticas la clara expresión de su funcional cometido y cultiva una extraña *complacencia en el equívoco*.

Esta insalubre complacencia ha venido siendo obligado ingrediente del Arte todo de nuestro siglo, y casi me atrevería a decir que la clave para penetrar en su arcano y desconcertante ser. Forma la esencia de su estilo. Sin esa como delectación en lo equívoco que por algún lado asoma siempre en los productos artísticos, no serían éstos representativos

de su momento, hasta el punto de que entre 1910 y 1930 no se produce obra cabal y neta en ninguna dimensión del Arte que no sea, a la vez, una obra rezagada. Toda la producción espiritual procurará habitar la linde que debiera separar el campo de las realidades comprobadas del ámbito impreciso de la «irresponsable imaginación». Será esencial que pueda efectuarse entre aquéllas y éste un movimiento de vaivén. Con tal de provocar oscilaciones y titubeos, se echará mano de ardidese nunca vistos en el Arte. Este se verá colocado sobre un bisel, viviendo de la tensión de su incómoda postura. Sólo ella impedirá que la muerte inmóvilice de manera absoluta las formas artísticas.

* * *

Es la pintura actividad artística cuya flexibilidad permite casi ilimitadas combinaciones de la fantasía. Será, pues, aquella de las Artes plásticas que consiga mejores armadijos y más fácilmente logre el equívoco apetecido.

En los inextricables conglomerados cubistas, debajo de una cosa trasciende ya la presencia de otra. Ninguna es ella misma por entero, sino en parte también la vecina, sin dejar de ser, al propio tiempo, lo que de por sí es. Son las famosas transparencias e «interferencias» del Cubismo uno de los medios por los cuales consigue este arte alcanzar su opción al desconcierto. Hacer transparente una forma es darle sentido equívoco, para que, siendo,

no sea, y así, el Cubismo, que en sus comienzos ya tenía del cristal la dureza y las aristas, además se hace translúcido. Los cuerpos sin diafanidad quedarán en entredicho merced a su colorido gradado. Cuando el Arte aspira a claridad de la forma, busca la asistencia del color que comience y termine con ella. El Impresionismo, al envolver los objetos en luz iridiscente, los había privado de existencia particular. El mundo todo, bajo el pincel impresionista, se volatiliza, se deshace en polvo multicolor, se transforma en bruma luminosa y evanescente. Al Arte denominado ya Cubismo, y que de estado gaseoso pasa a nueva condensación, no retorna, sin embargo, ya el color local que corrobora cuanto cubre. La pintura se hace monocroma, parda o gris, y se vale de gradaciones; pero éstas no son aplicadas a favor de la forma; antes bien, contra ella, y colaborando en hacerla indecisa. El color gradado, cuando se pone al servicio del volumen, acentúa los valores táctiles de la pintura, aumentando su corporeidad y presencia. Pero si su degradación es independiente, y hasta contraria a aquella forma sobre la cual modula, tendrá la virtud de descorporeizarla y contribuirá a su negación. Nuestro «Arte decorativo» ha empleado hasta el hastío y para lo más baladí—en rollos de empapelar paredes o sobre el cartón de las cajas de dulces—esos colores gradados, de por sí indefinidos, puestos para deshacer las cosas que cubren y llevar a ellas la incertidumbre.

CONDESA DE CAMPO ALANGE

**LA SECRETA
GUERRA
DE LOS SEXOS**

SEGUNDA EDICIÓN



Revista de Occidente
M A D R I D

EGOISMO PRODUCTIVO

CUANDO Gauguin abandona a su familia y, lejos de su patria, escucha silenciosamente en su aislamiento el dictado de su espíritu; cuando huye de París, con ese sentimiento tan «rousseauuniano» de asco a la civilización, dejando tras sí cariños y deberes, obedece a un ansia de creación que le impone tiránicamente sus normas.

Si Gauguin hubiera sido lo que se llama un «buen esposo» y un perfecto padre de familia, toda su obra hubiera quedado anulada ante una mesa de *bridge* o asfixiada entre las cuatro paredes de una oficina. Pero Gauguin era un hombre brutal; es decir, sabía imponer su voluntad sin claudicaciones de orden sentimental, y al sentir arder en su sangre la pasión de la forma y del color, busca, guiado por su instinto, el lugar y el ambiente

preciso, capaz de infundirle hasta el máximo el éxtasis de la creación.

Uno de sus biógrafos—Jean Dolent—tiene una bella frase para disculpar al hombre de aquella insensatez social que convirtió a un mediocre empleado de Banca en uno de los pintores más vibrantes y más profundamente misteriosos entre los modernos.

Apartando de sí, bruscamente, todo lo que impedía el libre estallido de su genio, el artista que había en él se refugió *dans la légitime férocité d'un égoïsme productif*.

Y, en efecto, nos damos cuenta de que existe un egoísmo legítimo cuando trae como consecuencia la justificación de una obra; es decir, cuando es *productivo*.

Es evidente que para cualquier obra que el hombre realice necesita de un ambiente especial. Sólo dentro de un medio favorable (que, naturalmente, sólo en parte puede crearse mediante el esfuerzo personal) habrá de producirse su creación; fuera de este medio, quedará inevitablemente fracasada.

Ciertamente que no todos los artistas ni todos los científicos han de verse obligados a

romper bárbaramente con *sus deberes familiares* o con *sus compromisos sociales*, pero sí han de ser lo bastante fuertes para situarse en la vida en forma adecuada y saber imponer en torno suyo, a las personas que les rodean, ciertas normas sin las cuales se haría imposible su trabajo de elaboración mental.

Además, ese brusco rompimiento de las relaciones con los seres más próximos, que en Gauguin resulta tan feroz y definitivo, tiene lugar—transitoriamente y en forma velada—en la vida de todo creador. Porque si el varón no rompiera, al menos pasajeramente, todo lazo humano, si los seres queridos ocuparan sin interrupción la mente del hombre de ciencia o del artista, su obra no tendría probablemente lugar.

Pensando en la mujer, se podría objetar que tal posición psíquica es difícil para ella. Porque indudablemente muchas veces se halla adherida a los seres con tan irrompible trabazón, que desprenderse de ellos es como *desgarrarse*. Pero esta situación sólo transitoriamente se da en ella de forma intensa. (Muchas veces es suficiente, sin embargo, para impedir

en el momento oportuno el desarrollo de unas facultades, y no basta, por otro lado, a llenar toda su vida esta transitoriedad.) De aquí nace con frecuencia un drama íntimo del que apenas tenemos noticias si no es por algunos signos externos de descontento que nos delatan una penosa sensación de vacío.

Pero de tal inclinación genérica se ha querido hacer una ley demasiado rígida, casi implacable. Para proteger una tendencia, se sacrifica sin piedad a toda excepción. Por ello resulta que las excluidas de esa especie de *pasmo maternal*, comentado en otro lugar, sufren un ambiente de asfixia que termina irremediablemente por esterilizar sus mentes. Tal situación me recuerda unas palabras de Ramón y Cajal que podrían, sin más que pensar en la mujer, aplicarse a ella misma y a su singular posición social. El insigne histólogo trata de justificar o de explicarse la infrecuencia con que florece el sabio en nuestro suelo, y alude a ese clima indispensable, a esa laboriosidad previa que, preparando la mente, hace posible en ella el nacimiento de la idea y la revelación del genio. Dice así: «En cada

período nuestros hombres de ciencia fueron escasos, y los genios, como las cumbres más elevadas, surgen solamente en las cordilleras. Para producir un Galileo o un Newton, es preciso una legión de investigadores estimables» (1). Y me pregunto: ¿cuándo y dónde encontramos dentro de la historia esta legión de *investigadoras*?

Por eso, cuando se culpa a la mujer de no haber producido hasta ahora obras de relevante mérito, se olvidan estos factores *externos*, que son, sin embargo, decisivos.

En la vida corriente todo está preparado para que el trabajo del varón rinda el máximo fruto. Todo, incluso una favorable disposición de ánimo, se halla cuidadosamente garantizada.

Cuenta Freud en *Totem y Tabú* que cuando los hombres de algunas tribus salvajes van

(1) En la Exposición Científica celebrada en París en 1946, recuerdo haber leído la siguiente frase, que me impresionó por su exacta sencillez, y cuyo autor no recuerdo: *Dans les champs de l'observation le hasard ne favorise que les esprits préparés*. Con aguda frase formula E. d'Ors esta misma idea: «La invención no es el resultado del estudio; pero es su recompensa. Todo invento es hijo de la casualidad. Ahora que, tales casualidades, únicamente les ocurren a los sabios.»

a la guerra o parten para largas expediciones de caza, las mujeres que permanecen, mientras tanto, solas en el hogar, quedan sometidas a numerosas y serias restricciones, «a las que los mismos salvajes atribuyen una favorable acción a distancia sobre el resultado de la expedición». Según el maestro vienés, no hace falta una gran perspicacia para descubrir en esta costumbre su verdadero móvil. Trata así el hombre de garantizarse la tranquilidad espiritual—economizando fuerzas que le son indispensables para realizar su trabajo—liberándose de preocupaciones, mediante la garantía que ofrece la fidelidad de su mujer a la cual se ve obligado a abandonar.

En la vida actual, dice Freud, «a veces oímos expresar directamente, y sin ninguna motivación psicológica, la idea de que la infidelidad de la mujer pueda anular por completo el trabajo responsable del hombre».

Por eso, el varón ha procurado para sí todo lo que parece ser necesario y hasta conveniente para favorecer el nacimiento espontáneo de la idea en sus horas de meditación. Su trabajo llega a ser *sagrado*, todo el mundo

lo respeta. Además, ha empezado por barrer de su mente las ideas *mezquinas* para que todo en ella tienda a ser *grande*. Se ha garantizado incluso una cómoda desenvoltura social, que le permite, en sus idas y venidas, un fecundo intercambio intelectual. Y por último, parece buscar la garantía de que ninguna idea inquietante perturbe su trabajo introduciéndose secretamente en su espíritu.

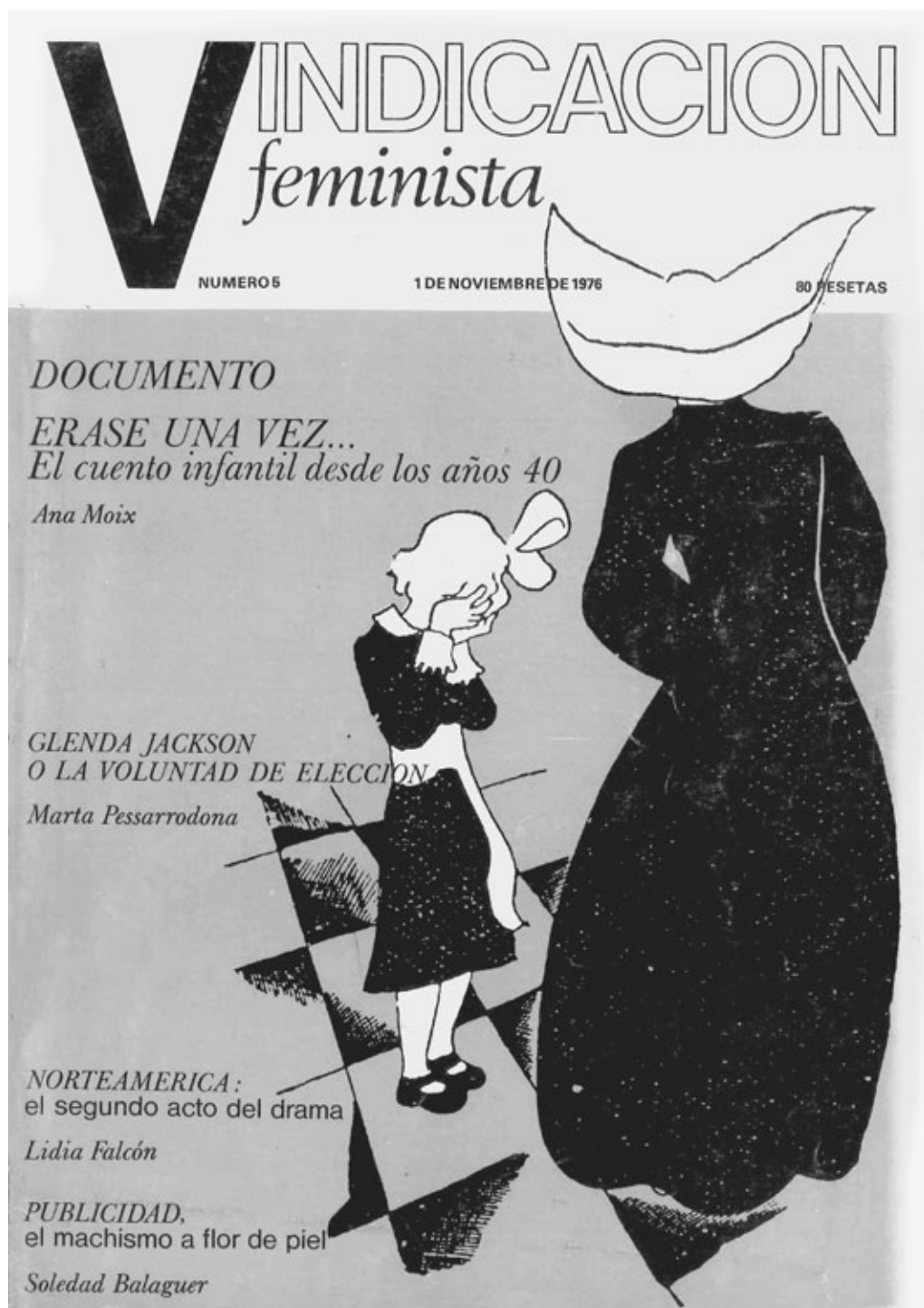
En cambio, con la mujer las cosas suceden de muy distinta manera. En primer lugar, *las barreduras* de la mente del hombre han caído de lleno sobre el *vacío* de la vida femenina. Como se piensa que la mujer *nada tiene que hacer*, se considera que bien puede recoger esas pequeñas miserias cotidianas, ya que no se ocupa de cosas más trascendentes (la importancia de estas cosas sin importancia está precisamente en quitar el sitio a las cosas verdaderamente importantes). Dentro del hogar, los conflictos domésticos surgen a cada paso. Aparte de las cargas físicas y los deberes morales que entraña la maternidad, mil distintas minucias esperan de la mujer una solución adecuada. Unas veces, se trata solamente

de resolver pequeños problemas alimenticios o culinarios; otras, de atender a la conservación del ajuar familiar—muebles, vestuario—; o bien de asistir como enfermera a la cabecera de la cama de algún miembro de la familia. Si su posición es algo elevada, debe atender también y fomentar las relaciones sociales, contribuyendo así al auge social de la familia. Mediante esta oscura y diaria labor, ella contribuye—sin que en realidad sea reconocido así—a la liberación moral y al sosiego espiritual de su marido, que puede, por esta razón, dedicarse libremente a su trabajo o a su meditación.

En cambio, si una mujer prueba a introducir en su vida de hogar cualquier trabajo de índole intelectual que requiera la soledad y la calma durante algunas horas seguidas, se dará cuenta inmediatamente de las dificultades que obstaculizan su labor. Ni familiares, ni sirvientes, ni amigos sentirán la más ligera comprensión por esta abstracción por la que será, frecuentemente, tildada de *rara*. Todos, alrededor suyo, interrumpirán con los más fútiles motivos su trabajo; pero aun si logra

imponer una disciplina externa, no se habrá librado, en cambio, de todos los pequeños conflictos que quedaron pendientes de su resolución y que asaltarán su memoria con insolencia, esta vez, ¡ay!, de forma irremediable.

Tal situación dió origen a una divertida anécdota, que me fué referida por una de las dos personas en ella citadas. Se trata de dos mujeres de talento. Ambas tienen emprendida una 'seria labor de investigación y comentan juntas los mil pequeños incidentes que diariamente vienen a desviarlas de su trabajo, distrayendo su imaginación y menguando considerablemente su tiempo dedicado al estudio. Después de lamentarse amargamente sobre las dificultades que los individuos pertenecientes al «sexo débil» encuentran para realizar una obra, una de ellas concluyó exclamando con ironía no exenta, por cierto, de amargura: «¡Hay que desengañarse, amiga mía: a usted y a mí lo que nos haría falta es una buena esposa!»



DOCUMENTO

ERASE UNA VEZ...

El cuento infantil desde los años 40

Ana Moix

*GLENDA JACKSON
O LA VOLUNTAD DE ELECCION*

Marta Pessarrodona

*NORTEAMERICA:
el segundo acto del drama*

Lidia Falcón

*PUBLICIDAD,
el machismo a flor de piel*

Soledad Balaguer

DOCUMENTO

ERASE UNA VEZ...

La literatura infantil a partir de los años 40

ANA MOIX

EL CUENTO, ESE ETERNO VAGABUNDO
(hebras, mito y leyenda)

Puede decirse que los cuentos son cargados de magia como las palabras de un cuento... ha escrito Ana M^a Moix. Ha llegado a creer que sólo existen magia y magia de cuentos, pero son valores inconmensurables y poderosos hasta van olvidándose por el camino. Sin las palabras, las almas, las que las creaban. Desde hace miles de años que llegan a través de las generaciones y duermen en las casas, en los rincones del hogar, en el fuego. De paso, como fantasmas. Por una serie de vicisitudes, de necesidades, querencias las cuentan, las hacen contar y así, se olvidan de dónde nacieron, se adaptan a las épocas y a los contextos de allí donde los reciben. Así, a lo largo de la historia se han ido creando, han llegado el cuento burlesco. Luego y se marcha por la noche. Habiéndose olvidado de las alas la cara convulsa de los niños. A escondidas, escondidos al frío y a los cambios, se esconden. A veces plácidos, a veces tristes, a veces, a veces. Siempre contando una necesidad, que su vida cotidiana se vegeta. Con estas palabras (1), se refiere a Ana M^a Moix al cuento transmitido por tradición oral durante siglos, recopilado más tarde por la literatura y más en tiempos y siguen construyendo (para bien o para mal según distintas opiniones de psicólogos actuales) las primeras historias que se leen o se escuchan en la infancia. El ciclo denominado cuento de Ases, hoy en decadencia, pero que forma aún parte de las lecturas de un público infantil que los comparte con las de adultos, o historias del año 2.000. Quiénes dicen que sus vidas se dilucidaron ocultos (talmente no) hace muchos años por los educadores el hombre, por fin, en serio la literatura infantil de al niño le interesa, y continúa, y en las historias fantásticas o los argumentos con elementos propios de la realidad que lo rodea. Bate (2), afirma que el cuento es un género literario fantástico, es decir, se trata en realidad con lo cotidiano. Y que el niño no puede vivir en una literatura realista. Martínez Merchán (3), rebate dicho argumento porque se refiere a una generalización cuestionable al niño. ¿A qué niño se refiere Bate, al campesino de la Edad Media que escuchó el cuento de la mujer de su abuelo? ¿O al de una civilización supercivilizada que vive en una misma historia, dedicada a su vida como cualquier argumento, expresado en valores propios al estilo por ejemplo de Disney. Con el cambio de los valores, se adaptan en las páginas de los cuentos, un pequeño más entre sus personajes, un objeto como la persona o el tipo de agente humano. Martínez Merchán, se plantea el estado de los cuentos infantiles intergeneracionales sobre la sociedad en que se originan, el significado que tienen en dicha sociedad y cómo y qué pierden interés a través de la historia y su evolución económica y política.

En el seno de una sociedad campesina feudal, el cuento nace como expresión de la concepción del mundo, de ahí la relación cuento-mundo y, en cuanto a su función comunicadora, les la familia quien transmite la vida ya que una de las características de esta sociedad primitiva es la familia, es la figura de la familia familiar, se reduce a la estructura de los trabajos dedicados a realizar los ritos que rigen la estructura social en que vive, y a la inducción, o imitación, de



Ilustración para el cuento de Ana Moix. Cada vez que el niño lee un cuento, se convierte en un mundo nuevo y, de esta forma, se crea un nuevo mundo, con los de generación para todo el mundo.

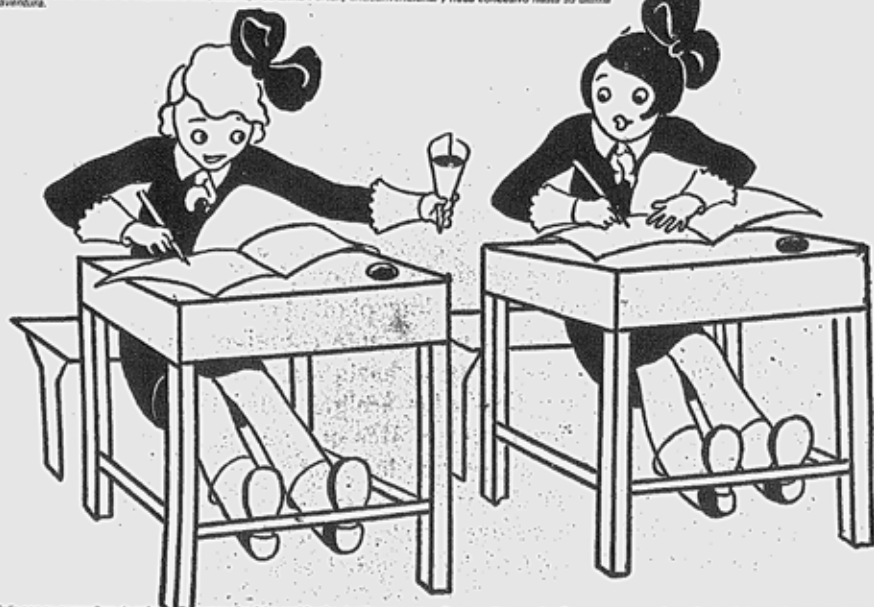
Celia, madrecita

V



Cuchifrito, el hermano de Celia, protagonista de una de las series de Elena Fortún.

Debes abandonar esos zarzales de estudios y venir a cuidar de tus hermanitos, ordena el abuelo a Celia. Decisivamente final en la trayectoria del personaje de Elena Fortún, anticonvencional y nada concesivo hasta su última aventura.



Celia con su compañera de colegio. Tras unos ejercicios espirituales deciden ser santas. Como no tienen padres Párron moros que las maltrate, ni al nacer fueron una joya rara (características que acompañan la vida de santos que les han leído), planean irse a África para gritar a los moros ¡Viva Dios! y que éstos los descabecen.

normas de conducta y códigos de valores que rigen su medio. En cuanto a la relación cuento-mito, como medio de transferir una concepción del mundo, Aarne-Thompson, divide las historias de hadas o cuentos maravillosos en varios grupos. Los que se refieren a ritos vegetales en el ciclo de muerte-resurrección, tales como *Caperucita Roja*, *Blanca Nieves* o *La Bella Durmiente*: en ellos, la resurrección de la protagonista (mujer) puede proceder de los antiguos ritos celebrados con motivo del resurgimiento de la vegetación en primavera, (en la fiesta rusa del domingo de Pentecostés, una joven se hacía la muerta y otra la devolvía a la vida con un beso). El carácter erótico de la ceremonia está ligado a los ritos en torno a la agricultura, pues se creía que la fertilidad de la tierra estaba en relación con la de la mujer. En un segundo grupo, analiza los cuentos con referencias al regicidio: el extranjero que da muerte al rey y se adueña así de su reino y de su esposa o hija. Según Frazer, el tema gira en torno a la figura de Meni, rey sacerdote que logró su reino matando al antiguo rey y vivía en constante alerta ante la posible llegada de un extranjero que actuaría como él lo había hecho. Cabe también, en este tipo de cuentos, la interpretación de Freud: la del parricidio primitivo llevado a cabo en la horda para que los hijos pudieran poseer a las mujeres, siempre bajo el dominio del patriarcado. Existen gran cantidad de cuentos cuyo argumento, con más o menos alteraciones, radica en las aventuras de un héroe extranjero que llegado de lejos, acaba matando al rey del lugar y se casa con su esposa. El regicidio, o parricidio, queda generalmente suavizado por los avatares de la aventura o por la acción de elementos aparentemente no humanos, (intervención de brujas, encantamientos, etc.). Un ejemplo de parricidio cruel y sin disimulo alguno es *Juanito el Oso* (español). Algunos antropólogos afirman que en las sociedades neolíticas del derecho a la realeza, se transmitía por línea maternal, lo cual explicaría esa constante del regicidio en el cuento. En cuanto a la figura del extranjero, según Frazer, su prestigio era tal que se creía que los dioses o semidioses nacían de una princesa o sacerdotisa y de un extranjero. Así mismo, es casi obligatorio, en el cuento, que se someta al extranjero a una serie de pruebas u hazañas, para conseguir casarse con la princesa: una referencia al mito de Hércules y, en algunos casos, a símbolos obviamente sexuales.

En esta sociedad feudal, todos obedecen a alguien: los caballeros, a los reyes y sacerdotes, los campesinos a los caballeros, la mujer al marido, los hijos a los padres. La mujer no puede desempeñar un papel peor. Empezando ya por el hecho de que la casan con el héroe que gana un torneo o da con la solución de algún acertijo (costumbre



Matonkiki, la tierra y ceceante respondona, berrea y patalea cada vez que la obligan a hacer algo que no entiende. ¿Por qué tiene que ponerse una camiseta que le da calor?

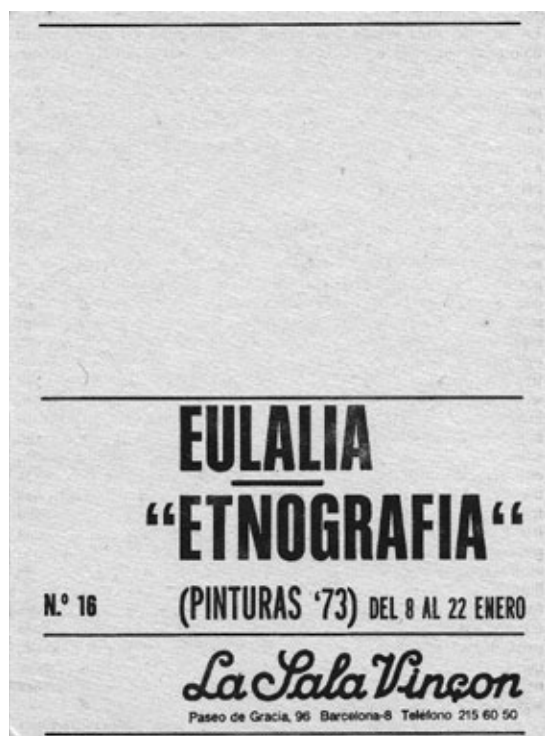
primitiva, la mujer es falsa, curiosa hasta morir, (La averiguana. La sala prohibida), es tan hipócrita que, viuda, llora el cadáver del difunto marido teniendo ya otro (La Viuda Fingida, La Matrona de Ereso), es comilona y mentirosa (La mujer Golosa, La mujer que no come con su marido...), es indiscreta y para evitar sus malos humores el marido tiene siempre una vara dispuesta para el castigo. El sadismo contra la mujer llega al máximo en *Griselidis*, de Perrault, cuento en el que un príncipe que desconfía de la naturaleza femenina, se enamora de una bella pastora y se casa con ella. Pero, a pesar de las muestras de bondad, virtud y demás florilería de su esposa, el príncipe decide someterla a diversas pruebas para comprobar hasta qué grado es capaz de sufrir por su voluntad, prueba de amor femenino según el apuesto príncipe que empieza por privarle de trajes, joyas, sirvientes e incluso de una hija recién nacida a la que encierra en un convento. La dócil *Griselidis* soporta las torturas que durante 15 años se le ocurren a su marido para demostrar lo buena y comprensiva que es, hasta que el esposo finge repudiarla y tomar nueva esposa (la hija de ambos) para ver cómo reacciona. Naturalmente, *Griselidis* prepara el ajuste de su rival (su hija), la vierte para la coronación nupcial y la acompaña hasta el altar, momento en que el príncipe decide que si su esposa ha soportado 15 años de pruebas tortuosas es que es buena y que en verdad lo ama.

Según Matiz Menchén, la aparición de la burguesía, el paso de la sociedad campesina a la ciudadana, la aparición de la literatura escrita y no anónima, el cambio de estructuras políticas y económicas tendrá como consecuencia en el cuento, entre otras cosas, el abandono del mundo mítico y el paso del arquetipo al personaje.

EL PRESENTIMIENTO DE CELIA

Antes de 1936, en *Gente Nueva*, suplemento de *ABC* y después de *Blanca y Negro*, colaboraban dos escritores cuyos nombres han quedado como hitos de la literatura infantil española: Elena Fortún y Antoniorrobles. El Premio del Comité Anglo-Americano Pro-Naciones Unidas, ha quedado en la historia de la literatura infantil como ejemplo de buen pedagogo que intentaba, con sus historias ingeniosas y dulzonas, transmitir a los niños ideas de paz. Según propias declaraciones, sus personajes han brotado de mi imaginación con cierta ingenuidad. Para el muchachito busqué un nombre sonoro y humorístico: Rompetetas. Para la niña, en cambio, di con ese que sueña a nombre de verdad, pero nuevo y suave: Azulita. Ignoramos que idea tendría Antoniorrobles de la verdad, lo nuevo y lo suave, pero suponemos que, como pedagogo, debía dejar mucho que desear desde el momento en que inventaba nombres tan condicionantes para sus protagonistas: Rompe... (lo que sea) para el niño, y Azulita para la niña. En cambio, su compañera en *Gente Menuda*, Elena Fortún, (desconocemos si fue él compañero en las lides republicanas de la autora), no goza, en los actuales estudios sobre literatura infantil, del beneplácito de sus autores. Para Montserrat Sarto, por ejemplo, la obra de Elena Fortún (a quien jamás se le hubiera ocurrido ponerle Azulita a un personaje suyo a no ser para ridiculizarlo) es poco recomendable para niños. Reconoce que Encarnación Aragoneses Urquijo (Elena Fortún) fue una revelación al escribir para los niños de los años treinta. Abrió el campo de la literatura de la vida real y dio a los niños personajes que ellos podían reconocer entre sus compañeros de colegio y de vecindad. Pero le achaca cierta ironía de la que salen malparados los adultos y es muy débil el sentido religioso anticlerical que quizá no sea intencionado sino ambiental. Tímida crítica, la de Montserrat Sarto y, desde luego, equivocada: la crítica anticlerical de Elena Fortún, lo mismo que la que somete al mundo de los adultos, está muy lejos de ser casual, como no lo era la hipocresía de la sociedad burguesa de la época ni la obsesiva y a veces sádica educación religiosa que se practicaba en los colegios.

Publicados por Aguilar, y con dibujos de Molina Gallent o de la propia autora, aparecieron las grandes creaciones de Elena Fortún: *Las Travesuras de Matonkiki*, *Matonkiki y sus hermanas*, la serie de *Cuchifritín* (*Cuchifritín hermano de Celia*, *Cuchifritín y sus primos*, *Cuchifritín en casa del abuelo*, *Cuchifritín y Paquito*) y la serie de *Celia* (*Celia: lo que dice*, *Celia en el colegio*, *Celia, novelista*, *Celia, en el mundo*, *Celia y sus amigos*, y *Celia, madrecita*). Los tres personajes de Elena Fortún son niños alegres, avispados, que dicen lo que piensan (sobre todo de los adultos que no lo hacen), con rica imaginación pero que sólo crean en lo que ven. *Matonkiki*, la vergüenza de sus hermanas sensatas y algo mojigatas, que cada vez que piensa una picaresca (que nunca llega a maldad) biezuela y se ha quedado biezca para siempre, y que de tanto fruncir el ceño en sus enfados que se ha quedado con cara de comadreja para toda la vida, berrea y protesta ceceando siempre que se halla ante una situación que no entiende. Estropea el efecto de una función escolar que intenta representar el milagro de Santa Casilda. (*Este milagro no es de verdad... Ezo... y laz ropaz tampoco son de verdad, que zon de trapo... y la chica no es Zanta, que la conozco yo, que es amiga de Zuzie...*) y quiere pantalones remendados como los del hijo del jardinero. Los personajes de Elena Fortún no son tontos, y a través de la puesta en cuestión a que someten cuanto les choca del mundo de los mayores, la autora aprovecha para hacer, más que un retrato costumbrista como se ha di-

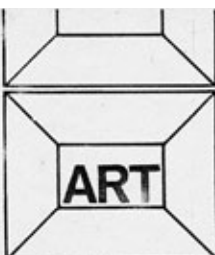


En un món cada vegada més enrratit part de fora, cal estar content d'observar que cada vegada hi ha més opcions part de dintre. Possiblement ha calgut la coacció fortíssima sobre la pell per a que fos possible que ens adonéssim de com hem estat lligats abans que tot pels nostres propis tabús i prejudicis. El que escriu, Alexandre Cirici, es manifesta content davant de les obres produïdes per Eulalia Grau perquè li serveixen de testimoni d'aquest alliberament des de dins. D'aquesta resposta a l'estímul de les coaccions que la majoria consideren inhibidores i que, per a ella, han resultat excitants. Calgué que algú es divertís fa temps amb els collages, que Dadà encetés l'associació entre imatges exiliades del propi context, per a que fos possible que algun dia Paolozzi i els seus proposessin la comparació entre l'art i la realitat i tractessin d'esborrar-ne, a ésser possible, les fronteres. Naturalment que el realisme no pot consistir en l'estúpid aparentisme visual, i que reproduir el món tal com és, grandeur nature, seria una impracticable inutilitat. Qui crea els artefactes, cal que trobi alguna manera de fer cabre en poc espai molt espai, en una idea simple i prou ambigua, moltes idees. Els clàssics, operaven la reducció mitjançant la síntesi: Resumien. Els simbolistes, trobaven el truc d'evadir la presència de les coses tot substituint-les per altres, unides amb elles per un codi, sobreentès. Era el gat per llebre. Eulàlia ho fa d'una altra manera, com per assemblage. Ens dona bocins tallats i muntats en espai reduït. Morceaux choisis, patchwork, puzzle, rebus, llenguatge el·líptic, tàcit, pizzicatto, sondatge, mostra suficient, cada tast, assaig de verificació, on allò que esdevé sobirà és el fet de la tria. Les idees no fan el pensador. Les intencions no fan l'eficiència. Les formes no fan l'artista. No hi ha altra realitat vàlida que la tria. Eulàlia tria i ens proposa la seva tria. És més que un registre, és com una gamma que pot ésser saltada entre registres, amb una mena de dodecamorfologia. La nostra tasca d'espectadors és de desxifrar-ne els salts i els lligams i de cercar, per sota d'aquesta construcció, el mecanisme transformacional —a la manera de Chomsky— que ens permeti de trobar les estructures profundes, els sobreentesos, al damunt dels quals ella ens parla. Així li despullarem el sistema de valors i veurem on està arrelada, què li cou, què l'atreu i què la repel·leix, i podrem sentir-nos, llavors amb la nostra personal gravitació, rebutjadors amargs o bé entusiastes seguidors de la seva bandera.

Alexandre Cirici

EULÀLIA GRAU O LA DESCODIFICACIÓ DEL CAOS

per Alexandre Cirici



UNA SOCIETAT FALSA

Eulàlia Grau és una noia obstinada i sincera, encantadorament tímida. Nascuda a Terrassa el 18 de juliol del 1946, rebé la primera educació a un típic col·legi de monges. L'àmbit familiar i l'àmbit de les monges contribuïren a crear-li, a la infantesa i a l'adolescència, allò que ella anomena un terrible malestar, un molest sentit d'impotència enfront de l'espectacle del món i de la societat tal com està organitzada. Descobrí aviat que hi ha poders perversos amagats darrere les façanes familiars, patriòtiques, legalistes, religioses i culturals, i sentí que no podia fer res per a defensar-se de tots els condicionaments repressius que se'n derivaven.

Ella explica la vida de col·legiala amb tres temes: anava al col·legi, a esquiar i a menjar «tapes». Al mateix temps, anava adonant-se que al seu volt hi havia fenòmens cada vegada més estranys, bestieses cada vegada més grans, inútils cada vegada més escandaloses, mentides cada vegada més gèdents, coartades cada vegada més ridícules, orgulls cada cop més injustificats, robaris i assassinats amb mà de vellut, presons invisibles, estafes vestides amb somriures, institucions i ideologies inhumanes... Cada vegada sentia més la vergonya de viure en un món que, ho anava descobrint, era bastit damunt la falsedat, tan pobre en dignitat, en claredat i en veritat.

La seva reacció d'adolescent fou que calia fer quelcom per esbandir tot això.

UNS «MASS-MEDIA» FALSOS

Com per a tota persona de la seva generació i del seu àmbit urbà, hi havia un fet primordial en la comprovació que el vehicle principal del coneixement fals de la realitat era el dels *mass-media*. Se sentia bombardejada per totes les coses estranyes, les bestieses, les inútilitats, les mentides, els orgulls i els crims, des de les cartelleres publicitàries, els aparadors de les botigues, els diaris, el cinema, la televisió, els neons, les cerimònies públiques...

Els *mass-media* li transmetien la imatge caòtica d'un món de trampa. Per a resistir-lo, li caldria descodificar-ne els missatges.

Sota la pressió dels *mass-media* s'adonava que tot allò de què parla l'art institucionalitzat, romania ben lluny de la seva experiència. Ella mateixa ens deia que no coneixia els prats, ni els arbres, ni els boscos, ni els rierols, ni el mar, ni el cel, ni els bells objectes, ni els interiors dolços, amb penombres familiars. No coneixia la pau ni la confiança, ni l'art, ni la cultura. Només el dentifrici que li volien vendre, el sexe que li volien imposar i els llocs on la volien situar.

UN «ART» FALS

Va pensar que l'art era un camí per escapar-se d'aquests condicionaments i, quan tenia vint-i-un i vint-i-dos anys, va anar a l'Escola de Belles Arts, com a alumna lliure. Allí es va adonar tot se-

guit que hom volia fabricar amb els alumnes personatges tan falsos com el món que coneixia abans. Explica que veié que a l'escola imaginaven que un artista era com un ésser a part, boig, heroi, sant, pallasso o acróbata, capaç de fer quadres que actuessin com a objectes meravellosos, miraculosos, des de les parets de les cases. Li ensenyaven que la qualitat residia en l'habilitat personal, tinguda com un do de Déu, combinada en allò que els professors anomenaven fantasia i que no era sino l'apetit per a tenir idees estranyes. Calia imitar l'art del passat, que —ella se'n adonava— només era útil per a conservar la classe dominant.

QUATRE PASSOS PEL DISSENY

Fastiguejada per aquesta concepció grotesca de l'«art» institucionalitzat, pensà trobar una via més autèntica en el cinema. Va assistir als cursos de cinema que hom donava a la casa Aixelà el 1968 i el 1969 —allí la vaig conèixer, com a

Eulàlia Grau. Dormir plàcidament i ésser bombardejat.



studio levi general perón, 32 madrid-20

EULÀLIA

(PINTURAS 1975) DEL 4 AL 30 DE JUNIO '76



"La cultura de la muerte"

PAZ MURO



Jueves, 3 de julio de 1975
a las ocho y media de la tarde.

Paz Muro

en este AÑO INTERNACIONAL
tendrá el gusto de presentar:

"La burra cargada de medallas"

según la fábula de Samaniego.
(«Quien venga a la celebración tendrá su condecoración»)

PROGRAMA

- * Entrada en el recinto de la PHOTOGALERIA, tras un breve paseo por la capital.
- * Reparto de recetas de belleza POPEA.
- * Pastillas de leche de burra.
- * Bebidas de POPEA
- * La burra fotografiada,
- * etc...

De reliquias cargado
Un asno recibía adoraciones,
Como si a él se hubiesen consagrado
Reverencias, incensos y oraciones.
En lo vano, lo grave y lo severo
Que se manifestaba,
Hubo quien conoció que se engañaba.
Y le dijo: —Yo infero
De vuestra vanidad, vuestra locura
El reverente culto que procura
Tributar cada cual este momento.
No es dirigido a vos, señor jumento,
Que solo va en honor, aunque lo sientas,
De la sagrada carga que sustentas.
Cuando un hombre sin mérito estuviere
En elevado empleo o gran riqueza,
Y se ensoberbeciere
Porque todos le bajan la cabeza,
Para que su locura no prosiga,
Tema encontrar tal vez con quien le diga:
—Señor jumento, no se engría tanto,
que si besan la peana es por el santo.
(fábula de Samaniego)

LA PHOTOGALERIA

PLAZA DE LA REPUBLICA ARGENTINA, 2 MADRID-6

DIRECCION ARTISTICA: PABLO PEREZ MINGUEZ

Jueves, 3 de julio de 1975
a las ocho y media de la tarde.

en este AÑO INTERNACIONAL

Pasta de belleza "POPEA"

Popea se daba una especie de pasta untosa en la que entraba centeno hervido; se la aplicaban las mujeres sobre la cara, donde formaba una costra que duraba un buen rato y no caía sino lavándola con leche. Popea que puso de moda esta pasta le dio su nombre.

OVIDIO

"Cosméticos"

LA DE INDIGESTION DE BURRA

preparan: 40 grs. de raíz de genciana en polvo
40 grs. de ajallas en polvo
40 grs. de tormentilla

estos tres componentes se
amalgaman con miel formando
4 bolas que se administrarán
2 cada día.

Para que el aspecto sea sano y vivo y el pel
y reluciente conviene suministrarle después
quier trastorno o enfermedad algunos puñados
jas frescas de hortigas mezcladas con la co
Para aumentar la sev
Para aumentar la secreción lactea se sumi
20 grs. de semillas de anís en polvo, 20 gr
semillas de hinojo en polvo y 40 grs. de azú
le dará una cucharada tres veces al día.



De reliquias cargado

Un asno recibía adoraciones,
Como si a él se hubiesen consagrado
Reverencias, inciensos y oraciones.
En lo vano, lo grave y lo severo
Que se manifestaba,
Hubo quien conoció que se engañaba,
Y le dijo: - Yo infiero
De vuestra vanidad vuestra locura
El reverente culto que procura
Tributar cada cual este momento
No es dirigido a vos, señor jumento,
Que solo va en honor, aunque lo sientas,
De la sagrada carga que sustentas.

Cuando un hombre sin merito estuviere,
En el levado empleo o gran riqueza
Y se ensobreciere
Por que todos le bajan la cabeza,
Para que su locura no prosiga,
Tema encontrar tal vez con quien le diga:
- Señor jumento, no se enorgulle tanto,
Que si besan la peana es por el Santo
(FABULA DE SAMANIEGO)

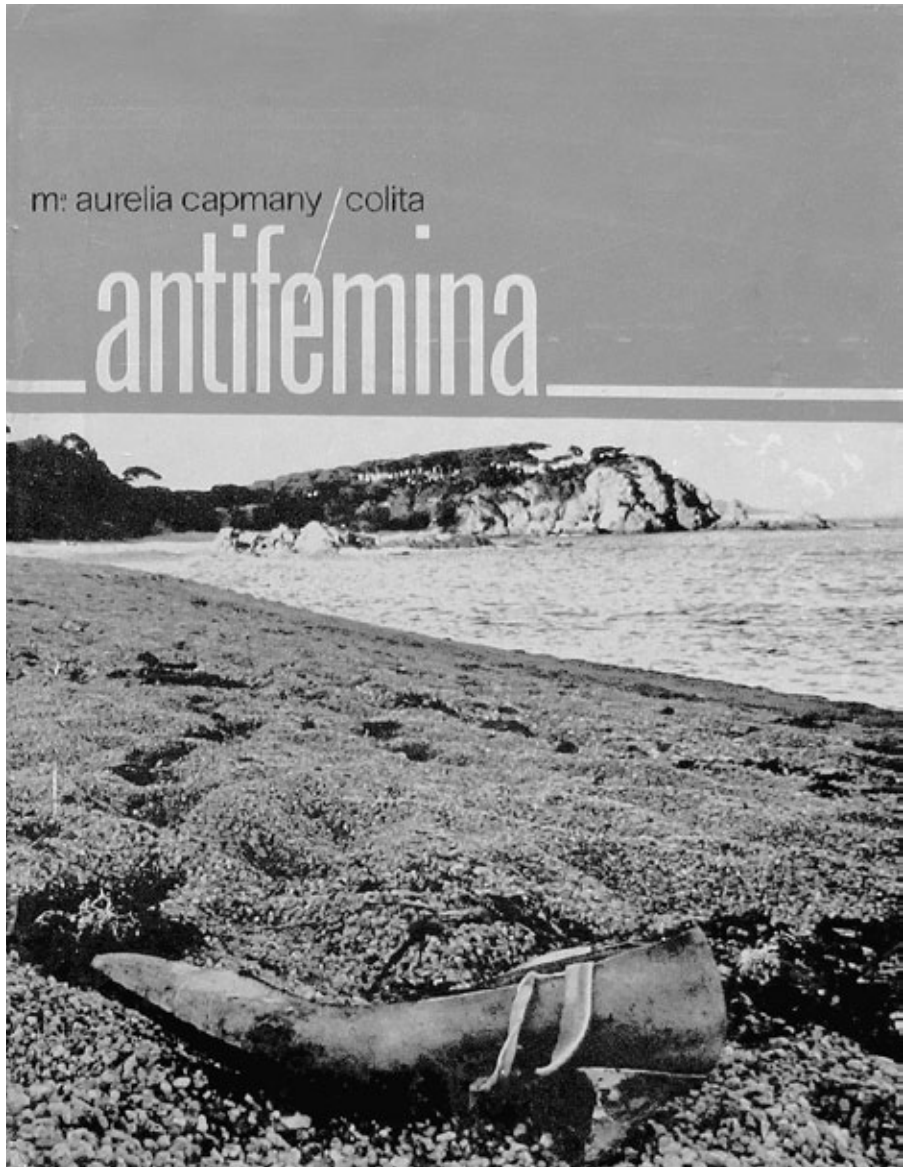
(419). En cuanto a ella, cogida al punto de intrépida virilidad, hizo algo magnífico: arrancó el roncal de manos de la vieja, detuvo mi impulso mediante unas palabras prometedoras, se subió sobre mí y, una vez instalada, me volvió a poner en marcha. En cuanto a mí, estimulado, además de por los deseos que tenía de escapar y de salvar a la joven, por los golpes que ésta me daba de cuando en cuando sólo para animarme, corría tan de prisa como lo hubiera hecho un caballo, haciendo resonar el suelo con mis cuatro cascos, y hasta esforzándome por dirigir a la joven los rebuznos más tiernos. Incluso y con el pretexto de rascarme las costillas, volvía a veces la cabeza para besar sus lindos pies. Por su parte, llevando hacia el cielo su rostro lleno de inquietud, empezó a decir: «¡Dioses poderosos, venid al fin en mi ayuda en este extremado peligro! Y tú, Fortuna, demasiado insensible, ¡pon también término a tus crueldades! ¡No estás ya contenta con los sufrimientos que, a modo de sacrificio, te he ofrecido? En cuanto a ti, protector de mi libertad y de mi vida, si me llevas a mi casa sana y salva, si me entregas a mis padres y a mi hermoso prometido, ¡que agradecimiento no sentiré hacia ti, qué no haré por ti, y de qué modo no te alimentaré y te cuidaré! Para empezar, estas crines, tras bien peinadas te las adornaré con mis collares de muchacha; tu frente, la tizaré y dividiré mediante una bonita raya; las crines de tu cola, que, faltas de baño están todas enredadas y descomulgadas, las dispondré como merecen estar, consteladas por multitud de estirillas de oro que te harán brillar como las estrellas en el cielo, gracias a todo lo cual serás admirado y llevado en triunfo entre la alegría de la gente. Sin contar que te llevaré, en un saco de seda, botlos y golosinas, y por haberme salvado, ni un día dejarás de hartarte. Mas aún, no solamente una alimentación escogida y un reposo total de por vida, sino que aún conocerás la celebridad y la gloria. Pues inmortalizaré mediante un testimonio duradero el recuerdo de mi presente aventura y la intervención de la providencia divina, consagrando en el atrio de mi casa un cuadro que represente mi huida de este momento. Y vendrán a verlo, y esta historia será referida, y la pluma de los sabios perpetuará el relato inocente de la joven princesa cautiva salvándose llevada por un asno. En cuanto a ti, contado serás entre las maravillas de otros tiempos, y tu ejemplo verdadero nos hará capaces de creer que Frixus atravesó las aguas sobre un carnero, que Arion cabalgó sobre un delfín, y que Europe pudo acomodarse sobre el lomo de un toro. Y si verdaderamente Júpiter ha mugido transformado



FABULA DE SAMANIEGO
LA BURRA CARGADA DE MEDALLAS







Documento 12



Y hemos pensado que valía la pena pensar en el reverso de la imagen de la Fémína al uso. Lo más opuesto de la muchacha-bonita-de-un-metro-sesenta-y-cinco-que-nos-adora, como diría el varón semiculto. Las mujeres que se mueven, gesticulan, viven a través de estas imágenes «tan veraces como la vida misma» son mujeres, pero no son en absoluto femeninas. ¿Es que la mujer para



ser mujer no tiene que ser femenina? O es que la mujer femenina es una de tantas clases de mujeres?

Las mujeres que circulan por las páginas de nuestro libro son biológica y culturalmente mujeres. ¿En dónde las dejó pues la historia de la feminidad? Cuando se acuñó este específico concepto de Feminidad, ¿alguien se acordó de ellas?



Y nos preguntamos, si femenino es un concepto tan a menudo utilizado en sentido peyorativo, ¿no será porque femenino es una condición asexualada que tanto puede aplicarse al hombre como a la mujer y en ningún caso como auténtico elogio?



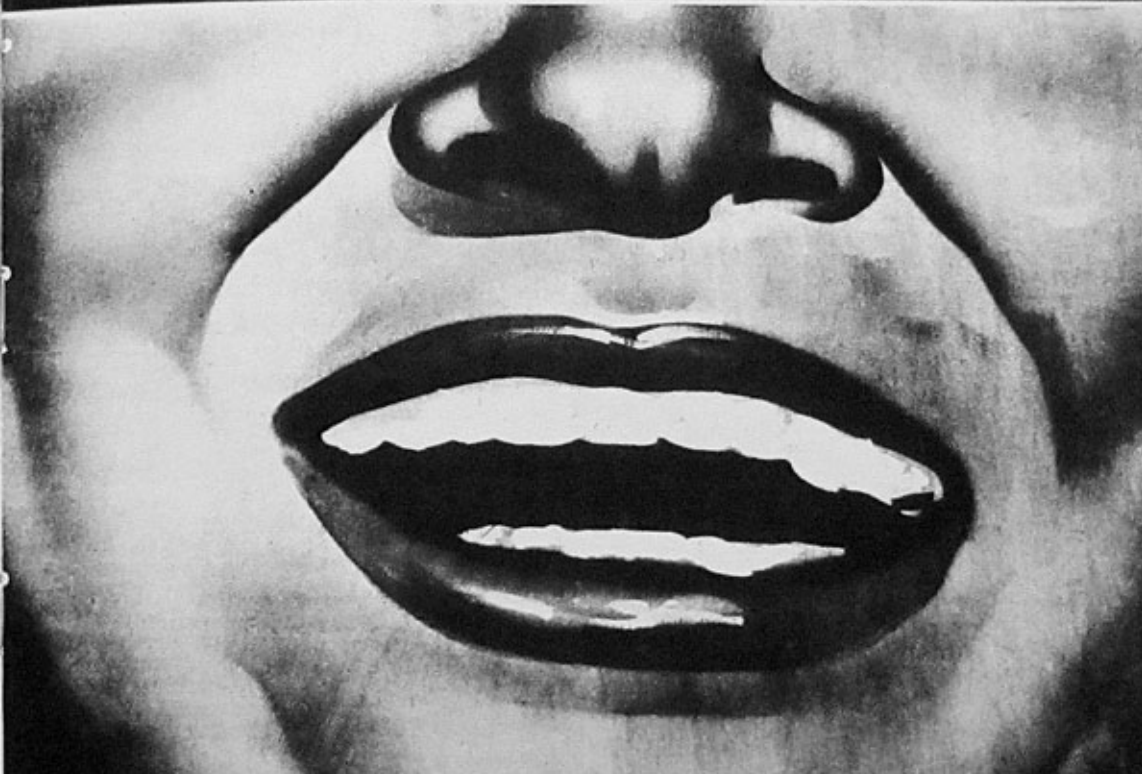
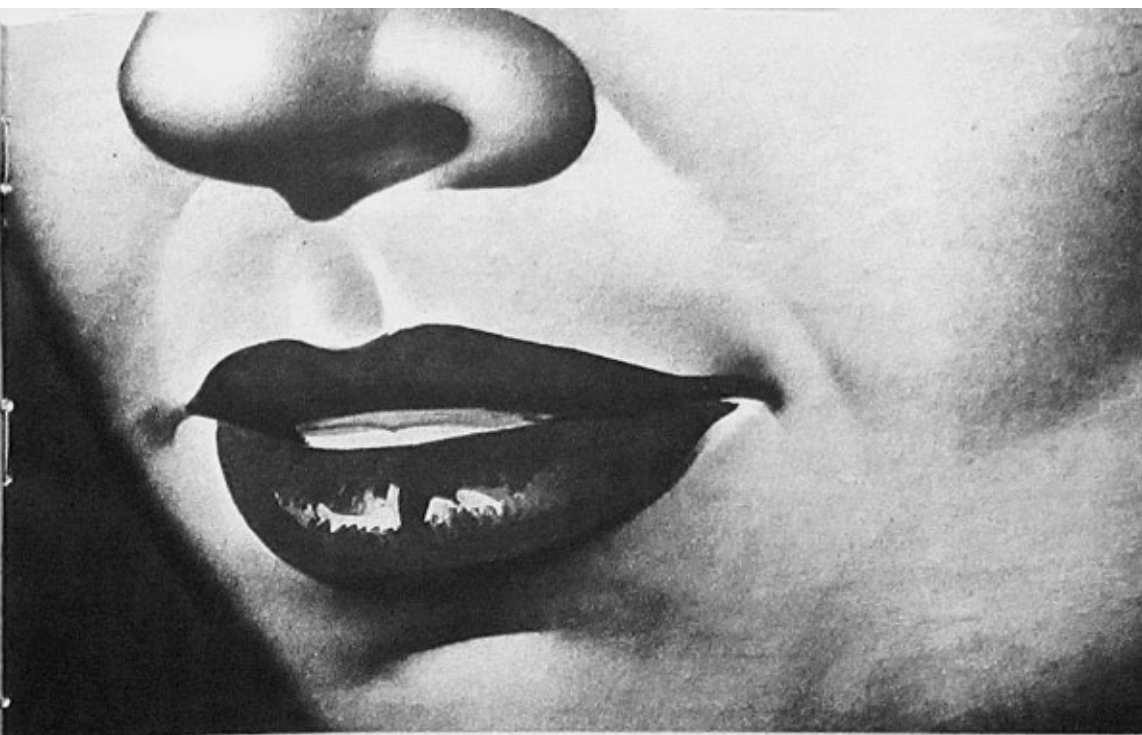
Pero el hombre, en su acepción de macho, tiene una entidad definida, aunque sea tal entidad sólo una aproximación al ser humano. La mujer en cambio sigue esperando la evidencia de su propia realidad.

No olvidemos que el ser humano es el único animal que hace el amor cara a cara. Esta actitud tendría que dar como resultado la actividad de los dos seres que se encuentran en el momento del amor. Pero el ser humano no es un ser natural, sino el producto de una cultura. La cultura conforma actitudes y distribuye papeles y el macho de la civilización occidental se ha atribuido el privilegio de la actividad.

He aquí el ideal: una mujer absolutamente disponible, que no dice nada, que se abandona completamente, que lo admite todo, caricias o vesania... muerta o viva, lo misma da. La muñeca hinchable es perfecta más perfecta que un cadáver, más perfecta que la prostituta que se hace la muerta, cobrando una tarifa más elevada.

La boca adquiere en la iconografía de nuestro mundo occidental un lugar privilegiado. La boca como una flor, como la expresión del sexo. ¿No llamaron los sabios teólogos al sexo femenino *os vulvae*?

El beso en la boca es en el lenguaje gráfico el preliminar obligado del acto sexual, lo que resulta en muchas civilizaciones algo desconocido y aun risible. En nuestro mundo, y sobre todo gracias al expresivismo cinematográfico, se ha convertido en símbolo elemental. Una boca entreabierta fue el gran descubrimiento de la oleada de mujeres sexo que se levantó en torno a la Guerra Mundial. Los labios muy rojos, gordos, entreabiertos por una respiración entrecortada fue el gran reclamo de la mítica Marilyn. Una boca no para hablar, sino para ser besada.



A MODO DE EPILOGO

Sentadas en la hierba, empezando justo a crecer, miran preocupadas y expectantes, el mundo. No hay para menos.

¿Les tocará algún día, integradas sin recelo alguno en la sociedad del bienestar minoritario, sentarse tras la mesa petitoria, para repartir lismona a todos aquellos a los que se debe dinero?

O quizá, dibujarán sobre su propia piel líneas y colores de una belleza que no existe.

190





Se casarán o se quedarán para vestir santos. Quedarse para vestir santos, frase definitoria del valor de recurso de la religiosidad femenina. Quien se queda para vestir santos, no lo olvida.



Y la vejez será solitaria o llena de gente próxima y amiga según lo que habrá ido recogiendo por el camino.

¿Por qué debe refugiarse en la resignación?



Quizá es el momento de aprender a vivir, cuando todavía se está en la plenitud de la vida. Cuando todavía es posible quitarse la máscara y tratar de ser, aun a riesgo de vivir en la intemperie, un ser humano de carne y hueso.

El Imperio de “las señoras”. Orígenes de un mito fundacional o el acceso de las mujeres a la institución arte

PATRICIA MAYAYO

En un destemplado artículo publicado en el diario *ABC* en 1988, el pintor Gastón Orellana, antiguo miembro del Grupo Hondo, tronaba en contra del poder excesivo que habían llegado a detentar las “señoras” –según su propia expresión– en el mundo artístico español de la época:

Después de la evolución española hacia la democracia y la muerte de Juana Mordó, por una rarísima cuestión de los destinos (donde no cabe duda de que los gobiernos disponen), el ambiente pictórico español sigue sin salir de callejones pesadillescos: Carmen Giménez, Elvira Mignoni, María Corral, Juanita de Aizpuru, Soledad Lorenzo, Paloma Esteban, Paloma Acuña, Fefa Martínez Seiquer, Evelyn Botella, Helga Alvear, Ana Veristain y demás señoras que durante mi ausencia de España se habrán multiplicado formando un ejército obsesionante, no me parece del todo normal y, perdonadme, grotesco [*sic*]. El funcionario o galerista del otro sexo actúa –según mi experiencia personal– a rajatablas al tam-tam del poder ejercido por este ejército colectivo [...]. No se trata, y que sea muy claro, de polemizar en contra del sexo opuesto [...]. Si el Gobierno posee esa clarividencia única en los medios culturales europeos me parece estupendo, pero no veo por qué necesariamente la cultura española tenga que estar en manos de señoras.¹

Si esta cita resulta interesante hoy día no es tanto porque refleje el machismo irredento (de sobra conocido) que todavía destilaba la España de los primeros años de la democracia (y del que hacían pública exhibición no solo los sectores más conservadores, sino también los miembros de la llamada “progresía” anti-franquista); lo más llamativo de los exabruptos de Orellana es que demuestran cómo, ya en los años ochenta, se había instalado en los medios de comunicación una idea que se repetirá posteriormente hasta la saciedad: la imagen de que el mundo del arte contemporáneo en nuestro país –a diferencia de lo que ocurre en otros sectores laborales– es un mundo dominado por las mujeres. Una década más tarde, en un artículo publicado en *El País Semanal*, el crítico Francisco Calvo Serraller celebraba (los tiempos cambian) el supuesto protagonismo femenino en el terreno de la creación: “Ellas arrasan en el mundo del arte. Por primera vez en la historia una generación de mujeres ha tomado al asalto un tradicional reducto masculino”.² En 2006, coincidiendo con la vigésima quinta edición de la feria ARCO, la revista *YO DONA* abundaba en la misma idea en el encabezamiento de un reportaje titulado “Arte. Femenino plural”: “Dirigen las galerías más importantes, diseñan la programación de los museos y los nutren con sus obras. *YO DONA* celebra el 25 aniversario de ARCO reuniendo a las mujeres más influyentes de la creación y la gestión artística. Cada vez son más. Y eso se nota”.³ Desde 2009, esta misma revista ha adoptado la costumbre de convocar cada año a un comité de expertos que, con ocasión

Artículo publicado
en ABC el 21 de
abril de 1988

80 / ABC

CULTURA

POLÍTICA DE EXPOSICIONES

No quisiera quedar fuera de la polémica, aunque momentáneamente no viva en España, referente a las selecciones étnico-culturales que aísla España del resto del mundo, donde las nacionalidades vienen tomadas en cuenta a niveles tan deplorables.

Vamos a comenzar por el principio: Después de la evolución española hacia la democracia y la muerte de Juana Mordó, por una rarísima cuestión de los destinos (donde no cabe duda que los Gobiernos disponen), el ambiente pictórico español sigue sin salir de callejones pesadifescos: Carmen Giménez, Elvira Mignoni, María Corral, Juanita de Aizpuru, Soledad Lorenzo, Paloma Esteban, Paloma Acuña, Fela Martínez Sequer, Evelyn Botella, Helga Alvear, Ana Veristain y demás señoras que durante mi ausencia de España se habrán multiplicado formando un ejército obsesionante, no me parece del todo normal y, perdonadme, grotesco. El funcionario o galerista del otro sexo actúa, —según mi experiencia personal— a rajatablas al tam-tam del poder ejercido por este ejército colectivo. Cada una de ellas, con sus problemas personales, que no son pocos, habría que examinar con buena voluntad esta cuestión y sin resentimiento. No se trata, y que sea muy claro, de polemizar en contra del sexo opuesto ¡Dios mío!, no voy a caer en el machismo. Si el Gobierno posee esa clarividencia única en los medios culturales europeos me parece estupendo, pero no veo por qué necesariamente la cultura española tenga que estar en manos de señoras.

Carmen Giménez, discutiendo conmigo en su despacho del Ministerio de Cultura, deploraba mi condición de chileno para poder llegar a exponer en el Museo Español de Arte Contemporáneo... No le iba bien el «status» de un hijo de españoles nacido en el Tercer Mundo, luego, por una razón muy misteriosa y sin duda alguna con maniobras llevadas por lo bajo, esta exposición mía en el Museo digamos que «se hizo, pero no se hizo»; se cogieron los cuadros porque el Patronato del Museo de entonces, en sesión plena, estimó que sería escandalosa la cancelación de una exposición mía programada ya anteriormente. Los cuadros llegaron horas antes de la inauguración (no ciertamente por problemas de tiempo en la organización), el director de ese Museo no sólo se negó a escribir en el catálogo, sino que no asistió a la inauguración, añadiendo a esto la ausencia total de funcionarios del Museo; curiosamente el público no recibió las invitaciones, y el Ministerio de Cultura

se las encargó de no hacer uso de la estructura del MEAC nombrando para la organización a personas ajenas a su administración (nunca fueron pagadas).

Los españoles saben de toda la vida que yo fui miembro fundador del Grupo Hondo junto a Genovés, Mignoni y Jardiel; una buena dosis de aislamiento y sacrificio la sufrí junto a los españoles y la compartí como uno más. Por esos años trabajábamos con Juana Mordó, y la señora Carmen Giménez ni siquiera había salido de Chile todavía. El destino de Carmen es raro, es muy difícil saber a ciencia cierta su nacionalidad y si trabaja verdaderamente para el Ministerio de Cultura. Si llega a ser nombrada directora del Reina Sofía habrá que considerar su amplio desprecio por la pintura y escultura españolas de toda la vida; de artistas como Alberto (aunque muerto), de amplios liberales como José Caballero o de artistas españoles no nacidos en tierra española. Desgraciadamente esta mujer es extranjera, y digo desgraciadamente porque es inteligente Carmen, y podría ser útil, ignora la vida desoladora y tremendamente sacrificada de la gran pintura española de después de la guerra civil hasta hoy. La pobre, como buena ignorante, vive encandilada por aquello que es reconocido por el «establishment» norteamericano y demuestra mucho más respeto por la opinión de Leo Castelli que por la tradición cultural española.

Los artistas españoles están protestando tardíamente por las selecciones tan discutidas; era fácil desde el comienzo darse cuenta que el papel que jugó Luis González Robles durante el franquismo era pecata minuta en comparación al papel que está desempeñando Carmen Giménez bajo la cobertura de la libertad y de la democracia. Luis González Robles, en el fondo, no tenía tantos complejos y la pesadumbre de poder avasallarlo todo no le quitaba el derecho a cultivar cierta comprensión entre nosotros, por lo tanto no vivió tan alejado de los artistas.

Es una afrenta a una supuesta libertad de derechos culturales y libres expresiones en la estética; un nuevo centro de poder que obliga, por lo tanto, a continuar hasta el infinito la marginación de los artistas españoles en los universos en donde están cancelados los grotescos conceptos de las nacionalidades, y cuentan sólo las grandes manifestaciones culturales a altos niveles. Es una marginación más, una encerrona más. Digo yo, ¿es tan difícil todavía cruzar los Pirineos?

Gastón ORELLANA

de la celebración de la feria, elabora una lista de "las 20 mujeres más poderosas del mundo del arte": "Crear es cada vez más una habilidad femenina. Su influencia en el mundo del arte contemporáneo gana enteros año a año. YO DONA se ha propuesto tomar el pulso a ese avance de la mano de un comité de altura. Juntos han elegido a la veintena de mujeres más relevantes, de cara a la celebración de ARCO en Madrid"⁴

La imagen de ese "ejército obsesionante de señoras" que perseguía a Orellana suscita varias preguntas. ¿Podemos considerar la presencia de algunas mujeres en puestos destacados del mundo del arte desde los años ochenta como un síntoma de la "feminización" general del sector? ¿En qué medida esa presencia

ha supuesto una diferencia cualitativa desde el punto de vista político? ¿Han prestado esas mujeres “poderosas” –por utilizar la controvertida fórmula de *YO DONA*– una mayor atención a la obra de las creadoras de sexo femenino que sus colegas varones? ¿Han apoyado con especial interés proyectos artísticos o expositivos de sesgo feminista? Y, si es verdad que el nacimiento de la institución arte en la España de la democracia estuvo marcado por un protagonismo femenino notorio, ¿qué precio tuvieron que pagar esas mujeres por el éxito profesional cosechado?

Si bien durante años hemos carecido de datos objetivos para medir la participación real de las mujeres en el campo de la gestión y la producción cultural, en los últimos tiempos parecen haberse multiplicado distintas iniciativas destinadas a paliar ese vacío. En febrero de 2005, coincidiendo con la celebración de ARCO, el comisario Xabier Arakistain (director del Centro Cultural Montehermoso de 2006 a 2011) impulsó la publicación de un manifiesto, firmado por un nutrido grupo de profesionales del mundo del arte, en el que se denunciaba la reducida participación de mujeres artistas en las programaciones y eventos internacionales sufragados con dinero público: “En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de las veintiocho exposiciones programadas en 2004 solamente cuatro eran de artistas mujeres [...]. Las dos exposiciones que el Ministerio de Asuntos Exteriores patrocinó para representar a España en la Bienal de Venecia 2003 no incluían a ninguna artista. *Gaur, Hemen, Orain*, la exposición que en 2002 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao pretendía mostrar la nueva escena del arte vasco contaba con veinte artistas de las cuales únicamente cinco eran mujeres. En Manifesta 5, la Bienal de Arte Contemporáneo Europea que en su última edición se ha desarrollado en San Sebastián y pretende mostrar el arte de mayor interés generado en los dos últimos años, la representación de las artistas no superaba el 20%.”⁵

Tres años más tarde, en el marco de un proyecto de investigación titulado *El sistema del arte en España*, yo misma tuve ocasión de elaborar una radiografía más amplia de la participación femenina en el campo de la creación, el mercado de ferias y galerías, el comisariado, la dirección de museos o la enseñanza. Los resultados se hallaban lejos de la paridad y, desde luego, más lejos aún de esa “feminización” que invocan con frecuencia los medios de comunicación:

[...] como consumidores de actividades artísticas, hombres y mujeres se hallan casi a la par; como agentes del sistema del arte, por el contrario, las mujeres ocupan todavía una posición de clara inferioridad. Recordemos, brevemente, el panorama que dibujan los datos: el único sector en el que, realmente, existe una participación igualitaria del sexo femenino es el del mercado del arte, ferias (66,6%) y galerías (40,6%); en el mundo de la Historia del Arte académica, las cifras son bastante equilibradas en lo que respecta al cuerpo de Profesoras Titulares (en torno al 50%), pero todavía muy desiguales en el gremio de Catedráticas (30%); la participación de las mujeres en el campo de la crítica, el comisariado y la dirección de museos y centros de arte contemporáneo ronda un tercio del total, mientras que en el ámbito de la producción artística oscila entre el 31% (artistas censadas) y el 16% (representación en grandes bienales y exposiciones).⁶

Este diagnóstico se ha visto confirmado gracias a una serie de exhaustivos informes que ha ido publicando la asociación Mujeres en las Artes Visuales (MAV) a lo largo de 2010 y 2011. Mientras que la profesión de galerista es una de las más paritarias del sistema artístico español (56,2% de hombres y 43,8% de mujeres) y la dirección de museos, centros de arte y fundaciones arroja resultados desiguales (aunque en cualquier caso bastante bajos) según las comunidades autónomas y ejemplos analizados,⁷ la infrarrepresentación de mujeres artistas en exposiciones individuales es palmaria: de las 973 muestras individuales celebradas entre 1999 y 2009 en 22 centros de arte en España, tan solo 200 estuvieron consagradas a artistas mujeres (20,5%) y de esas 200 tan solo 93 (el 9,4%) a artistas mujeres españolas.⁸ En definitiva, todos los indicios apuntan en la misma dirección: en el mundo del arte contemporáneo español siguen dominando los varones, aunque ese dominio es mucho más acusado en el territorio de la producción que en el de la gestión. Según observaba la periodista Ángeles López en el informe "La mujer en España. Cultura" (*YO DONA*, julio de 2007), el balance podría resumirse en "creadoras, no, gestoras, sí": "El mundo del arte admite con los brazos abiertos a las mujeres que dirigen instituciones, tan relevantes como la Biblioteca Nacional o el Reina Sofía. Sin embargo, escritoras, intérpretes, pintoras y arquitectas están relegadas a un segundo plano respecto a sus colegas varones".⁹

Aquí, una vez más, surgen varios interrogantes. ¿Por qué persiste el estereotipo de que el arte es un mundo "femenino" si los datos demuestran obstinadamente lo contrario? ¿Y por qué la desigualdad entre hombres y mujeres parece mucho más difícil de romper en el terreno de la creación que en el de la gestión cultural? Quizá una simple consulta al Diccionario de la Lengua española de la Real Academia pueda ayudarnos a despejar esta segunda incógnita. El verbo "crear", que proviene del latín *creare*, se define en su primera acepción como "producir algo de la nada"; por ejemplo, prosigue el Diccionario, "Dios creó cielos y tierra". Por otra parte, "gestionar" (del latín *gestio*, *-onis*) se describe como "hacer diligencias conducentes al logro de un negocio o de un deseo cualquiera". El paralelismo entre creación divina y creación artística es –como bien ha demostrado Christine Battersby en su libro *Gender and Genius*– un *topos* de la tratadística artística occidental al menos desde el Renacimiento. Si a la mujer le correspondía el ámbito biológico de la procreación, al varón le pertenecía el territorio espiritual de la creación: el genio, la autoría (y la *auctoritas* que se le supone) eran, por definición, masculinos.¹⁰ Por el contrario, la gestión (un término no tan lejano –cabe observar– del de "gestación") puede considerarse como una prolongación, en el campo del trabajo remunerado, de las tareas de cuidado que tradicionalmente han desarrollado las mujeres: mantener, organizar, administrar, sostener, ayudar, ocuparse, cuidarse de (*to take care of*, en la reveladora expresión inglesa).

Resulta sorprendente observar cómo las propias gestoras parecen asumir muchas veces, de forma más o menos consciente, esta asimilación de su profesión a las labores de cuidado. "Las mujeres saben visualizar mejor las necesidades de un creador –afirma Consuelo Ciscar, directora del Instituto Valenciano de Arte Moderno– porque tienen más capacidad de comprensión".¹¹ Ana María Martínez de Aguilar, actual directora del Museo Esteban Vicente de Segovia y

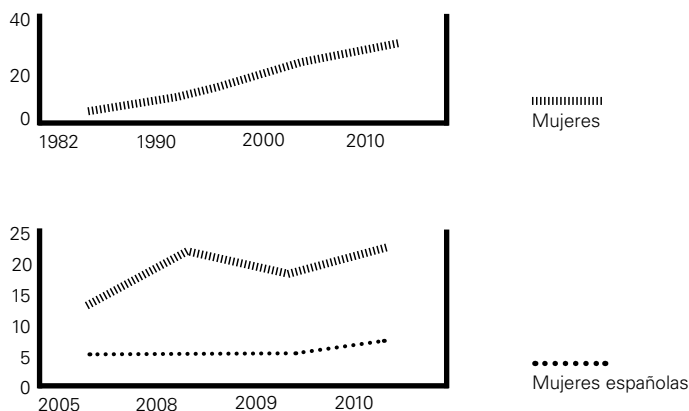
antigua directora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, señala: "Nosotras tenemos una conexión muy afectiva con las cosas y las personas y eso se traduce en el mundo del arte."¹² Pero la declaración más ilustrativa es, sin duda, la que nos brinda la galerista Soledad Lorenzo, que presenta al artista como un ser vulnerable e infantil y al/la galerista como una especie de figura materna subrogada: "En mi ámbito, ser mujer resulta una ventaja. El artista es una persona necesitada de ayuda en la sociedad. Y nosotras, qué duda cabe, estamos mejor dotadas para entender el pequeño problema que al artista plástico le puede parecer enorme. Tenemos una inclinación a cuidar, a decir *no te preocupes*, mientras que el hombre es mucho más pudoroso para ese tipo de cuestiones, aunque sienta la misma preocupación. Por otro lado, el trabajo de galería es humilde, tú eres un puente, debes perder tu personalidad escuchando al artista y al coleccionista. También en esto las mujeres estamos mejor preparadas."¹³

En resumen, los trabajos de gestión parecen corresponderse mejor que los vinculados a la creación con una identidad femenina concebida tradicionalmente como un *ser-para-otros*, frente al *ser-para-sí* que ha definido el papel histórico del varón. Sin embargo, ni siquiera este ámbito más propicio de la gestión es plenamente igualitario, como hemos podido comprobar, a pesar de lo cual sigue arraigada la imagen del mundo del arte y de la cultura como espacios mayoritariamente femeninos. Puede que no haya que descartar la influencia de la mercadotecnia: en tanto que empresas capitalistas, los medios de comunicación andan siempre a la caza de nuevas tendencias, fenómenos sociológicos refrescantes que atraigan la mirada del consumidor; el "ser mujer" puede resultar, en determinado contexto, un producto vendible y atractivo. No obstante, la respuesta hay que buscarla sobre todo, según sugiere la escritora Laura Freixas, en las estrategias de funcionamiento del pensamiento patriarcal: "Si, como hemos visto, la participación femenina en la cultura es mínima (hay lectoras y espectadoras, desde luego, pero en términos relativos muy pocas escritoras, directoras de cine, compositoras...), ¿cómo se explica la insistencia de los medios en proclamar, a bombo y platillo, un supuesto triunfo? [...] La clave nos la da una vez más la ideología patriarcal: si las mujeres son la parte y los hombres el todo, cualquier incremento de una mínima presencia femenina es visto, no como un avance hacia la normalidad (de la que estamos aún muy lejos, si por tal se entiende el 50%), sino como una anomalía."¹⁴

A estos factores me gustaría añadir un tercero. La visibilidad que tuvieron algunas mujeres (y habría que subrayar el adjetivo "algunas", porque no fueron mayoría dentro del conjunto de agentes que intervenían, en aquel momento, en la esfera artística) en el periodo fundacional del sistema del arte contemporáneo en nuestro país, propició que arraigase en el imaginario colectivo esa falsa imagen de un "triunfo" o predominio femenino. En otras palabras, la participación destacada de unas cuantas mujeres en los orígenes de la institución arte en España generó a su vez una suerte de mito originario (el de la "feminización" generalizada del mundo artístico) que luego, con el paso de los años, ha sido muy difícil de erradicar.

Desde luego, se puede argüir que aunque en términos cuantitativos no fueron muchas las mujeres que intervinieron en el nacimiento del sistema del arte español, su papel fue sin duda esencial: pensemos, por ejemplo, en Soledad

Evolución de la presencia de mujeres artistas en ARCO, 1982-2010



Fuente: Informe MAV nº 2, 2010, asociación Mujeres en las Artes Visuales, <http://www.mav.org.es>

Becerril, ministra de cultura con el gobierno de Leopoldo Calvo-Sotelo entre diciembre de 1981 y diciembre de 1982 y una de las impulsoras de la creación de ARCO; en Carmen Giménez, directora del Centro Nacional de Exposiciones (CNE) desde 1983 hasta 1989 y una de las principales artífices de la política artística del Ministerio de Cultura en esos años; en la galerista Juana de Aizpuru, fundadora y directora de la feria ARCO desde 1982 hasta 1986, año en que fue sustituida por otra mujer, Rosina Gómez-Baeza; en María Corral, asesora desde 1985 de una institución tan influyente en aquellos años como fue la Fundación "la Caixa" y directora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre 1991 y 1994; o en Soledad Lorenzo y Helga de Alvear, fundadoras también en los años ochenta de dos de las galerías más internacionales del panorama español. En otras palabras, aunque fueran la excepción más que la regla, estas y algunas otras mujeres tuvieron (y siguen teniendo, en la mayor parte de los casos) considerable poder y capacidad de influencia. Esto nos lleva a la segunda pregunta que planteábamos al principio del texto: ¿Utilizaron esa capacidad de influencia para promover profesionalmente a otras mujeres? ¿Se mostraron especialmente proclives a apoyar proyectos o trayectorias de filiación feminista?

Es un interrogante difícil de resolver porque no podemos basarnos sino en datos dispersos e incompletos, pero hay indicios suficientes para aventurar una respuesta negativa. Las informaciones que hemos ido recabando desmienten la idea de que la existencia de estas mujeres "poderosas" contribuyese a aumentar de forma significativa la participación femenina (y menos aún, feminista) en el sistema de las artes y, en términos más generales, cuestionan el axioma defendido por algunos sectores oficiales del feminismo de la igualdad según el cual el acceso de las mujeres al poder implica necesariamente un aumento de la presencia femenina en todos los sectores o estamentos a su cargo.

Si nos atenemos al testimonio de las propias protagonistas, sus declaraciones reflejan una preocupación común por la "modernización" y la "internacionalización" del sistema del arte español, en consonancia con los objetivos que guiaron la política cultural del gobierno socialista en aquellos años, pero en ningún caso revelan un especial interés por el problema de la igualdad de género. En una entrevista con Alberto López Cuenca realizada en 2004, Juana de Aizpuru subrayaba que, en su origen, "el principal objetivo de ARCO era introducir en España las nuevas corrientes internacionales del arte [...]. Es decir, internacionalizar España, que nuestros artistas consiguieran esa internacionalidad por derecho propio".¹⁵ Del mismo modo, Carmen Giménez afirmaba en un informe sobre la política de exposiciones del CNE elaborado en 1988: "Nosotros entendíamos que España vivía una experiencia que servía de modelo privilegiado para orientar la cultura bajo presupuestos posmodernos. Se esperaba de una política oficial la recuperación del tren de la historia, y esta debía asumirse como una enorme amalgama de experiencias muy precisas, que formaban parte de una herencia cultural que no nos pertenecía, y que era fruto de la vida social de otros países occidentales. [...] nos situábamos en un terreno variable, que perseguía el objetivo de transformar la posición cultural de España en el mundo de la manera más rápida posible, y que incluía además la presencia intensificada del arte español en otros países y normalización de sus relaciones internacionales".¹⁶ María Corral aludía también en una entrevista en 1990 a la necesidad de consolidar la integración de España en el sistema del arte internacional: "España acaba de incorporarse a un mundo nuevo y yo creo que es fundamental que estemos alertas y conscientes de que esta ocasión no se puede desperdiciar".¹⁷

Como han observado Jorge Luis Marzo y Tere Badía,¹⁸ tanto la fundación de ARCO como la política expositiva y de adquisiciones de "la Caixa" o el programa del CNE en los años ochenta se inscribían dentro de una obsesión por la modernidad entendida como una homologación al modelo de las democracias capitalistas europeas, esto es, como una asimilación del arte español a un mercado internacional dominado en aquel entonces por determinadas corrientes pictóricas. No parece que la igualdad entre hombres y mujeres fuera percibida por las poderosas "señoras" de las que tanto abominaba Orellana como un elemento central de ese proyecto modernizador. Las cifras son elocuentes a este respecto. Según revela uno de los informes elaborados por la asociación MAV,¹⁹ el porcentaje de mujeres artistas presentes en la primera edición de ARCO en 1982 rondaba apenas el 5% del total. Bien es cierto que las mujeres habían tenido enormes dificultades para abrirse camino en el mundo profesional del arte durante el franquismo y esa situación no era fácil de transformar súbitamente; no obstante, después de tres décadas en las que ARCO ha estado dirigida sucesivamente por tres mujeres, la presencia de artistas de sexo femenino sigue siendo sorprendentemente baja (un 28% en la edición de 2010). Según apunta MAV, la situación es aún peor si consideramos lo que ocurre en general en el mercado español: tan solo un 18% de mujeres exponen en las galerías agrupadas en el Consorcio de galerías españolas de arte contemporáneo, un porcentaje muy inferior al número de estudiantes de sexo femenino (64% del total) que, según el Consejo de Coordinación Universitaria, se licenciaron en Bellas Artes en el curso 2003-2004.²⁰

La cuestión es que estas cifras no mejoran en las galerías dirigidas por mujeres. Según los datos proporcionados por la página web de la galería Juana de Aizpuru en junio de 2011, de los 32 artistas vinculados a la empresa tan solo seis (un 18,7% del total) son de sexo femenino y apenas tres (Carmela García, Tania Bruguera y Cristina Lucas) han desarrollado una línea de trabajo próxima a políticas feministas. El análisis de la situación de las galerías Helga de Alvear y Soledad Lorenzo arroja resultados algo mejores, pero aún así poco igualitarios: en la primera, de 23 artistas siete son mujeres (30,4% del total), pero tan solo tres (el equipo Elmgreen&Dragset, Alicia Framis y Jürgen Klauke) pueden considerarse próximos al ámbito feminista o *queer*; en la segunda, entre 31 creadores hay ocho mujeres (25% del total) con una presencia muy tangencial de los discursos feministas. Lo mismo cabe decir de la política cultural protagonizada por mujeres: de los artistas representados en julio de 2012 en la Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa" (en la que, como ya dijimos, la figura de María Corral ha sido fundamental), tan solo un 20,6% son de sexo femenino; asimismo, los datos disponibles indican que ninguna de las exposiciones individuales organizadas por el CNE bajo la dirección de Carmen Giménez estuvo consagrada a una mujer artista.

En un artículo acerca de la evolución del movimiento feminista en España desde la transición, Amelia Valcárcel recordaba cómo, a partir de los años ochenta, el objetivo principal del llamado feminismo de la igualdad fue el de lograr un aumento de la participación de las mujeres en los estamentos de poder: "En los años ochenta, y una vez resueltos los cambios legislativos en su parte penal y civil más dura e inmovilista [...], el feminismo español abrió la agenda del poder. Eso significó visibilidad, presencia y cuotas y precisó una gran masa de esfuerzo político."²¹ Sin embargo, como hemos visto, en el mundo del arte ese poder no se tradujo en un aumento general de la presencia femenina, ni en una visibilidad mayor de la agenda feminista. El lento e insuficiente incremento de las cuotas de participación de las mujeres en el sector artístico a lo largo de los años se halla más ligado a la evolución general de la sociedad que a un apoyo consciente y decidido por parte de las mujeres con cargos ejecutivos o de responsabilidad.

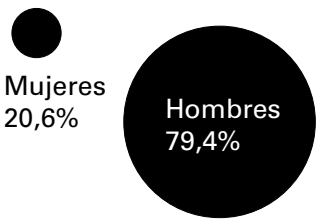
De ahí que sea necesario replantearse, a mi juicio, el peso excesivo que ha tenido la política de obtención de cuotas de poder en ciertos sectores (los más influyentes, por otra parte) del feminismo español. No solo porque resulta dudoso que la presencia de mujeres en puestos de decisión beneficie automáticamente al conjunto del sexo femenino (por no hablar de todos aquellos sujetos que no se identifican con la categoría "mujer" y que también participan del proyecto feminista), sino que independientemente de sus resultados habría que reflexionar más críticamente sobre el objetivo mismo de participación en el poder. En el terreno de la política institucional, se ha tendido a asumir con excesiva rapidez la bondad intrínseca de proyectos como la búsqueda de la visibilidad, la paridad o la presencia, sin reflexionar lo suficiente, en mi opinión, sobre el significado de estos términos y las implicaciones que tienen para el colectivo femenino. En efecto, el problema no reside tan solo en evaluar cuántas mujeres "llegan" (cuántas artistas, comisarias, profesoras, galeristas o directoras de museo se abren paso en el mundo del arte), sino también a qué precio consiguen "llegar": ¿Cuál es el tributo que deben pagar por el éxito laboral? ¿Qué sacrificios, qué

Alumnos/as graduados/as en Bellas Artes 1º y 2º ciclo, curso: 2003-2004, España

Rama de enseñanza	Total	Hombre	Mujer	No consta
Licenciado/a en Bellas Artes	1.782	593	1.141	48

Fuente: Ministerio de Educación y Ciencia-Consejo de Coordinación Universitaria
[http:// www.univ.micinn.fecyt.es/univ/ccuniv/html/estadistica/curso2003-2004](http://www.univ.micinn.fecyt.es/univ/ccuniv/html/estadistica/curso2003-2004)

Artistas representados en la Colección de Arte Contemporáneo "la Caixa"



Fuente: elaboración propia a partir de los datos del archivo online de la Mediateca "la Caixa", julio de 2012

sobreesfuerzos, qué renuncias se les exigen por ser mujeres? ¿Por qué su viaje hacia el llamado "triunfo" profesional se halla sembrado de muchos más obstáculos que el de sus colegas masculinos?

En el año 1989, la revista *Telva* publicaba un artículo titulado "El precio del poder", en el que se interrogaba sobre las consecuencias menos visibles del acceso (por aquel entonces muy reciente) de las mujeres a puestos ejecutivos: "¿Qué han ganado las mujeres con su éxito profesional? La mayoría soporta la doble jornada; un escaso tanto por ciento no ha tenido que renunciar a su vida privada y de relaciones afectivas; pero otras se han visto arrastradas por las responsabilidades del puesto y han sacrificado amigos, tiempo libre, incluso una familia"²² Ni Corral, ni Giménez, ni Aizpuru ni ninguna de las protagonistas del nacimiento del sistema del arte contemporáneo en España eran entrevistadas en el reportaje de *Telva*, pero desde luego podríamos sugerirles el mismo tipo de preguntas: ¿Cómo vivieron su éxito en un ambiente tan machista como era el de la España posfranquista? ¿Qué sufrimientos secretos, qué dificultades inesperadas tuvieron que superar? El artículo de Orellana con el que abríamos este texto nos da una idea del tono chusco y paternalista de muchas de las críticas que recibieron. ¿Fue fácil sobrellevar este tipo de actitudes? ¿Cuántas veces se sintieron acusadas de haber "usurpado" el poder?

Son interrogantes, en último término, sin respuesta, porque tienen que ver con algo tan inasible como es la construcción de la subjetividad, pero también

Exposiciones organizadas por el Centro Nacional de Exposiciones entre 1983 y 1989

●●●●●●●●	Exposiciones de carácter histórico_7
●●●●●●●	Exposiciones temáticas_6
●●●●●●	Grandes colecciones_5
●●●●●●●●●●●●●●●●	Exposiciones individuales_17

Exposiciones individuales organizadas por el Centro Nacional de Exposiciones entre 1983 y 1989

Sexo	Número	Porcentaje
Hombre	17	100%
Mujer	0	0%

Fuente: elaboración propia a partir de los catálogos de exposiciones del CNE contenidos en los catálogos bibliográficos de la Biblioteca Nacional de España y de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid

porque las mujeres de éxito tienden a ocultar o relativizar sus dificultades. En un mundo laboral regido por férreas reglas patriarcales, resulta esencial proyectar una imagen de fortaleza: quejarte de los obstáculos añadidos que tienes por ser mujer equivale a colocarte *de facto* en el campo de los perdedores. "Siento que no he renunciado a nada –afirma Soledad Lorenzo. Otra cosa es que, cuando eres más joven, sí te parece así. Pero, desde la visión de mi edad, descubres que has hecho lo que debías. Yo amo mi trabajo por encima de todas las cosas."²³ Por su parte, tanto Juana de Aizpuru como Helga de Alvear reafirman el mito liberal de que "el arte no tiene sexo": "Ahora las creadoras están más preparadas. Hay igualdad de oportunidades y la que no triunfa es porque no es buena" –declara Aizpuru.²⁴ "Solo hay artistas. Ni masculinos ni femeninos, solo buenos y malos. Cuando empecé en esto había poquísimas mujeres, pero hoy en mi galería tengo al menos un 50%."²⁵ Sin embargo, las cifras, como hemos comprobado, y los datos que ambas galeristas publican en sus propias páginas web desmienten, de entrada, un diagnóstico tan optimista.

En realidad, cuando ahondamos un poco en las declaraciones, percibimos grietas y contradicciones en el discurso monolítico del triunfo. He aquí un fragmento de la entrevista realizada a Soledad Lorenzo por la revista *Claves de Arte*:

RCA: ¿Tu vida profesional y tu vida privada están muy conectadas?
SL: Sí, inseparables.

Artistas de la galería Juana de Aizpuru

Art & Language; Eric Baudelaire; Miguel Ángel Campano; Luis Claramunt; Jonas Dahlberg; Dora García; Cristina García Rodero; Pierre Gonnord; Federico Herrero; Valeriano López; Sol LeWitt; Yasumasa Morimura; Markus Oehlen; Andrés Serrano; Virxilio Vieitez; Nadav Weissman; Heimo Zobernig; Mirosław Balka; Tania Bruguera; Rui Chafes; Jordi Colomer; Sandra Gamarra; Alberto García Alix; Carmela García; Georg Herold; Joseph Kosuth; Rogelio López Cuenca; Cristina Lucas; Albert Oehlen; Fernando Sánchez Castillo; Wolfgang Tillmans; William Wegman; Franz West.



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de la página web de la galería, junio de 2011

Artistas de la galería Helga de Alvear

Helena Almeida; Slater Bradley; Angela Bulloch; Jean-Marc Bustamante; James Casebere; José Pedro Croft; Elmgreen & Dragset; Alicia Framis; Katherine Grosse; Alex Hütte; Prudencio Irazabal; Isaac Julien; Jürgen Klauke; Imi Knoebel; Ester Partegás; Dan Perjovschi; Jorge Queiroz; Santiago Sierra; Dj Simpson; Frank Thiel; Jane & Louise Wilson.



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de la página web de la galería, junio de 2011

Artistas de la galería Soledad Lorenzo

Ana Laura Aláez; Txomin Badiola; Miquel Barceló; Louise Bourgeois; Broto; Victoria Civera; George Condo; Jerónimo Elespe; Jon Mikel Euba; Philipp Fröhlich; Jorge Galindo; Pello Irazu; Adriá Juliá; La Ribot; Robert Longo; Iñigo Manglano-Ovalle; Ángel Marcos; Tony Oursler; Perejaume; G. Pérez Villalta; Sergio Prego; Erik Schmidt; Soledad Sevilla; José María Sicilia; Jennifer Steinkamp; Do-Ho Suh; Tàpies; Juan Ugalde; Juan Uslé; Adriana Varejao; Suling Wang.



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de la página web de la galería, junio de 2011

RCA: ¿Tu tiempo de ocio también está vinculado con la Galería?

SL: Sí, cuando abrí la Galería sabía que me metía en el Convento, que ella iba a ser mi vida totalmente.

RCA: ¿Nunca has tenido la tentación de cerrar la Galería?

SL: Yo he tenido la desgracia de la soledad, porque prácticamente me he quedado sin familia, sin embargo he tenido la gran libertad de saber qué quería yo. Cuando tienes un núcleo alrededor tuyo, estás condicionado y no puedes pensar solo en ti.²⁶

Es casi imposible llevarlo a cabo, pero sería muy interesante elaborar un estudio comparativo de la estructura familiar y el reparto de tiempos de ocio y de trabajo de los galeristas de sexo masculino y femenino de un nivel profesional similar al de Lorenzo a nivel internacional. ¿Qué diferencia se detecta, por ejemplo, en número medio de hijos entre un sexo y otro? ¿También los varones han tenido que "meterse en el Convento" para ejercer su profesión? ¿La renuncia a la vida privada es el peaje innegociable que cualquier galerista, hombre o mujer, debe pagar para consolidarse como lo ha hecho Lorenzo?

A este respecto, resultan interesantes las declaraciones que hacía Carmen Giménez en 2009 acerca de su iniciación profesional:

Llegué [a España] en 1967. Quería trabajar con arte, pero era muy difícil, era un mundo muy pequeño. En 1971 conocí a José Luis Ayllón, que me invitó a trabajar con Grupo 15. Era lo más creativo que se podía hacer, tenía mucha vitalidad. Entré limpiando grabados, ayudando a los litógrafos, y comencé a conocer lo que se hacía en España [...]. La muerte de Franco y de la censura es, en cierta medida, la muerte de Grupo 15. Además, en 1976 me separé de mi marido, y eso me obligó a abrir nuevos horizontes. En 1978, comencé un proyecto propio, con el comité Hispano Americano, que financiaba iniciativas de artistas americanos en España y de españoles en Estados Unidos.²⁷

Aunque de forma discreta, Giménez insinúa que la separación de su marido (que significó, probablemente, un cambio en su situación económica, pero también una liberación con respecto al papel tradicional de "esposa y madre") fue determinante en el giro que experimentó su carrera. No es sorprendente que fuera entonces cuando inició su primer "proyecto propio". El relato que hace Helga de Alvear de sus inicios es igualmente revelador: "El contemporáneo... Cuando yo me metí en la galería en el 80. Creo que a veces es el destino, porque mis hijas eran mayores y ya no me necesitaban y no tenía *ná* que hacer, y ahora ¿qué hago?, ¿me voy al Corte Inglés, que está lleno de señoras?, es que tú no sabes lo que es eso, que a las 11 de la mañana está lleno de señoras que se pasean y que meriendan. Yo no me veía jugando al golf..."²⁸ La entrada de Alvear en el mundo del arte (que, por cierto, se hizo de la mano de otra mujer, Juana Mordó) estuvo íntimamente ligada a la insatisfacción que le producía el papel atribuido en la época a una mujer madura de clase acomodada. No se trata de un asunto personal, ni de una anécdota biográfica. Ni de una confidencia irrelevante arrancada en el transcurso de una entrevista. El origen de la carrera de una de las galeristas más importantes de nuestro país no se entendería sin esa necesidad de construirse a contrapelo un nuevo modelo de subjetividad femenina a la que tuvieron que enfrentarse

tantas mujeres de su generación. El arte fue para Alvear no solo una vocación tardía, sino también una vía de escape al tipo de vida que le dictaban su sexo, su edad y su clase social.

A pesar de todo, el mito de los orígenes persiste. Se sigue hablando de cómo el mundo del arte está "dominado" por las mujeres. Y para justificarlo siempre salen a colación los mismos nombres: Juana de Aizpuru, María Corral, Carmen Giménez, Soledad Lorenzo, Helga de Alvear... En realidad, ni fueron representativas del conjunto de su sexo (nada indica que el nacimiento del sistema del arte en nuestro país se caracterizase por una participación femenina especialmente acusada), ni se mostraron en general muy proclives a apoyar políticas feministas. Pero sin duda pagaron su precio por ser mujeres.

Notas

1. Gastón Orellana, "Política de exposiciones", *ABC*, 21 de abril de 1988, p. 80.
2. Francisco Calvo Serraller y Anatxu Zabalbeascoa, "Mujeres con arte", *El País Semanal*, 3 de diciembre de 2000, p. 76.
3. Elena Vozmediano, "Arte. Femenino plural", *YO DONA*, 4 de febrero de 2006, n° 40, p. 32.
4. Nicanor Cardenosa, "Las 20 poderosas del mundo del arte", *YO DONA*, 13 de febrero de 2010, n° 250, p. 64.
5. "Manifiesto. Las políticas de igualdad entre hombres y mujeres en los mundos del arte", *ARCO. Arte Contemporáneo. ARCO Especial. Mirada retrospectiva*, 2005, p. 200.
6. Patricia Mayayo, "¿Hacia una normalización? El papel de las mujeres en el sistema del arte español", en Juan Antonio Ramírez (ed.), *El sistema del arte en España*, Cátedra, Madrid, 2010, pp. 306-307.
7. Informes MAV n° 3 y 6, <http://www.mav.org.es>
8. *Ibid.*, n° 5.
9. Ángeles López, "Informe. La mujer en España. 7. Cultura", *YO DONA*, 14 de julio de 2007, n° 45, p. 56.
10. Christine Battersby, *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetic*, The Woman's Press, Londres, 1989.
11. Vozmediano, op. cit., p. 34.
12. *Ibid.*, p. 35.
13. Teresa González Manso, "Así hablan las mujeres. Tertulia", *YO DONA*, 30 de diciembre de 2006, n° 87, p. 16.
14. Laura Freixas, "La marginación femenina en la cultura", *El País*, 3 de mayo de 2008, p. 29.
15. "Aquellos maravillosos años. Entrevista a Juana de Aizpuru realizada por Alberto López Cuenca, 23 de febrero de 2004", en *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Arteleku, MACBA, UNIA arteypensamiento, Barcelona, 2004, p. 93.
16. Informe inédito sobre la política del CNE presentado por Carmen Giménez en la Comisión Permanente del Centro de Arte Reina Sofía (CARS) el 12 de septiembre de 1988; reproducido en Isaac Ait Moreno, "Modernización y política artística: el Centro Nacional de Exposiciones entre 1983 y 1989", *Anales de Historia del Arte*, n° 17, 2007, p. 236.
17. "Gentes. María Corral", *Telva*, n° 623, marzo de 1991, p. 50.
18. Jorge Luis Marzo y Tere Badía, "Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)", 2006, <http://www.soymenos.net>
19. Informe MAV n°2, <http://www.mav.org.es>
20. Fuente: Ministerio de Educación y Ciencia-Consejo de Coordinación Universitaria, <http://www.univ.micinn.fecyt.es/univ/ccuniv/html/estadistica/curso2003-2004>
21. Amelia Valcárcel, "Treinta años de feminismo en España", en Isabel Morant (dir.), *Historia de las mujeres en España y en América Latina. Del siglo XX a los umbrales del siglo XXI*, vol. 4, Cátedra, Madrid, 2006, p. 429.
22. Concha Albert, "El precio del poder", *Telva*, n° 605, segunda quincena de octubre de 1989, p. 50.
23. González Manso, op. cit., p. 19.
24. *Ibid.*, p. 33.
25. *Ibid.*, p. 34.
26. "Entrevista con Soledad Lorenzo", *Claves de arte*, 26 de noviembre de 2009, <http://www.revistaclavesdearte.com>
27. Nuno Alves Ferreira, "Carmen Giménez. En las entrañas del Guggenheim", *YO DONA*, 25 de julio de 2009, n° 221, p. 31.
28. Nicanor Cardenosa, "Helga de Alvear. Heimat o el arte contemporáneo como hogar", *YO DONA*, 19 de febrero de 2011, n° 303, p. 34.

Yes, we camp. El estilo como resistencia. Feminismos, disidencia de género y prácticas subculturales en el Estado español¹

MARÍA JOSÉ BELBEL

Leo en un diario que una mujer ha sido detenida por el grave delito de fumar “desvergonzadamente” donde estaban fumando también, por lo visto con muchísima vergüenza y dignidad, varios hombres. Y añade el diario que la mujer, al ser objeto de medida tan rigurosa, prorrumpió en denuestos e invectivas. Sin duda, la muy torpe no comprendía bien por qué en ella constituía delito lo que en los varones no.

Emilia Pardo Bazán, *La Ilustración Artística*, nº 1547, 1911²

*Suripanta, la suripanta,
macatrunqui de somatén,
Sunfaridón, sunfaribén,
Melitómimen
Sompén.*

Eusebio Blasco-José Rogel, *El joven Telémaco*, 1866³

Lo que mejor podemos aprender de estas prácticas reparadoras (camp) es quizás las diversas maneras en las que las personas y las comunidades consiguen extraer sustento de los objetos de una cultura, incluso cuando el deseo manifiesto de esa cultura haya sido no sustentarlos.

Eve Kosofsky Sedgwick

¿Cómo leemos la agencia del sujeto cuando su demanda para poder sobrevivir política, psicológica y culturalmente se da a conocer con el nombre de estilo?

Judith Butler, *Agencies of Style for a Liminal Subject*, 2000⁴

¿Podemos leer el kinging y las prácticas drag king como equivalentes del camp?

Judith Halberstam, “What’s that Smell?,” *In a Queer Time and Place*, 2005⁵

Cuestionar los relatos misóginos, heteronormativos y orientalistas es responsabilidad de una izquierda con voluntad transversal e inclusiva

Para entender el estilo como resistencia subcultural es preciso someter a crítica ciertas ideas dominantes de la izquierda en el terreno de la política y de la cultura. Por ello la primera parte de este texto pretende ofrecer una visión que interpela a convenciones que han nutrido los relatos “hegemónicos” de algunos proyectos “contrahegemónicos” en el Estado español. En concreto me refiero a: *Notes on Camp* (1964) de Susan Sontag; *Crónica sentimental de la transición* (1985) de Manuel Vázquez Montalbán; y *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* (1998) de Teresa M. Vilarós. Parto de la base de que los procesos de construcción de la subjetividad de la inmensa mayoría de las personas están atravesados por la misoginia, el clasismo, la homofobia y el racismo en los que hemos sido educadas/socializadas, por lo que aprender tiene que ver con un proceso inacabable de desaprender.

Sontag señala en *Notes on Camp*⁶ que el *camp* es “un cierto tipo de esteticismo, una manera de ver el mundo como un fenómeno estético,” y añade: “ni que decir

tiene que la sensibilidad *camp* no se compromete, es despolitizada o por lo menos, apolítica”; “el *camp* es una visión del mundo en términos de estilo”; “el *camp* encarna una victoria del ‘estilo’ sobre el ‘contenido’, de la ‘estética’ sobre la ‘moralidad’ y de la ‘ironía’ sobre la ‘tragedia’”; “el gusto *camp* es mucho más que el gusto homosexual”. Parece que por medio de este análisis, Sontag separa el *camp* de las culturas y subculturas gays, lesbianas y trans y, al afirmar su carácter “despolitizado”, niega el espíritu de resistencia subcultural de las personas homosexuales de los años cincuenta y sesenta –décadas de la experiencia vivida que recoge su ensayo, coetáneo a las prácticas artísticas de Kenneth Anger, Jack Smith, Andy Warhol y el principiante John Waters, por citar a unos pocos– para enunciarse y sobrevivir frente a una muerte social y a veces física. La autoridad de Sontag como teórica de la alta cultura ha dificultado que se generen conceptualizaciones más productivas para entender la resistencia de la subcultura a los imperativos misóginos y homófobos del género. Numerosos teóricos *queer* han criticado los postulados de Sontag, siendo interesante destacar por su carácter pionero *Mother Camp* de Esther Newton (1972) –que tanta influencia tuvo en *El género en disputa* de Judith Butler– así como los textos de Sasha Torres, Simon Watney, Michael Moon, Mandy Merck, Moe Meyer y Linda Hutcheon. El ensayo de Sontag no parece que haya sido sometido a una necesaria revisión crítica en el Estado español, incluso en textos tan importantes como *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX* de Alberto Mira (2004).

Manuel Vázquez Montalbán, que ya hablaba del desencanto bajo el sistema capitalista en el *Manifiesto Subnormal* (1970), recoge en *Crónica sentimental de la transición*⁷ los artículos que escribió para el suplemento dominical de *El País* durante 1984. Dichos reportajes narran el tiempo transcurrido desde la época que se conoce como el tardofranquismo hasta la victoria electoral del PSOE en 1982.

Sorprende que Vázquez Montalbán –considerado con razón “la conciencia crítica más influyente de la izquierda no instalada”– no incorpore a mujeres y al feminismo en dicha obra y que no considere el género como una categoría de análisis a la hora de escribir su crónica. Por no hablar en términos cuantitativos, ya que de mil ochenta personas citadas en el índice onomástico del libro, solo ciento cuarenta son mujeres y, si nos circunscribimos a las españolas, el número descende a setenta; todas ellas son nombradas de forma somera y casi la que más aparece es Carolina de Mónaco, lo que nos dice mucho sobre el imaginario del escritor, pero como información resulta algo sesgada. Parece un tanto extraño (y me circunscribo únicamente a Barcelona) que no cite a Ana María Moix –una de los poetas incluidos junto a Vázquez Montalbán en la antología de los *Nueve novísimos* de Castellet (1970)– ni a la cantante Guillermina Motta, para quien escribió las letras del disco *Guillermotta en el País de las Guillerminas*, tampoco a Esther Tusquets, Cristina Peri-Rossi, Colita, Montserrat Roig, Maruja Torres, Maria Aurèlia Capmany, a las artistas conceptuales o a la subcultura homosexual *camp* de origen andaluz de Nazario y Ocaña, y nombra una sola vez a Terenci Moix. Menciona a Germaine Greer pero ni siquiera escribe correctamente su apellido, que siempre aparece como Greere. Por otra parte, su análisis de la movida en este texto ha sido germinal para posteriores estudios sobre esta desde el campo “hegemónico” de lo “contrahegemónico”. El cronista identifica la movida como

un fenómeno de “la postmodernidad (que) ha cuajado bajo el reinado socialista como una ultimación de la pegamoidad fundada por Alaska y los Pegamoides y Paco Umbral como Lanza de Vasto de la secta. Por aquella puerta abierta llegó Radio Futura, Derribos Arias, Golpes Bajos, Los Ilegales [...]. Toda una poética del título, del estuche, de líneas imaginarias en torno a protestas controladas en el campo de concentración del *hit parade*”⁸

Así, según Vázquez Montalbán, la movida parece ser una conspiración de los socialistas para imprimir la etiqueta de modernidad que España necesitaba de cara a su inserción internacional y no es capaz de leer las subculturas –a las que bien podemos denominar proto-*queer*, feministas, *punk* y *camp*– como movimientos que desafían y resisten a través del estilo a la hegemonía misógina y heterosexista imperante, en lugar de hacerlo mediante articulaciones ideológicas directas. Esta concepción se repite de forma recurrente en la mayor parte de los análisis de la izquierda. A veces parece que la movida, la nueva ola y el *punk* local –que como todos los movimientos pioneros tienen un periodo de vida breve– son los únicos que han sido asimilados y neutralizados por el poder político y que todos sus protagonistas se han convertido en espectáculo y mercancía. Un análisis tan reduccionista es fruto de una misoginia y un pensamiento heterocentrado al que podíamos denominar –como hace Alberto Mira– “homofobia liberal”⁹; más sutil y por ello doblemente insidiosa, al proceder de una de las figuras míticas, y por tanto no cuestionadas, de la izquierda cultural crítica.

Hace pocos años vi anunciada una exposición de fotografías y documentos sobre la Transición española. La cartela publicitaria contenía una enorme imagen de la época en la que no había ninguna mujer. La ausencia de las mujeres es un tema recurrente a la hora de escribir la historia y al ser excluidas de esta o relegadas al párrafo, a la única autora o al pie de página, las mujeres de generaciones posteriores piensan que apenas ha habido intervenciones feministas que desempeñaran un papel destacado en épocas pasadas, más allá de unos inmediatos antecedentes genealógicos. Así, parece que ellas son casi las primeras, que en el futuro habrá muchas más, alimentando una falsa idea lineal y de progreso, además de ofrecer una visión histórica de pocas continuidades y muchas discontinuidades. Hay que partir de la base de que si en el transcurso de una investigación sobre mujeres se nos dice que no hay nada –formulación que aún se suele realizar a modo de pregunta: “...uhmmm, mujeres ¿como quiénes?”–, este dato solo nos sirve para conocer la posición de enunciación de la persona que la emite. Ya que a poco que se escarbe, siempre se encuentra mucho más material y experiencia acumulada de lo que el tiempo y el dinero de que se dispone permite organizar de una manera rigurosa. Las generaciones activistas y subculturales de los años sesenta, setenta y ochenta han escrito poco, a diferencia de las generaciones de mujeres más jóvenes; a nadie se le debe escapar la dificultad de reclamar la voz y la escritura en los espacios públicos después de cuarenta años de franquismo. Volviendo al feminismo y a la Transición política, han aparecido dos libros de gran interés contados por sus protagonistas: *El movimiento feminista en España en los años 70* (2009), edición a cargo de Carmen Martínez Ten, Purificación Gutiérrez López y Pilar González Ruiz, donde escriben mayoritariamente mujeres del PSOE y PCE; y *El feminismo que no llegó al poder. Trayectoria de un feminismo crítico* de Paloma Uría (2009), desde una perspectiva más ligada al feminismo marxista

de corte rupturista. Ambos libros dialogan de modo fructífero y son imprescindibles para conocer una historia de la Transición desde el punto de vista de la experiencia del feminismo organizado.

Por último, parece obligado comentar *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*¹⁰ de Teresa M. Vilarós. La Transición española en la cronología que Vilarós establece, comienza con el año del asesinato de Carrero Blanco en 1973 por parte de ETA y termina con la firma del Tratado de Maastricht en 1993. Considero más acertado proponer que los antecedentes culturales del período de la Transición se inician en los años sesenta, ya que hubo vida antes de los setenta, y la psicodelia, los *hippies*, la contracultura y el *underground* también llegaron a España; y no incluir la década de los noventa como punto de cierre de la Transición. Creo que hubiera tenido mucho sentido analizar artefactos culturales como *Un, dos, tres al escondite inglés* de Iván Zulueta (1969) –película de sensibilidad *camp*– en relación a los antecedentes de la Transición, mientras que poco incluir como cine de la misma a *Jamón, Jamón* de Bigas Luna (1992).

Vilarós ha realizado una fuerte inversión autobiográfica, que según explica es la motivación que le lleva a escribir su libro:

[...] este trabajo es un intento de comprender el fenómeno del desencanto durante la postdictadura española [...] un esfuerzo personal para llegar a una comprensión del ambiente que por diversas razones yo misma abandoné en 1980 para venir a Estados Unidos. Este estudio del síndrome de retirada de ellos, de los míos, se dobla entonces, no sé con qué efectos, con un estudio más secreto, más indecible, que es el de mi propio síndrome de retirada con respecto de la escena que ahora ya sé que nunca volveré a recuperar.¹¹

Pero, ¿qué entiende la autora por desencanto?

Desencanto, como bien sabemos, es el término aplicado al peculiar efecto político-cultural causado en España, más que por la transición a un régimen democrático-liberal, por el mismo hecho del fin de la dictadura franquista.¹²

El diccionario define la palabra “desencanto” como “desilusión, decepción de las expectativas”. Aplicado al contexto de la Transición, pienso que es más pertinente hablar del desencanto producido por un cambio sin ruptura, donde la derecha lideró la iniciativa política mediante el consenso con la izquierda reformista en el contexto del gran sufrimiento, terror y trauma vivido por la población tras las experiencias de la Guerra Civil y del franquismo, sentimientos que aún estaban muy presentes en el imaginario colectivo del pueblo. Desencantos específicos para las reivindicaciones de las mujeres y para toda la disidencia de género, lo cual produjo que numerosos grupos de la Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas se abstuvieran de votar la Constitución de 1978 por machista, patriarcal, capitalista, homófoba y lesbófoba. El cambio y el consenso, que muchos calificaron de “modélico” y “exportable”, se ha demostrado muy problemático a lo largo de las décadas posteriores.

Para Vilarós, “Franco y/o el franquismo no fueron únicamente un régimen político; fueron también y quizá sobre todo, para nuestro mal y nuestro bien,

una adicción, un enganche simbólico y real" [...] que "produce un mono, es decir un síndrome de abstinencia". La autora contextualiza los productos culturales de la Transición en "años de conductas excesivas y exuberantes que quiero presentar aquí como fenómenos de respuesta a un síndrome de abstinencia". Y continúa:

[...] quiero proponer aquí la adicción como metáfora para la utopía más o menos marxista que alimentó a la izquierda española desde el final de la Guerra Civil. La utopía fue la droga de adicción de las generaciones que vivieron el franquismo. La muerte de Franco señala la retirada de la utopía y la eclosión de un síndrome de abstinencia, un mono que obedece a un "requerimiento del inconsciente" [...] la adicción genera un proceso infeccioso [...].¹³

A partir de la adicción, del síndrome de abstinencia y del proceso infeccioso, que podríamos denominar de "efectismo del catastrofismo localizado",¹⁴ Vilarós conceptualiza la movida como vacío, de ahí "la ausencia de obras de arte" de este periodo. Asimismo, considera el relato coral de la movida, *Solo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña* de José Luis Gallero (1991), como "un intento narrativo, aunque la historia que se cuenta, paradójicamente, es la historia de un vacío, es la historia de 'nada'".

Por otro lado, cabe señalar que el análisis de Vilarós de la obra erótica de Ana Rossetti, María Jaén o Almudena Grandes se muestra en consonancia con las teorías feministas, anti-sexo y antipornografía de Andrea Dworkin y Catherine McKinnon, de modo que caracteriza esta escritura como "relación dialéctica entre amo y esclavo (en este caso muy a menudo, esclava) [...] y fálico-patriarcal", similar a la "que se exige a la prostituta".¹⁵

La autora dedica un capítulo a la pluma donde "la pluma homosexual" se convierte en "pluma/jeringuilla" de la heroína, que produce el sida. Nunca habla de prácticas de riesgo como las causantes de la pandemia, sino de grupos de riesgo:

[...] la pluma reclama y restaura la presencia de la muerte, por otra parte siempre presente en una tradición española que va de la Inquisición a la fiesta de los toros, como parte de una experiencia del placer que se asume voluntariamente. [Y así concluye hablando de] la fuerte y reprimida carga oriental histórica española [...] narrada por la pluma de la transición.

[...] la España del sur tónica, típica y real: la España de trazos y restos árabes que se han expresado históricamente a través de las romerías del Rocío, del cante jondo, de la bata de cola, de la mantilla, de la peineta, del abanico, de los toros, de los labios rojos y de los rizos negros. La iconografía fetichista presente en los pastiches de Almodóvar, Ocaña, Costus, Nazario, Almudena Grandes, Ana Rossetti y tantas otras y otros vuelve, como hemos visto, como simulacro de una historia [...] retorno del lado oriental vencido de la tradición española [que] vuelve también como lo reprimido retornado [...] en el caso español, estos residuos están estrechamente conectados con la "incómoda" y sangrienta historia española que culmina en la guerra civil, y que a su vez es contenido y continente de otros remanentes más antiguos relacionados con la radical amputación de la cultura árabe-judía y la consecuente implantación de la totalitaria y totalizante política imperial española a finales del siglo XV.¹⁶

Un ejercicio de fabulación psicoanalítica de corte orientalista –¿cómo se puede amputar radicalmente una cultura después de ocho o más siglos de su asentamiento en la península Ibérica?– donde no hay obras de arte sino “pas-tiches” de tipo “fetichista”, donde no hay historia sino “simulacro”, donde todo se explica en términos binarios y que tiene como conclusión señalar la pulsión de muerte del pueblo español como esencia constitutiva del mismo, mucho más acentuada en el caso de las mujeres y de las personas homosexuales. Sorprende la reafirmación de todos los tópicos de la cultura de un Estado, que si por algo se ha caracterizado es por su diversidad y pluralidad, así como por la dificultad de asumir la idea de España como nación.

Los estudios culturales y las políticas de traducción

Hasta aquí he intentado mostrar cómo ciertas tendencias “hegemónicas” de la izquierda cultural dificultan que se generen discursos y lecturas que incluyan categorías de análisis en el Estado español en relación al género: al patriarcado y a la matriz heterosexista. Pero este somero análisis quedaría incompleto sin hacer referencia al rechazo que se ha dirigido contra los estudios culturales por parte de críticos de importantes suplementos de periódicos. Quienes defienden la ausencia de una política de las universidades públicas que los incorpore en sus planes de estudio deberían tomar nota de valiosísimos ejemplos relativamente cercanos en el espacio y el tiempo, como el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham que dirigió Stuart Hall. Asimismo, debe subrayarse la escasez continuada que padecemos en relación a la publicación de traducciones al castellano de textos imprescindibles, tanto teóricos como narrativos, que o no se traducen o lo hacen con más de dos décadas de retraso respecto a su publicación en la lengua original. Sustraernos a nuevas teorizaciones y a los debates que generan en el tiempo histórico en el que se están realizando resulta poco beneficioso para el contexto de recepción y producción propio. Probablemente sea una de las tareas políticas prioritarias desde el activismo feminista y *queer* académico y cultural, pues a esta ausencia le debemos una idea empobrecida sobre qué es lo que constituye lo político y una conceptualización de la política; por lo cual alimenta una absurda oposición binaria entre estética y política, olvida la relación con la propia genealogía de los lenguajes específicos de las diversas disciplinas en el arte y la cultura, no contempla el lugar que ocupan el estigma y los afectos como la vergüenza en los procesos de construcción de la subjetividad y, por último, ha sido responsable del efecto muy difundido que considera que el único arte político de resistencia se basa en tematizar los conflictos de manera literal.

En cuanto a las políticas de traducción, convendría citar algunos ejemplos que quizás clarifiquen la afirmación anteriormente mencionada. Se han necesitado veinticinco años para que se traduzca uno de los más importantes análisis sobre las subculturas: *Subculture. The Meaning of Style* (Subcultura. El significado del estilo) de Dick Hebdige, formado en el Centro de Estudios Culturales de Birmingham. Y nunca se tradujo *Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique* (1980) [Ajustando cuentas con las subculturas], la inmediata respuesta de Angela McRobbie, también del Centro de Estudios Culturales, a

dicho análisis por haber obviado como objeto de estudio a las subculturas de mujeres jóvenes. Ningún libro de Angela McRobbie se ha traducido hasta la fecha, a pesar de ser la teórica más importante sobre las subculturas de mujeres desde una perspectiva feminista –cuyo trabajo abarca importantes estudios sobre música, moda, revistas “femeninas” dirigidas a distintas generaciones de mujeres– tanto desde el punto de vista ideológico como desde la materialidad de la industria cultural. No se encuentran vertidos al castellano autobiografías y textos novelados de corte autobiográfico como *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration* (1991) de David Wojnarowicz, un relato coral de resistencia frente a la pandemia del sida de la comunidad artística neoyorquina, o *Inventing AIDS* (1990) y *Globalizing AIDS* (2002) de la canadiense Cindy Patton. Tampoco encontramos en castellano *Stone Butch Blues* (1993) de Leslie Feinberg, el relato novelado autobiográfico más importante para entender la experiencia cotidiana de las personas transexuales y transgénero, ni la recopilación del activismo feminista de las mujeres afroamericanas de los años setenta, *...But Some of Us Are Brave* (1982), editado por Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott y Barbara Smith. Asimismo, se encuentra sin traducir toda la obra de Eve Kosofsky Sedgwick a excepción de *Epistemología del armario* (1998), teniendo en cuenta que la publicación de *Shame and Its Sisters. A Silvan Tomkins Reader* (1995), editada junto a su alumno Adam Frank, fue la que inició el giro epistemológico desde una teoría *queer* centrada en el deseo –*Between Men* (1985) y *Epistemología del Armario*– a una teoría *queer* basada en los afectos, una vez que la autora empezó a preguntarse si el único modelo de resistencia posible para el activismo intelectual era la escritura paranoica. La influyente obra del feminismo poscolonial, *Bajo la mirada de Occidente* de Chandra Mohanty, un libro que denuncia la apropiación que hace el mundo occidental del feminismo blanco para justificar sus políticas neocolonialistas, ha tenido que esperar más de veinte años para ser traducida. También se encuentra sin traducir toda la obra de Wendy Brown, profesora de Ciencias Políticas de la Universidad de Berkeley, probablemente la autora que está aportando las reflexiones más lúcidas sobre los problemas políticos del mundo contemporáneo de una manera que –en diálogo con las genealogías de la teoría política y psicoanalítica– incluye el género, la etnicidad, la religión y los procesos de construcción de la subjetividad en un mundo globalizado. Su ensayo *Resisting Left Melancholia* (2000) nos ayudaría enormemente a entender fenómenos como el desencanto y la melancolía generada en la izquierda por la pérdida de la idea de la Revolución. Ciñéndome al terreno de la música, tampoco se ha traducido la obra de Simon Reynolds y Joy Press, *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock and Roll* (1992), ni *Rip It Up and Start Again: Post-punk 1974-1984* de Reynolds (2004) o *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital* (1995) de Sarah Thornton. Tampoco el texto de resistencia subcultural gay por excelencia, *In Defense of Disco* de Richard Dyer (1979), que defiende la música disco –considerada reaccionaria por la izquierda frente al *rock*, rebelde por antonomasia, y el *folk* que parecía emanar directamente del pueblo– como espacio de socialización subcultural de gays y lesbianas. Ni el artículo “Looking Back on ‘68” de Lynne Segal sobre el feminismo y los otros mayos del 68, publicado en 2008 en el n° 149 de la revista *Radical Philosophy*, textos que no vendrían nada mal para romper con el monopolio conceptual he-

terosexista de Greil Marcus y su interesante obra *Rastros de Carmín* (1988). No se entiende muy bien por qué no existen antologías en castellano que reúnan textos claves tan productivos a nivel internacional.

El novelista más guapo del mundo

El último apartado de este texto propone unos breves apuntes genealógicos sobre producciones culturales del *camp*, de la primera ola del feminismo y del lesbianismo como política de resistencia subcultural de la disidencia de género. Tendríamos que comenzar por los inicios del siglo XX, cuando Ángeles Vicente publica su obra *Zeze* (1909) que narra la relación lésbica entre una cupletista y una escritora que comparten camarote en un viaje en barco, y deberíamos atravesar la segunda y tercera década del siglo XX, donde nos encontramos con la obra de Álvaro Retana, considerado por la crítica de su tiempo (probablemente él mismo bajo seudónimo), el novelista más guapo del mundo. Retana fue letrista de numerosos y muy conocidos cuplés –*El batallón de modistillas, Las tardes del Ritz, El lindo Ramón*–, autor de novelas de contenido homosexual –*A Sodoma en tren botijo, Las locas de postín, Mi novia y mi novio*–, además de músico, periodista, dibujante y escenógrafo. Se exilió durante un tiempo en París durante la Dictadura de Primo de Rivera, formó parte de una comunidad artística homosexual madrileña en la que también se encontraban Antonio de Hoyos, escritor de novelas sicalípticas y aristócrata de ideología anarquista que falleció en la cárcel en 1940; su tía Gloria Laguna, actriz, organizadora de tertulias y marquesa de Laguna; Tórtola Valencia, la bailarina seguidora de Isadora Duncan; y José de Zamora, figurinista de moda que trabajó para el famoso modista parisino Paul Poiret. Se comenta de Antonio de Hoyos, de Retana y de Gil-Albert que durante la Guerra Civil a veces vestían mono de miliciano hecho de seda. Retana fue condenado a muerte una vez finalizada la guerra, pena que le fue conmutada, y salió de la cárcel a finales de los años cuarenta. En la cárcel compuso un chotis, *La Pepa*, que se cantaba para animar a los condenados a muerte, según contó la dirigente comunista Juana Doña en un encuentro de mujeres republicanas. También conocemos –gracias a la investigación “Libreras y tebeos: las voces de las lesbianas mayores”,¹⁷ realizada por Matilde Albarracín Soto, partiendo de la historia oral de cinco mujeres lesbianas nacidas entre 1910 y 1920– la existencia de una subcultura lesbiana en Barcelona, formada por cupletistas, artistas y fotógrafas que se conocían entre ellas como “libreras” y “tebeos”, que “estaban en el asunto” –equivalente al actual “entender”– y se reunían durante la II República y el franquismo.

El cuplé es un género *camp* por excelencia, por lo mucho que tiene de *performance*, de doble sentido entre letra, presentación corporal y gestualidad, así como de resistencia de género de mujeres con escasos recursos económicos, que solo podían aspirar a trabajar en el servicio doméstico como trabajo “honorable”. Dicho género, conocido con el nombre de ínfimo, experimentó un notable resurgimiento a partir de *El último cuplé*, película protagonizada por Sara Montiel en 1956, al que siguió el esfuerzo de la artista Olga Ramos en su Café de Madrid para que no cayera en el olvido. Asimismo, es interesante señalar el cuplé catalán: la genealogía que enlaza a Misterio y Viladomat, autores de “El

vestir d'en Pasqual" en las primeras décadas del siglo XX, con la apropiación feminista que de él hace Guillermina Motta en 1970 y la resignificación *camp* de Hidrogenesse (2007) donde Carlos Ballesteros y Genís Segarra cantan *el meu xicot vestint és tan original/que no té igual i crida l'atenció*.

La copla ha sido un género muy denostado por sectores de la izquierda, por la relación de muchas de sus intérpretes con el franquismo y por una idea reduccionista y moralista que únicamente ha sabido ver en ella a la España cañí, dejando de lado que este género musical está ligado a un contexto geográfico, expresa un exceso de emociones y recursos retóricos barrocos, de amores desgraciados e imposibles, de ensoñación y fantasía que generaban espacios de identificación para las mujeres libres y las sexualidades prohibidas, sobre todo en un periodo histórico tan represivo para la disidencia de género como el franquismo. Rafael de León, prolífico autor que escribió las letras de *Tatuaje*, *Ojos verdes*, *María de la O* y tantas otras, fue un escritor sevillano de la Generación del 27 y en su ciudad se le conocía como "el marquesito homosexual". ¿Cómo olvidar *Yo soy esa* interpretada por Miguel de Molina y la versión que de ella hacía Ocaña en los años setenta?

**"¡Qué cursi! ¡Qué reaccionaria! ¡Qué pasada de moda!
¡Qué vergüenza! ¡Qué mal!"¹⁸**

Por último voy a comentar, de forma necesariamente breve, algunas prácticas artísticas subculturales que considero de especial interés dentro del periodo que estamos considerando: la música del dúo Vainica Doble; las películas *Margarita y el lobo*, *Vámonos*, *Bárbara* y *Lejos de África* de Cecilia Bartolomé; los largometrajes *Vivir en Sevilla* e *Intercambio de parejas frente al mar*, de Gonzalo García-Pelayo; así como las novelas *Plumas de España*, *Mentiras de papel* y el conjunto de relatos *Alevosías* de Ana Rossetti. Algunas de ellas son obras atravesadas por "el estilo como resistencia" del que habla Judith Butler, por el *camp* "como práctica reparadora de la que extraemos sustento" de Eve Kosofsky Sedgwick, y todas expresan la "estructura de sentimiento" subcultural de una época, término acuñado por Raymond Williams para referirse "al pensamiento sentido y al sentimiento pensado", que las convierte en importantes documentos de tres décadas.

Vainica Doble fue/es un dúo formado por Carmen Santonja, ya fallecida, que nació en San Sebastián, y Gloria Van Aerssen, nacida en Dos Hermanas, Sevilla, ambas a principios de la década de los años treinta. Procedentes de familias de tradición artística, Carmen estudia música en el Conservatorio y Gloria Bellas Artes después de haber trabajado de bailarina. Comienzan a componer, sin intención de cantar ellas mismas sus canciones y mucho menos en público, una vez que Gloria estaba viendo el Festival de Benidorm de 1966 y se indigna de la pésima calidad de la música. Frecuentan a numerosos escritores humoristas de los años cincuenta. Ambas se consideran melómanas, amantes de todo tipo de música y anglófilas empedernidas en sus gustos musicales y literarios. Tras componer para el grupo Nuevos Horizontes, José Luis Borau les presenta a Iván Zulueta. Borau era el productor de la película *Un, dos, tres, al escondite inglés* y Zulueta les propone hacer la música de la película, posteriormente el director donostiarra se encargaría de hacer las portadas de muchos de sus discos. Su

primer *single* contiene las canciones *La bruja* y *Un metro cuadrado*, canciones de inspiración gregoriana que, según Fernando Márquez, les valieron ataques de la derecha por excéntricas y de la izquierda por retrógradas. Al *single* le seguirán cinco LPs a lo largo de doce años: *Vainica Doble* (1971); *Heliotropo* (1973); *Contracorriente* (1976); *El eslabón perdido* (1980) y *El tigre de Guadarrama* (1981). Trabajan para series de TVE como *Fábulas*, *Refranes*, *Las doce caras de Eva*, *Tres eran tres* y *Suspiros de España*. También componen la música de las películas *Furtivos* de Borau, *Clímax* de Paco Lara y *Al servicio de la mujer española* de Jaime de Armiñán. Sus letras son feministas (“vete tuno, no te quiero, vete, ¡vuélvete a tu siglo diecisiete!”), ecologistas, defensoras de los animales, críticas con el modelo consumista que se estaba importando desde Estados Unidos. Señalan la necesidad de utilizar la imaginación “para convertir en mágico lo rutinario” en el caso de la cocinera y del aburrimiento de la modesta funcionaria. Son canciones cargadas de referencias literarias y de ironía –la diferencia entre las letras y la manera de cantarlas, la sofisticación y la sutileza de sus textos de engañosa simplicidad, de supuesta ingenuidad incendiaria, de amor por la libertad y rechazo del autoritarismo–, cargadas también de crítica a un lenguaje cada vez más adocenado y lleno de anglicismos bajo la pretensión de modernidad (“a nivel de”, “establishment”, “marketing”) y a la profusión de los adverbios terminados en “-mente”, que Felipe González convertiría en verdadera plaga. Su programa de acción es atacar a la mediocridad personal y artística desde un punto de vista desprejuiciado. A las Vainica las podríamos denominar, siguiendo la estela de Gertrude Stein, “las madres de tod*s nosotr*s”, pues son la gran referencia de los más importantes músicos pop que han ido surgiendo después, desde los grupos de la movida de finales de los setenta como Kaka de Luxe, Los Pegamoides, Alaska y Dinarama, Radio Futura, Las Chinas, La Mode, Paco Clavel, el gran Fabio McNamara, a grupos o cantantes que comenzaron a darse a conocer a finales de los ochenta y noventa como El Dúo Estático, Le Mans, Family, Nosotrash, Hello Cuca, Kikí d’Akí, Pauline en la Playa, Chico y Chica, Les Biscuits Salés, Astrud e Hidrogenesse. Así como de numerosas djs y organizadoras de Ladyfest en Bilbao, Madrid y Sevilla como María Bilbao, Mabel Damunt, Marta G. Franco y Plácida Yé-Yé.

Las películas *Vivir en Sevilla* e *Intercambio de parejas frente al mar*, de Gonzalo García-Pelayo, ambas de 1978, reflejan de manera notable la estructura de sentimiento de una época, un paisaje, un habla –el andaluz– y una sinergia entre las raíces culturales y ciertos proyectos de modernidad. En relación al género, *Vivir en Sevilla* se nutre de las ideas patriarcales y del desconcierto de los hombres progresistas en relación a las mujeres: la Mujer se presenta como una otredad identitaria, como “mística de la feminidad”. *Intercambio de parejas frente al mar* problematiza la monogamia en las relaciones de pareja, la propiedad privada de los cuerpos. La película es fruto de un pensamiento muy común en la época, deudor de la contracultura de los años sesenta, de la ideología libertaria, de las teorías del psicoanalista comunista Wilhelm Reich expuestas en *La revolución sexual* (publicada en inglés en 1945 y traducida al castellano por Ruedo Ibérico en 1979), y de las enseñanzas de Herbert Marcuse, “padre” de la cultura *hippy* y de la nueva izquierda y autor de *Eros y civilización* (publicada en inglés en 1955 y traducida al castellano por Joaquín

Mortiz en 1965), obras estas anteriores a la segunda ola del feminismo. Una vez que la lucha de las mujeres por su liberación cuenta con cierto arraigo en el Estado español, no se puede seguir defendiendo con total impunidad la neutralidad del género a la hora de analizar la sexualidad. Además, esta película quizás solo fue posible en los tiempos de “la liberación sexual”, en una época anterior a la aparición de la pandemia del sida.

Cecilia Bartolomé, directora, guionista y productora de cine se define ideológicamente como feminista. Realizó el medimetroraje *Margarita y el lobo* en 1969, cuando aún era estudiante de la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid. El guión fue una adaptación del libro *Les stances à Sophie* de la escritora feminista francesa Christiane Rochefort. Las protagonistas de su obra, siempre mujeres, llevan a cabo una transición personal en medio de la Transición política. Sus películas, centradas en la lucha contra la amnesia histórica, han padecido un “olvido” similar al no figurar en el *Diccionario de cine español* editado en 1993 por la Academia de Cine bajo la dirección de José Luis Borau, antiguo profesor suyo. La censura ha marcado su trabajo, después de *Margarita y el lobo* no pudo volver a dirigir hasta la muerte de Franco. Esta película presenta similitudes con *Un, dos, tres, al escondite inglés*: obras musicales, irónicas, con muchas escenas grabadas en las calles de Madrid, críticas con el imaginario costumbrista del franquismo. Ambas respiran el mismo aire de libertad de la contracultura, de voluntad de experimentación. Su primer largometraje, *Vámonos, Bárbara* (1977), fue calificado por la crítica como la primera película feminista del cine español. Tanto el personaje de Margarita en *Margarita y el lobo* como el de Ana en *Vámonos, Bárbara* concluyen en su necesidad de estar solas al desconfiar de nuevas parejas que intentan manipularlas de manera más sutil. Las protagonistas quieren reafirmarse como sujetos, ganar autonomía y libertad en espacios propios. Siempre eligen transitar por las rutas pintorescas en vez de por las autopistas, menos libres, más aburridas. Películas relativamente desconocidas, ambas constituyen un excelente documento de la situación de las mujeres que habían llegado a la universidad a mediados de los años sesenta y de las que, en los primeros años tras la muerte de Franco, se habían hecho feministas y habían desafiado los mandatos de género en su trabajo artístico. Además de Cecilia Bartolomé, había otras dos mujeres en la Escuela de Cine de Madrid: Pilar Miró y Josefina Molina.

Resulta significativo que no solo Jaime Chávarri pensara que *El desencanto* era un buen título para una película. “El desencanto” también fue el primer título pensado por Cecilia y José Juan Bartolomé para *Después de...* (*No se os puede dejar solos* y *Atado y bien atado*) (1980); ese primer título pasó a llamarse después, de manera también provisional, “El descontento”, vista la gran cantidad de personas que estaban indignadas con el corto alcance de los cambios políticos. Hay que destacar que *Después de...* es mucho más conocida que las dos anteriores, aunque todas forman parte del cine rupturista de la Transición.

Lejos de África (1996) es el último largometraje de la autora hasta la fecha. Se trata de un filme que quiere combatir la amnesia histórica en relación al papel colonizador que desempeñó España en Guinea Ecuatorial, país donde la directora había vivido con su familia. Bartolomé comenta el profundo malestar que le genera el que la gente más joven desconozca totalmente este hecho

colonizador, y que ese fue el motivo principal que le impulsó a realizar la película. En ella hay escenas que alcanzan niveles esperpénticos como los desfiles falangistas y las procesiones de Semana Santa en Fernando Pó (la actual Bioko). La autora siempre ha manifestado su sintonía con el cine de Berlanga. *Lejos de África* cuenta con escasos referentes y genealogías en el cine español, ya que apenas se han hecho películas sobre la colonización de Guinea, más allá de alguna patriótica o documentales realizados por misioneros, ni se ha construido en la España peninsular un imaginario sobre Guinea y los guineanos, a diferencia de lo sucedido con la colonización en Latinoamérica o en el norte de África. El trabajo nos muestra la presencia de los trabajadores nigerianos en la figura de Silvanus, el cocinero de la familia, que se siente orgulloso de ser súbdito del Imperio Británico al que considera a todas luces superior. También nos informa de la incipiente lucha por la independencia de Guinea y de los exiliados políticos en Camerún. De un colonialismo más directo y de otro más sutil. De la vuelta de numerosos colonos a la península en cuanto se hace evidente la ola descolonizadora que atraviesa África con el apoyo de la ONU. Y conocemos las nuevas alianzas entre los colonos dispuestos a quedarse y las élites de origen guineano. Dos mujeres, Susana, de procedencia peninsular, y Rita, guineana, son las protagonistas. El regreso de la primera a la península le sirve para darse cuenta de que estaba en un territorio que no le pertenecía, de que estaba “fuera de lugar” aunque Guinea fuera oficialmente provincia española. La película está contada desde el punto de vista de Susana y se basa en la experiencia de la propia directora. Rita y Silvanus habrían contado otra historia, la historia desde el punto de vista de los colonizados, pero es de valorar la ética de Cecilia Bartolomé al no usurpar las voces ajenas a la suya y no hacer que Guinea aparezca como un lugar exótico o idealizado. La película se rodó en Cuba.

Ana Rossetti nació en San Fernando, Cádiz, en 1950. Según comenta la propia escritora, sus dos abuelas eran empedernidas lectoras y ambas tenían buenas bibliotecas. Rossetti también ha hablado de su fascinación por la liturgia en latín, aunque entendiera muy poco de lo que se decía, como si se tratara de un extenso poema fonético. Se traslada a Madrid en 1968 donde entra en contacto con grupos de teatro independiente que escriben sus guiones en colaboración, no de forma individual. En 1980 publica el primer libro de poemas, *Los devaneos de Erato*. Su obra contiene numerosos registros, pues a la poesía –elemento central de su trabajo– hay que sumarle otros como la novela, el relato, el ensayo, las narraciones infantiles y juveniles y los libretos de ópera, como el que realizó sobre la figura de Oscar Wilde. La disidencia de género y el feminismo son un rasgo distintivo de su escritura, que destaca por la independencia, el distanciamiento de elementos estereotipados y la singularidad, alejada de la idea del arte como espectáculo. En 1988 publica *Plumas de España*,¹⁹ su primera novela, cuyos personajes centrales son mujeres homosexuales y travestis. En 1991 gana el XIII premio La Sonrisa Vertical con *Alevosías*,²⁰ un conjunto de ocho relatos donde los últimos tres –“La castigadora”, “La vengadora” y “La presa”–, forman parte de una misma narración, como si fueran capítulos contados por cada una de las tres protagonistas. Sexo y erotismo se entrelazan en historias que suceden en contextos heterodoxos y cuyos desenlaces nos apabullan por su rareza y falta de convención. En 1994 escribe una novela rosa romántica por

encargo, *Mentiras de papel*,²¹ donde la acción se traslada al mundo de la moda y de las revistas del corazón. Es una novela feminista que trata temas como la anorexia, el imaginario del príncipe azul, la convención del amor romántico, la relación entre sexualidad y economía: la transición personal para desaprender lo aprendido como proceso necesario a la hora de construir una subjetividad más autónoma. Las mujeres aparecen como son en realidad, diferentes. Resulta extraño que estas obras sean difíciles de encontrar en las librerías cuando son verdaderos clásicos, obras de lectura obligatoria en los Departamentos de Hispánicas extranjeros, que también han publicado estudios críticos de relevancia sobre la escritora. Según comenta Ana Rossetti, la movida supuso para ella un momento de gran liberación personal porque se rompió con una idea estrecha y autoritaria sobre lo que era ideológicamente admisible para una persona de izquierdas, se desdibujaron los límites entre la alta cultura y la cultura popular y todo ello contribuyó a expandir las posibilidades creativas a nivel personal y artístico.

Este texto ha querido ofrecer una mirada hacia algunas prácticas y contextos subculturales que hacen del estilo resistencia, que generan y expanden nuevos espacios de identificación para que un mayor número de vidas sean inteligibles culturalmente, es decir, vivibles. Prácticas que mediante el uso del potencial político de la ironía y del *camp* cuestionan los privilegios materiales e inmateriales que marginan a las mujeres, a lesbianas y gays, a la pluma. En algunos momentos un amplio número de estos sectores ha sabido formar alianzas y ganar presencia pública. Es por ello que ciertas lecturas “hegemónicas” de la “contrahegemonía” menosprecian y atacan aquello que nombran como “el narcisismo”, “el hedonismo”, “lo banal”, “lo frívolo”, “lo superficial” y se permiten hacer uso de términos como “la mafia rosa” cada vez que aumenta la visibilidad de la disidencia de género, porque esta visibilidad generaba y genera conflictos al desvelar los privilegios de la misoginia y de la homofobia liberal.

Notas

1. *Yes, we camp* es el lema de una pancarta del movimiento de indignados 15-M, en la Puerta del Sol de Madrid. Este texto para *Desacuerdos 7* pretende ser también una continuación del proyecto *Dig Me Out. Discursos sobre la música popular, el género y la etnicidad* de María José Belbel y Rosa Reitsamer, Arteleku, Donostia-San Sebastián, 2009, www.digmeout.org.

2. Emilia Pardo Bazán, *La mujer española y otros escritos*, edición de Guadalupe Gómez-Ferrer, Feminismos, Cátedra, Madrid, 1999, p. 304.

3. Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, Austral, Madrid, 1990, p. 28.

4. Judith Butler, “Agencies of Style for a Liminal Subject”, en Paul Gilroy, Lawrence Grossber y Angela McRobbie, *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall*, Verso, Londres/Nueva York, 2000, pp. 30-38.

5. Judith Halberstam, “What’s That Smell?” *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, Nueva York, 2005, pp. 152-187.

6. Susan Sontag, “Notes on Camp”, en André Deutsch, *Against Interpretation*, Londres, 1961, pp. 275-292. (*Contra la interpretación*, Alfaguara/Taurus, Madrid, 1996).

7. Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de la transición*, Debolsillo, Barcelona, 2005 (1ª edición, 1985).

8. *Ibid.*, p. 296.

9. Alberto Mira, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Egales, Madrid, 2004.

10. Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Siglo XXI, Madrid, 1998.

11. *Ibid.*, p. 23.

12. *Ibid.*, p. 23.

13. *Ibíd.*, p. 27.
14. Manuel Vázquez Montalbán, *Manifiesto Subnormal*, Kairós, Barcelona, 1970, p. 36.
15. Vilarós, op. cit., p. 222.
16. *Ibíd.*, pp. 230-231.
17. Matilde Albarracín Soto, "Lesbianas y tebeos: Las voces de las lesbianas mayores", en Raquel Platero (coord.), *Lesbianas. Discursos y representaciones*, Melusina, Barcelona, 2008, pp. 191-212.
18. Comentario de un personaje de la película *Un, dos, tres, al escondite inglés*. Guion de Iván Zulueta y Jaime Chávarri.
19. Ana Rossetti, *Plumas de España*, Seix Barral, Barcelona, 1988.
20. Ana Rossetti, *Alevosias*, Tusquets, Barcelona, 1991.
21. Ana Rossetti, *Mentiras de papel*, Nueva Novela Romántica, Temas de Hoy, Madrid, 1994.

Bibliografía

- ALIAGA, J. V., "La carne que piensa. Género, sexualidad y pensamiento crítico en las prácticas artísticas del Estado español", *Fugas subversivas. Reflexiones híbridas sobre la identidad*, Universitat de València, Valencia, 2005, pp. 61-81.
- BELBEL, M. J., "Construir a través de las generaciones: una traducción de ida y vuelta", *Fugas subversivas*, op. cit., pp. 268-287.
- BROWN, W., "Resisting Left Melancholia", en Paul Gilroy, Lawrence Grossberg y Angela McRobbie, *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall*, Verso, Londres/Nueva York, 2000, pp. 21-29.
- CERDÁN, J. y DÍAZ LÓPEZ, M. (eds.), *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*, La Fábrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, L'Alternativa y Ocho y medio, Libros de Cine, Colección Los Olvidados, Barcelona, 2001.
- DOYLE, J., FLATLEY, J. y MUÑOZ, J. E., *Pop Out. Queer Warhol*, Duke University Press, Durham N.C., 1996.
- DYER, R., "In Defense of Disco", en Simon Frith et al, *On Record. Rock, Pop & the Written Word*, Routledge, Londres/Nueva York, 1990, pp. 410-418.
- GOFFMAN, E., *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Penguin, Londres, 1990 (1ª edición 1963). (*Estigma. La identidad deteriorada*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003).
- GREEN, K. y TAORMINO, T. (eds.), *A Girls's Guide to Taking Over the World. Writings from the Girl Zine Revolution*, St Martin's Griffin, Nueva York, 1997.
- HARO IBARS, E., *Gay rock*, Júcar, Madrid, 1975.
- HEBDIGE, D., *Subcultura. El significado del estilo*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2004 (edición inglesa 1979).
- LEWIS, R. y ROLLEY, K., "Ad(dressing) the Dyke: Lesbian Looks and Lesbian Looking?", en P. Horne y R. Lewis (eds.), *Out-looks. Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, Routledge, Londres/Nueva York, 1996, pp. 178-190.
- MÁRQUEZ, F., *Vainica Doble*, Júcar, Madrid, 1982.
- MARTÍNEZ TEN, C. et al., *El movimiento feminista en España en los años 70*, Cátedra, Madrid, 2009.
- McROBBIE, A., "Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique" (1980), en Simon Frith et al., *On Record. Rock, Pop & the Written Word*, Routledge, Londres/Nueva York, 1990, pp. 66-96.
- McROBBIE, A., "Second-Hand Dresses and the Role of the Ragmarket" (1989), en Ken Gelder, *The Subcultures Reader*, Routledge, Nueva York, 1997, pp. 132-139.
- McROBBIE, A., *In the Culture Society. Art, Fashion and Popular Music*, Routledge, Nueva York, 1999.
- MISSÉ, M. y COLL-PLANAS, G. (eds.), *El género desordenado. Críticas en torno a la patologización de la transexualidad*, Egales, Barcelona, 2010.
- MOIX, T., *Garras de astracán*, Planeta, Barcelona, 2001 (1ª edición 1991).
- NEWTON, E., *Margaret Mead Made Me Gay. Personal Essays, Public Ideas*, Duke University Press, Durham N.C., 2000.
- PRECIADO, B., *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*, Ópera Prima, Madrid, 2002.
- RETANA, Á., *Las locas de postín*, Odisea, Madrid, 2003 (1ª edición 1919).
- REYNOLDS, S. y PRESS, J., *The Sex Revolts. Gender, Rebellion & Rock'n'Roll*, Serpent's Tail, Londres, 1994.
- REYNOLDS, S., *Rip it Up and Start Again: Post-punk 1974-1984*, Penguin Books, Londres, 2005.
- SEDGWICK, E. K., *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham N.C., 2003.
- THORNTON, S., *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Polity Press, Cambridge, 1995.
- URÍA RÍOS, P., *El feminismo que no llegó al poder. Trayectoria de un feminismo crítico*, Talasa, Madrid, 2009.
- VAN GUARDIA, L. (Isabel Franc), *Con pedigree*, Egales, Barcelona, 1997.
- VICENTE, A., *Zezé*, Lengua de Trapo, Madrid, 2005 (1ª edición de 1909).
- VILLENA, L. A. de, *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura. Mundo y literatura de Álvaro Retana*, Pre-Textos, Valencia, 1999.
- VILLENA, L. A. de, *Malditos*, Bruguera, Barcelona, 2010.
- VIÑUELA SUÁREZ, L., *El género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*, KRK, Oviedo, 2003.

Desviando la atención. De la representación del cuerpo al cuerpo vector en la nueva danza

ISABEL DE NAVERÁN

Todo intento de historicidad implica ordenar los hechos de una manera determinada, construir una narración y asumir sus consecuencias.

Dibujar una historiografía requiere un ejercicio de intelección del pasado. Pero a menudo este pasado es un pasado de segunda mano, no forma parte de nuestra memoria sino que lo heredamos de los relatos de otros y de los documentos, que son hitos en un paisaje nublado. Hacer historia, en el sentido más literal, es sobre todo situarse en el presente y dibujar el pasado de un futuro posible.

En ese sentido, referir aquí al trabajo realizado por una serie de mujeres dentro del ámbito de la danza y del marco temporal de los últimos veinticinco años, no es sino aislar y abstraer un aspecto muy concreto de este ámbito, sabiendo que no es el único. Sin embargo, el solo hecho de hacerlo resulta pertinente a la hora de entender el contexto en que está escrito y va a ser leído este texto.¹

Con la impresión de haber llegado tarde a una escena que rompió estereotipos, pero con el alivio de no haber vivido los años efervescentes de la danza contemporánea en su apogeo y consecuente agotamiento al final de los ochenta y principios de los noventa, este texto me permite proponer un discurso en dos partes.

La primera es una interpretación intencionada de documentos recopilados, una tentativa por encontrar sentido al momento actual partiendo de una conversación con los archivos del pasado reciente.

La segunda es testimonial y aspira a reflejar el contexto que he vivido de forma directa, aunque inevitablemente parcial.

A ciegas hacia lo contemporáneo (1986-2000)

Una fotocopia en papel amarillento, encontrada entre los documentos que Amparo Écija² guarda en su casa de Madrid, a la espera de ser escaneados y clasificados para su inclusión en el Archivo Virtual de Artes Escénicas, cae en mis manos.

En la mitad izquierda del papel una fotografía en blanco y negro muestra a una persona caminando a ciegas, con los ojos vendados, el cuerpo ligeramente inclinado hacia delante, la boca semiabierta, las manos completamente abiertas mostrando las palmas, dispuestas a lo que venga. Una camisa larga y un pantalón suelto impiden reconocer si es hombre o mujer. La turbiedad y oscuridad de la imagen contrasta con la determinación corporal de esta persona que, aventuradamente, se lanza.

Recuerda a la fotografía de Yves Klein saltando al vacío desde su ventana (1960), pero a diferencia de aquella, esta no es una imagen construida artificialmente, ni una simulación del instante previo a la caída o al vuelo. Se trata de un lanzamiento real que, conociendo los riesgos de su impulso, va.

Como respuesta a la aspiración etérea del *ballet* clásico y al movimiento continuo e irrefrenable que hizo de la danza una víctima de la modernidad, la danza posmoderna y más aún la llamada nueva danza se caracterizaron entre otras cosas por devolver el cuerpo al suelo.

Sin embargo, la imagen de la fotocopia no muestra una caída, sino un impulso, y al mismo tiempo remite a un juego, a saber, el juego de la gallina ciega que busca a tientas el cuerpo del otro.

Pasemos ahora a la mitad derecha del papel donde encontramos una columna de texto bajo el título “Bocanada”. El texto es una presentación del grupo Bocanada Danza, creado por María Ribot (La Ribot) y Blanca Calvo, ambas bailarinas y coreógrafas en aquel momento, y Félix Cábez, guionista y cineasta. Era el año 1986. Bocanada Danza fue entonces, y es considerada hoy, un referente de experimentación en lo que se refiere a los inicios de la danza contemporánea realizada en el Estado español. La clave de su trascendencia es quizás la actitud dialógica que el trabajo de la compañía mantenía con otras formas artísticas, con las artes plásticas, el cine y el teatro. Además, Bocanada Danza funcionó como plataforma de despegue para jóvenes artistas que después se convirtieron en creadores, como Teresa Nieto (que fundó su propia compañía, todavía en activo), Olga Mesa (considerada, junto a La Ribot y Mónica Valenciano, una de las pioneras de la nueva danza de los noventa) o Juan Domínguez (cuyo trabajo se enmarca dentro de la llamada danza conceptual de los años 2000, aunque el término siempre dé lugar a confusiones).

Juan Domínguez contaba en una entrevista que su formación en Bocanada Danza se dio sobre el escenario.³ Por las mañanas tomaban clases de *ballet* clásico y por las tardes se lanzaban contra el suelo en un intento de contemporaneidad. La contemporaneidad pasaba por asumir que el cuerpo no puede huir de la gravedad, de la caída y del dolor. El cuerpo, en plena década de transición política, era para muchos artistas un espacio de libertad, o más bien de liberación de las ideologías imperantes. Por eso no es de extrañar la irreverente actitud que se transmitía en muchos de los espectáculos que, recurriendo a los discursos del cuerpo, hacían de este su bandera.

En los tres años que tuvo de vida, Bocanada Danza creó sobre todo piezas cortas dirigidas unas veces por María Ribot: *Carita de Ángel* de 1986, *Y cuelgo* y *Solos 7* de 1987; y otras por Blanca Calvo: *Despedidas* y *Ejecutivos* de 1986, *Quinteto para una espera imposible* y *Algo se está rompiendo* de 1987. Pero las que cobraron más relevancia fueron las tres piezas de larga duración que dirigieron de forma conjunta.

La primera fue *Bocanada* (1986), pieza que dio nombre a la compañía. Se trataba de un espectáculo de cuarenta y cinco minutos formado por una serie de piezas cortas.⁴ Lo que más destacó la prensa del momento fue, por un lado, que los intérpretes tuvieran diferentes formaciones técnicas y, por otro, el carácter lúdico de la pieza como reflejo del universo infantil del juego. Pero el juego no era una estrategia compositiva o estructural (como lo ha sido posteriormente, por ejemplo, en *El gran game* de La Ribot), sino la temática que impulsaba una forma de estar en escena, atribuible al legado de la danza-teatro. De hecho, el trabajo de Bocanada Danza fue identificado entonces como heredero tanto de la danza Butô de Japón, como de la danza-teatro de Pina Bausch.

Al año siguiente de haber creado *Bocanada* se estrenó la siguiente pieza co-dirigida por Ribot y Calvo, *Repíteteme*.⁵ El crítico Roger Salas aseguraba en su artículo “Los objetos enemigos” que *Repíteteme* aludía a “la obsesión de cómo los personajes se sienten acechados por sus propias invenciones”. Algunos interpretaron esta pieza como un paso intermedio, tras el retrato de lo infantil en *Bocanada* y anterior al desencanto por la pérdida del amor que anunciaba *Ahí va Viviana*, su tercera pieza larga.

Ahí va Viviana se estrenó en el Teatro Albéniz de Madrid en 1988, y se consideró el trabajo más maduro de la compañía. En ella bailaron entre otros Juan Domínguez y Olga Mesa. La pieza estaba inspirada en Viviana, familiar de María Ribot, quien aparentemente enloqueció a la espera de un amor sin retorno. En el Archivo Virtual de Artes Escénicas podemos ver un vídeo digitalizado y de baja calidad donde lo que más se aprecia de la coreografía es la energía producida por abrazos y caídas que se suceden repetidamente. La crítica del momento publicó dos artículos: “Ahí va Bocanada” de Mercedes Rico y “Ahí viene Bocanada” de Carlos Rivas. Ambos coinciden en la violencia implícita en los movimientos y en la temática del desamor, el sufrimiento y el desgarró, pero sobre todo ambos parecen estar de acuerdo en la dificultad de clasificar el trabajo de Bocanada Danza, un hecho que probablemente se debía a las diferencias entre sus directoras y a la heterogeneidad de la formación, en la que confluían varios estilos.

En 1989, año de mayor reconocimiento de la compañía y coincidiendo con la consolidación de la danza contemporánea en el Estado español, se dio fin a Bocanada Danza.⁶

Tras la consolidación de la danza contemporánea en el Estado español llegó su inevitable declive y algunas artistas se sirvieron de él para impulsar una búsqueda sin precedentes hacia un nuevo lenguaje coreográfico. A partir de la exploración personal de la danza, pero en diálogo con referencias de otra índole (plástica, literaria, cinematográfica), el objetivo era establecer una relación diferente con el espectador.

Tanto José A. Sánchez como Amparo Écija han reflexionado sobre estos años de conformación de lo que se llamó la nueva danza madrileña. Écija, en su tesis doctoral *Cuerpo-mirada-escritura. La nueva danza: La Ribot, Olga Mesa, Mónica Valenciano* (UCLM, 2010), identifica a las tres coreógrafas como pioneras de este movimiento.

Si observamos el trabajo de cada una de ellas de 1989 a 1992 vemos que sus inquietudes son claramente distintas. Si bien las tres coincidían en un tipo de trabajo que, posicionándose críticamente ante la rigidez del *ballet* clásico y la danza contemporánea, aspiraba a situar el cuerpo en una zona de conflicto, ya fuera respecto a sí mismas (poniendo en riesgo lo que hacían) o respecto a la expectativa del público (no respondiendo a ella).

Durante estos años el trabajo de las tres coreógrafas se dio a conocer internacionalmente y supuso para algunos críticos un gesto esperanzador respecto a la danza de un país que, a pesar de los años transcurridos, recién comenzaba a recuperarse de las secuelas de la represión franquista.

En la crítica que DJ McDonald escribió en *The Berkshire Eagle* el 28 de junio de 1992 destacaba la actuación de Mónica Valenciano en el Jacob's Pillow de

Nueva York. Valenciano había presentado allí su segunda pieza, *Puntos suspensivos*. McDonald elogia la falta de narratividad de la pieza y su incursión en la exploración singular del espacio y el gesto. Alude a la prometedora escena de la danza española que el trabajo de Valenciano anuncia, en lo que se refiere al aplomo femenino (plasmado según él en la pieza) que emana de un país hasta ahora considerado machista y conservador. Y termina su crítica preguntándose: “Si esta es la nueva mujer española ¿significa eso que hay alguna esperanza para todos nosotros?”⁷

Ese aplomo femenino, como él lo llamó, podía ser el rasgo común de las tres coreógrafas de la nueva danza, aunque cada una de ellas realizara una exploración personal de las posibilidades de significación de un cuerpo en escena, y cada una de ellas se encontrara siempre con un doble problema: que ese cuerpo significativo no era solamente un cuerpo, ni siquiera solamente su cuerpo, sino que eran ellas mismas.

Aquel año, 1992, el Estado español se sometía a una serie de cambios que conllevarían un giro hacia la derecha, afectando, como no podía ser de otra manera, a las políticas culturales.⁸ Amparo Écija cuenta cómo los recortes en las ayudas a proyectos anómalos dejaron “al descubierto la falta de planificación que condujo, entre otras cosas, al retorno al aislamiento internacional y al cese del apoyo a la creación más experimental”. Esta falta de apoyos explica el auge del formato de solo en la danza del momento, que podía ser producto de la búsqueda de la individualidad pero también de las condiciones económicas en que los trabajos eran producidos.⁹

Este año lleno de contradicciones es el mismo en que Olga Mesa, tras una estancia en Nueva York, estrena *Lugares intermedios*, iniciando así una carrera individual como coreógrafa y artista visual, que le llevaría unos años después a crear *estO NO eS Mi CuerpO* (1995), la pieza en forma de manifiesto que inicia su trilogía “Res non verba”.

Un año antes, La Ribot estrenaba *Socorro! Gloria!* (1991), el solo que se presenta como antecedente de las tres series de “Piezas Distinguidas” que realizó entre 1993 y 2003. En *Socorro! Gloria!* La Ribot aparece en escena cubierta por capas de ropa de las que se despoja una por una hasta quedar desnuda. Muchos han interpretado este *striptease* como una declaración de intenciones, una manera de deshacerse de etiquetas y emprender el camino hacia un nuevo código que implicaría una nueva manera de producir y que quedaría definitivamente plasmado en las series de “Piezas Distinguidas”.

Durante toda la década de los noventa, La Ribot, Mesa y Valenciano realizan varias piezas que las sitúan tanto a nivel estatal como internacional en línea con las propuestas más contemporáneas.

En 1995 el Certamen Coreográfico de Madrid celebra su décima edición con un programa retrospectivo que reúne a cuatro de las ganadoras del Certamen en años anteriores: La Ribot (ganadora en 1987), Olga Mesa (que ganó el segundo premio en 1988), Pedro Berdayes (ganador en 1989) y Cuqui Jerez (que recibió el premio en 1995).

En la fotografía del programa de mano vemos al grupo sonriente, formando una torre y bromeando con unas perchas de ropa. El entusiasmo por estar haciendo historia en el recorrido de la danza contemporánea y de la ya iniciada

nueva danza, resultaba prometedor. Cuqui Jerez aparece aquí como una joven promesa de la danza por venir.

Dos años después, La Ribot mostraba, en la primera edición del festival *Desviaciones*, la segunda serie de “Piezas Distinguidas”, *Más Distinguidas*.¹⁰ Es el año en que La Ribot se traslada a vivir a Londres.

Se puede decir que, aunque la nueva danza se gestó en los primeros años noventa, no fue hasta 1997, en esta primera edición de *Desviaciones*, que adquirió el nombre. Fue entonces cuando se redactó el manifiesto “Defensa de la nueva danza”, que criticaba el abandono institucional hacia las nuevas creaciones y defendía la nueva danza como combatiente del academicismo que había relegado la danza al ámbito de lo decorativo.¹¹

Desviaciones había surgido de la necesidad de contextualizar propuestas difíciles de clasificar que se relacionaban más con la danza que se hacía en Francia (Jérôme Bel, Xavier Le Roy), Gran Bretaña (Bobby Baker, Gary Stevens) o Portugal (Vera Mantero), que con lo que se estaba produciendo en el Estado español. Sus impulsoras, La Ribot y Blanca Calvo, en colaboración con José A. Sánchez, organizaron durante cinco años ciclos en los que se podía ver el trabajo de artistas internacionales y estatales, acompañando las presentaciones con coloquios y conferencias que ayudaban a entender el giro radical que se estaba experimentando.

En 1998 Blanca Calvo y Ion Munduate inician, con el apoyo de Arteleku, el ciclo *Mugatxoan* en San Sebastián, anunciando el traslado de piezas escénicas del teatro a la galería y proponiendo una reflexión sobre el dispositivo de manera que “los artistas tienen en cuenta la diferente concepción de ‘espacio neutral’ propia de la sala de exposiciones, como son: las paredes blancas, la disposición del público, las luces..., adaptando sus obras hechas y pensadas para teatro a estos nuevos condicionantes”.¹²

Un año antes de su fin, en la cuarta edición de *Desviaciones*, La Ribot y Blanca Calvo deciden pintar de blanco las paredes de la sala Cuarta Pared. La acción respondía a la demanda de algunos artistas de presentar sus propuestas en espacios cercanos al cubo blanco de la galería.¹³

Con este gesto, *Desviaciones* marca una tendencia claramente conceptual de la escena madrileña. La danza ya no se identifica únicamente con la expresión de un cuerpo en movimiento y pasa a ser considerada una forma de reflexión, con todas las consecuencias que ello implica.

Ese año 2000, marcado por el gesto violento del blanco sobre negro, fue el mismo en que Jérôme Bel, exponente de la danza conceptual en Francia, estrena *The Show Must Go On*, una pieza en la que participaron como intérpretes Cuqui Jerez y Amaia Urra, y a la que más adelante se uniría María Jerez.

Amaia Urra, formada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, había participado en las primeras ediciones de *Mugatxoan*, que ya desde su inicio planteaba habitar la frontera entre las artes visuales y las prácticas performativas.¹⁴ En aquellas ediciones de *Mugatxoan* se programaron, entre otras, dos piezas de Jérôme Bel: *Nom donné par l’auteur* y *Jérôme Bel*. Cuqui Jerez, que participó en *Mugatxoan* en el año 2000 y estrenó *A Space Odyssey* en la última edición de *Desviaciones* (2001), reconocía la influencia que el trabajo con Jérôme Bel había tenido sobre su manera de entender la escena.¹⁵

El cuerpo vector: de la representación al dispositivo (2000-2011)

Como ocurre a menudo al final y principio de una década, la que se inicia en el año 2000 está marcada por el cambio. Destaca principalmente el incremento de estudios reflexivos, teóricos y académicos en torno a la danza, un hecho que llama la atención teniendo en cuenta la escasez de publicaciones que hasta entonces había tenido lugar.¹⁶

Pero estos años se distinguen también por la aproximación crítica que desde la práctica misma se propone hacia el terreno de lo conceptual, marcada ya desde los años noventa por ese giro del espacio negro al espacio blanco.

El impulso de publicaciones académicas como las realizadas por José A. Sánchez: *Brecht y el expresionismo* (1992), *Dramaturgias de la imagen* (1994) o *La danza moderna* (1999), pero sobre todo los libros *Desviaciones* (1999), *Situaciones* (2000) o *Cuerpos sobre blanco* (2003, editado junto a Jaime Conde-Salazar) anuncia un panorama esperanzador en lo que se refiere a la incursión de la reflexión teórica sobre las prácticas performativas dentro de la academia. Como consecuencia, esta incursión teórica lleva consigo la necesidad de reformular los métodos de investigación y aproximación a las prácticas artísticas, una reformulación que si bien comienza a principios de la primera década del siglo XXI, se aborda a partir del 2010 con una urgencia excepcional.

Es entre los años 2002 y 2003, coincidiendo con la publicación de *Cuerpos sobre blanco*, cuando algunas artistas, formadas principalmente en Bellas Artes, iniciamos procesos de investigación teórica en torno a trabajos localizados en los intersticios que unen y separan el teatro de la galería. La coreografía, como concepto que engloba propuestas más allá de las definiciones disciplinarias de la danza y como término que alude a la escritura incisiva del cuerpo en el espacio, alimenta los discursos no sólo provenientes de las artes visuales sino también de la Historia del Arte y la Filosofía. José A. Sánchez, catedrático en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, dirige varias de las investigaciones que son hoy tesis doctorales.¹⁷

Lo relevante de estos trabajos de investigación es que han sido desarrollados simultáneamente a la creación de las propias piezas y que proponen un diálogo abierto con artistas en activo, como Cuqui Jerez, Juan Domínguez, María Jerez y Amaia Urrea.

Amaia Urrea estudió artes visuales y no es de extrañar que su primer trabajo, estrenado un año después de participar en la pieza de Jérôme Bel, se planteara desde su inicio como una suerte de instalación viva.¹⁸

El eclipse de A. (2001) aprovechaba las ventajas del dispositivo escénico (la temporalidad preestablecida, la frontalidad, la cita con el público) para plantear una coreografía que dialogaba con la imagen filmica. Durante casi toda la pieza, su cuerpo actúa como un vector, desviando la atención de sí mismo hacia las imágenes, el sonido y los aparatos. Solamente al final, Urrea cambia de registro construyendo con su cuerpo una imagen que entra a formar parte del universo de la película. Se podría decir que, en ese momento, ella pasa de ser vector a ser la imagen misma, estableciendo una doble relación.

De esta doble relación con el cuerpo, que unas veces está en escena de manera funcional (trasladando objetos o activando aparatos) y otras veces

entra en la representación (actuando como signo para producir un significado concreto), hablaba Cuqui Jerez respecto a *A Space Odyssey*.¹⁹ Jerez diferenciaba entre una forma de estar funcional, en la que ella actúa como un motor, moviendo los objetos y creando imágenes que se registran en una cámara oculta. Y otra actitud corporal en la que su cuerpo actúa como signo de representación dirigido claramente hacia el espectador. El espectador tiene que recordar estas imágenes representadas, porque depende de ellas para articular el sentido en la segunda parte de la pieza, cuando se muestra el vídeo grabado a sus espaldas.

En el año 2003 Jérôme Bel fue el comisario de la undécima edición del prestigioso festival Klapstuck en Lovaina (Bélgica), el mismo festival que en el año 1991 había co-producido la pieza *Puntos suspensivos* de Mónica Valenciano.

Bel propuso una edición compuesta por las primeras producciones de jóvenes artistas del momento, entre quienes se encontraban Amaia Urrea con *El eclipse de A.* y Cuqui Jerez con *A Space Odyssey*. María Jerez, que estaba participando en la nueva versión de *The Show Must Go On* de Bel, respondía a una entrevista diciendo que los artistas españoles que se encontraban en ese momento en Klapstuck (Amaia Urrea, Cuqui Jerez, Ion Munduate, Blanca Calvo) eran en realidad una gran familia a la que ella había conocido a través del festival Desviaciones y de su participación en Mugatxoan 2002.

Cuqui Jerez y Juan Domínguez residían entonces en Berlín, donde habían iniciado *Project 5*, un proyecto que reunía a cinco artistas que, trabajando de forma individual buscaban contrastar sus procesos colectivamente. Estas cinco propuestas, entre las que se encontraba *A Space Odyssey*, se mostraron en La Casa Encendida de Madrid en el año 2003 y fueron tan bien recibidas que La Casa Encendida propuso a Juan Domínguez dirigir un ciclo cada año. Ese fue el comienzo del festival In-presentable, que en el 2012 llega a su fin coincidiendo con la décima edición.

En el año 2007 se publica el libro *In-presentable 03-07* que recoge reflexiones presentes en el festival. Textos como el de Marten Spangberg “¿Qué significa lo contemporáneo?” o el diccionario subjetivo (un glosario de términos cuyas definiciones son dadas por artistas que han participado en el festival) revelan la aspiración de In-presentable a convertirse en productor de contexto crítico.

El mismo año de la publicación de este libro, José A. Sánchez asume la dirección del Aula de Danza de la Universidad de Alcalá de Henares (UAH), pero se ve obligado a abandonarla un año después por falta de interés institucional. Bajo su dirección, sin embargo, la revista *Cairon*, iniciada por Delfín Colomé en 1995, cambia de formato: pasa a ser monográfica y bilingüe (castellano-inglés). El primer número de esta nueva etapa de *Cairon* es *Cuerpo y cinematografía* (2008), al que siguen *Cuerpo y arquitectura* (2009), *Práctica e investigación* (2010) y *To be continued: 10 textos en cadena y unas páginas en blanco* (2011).

La entrada de José A. Sánchez como director del Aula de Danza de la UAH coincide con la formación de la asociación independiente Artea, cuyo objetivo principal es enriquecer las relaciones entre la teoría y la práctica en el arte y producir contextos para una aproximación crítica a las artes performativas. Artea reúne a algunas de las investigadoras del Archivo Virtual de Artes Escénicas y otros artistas, y asume desde el principio la continuidad de la revista *Cairon*.²⁰

Las cuatro publicaciones de *Cairon* que se han realizado desde entonces hasta ahora reflejan las investigaciones desarrolladas por los miembros de Artea, pero también la dialéctica existente entre la teoría y la práctica. El último número, *To be continued: 10 textos en cadena y unas páginas en blanco* (2011), editado por Victoria Pérez Royo y Cuqui Jerez, consiste en una cadena de invitaciones que recorre indistintamente las argumentaciones y propuestas de artistas, investigadores y teóricos en distintos formatos (texto, fotografía, dibujo, vídeo) y que cuestiona, de una manera práctica, la aproximación teórica tradicional.

Hoy, la madurez de las investigaciones doctorales iniciadas al comienzo de la década del 2000 concurre con la aceptación y normalización de In-presentable (hasta hace poco considerado por muchos un festival radical y anómalo), con la consolidación del proyecto Mugatxoan, con la independencia de Artea respecto al agarrotamiento de la academia y con el desarrollo de proyectos artísticos singulares que denotan el paso de una preocupación por la representación a un análisis crítico del dispositivo.

Los trabajos realizados en los últimos años por artistas como María Jerez: *El caso del espectador* (2004), *La peli* (2008); Cristina Blanco: *Cuadrado, flecha, persona que corre* (2004), *El montaje* (2008); Cuqui Jerez: *A Space Odyssey* (2001), *The real fiction* (2006), *El ensayo* (2008), *The croquis reloaded* (2010); Amaia Urra: *El eclipse de A.* (2001), *La cosa* (2010), son un reflejo del cuestionamiento crítico del dispositivo escénico. El objetivo no es rechazarlo o negarlo, sino explotarlo en todas sus posibilidades y proponer una atención diferente en el espectador.

Con dispositivo no me refiero a los aparatos y artificios tecnológicos o electrónicos, sino a la manera en la que una pieza se despliega y propone una correspondencia específica con el espectador y la espectadora, cuestionando los protocolos de la representación escénica. Bojana Cvejić ha reflexionado sobre este concepto de dispositivo en relación a la coreografía experimental y ha defendido la idea de que crear dispositivos es algo más que una disposición particular del espacio, ya que implica “cierto comportamiento y experiencia y por tanto una PRÓTESIS DE PERCEPCIÓN”.²¹ La razón por la que el dispositivo actúa como una prótesis para la percepción es porque activa y distribuye los sentidos y al mismo tiempo los roles inherentes al protocolo de la escena.

De esta manera, la coreografía es una constante reformulación de las relaciones, tanto entre los cuerpos y objetos en escena, como entre estos y el cuerpo del espectador y la espectadora. Hay un paso de la representación al dispositivo, que beneficia una coreografía de las relaciones, porque, como afirma Goran Sergej Pristas, “la coreografía no ocurre en los cuerpos, sino entre los cuerpos”.²²

La coreografía ocurre en el momento en que se plantea una relación. Es posible que esa sea una de las razones por las que la atención, centrada hasta hace unas décadas en el movimiento del cuerpo y en lo que este representa, ha tenido que ser desviada, haciendo incluso que desaparezca de escena. Pero el cuerpo no desaparece porque sí. Lo que hace es desplazarse unos metros, lo justo para dar a ver el espacio que permitirá un cambio en las relaciones sociales que la escena refleja y que guardan la promesa de un mundo compartido.

Notas

1. En un texto que aspirara a trazar una genealogía por el trabajo de mujeres dentro del ámbito concreto de la danza, no podrían faltar referencias a Dolores Serral (1836), considerada la primera bailarina española en darse a conocer en París y sobre la que Ivor Guest reflexiona, basándose a su vez en los escritos sobre danza de Théophile Gautier. Habría que mencionar también a Áurea Sarriá (1889), perteneciente o al menos inspirada por la corriente de la Danza Libre promovida por Isadora Duncan o a Tórtola Valencia (1882), influida también por la danza de Duncan y que ha acabado erigiéndose como representante del modernismo coreográfico en el Estado español. Tórtola Valencia recogía ideas acerca de la danza oriental y de la danza libre en las diversas bibliotecas que visitaba en los distintos países donde vivió.

Sin duda habría que destacar a Antonia Mercé “La Argentina” (1907) que fue comparada con la bailarina Anna Pavlova, al ser ambas mujeres que buscaron en su hacer una expresión personal rompiendo con la danza más ortodoxa, sea cual fuera su ámbito. En un artículo de 1986, publicado en *El País* coincidiendo con la conmemoración del inicio de la Guerra Civil española, Antonina Rodrigo considera a “La Argentina” su primera víctima, al fallecer esta de golpe e inesperadamente el 18 de julio de 1936 justo en el momento de conocer la noticia de la sublevación militar. Tenía 29 años.

Otras mujeres que podrían nombrarse dentro del ámbito específico de la danza contemporánea, de la nueva danza y de la danza conceptual, y a partir de quienes merecería la pena trazar una o varias líneas historiográficas son Anna Maleras, considerada por Delfín Colomé como una de las precursoras de la danza contemporánea en el Estado (con quien se formó en sus inicios Cesc Gelabert), Concha Martínez (compañera de José Lainez del grupo Yauzkar), Carmen Senra, Estrella Casero, Àngels Margarit, María Muñoz, Beatriu Daniel, Sol Picó, Elena Córdoba, Amalia Fernández, Sofía Asencio, Raquel Sánchez, Ana Buitrago, Sonia Gómez, Claudia Faci o María Ibarretxe, por citar algunas.

2. Amparo Écija es investigadora en artes escénicas, doctora en Bellas Artes por la Universidad Castilla La Mancha (UCLM) con la tesis *Cuerpo-mirada-escritura. La nueva danza: La Ribot, Olga Mesa, Mónica Valenciano* (2010). Tanto su tesis como la labor de documentación en torno a la llamada nueva danza que Écija ha realizado en los últimos años han sido de gran ayuda para la elaboración de este texto.

3. “Se puede decir que empecé a hacer danza contemporánea sin saber bailar danza contemporánea, con lo cual fui aprendiendo a la vez que bailaba profesionalmente para la compañía. Creo que esto es un dato importante, porque yo nunca había estudiado danza contemporánea y de hecho cuando más tarde fui a Nueva York tuve la oportunidad de asistir por primera vez y regularmente a clases de contemporáneo. Sin embargo, por entonces yo ya era un bailarín profesional que trabajaba en una compañía” (Juan Domínguez, entrevista inédita, 2008).

4. Los intérpretes de *Bocanada* fueron Blanca Calvo, Teresa Nieto, Isabel Manzarbeitia, Olga Mesa, La Ribot, Oscar Millares, Peter Brown, Henry Brown y José Miguel Bau.

5. En escena estaban La Ribot, Iñaki Azpillaga, Isabel Manzarbeitia, Blanca Calvo, Teresa Nieto, Olga Mesa y Raúl Regalado.

6. Según todos los indicios, los años 1988 y 1989 debieron ser sin duda claves en la conformación de la danza contemporánea en el Estado español. Una conformación que llegaba quizás demasiado tarde en comparación con los países de Europa y que al tiempo que se consolidaba, iniciaba su propio declive. Es entonces cuando Estrella Casero inaugura el Aula de Danza en la Universidad de Alcalá de Henares; Olga Mesa, que había participado como intérprete en *Bocanada* Danza, gana el segundo premio del Certamen Coreográfico de Madrid; Mónica Valenciano estrena su primera pieza *Aúpa* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, mostrando un claro interés por la exploración de otros lenguajes coreográficos; Àngels Margarit estrena *Solo para una habitación de hotel*, una propuesta en la que su danza ocupa distintas habitaciones de un hotel durante el Festival Internacional de Sitges; María Muñoz y Pep Ramis crean la compañía Mal Pelo con su primera pieza *Querere*, estrenada en el festival Klapstuk en Lovaina (Bélgica); Cesc Gelabert estrena *Belmonte*, una pieza claramente vanguardista, homenaje a la figura del torero, y creada junto al músico Carles Santos y el artista Frederic Amat.

7. “Este dispositivo de aplomo femenino pone sobre la mesa cuestiones interesantes acerca de la naturaleza de la escena de la danza contemporánea en un país que comúnmente ha sido asociado al machismo. Si esta es la nueva mujer española ¿significa eso que hay alguna esperanza para todos nosotros?” (DJ McDonald, “Spanish Dance exciting at Pillow”, *The Berkshire Eagle*, 28 de junio de 1992). La traducción es mía.

8. José A. Sánchez se refiere en el texto “Volando a ras del suelo” (2009) al año 1992 como un año de cambio debido a los eventos que lo marcan social, política y económicamente como: las Olimpiadas en Barcelona, la Exposición universal de Sevilla y la conmemoración de la conquista de América en 1492, o el nombramiento de Madrid como capital cultural. Sánchez considera este año como un año “de inflexión” y de deriva conservadora y neonacionalista, que puede identificarse con el final de la movida y el comienzo del conservadurismo rancio. Es el mismo año en que se inaugura La Porta en Barcelona, una asociación que desde entonces hasta hoy se ha ocupado de organizar eventos y producir contextos en torno a la danza, así como de producir piezas y apoyar a jóvenes artistas. La coreógrafa Ana Buitrago, miembro de UVI-La inesperada formará parte de La Porta, junto a Oscar Dasi y Carmelo Salazar.

9. Es interesante observar cómo una decisión así, tomada a raíz de la precariedad, pudo entonces funcionar como herramienta crítica y haberse convertido con los años en un síntoma del neoliberalismo que define la danza contemporánea hoy día. Mientras que hace dos décadas el trabajo en solitario era un signo de resistencia a las grandes producciones y obligaba a los artistas a reflexionar sobre los marcos de presentación de sus trabajos, hoy es una fórmula que muchos artistas utilizan para rentabilizar sus propuestas, haciendo que estas sean más fáciles de programar y trasladar, y resulten más económicas para el mercado.

10. Defendiendo la idea de presentación, más que de representación, la serie de “Más Distinguidas” tenía un carácter gestual claramente plástico. El cuerpo de La Ribot se convertía en soporte sobre el que incidir, escribir o apoyar todo tipo de objetos. Esta serie de piezas se diferenciaba de la anterior (que tenía un tono más teatral al realizarse en

escenarios de caja negra y sobre principios representativos) y de la siguiente (cercana a la escultura, en la que el cuerpo se sitúa horizontalmente en el suelo y permanece inmóvil).

Tanto José A. Sánchez, como Amparo Écija y Jaime Conde-Salazar han escrito y analizado una por una las "Piezas Distinguidas" de La Ribot. Por tanto, no me voy a detener en ellas, ya que existen varios textos disponibles tanto en el Archivo Virtual de Artes Escénicas, www.artescenicas.org, como en la página web de La Ribot, www.laribot.com

11. El texto completo "Defensa de la nueva danza" se puede leer en el Archivo Virtual de Artes Escénicas: www.artescenicas.org.

12. Cita del programa Mugatxoan 1998. Esta primera edición de Mugatxoan coincidió con el ciclo Maïatxa Dantzan de San Sebastián y se presentó dentro de este contexto. Blanca Calvo y Ion Munduate en el programa de mano presentan Mugatxoan como un proyecto de programación de danza en una sala de exposiciones.

13. La caja negra del teatro resultaba inapropiada para mostrar un tipo de trabajos que se relacionaban más con el concepto de escritura (tinta negra sobre blanco) que con el de revelación/revelado (luz sobre oscuridad). La caja negra del teatro configura la mirada del espectador que, oculto en el patio de butacas, percibe la ilusión de un espacio infinito, sin límites ni horizonte, en el que todo se da a ver gracias a la luz. La maquinaria para la visión funciona aquí como una grisalla que hace aparecer imágenes y cuerpos. El espacio blanco remite a un espacio diáfano, en el que nada existe a priori y que requiere por tanto la presentación de unos códigos nuevos.

14. El interés de los directores de Mugatxoan por habitar esta frontera venía precedido de sus colaboraciones con artistas plásticos como Sergio Prego o José Luis Vicario y se vio acentuado después, tras la participación de Ion Munduate en el taller de Ángel Bados y Txomin Badiola en Arteleku.

15. Cuqui Jerez se había iniciado en el flamenco y había continuado con una larga y dura formación de *ballet* clásico. La danza contemporánea supuso en su momento una manera de seguir "investigando las posibilidades del cuerpo desde el movimiento". En 1991 había bailado con la compañía 10&10 danza, pero pronto se dio cuenta de que la danza contemporánea no era tan diferente de la danza clásica, en cuanto al sometimiento a una técnica depurada y especializada: "En ese momento toda la danza contemporánea tenía que ver con 'expresar algo'. El *ballet* es un lenguaje tan codificado que en ese momento la danza contemporánea era la alternativa para salir de todo aquello. Lo que ocurrió fue que pronto me di cuenta de que en realidad se trataba de lo mismo, aunque la danza contemporánea me llevara a otros lugares, se trataba de lo mismo" (Cuqui Jerez, entrevista inédita, 2008).

Durante los primeros años noventa Cuqui Jerez viaja repetidamente a Nueva York, donde aprende las técnicas de la llamada nueva danza americana (*New Dance*) como Release o Contact Improvisación. Pero siendo estas insuficientes o poco atractivas para ella, comienza a interesarse por el cine y llega a cursar un año de dirección en la New York Film Academy, donde pudo conocer el cine desde dentro. Fue en aquella ciudad donde conoció a Juan Domínguez. Después de Nueva York viaja a Londres donde participa como intérprete en la pieza *Brain Dance* (1999) del coreógrafo Gilles Jobin. Pero Cuqui Jerez tenía su propia manera de entender la exploración en danza, algo que queda demostrado en su apuesta coreográfica posterior, y el trabajo de Jobin no satisfacía sus expectativas. Al año siguiente, a través del contacto de Juan Domínguez, comienza a trabajar como intérprete en *The Show Must Go On* (2000) de Jérôme Bel.

"Para mí aquel proceso fue muy revelador. Sobre todo me impresionó la simpleza. Había algo brutal en lo simple, en la manera aparentemente tan sencilla que él tenía de pensar y de construir. Me hizo pensar mucho en el valor de la primera fase, de lo primero que te viene a la cabeza. [...] Yo había trabajado mucho con improvisación, por ejemplo, con la idea de 'sacar' material y con esa idea de 'dar tiempo' a sacar material. Pero esto era algo completamente diferente. Trabajar con Jérôme [Bel] supuso para mí un cambio en la manera de trabajar" (Cuqui Jerez, entrevista inédita, 2008).

16. El propio Delfin Colomé, fundador de la revista *Cairon* (considerada la primera revista de reflexión teórica sobre danza dentro del ámbito académico), acusaba la carencia de publicaciones y la confusión a que llevaban los escasos libros de danza existentes cuyo contenido se limitaba a contenido ilustrado, relegando como tantas veces la danza a un olvido histórico, fruto de su clasificación en las artes del entretenimiento, y no en la reflexión en torno a la existencia humana y a las relaciones sociales que conlleva.

17. Coincidiendo con el inicio de nuestras investigaciones, Isis Saz, Amparo Écija y yo iniciamos una colaboración con el Archivo Virtual de Artes Escénicas, creado en la Facultad de Bellas Artes de la UCLM en Cuenca. Esta labor de documentación y archivo nos permite tener una formación práctica como investigadoras, al tiempo que reflexionamos sobre la pertinencia de dibujar una historiografía de las artes escénicas en el Estado español; una historiografía selectiva y alternativa a la Historia oficial, que contemple las prácticas performativas en un sentido amplio, que incluya procesos de reflexión en torno al cuerpo, y contextualice los trabajos más transversales estableciendo un diálogo con eventos sociales y políticos del momento.

La agrupación de varios proyectos, algunos de investigación predoctoral, otros de investigación científica y posdoctoral y otros de carácter artístico-práctico, dan lugar a la formación de la asociación independiente Artea, en el año 2006. Dirigida por José A. Sánchez, la asociación Artea reúne algunos investigadores del Archivo Virtual de Artes Escénicas y otras personas incorporadas posteriormente al proyecto y que son fundamentales en la elaboración de los contenidos, como Victoria Pérez Royo, Zara Prieto o Fernando Quesada.

18. "En realidad se puede decir que *El eclipse de A.* es una instalación, pero también es un espectáculo porque es una acción y tiene un tiempo de duración definido. Y tampoco funciona por sí sola, automáticamente, porque yo estoy ahí accionando las cosas. Podría ser una instalación porque tiene el aspecto de una instalación, con los videos y las imágenes, pero a mí me interesaba especialmente el tiempo que pasa el espectador mirando, todo este tiempo vivido" (Amaia Urrea, entrevista inédita, 2003).

19. "Para mí hay dos maneras de estar en la pieza, que al final están muy relacionadas, pero para mí son diferentes: hay una manera de estar que es eficaz y funcional, y hay otra manera que es, digamos, 'presentacional'. Hay algo interno que tiene que ver con un recorrido, con poner esto aquí, con algo que tiene que ver más con el resultado y con la película, y con todo lo que tiene que ver con la cámara y con el punto de vista de la cámara. Pero hay otra forma que es más 'presentacional'. Con 'presentacional' quiero decir que claramente está dirigido al público y que son signos que produce

el cuerpo, a veces en relación con los objetos, a veces en relación con otro tipo de lenguaje que aparece, como los números, por ejemplo, y que, de alguna manera, la forma de hacerlo, el tiempo, el ritmo, las pausas, es como decir al público: mirad esto. Cuando el resto del tiempo, en el resto de las acciones, sería más algo como: sois testigos de esto" (Cuqui Jerez, 2007).

20. Además de la revista *Cairon*, Artea ha editado, coordinado o apoyado otras publicaciones como *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (Artea, 2006), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (José A. Sánchez, 2007), *Éticas del cuerpo: Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo* (Oscar Cornago, 2008), *Arquitecturas de la mirada* (Ed. Ana Buitrago, 2008), *Teatro* (Zara Prieto y José A. Sánchez, 2010), *Hacer Historia* (Ed. Isabel de Naverán, 2010), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización* (Oscar Cornago, 2010), *Repensar la dramaturgia* (Ed. Maria J. Cifuentes, Amparo Écija, Manuel Bellisco, 2011).

21. En mayúsculas en el original. La traducción es mía.

22. La traducción es mía.

Bibliografía

- CVEJIĆ, B., "Notes on cinematic procedures in contemporary choreography", *Frakcija: Performing Arts Journal*, n° 51-52, Zagreb, 2009.
- ÉCIJA, A., *Cuerpo-mirada-escritura. La nueva danza: La Ribot, Olga Mesa, Mónica Valenciano*, Tesis Doctoral, UCLM, Cuenca, 2010.
- PRISTAS, G. S., "La performance refleja un sistema de relaciones posibles", *Mugalari, Gara*, 2009.
- SALAS, R., "Los objetos enemigos", *El País*, 25 de junio de 1987.
- JEREZ, C., "Conversación con Cuqui Jerez", *In-presentable 03-07 DVD*, La Casa Encendida, Madrid, 2007.

Documentos

01

Imagen y texto del grupo Bocanada Danza creado por Blanca Calvo, La Ribot y Félix Cábez, 1986.

02

Mercedes Rico: "Ahí va Bocanada", *El País*, 30 de mayo de 1988.

03

Carlos Rivas: "Aire fresco en la escena joven de la danza. Ahí viene Bocanada", *Sur Express*, nº 11, verano de 1988.

04

DJ McDonald: "Spanish dance exciting at Pillow", *The Berkshire Eagle*, Nueva York, 28 de junio de 1992.

05

Portada del programa de mano del X aniversario del Certamen Coreográfico de Madrid, 1995.

06

Manon Richard: "Mónica Valenciano: inclassable", *La Presse*, Montreal, 9 de octubre de 1997.

07

Folleto del programa de la primera edición del ciclo *Desviaciones*, Madrid, 1997. [Extracto].

08

Blanca Calvo y La Ribot: texto de presentación del programa de la cuarta edición del ciclo *Desviaciones*, Madrid, 2000.

09

Cartel de la obra de Jérôme Bel *The Show Must Go On*, Dance Theatre Workshop, marzo de 2004. [María Jerez en la imagen].



Bocanada.

El grupo de danza BOCANADA, nace a raíz de las inquietudes de tres jóvenes madrileños: Blanca Calvo y María José Ribot, bailarinas y coreógrafas, y Félix Cabeza, guionista y cineasta.

Aunando sus experiencias en distintos terrenos, crean la Compañía de Danza. En ella se sintetizan distintas concepciones del baile, así como otro tipo de expresiones relacionadas con el teatro, cine, diseño, etcétera.

La Compañía se compone por parte de los antiguos miembros del grupo de danza «Mobile» y por algunos de los componentes de los espectáculos de Blanca Calvo y Félix Cabeza.

El primer espectáculo de BOCANADA se compone de coreografías representativas de la labor individual de cada una de las coreógrafas y la primera muestra de su labor en común.

«Carita de Angel», coreografía de María José Ribot, se estrenó en el Centro Cultural de Alcobendas con los mismos intérpretes que lo realizan actualmente.

«Despedida», coreografía de Blanca Calvo, se estrenó formando parte del espectáculo «Reparto de Moda», en la Sala Morasol de Madrid.

«Bocanada», con coreografía de ambas y dirección artística de Félix Cabeza, cuenta con música original de Javier López de Guereña compuesta especialmente para esta obra.

La Compañía toma el nombre de esta creación, que sintetiza sus distintas maneras de entender el mundo del espectáculo.



DANZA

*Ahí va Bocanada**Ahí va Viviana*

Bocanada Danza. Bailarines: Itaki Azpillaga, Blanca Calvo, Susana Casenave, Juan Antonio Domínguez, Isabel Manzarbeitia, Olga Mesa, Teresa Nieto, Raúl Regalado, María José Ribot y Juan Carlos Rúa. Música: Javier López de Guereña, Ángel Muñoz Alonso y Eugenio Muñoz. Escenografía: NRV Arquitectos. Iluminación: Miguel Ángel Camacho. Coreografía y dirección: Blanca Calvo y María José Ribot. Teatro Albéniz. Madrid, 28 de mayo.

MERCEDES RICO

Desde que se presentó por primera vez en Madrid hace algo más de dos años, el grupo Bocanada ha despertado interés y simpatía entre los aficionados, hasta el punto de convertirse en uno de los valores emblemáticos del dinamismo y la vitalidad de la danza contemporánea en la capital. A lo largo de 1986 y 1987 diversas coreografías de Isa codirectoras del grupo destacaron en los certámenes nacionales y se saludó la frescura del grupo que exploraba su propio camino con desenvoltura e incluso con humor.

En el marco de la segunda edición del *Madrid en danza* y gracias a la ayuda del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y de la Comunidad de Madrid, Bocanada ha podido por fin estrenar su más ambiciosa producción hasta la fecha —*Ahí va Viviana*— una obra coreográfica de algo más

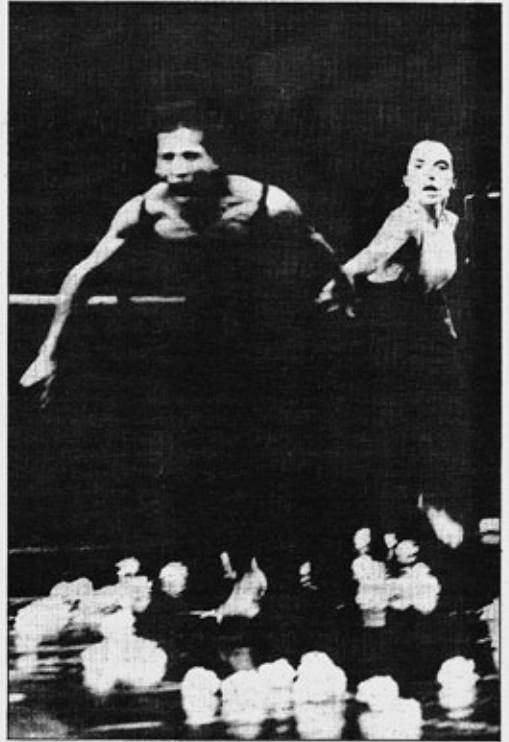
de una hora de duración que explora diversos aspectos de las relaciones afectivas y que fue muy aplaudida.

Divida en cinco escenas —*¿Nos abrazamos?, No hay nada que me guste más que pegarme a ti, Nada me gustaría más que poder seguir pegada a ti, Pégame mucho y Ahí va*— sobre música del habitual colaborador musical del grupo, Javier López de Guereña, las tres primeras y la última, y de Ángel Muñoz Alonso y Eugenio Muñoz la cuarta, *Ahí va Viviana* juega con la ambigüedad de ciertos movimientos como los títulos de las escenas juegan con la palabra *pegar*.

Violencia implícita

La violencia implícita en toda relación, se ha convertido en los últimos tiempos en uno de los temas clave de muchos coreógrafos modernos; al afrontarla, Bocanada asume un cierto riesgo, ya que muchas de las soluciones que encuentra pueden sonar a familiares.

El conjunto del espectáculo resulta interesante y el nivel de la producción y de los diez bailarines, digno. La tercera escena, con el juego de reflejos entre la pareja y la figura sola es sugerente; la cuarta muestra en varios momentos capacidad de observación, aunque se echa de menos, quizá, un mayor desarrollo en la individualidad de



Una imagen de *Ahí va Viviana*, de Bocanada Danza.

movimiento de los bailarines. Si en términos generales al espectáculo le falta cohesión estética y técnica —técnica tanto en relación con la formación de los bailarines como en la construcción coreográfica— esto se

debe a que el trabajo del grupo no se inscribe en ninguna escuela o tendencia determinada, lo que no es necesariamente un punto en su contra. Pero sí exige un gran rigor en la búsqueda de su propia vía.

AIRE FRESCO EN LA ESCENA JOVEN DE LA DANZA

AHÍ VIENE BOCANADA

Se hace la luz. La quietud se resquebraja con el movimiento de los bailarines en el escenario. Se buscan con la zigzagante angustia de quienes necesitan un alguien. Se encuentran, y emparejados, se inician en el rito de la seducción. Aún el rastro de la represión en sus gestos mecanizados. A golpe de notas mínimas, se tantean, logrando el contacto con toda suerte de caricias, manoseos y otros tactos incalificables, del código de ese particular lenguaje de los signos. Liberando la angustia, con pasos sincopados, superando los grises almohadillados que les sirven de coraza en puntos vulnerables de sus cuerpos, sus movimientos y tensos derriban el hielo de sus soledades y estos cuerpos nos indican cuál es el peso del mundo. El fuego en el cuerpo. El ritmo de la pasión. El azote del amor.



JOSÉ ANTONIO ROJO

Porque es de amor de lo que nos habla BOCANADA en su último espectáculo presentado en el teatro Albéniz de Madrid «AHI VA VIVIANA», de la abstracción de ese amor que sintiera Viviana por un hombre que jamás volvió, y por el cual prefirió enajenarse, abandonándolo todo, para vivir como una clochar de los sentimientos, por esos sentimientos que la acompañaron hasta el final, sin dejar de acicalarse y maquillarse para recibir la visita de su amante en inútil espera. Un homenaje a aquella mujer, personaje real y pariente cercano de María José Ribot, con quien comparte la coreografía y la dirección del grupo desde su formación Blanca Calvo. «En su memoria y por la inspiración, para la cual se fraguó la idea de montar este espectáculo», dice, cuando se deciden a hablar, y coinciden en que a partir de aquella épica romántica de Viviana han extraído lo fundamental para dar sentido y argumento a su obra, abstrayendo lo que todavía queda de esa forma de sentir, que es lo más importante y verdadero en nuestro paso por la vida.

Pero en su visión de la puesta de esta obra, también nos hablan de los azares del desamor, del amor sentido y sufrido, el conflicto que motiva, del desgarramiento, el arrebatado apasionado, el fatalismo que lo rodea y el resquebrajamiento final

de esa materia inherente e incalificable de que está compuesto el amor. «Porque es parte importante en nuestra forma de pensar acerca del amor entre los seres humanos en la actualidad. En nuestra vida cotidiana vemos el fenómeno del enamoramiento con una óptica muy diferente a como lo veían otras generaciones. El sentimiento pervive, pero los usos y costumbres amorosos son distintos. Creemos que todos somos conscientes de esto, que un amor puede no ser para siempre, de su huella efímera en nuestro corazón, la noción de lucha y competitividad que conlleva, considerando que, por encima de todo, estamos cada uno, y esto muchas veces contamina la relación con el otro.»

El amor en los tiempos del individualismo ¿Soledad?, de la comunicación abierta y la libertad de expresar los sentimientos. BOCANADA ahonda en las relaciones humanas. «A partir de Viviana... nos hemos propuesto tratar el amor entre hombre y mujer, sin desviarnos para nada en plantear el mismo sentimiento en la relación entre homosexuales, ni profundizar demasiado en el tema sexual, ya que nos desviaba de lo que queríamos expresar, más cerca de la pureza, hemos enlucido el trabajo desde la sensualidad, el contac-

to físico, el diálogo de aptitudes amorosas».

La trayectoria de BOCANADA DANZA continúa un eje evolutivo en que efectivamente apreciamos su interés en las relaciones personales. Su «Ópera prima», que tuvo por título el mismo que da nombre al grupo, trataba las relaciones infantiles, un juego de movimientos y gestual que se ofrecía al público como un ejercicio lúdico, en el cual los bailarines «bailaban» sobre cuatro patas. Después crecieron y ofrecieron «ALGO SE ESTA ROMPIENDO», la pérdida de la inocencia, el enfrentamiento de la adolescencia a la realidad de las cosas. Tres intérpretes, dos mujeres y un hombre, hablándonos de la lucha por el amor de un hombre, los celos. Y así llegaron hasta «AHI VA VIVIANA», su tercer espectáculo, ya en la madurez. Apagón. Segunda cadena. «No hay nada que me guste más que pegarme a ti.» Estética clásica. Dos intérpretes. La solista alealea en la plenitud alegre de su amor preñado de claveles rojos, mientras el macho la persigue y protege. Clima musical romántico, en contraposición a la anterior escena. Es el amor sosegado, mantenido por el esfuerzo de la rutinaria tarea, quizás el aburrimiento, la rutina. «Nada me gusta-

ría más que poder seguir pegada a ti.» Surge el conflicto, el enfrentamiento consigo mismo, la convulsión rítmica de los miembros, la vuelta al desasosiego y la adusta soledad. Ella apartada de los dos hombres se agita frenética con los compases de una música de aires jazzísticos, en un estudio de movimientos que contagian su tremenda agitación. «Pégame mucho». La inevitable, la vorágine de la confusión de los instintos. Todo el elenco se mueve en un vertiginoso y violento enfrentamiento. Cambios constantes de parejas, el estiramiento extremo de los miembros. El diálogo de caricias de la apertura se convierte en un frenesí de golpes, azotes y caídas por parejas, que ajenos en su ceguera, no reparan en cómo la propia plataforma donde se contonean se elevan paulatinamente por su centro, resquebrajando la unidad en dos mitades. La escena traspasa batería y percute en las vísceras del público, provocando la huida o el comentario escandaloso del más convencional.

Así es BOCANADA, un elenco que se mece entre las aguas de la Danza-Teatro, sugiriendo a través de una forma de expresión muy alejada de la danza clásica y el ballet contemporáneo al uso, inspirándose en disciplinas como el Butô japonés, Pina Bausch, provocando en la imaginación del espectador variadas interpretaciones, dada la riqueza y variedad de matices dramáticos con la que cuentan, quizá relegando la técnica depurada y en favor de una comunicación más orgánica.

Ellos son: Itaki Azpillaga, Blanca Calvo, Susana Casenave, Juan Antonio Domínguez, Isabel Mazarberia, Olga Mesa, Teresa Nieto, Raúl Regalado, María José Ribot y Juan Carlos Riua, ofreciéndonos una propuesta directa y personal. Apoyados por la música de Javier L. de Guereña, Ángel Muñoz «El Reverendo» y Eugenio Muñoz. «AHI VA VIVIANA», recreada en la última escena ataviada de fules, bella y loca en su sueño de amor y su metáfora eterna de tragedia griega. Ahí sobrevive Viviana, en la cumbre de los sentidos. Divina y sola.

CARLOS RIVAS

Jacob's Pillow 1992

Arts

The Berkshire Eagle, Sunday, June 28, 1992 — B7

Spanish dance exciting at Pillow

By DJ McDonald

Special to The Eagle

BECKET — Friday evening brought the soloist Monica Valenciano and the six-member group Mudances to the stage of the Studio/Theatre at Jacob's Pillow in a program that injected a tremendous sense of excitement in the Dance Festival's new season.

This was the second of three programs that focus on the contemporary dance of Spain, and it must be said that the work on view reflects a taste that may not please everyone. Several patrons left the theater prior to the conclusion of the program, although it could not be confirmed that this had anything to do with the performance.

If one requires a narrative structure or a literary context to be able to fully enjoy the viewing of a dance, this program may not please.

But, if you enjoy dancing of a simple and direct sensuality, a highly articulated sense of gesture, weight and space, and with suggestive emotional and structural nuances enough to sustain its seemingly effortless development over an hour and a half, then run, don't walk to catch the final performance of this extraordinary program this evening at 7 p.m.

Valenciano's "Puntos suspensivos..." presents the choreographer as urchin flirting with the edges of the space, the audience and her own sensuality. Beginning with the soloist peeking out at us from behind a black drop at the farthest center of the playing space, the 29-minute work follows her through two costume changes (the second performed at the front of the audience), several pieces of original recorded music by Norma Kraydeberg (at least one repeated) and dancing that is inventive, quirky, personal and thoroughly alluring.

Exploiting a gift for the exploration of evocative hand and facial gesture, a finely tuned sense of timing that encompasses

Dance Review

deadpan humor and the tantalizing mock drama of striptease and a mesmerizing stage persona that reveals the vulnerable little girl within the sexually potent woman, she becomes the vehicle through which we confidently traverse the fragmented structure of the work.

Conversely, the structure of Mudances' "Atzavara," choreographed and directed by Angels Margalit, could not be more clearly defined. The hour long work unfolds as 13 discrete dances, like a series of études set to a minimalist score credited to Walter Hust, Conrado T. Costa and Romanian Folk Song.

This score perfectly supports the simple, often floor-hugging, choreographic patterns, each of which develops in space before giving way to the next. Adding to the visual and emotional timbre of the work, a scenography credited to Pep Angl and Margalit includes a shifting field of red, white and yellow silk flower petals, the tops of three giant sculptural agave-cacti (two of which move with glacial slowness by remote control) and, in the final scene, a variety of fruits that transform a dry landscape into a lush vision of Eden.

This visual poetry is matched perfectly to the physical eloquence of the dancers, each of whom brings a wholly satisfying personal commitment to Margalit's space-eating repetitive patterns.

Margalit flirts with the edges of the use of repetition and occasionally she goes too far. Following her own evocative solo, a double duet for Ester Escolano, Joan Palau, Olga Zamora and Frederic Seguet does nothing new, and a subsequent double duet could be limited to its ultimate resolution as a duet for the two men.

But the work sustains and rewards the viewer throughout its deliberate development in an enormously satisfying way through the inspiration of its collaborators and the strength of the dancers' performances. I particularly admired the passionate directness and presence of each of the women, who also included the intensely focused Africa Navarro.

In the wake of Valenciano's performance, this display of feminine assurance raises interesting questions about the nature of the emerging contemporary dance scene in a country so commonly

associated with machismo. If this is the new woman of Spain, could there be hope for us all?

In the free Inside/Out series prior to the evening's performances, early birds were treated to a captivating series of choreographic studies and short pieces hosted by the Jacob's Pillow School program's master composition teacher Bessie Schonberg. Particularly enjoyable were a telephone solo by French dancer/choreographer Laurent Douzou, and an absorbing study for Mani Obeya by Spanish dancer/choreographer Olga Tragant.

Greylock plans hikes, music

LANESBORO — Visitors as well as Berkshire County residents have been invited to participate in the weekly Appalachian Mountain Club-sponsored activities at Mount Greylock Reservation.

The weekly Friday music nights continue this week at 8:30 at Bascom Lodge on the summit. Participants may join in or simply enjoy the music and free refreshments.

On Saturday morning at 6:30, AMC naturalist Tom Gannon will lead a group on a "Birds and Breakfast" walk on the summit. Other programs on Saturday include a six-hour, strenuous extended hike along the Appalachian, Money Brook and Hopper trails, with AMC naturalist Marco Puccio. Participants should bring a lunch and meet in front of the lodge at 9 a.m.

Summit walks, brief naturalist-guided strolls on the summit to focus on the natural and cultural history of the mountain, will be offered at 11 and 4. At 1, Gannon will organize a July 4 game program on the summit, which will feature favorites such as egg and water balloon tosses.

The Saturday-night campfire tradition continues this weekend at 8:30 at the pavilion at Sperry Road campground. The public is

invited to join AMC staff members for songs, stories and s'mores.

Sunday begins with a morning walk at 6:30 on the summit to enjoy the morning sights and sounds as well as search for some of the unusual vegetation on the mountain. Summit walks will leave from the lodge at 1 and 3 p.m.

Two hikes will be offered Sunday. A moderate hike from the summit to March Cataract Falls will leave the lodge at 9:30, and a strenuous four-hour hike led by Gannon will leave the lodge at 10.

At 2:30 p.m., Puccio will lead a program of new games for kids. The games encourage non-competitive, supportive interaction and are geared toward children ages 3-7. All children must be accompanied by participating adults.

This week's Tuesday night all-you-can-eat chicken and ribs barbecue program will feature the Berkshire Highlanders, a Scottish bagpipe band. Dinner will be served at 6:30 and costs \$12 per adult and \$6 per child. Advance reservations are required and may be obtained by calling 743-1591. The program, which is an open-air concert, will start at 8 p.m. It is free and open to the public.

SARATOGA PERFORMING ARTS CENTER

Madrid Memoria

**Programa retrospectivo para celebrar el X aniversario del
Certamen Coreográfico de Madrid**

Una mirada que traza la movida coreográfica madrileña surgida en los años ochenta y su
vínculo con el Certamen Coreográfico de Madrid.



(De abajo a arriba, izq. a dcha.)
Pedro Berdayes, Cuqui Jerez, La Ribot, Olga Mesa.

CUARTA PARED

En sala 17

(Ingreso libre y gratuito)
2003, sala 17
del 17 al 23 de 10

Desviaciones

Ciclo Nueva Danza

UVI. La Inesperada y La Sala Cuarta Pared

presentan:

17 al 30

noviembre

Prende 1.200 pps.

Sesión de improvisación: 700 pps.

Ahorro para tres programats: 3.000 pps.

Más de 1000 pps. en sala libre

Libre reserva de plaza en el 202 06 15

Venta de localidades:

Tarjeta de la sala (517 23 17)

Caja de Cuarta (902 28 33 33)

El core libre (902 400 222)

PMAC





"No soy vanguardista. Soy de mi tiempo. Lo que pasa es que entre tanto "retroguardista" ser de tu tiempo es ser vanguardista."

Joan Brossa

DESVIACIONES Ciclo de Nueva Danza es el proyecto de programación más completo que UVL. La Inesperada (Juva Butrigo, Blanca Calvo, Olga Mesa, La Ribot, Mónica Valenciano), se ha planteado desde la creación de su asociación y que surge a partir de la iniciativa de Javier Yagüe, director de la Sala Cuarta Pared, que impulsa y acoge esta plataforma.

Con este ciclo han querido gestionar el vacío que existe en Madrid desde hace algunos años, respecto a la presentación y desarrollo de los trabajos de Nueva Danza que se crean en la actualidad y forman parte de una tendencia estética nacional e internacional, digna de destacar.

Si **DESVIACIONES** asiste a un público que vive el arte en la actualidad, no importa en qué disciplina, desde la experiencia de la contemporaneidad, nuestro trabajo se verá compensado.

Si **DESVIACIONES** es una provocación para el mundo de la danza, no hacemos más que verificar el anclaje cultural del mismo.

Si la programación de **DESVIACIONES** es una bocanada de aire fresco, nuestra labor se habrá merecido.

Si **DESVIACIONES** no interesa a nadie, podríamos convocar más mesas redondas o replantearnos.

Si **DESVIACIONES** interesa, que es lo que esperamos, deberíamos tener mejores condiciones para desarrollarlo en los próximos años.

Si **DESVIACIONES** crea polémica, nuestro interés se refuerza.

Si **DESVIACIONES** arrasa, que nos encantaría, deberíamos ser nombradas directoras de algún departamento que rápidamente nos invitaríamos en algún lugar lejos de "respondernos".

UVL. La Inesperada
Ara Butrigo, Blanca Calvo, Olga Mesa,
La Ribot, Mónica Valenciano

DESVIACIONES pretende ser no sólo una muestra y un número más o menos extenso de espectáculos de danza, sino que quiere ser una plataforma de presentación y acercamiento al público de una nueva manera de entender la danza que ha ido desarrollándose en los últimos años en toda Europa y que aquí aún no ha tenido la trascendencia necesaria. Debido, sobre todo, a que se conocen éxitos aislados de algunos creadores, pero no su importancia dentro de un movimiento más amplio, que está cambiando la manera de entender y recibir la danza en este final de siglo.

Este ciclo quiere presentar el trabajo de artistas comprometidos con su tiempo, en un contexto idóneo para su comprensión.

Echo de menos la pasión. En los creadores, en los espectadores.... Nuestra tendencia a enviciar (encarascar) todo lo que vemos nos hace disfrutar poco como espectadores. Y el oficio es, a veces, enemigo de la creación.

Echo de menos que los espectáculos provoquen. Provocan algo. Lo peor: la indiferencia. A veces me cuesta encajar, asimilar (¿esto es danza?), pero, si hay imágenes que permanecen rondando la cabeza, el corazón, el estómago.... ¿Qué más da!

DESVIACIONES se sitúa en la frontera de lo que entendemos por danza, incluso algunos pensarán que traspasa esa frontera (¿por qué no bailar?). Pero en los límites del siglo XXI ¿dónde están los límites?

Javier Yagüe
Director de la Cuarta Pared

DESVIACIONES
Ciclo Nueva Danza

Cada generación tiene derecho a sus propias formas y medios de expresión, del mismo modo que cada nación, cada región y cada ciudad, a su propia cultura. La satisfacción de ambos derechos no es incompatible, sino más bien complementaria. Sin embargo, en muchas ocasiones el peso (económico y cultural) de las tradiciones y de los intereses localistas es tal que aplasta a los nuevos creadores. Si la cultura destruye a la creación ella misma acabará extinguiéndose. Por ello, la reivindicación de un espacio de formación, investigación, exhibición e intercambio por parte de un grupo de creadores/as coetáneos/as es algo saludable y defendible.

En los últimos años hemos asistido a un descrédito de la creación contemporánea, consecuencia en gran parte de desviaciones no siempre bienintencionadas del denominado pensamiento postmoderno. Es cierto que el postmodernismo corrigió algunos excesos no deseables del vanguardismo, pero también es cierto que ha sido utilizado para intentar aniquilar algunos de los principios que ninguna cultura puede permitirse perder para seguir estando viva. La posmodernidad enseñó a los creadores el valor de la tolerancia, y que no es necesario romper una y otra vez de forma radical con el pasado inmediato para construir el futuro. Sin embargo, la tolerancia no puede ser confundida con la indiferencia, ni con la quietud ni la mansedumbre.

La nueva danza no se presenta como una ruptura con la danza postmoderna, sino como una continuación de ella. No siempre es cierta la semántica brechtiana según la cual el respeto al maestro comienza por la tradición. Más bien, el respeto al maestro comienza por la defensa de lo valioso que en su obra podemos reconocer para nuestro tiempo y por el rechazo de todo aquello que el propio maestro o sus malos discípulos produjeron a partir de lo primero. Por ello, la nueva danza asume la herencia de los/as creadores/as de la danza postmoderna de los sesenta a los ochenta, y combate el nuevo academicismo de la posmodernidad y la conversión de la danza en un fenómeno decorativo (...).

La nueva danza no pretende por tanto romper con la tradición de nuestro siglo, quiere mantenerla viva. La nueva danza no pretende volverse sobre sí misma y concentrarse en un trabajo de investigación o autoexpresión, quiere hacer productiva la reflexión, quiere comunicar, quiere divertir. La nueva danza no pretende crear nuevos dogmas, sino propiciar el diálogo con otras danzas, con otras naciones, con otras culturas, con otras disciplinas artísticas, con otros colectivos sociales. La nueva danza no reclama un lugar exclusivo ni excluyente, pide convivir con otras tendencias de la danza contemporánea, que se responda con tolerancia a su tolerancia y ocupar un espacio abierto que le permita ser productiva para la sociedad contemporánea.

José A. Sánchez Profesor de Historia del Arte Decano de la Facultad Bellas Artes de Cuenca

DEFENSA DE LA NUEVA DANZA

MESA REDONDA Nueva Danza

ponentes

Carlos Marquerie
La Ribot
Antonio Fernández Lera
Javier Vallejo

17
20:00 h

dirección, coreografía
e interpretación:
Berenice:
Técnica Asistida:
Vestuario:
Diseños y cost:
Música:
Sonidos:
Fotografía:
Producción ejecutiva:
Tour Manager:

La Ribot
Daniel Demont
Rachel Shigo
Pepo Rubio
La Ribot
Erik Satie, Javier Lopez de
Guereña, Carlos Santos,
La Ribot, Javier Marquerie
Jaimé Góngora
Bonito & Carrpi
Eduardo Bonito

Producido por LA RIBOT, con la colaboración del ICAH, Ministerio de Educación y Cultura, la colaboración del ICA Linc Arts, Londres y Danza Ha Ciudad de Lisboa, y los patrocinadores: Thierry Spitzer, Marga Góngora, Luis Rodríguez y Mal Peto.

EXHIBICIÓN EDUCATIVA (15-18 años)

Piezas Distinguidas es un proyecto que nació en 1993. Su materialización, por ahora, son los dos espectáculos que tratan este tema: 13 Piezas distinguidas de 1993/94 y Mas distinguidas 97 de 1997. Son solos de muy corta duración, entre 20 segundos y 7 minutos. Están creados con la idea de llegar a realizar 100 de ellos. Son el resultado de un intento de llegar a la esencia de las ideas. La inspiración es el cuerpo y el movimiento. La brevedad y concisión, la definición lingüística de la idea, elemento de la relación directa con el público forman la base del trabajo. Las Piezas Distinguidas se venden a propietarios distinguidos como una pieza de arte. Para permitir al poseedor ver o mostrar su pieza, se le da una grabación en vídeo Super 8 como única transcripción material. El propietario siempre aparece con su nombre visible al título de la pieza y tiene la posibilidad de visitar gratis a cualquier representación de la misma, toda la vida y por todo el mundo.

En Mas Distinguidas 97 el cuerpo es, cada vez más, un lienzo donde se pegan collages, ideas, movimientos, resacas de Papir, objetos, sonidos, obsesiones. El color es la carne, la piel, los ojos, al espacio aún está lleno. El cuerpo es un objeto funcional o perverso se tiza y se desata, se oculta, se enseña y juega a lo que todos sabemos. Una pieza distinguida puede ser un poema móvil, un software corto o simplemente de cualquier pensamiento. Un "habla en voz" que se vende. Una coreografía para la mente. Una imagen para tender a sacar.

21 22 23
21:00 h

LA RIBOT
MÁS DISTINGUIDAS 97



REFERENCIAS BIOGRÁFICAS

La Ribot, Madrid 1962.

Coreógrafa, bailarina formada en Madrid, Colonia, Cannes y Nueva York, en danza moderna, contemporánea y clásica, además de otras disciplinas escénicas. Desde 1985 más sus propias piezas, actuando en este año Carlos de Angel. En 1986 junto a Blanca Calvo fundó Boccacchi Dance, grupo con el que ganó diversos premios en Madrid, Barcelona, Cagliari y Viena. Entre sus trabajos destacan: Boccacchi (1986) y Abi va Viena (1988).

En 1990 bajo el nombre de La Ribot inicia una nueva etapa vinculada a otras formas de creación en distintas disciplinas artísticas. Entre sus obras destacan 12 Tumbadas de pluma (1991), Sacromel Glacial (1991). El cristal que nunca se ve (1992), Los trances del Avestruz (1992), 13 Piezas Distinguidas (1993/94) y Old Sale (1995).

Colabora como intérprete en el vídeo "Europa" de Olga Mesa y "Papues" de José Grases.

En 1997 junto a Gilda Jabón crea Sangre de Boda, presentado en el Puig de Gifre de Barcelona y Dip me in the water, que se estrena en Londres en el SBC Great Outdoors and Canary Wharf Arts and Events.

DESVIACIONES2000

cuartaedición

El origen de este proyecto fue crear un espacio 'redondo' donde artistas, intelectuales y teóricos pudiéramos reunirnos y pensar: ver, reflexionar y conversar sobre aquellos aspectos del arte que nos inquietaban. A lo largo de las tres ediciones pasadas, muchas cosas se han visto, escrito, pensado e incluso cambiado.

El equipo artístico del ciclo sigue buscando las mejores condiciones para que ésta comunicación ocurra, proponiendo ese centro del cual partir hacia todas sus posibles desviaciones.

Por lo tanto este año, la Sala se convierte en un espacio blanco, concreto y abierto, además de invadir también la entrada y la sala pequeña. De una forma u otra los trabajos estaban pidiendo a gritos un cambio en el espacio, salir de la caja negra, cambiar o quitar gradas y olvidar determinados códigos teatrales. Simplemente presentar más que representar.

Gary Stevens (UK) se encargará con **AND** de hacer estallar ese espacio blanco, con las acciones de diez intérpretes escogidos en Madrid. Proyecto que realizamos gracias a la financiación del British Council y que permitirá conocer el proceso de creación de este importante artista inglés. De Gran Bretaña traemos también la instalación **Kiss Box** de **Pau Ros & Claire Ward Thornton** que propone besarnos en otro medio.

Juan Domínguez estrenará **The taste is mine**, que canaliza un circuito de percepciones y que ha trabajado por fragmentos en diferentes ciudades del mundo.

Desde París llegan: **Myriam Gourfink** con **Too Generate**, música de Kasper T. Toeplitz que llenarán nuestro cuerpo y espacio de una densa y milimétrica consciencia de ser; **Christian Rizzo** con **100% Poliester** colgará la lírica danza y **Serge Gautier** que ofrece su performance como un regalo sorpresa para Desviaciones.

Así como muchas cosas cambian, otras tienen su continuidad y este año invitamos de nuevo a **Ion Munduate** con su segunda y magnífica pieza **Boj de largo**, producida por Arteleku, San Sebastián, y estrenada allí en junio, y a **La Ribot**, con la tercera serie de su largo proyecto "piezas distinguidas", **Still distinguished**.

Conferencias, encuentros con los artistas, mesas redondas, instalación, performance, espectáculos sin cuerpo, danzas sin movimiento.

La programación ya es clasificable.

El público instala besos, la danza se extiende como la mantequilla caliente, las coreografías son encajes de bolillo, los sistemas y códigos no corresponden a su descripción, la mente se distancia del cuerpo, y los cuerpos se instalan solos.

El programa es un desplegable de direcciones.

Blanca Calvo y La Ribot.
Directoras artísticas. Julio 2000

JÉRÔME BEL

The Show Must Go On

"If one were looking for an attempt to make a contemporary dance-theatre after Pina Bausch, Jérôme Bel would be the man."

- Ballet International-Tanz Aktuell

In *The Show Must Go On* French choreographer Jérôme Bel radically reimagines the possibilities of a dance performance, challenging audience expectations with humor and perverse irony. Bel acts as the DJ to compose a score of pop music vignettes that explore the ways that endlessly reproduced sounds and image shape our consciousness. As the cast of 18 dances to their inner muse, the audience joins them to create an evening where our own memories and associations become the dance.

Post-Performance Discussion:

Thursday, March 24

Moderator: Cathy Edwards

This presentation of *The Show Must Go On* was made possible with the support of the National Dance Project of the New England Foundation for the Arts, the Cultural Services of the French Embassy, the Association Française d'Action Artistique and in association with KINGSFOUNTAIN, Barbara Watson Filibury and Henry Filibury of the David R. White Producers Circle.

March 24-26

Thursday - Saturday, 7:30pm

Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español

JUAN VICENTE ALIAGA

Desde la perspectiva concreta de 2011 echar la vista atrás, sobre todo si el período comprendido es de dos décadas, produce extraños efectos. Uno de ellos, tal vez el de mayor alcance, brota al comparar algunas de las experiencias recientes, que son objeto de estudio aquí, verbigracia las que han sido denominadas y englobadas bajo el nombre de posporno,¹ con las obras expuestas en distintas muestras organizadas por organismos institucionales, sobre todo a lo largo de los noventa en lo que se ha llamado, no sin recelos e incomodidad,² “arte de mujeres”.³

No pretendo establecer una comparación forzada y sustentada en un afán de enfrentamiento entre polos totalmente opuestos (arte de mujeres versus posporno) pues soy consciente de que en dos decenios, amén de estas manifestaciones, muchas otras realidades, planteamientos, debates y políticas han nacido y se han desarrollado afectando a las dos mencionadas. Citaré a continuación y sin un orden establecido algunas que no pueden obviarse, mezclando expresiones que operan en distintos planos y que son de orden cultural y político, sin detenerme con precisión en ellas, por ejemplo las discusiones en el ámbito teórico y académico entre el feminismo de la diferencia y el de la igualdad,⁴ el asentamiento del feminismo institucional, el refuerzo del binarismo de género y de la heteronormatividad en el orbe mediático que se vio multiplicado con la aparición de las televisiones privadas practicantes consumadas de la basura catódica, el impacto que sobre la vida sexual y las normas morales tuvo la aparición del sida, la reacción sexófoba y puritana puesta de manifiesto por influyentes sectores sociales como la Conferencia Episcopal, el Partido Popular, el Foro de la Familia, particularmente beligerantes durante las dos legislaturas de Rodríguez Zapatero.

Esta ristra de materialidades y acciones, aplicadas en distintas esferas (gobiernos, instituciones, partidos políticos, colectivos, individualidades...), está en el trasfondo de lo que trataré de exponer en estas notas en un amplio período en el que se vivió la euforia españolista y neocolonial de 1992 (proclamado como el V centenario del “Descubrimiento de América”, cuyo epicentro se dio en Sevilla), los Juegos Olímpicos de Barcelona, el declive de los proyectos socialdemócratas y de los gobiernos de Felipe González, la llegada de la derecha capitaneada por José María Aznar, y posteriormente el período de reformas impulsado por Zapatero (ley de violencia de género, ley de matrimonio homosexual, reforma de la ley del divorcio, ley del aborto...). No puede dejarse de lado este marco macropolítico, pues sin duda influye de distinta manera en los discursos de género y en las políticas concretas que se plasman en la vida cotidiana de la ciudadanía. Dicho esto, no pretendo diseccionar las ideas que circulaban en los dominios del arte (creadores/as, comisarios/as, articulistas,

galerías, museos...) en relación al feminismo en los noventa, sobre todo en la primera mitad, a la luz de las proposiciones de algunas de las protagonistas del posporno de hoy, que a título individual, en colectivo o en manada,⁵ se sitúan nítidamente más allá del opresivo binarismo de género y por tanto cuestionan la categoría mujer, que fue central en el feminismo clásico y también en el de la segunda ola, y que pervive hoy.

En los noventa, incluso después de las primeras aproximaciones a las teorías posidentitarias y/o *queer*,⁶ el uso del constructo mujer, con algún que otro matiz, resulta omnipresente en gran parte de las exposiciones realizadas y sigue vigente todavía,⁷ una vez pasado el Rubicón del primer decenio del siglo XXI.

En ese sentido quisiera subrayar que la eclosión de las prácticas posporno, que se reivindican sin ambages deudoras del legado feminista,⁸ y su implicación en subculturas⁹ tranzmarikabollo urbanas,¹⁰ no ha supuesto un freno al feminismo moderado que de hecho es el que goza de mayor nombradía, como puede comprobarse en las iniciativas que han sostenido los partidos políticos¹¹ del arco parlamentario del Estado español, aunque también en este caso hay diferencias notables entre el feminismo oficial, legalista, que emerge del Instituto de la Mujer y del (ahora difunto) Ministerio de Igualdad o las retrógradas del Partido Popular y de la Conferencia Episcopal, que han demonizado la "ideología de género", vinculando los casos de violencia machista con los matrimonios no canónicos. De darse, que no es frecuente, son las voces del feminismo moderado las que aparecen en los periódicos, las cadenas de televisión (en la red hay mayor diversidad), aunque no sea el ámbito mediático un espacio permeable a ello. ¿Cuántas veces han pasado delante de las cámaras Ángeles Álvarez, Ana María Pérez del Campo,¹² Empar Pineda, por citar algunos nombres del activismo? Mucho menos lo hicieron las profesoras Celia Amorós, Amelia Valcárcel, Ana de Miguel, María Milagros Rivera Garretas, Giulia Colaizzi o Raquel Osborne.

Dicho esto, con las prevenciones oportunas y tras sopesar la diversidad y heterogeneidad de asuntos que afectan a los distintos feminismos en su relación con las poéticas y las prácticas artísticas en el Estado español de las décadas nombradas, voy a centrar mi objeto de investigación, aun pecando de reduccionista, en los dos casos de estudio enunciados: las exposiciones de mujeres y el posporno, pues es tanto lo que las separa que se me antoja suficientemente elocuente para entender de alguna manera la situación y el contexto actual y la dimensión y envergadura de los cambios producidos.

Creo pertinente, sin ánimo exhaustivo, proponer un recorrido analítico sobre los contenidos de algunas exposiciones (obras y textos) desde los noventa, pues sus argumentos apenas se han explorado. Me centraré en aquellas que recogen planteamientos, propuestas y trabajos producidos en el Estado español, aunque no ignoro el impacto que pudieron tener en los distintos públicos, en los y las artistas, en el sector de la crítica, etc. exposiciones y proyectos híbridos que incluían artistas sobre todo extranjeros con alguna aportación/inclusión española, es decir que no se centraban en la situación específica del Estado español, de su historia, cultura, de sus movimientos sociales: *Mar de fondo* (1998), *Zona F* (2000), *Mujeres que hablan de mujeres* (2001), *El bello género* (2002), *La costilla maldita* (2005), *Fugas subversivas* (2005), *Cyberferm*.

Feminismos en el escenario electrónico (2006), *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género* (2006), etc.

Empezaré en 1993, año en que se lleva a cabo en Sevilla un proyecto, *100%*, con clara impronta feminista que sin embargo no sirvió de paradigma o referente a otros posteriores en los que el feminismo sería cuestionado o desdeñado por una supuesta cortedad de miras. En esas otras exposiciones no feministas se reunieron obras de arte cuyo hilo conductor estribaba en la biología de sus creadoras.

Mar Villaespesa despliega en *100%* una propuesta pionera cuya excepcionalidad¹³ radica, más que en el conjunto de obras incluidas de artistas afincadas en Andalucía, por el elenco de textos fundamentales de la teoría feminista anglosajona (Elaine Showalter, Kate Linker, Amelia Jones, Abigail Solomon-Godeau, Teresa de Lauretis, entre otras autoras) hasta entonces no disponibles en castellano.

En el sustancioso catálogo se incluyó también un texto de Estrella de Diego, titulado “Ver, mirar, olvidarse, reconstruirse”, trufado de citas a Laura Mulvey, Luce Irigaray y Griselda Pollock.

En la propuesta de Mar Villaespesa, que ya había demostrado su interés por estos asuntos en el texto escrito para el catálogo *8 de marzo*¹⁴ (Málaga, 1986), se hace hincapié en la importancia de que la construcción femenina no esté fijada sino que aparezca más bien en proceso de continua transformación. La autora se separaba así de los idearios esencialistas. Villaespesa teme que el pensamiento feminista acabe acartonándose, institucionalizándose (y en parte así ha sucedido). Su objetivo es hincarle el diente a la producción artística española, aunque se centre en Andalucía por “imperativos técnicos” –la exposición se hizo en Sevilla y Málaga: el presupuesto procedía de la Junta de Andalucía con el aval del Instituto Andaluz de la Mujer–, lo cual da a entender que algunas mujeres cercanas o miembros del PSOE se habían abierto paso en el universo viril del poder y de la administración pública. Villaespesa es consciente de las carencias teóricas en las artistas españolas, que achaca al sistema educativo español, lo cual no significa que no “hubiera voces feministas en la universidad y en el marco político antifranquista”¹⁵ y menciona los cambios suscitados a partir de la creación de institutos de estudios feministas en Madrid, Barcelona y Valencia sin orillar el impacto del activismo feminista político, citando en concreto el papel desempeñado por la Asamblea de Mujeres de Granada.

La visión de Villaespesa es abarcadora y abierta y tiene en cuenta que determinados sectores de la sociedad española empezaban a ser receptivos a la multiplicidad de enfoques dentro de los feminismos: el de la igualdad, el de la diferencia, el que aborda la sexualidad lesbiana, el transexualismo;¹⁶ también apunta a la relevancia de las teorías de Derrida y Foucault. La autora se sitúa próxima a los postulados que abogan por la construcción social del género y de la sexualidad.

Sobre el arte producido en España, Villaespesa considera que cuestiones como el discurso feminista o el tema de la importancia de la realidad corporal no se hacen visibles en artistas nacidas antes de los setenta, “podríamos decir que se trata del discurso imposible a favor del lenguaje dominante”¹⁷. Esta imposibilidad contrasta con propuestas posteriores claramente feministas

María José
Belbel, *No pienso
arrugarme con los
años*, cartel, 1993



como los carteles de María José Belbel presentes en esta misma exposición, un material irónico con la maternidad obligatoria (*Tú eres el espejo de tu madre*), y celebrador del amor lésbico (*No pienso arrugarme con los años*), que se distribuyó por las calles sevillanas. Sostiene Villaespesa que las artistas de *100%* estaban cercanas al feminismo de la igualdad, pero no ofrece argumentos al respecto. En su argumentación también considera que las artistas que tuvieron éxito en los ochenta (verbigracia, Susana Solano, Eva Lootz, Soledad Sevilla, Ángeles Marco) se ajustaron al lenguaje hegemónico, con la excepción de Sevilla en cuya obra se afirma “un deseo de búsqueda de un espacio que podríamos definir como femenino”.¹⁸ Y esto tenía mérito decirlo entonces, dada la carga peyorativa social que había ya acumulado la feminidad. La instalación *Leche y sangre*, 1986 (en la que Sevilla empleó el lenguaje simbólico de las flores), sería aquella en la que se plasmaría ese espacio femenino, aunque esto no resulte palmario.

Villaespesa insiste en que las artistas de la exposición *100%* “no están unidas solo por el sexo biológico”.¹⁹ Es este un importante detalle tras haber señalado que no intenta definir un arte feminista sino reconocer ciertas prácticas femeninas. Ambos argumentos parecen contradictorios, pero con el material expuesto en *100%* no se podía ir más lejos.

Para concluir, Villaespesa admite que el feminismo se ha enriquecido con otros discursos y debates: la cuestión gay, la pornografía, la androginia, la participación masculina en el feminismo, la cuestión poscolonial: asuntos ignorados por la crítica de arte española.

La selección de obras era heteróclita. Había algunas de difícil inserción en lecturas críticas de las normas de género, pero otras incidían por ejemplo en la ampliación de la idea de “mujer”: es el caso de Pilar Albarracín en *Mujeres* (1993), unas fotografías/retratos de travestis, término utilizado entonces popularmente para referirse a los transexuales.

En esta exposición hubo también espacio para el viaje poético a través del agua que Carmen Sigler plasmó en su vídeo *El sueño velado*, que le permitía

incidir en la representación del cuerpo femenino en sintonía con algunos principios del feminismo de la diferencia.

Con dimensión estatal tuvo lugar en Madrid la exposición de escueto pero elocuente título *Arte/Mujer 94*, organizada por la Dirección General de la Mujer y la Comunidad de Madrid y que pudo verse en el Museo Antropológico (extraño lugar) ese año. En esa exposición, comisariada por Montfragué Fernández-Lavandera, que a la sazón también incluyó su obra en la muestra, fueron invitadas artistas como Olga Adelantado, Ana Laura Aláez, Dora García, Yolanda Herranz, María Zárraga. El conciso texto²⁰ de Victoria Combalía, eje reflexivo del catálogo, parte de la idea de que hombres y mujeres ven el mundo desde distinto ángulo. Y para demostrarlo (eso cree, aunque no profundiza en ello) narra una experiencia personal tras ir a ver, con un amigo, la película de Roberto Rossellini, *Stromboli* (1950): “Siempre se ha dicho que los hombres tienden a la abstracción y a la generalización, y las mujeres a lo concreto y cotidiano.”²¹

Tras esta simplificación casi atávica, que no cuestiona desde bases feministas, la autora prosigue afirmando:

[...] el inconsciente no tiene sexo. Tampoco, seguramente, tiene sexo el arte; numerosos artistas han hablado de la bisexualidad de los creadores, del lado masculino y femenino de su personalidad y de su obra (Mondrian, en este siglo, escribió varios aforismos sobre ello). Pero hay quien como Lucy Lippard atribuye rasgos específicamente femeninos a ciertas obras de arte producidas por mujeres: la imagen centralizada, la fragmentación, el *collage* y la autobiografía serían, según esta autora, algunas de ellas. Según estos criterios, Picasso y Braque serían femeninos [...] Bah, me digo, esto no tiene fundamento.²²

Se desprende cierta confusión conceptual y ausencia de análisis socio-político en los términos esgrimidos por Combalía, pues podría pensarse que está defendiendo posturas rayanas en lo *queer*, lo que parece hartado alejado de sus intenciones al insistir en que hay artistas que utilizan los mismos objetos y por ello parecerían estar más allá del género. ¿Subyace a esta reflexión un deseo de cuestionar el orden binario? A la vista de los trabajos elegidos para la exposición y del raquitismo del nivel reflexivo, el no es rotundo.

En realidad el objetivo de *Arte/Mujer 94* era llamar la atención sobre las dificultades que encontraban las mujeres artistas a la hora de llevar a cabo una carrera profesional. “Seguramente este ha sido uno de los motivos para exhibir por separado sus obras, un hecho que con los años nos parecerá trasnochado e impensable. Esperemos,”²³ concluye Combalía sin más explicaciones.

Con esta exposición y otras semejantes se afianzaba la idea de la existencia de planteamientos artísticos implantados sobre la base de una matriz biológica. Huelga decir que en el orbe expositivo español nadie planteó exposiciones de hombres así llamadas, aunque de facto las hubo compuestas únicamente por varones. Algunas de las exposiciones de mujeres, impulsadas por las instituciones,²⁴ destilaban desapego y desafección por parte de quienes las comisariaban. Las organizaban a regañadientes como un mal menor, pues lo femenino estaba desacreditado socialmente como una dimensión inferior, también en el arte.

En 1995, año en que se celebró la famosa cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer en Pekín que impulsó, entre otras cuestiones, el uso generalizado del concepto de *gender*/género, tuvo lugar en Valencia *Estación de tránsito*. La comisaria, Nuria Enguita, inscribía sorprendentemente el espacio de la mujer en un territorio inhabitual, un no-lugar, según las entonces muy aclamadas elucubraciones de Marc Augé. Lo expuso de este modo:

Y esta consideración de no-lugar como espacio de los otros sin los otros, un espacio que se mira sin permitirle una mirada propia, del que se habla según estereotipos aceptados podría definir –y quisiera decirlo sin nombrarlo– el espacio femenino, un no-lugar históricamente reservado a las mujeres.²⁵

Más allá de lo acertado o no de la metáfora llama la atención en el texto la ausencia de referencias al corpus teórico feminista.

La propia comisaria, antes de abordar el comentario de las artistas seleccionadas, hace hincapié en la realidad del cuerpo que constituye la “primera frontera y lugar más íntimo y amenazado”.²⁶ Ciertamente es que en la exposición coexistían propuestas dispares, algunas de difícil adscripción a una lectura de género y menos aún a presupuestos feministas. Otros trabajos como los de Eulàlia Valldosera parecían proponer un análisis de su propio cuerpo visto fragmentariamente o cual espacio en sombra compuesto por el reflejo de un conjunto de productos de higiene, belleza y limpieza (*Sombras vacías, I serie, El yacente*, 1994), es decir enseres relacionados socialmente (todavía hoy: véase la publicidad) con la mujer. Por otro lado, estaban los torsos de maniquíes de Begoña Montalbán, encerrados en una vitrina como objetos de exposición a la vista de los demás, que permitían deducir que la artista alertaba sobre la fetichización de la mujer vista exclusivamente como materia corporal.

En una línea conceptualmente diferente, acerada y crítica con la realidad política valenciana, Carmen Navarrete concibió un cartel en el que reproducía un fragmento de una foto de procedencia porno. Sobre esta imagen figuraban unos conceptos que hacían pensar en la espectacularización del cuerpo femenino observado, controlado y coaccionado socialmente. A ello se añadía información de una ficha policial emitida por el Ayuntamiento de Valencia (la concejalía de Juan Cotino, miembro del Opus Dei) donde constaban como sujetos propensos a ser fichados los travestis, homosexuales, pederastas, exhibicionistas, *voyeurs* y enfermos de sida, en una suerte de delirio punitivo y criminalizador.

En ese mismo año, y también en la geografía valenciana se llevó a cabo *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina* (Museu d'Art Contemporani d'Elx y posteriormente en la galería Luis Adelantado, Valencia).

En el catálogo, que contó con aportaciones de Estrella de Diego, Carmen África Vidal, Helena Cabello/Ana Carceller, la comisaria, Isabel Tejeda, reflexionaba en los siguientes términos:

Yo no soy feminista solo el 8 de marzo, pero en este día se me ofrecía la posibilidad de realizar esta muestra como alternativa a otras muchas que, coincidiendo con la fecha, presentan obras de mujeres en exposiciones colectivas por el simple hecho de su idéntica condición genérica.²⁷

La palabra feminista era reivindicada, un hecho a subrayar dada la mala prensa de este término en los medios de comunicación y en el tejido social.

Según la autora, desde los años setenta existía en el panorama español una demanda en torno a cuestiones de identidad que ella percibe como incumplida y por tanto todavía exigible. Ciertamente es que en las programaciones de los museos de mayor nombradía (IVAM, Reina Sofía...) la materia de género brillaba por su ausencia y que las direcciones de dichos museos ignoraban la huella del feminismo. Por otro lado los estudios de género, salvo excepciones, eran una rareza en el ámbito académico.

Tejeda confiesa partir del feminismo de la diferencia pero se reclama no partidista, es decir no sectaria, y de hecho su texto discurre por senderos en los que caben otras propuestas.

Las artistas elegidas se enmarcan en la misma generación, por eso sorprende la presencia de pinturas de Isabel Villar que justifica aludiendo a que una de sus obras, *Mujer y tigre* (1972), figuraba en la colección del museo ilicitano, lo que suponía una auténtica extravagancia dada la escasez de mujeres en esa institución. La comisaria argumenta que Villar "casi se ha situado en la exposición como la madre, como un paradigma simbólico que rescata el pasado."²⁸ Esta alusión a la madre simbólica parece conectar a Tejeda con los planteamientos del feminismo de la diferencia que busca en el *affidamento* (confianza) entre las mujeres una forma de crítica al autoritarismo jerarquizado de las formas de poder masculino.

En las meditaciones de Tejeda, esta se hace eco de la importancia que ha adquirido el cuerpo como receptáculo y expresión de la sexualidad, del placer, del dolor, de la maternidad o de su rechazo. El cuerpo es un espacio manipulado por fuerzas sociales de todo tipo, verbigracia también en las teorizaciones médicas o literarias.

Tejeda reconoce que alguno de los asuntos es tratado por las artistas de *Territorios indefinidos* de forma intuitiva, pero que "el cariz político y reivindicativo no podía pasar desapercibido en una exposición como esta".

En algunas de las obras presentadas esa politización por la que se aboga no se manifiesta, sobre todo en aquellas de marcado sello abstracto, aunque en otras sí queda patente, por ejemplo en las de Patricia Gadea, o en el vídeo *Basic Kit* (1994), de Nuria Canal, en donde la artista expone algunos ejemplos de relaciones afectivas heterosexuales mediante la teatralización del comportamiento de personajes femeninos en clave de culebrón televisivo.

En una exposición como la que me ocupa, probablemente la de mayor envergadura en esos años, la cuestión lesbiana, que ya había planteado con vigor el colectivo madrileño LSD (lesbianas sin duda, entre otras denominaciones), está ausente, tan solo apenas imaginada, implícita quizá, aunque no teorizada en la obra de Ana Busta, que curiosamente exhibe una estética bollera inconfesa (botas de cuero, cráneo rapado) pero palpable.

Destaca asimismo uno de los pocos trabajos que plantea el peso crucial de las genealogías, de la iconografía producida por mujeres que sirve de eje transversal y conductor a otras mujeres. Es el caso de *Imprescindible para las mujeres*, de 1994, donde Ana Navarrete reutiliza y se apropia de imágenes concebidas por distintas artistas: Louise Bourgeois, Lynda Benglis o Jana Sterbak.



Vista de la instalación *Decálogo. Peep Show* de Carmen Navarrete, 1991

Uno de los asuntos espinosos entonces (el de la pornografía) fue abordado por Carmen Navarrete en *Décálogo. Peep-show X video star*, un proyecto realizado en una sala de espectáculos eróticos de la calle Saint-Denis de París en 1991, para el que Navarrete aplica las teorías foucaultianas sobre el panoptismo plasmado en el cuerpo de una mujer semidesnuda que da vueltas sobre una alfombra en la que están escritos los diez mandamientos de la ley (patriarcal) de Dios.

En 1996, en Navarra, una comunidad conocida por su conservadurismo religioso en materia de libertades civiles y sexuales y en donde el poder de grupos opusinos es ejercido sin resquicios, tuvo lugar una exposición de título cuanto menos equívoco. Me refiero a *Ricas y famosas*.²⁹ En el texto principal del catálogo, titulado "Sobre el arte, las mujeres y la muerte", Marián López Fernández Cao censura la supresión de las mujeres creadoras del imaginario colectivo, pues "la mujer, esa especie de ente que puebla las imágenes estáticas, pero no los actos históricos, está presente a lo largo de la historia del arte"³⁰

Fernández Cao se pregunta por el distinto trato manifestado por los historiadores a la hora de valorar a artistas de distinto sexo. Se detiene particularmente en el caso de María Blanchard, de la que autores como Gómez de la Serna o Gaya Nuño destacaron que era contrahecha, fea, jorobada, marcada siempre por su cuerpo como si la verdad del sujeto femenino residiera en él.

En otro apartado del texto, Fernández Cao elucubra sobre los años ochenta, la década de las grandes exposiciones en España, el tiempo de los jóvenes artistas que nacen con la democracia. El arte joven (masculino) fue premiado, apoyado, estimulado, comprado y exportado. Fernández Cao pone como ejemplo la exposición *1980*, concebida por Juan Manuel Bonet, que defendía el arte no politizado, y en la que no hubo mujeres artistas. Nombra asimismo la expo-

sición *Madrid DF* que incluyó a Eva Lootz, la única mujer entre 11 participantes. A comienzos de 1982 descuelga la exposición *26 pintores/13 críticos* (Fundación Caja de Pensiones, Madrid), que contaría con la participación de cuatro mujeres frente a veintidós varones. Esta minusvaloración de la producción femenina no se dio solo en exposiciones de pintura sino también en contextos conceptuales, verbigracia en *Fuera de formato*, Madrid, 1983, que reunió trabajos de veinte artistas, de ellos solo tres mujeres, aunque Paz Muro fue finalmente excluida. Son datos reveladores de la hegemonía masculinista.

Además, Marián López Fernández Cao se refiere al hecho demostrable del desfase existente ya en los noventa entre las diversas facultades de Bellas Artes que ofrecen mayor número de licenciadas que licenciados con la escasa visibilidad de mujeres en el ámbito profesional: las ferias, las colecciones, las galerías.

Sin embargo, la tipología de exposiciones femeninas, que ratificaban el constructo identitario de mujer desde un ángulo homogeneizador, sin problematizarlo, no dejaba de prosperar. Otro ejemplo más lo tenemos en *Doce artistas valencianas. Femenino plural*, que comisarió David Pérez en Valencia, en 1997, un año después de que el Partido Popular hubiese ganado las elecciones.

La exposición reunía obras de artistas afincadas en el País Valenciano, pero el catálogo iba más lejos pues contaba con cuatro de los nombres destacados de la crítica de arte española (Isabel Tejeda, Mar Villaespesa, Rosa Olivares y Victoria Combalía). Esta última arremetía sorprendentemente contra lo que denominó “feminismo estrecho”, encarnado a su juicio en los trabajos de Griselda Pollock.³¹

En 1998 Combalía volvía a insistir sobre cuestiones de género en su proyecto *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*. En el catálogo, Combalía³² indica que las carreras de las mujeres artistas se han equiparado con las de los

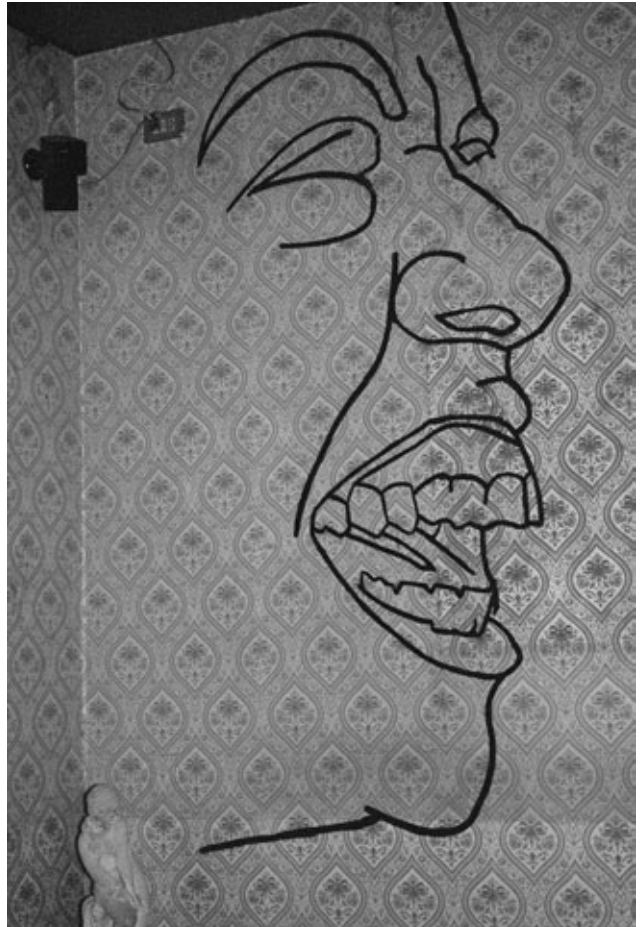


Portada del catálogo *Com ens veiem. Imatges i arquetips femenins*, Tecla Sala, Hospitalet de Llobregat, 1998

hombres en los últimos veinte años. Y cita a Rebecca Horn y Cindy Sherman como artistas de éxito, aunque peca de optimista. En su concepción uniformizadora señala que las artistas mujeres le parecen menos mecánicas y sometidas a los clichés que los hombres. A su juicio, sin apartarse un ápice de la ortodoxia del binarismo de género, las obras realizadas por mujeres están dotadas de mayor intensidad, sencillamente "porque hablan de deseo, cuestionan la identidad sexual y subvierten algunos prejuicios sólidamente establecidos".³³

Se observa en sus apreciaciones una influencia del pensamiento freudiano, sobre todo cuando afirma que las nociones de masculinidad y de feminidad no son científicas y que en cada persona coexisten rasgos de los dos sexos. Se apoya asimismo en la teoría de los arquetipos de Jung, que defiende:

Todos los hombres llevaban dentro la imagen eterna de la mujer, no la imagen de esta o de aquella mujer. Esta imagen es fundamentalmente inconsciente, un factor heredado de origen primordial, grabado en el sistema orgánico del hombre.³⁴



Azucena Vieites, dibujo mural para la exposición y fiesta *Juguemos a prisioneras*, bar Convento, Bilbao, 1994



Estíbaliz Sádaba, *Escucha al hombre-hembra*, cartel, 1998

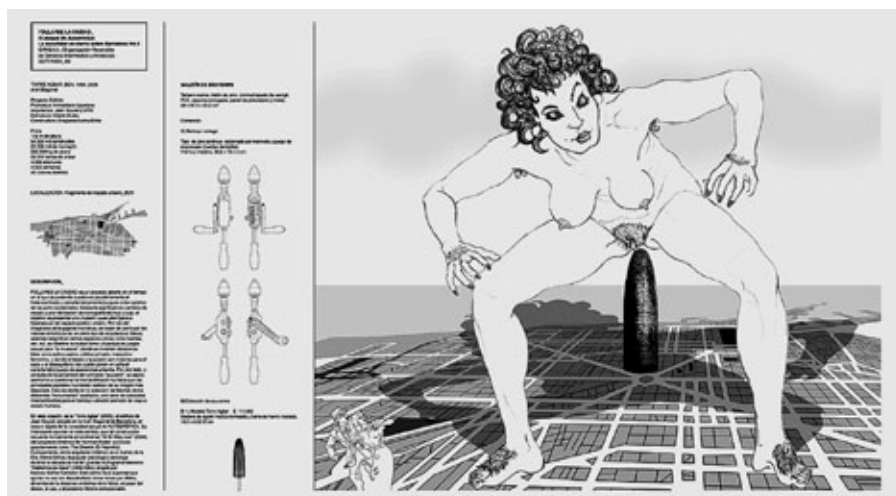
Estamos ante una filosofía claramente inmovilista que establece cuatro grandes arquetipos y sus derivados, un pensamiento incontaminado por la influencia del poder, los cambios culturales, los movimientos sociales.

En lo referente a las obras expuestas, Combalía mantiene, y no deja de resultar asombroso, que en algunas se propone una visión crítica de la imagen de la mujer: es el caso de Ana Laura Aláez, Susy Gómez, Bene Bergado.

En Euskadi, también en el ámbito institucional, se cierra el milenio con dos proyectos de muy distinta envergadura que denotan, sobre todo en el primero, el conocimiento y el impacto de las teorías *queer*. Me refiero a *Transgénic@s*³⁵ (1998) y a *Trans Sexual Express*³⁶ (1999), este último concebido por Xabier Arakistain³⁷ y centrado en el ámbito vasco (Txomin Badiola, Azucena Vieites, Lucía Onzain, Ana Laura Aláez). En él se señala que en el cuerpo, un asunto obsesivo en los años noventa, se condensa el sexo, el género, la sexualidad, la raza, la clase, y a partir de ese conjunto se conforma la identidad del sujeto. En el catálogo se apunta la idea de que el género funciona como un acto de *performance*.

Transgénic@s, ideada por Mar Villaespasa y Juan Vicente Aliaga, tenía objetivos más amplios y de alcance estatal. Pertrechados con las aportaciones de la filosofía *queer*, particularmente la impronta de Judith Butler pero también de movimientos activistas bregados en los duros años de la sexofobia y de la estigmatización de los enfermos de sida, algunas de las obras de esta exposición destilaban una fuerte carga contra el heterosexismo (Jesús Martínez Oliva y su serie "Miedos, fobias"³⁸), reivindicaban una genealogía lésbica (LSD) o subvertían el pensamiento dual sobre el género (es el caso de la *performance* de Miguel Benlloch).

Se cerraba de ese modo una década en la que el "arte de mujeres", de mala gana a veces (incluso por parte de quienes más lo sostuvieron) estuvo en boca de muchos aunque fue denostado y equivalía a un arte menor; en líneas generales, salvo excepciones, gran parte de las obras expuestas eran de signo conformista. El arte de mujeres y sus exposiciones, apoyadas con fondos pú-

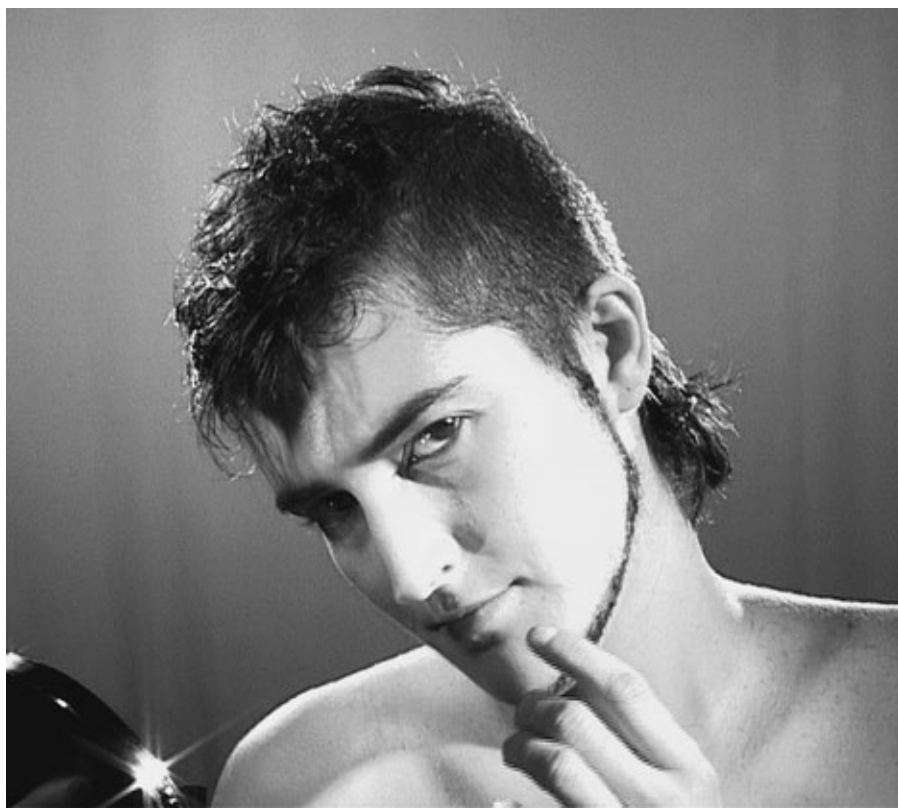


Follarse la ciudad. El ataque de Autoerótica: La oscuridad se cierne sobre Barcelona, O.R.G.I.A, 2009

blicos y con el patrocinio de algunos institutos de la mujer (bien intencionados pero ignorantes de las distintas teorías feministas sobre la producción artística), nunca formó parte de las preocupaciones del comisariado de relumbrón, de la dirección de los museos principales, es decir de aquella manera de trabajar (formalista, desideologizada, sexista, homófoba) que triunfó en la España del entusiasmo alimentada con los fastos de 1992, y que se encargó de algunas de las exposiciones de mayor empaque.

Dicho esto, existieron propuestas de valía entre los creadores. No puede entenderse esa década sin la contribución colectiva de Erreakzioa/Reacción, capitaneada por Estíbaliz Sádaba, Azucena Vieites y Yolanda de los Bueis que en sus publicaciones, imbuidas de teoría feminista anglosajona, dejaron patente que había otras vías de conocimiento y de crítica al patriarcado. También cabe destacar la labor activista de LSD, un colectivo surgido en el barrio madrileño de Lavapiés en 1993 en el que confluyeron feministas y lesbianas de grupos de izquierda extraparlamentaria. LSD respondía a muchas denominaciones: lesbianas sudando deseo, lesbianas se difunden, lesbianas son divinas... La hipótesis lésbica venía a compensar la extrema invisibilidad de las bolleras en España, inclusive en el seno de las asociaciones asimilacionistas LGBT. Se producía así una paradoja conceptual en un colectivo con miembros cambiantes que desestabilizaban los géneros y ponían en solfa la noción médica de orientación sexual, pero que a la par necesitaba enfatizar la pluralidad del orbe lésbico. LSD colaboró con La Radical Gai y en sus propuestas gráficas (en su fanzine *Non Grata*), en sus pasquines y carteles introducían elementos de orden anticapitalista y antirracista, algo meritorio en un país en el que empezaba a hablarse del fenómeno de la emigración y no siempre de forma positiva.

No debe orillarse que Erreakzioa/Reacción y LSD surgen en un contexto político y social en el que se produce la demonización de los enfermos de sida,



Fotograma del video *Implantes de Post-Op*, 2005

tildados de perversos por su vida sexual desordenada y por el consumo de drogas. Un odio revestido de compasión y misericordia al que contribuyeron algunos medios de comunicación, la Conferencia Episcopal contraria al uso del preservativo, y la derecha más reaccionaria. Ese contexto se fue escorando más hacia la derecha con el asentamiento de las políticas llevadas a cabo bajo el aznarato (1996-2004), el periodo que supuso un parón absoluto en las políticas de igualdad. Sin embargo, en la periferia de las esferas culturales más poderosas y con más recursos van a emerger (con la ayuda de la red y sus múltiples dispositivos proliferantes) una serie de manifestaciones precarias, totalmente alejadas de la filosofía normativa de las exposiciones de mujeres, que no renunciaban al legado feminista (al contrario, es más firme que el que pueda detectarse en algunos discursos de los noventa) y que apelan al disfrute sin límites de la sexualidad, desdibujando las barreras entre lo público y lo privado. Algunas de esas primeras experiencias brotan al arrancar la primera década del siglo XXI en distintos lugares (País Valenciano, Euskadi, Madrid) aunque van a dotarse de visibilidad cuajando en Barcelona, ciudad en la que confluyen antes incluso del seminario *Maratón Posporno. Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual* que dirigió Beatriz Preciado en 2003.

Un grupo indeterminado de individuos, de perras (término enarbolado por muchas de ellas), de transfeministas, empieza a cristalizar mediante nombres con los que se desparrraman por la red y sus blogs. Corpus Deleicti es uno de los primeros, junto a O.R.G.I.A (Organización reversible de géneros intermedios y artísticos),³⁹ Post-Op, Quimera Rosa, Diana Pornoterrorista, Girls who like porno (ya disuelto, ahora sustituido por María Llopis), Medeak, Itziar Ziga, IdeaDestroyingMuros, etc.)

La oleada posporno va extendiéndose y a ella han contribuido algunos talleres y seminarios de Arteleku⁴⁰ y otras manifestaciones (lecturas varias, la impronta de Annie Sprinkle –la *mamma* de esta vorágine entusiasta–, las fotografías del *gender terrorist* Del LaGrace Volcano que estuvo en *Héroes caídos*,⁴¹ los ensayos de Beatriz Preciado, Virginie Despentes, Judith Halberstam, Monique Wittig).

En ella abundan las bio-mujeres y algunas tecnomujeres y tecnohombres, pero los biohombres escasean, lo cual obedece probablemente a que no han sabido cuestionar el lenguaje normativo de la pornografía mayoritaria, industrial (la pornografía gay, al igual que la hetero, está plagada de comportamientos normativos respecto del cuerpo hegemónico, de las prácticas sexuales) y también a que ocupan espacios de poder en los que la molicie prospera. Sus actividades son diversas (talleres de *Drag Kings*, *performances*, activismo en la red, encuentros, ocupación de espacios públicos: el ágora de la UPV de Valencia en 2009, Las Ramblas de Barcelona en 2010). Unas optan por un lenguaje soez, bronco, sin pulir como es el caso de Diana Pornoterrorista, impulsora de la *Muestra marrana*; otras se enorgullecen de su feminidad heterodoxa e indecente (Itziar Ziga); no le hacen ascos a participar de las instituciones a condición de que estas no ejerzan un control manipulador, disfrutan de sus cuerpos en los que caben posibilidades que muchas/os no han imaginado todavía. Y se inscriben en la genealogía de los feminismos, aunque puedan discrepar de algunas políticas como el prohibicionismo sobre la prostitución (merecen la pena las elucubraciones brillantes de Itziar Ziga al respecto, deudoras a mi juicio de la gran labor pionera en España de Cristina Garaizabal y de Empar Pineda), de ahí que el concepto de posfeminismo, que algún medio de comunicación ha manejado, no parezca adecuado pues daría a entender un final que no se ha producido ni es deseado por las transfeministas del siglo XXI, algunas de las cuales estaban presentes en las Jornadas Feministas de Granada, como ha mostrado Cecilia Barriga en su vídeo *3.000 feminismos* (2010).

La frescura, y la irreverencia herética⁴² (“por el derecho a ponerme cachonda con lo que me dé la gana”, es el contundente lema de Diana J. Torres) de estas manifestaciones discordantes, que pervierten las normas y que no cuentan aún con gran visibilidad, supone una nítida erosión de la categoría mujer. No obstante, a día de hoy dicha construcción (al igual que la de hombre) pervive. Pongo como ejemplo la exposición *Miradas de mujer. 20 fotografías españolas* (2005). Una iniciativa detenida en el pasado, pues los argumentos esgrimidos nos conducen a principios de los noventa. El comisario de la misma, José María Parreño considera que la exposición no “está concebida como un tributo a la paridad de los sexos o como una compensación de desigualdades históricas. Tampoco es una muestra de arte feminista. Intenta solo llamar la atención sobre la importancia de la fotografía hecha en España por mujeres [...]”⁴³ ¡A estas alturas!



Cartel de la IV Muestra marrana. Renueva tu imaginario pornográfico, Barcelona, 2011



Imagen de la performance de Annie Sprinkle en la IV Muestra marrana, Barcelona, 2011

El texto rezuma incomodidad ante el uso del concepto de feminismo que parece quemarle en las manos, aunque se afirma que algunas de las artistas como Susy Gómez sí lo son. Por otra parte, recurre a citar algunos nombres que dan a entender un conocimiento del pensamiento feminista (Linda Nochlin, Laura Mulvey, Kate Linker, Guerrilla Girls...) para concluir que la auténtica lucha contra el sistema patriarcal debe realizarse en el terreno de la representación. Donde Parreño resbala es a la hora de definir la mirada femenina consistente en dar una atención privilegiada a lo privado, a lo íntimo (los hombres deben carecer de experiencias íntimas según este argumento), a lo doméstico, a lo ínfimo, a lo blando y maleable, a lo más próximo, a lo emocional, a lo subjetivo, a lo pequeño, a las historias personales.⁴⁴ Un conjunto de elementos que se presentan sin base teórica, y que refuerzan los estereotipos sobre la feminidad. En el catálogo llaman la atención los comentarios de dos artistas, Ouka Lele y Ana Prada que rechazan lo femenino que, de despuntar, sería visto como menor.⁴⁵

También en 2005, y en las antípodas de la muestra anterior, se materializó en formato expositivo (Barcelona y Granada). *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*,⁴⁶ un intento por abarcar aquellas propuestas artísticas supuestamente ajenas a lo establecido y al arte que había triunfado en el mercado, las ferias y las instituciones. El resultado, sin duda un avance importante respecto de discursos anteriores en lo relativo a la incorporación de una perspectiva feminista, no dejó satisfecho a casi nadie, por las disputas intestinas y el sectarismo de algunos comportamientos.

Desacuerdos tuvo sin duda algunas virtudes, por ejemplo, la de certificar la presencia constante aunque deshilachada de propuestas feministas desde las postrimerías del franquismo hasta la actualidad. ¿Pero era esto realmente un síntoma de que el machismo y el heterocentrismo quedaban arrinconados en las políticas del arte o una simple y habilidosa táctica por parte de las instituciones para proyectar una imagen incluyente? El tiempo lo dirá.

Notas

1. Conviene relativizar la importancia de la cuestión de los nombres dada la diversidad de apelativos utilizados: transfeminismo, tranzmarikabollo, posporno.

2. Huelga decir que dicha incomodidad se produce por la diferente vara de medir subyacente al hecho de que no ha circulado ninguna denominación antitética como podría ser la de “arte de hombres”. Ello habría supuesto establecer un criterio separador que los bio-hombres no han necesitado al ser ellos quienes han gozado de supremacía absoluta, y no solo en los dominios artísticos. La designación “arte de mujeres” ha sido recibida por algunos artistas (bio-mujeres y bio-hombres) y por la crítica con desprecio o acritud por considerar que implicaba un arte de segunda fila.

3. A estas exposiciones se refieren Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila en “Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español”, *Desacuerdos 2*, Arteleku, MACBA, UNIA arteypensamiento, 2005, en los siguientes términos: “el eje central de la propuesta es, simplemente, reunir trabajos realizados por mujeres, sin pararse a reflexionar sobre el propio constructo ‘mujer’ o sobre la enorme diversidad de posiciones y necesidades que se desprenden de la, en todo caso, contingente identidad femenina”, p. 182.

4. Véase *El Viejo Topo*, n° 73, Barcelona, marzo 1994, “Dossier Feminismo. Entre la Igualdad y la Diferencia”, con textos de Alicia H. Puleo, María Milagros Rivera, Lia Cigarini, Justa Montero, pp. 25-44.

5. He utilizado estas tres designaciones a sabiendas de que no son aceptadas por tod@s (verbigracia María Llopis sí se siente cómoda con el término de manada, pero no es el caso de Diana Junyent Torres, conocida como Diana Pornoterrorista, que discrepa abiertamente del mismo). Véase el pedagógico video-documental de Lucía Egaña, *Mi sexualidad es una creación artística*, 2011.

6. ¿Cuándo se dejaron oír las ideas *queer* en el Estado español? Recuérdese que una Judith Butler inédita en castellano fue invitada por Giulia Colaizzi en Valencia en 1990. Lo *queer* también penetró en las actividades de LSD y de La Radical Gai, así como en textos traducidos por Erreakzioa/Reacción, a partir de 1994. Véase asimismo Juan Vicente Aliaga, “¿Existe un arte *queer* en España?”, *Acción paralela*, octubre 1997, pp. 55-71.

7. Se pueden nombrar varias, entre ellas: *Mujeres (manifiestos de una naturaleza muy sutil)*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2000, comisariada por José Manuel Álvarez Enjuto; *Miradas de mujer. 20 Fotografías españolas*, Museo Esteban Vicente, Segovia, 2005, comisariada por José María Parreño; *Coser y callar*, Bancaja, Castellón, 2010, comisariada por Maite Beguiristain; *Identidad Femenina en la Colección del IVAM*, 2011, comisariada por Barbara Rose e itinerante por distintas ciudades.

Con esta lista incompleta no pretendo insinuar que en todas ellas el concepto de mujer obedezca a la misma base conceptual y teórica. Si coinciden todas ellas en que, además de una ausencia de contexto político-social, las artistas participantes han sido elegidas sobre la base de la anatomía, genética y biología de mujer, lo cual no significa en absoluto que el calado de sus producciones sea feminista.

8. Ello no impide discrepancias con el denominado “feminismo decente”. Véase Itziar Ziga, *Devenir perra*, Melusina, Barcelona, 2009.

9. El empleo del concepto de subcultura no acarrea a mi juicio ningún sentido peyorativo. Me refiero a la existencia de formas de vida ajenas a los discursos hegemónicos que en el orden capitalista neoliberal de hoy siguen siendo heteronormativos, amén de clasistas, racistas e hiperconsumistas. Esas subculturas tranzmarikaputabollos no conllevan forzosamente una estética indumentaria identitaria o unas preferencias en materia de música, tal y como diagnosticó Dick Hebdige en su libro *Subcultura. The Meaning of Style*, Methuen, Londres, 1979 (*Subcultura. El significado del estilo*, Paidós, Barcelona, 2004). El mayor hilo conductor residiría en unos hábitos o costumbres en lo que se refiere a la vida sexual y al comportamiento social heterodoxo.

10. Obviamente es en el medio urbano donde han proliferado estos colectivos, grupos y sujetos. Barcelona ha sido un espacio de convergencia de estas subculturas *queer* explicable no solo por la coincidencia fortuita de algunos de

los componentes de esos grupos (Quimera Rosa, Post-Op, Diana Pornoterrorista, y de forma más intermitente Beatriz Preciado, Itziar Ziga), sino también por el atractivo de una ciudad porosa y abierta, en la que algunas instituciones han tenido la habilidad de dar cabida a dichas manifestaciones mediante seminarios como *Maratón Posporno* (2003) y el taller *Tecnologías del género. Identidades minoritarias y sus representaciones críticas* (2004), ambos en el MACBA y dirigidos por Beatriz Preciado, o la organización de la exposición *Ocaña 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo* en el Centre de la Imatge Virreina (2010), etc. No puede ni debe omitirse que en la misma ciudad las políticas de la administración del PSC han ejecutado normativas muy restrictivas respecto de la presencia prostibularia en las calles o el nudismo, además de algunas actuaciones represivas de los cuerpos policiales.

11. Me refiero a los proyectos impulsados por el PSOE, que suelen apoyar IU, ERC, BNG y que cuentan con la oposición sistemática del PP y a veces también de la derecha nacionalista vasca y catalana (PNV y CiU). Merecería la pena hacer un análisis pormenorizado de las brutales embestidas de la derecha mediática contra Bibiana Aído, que fue Ministra de Igualdad desde el 14 de abril de 2008 hasta el 20 de octubre de 2010.

12. Una excepción mediática es Carmen Alborch por su condición de ex-ministra, senadora, concejal y autora de diversos libros.

13. En la historiografía existente (escasa) sobre exposiciones de carácter feminista en España se suele hablar de 100% (co-comisariada con Luisa López, entonces directora del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla) como la primera. Véase Juan Vicente Aliaga, "La memoria corta," *Revista de Occidente*, n° 273, febrero 2004; Carmen Navarrete, Fefa Vila, María Ruido, "Trastornos para devenir," *Desacuerdos* 2, 2005; Rocío de la Villa, "Arte y Feminismo en España," *EXIT Express*, n° 12, mayo 2005, pp. 8-13; Marta Mantecón, "Mujeres, feminismo y género en España," *EXIT Express*, n° 58, abril-mayo 2011. Ver www.mav.org.es/cronologiaMAV/cronologia.html, consultado el 5 de julio de 2011.

En febrero de 1992 el Palau de la Música de Valencia acogió la exposición *La mujer reinventada*, coordinada por José Saborit en el marco de un programa (cine, conferencias, recitales) titulado "En el abismo del milenio. La mujer ante el siglo XXI". Saborit planteaba que "conquistada, al menos en buena parte, la igualdad con respecto a los derechos y oportunidades laborales, legales y sociales, y rectificadas ya algunas de las primeras radicalidades y beligerancias feministas, no parece el momento de seguir guerreando con los hombres, ajustar cuentas, conquistando sus espacios, extinguiendo sus antiguos y sin duda injustos privilegios a favor de una mayor igualdad, sino tal vez, de todo lo contrario: encontrar y reconocer la diferencia." En el mismo texto habla también de los varones perplejos que anhelan hallar un nuevo perfil de lo masculino en Estados Unidos, omitiendo que la reconquista de la masculinidad se basaba en un disgusto claro ante los avances de las mujeres. La exposición incluyó obras de artistas de ambos sexos, algo insólito entonces. Destaca en la publicación el texto bien nutrido teóricamente de Carmen Navarrete en colaboración con Marcelo Expósito, titulado "Tu cuerpo es un campo de batalla", pp. 17-21 con ecos de Barbara Kruger.

14. Esta exposición realizada en el antiguo Colegio de San Agustín, Diputación de Málaga, fue organizada por Andrés García Cubo. Se mostraron obras de Cristina Iglesias, Eva Lootz, Ángeles Marco, Soledad Sevilla y, entre otras, Susana Solano. ¿Podría calificarse el texto de Mar Villaspesa, "Mientras la forma sueña", de un embrionario protofeminismo? Las obras formalistas de la exposición no ayudan a definirlo de ese modo. Un extracto: "Si la mujer necesitaba crear un lenguaje, una expresión, para incorporarse a encontrarle un significado, quizá era para poder afirmar como lo hizo Meret Oppenheim que 'no existe ni un pensamiento femenino (existe solamente un pensamiento) ni un arte femenino'. Con ello yo expreso fuerte y claramente mi convicción: existe solo un ánimo, existe solo un arte." Resume el texto un anhelo de indefinición. El impacto de las teorías sobre el género no se había producido todavía en la producción artística en España.

15. 100%, texto de Mar Villaspesa, p. 19.

16. *Ibid.*, p. 20.

17. *Ibid.*, p. 24.

18. *Ibid.*, p. 24.

19. *Ibid.*, p. 25.

20. Victoria Combalía, "Del género femenino en arte", sin paginar, *Arte/Mujer 94*, Madrid, 1994.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

24. Patricia Mayayo, "¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)", en Xabier Arakistain y Lourdes Méndez, *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates I*, Centro Cultural Montehermoso, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria-Gasteiz, 2008, p. 120.

25. Nuria Enguita, "El barullo de los límites", *Estación de tránsito*, Sala de exposiciones Club Diario Levante, Valencia, 1995.

26. *Ibid.*

27. Isabel Tejeda, "Presentación", *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, Museo de Arte Contemporáneo, Elche, del 8 de marzo al 19 de abril, 1995, p. 13. Colaboraba el Institut Valencià de la Dona.

28. *Ibid.*, p. 14.

29. La exposición fue orquestada por Fernando Francés en la Sala de Armas de la Ciudadela, Ayuntamiento de Pamplona, pero no hay texto suyo en el catálogo. La pregunta relativa al título podría ser la siguiente: ¿se trataba de un juego irónico, de una alusión a que las mujeres no eran pudientes ni reconocidas pues estaban en condiciones de franca desigualdad, o se trataba de una meta frívola a la que debían aspirar?

30. Catálogo *Ricas y famosas*, p. 10.

31. David Pérez (coord.), *Femenino plural. Reflexiones desde la diversidad*, Conselleria de Cultura, Valencia, 1997; Victoria Combalía, "Contra el feminismo estrecho", pp. 46-52.

32. Otra exposición de mujeres en un centro periférico, concretamente en la TeclaSala, Hospitalet de Llobregat.

33. "Com ens veiem. Revisitar les imatges de la dona", *Com ens veiem. Imatges i arquetips femenins*, TeclaSala, Hospitalet, 1998, p. 9.

34. *Ibid.*, p. 16.

35. *Transgenéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1998.
36. *Trans Sexual Express*, Bilbao Arte, Bilbao, 1999.
37. Xabier Arakistain ha sido el *alma mater* de la orientación feminista del Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz con su ciclo de exposiciones, "Contraseñas. Nuevas representaciones sobre la femineidad", iniciado en 2007.
38. Antes de la inauguración hubo por parte de la dirección del Koldo Mitxelena un intento claro de censurar algunas imágenes de Jesús Martínez Oliva y Alex Francés por su carácter sexual. El apoyo solidario de los artistas y de los comisarios impidió que tal tropelia se cometiera.
39. En este colectivo, uno de los pioneros en este campo, se reúnen disciplinas y actividades de todo tipo: dibujos, fotografías, esculturas/objetos, actos performativos, talleres.
40. Citaré algunos: *Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales*, 1997; *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas*, 2004; *Mutaciones del feminismo. Genealogías y prácticas artísticas*, 2005; *Feminismo pospornopunk*, 2008.
41. *Héroes caídos*, EACC, Castellón, 2002, exposición concebida por José Miguel G. Cortés.
42. Ver Tatiana Sentamans y Daniel Tejero (eds.), *Cuerpos/sexualidades heréticas y prácticas artísticas*, Actas del congreso realizado en la Facultad de Bellas Artes de Altea, 2010.
43. *Miradas de mujer. 20 fotógrafas españolas*, Museo Esteban Vicente, Segovia, 2005, p. 19.
44. *Ibid.*, p. 26.
45. *Ibid.*, pp. 144 y 150.
46. Exposiciones celebradas en paralelo en el MACBA (Barcelona) y en el Centro José Guerrero (Granada), de marzo a mayo de 2005.

De la cultura feminista en la institución arte

LAURA TRAFÍ-PRATS

Este artículo tiene como objetivo cartografiar los precedentes, emergencia y evolución de discursos y prácticas feministas, *queery* subalternas de escritura, *performance*, deconstrucción y pedagogía del género y la sexualidad en travesías y confluencias ocurridas en instituciones del Estado español como Arteleku, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), el programa arteypensamiento de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA arteypensamiento), el Centro Cultural Montehermoso, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla León (MUSAC).

Para ello parte de la noción de cultura pública en relación al museo en la época del posfordismo y la terciarización de la cultura, planteada por Jorge Ribalta, quien fue responsable de Servicios Culturales del MACBA entre los años 2000 y 2008. Época en la que la cultura convertida en un producto de consumo e intercambio capitalista invade todos los ámbitos de la vida, imposibilitando el mantenimiento de una esfera autónoma de producción:

En un contexto tal, más que una defensa nostálgica de unos supuestos valores esenciales de lo público encarnados en un ideal de virtud republicana, de lo que se trata es de encontrar modos de trabajo que contrarresten las limitaciones democráticas y emancipatorias de la situación presente.¹

Se trata por consiguiente, de abandonar una noción universalista, preestablecida y unitaria de la esfera pública en la que el museo ilustra al visitante a través de un ritual civilizatorio, basado en la experiencia espectral de sus exposiciones,² para adoptar una visión plural de lo público, “en la que los diferentes sujetos colectivos están en permanente negociación y conflicto”³ Así, el museo puede actuar como un espacio de mediación para construir un sentido común, intereses compartidos con grupos y colectivos articulados “reflexivamente en torno a discursos específicos” que pueden anteceder al museo y mantener una relación elusiva, imprevisible, no controlable y en muchas ocasiones antagonista con la institución.

A lo largo de la década vemos que nociones como mediación, relacionalidad, diálogo, construcción de redes locales son términos que caracterizan el trabajo con los públicos en el museo de arte contemporáneo del cambio de milenio. En este contexto, la acción pedagógica se plantea como una forma de intervención social, en la que la teoría conecta con las necesidades precisas que definen cada situación de producción cultural. Por ejemplo, el MUSAC, cuyo Departamento de Educación y Acción Cultural (DEAC) empieza su andadura en 2005, define su tarea como “de construcción de diálogos compartidos y horizontales” con colectivos e instituciones locales.⁴ También el MNCARS más recientemente ha adoptado la noción de redes, visible en su página web, para representar un “espacio de negociación basado en el reconocimiento del otro”. Un otro “con

una potencia de producción cultural y creativa inaudita en otros periodos." Con modos de hacer que "proyectan una nueva división de lo sensible que se objetiva de forma política en demandas y dinámicas antagonistas de nuevo cuño"⁵

Al mismo tiempo la década del 2000 se caracteriza por una nueva forma de comprender el feminismo desde la teoría *queer*, las nuevas políticas de la identidad y por la búsqueda de diálogos entre teoría crítica, práctica política e intervención simbólica en las visualidades hegemónicas. Esto se produce en la esfera pública de ciudades como Barcelona, Sevilla, Madrid, Bilbao, con movimientos y colectivos LGBTQ de larga andadura. Aunque las relaciones entre la institución museo y los colectivos no estarán exentas de roces, sí que es cierto que a lo largo de esta década viven intensidades y confluencias interesantes y productivas, en las que los colectivos activistas son invitados a participar en debates producidos desde la institución y los teóricos e investigadores potencian pedagogías cada vez más implicadas en el activismo y la repolitización de la práctica artística. Es también un momento en el que los discursos del arte en torno a las representaciones del género están cambiando hacia planteamientos posidentitarios y *queer* como evidencian exposiciones que parecen definir el tono de la década. Este es el caso de *Trans Sexual Express*, comisariada por Xabier Arakistain primero en BilbaoArte en 1999 y posteriormente en una nueva edición en 2001 en el Centre d'Art Santa Mònica; y *Zona F*, proyecto de Helena Cabello y Ana Carceller en el Espai d'Art Contemporani de Castelló en 2000.

El giro hacia un feminismo queer y la producción de visualidades pospornográficas y discursos disidentes

Posiblemente una de las primeras actividades públicas dentro de la programación de un museo en la que se refleja este encuentro entre teoría crítica *queer*, activismo y arte/cultura visual fue el seminario *Maratón Posporno. Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual*, dirigido por Beatriz Preciado en junio de 2003. La *Maratón* fue un proyecto intensivo de dos días que se describió como un espacio "de reflexión en torno a la pornografía, las nuevas tendencias pospornográficas y las estéticas y políticas diversas de representación sexual contemporánea, a través de conferencias, discusiones, prácticas performativas, proyecciones y documentaciones"⁶ Las intervenciones y ponentes poseían un carácter interdisciplinar y una clara intencionalidad de conectar teoría crítica con movimientos colectivos y prácticas estéticas de intervención simbólica. La lista incluía a Marie-Hélène Bourcier, socióloga, activista *queer* y profesora de Teoría de la Comunicación en la Universidad de Lille 3; Encorps, una compañía de baile francesa centrada en la representación del género y la sexualidad en la danza contemporánea; LICIT (Línea de investigación y cooperación con inmigrantes y trabajadoras sexuales), situada en Barcelona de la que forman parte Dolores Juliano y Diana Zapata entre otras; Joan Pujol, psicólogo y profesor de Psicología Social en la Universitat Autònoma de Barcelona; Javier Sáez, director de la revista *queer* www.hartza.com; Annie Sprinke, ex-actriz porno y trabajadora sexual durante más de dos décadas, además de instauradora de la pornografía como *performance* artística, entre otros.

La *Maratón Posporno* insertó en nuestro contexto una crítica radical de la subjetividad a través de la sexualidad y el género, planteando que la femineidad y la masculinidad no solo son construcciones históricas que encarnan normas, sino que también son prácticas corporales que pueden ser estilizadas, apropiadas, subvertidas a través de la *performance* y que no pertenecen a un sexo determinado.⁷ Pero fundamentalmente la *Maratón Posporno* dio visibilidad en los ámbitos institucionales de la producción cultural local al discurso pospornográfico definiéndolo como “un conjunto de *performances*, instalaciones, imágenes y en general representaciones visuales que resultan de una perspectiva crítica frente a la pornografía dominante y sus estereotipos de género y sexo.”⁸

En marzo de aquel mismo 2003, y previo a la *Maratón Posporno*, el programa arteypensamiento de la UNIA celebra en Sevilla el seminario *Retóricas del género/Políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis*, dirigido por Beatriz Preciado, filósofa, investigadora y profesora de Historia Política del Cuerpo y Teoría *Queer* en la Universidad Paris VIII. Participaron Judith Halberstam, directora del Centro de Estudios Feministas de la Universidad del Sur de California en Los Angeles y una de las teóricas y activistas más importantes del movimiento *queer* en Estados Unidos; y Marie-Hélène Bourcier, quien planteó la necesidad de re-pensar la historia de la representación de la sexualidad fuera del régimen pornográfico dominante. El seminario finalizó con un taller *Drag King*, en el cual los participantes experimentaron con los potenciales corporales y políticos de la *performance* de la masculinidad.⁹ También en 2003 el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona celebra la *1ª Convención catalana sobre masculinidades, diversidad y diferencia*.



Cartografía realizada en el taller *Tecnologías del Género. Identidades minoritarias y sus representaciones críticas*, MACBA, 2005

A raíz del éxito de todos estos eventos, el MACBA reconoce el potencial de construir “un espacio de visibilidad y legibilidad para lenguajes minoritarios (en el sentido deleuziano del término) sobre la identidad y el género”¹⁰ Y desde este planteamiento se desarrolla durante el bienio 2004-2005 la primera edición del seminario-taller *Tecnologías del género. Identidades minoritarias y sus representaciones críticas*. El objetivo es situarse en un marco de crítica biopolítica inspirado en Teresa de Lauretis y Donna Haraway, en la *performance* del género planteada por Judith Butler y en el desmontaje performativo de la pornografía a través de prácticas teatrales expuestas en el trabajo posporno de Annie Sprinkle. El taller combinó el formato de conferencias, proyecciones, lecturas y prácticas performativas y textuales. En el primer año participaron Cecilia Barriga, María José Belbel, Miriam Cameros, David Córdoba, Laura Cortés, Julio Díaz, Jordi Jordella, Mireia Marín, Carolina Meloni, Eduardo Nabal, Desirée Rodrigo, Javier Sáez, Jaume Sala, Lara Sterling, Helena Torres, Paco Vidarte. El fotógrafo, cineasta y activista *queer* Del LaGrace Volcano llevó a cabo una conferencia-*performance* con el título *Cuerpos obscenos y especímenes espectaculares* en sesión abierta, en la que el público desbordó el espacio de la Capella.

En este mismo año, con motivo de la exposición *Posiblemente hablamos de lo mismo*, el MACBA encarga a los artistas Dias&Riedweg la producción de una vídeo-instalación, titulada *Voracidad máxima*, en la que a través de entrevistas se explora la relación entre identidad sexual y economía de los trabajadores masculinos del sexo. La obra aborda cómo la condición de inmigrantes de la mayoría de trabajadores del sexo no solo puede comprenderse como un tránsito hacia una vida económicamente mejor, sino como la posibilidad de exploración y redefinición de la propia sexualidad, en un contexto hecho de divisiones entre los que



Portada de la revista *Erreakzioa/Reacción*.
Construcciones del cuerpo femenino, 1995

venden y los que compran, entre la dura realidad de ser ilegal y la consecuente falta de reconocimiento de unos derechos básicos y el sexo como la búsqueda de fantasías exóticas, entre norte y sur, entre tener y no tener (pene), entre las fronteras geográficas y las fronteras del deseo. El trabajo de Dias&Riedweg plantea discursos de visualidad crítica, procesos relacionales entre artistas y participantes y aspectos de performatividad teatral. Otro referente importante en el campo de la investigación artística y la conexión feminismo y poscolonialidad fue la muestra de filmes de Trinh T. Minh-ha, *El documental no/es un nombre*, que el MACBA celebraba ese mismo año.

La red de debate y producción de un feminismo desde lo *queer* se extiende hacia el norte. En septiembre de 2004, María José Belbel y el colectivo Erreakzioa-Reacción (Yolanda de los Bueis, Estibaliz Sádaba, Azucena Vietes) organizan en Arteleku el seminario *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas*. En cierta manera este evento parte del reconocimiento de que el feminismo *queer* no había sido abordado en profundidad en el mítico taller-seminario de 1997, *Solo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales*, que Erreakzioa-Reacción había organizado en esta misma institución y del que ya se ha hablado en otros boletines de *Desacuerdos*. Entre los participantes en *La repolitización del espacio sexual*, se encontraban Beatriz Preciado, la teórica-activista ciberfeminista Laurence Rassel, la artista de *performance* Itziar Okariz, la realizadora de cine Cecilia Barriga, la crítica de arte y vídeo-realizadora Laura Cottingham, entre otras. Se planteó como “Tres semanas de encuentros, conferencias, debates, talleres, *performances* y música en un marco de referencia teórico y político desde los lenguajes feministas, posfeministas, lesbianos, *queer* y transgéneros.”¹¹ Los textos derivados del mismo se publicaron en el número 54 de la revista de Arteleku, *Zehar*.¹²

El segundo año del seminario-taller *Tecnologías del género* tiene lugar en el MACBA entre marzo y junio de 2005. Continúa con los múltiples formatos pedagógicos de lectura de textos, conferencias, *performances*, visionado de filmes y con un énfasis en los aspectos biopolíticos y performativos de producción del género. El elemento taller-*performance* se intensifica con tres días de trabajo con la artista Antonia Baehr sobre la relación entre “los códigos de género y los sistemas de funcionamiento de los afectados.”¹³ Se incorporan también unas jornadas de debate en torno a la precarización y la feminización y las nuevas formas de subjetivización en las que participan Sergio Bologna, Cristina Borderías, Chainworkers, Intermitentes del espectáculo, entre otros. El programa se completa con un seminario de dos días con Angela Davis, que analiza las conexiones transversales entre género, raza y luchas políticas en el contexto de los movimientos de liberación norteamericanos. Davis también imparte una conferencia en sesión abierta.

El seminario-taller se autoasigna como objetivo “la producción de un archivo menor, en el sentido deleuziano del término. Un archivo feminista –*queer* y trans–, que emerja del presente de las prácticas políticas y estéticas minoritarias. [...] Se trata de un archivo de producción experimental de futuro”; y la “Producción de la revista *PIG* (Plataforma de Invención de Géneros/Posporno Ibérico Guerrillero)”, de la cual finalmente solo se editará un número.¹⁴

Tecnologías del género consolida la conexión con la red formada en Euskadi en torno a Erreakzioa-Reacción y en abril de 2005 se celebra *Mutaciones del feminis-*

mo: *genealogías y prácticas artísticas* que se vincula a la exposición *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, coproducida por Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA y UNIA arteypensamiento. Este seminario tiene lugar durante tres semanas en Arteleku bajo la coordinación de María José Belbel, Erreakzioa-Reacción y Beatriz Preciado. En él participan, entre otras, Empar Pineda, Adelina Moya, Miren Jaio, Chica y Chico, Juanita Díaz-Cotto, Diane Torr, Laurence Rassel, Del LaGrace Volcano y Moisés Martínez. Se plantea como un espacio crítico ante la progresiva institucionalización de las políticas de género para proponer una lectura de los feminismos desde sus límites o márgenes a través de la crítica poscolonial, las políticas transgénero y las *performances* de la masculinidad *Drag King*.¹⁵

A partir del bienio 2006-2007, el MACBA lanza su primera edición del Programa de Estudios Independientes (PEI), con el fin de consolidar líneas discursivas de trabajo surgidas en los años previos. De este modo, *Tecnologías del género* se convierte en una de las seis materias que componen el programa, en las que también se incluyen Teoría crítica y discurso, Economía política, Crítica de las terapias, Imaginación política, Historia y ciudad. Desde este primer bienio y en sus futuras ediciones la finalidad del PEI no es tanto la de articular un espacio de pedagogía académico-formal centrado en el estudio del arte y teoría, sino de conectar investigación y teoría crítica con práctica social y esfera pública.

Algunos participantes en la primera edición de *Tecnologías del género* (2004-2005) coinciden en indicar que con la incorporación de esta línea discursiva en el PEI se perdería gran parte del modelo experimental de trabajo que había implicado el formato taller en favor de un trabajo más textual. En ella confluyeron, en algunos casos de manera más esporádica y en otros de manera más implicada, individualidades y colectivos basados en la investigación, la *performance* y el activismo LGBTQ y transfeminista, como Post-Op, Girls who like porno, Corpus Delecti o Guerrilla Trabolaka, algunos con un recorrido previo al seminario y otros originados como resultado de los encuentros y colaboraciones que este propició. Además, coincidió en un momento en el que el activismo político, la resistencia cultural y la crítica institucional estaban focalizadas en la intervención en macro eventos como el Fórum de las Culturas de Barcelona o la Expo de Zaragoza, que implicaron un desencanto extremo con las instituciones culturales y la movilización de numerosos grupos e individualidades a espacios alternativos autogestionados de educación y relacionalidad.¹⁶

Lo que sí está claro es que en la segunda parte de la década del 2000, la política y estética pospornográfica construye un espacio de discursos y prácticas desde lo minoritario en una geografía que recorre diferentes instituciones y redes sociales. En la actualidad las propuestas surgidas desde los museos y los programas académicos coinciden y conviven con una diversidad de propuestas pospornográficas mostradas en eventos independientes como *Feministaldia* en Bilbao, la *Muestra marrana*, el Festival de vídeo *TranzMarikaBollo* y *Queerup-tion 8* en Barcelona, pornolab.org en Madrid y más recientemente el Seminario *Ecosex* desarrollado por Annie Sprinkle y Beth Stevens en julio de 2011 en Barcelona, por nombrar solo algunos.

La trayectoria de la pospornografía del MACBA en la era PEI continúa con el Seminario *Nouvelle Vague Porno* en marzo de 2007, en el que se incide en los aspectos de narratividad filmica, en la reflexión pospornográfica y en las prácticas de agenciamiento y escritura de ficción producidas por actores y actrices porno. La catedrática de Retórica y Estudios Cinematográficos Linda Williams participa con una conferencia centrada en la emergencia de la subjetividad pornográfica, que confluye con cinefóruns y actuaciones, entre otras, de la cantante, actriz porno y activista del feminismo *punk* Lydia Lunch.¹⁷ Unos días previos a estas jornadas, Lunch participaban en *Crítica Queer. Narrativas disidentes e invención de subjetividad*, organizado por UNIA arteypensamiento y dirigido por Beatriz Preciado. El objetivo de este seminario-taller era abordar la escritura como un espacio de normativización de las identidades sociales pero también de resistencia y producción de narrativas menores, lenguajes disidentes y lecturas desviadas del canon. Participaron Eve Kosofsky Sedgwick, Didier Eribon, Francisco-J. Hernández Adrián, Beatriz Suárez Briones y María José Belbel, entre otras. Asimismo incluyó un espacio de lecturas/*performances* en el que además de Lunch actuaron Michelle Tea, Katastrophe y Virginie Despentes. El colectivo Ex_Dones impartió un taller de exploración de “las potencialidades estéticas y políticas de ciertas prácticas performativas de feminidad folclórica.”¹⁸ Finalmente, en julio de 2008, Preciado coordina las jornadas *Feminismo Pornopunk. Micropolíticas queer y pornografías subalternas* con base en Arteleku en las que participan la escritora y directora de cine porno y sexóloga Tristan Taormino y la periodista feminista Itziar Ziga,¹⁹ e incorpora la producción de diferentes acciones posporno que pueden ser visionadas en youtube.

Hacia otros modelos historiográficos

Los últimos años de la década del 2000 están definidos por una intensificación de la reflexión historiográfica. Esto por una parte viene definido por diferentes exposiciones que coinciden en 2007 y que revisan las relaciones entre arte y feminismo, como *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art* en el Brooklyn Museum, comisariada por Maura Reilly y Lynda Nochlin; *Wack! Art and the Feminist Revolution* en el MOCA de Los Ángeles, comisariada por Cornelia Butler y Lisa Gabrielle Mark, o *Kiss, Kiss, Bang, Bang: 45 años de arte y feminismo*, comisariada por Xabier Arakistain en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Estas exposiciones temáticas se suman a una serie de muestras que revisan de forma monográfica la trayectoria de artistas individuales. Algunas de las que se pueden destacar en nuestro contexto son las de Adrian Piper, *Adrian Piper. Desde 1965*; Jo Spence, *Más allá de la imagen perfecta*; Joan Jonas, *Timelines: Transparencias en una habitación oscura*, las tres en el MACBA, o Nancy Spero, *Dissidances* en el MACBA, el MNCARS y el CAAC de Sevilla, y el seminario sobre la artista que Patricia Mayayo dirige para el MNCARS, en el que participan Mignon Nixon, Helena Cabello, Juan Vicente Aliaga, Jo Anna Isaak y Jon Bird. También se deben incluir en esta lista la muestra de filmes dedicada a Yvonne Rainer coproducida por el MACBA y el MNCARS, el ciclo de cine *Lo personal es político* organizado por el MUSAC o los diferentes ciclos en torno a la historia de las mujeres cineastas que Giulia Colaizzi ha dirigido para Montehermoso.

A todos estos eventos se suma el proyecto editorial *Desacuerdos*, que a finales de la década ya ha producido varios volúmenes con textos que con diversas focalizaciones, intensifican la reflexión en torno a la necesidad de crear modelos historiográficos críticos que permitan reflexionar sobre las particularidades de la historia local del arte y sus conexiones con la práctica política desde los sesenta hasta hoy.

Al mismo tiempo, en esta segunda parte de la década del 2000 emergen instituciones como el MUSAC en León y el Centro Cultural Montehermoso en Vitoria-Gasteiz que plantean nuevamente el debate sobre qué historia contar acerca del arte contemporáneo. El proyecto MUSAC se compromete con lo que denomina una historia del presente, centrada en obras producidas en el contexto del cambio de milenio. Este es un límite temporal que por una parte, lleva casi inevitablemente a la configuración de una colección donde cuestiones como las nuevas políticas de la subjetividad, el género y el cuerpo están claramente presentes en la selección de obras, tal como puede verse en los tres catálogos publicados hasta el momento. Y que por otra, se puede analizar como un caso paradigmático de la problemática entre visualidades y visibilidades *queer*. La cuestión de la visibilidad precisa de algo más que la presencia o las cuotas. La visibilidad requiere de formas de intervención en los discursos y narrativas expositivas para que estas obras puedan experimentarse de manera conectada pero sin que el museo cierre, resuelva, desactive el conocimiento difícil sobre la subjetividad y la diferencia.²⁰ La cuestión de la visibilidad *queer* produce lo que Halberstam denomina la mirada transgénero, que no implica ser vistos como lo otro del género binario, sino reorientar la mirada para experimentar "la subjetividad de género como una serie de experiencias dislocadas".²¹

En colecciones más marcadas por la relectura histórica y los discursos de la modernidad, como son las del MACBA y el MNCARS, la situación de una visibilidad repolitizada del género sigue siendo crítica, no solo por la deficiente presencia de mujeres artistas y artistas *queer*, sino por el cierre de algunas de estas artistas en categorías sociohistóricas que siguen empeñadas en narrar la historia de una modernidad a través de cronologías y categorías heterocentradas.

Por ejemplo el informe de 2011, *Artistas españolas y sus obras en 10 museos de arte contemporáneo*, producido por la asociación Mujeres en las Artes Visuales (MAV),²² pone en evidencia la deficitaria presencia de mujeres artistas en las colecciones de los museos de titularidad pública tres años después de la aprobación de la Ley de Igualdad. Una situación que continúa obviando una realidad histórica como es el progresivo aumento de mujeres licenciadas en campos de estudio vinculados a las profesiones artísticas y que inevitablemente sitúa el trabajo de estas mujeres en la precariedad e invisibilidad. El informe realiza un cómputo doble por artistas y por obras, demostrando que cuando los museos de arte contemporáneo adquieren obra de mujeres artistas la adquieren en números menores, provocando una representación insuficiente que imposibilita articulaciones e investigaciones de cierta profundidad o relevancia.²³

A pesar de este atrincheramiento en el *business as usual* en el que según este informe parecen situarse las políticas de colección y exposición en los museos y centros de arte de titularidad pública en el Estado español, a finales de la década se producen diferentes eventos que se centran en la discusión sobre la revisión

y producción de modelos historiográficos desde los feminismos y su posible traducción, influencia, intervención en la historiografía del arte y la presentación de exposiciones en el Estado español.

El primer evento al que me referiré es al curso de producción artística y teoría feminista del arte que el Centro Cultural Montehermoso inicia en 2008 bajo la dirección de Xabier Arakistain y Lourdes Méndez, y del cual ya se han realizado cuatro ediciones, que han contribuido al encuentro entre investigadoras-historiadoras del feminismo del Estado español como Ana López Collado, Patricia Mayayo, Estrella de Diego, Ana Navarrete o Remedios Zafra, entre otras, con investigadoras-historiadoras feministas de relevancia internacional como Linda Nochlin, Griselda Pollock, Tamar Garb, Janet Wolf o Karen Cordero, por mencionar algunas.

La intervención de Patricia Mayayo en el primer ciclo de estos seminarios, *¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)*, analiza la ausencia de modelos historiográficos dirigidos a producir desde una temporalidad no cronológica, ni basada en las categorías formales y modernas, conexiones y diálogos entre las artistas españolas de los noventa que se vinculan a prácticas y políticas feministas y artistas como Eulàlia Balcells, Fina Miralles, Eulàlia Grau. La historiografía del arte ha encerrado a este último grupo de artistas en la categoría de conceptual catalán, a pesar de que su obra presenta temas y modos de hacer que se podrían conectar con las prácticas de artistas internacionales que en los setenta se vincularon al feminismo, prácticas que son retomadas y reinterpretadas por las artistas españolas que en los noventa se identifican con una práctica feminista.²⁴

El arte después de los feminismos, un seminario que dirige Beatriz Preciado en el marco del PEI/MACBA en la primavera de 2008, aborda de manera similar una crítica feminista a la historiografía dominante, pero con un mayor énfasis en la creación de vínculos entre visualidad, activismo feminista y liberación sexual en el Estado español. Se articula a través de tres líneas de investigación organizadas a partir del trabajo de los estudiantes del PEI. La primera línea se denomina *Dónde fue (o se perdió) lo que es político*, focalizada en "posibilitar la lectura del conceptualismo desde el feminismo (y a la inversa), pero también de interrogar este espacio de activación de lo que es político entre las dos prácticas".²⁵ En cada línea se plantearon dos mesas de discusión con diferentes focalizaciones. En el caso de la primera línea las mesas estuvieron compuestas por Assumpta Bassas, Jesús Carrillo y Pilar Parcerisas; y por Jorge Luis Marzo, María Ruido y Juan Pablo Wert. La segunda línea se titula *Micropolíticas transmaricobolleras. Activismos torcidos antes y después del sida* y "pretende evaluar los movimientos políticos y los activismos homosexuales, feministas y bolleros",²⁶ rechazando formas de visibilidad hegemónica, incluyendo singularidades como Ocaña, Nazario y Camilo. En esta línea las dos mesas de discusión estuvieron compuestas por Alberto Mira, Eugeni Rodríguez y Empar Pineda y Fernando Villamil, Ricardo Llamas y Eskalera Karakola. En la tercera línea de investigación, *Absorción y resistencia. Retóricas identitarias y marcos de visibilidad*, se examinan las estrategias discursivas y expositivas de producción de visibilidad bien para disolver los efectos políticos de la subjetividad, bien para promover "la irrupción de subjetividades críticas".²⁷ En esta

línea las dos mesas de discusión estuvieron compuestas por intervenciones de Juan Vicente Aliaga, Xabier Arakistain y Manel Clot; y de Miguel Benlloch, Cabello/Carceller y Pripublikarrak.

Entre los objetivos generales estaba “la elaboración de microcartografías locales que muestren las conexiones entre visualidad y activismo feminista y liberación sexual en el Estado español”²⁸ durante el periodo de la Transición. Además de “diseñar colectivamente una cartografía que retrase las tensiones entre las historiografías dominantes y subalternas desde perspectivas feministas, gays, lesbianas, transexuales y transgénero en el Estado español desde los setenta hasta los noventa.”²⁹ Para la dinamización de cada una de las mesas, los estudiantes del PEI desarrollaron diferentes estrategias de documentación que incluyen la revisión de la deficitaria bibliografía y archivos existentes, la elaboración de audiovisuales que articulaban documentación visual y sonora, la entrevista a testimonios y una moderación de los debates dirigida a escenificar las fricciones y diferencias en las formas de contar la historia. Hecho que como la propia Beatriz Preciado plantea, permitió “resituar la historiografía del arte en una historia más amplia de poder y subjetivación.”³⁰

De los dos seminarios, el de Montehermoso y el del MACBA, se desprende la idea general de que la historia del arte no debe consistir tanto en narrativas maestras basadas en la periodización, lo heroico y trascendental del arte sino en micronarrativas autorreflexivas que hagan visibles temas, procesos, modelos de experimentación (a veces menores), que permitan contar otras formas de subjetivización en los márgenes de lo normativo y en los que las prácticas artísticas no se encuentren disociadas de las prácticas políticas. La serie de doce muestras elaboradas por diferentes comisarias bajo el nombre de *Contraseñas. Nuevas representaciones de la feminidad*, que Montehermoso ha producido en los últimos cuatro años, es un ejemplo clave sobre cómo producir narrativas menores que permiten tematizaciones en torno a las inversiones estéticas, afectivas y políticas del arte producido desde perspectivas feministas y en formato audiovisual en los últimos cincuenta años. A través de las varias entregas de *Contraseñas* se ha



mostrado y documentado una pluralidad de líneas de crítica y creación artística en el contexto de los feminismos, pero también se han localizado otras geografías que han trascendido la historia anglosajona dominante del feminismo.

Otro proyecto que en el momento presente se encuentra revisando la historia reciente del arte desde perspectivas feministas y de género es el trabajo *Discursos de género en las artes visuales españolas entre los años 60 y 70* de Isabel Tejeda, en el contexto de una residencia en el centro de estudios del MNCARS durante el periodo 2011-2012. También forma parte de este territorio de futuridad la exposición *Genealogías feministas en el arte español desde los 60*, que Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo están preparando en el MUSAC para junio de 2012. La primera exposición que abordará comprehensivamente una representación de los últimos cincuenta años de prácticas feministas en el arte español.

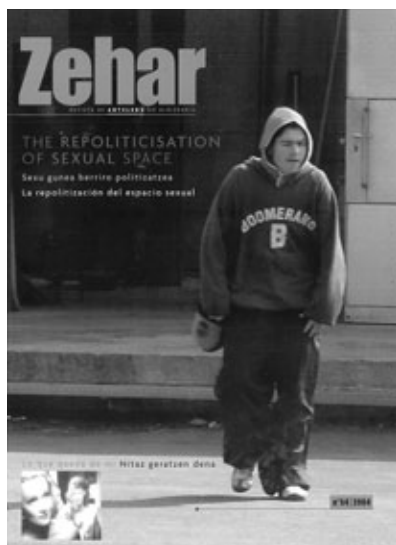
Ley de Igualdad y los movimientos en las bases

Uno de los hechos que ha definido la última parte de la década del 2000 ha sido la aprobación de la Ley de Igualdad en marzo de 2007, que como Patricia Mayayo describe es la culminación de una serie de medidas propulsadas durante los dos mandatos del presidente Rodríguez Zapatero en el marco del feminismo oficialista de la igualdad. Entre estas medidas también están la Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género de diciembre de 2004, las modificaciones del Código Civil que permiten el matrimonio entre personas del mismo sexo y promueven la agilización de los trámites de separación y divorcio, y la Ley de Identidad de Género que autoriza a las transexuales a efectuar un cambio de nombre y sexo sin necesidad de operación quirúrgica o sentencia judicial.³¹

La Ley de Igualdad incluye un artículo denominado “igualdad en el ámbito de la creación y producción artística”, en el que se reconoce una situación de desigualdad en el terreno de la producción, gestión y difusión artística entre mujeres y hombres y se sugieren diferentes acciones positivas para producir una situación efectiva de igualdad de oportunidades y paridad entre hombres y mujeres. Entre estas se incluye una representación paritaria en colecciones o programaciones culturales, pero también en organigramas administrativos. El contexto de la ley y la obligatoriedad de cuotas (40%-60%) ha propiciado un proceso público de crítica y debate sobre la deficiente representación de las mujeres artistas, historiadoras y gestoras en las instituciones públicas.

Por una parte, uno de los efectos de esta Ley ha sido la expansión de iniciativas, ya sean en forma de exposición o seminario, que presentan el arte de mujeres sin un contexto crítico o fundamento historiográfico, perpetuando las representaciones esencialistas y mistificadoras de la experiencia creativa de las mujeres artistas.

Por otra parte, es importante hacer notar que también han emergido otras iniciativas de mayor carácter crítico que se aprovechan del marco propiciado por la Ley para crear brechas estratégicas en los discursos hegemónicos del género y el silencio de las instituciones frente a los legados artísticos, intelectuales y críticos del feminismo.³² Uno de estos ejemplos es el itinerario para la colección del MNCARS, *Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias*, diseñado



Portada de la revista *Zehar*,
Arteleku, nº 64, 2004

por el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense, a través de Marián López Fernández Cao, Antonia Fernández Valencia y Asunción Fernández Rodal, realizado en el marco del proyecto I+D *Trabajar la equidad a través del arte* patrocinado por el Ministerio de Cultura. El itinerario está indicado en un folleto que los visitantes pueden recoger y utilizar cuando visitan la colección y guía la mirada sobre parte de esta (concretamente las salas 201-207). Está dividido en diferentes tematizaciones que, entre otras cuestiones, abordan: la deconstrucción de los estereotipos de género a través de artistas ejes de la colección como Pablo Picasso, el señalamiento de ausencias en el relato del surrealismo un movimiento en el que el trabajo de las mujeres artistas es totalmente clave en la escritura de historias feministas del arte moderno, la presentación de puntos de fuga frente a las narrativas dominantes del realismo o el cubismo que representan artistas como María Blanchard, Sonia Delaunay o Loïe Fuller.

El MNCARS tiene la intención de extender este itinerario a toda la colección. En la actualidad no incluye otras salas y temporalidades, porque el periodo de los sesenta hacia adelante está pasando por diferentes reestructuraciones. Aun así, en las jornadas de puertas abiertas de noviembre de 2010, Patricia Mayayo realizó un itinerario comentado que tenía el mismo título del folleto, pero que en este caso incorporó otras salas que abarcaban hasta la década de los setenta.

En una clave diferente, pero también en diálogo con la Ley de Igualdad, se desarrollan eventos, textos y acciones que exploran los efectos desmovilizadores, cosificantes, espectaculares de la incorporación de la diferencia en una esfera pública en la que testimoniamos una institucionalización del feminismo. Se publica en 2009 dentro de esta línea el número 64 de la revista de Arteleku, *Zehar*, con el título *Cuerpos Frontera*, en el que se abordan historias de contextos, discursos y experiencias que definen condiciones de vida y habitabilidad de cuerpos fuera de lo normativo. El número cuenta con las colaboraciones de Elke Zobl, Itziar Ziga, Remedios Zafra, Beatriz Preciado, Marina Gržinić, entre otras.³³

El seminario *Sujetos visibles/Historias visuales. Los relatos feministas, queer y trans frente a la historiografía del arte*, que dirige Beatriz Preciado en el PEI del MACBA en 2009, analiza los efectos despolitizadores en la actual recuperación institucional del feminismo, visible en la proliferación de exposiciones vinculadas al tema, así como discute posibles estrategias de repolitización de las narrativas hegemónicas de la historia del arte desde las políticas de identidad subalterna vinculadas a los feminismos *queer*. Lo hace de nuevo a través de tres mesas de intervenciones. La primera mesa se centra en reconsiderar el sentido de la historiografía feminista frente al giro performativo en la redefinición de la identidad." ¿Cómo se puede repensar la relación entre historia, visualidad y feminismo desde presupuestos que tengan en cuenta las construcciones interseccionales de raza, clase, sexualidad o corporalidad?"³⁴ Contó con la participación de Lisa Gail Collins, Marina Gržinić y Elisabeth Lebovici. En la segunda mesa se explora cómo la reciente circulación de las películas producidas por Andy Warhol entre 1963 y 1969, así como el conocimiento de sus colecciones privadas de imágenes, se ha convertido en el epicentro de una lectura torcida de la modernidad en la que la teoría *queer* entra en disputa con la historiografía del arte y las políticas de identidad articuladas en la Guerra Fría. La mesa estuvo compuesta por Richard Meyer, Juan Antonio Suárez y José Esteban Muñoz. En la tercera se discuten las transformaciones en la producción de identidad desde lo *queer*, trans, poscolonial en las actuales condiciones geopolíticas de extensión del neoliberalismo a través de la producción de nuevas estrategias de resistencia desde las micronarrativas y el cuestionamiento de las historiografías diferenciales como un territorio en el que se corre el riesgo de producir nuevas invisibilidades. Participaron Catherine Lord, Tim Stüttgen y Frank Wagner.

Siguiendo esta misma trayectoria de discursos disidentes y crítica a la historia hegemónica, UNIA arteypensamiento organiza en noviembre de 2010 el seminario *Movimiento en las bases: transfeminismos, feminismos queer, despatologización, discursos no binarios*. En sintonía con las Jornadas Feministas Estatales ce-



Imagen del seminario *Movimiento en las bases*, UNIA arteypensamiento, 2010

lebradas en Granada en 2009 y las Jornadas Transfeministas celebradas en 2010 en Barcelona, este seminario partía de un reconocimiento histórico de la diversidad de los feminismos en los movimientos de base en el Estado español desde los setenta hasta la actualidad. El movimiento feminista no ha estado articulado desde una concepción unitaria del sujeto mujer, sino desde las participaciones de lesbianas, travestis, y más recientemente en alianza con un movimiento trans, vinculándose a la lucha por los derechos civiles de las trabajadoras del sexo y actualmente en conexión con la lucha por la despatologización de las personas trans e intersex. De esta manera, el transfeminismo se sitúa como un espacio común contra las prácticas fóbicas de marginación, violencia, despatologización y desamparo en el que se encuentran las personas que no pueden ser escritas/vistas desde una lógica de lo binario, especialmente en el contexto actual de extensión neoliberal, cierre total de las fronteras en Europa y de tráfico internacional masivo de trabajadoras del sexo y del cuidado. El seminario se estructuró en torno a tres debates públicos coordinados por Aitzol/Alira Araneta, María José Belbel, Josebe Iturrioz, Juana Ramos y Miriam Solá, con diferentes participantes. El primero articuló una discusión sobre las categorías feminismos, transfeminismos, feminismos *queer* en conexión con historias y prácticas de activismo. Participaron Cristina Garaizabal e Itziar Ziga. El segundo debate abordó las cuestiones de la despatologización y no binarismo. Participaron Beatriz Preciado y Sandra Fernández. El tercer debate se centró en las redes económicas e ideológicas en torno al negocio global de la prostitución con las intervenciones de Beatriz Espejo, Isabel Holgado y Sayak Valencia.³⁵

Relacionalidades inspiradas en políticas de saber feminista

Para finalizar el artículo, quiero referirme a una serie de proyectos que articulan aspectos de lo que Hilde Hein denomina políticas de saber feministas en el museo.³⁶ Algunos de estos proyectos no están necesariamente dirigidos a un público interesado en las teorías feministas y *queer*, ni necesariamente forman parte de colectivos vinculados al activismo y la práctica política de base. Otros proyectos utilizan la institución como apoyo, pero fundamentalmente ocurren fuera de la misma planteando redes y relaciones con el saber alternativas, pero al mismo tiempo ofreciendo espacios de trabajo y producción cultural del género desde la subcultura y la subalternidad.

Una de las estrategias del feminismo es construir conocimiento desde la experiencia compartida, crear espacios de encuentro y conversación, implicarse y responder a las historias de los objetos, en definitiva construir lugares para la relacionalidad horizontales que parten del reconocimiento del otro. Instituciones como el MUSAC, situada en una ciudad de provincias como León, definida por un turismo que más que interesarse por lo contemporáneo se identifica con lo medieval, han desarrollado una intensa tarea de construcción de redes con diferentes colectivos locales cuyo objetivo es trabajar a partir y a través de sus intereses y necesidades en relación al arte y la cultura visual contemporáneos, desde un reconocimiento de la participación de todo sujeto en la producción cultural.

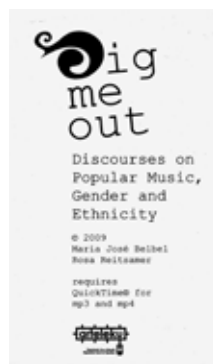
Habría muchos proyectos que se podrían destacar dentro del marco que acabo de describir, pero quizás en relación a las temáticas discutidas hasta este punto el



Portada de la revista *Hipatia*, nº 4, DEAC, MUSAC, abril de 2011



Cubiertas del DVD *Dig Me Out*, proyecto de María José Belbel y Rosa Reitsamer, Arteleku, 2009



proyecto *Hipatia* es en muchos sentidos emblemático. *Hipatia*, colaboración del DEAC con el Centro penitenciario de León que se desarrolla en el periodo 2007-2011, es una revista de textos e imágenes producidos por mujeres recluidas en el módulo 10 de este centro y dinamizada a partir de los encuentros semanales con miembros del DEAC. *Hipatia* posibilita espacios de expresión, toma de voz y agenciamiento individual a través de la escritura de textos de experiencia personal, solidaridad con otros grupos de mujeres, acontecimientos que suceden en el mundo, conocimiento de mujeres escritoras, activistas, escritura de ficción, etc. Pero también representa producciones visuales y textuales que reflexionan sobre la experiencia colectiva de las mujeres en la cárcel, definidas por temas que permiten pensarse en relación; cuestiones como la sexualidad, la raza, las normas sociales, el cuidado, la salud. Algunos de los discursos expresivo-creativos que aparecen en la revista son motivados por un diálogo con alguna obra expuesta en un momento determinado en el MUSAC, otros son el producto de trabajos directos con artistas que visitan la cárcel como María Galindo, de Mujeres Creando, o Virginia Villaplana, quien realiza un trabajo de lectura-escritura basado en su libro de poemas *Zonas de intensidades*.³⁷

Desde los inicios del DEAC se han diseñado Cursos de Introducción a la Historia del Arte del siglo XX para un público no especializado, que normalmente se acerca al museo con la voluntad de aprender sobre el arte contemporáneo. Estos cursos se programan en horarios matinales, para servir en muchas ocasiones a personas sin un trabajo activo y jubilados, etc., quienes en muchas ocasiones se matriculan en estos cursos bajo el ideal ilustrado pero también consumista de acceder a una cultura que creen no poseer, para posteriormente encontrarse inmersos en un proceso que los implica en un pensamiento crítico. Así, después de una serie de entregas de corte más tradicional, el DEAC encarga a Patricia Mayayo el diseño del curso introductorio a la Historia del Arte del siglo XX, *Una aproximación desde las diferencias de género*, que se imparte en 2009. El curso está diseñado para que educadoras del DEAC y comisarios del MUSAC puedan impartir las sesiones. También participan profesores y especialistas invitados como la propia Mayayo, Juan Vicente Aliaga, Jesús Martínez Oliva o Susana Blas. El curso aborda des-

de temáticas centradas en las vanguardias históricas a temas contemporáneos relativos a miradas *queer* y feminismos radicales, como las lecturas torcidas de Warhol, la crítica a la representación de la posmodernidad radical o cuestiones de *performance* de las identidades. Y es en este sentido que se intuye una influencia vinculada a pedagogías feministas centradas en implicar al visitante/estudiante/espectador en el conocimiento difícil sin clausurarlo o simplificarlo a pesar de que este pueda sorprender, molestar o plantear cuestiones movilizadoras.

Otro ejemplo de trabajo desde la implicación de los sujetos en el saber es el taller *Prohibido asomarse al exterior. Miradas críticas sobre la construcción de los cuerpos y las subjetividades del tardo-franquismo y de la Transición*, planteado por la artista María Ruido en el marco de la exposición *Educando el saber*, comisariada por Octavio Zaya en 2010 también para el MUSAC. Esta exposición “indaga sobre la construcción del saber y los conceptos de memoria e historia y sus respectivas transformaciones e interpretaciones por parte de agentes sociales, políticos, económicos y/o religiosos.”³⁸ *Prohibido asomarse al exterior* se configura como un taller intergeneracional de nueve sesiones que consiste en el visionado y discusión de diferentes filmes y vídeos producidos en el Estado español, que abordan cuestiones relacionadas con la construcción del cuerpo y la subjetividad en los periodos del tardo-franquismo y de la Transición. Entre estas cuestiones incluyen: la conflictividad social, modelos de resistencia en el trabajo, el tratamiento de la infancia, política migratoria, marcos morales y de normatividad, estereotipos sexuales del nacional-capitalismo. Las tres últimas sesiones se articularon como un espacio para compartir relatos derivados de las sesiones previas y álbumes personales de fotos, como un trabajo de interpretación de los mecanismos de la memoria en relación a la historia social, política, personal. Un tipo de trabajo que recuerda a las de-reconstrucciones del álbum familiar desarrolladas por Jo Spence y Annette Kuhn. Prácticas artísticas, visuales, textuales de toma de conciencia crítica sobre cómo la fotografía familiar nos construye de forma mistificada, limpia de conflictos y contradicciones, y de re-agenciamiento a partir del trabajo con una memoria crítica y de crear nuevas lecturas-escrituras de la imagen.

El saber feminista también comporta atender a lo cotidiano, lo popular, los saberes menores, los desplazamientos de narrativas que se articulan no desde lo excepcional sino desde lo que al museo y a las instituciones se les hace difícil acomodar, porque o bien se vinculan a lo mundano e inesperado, o bien desafían el dualismo entre sujeto y objeto, activo y pasivo, o bien potencian la sensación, los afectos, la corporalidad por encima de experiencias puramente visuales/mentales. El proyecto, en formato DVD, *Dig Me Out. Discursos de la música popular, el género y la etnicidad*, de María José Belbel y Rosa Reitsamer, financiado por Arteleku en 2009, se centra en la música popular como campo amplio de expresión híbrida que incluye otras artes como la *performance*, la moda, la visualidad, abarcando “diferentes perspectivas de personas, en su mayoría mujeres, que se dedican a la música, a la teoría, al periodismo, a la escritura y al activismo en relación a la música, y que ponen en tela de juicio la normatividad de género, el racismo, la homofobia y la transfobia en la música popular.”³⁹ El proyecto es un reconocimiento de los imaginarios de las subculturas *queer* y lésbicas en el campo de la música y sus espacios de socialización y difusión. En este sentido funciona también como

un cuestionamiento de los discursos dominantes sobre lo subcultural como blanco y heterosexual, así como un desplazamiento de un imaginario pop comercializado y dominante que no incorpora lo *queer*. Es también un gesto crítico para la ampliación de los espacios productivos de la música popular y profundizar en sus significados, ampliar lo que conocemos como prácticas feministas en el arte y “generar y respaldar espacios reales, simbólicos y virtuales de acción colectiva”⁴⁰

En los últimos dos años el MNCARS ha organizado los seminarios *Producción cultural y crítica feminista* coordinado por Fefa Vila y Begoña Pernas, y *Memoria y sexualidad de las mujeres bajo el franquismo*, este en colaboración con la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Y a través de su espacio Redes está llevando a cabo iniciativas de crítica institucional vehiculadas a través de diversas actividades, pero también de relaciones con colectivos y otros centros e instituciones ubicadas en el tejido urbano y social de Madrid. Uno de estos es el programa de cursos y talleres *Nociones Comunes* organizados desde la editorial y librería Traficantes de sueños. Desde 2010 *Nociones comunes* pretende crear un espacio educativo y autogestionado al margen de los circuitos académico-formales y como respuesta a cuestiones de actualidad y necesidad vinculadas a los movimientos sociales. *Nociones comunes* se organiza a partir de varios ejes temáticos: feminismos, poscolonialidad, metrópolis y producción cultural. En el caso de los feminismos los cursos se centran “en una perspectiva política radical” y “apuntan a las lógicas profundas que el feminismo ha atacado a la hora de reconfigurar la práctica y el pensamiento político.”⁴¹ Hasta el momento se han celebrado tres seminarios con los temas: *Debates filosófico-feministas para pensar la política hoy* (parte 1, 2010), *Perspectivas feministas. Medio siglo de rupturas* (parte 2, 2010) y *En las fronteras del feminismo. Medio siglo de rupturas* (2011).

Cierre

Después del recorrido de temas, proyectos, eventos vinculados a prácticas y saberes feministas presentados en este artículo, podría parecer que los museos y centros de arte contemporáneo españoles son lugares de producción radical de la cultura, la subjetividad y el agenciamiento colectivo. Quiero cerrar este capítulo recordando la diferenciación que Marcia Tucker realizó en su época de directora del New Museum entre modelos y problemáticas feministas.⁴² Es decir, una cuestión es abordar, investigar, experimentar en talleres específicos con cuestiones feministas y otra es operar desde problematizaciones feministas que cuestionan y alteran la autoridad del museo y llevan a la institución a operar desde estructuras horizontales de producción del saber, toma de decisiones y participación. Sin embargo, los museos son espacios altamente jerarquizados. El informe MAV de 3 de mayo de 2010 sobre *Directoras de Museos y Centros de Arte en las Comunidades de Madrid, Baleares, Castilla y León y Barcelona* señala que “mientras en dirección y en patronatos las mujeres son minoría, el porcentaje se invierte en términos de género en un arco comprendido entre el 85% y el 95% para los cargos subordinados que desarrollan toda la actividad de estas instituciones, ocupados sistemáticamente por mujeres.”⁴³

En este contexto no quiero dejar de mencionar el trabajo externalizado y feminizado de la educación en los museos, basado en concursos a empresas independientes que se renuevan por bienios o anualmente. Los educadores que trabajan en esta situación son también los que producen y colaboran en algunos de los interesantísimos proyectos que hemos descrito en las páginas anteriores, operando desde la precariedad y ocupando un lugar absolutamente subalterno en la estructura de la institución, mientras directores de museos, responsables de programas públicos, ideólogos de las programaciones continúan repitiendo en los textos que publican en revistas especializadas e introducciones de catálogos que la educación y la intervención cultural son los ejes que definen el museo del siglo XXI. En definitiva, la pregunta que queda pendiente es de agenda, ¿hay que continuar monumentalizando el discurso feminista o lo que toca es transformar más profundamente la institución arte? Posiblemente entre todos la estamos respondiendo de maneras diferentes, pero lo que está claro es que el trabajo no ha terminado.

Notas

Varias personas han sido claves en la elaboración de este artículo y quiero ofrecerles mi reconocimiento y agradecimiento: Miguel Benlloch, Jesús Carrillo, Rocio de la Villa, Carles Guerra, Beatriz Herráez, Marián López Fernández Cao, Patricia Mayayo, Maite Muñoz, Alicia Pinteño, Beatriz Preciado, Belén Solá, Joaquín Vázquez, Judit Vidiella, Azucena Vietes y Mar Villaspesa.

1. Jorge Ribalta, "Sobre el servicio público en la época del consumo cultural", *Zehar*, nº68, 2001, pp. 84-93. Previamente publicado en *Zehar* nº 47-48, 2002.
2. Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Routledge, Nueva York.
3. Ribalta, op. cit, p. 7.
4. Véase Amparo Moroño, "Construir redes de trabajo colectivo. Las responsabilidades del museo en el engranaje local", en AA.VV., *Experiencias de aprendizaje con el arte actual en las políticas de la diversidad*, Departamento de Educación y Acción Cultural MUSAC, León, 2010, pp. 28-57.
5. Manuel Borja-Villel, "¿Pueden los museos ser críticos?", *Carta*, nº1, primavera-verano, 2010, pp. 1-2.
6. Véase documentación sobre este evento en www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=16631
7. Judith Butler, *Deshacer el género*, Paidós, Barcelona, 2010.
8. Folleto del seminario *Maratón Posporno. Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual*, Archivo del MACBA.
9. Véase documentación sobre este evento en ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=44&Itemid=37
10. Véase documentación sobre este evento en www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=16665
11. Véase documentación sobre este evento en www.arteleku.net/programa-es/la-repolitizacion-del-espacio-sexual-en-las-practicas-artisticas?searchterm=Repoliti
12. Se puede descargar un PDF del nº 54 de *Zehar* en www.arteleku.net/argitalpenak/bildumak/.../zehar/zehar-54
13. Véase documentación sobre este evento en www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=20239
14. A través de correos electrónicos intercambiados con Judit Vidiella, una de las componentes del seminario-taller *Tecnologías del género*, y co-autora de este único número del PIG, he podido saber que el fanzine constaba de los siguientes contenidos: El PIG empieza con una parte irónica de anuncios de servicios sexuales pero torcidos en clave *queer*, deconstructiva y crítica. Sigue una página con los objetivos del PIG. Un texto de Beatriz Preciado en torno al concepto de tecnologías del género y los objetivos y marcos discursivos del seminario-taller. Una receta PIG de los pasos a seguir en la producción de un taller *Drag King*, que incluye fotos de los personajes. Colección de fragmentos testimoniales de los participantes en el seminario-taller sobre la experiencia personal en relación a las tecnologías de género. Página con imágenes de referentes del feminismo *queer* como Annie Sprinkle, Del LaGrace Volcano, Monique Wittig y Donna Haraway. Fragmentos de textos sobre una relectura crítica de la pornografía. Más anuncios paródicos. Fotos de antes y después del taller con una foto de grupo. La portada final con los agradecimientos.
15. Véase documentación sobre este evento en www.arteleku.net/programa-es/archivo/mutaciones-del-feminismo?searchterm=Mutaciones+del+feminism
16. Una de las cuestiones que creó desafección en algunos de los participantes en el primer seminario-taller *Tecnologías del género*, era la tendencia del MACBA de controlar y apropiarse de los procesos creativos e intelectuales de los participantes, sin reconocimiento de autoría y en ocasiones descontextualizando o utilizando la imagen del otro

para promocionarse como museo. Hecho que algunos interpretaron como una práctica autoritaria (o antifeminista) de continuar manteniendo a los productores *queer* en los circuitos de la precariedad y la marginalidad, porque la visibilidad efectiva como una forma de reconocimiento y agenciamiento del otro nunca llegaba a suceder del todo. Esto se puede apreciar en la portada del primer número del fanzine *PIG*, comentado anteriormente en el texto, en el que vemos cómo el MACBA coloca su logo. Otro de los elementos que definió la relación problemática de los participantes en el seminario con la institución fue la decisión de no depositar el archivo videográfico producido a lo largo del mismo en el MACBA hasta que no se acordasen unas condiciones consensuadas de archivo y acceso. Situación que no se ha logrado resolver a día de hoy.

17. Véase documentación sobre este evento, incluyendo un audio de la conferencia de Williams en www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=22310

18. Véase documentación sobre este evento en ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=95

19. Véase documentación sobre este evento en www.arteleku.net/publicaciones/dossieres/feminismos/seminarios/feminismo-pornopunk/?searchterm=Pornopunk.

20. Para la noción de visibilidad conectada al museo, ver Amy K. Levin, *Gender, sexuality and museums*, Routledge, Nueva York, 2010. Para la noción de conocimiento difícil, ver Vera Frenkel, "A Place for Uncertainty: Towards a New Kind of Museum", en Griselda Pollock, *Museums after Modernism. Strategies of Engagement*, Blackwell, Oxford, 2007, pp. 119-130.

21. Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, Nueva York y Londres, 2005, p. 119.

22. La asociación Mujeres en las Artes Visuales se constituye el 9 de mayo de 2009, en una reunión en La Casa Encendida de Madrid, por mujeres artistas, críticas, historiadoras, comisarias, investigadoras de todo el Estado español. La asociación es el resultado de las conversaciones originadas durante las Jornadas "Mujeres en el arte. Ayer y Hoy", organizadas por el Ministerio de Cultura (4 y 5 de marzo de 2009) con motivo del Día Internacional de la Mujer y del grupo de trabajo derivado de las mismas que se reúne de nuevo en abril del mismo año. Este grupo de trabajo está formado por Margarita Aizpuru, Oliva Arauna, Magda Belloti, Patricia Mayayo, Teresa Moro, Marina Núñez, Isabel Tejeda y Rocío de la Villa. En los estatutos de la asociación consta que uno de sus fines es "Impulsar la aplicación del artículo 26 de la Ley de Igualdad, que propone actuaciones que promuevan a las mujeres y combatan su discriminación en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual". Ver www.mav.org.es/

23. Se puede descargar un PDF de este informe en <http://www.mav.org.es/>

24. Véase Patricia Mayayo, "¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)", en Xabier Arakistain y Lourdes Méndez, *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates I*, Centro Cultural Montehermoso, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria-Gasteiz, 2008, pp. 112-121.

25. Ver folleto *L'art després dels feminismes*, Archivo del MACBA.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. Intervención de Beatriz Preciado durante la presentación del seminario, ver *L'art després dels feminismes*, DVD(1), Archivo del MACBA.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

31. Mayayo, op. cit.

32. Utilizo la noción de estratégico teniendo en cuenta, como plantea Butler, que "principalmente son los intereses políticos los que crean el fenómeno social del género". Parafraseando a Spivak añade que en ciertos contextos y momentos las feministas pueden hacer uso de cierto esencialismo operativo o una falsa ontología sobre las mujeres como un orden universal para avanzar un programa político feminista. Se trata de utilizar la categoría mujer como un arma política en contextos que funcionan para erradicar la presencia de mujeres. Este uso no significa negar internamente la multiplicidad y discontinuidad del signo mujer. Ver Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", en Madeleine Annot y Máirtín Mac an Ghaill, *The Routledge Falmer Reader in Gender and Education*, Routledge, Nueva York, 2006, pp. 61-71.

33. Se puede descargar un PDF del n° 64 de *Zehar* en <http://www.arteleku.net/publicaciones/zehar/cuerpos-frontera> a?searchterm=Zehar+Cuerpos+frontera

34. Ver folleto *Sujetos visibles/Historias visuales. Los relatos feministas, queer y trans frente a la historiografía del arte*, Archivo del MACBA.

35. Ver más información de este evento en ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=636&Itemid=91

36. Hilde Hein, "Looking at Museums from a Feminist Perspective", en Levin, op. cit., pp. 53-63.

37. Además de los cuatro números de *Hipatia* publicados por el MUSAC, ver más información sobre el proyecto, incluyendo un vídeo de una entrevista a Belén Solá en <http://deacmusac.es/proyecto-hipatia-pedagogias-de-genero-en-espacios-de-reclusion>

38. Texto de María Ruido en relación al taller *Prohibido asomarse al exterior* en <http://musac.es/index.php?ref=99500>

39. Texto de introducción del proyecto *Dig Me Out* en http://www.digmeout.org/de_neu/credits.htm

40. *Ibid.*

41. Texto de introducción del programa de seminarios *Nociones Comunes*. Ver más información en <http://nociones-comunes.wordpress.com/>

42. Juli Carson, "On Discourse as Monument: Institutional Spaces and Feminist Problematics", en Pollock, op. cit, pp. 190-223.

43. Informe MAV, n° 3, mayo 2010, PDF descargable en www.mav.org.es/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=42&Itemid=65

Documentos

01

Portadas de los folletos de los seminarios *Retóricas del género/Políticas de identidad*, 17-23 de marzo de 2003 y *Crítica Queer*, 23-26 de mayo de 2007, UNIA arteypensamiento, Sevilla.

02

Folleto del seminario *Feminismopornopunk*, Arteleku, Donostia-San Sebastián, 2-5 de julio de 2008.

03

Folletos de los seminarios del ciclo *L'art després dels feminismes*, enero-marzo de 2009 y *Sujetos visibles/historias visuales*, 8-9 de mayo de 2009, PEI, MACBA, Barcelona.

04

Xabier Arakistain y Lourdes Méndez: texto de presentación de la publicación *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*, compilación de las ponencias del curso del mismo título celebrado en el Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, 26-28 de junio de 2008.

05

Imagen de la web con las portadas de los boletines cuatrimestrales del proyecto *Contraseñas: nuevas representaciones sobre la femineidad* y texto de presentación, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, 2007-2011.

06

Folleto del programa del *Curso introductorio a la Historia del Arte del siglo XX. Una aproximación desde las diferencias de género*, DEAC, MUSAC, León, 2009.

07

Folleto del taller *Prohibido asomarse al exterior. Miradas críticas sobre la construcción de los cuerpos y las subjetividades del tardo-franquismo y de la Transición*, MUSAC, León, 2010.



Retóricas del género / Políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis

The rhetoric of gender / Politics of identity: performance, performativity and prosthesis

17>>23 marzo 03

Dirección_ Beatriz Preciado



Crítica Queer

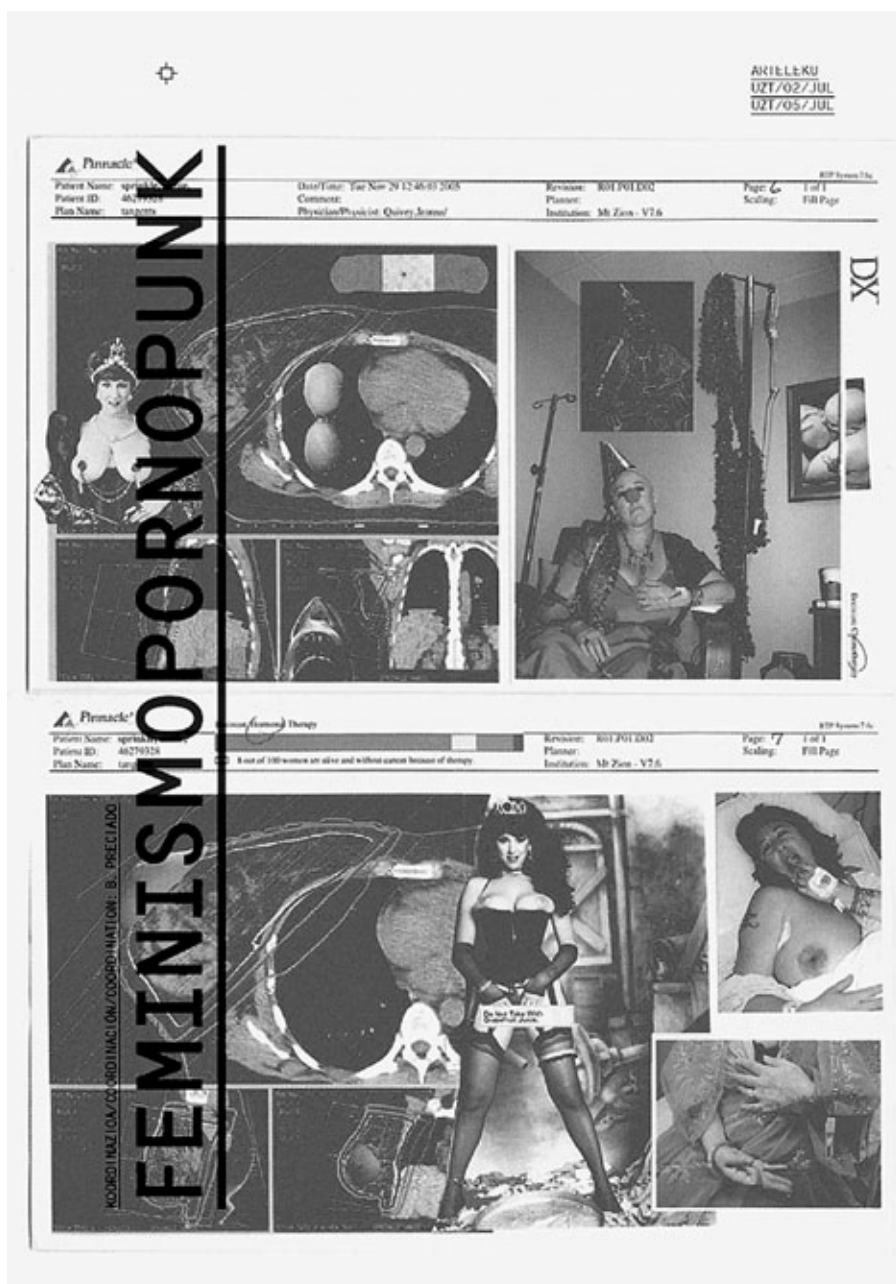
Narrativas disidentes e invención de subjetividad

Queer Criticism

Dissident Narratives and Subjectivity Invention

23-26 mayo 2007

Dirección_ Beatriz Preciado





UZT/02/JUL 19:00 AURKEZPENA/PRESENTACIÓN/PRESENTATION

B. Preciado

KONTRAHISTORIA PORNOAK CONTRAHISTORIAS PORNO PORN COUNTER-HISTORIES

19:30 HITZALDIA/CONFERENCIA/LECTURE
PORNOGRAFIA, BIOPOLITICA Y PRODUCCION
DE SUBJETIVIDADES SUBALTERNAS
Beatriz Preciado

20:30 HITZALDIA/CONFERENCIA/LECTURE
MAKING PORN ON THE FRINGE: QUEER, ALTERNATIVE
AND UNDERGROUND PORNOGRAPHIES IN THE UNITED STATES
Tristan Taormino

UZT/03/JUL

SARE PORNOPOLITIKOAK REDES PORNOPOLITICAS PORNOPOLITICAL NETWORKS

19:00 AURKEZPENA-EZTABAIDA/PRESENTACIÓN-DEBATE/PRESENTATION-DEBATE
Orgia, PostOp, Maria Llopis, Medsak

20:30 AURKEZPENA-EZTABAIDA/PRESENTACIÓN-DEBATE/PRESENTATION-DEBATE
Black Sun Productions, Alex Brahm, Javier Saez

UZT/03/JUL

22:00
TALLER/TALLER/WORKSHOP

TODXS SOMOS PORNO STARS BUSCANDO NUEVAS REPRESENTACIONES PORNOGRÁFICAS

Colectivo PostOp

UZT/04/JUL

18:30
LIBURU AURKEZPENA/PRESENTACIÓN LIBRO/BOOK PRESENTATION
DE LOS DERECHOS A LAS LIBERTADES: UNA HISTORIA POLITICA
DEL MOVIMIENTO GLBT EN CATALUNYA (1986-2006)

Eugeni Rodríguez (egile/a/autor/author), Itziar Ziga

EGITARAUUA/PROGRAMA/PROGRAMME

Horango orritikoa jarraitzen du / Continúa en la página siguiente / Continues on next page Y



UZT/04/JUL **POSTPORNO ETA TRANS FEMINISMOAK**
FEMINISMOS POSTPORNO Y TRANS
POST-PORN AND TRANS-FEMINISMS

- 19:00 HITZALDIA/CONFERENCIA/LECTURE
EMMES OF POWER: PHOTOGRAPHY AND QUEER POLITICS
 Del Lagrace Volcano
- 20:00 HITZALDIA/CONFERENCIA/LECTURE
DEVENIR PERRA: FEMINIDADES INSURGENTES Y EXTREMAS
 Itziar Ziga
- 21:00 PERFORMANCE-HITZALDIA/CONFERENCIA/LECTURE
FLORI-CULTURA SUBVERSIVA
 Orgia

UZT/04/JUL 22:00
TALLERRA/TALLER/WORKSHOP
HARDCORE PUNK. POSTPORNO PUNK
PRÁCTICO. ¡SE ACABÓ LA TEORÍA!

Maria Utopis

UZT/05/JUL 16:00
TALLERRA/TALLER/WORKSHOP
TESTING THE LIMITS

Shu Lea Cheang

UZT/05/JUL **SOIRÉE FEMINISMPORNOPUNK**

- 20:00 PERFORMANCE-AURKEZPENA/PRESENTACIÓN/PRESENTATION
FEMINISM AND PORNOGRAPHY
 Annie Sprinkle, Elizabeth M. Stephens
- 22:30 PERFORMANCE-TALLERRA/TALLER/WORKSHOP
 Shu Lea Cheang
- PERFORMANCE, ELECTRONIC MUSIC, SPOKEN WORD
PORNO-TED-KLOSSAL
 Black Sun Productions
- PERFORMANCES
 Nadege Piton & Lazlo Pearlman, Diana Janyent Pomoterrorista
- MUSIC
 Lolito poWer (Post-punk industrial, Breakcore)

EGITARAUJA/PROGRAMA/PROGRAMME



L'art després dels feminismes

Sèrie de seminaris PEI obert
26 i 27 de gener; 23 i 24 de febrer;
30 i 31 de març, de 18 a 21 h



I. ON VA SER (O ES VA PERDRE) EL QUE ÉS POLÍTIC

Aquest seminari mirirà d'activar la relectura d'algunes pràctiques i discursos històrics en el context espanyol dels seixanta i setanta, i es fonamentarà en casos d'estudi com els de Fina Miralles i Esther Ferrer. Es tracta de possibilitar la lectura del conceptualisme des del feminisme (i a la inversa), però també d'interrogar aquest espai d'activació del que és polític entre les dues pràctiques.

Dilluns 26 de gener

Entre conceptualismes i feminismes: el cas de Fina Miralles

Participants: Assumpta Bassas, Jesús Carrillo i Pilar Pascual

Dimarts 27 de gener

Pràctiques performatives, pràctiques polítiques: el cas d'Esther Ferrer

Participants: Jorge Luis Marzo, María Ruido i Joan Pablo Wier



II. MICROPOLÍTIQUES TRANSMARICABOLLERES. ACTIVISMES TORCATS ABANS I DESPRÉS DE LA SIDA

Aquest seminari pretén analitzar els moviments polítics i activistes homosexuals, feministes i *indigenes*, i de quina manera l'impacte de la sida ha afectat les polítiques d'identitat i estratègies de representació en els últims trenta anys. Es tracta de reconsiderar dues línies dialèctiques la tensió de les quals es potria situar, d'una banda, en la memòria de la integració i del reconeixement social i, de l'altra, en la disidència i el rebuig de formes de visibilitat hegemòniques, en un espectre de referència que abasta des de singularitarisme com Ocaña, Nazario i Camilo fins a col·lectius com La Radical Gai i LSD. Així, el títol al·ludeix a la manera en què aquest activisme s'han construït al llarg del temps a través de ruptures i continuïtats, i s'han recuperat o enfrontat a un llegat ideològic i polític que responia a un moment històric concret.

Dilluns 23 de febrer

Activismes homosexuals i el front feminista *Andrés*

Participants: Alberto Mira, Eugeni Rodríguez i Enquer Pineda

Dimarts 24 de febrer

Impacte de la sida en les polítiques d'identitat de les minories sexuals

Participants: Fernando Villamil, Ricardo Llamas i Eulària Karakola

Aquest treball sorgeix de la consciència que la politització de l'art no pot implicar l'essencialització d'un «gènere» polític per a l'art; d'una manera anàloga, l'ambigüitat de les pràctiques artístiques és el que es veu interpel·lat i qüestionat per les aportacions de les teories feministes i *queer*. Aquesta serà, doncs, una ocasió per reconsiderar el paper de la crítica institucional, pedagògica i expositiva, el lloc i la problemàtica política de la identitat, i els coneixements i les formes de subjecció en l'art.

Aquest trimestre, com una part del seu taller de recerca, els alumnes del Programa proposen aquestes tres seminaris oberts al públic:

III. ABSORCIÓ I RESISTÈNCIA: RETÒRIQUES IDENTITÀRIES I MARCS DE VISIBILITAT

Aquesta proposta de seminaris té dos objectius relacionats entre si. D'una banda, examinar algunes estratègies discursives i expositives al voltant de les pràctiques artístiques i la representació sexual minoritària de la dècada dels noranta a l'Estat espanyol. De l'altra, posar en evidència la tensió que hi ha entre marcs de visibilitat que dilataren el potencial polític d'aquestes pràctiques i aquells que les volen repol·litzar, promovent la irrupció de subjectivitats crítiques.

La primera sessió proposa resumir alguns usos curatorials concens, que posen de manifest possibles tensions entre discursos i pràctiques expositives. En especial, interessa fer èmfasi en l'apariació a l'Estat espanyol de la noció de *queer* i revisar-ne críticament el seu significat. La segona sessió abordarà marcs i estratègies de visibilitat alternativa, que es construïren com a espais de resistència i que ens permetran traçar noves genealogies de la producció artística i discursiva estatal.

Dilluns 30 de març

Retòriques identitàries gais, teoria *queer* i horitzó hegemònic

Participants: Juan Vicente Alago, Xèber Asakintan i Marel Cien

Dimarts 31 de març

Dins o fora: batalla i friccions entre marcs de visibilitat

Participants: Miguel Benlloch, Cabeller/Cabeller i Popolnikaruk

Informació

Auditori MACBA. Entrada gratuïta

Alimentació lliure

pe@macba.cat

Tel: 93 481 79 00

Inscripcions

A partir del dilluns anterior a cada seminari (19 de gener, 16 de febrer i 23 de març) a www.macba.cat i a la recepció del Museu (excepte els dimarts)



MAC BA Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Sujetos visibles/ historias visuales

Los relatos feministas,
queer y trans frente
a la historiografía del arte

Seminario

Viernes 8 de mayo
y sábado 9 de mayo de 2009



La relación entre arte, feminismo y micropolíticas sexuales se ha convertido durante los últimos años en uno de los ejes a partir de los cuales se están llevando a cabo iniciativas relevantes de la historiografía dominante del arte. Al rescate crítico de figuras como Adrian Piper, Judy Chicago, Nicole Eisenman, Katharina Sieverding, Esther Ferrer, Casey Farris, Tami, Jilgus Kinsch, Carlos Lepper o Ocaña, hay que añadir la proliferación

de exposiciones colectivas, que, partiendo a menudo de la genealogía norteamericana, intentan rastrear otras historias y reflejar otras miradas. Pero, ¿cómo entender este silencio institucional? ¿Se trata de una copresencia despolitizada o de la voluntad de reinscribir las narraciones hegemónicas de la historia del arte? ¿Cuál es la relación de las políticas de identidad feministas, gays y lesbianas con estos proyectos historiográficos?

¿Cómo afecta la crítica epistemológica que el proyecto moderno de archivo? ¿Cómo se reinventan en estas nuevas narrativas figuras como Warhol, centradas en el proyecto historiográfico dominante? ¿Cuáles son las relaciones entre visibilidad, representación pública, identidad, poder y subjetivación que dibujan estas historiografías subalternas?

El seminario propone tres sesiones monográficas:

Viernes 8 de mayo, de 18 a 21 h

EL GRAN RELATO Y LA HISTORIOGRAFÍA FEMINISTA

A partir de los años sesenta, autoras como Lucy Lippard, Laura Mulvey, Griselda Pollock y Linda Nochlin, con su visión crítica hacia la mirada masculina y las estructuras patriarcales del arte, pusieron en tela de juicio la historiografía dominante y abrieron la posibilidad de establecer nuevas narrativas desde un posicionamiento diferencial. Sin embargo, este proyecto crítico al encontrarse con un nuevo consenso institucional que absorbe sus demandas de representación para transformarlo en frívolos multiculturalistas y especulativos de la diferencia. ¿Cómo entender la actual representación institucional del «feminismo» como movimiento artístico? ¿Cuáles son las consecuencias del llamado «globo performativo» en la redefinición de la identidad y cuál es el impacto de esta desnaturalización en la posibilidad de una historiografía feminista del arte? ¿Cómo repensar la relación entre historia, visibilidad y feminismo desde presupuestos que tomen en consideración las construcciones interseccionales de raza, clase, sexualidad o corporeidad?

LISA GAIL COLLINS:

Arte y movimientos sociales de los años sesenta y setenta en los Estados Unidos

MARINA GRZINIC:

Un posicionamiento teórico-político del feminismo en Europa del Este: el caso de la performance y del feminismo en la ex Yugoslavia

ELISABETH LEBOVICI:

After the show... About the show go on! Las mujeres en las exposiciones del siglo XXI

Sábado 9 de mayo, de 11 a 14 h

ARCHIVO GAY O ARMARIO POP? WARHOL Y LA INVENCIÓN DE LA HISTORIOGRAFÍA QUEER

La institución y la circulación de las películas eróticas que Warhol realizó entre 1963 y 1969, así como de la colección privada de imágenes y objetos que el artista guardaba en su casa —en The Factory— le generó una mutación en la comprensión de su obra, pero también en las nociones del pop y del arte gay. La obra de Warhol, epítome de una disputa entre la historia del arte, los estudios culturales y la teoría queer, es hoy el síntoma de la búsqueda de un nuevo marco historiográfico desde donde repensar el consenso, la visibilidad, la sexualidad y las políticas de identidad durante la guerra fría y su relación con la producción artística.

RICHARD MEYER:

Lo que me enseñó Warhol

JUAN ANTONIO SUÁREZ:

Revisando el archivo queer:

Warhol-anfetamina-ruido-sexualidad

JOSÉ ESTEBAN MUÑOZ:

Itinerarios no-coactivos para la latitud:

Warhol, Montero y otros

Sábado 9 de mayo, de 16 a 20 h

HISTORIAS PARA TECNOCUERPOS. POLÍTICAS POSTIDENTITARIAS Y PRÁCTICAS QUEER Y TRANSGÉNERO

Después de la crisis del sida y de la abstracción de las políticas de identidad en los aparatos de normalización, se han encontrado nuevas formas de activismo y de intervención en la esfera pública que surgen de usos desviados de las tecnologías de producción de identidad. La cultura electrónica, la extensión del neoliberalismo y el cambio de las relaciones geopolíticas

han modificado las condiciones del activismo y las posibilidades de creación de micropolíticas que exigen nuevas estrategias de resistencia. Al deconstruir las dialécticas masculino/femenino, hetero/homosexual, los movimientos poscoloniales, queer y transgénero cuestionan la historiografía dominante y sus formas de visibilidad. Asimismo ponen en tela de juicio las historiografías diferenciales y abren el riesgo de producir otras invisibilidades.

CATHERINE LORD:

Notas sobre la ternura

TIM STÜTTGEN:

Intelecto precario: arte, sexo, trabajo

inmaterial y capital corporal, notas

sobre la problemática y las posibilidades

para una bohemia queer

FRANK WAGNER:

Las políticas de la representación: sexualidad,

sida, género: conceptos curatoriales

y prácticas expositivas

Participantes

Lisa Gail Collins es profesora de Historia del Arte en Vassar College (Nueva York) donde enseña cursos sobre arte visual y cultura material afroamericana, historia interdisciplinaria afroamericana, pensamiento feminista, y movimientos sociales y culturales del siglo XX en Estados Unidos. Es autora de *The Art of History: African American Women Artists Engage the Past* y *Art by African American Artists: Selections from the 20th Century*. Es coautora de *African American Artists, 1929-1945: Photo, Drawing, and Painting in the Midwestern Museum of Art* y coautora de *New Thoughts on the Black Arts Movement*.

Marina Grzinic es filósofa, artista y teórica. Trabaja en Ljubljana y Viena. Es profesora de prácticas artísticas posconceptuales del Instituto de Bellas Artes de la Academia de Bellas Artes de Viena e investigadora del Instituto de Filosofía del Centro Científico y de Investigación de la Academia Eslovena de las Ciencias y las Artes de Ljubljana. Asimismo, trabaja por cuenta propia como teórica de medios, crítica de arte y comisaria. Su libro más reciente es *Re-Politicizing Art, Theory, Representation and New Media Technology*. Ha trabajado en el ámbito del videoarte desde 1982. Asimismo, en colaboración con Ana Šušter, ha llevado a cabo más de cuarenta proyectos de videoarte. www.grzinic-susler.si

Elisabeth Lebovici se doctoró en Estética en 1983, después de haber cursado Historia del Arte y Filosofía en la Universidad de París y Nanterre. Entre 1979 y 1980, fue becaria del Programa de Estudios Independientes del Whitney Museum. Crítica de arte desde 1984, ocupó el puesto de redactora en jefe de *Beauvoir* y *Art Magazine*, antes de que el periódico francés *Libération* la contratara como crítica de arte y cultura de 1991 a 2006. Actualmente es periodista independiente, escribe el blog le-beau-vie.blogspot.com y colabora con la web www.pogonics.fr y la emisora de radio France-Culture.

Richard Meyer es profesor adjunto en el departamento de Historia del Arte y director de Proyectos Contemporáneos de la Universidad del Sur de California (USC). Meyer es el director fundador del programa de Estudios Visuales de la USC, consorte programa que voluntariamente dirige el primer estudio. Es autor de *Outlets Representation: Grouping and Homogeneity in Twentieth-Century American Art*, que recibió el premio Charles C. Ebbel del Museo Smithsonian de Arte Norteamericano en 2003 por la excelencia de sus estudios. También escribió con Anthony Lee *Wagner and Nihil City*. Más recientemente, fue comisario de *Warhol's Jew: Sin Perpetro Recuerdo* en el Museo Judío de Nueva York y el Museo Judío Contemporáneo de San Francisco. Su ensayo «Artists Sometimes Have Feelings» recibió el Art Journal Award otorgado por la

College Art Association en 2008. Actualmente, Meyer está concluyendo dos proyectos editoriales: un libro con titulado con Catherine Lord, *Art and Queer Culture, 1885 to the Present* (que se publicará en 2009) y una breve historia del arte contemporáneo en Estados Unidos titulado *What was Contemporary Art?*.

Juan Antonio Suárez es profesor en la Universidad de Murcia. Es autor de los libros *Belle Boys, Drag Queens, and Superstars: Avant-Garde, Mass Culture and Gay Identity in the 1960s Underground Cinema* (1996), *Pop Music: Noise and the Reinvention of the Everyday* (2007), *Jim Jarmusch* (2007) y de numerosos artículos. Algunos ensayos recientes son: «La materialidad y el arte de género», en *EXTRAORDINARIO*, 9 (2008), «The Punto Rican Lower East Side and the Queer Underground Grey Room 32» (2008), «Structural Film: Noise in Self-Making», editado por Karen Beckman y Jean Ma (2008) y «Myth, Matter, Queerness: The Cinema of Marie Menken, Willard Maas, and the Gryphon Group», en *Grey Room*, 36 (agosto de 2009).

Joel Eustach Muñoz es profesor y jefe del departamento de Estudios de la performance de la Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York. Escribe sobre cuestiones de género y raza en relación con las críticas experimentales. Es autor de *Disidentification: Queers of Color and the Performance of Politics* y de *Cruciating Utopias: The Thin and Thine of Queer Fantasy* (edición de 2009).

Catherine Lord es profesora de artes visuales de la Universidad de California (Irvine). Es artista, escritora y comisaria cuyos trabajos tratan sobre el feminismo, la sexualidad cultural y el colonialismo. Es autora de la narración experimental en texto e imagen *The Summer of Her Bulbous: A Cancer Impressionist*. Ha publicado ensayos críticos y ficciones en numerosas publicaciones. Actualmente colabora con Richard Meyer en un libro titulado *Art and Queer Culture, 1885 to the Present* (Plaid Press) y está preparando un proyecto titulado *The Effect of Tropical Light on White Men*.

Tim Stüttgen obtuvo una licenciatura en estudios cinematográficos por la Universidad de Middlesex (Londres) y la Universidad Libre de Berlín. Estudió Bellas Artes en la HGBK de Hamburgo, posgraduación que en la Academia Jan van Eyck (Maastricht) y estudios de género en la Universidad Humboldt de Berlín. Stüttgen actúa, escribe y publica dentro y fuera de las estructuras institucionales y recorre la *dragqueen* Timi Mei Monigati. Actualmente está editando la selección de textos *Post-Pure Politics* y prepara un segundo simposio de políticas posqueer.

Frank Wagner vive y trabaja en Berlín. Con *Wahld! AIDS - An Exhibition about Living and Dying* (Berlín, 1988) ideó la primera exposición en Alemania sobre arte y sida a la vez que presentó ACT UP New York y *Goat Furry* en Berlín. Hasta 1998 ha experimentado con el tema del sida en varios formatos expositivos. En 2006 preparó una exposición: *queer sobre género, vida y deseo en las artes visuales desde 1960* con el título *The Right Square* en el Museo Ludwig (Colonia), y organizó una retrospectiva sobre Félix González-Torres en el museo de arte contemporáneo Hamburger Bahnhof (Berlín). En 2008 ideó y concretó una destacada exposición de grupo queer con el título *Gender makes sense* para el Museo Cobra de Amsterdam/Amsterdam.

Información

Este seminario forma parte del PEI (Programa de Estudios Interdisciplinarios)

Con servicio de traducción simultánea

Asistencia MACBA. Entrada gratuita

Almuerzo limitado. Sin reserva de plaza previa

peimadrid@macba.cat / Tel: 93 481 79 00

www.macba.cat

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y TEORÍA FEMINISTA DEL ARTE: NUEVOS DEBATES I

*Directoras: Xabier Arakistain,
Lourdes Méndez*

A principios de los años setenta del siglo xx un número significativo de historiadoras feministas del arte empezaron a revisar el canon utilizado para construir el valor social, estético y artístico de las obras producidas por las artistas. Esa revisión, a la par que permitió recuperar un número significativo de artistas mujeres y de obras ignoradas por la historia del arte, abrió vías de reflexión muy diversas que se han ido desarrollando gracias al incremento de las investigaciones sobre la situación de las artistas y de sus obras en el campo artístico. Sin embargo, al igual que la historia feminista del arte, dichas investigaciones todavía gozan de escasa legitimidad académica. Por ese motivo, el objetivo de este curso es el de proponer una panorámica de las principales aportaciones de la historia feminista del arte, incidiendo en las problemáticas teóricas y políticas a las que deben hacer frente las investigadoras feministas para seguir desarrollando un conocimiento libre de las estructuras sexistas que han orientado la construcción de las ciencias sociales y humanas.

http://montehermoso.net/pagina.php?m1=24&m2=4&m3=&id_p=80

Contacto | Suscribir | Buscar
 EUSKERA / ENGLISH

m
 montehermoso

El Centro
 Agenda
 Exposiciones
 Acción cultural
 Educación
 Convocatorias
 Publicaciones
 Centro de documentación
 Comunicación / Prensa
 Archivos

Publicaciones gratuitas. Proyecto CONTRASEÑAS
DOC

Boletín cuatrimestral que funciona a modo de documentación y guía educativa del ciclo audiovisual "Contraseñas: nuevas representaciones sobre la femineidad". Texto explicativo de la comisaría, junto a fichas razonadas de las obras expuestas.

contraseñas pasos 00 montehermoso	disparos eléctricos desarra elektrikak electric shots montehermoso	contraseñas con la vida apoi 02 montehermoso	contraseñas problematiza feminilitea errotatu problematisation of femininity montehermoso	contraseñas 04 montehermoso	contraseñas 05 montehermoso
contraseñas 06 montehermoso	contraseñas 07 montehermoso	contraseñas 08 montehermoso	contraseñas 09 montehermoso	contraseñas 10 montehermoso	contraseñas 11 montehermoso
the gaze and the apparatus of new media 12 montehermoso					

Documento 05

El proyecto CONTRASEÑAS está compuesto por 12 ciclos cuatrimestrales comisariados por 12 profesionales del panorama nacional e internacional y se llevará a cabo a lo largo de 4 años.

CONTRASEÑAS pretende mostrar y documentar la pluralidad de líneas de crítica y creación artística que, desde perspectivas feministas, se han desarrollado en formato audiovisual desde la década de los sesenta del siglo XX. El objetivo del proyecto es el de desvelar, cuestionar y rebatir los mecanismos y el sustrato sexistas de la iconografía artística dominante sobre las mujeres y la femineidad.

Para diseñar el proyecto CONTRASEÑAS se han tomado como punto de partida las diferentes etapas por las que ha transitado el Movimiento Feminista en Occidente, desde sus orígenes ilustrados en el siglo XVIII, hasta la actualidad. El conjunto de luchas feministas que, en diferentes periodos históricos, se han plasmado en reivindicaciones que conciernen a derechos políticos y civiles (derecho a la educación, al voto, al trabajo asalariado, a la reproducción, etc.,) cristalizan, a finales de la década de los sesenta del siglo XX, en demandas de justicia social para las mujeres que, por vez primera, empiezan a plasmarse en el arte originando un conjunto de obras que forman parte de lo que un número creciente de autores/as denomina como "arte feminista". Un conjunto de obras en las que el cuerpo sexuado, entendido por las artistas como un artefacto cultural cargado de sentidos sociales, está muy presente.

De forma creciente, y hasta la actualidad, el arte feminista se va a centrar en el cuerpo como metáfora de la agenda político-social pendiente. Las obras visuales que

forman parte del "arte feminista" desvelarán que el sexo, el género, la sexualidad o la "raza" no son productos "naturales", sino construcciones sociales que sustentan -y se nutren- de las ideologías sexuales y raciales hegemónicas. Las artistas que se sienten interpeladas por las luchas feministas denunciarán a través de sus obras las relaciones asimétricas entre los sexos y destacarán que la femineidad (y la masculinidad) son artefactos culturales que deben analizarse puesto que transmiten y sustentan los estereotipos de sexo, género, sexualidad y "raza". Dichos estereotipos contribuyen a perpetuar la opresión de las mujeres y de otros sujetos históricos minorizados por su sexo, "raza", o práctica sexual.

La suma de obras y artistas que, desde la década de los sesenta, han seguido ese camino, y que se define como "arte feminista", se considera actualmente como la vanguardia del siglo XX que más profundamente ha revolucionado la institución Arte (lo que comúnmente entendemos como Arte con mayúsculas). Esto es debido a que, desde esa perspectiva, se ponen en tela de juicio los códigos hegemónicos socio-sexuales y los de la institución Arte, colocándose en un primer plano la problemática de la representación. Esto significa interrogarse sobre quién representa a quién, desde qué punto de vista, y cómo lo hace, sin perder de vista los diferentes sistemas de representación visual (artística, cinematográfica, publicitaria) que siguen construyendo y transmitiendo estereotipos de sexo, género, "raza" y sexualidad que contribuyen al mantenimiento de la desigualdad.

Curso introductorio a la Historia del Arte del siglo XX

Una aproximación desde las diferencias de género

Cuando se cumple la quinta edición del **Curso Introductorio a la Historia del Arte del s. XX**, queremos presentar una visión diferente de la historia oficial del arte, que de alguna manera hemos venido ofreciendo hasta el momento.

Sin perder el carácter introductorio que caracteriza este curso, comenzamos una serie de versiones anuales, donde bajo la dirección de destacados/as profesionales e investigadores/as, se confeccionen nuevos programas.

Este año, invitamos a la profesora de la Universidad Autónoma de Madrid, Patricia Mayayo, a elaborar un temario que tenga como hilo conductor la diferencia de género como categoría para analizar y acercarnos desde otro prisma a las producciones artísticas, movimientos y tendencias del arte del s. XX.

Patricia Mayayo es Máster en Historia del Arte por la Case Western Reserve University (Ohio, EE.UU.) y Doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. En la actualidad, es profesora de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid y coordinadora del Máster Oficial en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual organizado por el Museo Reina Sofía y la Universidad Autónoma de Madrid.

Entre sus publicaciones destacan los libros: *Frida Kahlo. Contra el mito* (Madrid, Cátedra, 2008), *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid, Cátedra, 2003), *Louise Bourgeois* (Hondarribia, Nerea, 2002) y *André Masson: Mánifastas* (Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2002).

DEAC

Departamento de educación
y acción cultural del MUSAC

TEL: 987 091 101 - e-mail: deac@musac.es

2009-2010

Jueves de 12:00 a 13:30 h.

* Inscripto viernes 15 de enero y 12 de febrero

Salón de actos del MUSAC



MUSAC

Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León

Avda. Reyes Católicos, 24

24008 León (España)

Tel.: +34 987 39 10 00

Fax: +34 987 39 11 11

musac@musac.es

www.musac.es

HORARIO

De martes a viernes:

Mañana: de 10:00 a 15:00 h.

Tardeo: de 17:00 a 20:00 h.

Sábados y domingos:

Mañana: de 11:00 a 15:00 h.

Tardeo: de 17:00 a 21:00 h.

Lunes cerrado.

ENTRADA GRATUITA

La recepción cierra a las 14:30 y a las 19:30 h.

El desarrollo de las salas se iniciará quince minutos antes del cierre.

DEAC

Departamento de educación y acción cultural del MUSAC



Curso introductorio a la Historia del Arte del siglo XX

Una aproximación desde las diferencias de género

"Prohibido asomarse al exterior", así recuerdo que rezaban unos pequeños cartelitos adheridos a las ventanas de los trenes en mi temprana infancia, y como supe años después, desde hacía ya algunos años en los trenes de la RENFE.

En un sentido literal, el cartel advierte sobre los peligros físicos de asomar la cabeza por la ventanilla del tren, pero nada podría definir mejor en tan pocas palabras el ánimo del régimen: prohibido ver, escuchar, saborear o contrastar otras experiencias "exteriores", es decir, fuera de nuestro estado nacional-católico, pero por supuesto, también estaba prohibido más allá del monolitismo impuesto por el régimen. Las experiencias y tradiciones externas eran malas, eran peligrosas, eran antipatrióticas. Y así nos construimos durante décadas, temerosos y temerosas de la contaminación, resguardados y resguardadas de las libertades personales que comenzaban a luchar en los países de nuestro entorno más próximo. O más bien, así lo imaginaban los guardianes del régimen, porque como ya apuntaba en 1971 Manuel Vázquez Montalbán en su "Crónica sentimental de España", las relecturas, la ironía y las reinterpretaciones de las mitologías de la dictadura han estado siempre presentes, al menos tras la abrumadora represión directa de los años 40, como estrategias de resistencia micropolítica (tal vez las únicas posibles en ciertos momentos durante el largo y brutal régimen del general Franco). El cine, la copla, el fútbol... todo era susceptible de proponerse como metáfora en momentos donde hablar y mirar "doble" eran posibles formas de comunicación política.

Pero, ¿soñar en el cine o comunicarse con la escondida intención de la doble lectura de la letra de un bolero sostiene o alienta la resistencia contra la dictadura? Sin mitificar ni sobrevalorar la capacidad de agenciamiento político de estas estrategias, y tratando de reflexionar sobre sus posibles articulaciones colectivas, "Prohibido asomarse al exterior" quería proponer un espacio de pensamiento común intergeneracional donde, a partir de algunos textos visuales y textuales, deconstruyamos el marco de elaboración de nuestros cuerpos, nuestras sexualidades, nuestros vínculos personales y sociales, y nuestras subjetividades a partir del tardo-franquismo y la Transición y, aún más, tratemos de localizar las pervivencias y las herencias de la dictadura en nuestras vidas y nuestras relaciones para poder superarlas a través de los relatos y las imágenes.

Prohibido asomarse al exterior se divide en 9 sesiones de trabajo colectivo: La 1ª sesión nos servirá para tomar contacto como grupo, elaborar un plan de trabajo y compartir los materiales de inicio. Las sesiones 2, 3, 4, 5 y 6 estarán dedicadas al visionado y debate de 5 sesiones dobles de cine y vídeo, así como a la lectura y comentario de un pequeño dossier de textos que manejarán todas las personas participantes.

MUSAC

Museo de Arte y
Sonido de León



museo
*León

"PROHIBIDO ASOMARSE AL EXTERIOR"

Miradas críticas sobre la construcción de los cuerpos y las subjetividades del tardo-franquismo y de la Transición.

Taller de María Ruído en colaboración con el DEAC MUSAC
MUSAC, Abril-Mayo 2010.



Apuntes desde un feminismo que no llegó al poder

CRISTINA GARAIZABAL

De donde parto

Soy activista feminista desde los comienzos del movimiento feminista en 1975. Esto, además de revelar mi edad explica también mi recorrido. Formé parte de la lucha antifranquista y participé en la gestación del movimiento feminista de nuestro país, primero en Barcelona y posteriormente en Madrid. Siempre me han interesado los asuntos relacionados con la sexualidad y las identidades. Soy psicóloga y eso no se puede olvidar fácilmente: me interesan no solo las estructuras (imprescindibles para entender muchos asuntos), sino también y de manera especial nuestra construcción como sujetos y, en consecuencia, todo lo relacionado no solo con los aspectos materiales de nuestra existencia sino con los aspectos subjetivos, las emociones, la parte racional y también irracional de las personas, lo simbólico, lo inconsciente, las incongruencias y crisis en las que las personas nos vamos construyendo y creciendo.

Y por último, quizás por haber vivido la época de represión franquista cuando era muy joven, me interesa la transgresión, generar rebeldías, llamar la atención sobre los aspectos menos visibles de nuestra cotidianidad.

A todo esto se suma el que cada vez más me muevo en la incertidumbre. Incertidumbre un poco molesta al principio, dado que todos buscamos seguridades, pero que hoy tengo que reconocer que ha sido el acicate para una búsqueda continua de respuestas y un planteamiento permanente de nuevos interrogantes que han ido conformando un pensamiento crítico, nunca satisfecho y en continua evolución. Quizás porque creí en la teoría marxista y después vi los límites que esta tenía para comprender cabalmente la realidad, he deconstruido muchas de las seguridades con las que me movía en el terreno teórico y en su lugar tengo más preguntas que respuestas acabadas, sé lo que no me sirve pero huyo de afirmaciones tajantes y cerradas. No puedo obviar el pasado, es más, ni lo niego ni reniego de él. Todo lo contrario, lo reivindico porque creo que sin él no estaría, ni individual ni colectivamente, donde estoy.

En la actualidad existe una conciencia generalizada entre los jóvenes de que la igualdad entre los sexos es un valor que, en buena medida, se ha conseguido. Así vemos que coexiste una nueva concepción de la igualdad de los sexos con situaciones que, aunque muchas se manifiestan de manera diferente de las de antaño, siguen siendo situaciones o concepciones sexistas que implican desigualdad y subordinación para las mujeres.

Hemos alcanzado importantes cotas de igualdad pero creo que es una igualdad construida en masculino. Las mujeres se han incorporado a trabajos y áreas que antes eran consideradas exclusivas de los hombres pero no se ha dado el proceso inverso. Así, los datos sobre trabajo doméstico o cuidados de niños

y ancianos revelan que siguen siendo mayoritariamente las mujeres quienes cubren esas tareas. Asimismo, las desigualdades en el mundo del trabajo asalariado aún son importantísimas y lo mismo sucede con los puestos de dirección de grandes empresas, instituciones estatales o económicas por mucho que tengamos un gobierno paritario. Se han generado nuevas formas de feminidades y masculinidades pero los estereotipos tradicionales de género continúan perviviendo, aunque no con la fuerza y la exclusividad que tenían en otros tiempos.

En este sentido creo que la lucha feminista sigue teniendo plena vigencia. Pero a la vez entiendo que un 97,9% de gente joven manifieste que nunca ha pertenecido a una organización feminista. Creo que el feminismo mayoritario actual no llega a las generaciones jóvenes.

Cuando empezamos, con errores y excesos, el feminismo era transgresor, nacía formando parte de unas concepciones más generales basadas en el respeto, la libertad y la reivindicación de los derechos humanos. Confiábamos en la capacidad de transformación de las personas para establecer unas relaciones más justas e igualitarias. Frente a la desvalorización social de lo femenino nos sentíamos orgullosas de ser mujer y transmitimos ese orgullo a muchas mujeres, pero nunca pensamos que por el hecho de serlo siempre tuviéramos la Verdad o que fuera una patente de bondad frente a una supuesta maldad de los hombres. Nunca creímos en bondades o maldades intrínsecas en función de ser hombre o mujer. Denunciábamos las desigualdades y las injusticias que se cometían contra las mujeres, pero sabíamos que las mujeres pueden ser víctimas y también verdugos.

Ese bagaje creo que fue el que hizo que nos ganáramos tantas simpatías y que el feminismo fuera capaz de impulsar un verdadero movimiento que transformó leyes, mentalidades y realidades sociales.

Sin embargo parece que parte de este bagaje se ha perdido en el feminismo que hoy es mayoritario. Se han perdido matices, se ha simplificado ideológicamente, se han dejado de lado valores universales (denuncia de la represión, reconocimiento de la libertad de expresión, el derecho a equivocarse y cambiar de conducta...) y frente a ello se ha ido imponiendo una visión cada vez más estrecha y sectaria de las relaciones humanas.

El feminismo de hoy dirige sus mayores ímpetus a conseguir leyes que repriman o discriminen a los hombres opresores. Por ejemplo, la penalización de los clientes en el caso de la prostitución o el endurecimiento de penas en los casos de maltrato.

El feminismo mayoritario es excesivamente simplificador, atribuye la situación de desigualdad de las mujeres a un único factor: los deseos de dominación masculina. Eso se considera como la única causa de la violencia de género o como la única motivación de los clientes de la prostitución. En la realidad, las situaciones son más complejas, y tienen que ver con múltiples factores que se ignoran olímpicamente.

Este feminismo mayoritario resulta además muy cómodo para las instituciones y el Gobierno porque reduce el sexismo a las relaciones individuales y a la identidad individual, en lugar de comprender el conjunto de relaciones e instituciones que genera, reproduce y mantiene el sexismo. Así, ante el grave problema de la trata de seres humanos se lanzan campañas contra

los clientes de la prostitución como si estos demandaran esclavas sexuales y no servicios sexuales previamente pactados. Además, logran un amplio consenso social basado en la falsa creencia de que por este camino es posible acabar con los complicados problemas sobre los que se legisla. Son, por lo tanto, rentables electoralmente aunque sea a costa de instrumentalizar e infantilizar a las mujeres, que se considera que deben ser “protegidas”, quieran o no, como es el caso de las trabajadoras del sexo. De paso este camino contribuye a enmascarar los problemas sociales, que quedan reducidos a una tipificación penal.

El feminismo tradicional está en crisis y no conecta con buena parte de la gente joven. Y sin embargo, las mujeres como grupo no están en pie de igualdad con los hombres y queda mucho por hacer en este terreno. ¿Qué debe transformarse de las teorías y prácticas feministas para hacer de estas un instrumento útil para cambiar las relaciones sociales? ¿Hasta dónde difuminar las categorías de género o las sexuales para dar entrada a todas las personas en disonancia con los géneros establecidos y a la vez, poder seguir rebelándonos ante las discriminaciones que siguen sufriendo las mujeres, los gays, las lesbianas, las personas trans, las putas, etc.? ¿Cómo cuestionar estas categorías y, a su vez, utilizarlas siempre que nos sirvan para llamar la atención sobre problemáticas concretas? ¿Cómo evitar caer en establecer nuevas categorías que resulten tan cerradas y excluyentes como las que venimos cuestionando? ¿Por qué no abrir el feminismo a los hombres?

Obviamente no pretendo responder en este artículo a esas preguntas. Sería de una gran osadía no carente de prepotencia, intentar dar respuesta a los retos que hoy tenemos planteados. Solo a través del debate entre nosotras de las nuevas propuestas que podamos hacer, así como de la respuesta de las mujeres y de la sociedad ante ellas, podremos esbozar el camino por el que seguir avanzando.

En este artículo tan solo pretendo apuntar algunos elementos que creo que han influido en la situación actual y en las polémicas que se dan entre los diversos feminismos. Quiero apuntar puntos de fricción y debate que constituyen hoy una línea de diferenciación entre el feminismo mayoritario, que se ha institucionalizado bastante, y otra posición feminista que recoge lo mejor de la tradición feminista de nuestro país.

El surgimiento de nuestro movimiento feminista

El año 1975 fue clave para el movimiento feminista de nuestro país. Las Naciones Unidas declararon ese año como el Año Internacional de la Mujer y bajo ese “paraguas” muchas mujeres y grupos feministas celebraron múltiples reuniones preparatorias de las Primeras Jornadas de la Liberación de la Mujer, que se celebrarían en Madrid en diciembre. El 20 de noviembre moría el dictador y, todavía en la clandestinidad, se reunieron mujeres de toda España para levantar su voz y marcar un hito en la historia de nuestro país: el movimiento feminista comenzaba su andadura en una España arrasada por cuarenta años de franquismo, cuya concepción de las mujeres había sido la de fieles esposas dedicadas al servicio del varón y reproductoras de la especie.

Cartel de las II Jornadas
Feministas Estatales, Granada,
diciembre de 1979



Las conclusiones de estas Jornadas reflejan claramente el contexto en el que se encontraban las mujeres y las diversas posiciones que se daban en el naciente movimiento feminista.

En los años siguientes se celebraron diversas Jornadas Feministas en casi todas las zonas del país, destacando entre todas ellas la de mayo de 1976, en Barcelona: las Jornadas Catalanes de la Dona en las que casi tres mil mujeres debatieron sobre “lo divino y lo humano”, discusiones que incidieron socialmente ya que los medios de comunicación se hicieron eco de forma indescriptible para los tiempos que corrían.

Los debates dieron lugar a la necesidad de creación de grupos feministas que llevaran a cabo acciones imprescindibles para avanzar en el largo camino de la emancipación de las mujeres. Las Asambleas de Mujeres, Frentes Feministas, Asociaciones Feministas, etc., tenían unas características comunes y absolutamente novedosas en relación a las formas de organización y funcionamiento de las organizaciones políticas, sindicales, vecinales o estudiantiles: eran de carácter asambleario y las decisiones se tomaban entre todas; rechazaban las jerarquías en su interior y no tenían Juntas Directivas ni nada semejante. No obstante, la existencia de los grupos no era sencilla. Tenían que combinar un activismo más que desenfrenado (motivos no les faltaban) con el ejercicio que se dio en llamar la autoconciencia (vocablo traducido del inglés). Es decir, crear el espacio necesario para ayudarse mutuamente a elevar el nivel de concien-

cia feminista de cada integrante del grupo. Esta combinación enriqueció a los grupos por lo que tenía de complementarización, de no permitir ser engullidas por aquel activismo que exigía la realidad de las mujeres: desconocimiento de la propia sexualidad, la anatomía masculina como destino de las mujeres, heterosexismo a tope y negación del lesbianismo, penalización del adulterio, de los anticonceptivos y del aborto. Al mismo tiempo impedía que ante el descubrimiento del feminismo, las feministas se “miraran el ombligo” insensibles ante el dolor de tantas y tantas mujeres.

Pero el movimiento feminista no solo aportó novedades a las organizaciones políticas, sindicales y sociales en materia organizativa. Sus aportaciones se extienden también a qué es lo que se considera susceptible de la acción social, sindical y política. Como plantea Empar Pineda:

En lo que se ha venido llamando “la práctica política”, el movimiento feminista ha hecho innovaciones de cierta trascendencia. Hay un lema que el feminismo ha puesto en circulación desde sus comienzos (“lo personal es político”), por entender que en aspectos bien importantes de la vida de las personas –que hasta entonces se venían considerando asuntos privados, ajenos por tanto al quehacer público– se ejercía opresión, desigualdad y, en no pocas ocasiones, tiranía. Consecuentemente, lanza a la arena de la batalla social y política muchos de esos elementos de la vida “privada”.

La mayor parte de las consignas feministas –por fuerza, sintéticas, como toda consigna– aluden a la necesidad de considerar asuntos de la vida cotidiana de las personas como merecedores de ser considerados sociales, políticos, susceptibles, por tanto, de la actividad central del movimiento: “Manolo, la cena te la haces tú solo”, “Yo también he abortado”, “De noche y de día queremos caminar tranquilas”, “Sexualidad no es maternidad”, “Mujeres somos, mujeres seremos, pero en la casa no nos quedaremos”, “Somos lesbianas porque nos da la gana”, “Democracia en la calle y en la cama”... Expresiones, todas ellas, de situaciones mucho menos privadas de lo que nos gustaría (porque en ellas están interfiriendo continuamente las clases rectoras de la sociedad, a través de cientos de mecanismos de lo más variado), y, finalmente, porque nuestras vidas, la totalidad de nuestra vida, y no la vida dividida en parcelas, es lo que interesa al movimiento feminista.

De este modo se imprime un giro de muchos grados en las concepciones dominantes en la izquierda, obligando a considerar, a partir de ese momento, como objeto del quehacer social muchas de las cosas que, bajo el sello de lo privado, encubrían opresiones, insatisfacciones, sufrimientos y miserias. Con ello, el movimiento lanza un gran desafío a una izquierda ciertamente anquilosada y poco proclive a la curiosidad, a la crítica, a someter sus ideas y prácticas a constante debate, estudio, crítica, renovación.

Así, junto a las grandes reivindicaciones sociales –contra la explotación de la fuerza de trabajo, contra la guerra, los ejércitos, el servicio militar obligatorio, contra la OTAN, contra la represión...–, el movimiento feminista planteó con idéntica fuerza y con el mismo nivel de importancia cuestiones como el derecho al aborto, a una maternidad libremente decidida, la libre opción sexual, la libertad personal, etc. Junto a la explotación en el mundo laboral plantea la explota-

ción en el mundo doméstico, desvelando, de este modo, el papel que juega el sistema de familias en el mantenimiento del orden social burgués y patriarcal, y el carácter arbitrario de la adjudicación a las mujeres –por el mero hecho de serlo– de las tareas domésticas, que tantos beneficios reporta a los hombres de todas las clases y categorías sociales. No es gratuito afirmar que, como resultado de todo ello, el movimiento feminista ha hecho cambiar, en buena medida, la consideración de lo social y lo político con la irrupción de lo personal.¹

Los debates sobre violencia y sexualidad: el feminismo cultural. La lucha contra la normativización

También, desde el principio del movimiento feminista en nuestro país, la sexualidad fue uno de los elementos importantes de debate y cuestionamiento: reivindicación de las mujeres como seres sexuales, diferenciación entre sexualidad y reproducción, defensa del deseo lésbico como posible para todas las mujeres, etc. En esta primera época la sexualidad era vista como algo positivo que hasta entonces, en la España franquista, nos había sido negado a las mujeres.

En la segunda mitad de la década de los ochenta las polémicas sobre sexualidad en el interior del movimiento se recrudecen al calor de los debates sobre la violencia machista, apareciendo el lado oscuro de esta: agresiones sexuales, acoso sexual, pero también la pornografía y la prostitución, que van a poner sobre el tapete las concepciones no solo sobre la sexualidad, sino también sobre los géneros y las relaciones entre mujeres y hombres. El papel de la sexualidad masculina en las agresiones sexuales (“todo hombre es un violador en potencia”), la concepción de la heterosexualidad y de la propia sexualidad, tanto de hombres como de mujeres todo ello va a plantear nuevos debates y diferencias dentro del movimiento. Unas diferencias que cristalizaron en 1989 en las Jornadas Feministas de Santiago con los debates sobre la violencia machista, especialmente en las discusiones sobre si la pornografía era o no la causa de las agresiones sexuales a las mujeres.²

Para un sector del feminismo, que bebe del “feminismo cultural norteamericano”, el núcleo fundamental de la opresión de las mujeres es el dominio sexual de los hombres sobre las mujeres, partiendo de que todos los hombres están unidos, por encima de sus diferencias, para defender el poder patriarcal. Conciben la sexualidad masculina y femenina como dos sexualidades antagónicas e irreductibles en las que la heterosexualidad no es una preferencia sexual de las mujeres, sino una relación de dominación donde las mujeres solo pueden ser víctimas o colaboradoras de los hombres. Consecuentemente, lo “natural” son las relaciones amoroso-amistosas entre mujeres por lo que se propugna un “lesbianismo político”, completamente desexualizado. Conceptualizan como “sadismo cultural” al conjunto de prácticas sociales que favorecen y propugnan la violencia sexual y condenan la pornografía y la prostitución por ser manifestaciones prácticas del sadismo cultural. Asimismo desconfían de las mujeres transsexuales por considerarlas “hombres que expropián el cuerpo de las mujeres”.

Frente a estas posiciones, manifestadas fundamentalmente en los debates sobre pornografía y publicidad, las representantes de otro sector del feminismo partíamos de unas concepciones bien diferentes. Considerábamos la



Cartel de manifestación de trabajadoras del sexo, Hetaira, Madrid, 2011

sexualidad como una construcción cultural susceptible de ser investigada, valorada y transformada. Partíamos de que la experiencia sexual de las mujeres contiene elementos de represión y vivencias de peligro, pero también ganas de exploración y placer. Además veíamos que el peligro no solo viene de la violencia machista, sino también de la interiorización del modelo sexual dominante. Dábamos importancia a la simbología y las representaciones en los análisis de la sexualidad, constatando que mujeres y hombres no son meros receptores de la cultura dominante ni objetos pasivos, sino que juegan, subvierten y se resisten a ella. Un buen ejemplo de ello son las relaciones *butch-femme* entre lesbianas o la existencia de las *drag queens*. En resumen, nos parecía fundamental que la lucha contra la violencia fuera unida a la lucha por ampliar las cotas de placer y libertad sexual de las mujeres y de las minorías sexuales. En relación a la violencia sexual partíamos de considerarla fruto de las relaciones de poder de los hombres sobre las mujeres y no de la sexualidad masculina, y entendíamos la sexualidad como un vector de opresión con autonomía respecto al género, aunque estén interrelacionados. Como resultado de ello la sexualidad no puede ser analizada exclusivamente desde una óptica feminista.

Estas dos concepciones están en la base de las profundas divergencias que hoy se aprecian en relación a los asuntos relacionados con la sexualidad y que dan pie a feminismos divergentes, cuando no opuestos con enconamiento.

Las putas: la sexualidad en el punto de mira

En 1993 se presentaron por primera vez en el movimiento feminista las trabajadoras del sexo. Un sector, hasta entonces, olvidado cuando no vilipendiado, desde las teorías feministas al uso en aquellos momentos.

Hasta entonces las prostitutas se sentían censuradas por las feministas y a la inversa, las feministas sentían que la sola existencia de la prostitución era un agravio para todas las mujeres.

¿A qué se debía este malentendido? Por un lado las prostitutas pretendían que apoyáramos sus reivindicaciones como prostitutas. Por otro, a las feministas, apoyar a las prostitutas en sus reivindicaciones nos parecía que era apuntalar



Cacerolada contra el Ayuntamiento de Madrid convocada por Hetaira

la ideología patriarcal, al aceptar la existencia de la prostitución sin cuestionamiento. Poníamos como condición *sine qua non* para nuestro apoyo, el “No a la prostitución”. Desde estas posiciones era difícil un acercamiento pues, de manera implícita, criticábamos a las putas por el hecho de serlo y nos hacíamos eco de la consideración generalizada de que ese es el peor oficio que una mujer puede desempeñar, y no solo por las condiciones en las que se desarrolla, sino por lo que significa para las mujeres en general que unas cuantas “vendan su cuerpo” y, particularmente, a través del sexo.

Las posiciones feministas de entonces, que hoy sigue manteniendo el feminismo abolicionista, partían de un gran desconocimiento de la realidad de las prostitutas (así como de otras muchas situaciones por las que pasaban las mujeres) y se tendía a hablar de generalidades, con una alta dosis de abstracción y sin preocuparnos por la realidad concreta ni escuchar a quienes están viviendo esas situaciones. Asimismo, se consideraba la sexualidad como algo “sagrado”, como algo que compromete más que cualquier otro tipo de actividad. Una opinión tan buena o mala como cualquier otra, pero en absoluto generalizable. También existía una cierta tendencia a “victimizar” a las mujeres, haciendo hincapié en las condiciones discriminatorias que estas padecen pero sin reflexionar suficientemente sobre su capacidad de reacción ante ellas. Junto con lo anterior, cierta tendencia normativista, llevaba a enjuiciar esta actividad como indigna en sí misma y a establecer cierta valoración moral de quienes la ejercen.

Todas estas ideas responden, en buena medida, a una idea muy clásica del feminismo, copiada de otras teorías de cambio social, basada en la formación de una vanguardia que sabe cuáles son los “verdaderos” intereses de las mujeres y que ve a estas como un todo homogéneo, sin fisuras (un sujeto revolucionario en sentido fuerte: la Mujer). Junto con esto, en el trasfondo de los debates también están las polémicas feministas sobre la sexualidad que plantea el “feminismo cultural norteamericano”, y que aquí tienen cierta influencia a principios de los noventa conformando, en cierta medida, una de las líneas divisorias entre los diferentes feminismos.

En 1995 nació Hetaira,³ con la finalidad de crear un espacio de intercambio entre mujeres donde se pudiera cuestionar el estigma que pesa sobre las prostitutas, así como atender a sus demandas concretas y apoyar su constitución

como sujetos de derecho. Pretendíamos subvertir el significado de la categoría “puta”, despojándola de sus contenidos patriarcales –mujeres “malas”, sin deseos propios, “objetos” al servicio de los deseos sexuales masculinos– y reivindicarla resaltando la capacidad de autoafirmación, de autonomía, la libertad de las trabajadoras sexuales, por considerar que esto suponía un acto de afirmación feminista de primer orden.

Posibilitar, cuidar y alimentar esta alianza entre mujeres ha sido la base de nuestro colectivo. Luchar contra el estigma que recae sobre las putas es cuestionar uno de los pilares de la ideología patriarcal: la idea de que existen “buenas” y “malas” mujeres. Una idea que, pese a todos los cambios que se han producido en este terreno, nos divide y cataloga a las mujeres en función de nuestra sexualidad.

Aunque la prostitución no es un delito, socialmente sigue siendo enjuiciada desde la moral, sea esta la moral dominante o responda a un supuesto “deber ser” feminista. Porque la sexualidad sigue estando teñida de moralina y, especialmente, en el caso de las mujeres. Por ello se considera peor el que sea una mujer la que oferta servicios sexuales porque, a pesar de los avances que se han dado en este terreno, “sexo y mujeres” siguen manteniendo una relación contradictoria en las ideas dominantes sobre la sexualidad. Para las mujeres siguen rigiendo mandatos sexuales más estrictos que los que rigen para los hombres y se cargan las tintas sobre los peligros que el placer y la sexualidad tienen para ellas, estableciéndose socialmente ciertos límites a la iniciativa sexual de las mujeres que no existen para los hombres. La “puta” es la representante por excelencia de estos límites. Su estigmatización y la condena moral que recae sobre ellas son la expresión del castigo con el que la sociedad responde a la transgresión de estos mandatos sexuales y sirve para modelar la sexualidad de las mujeres en su conjunto.

El mito sexual patriarcal de la entrega ilimitada de las mujeres a los hombres actúa en las visiones tradicionales sobre la prostitución y en determinadas visiones feministas en las que se invisibiliza la capacidad de decisión y de negociación de las prostitutas. Esta invisibilidad, que se traduce en una victimización extrema de las trabajadoras del sexo, impide que podamos ver su transgresión de los mandatos patriarcales. Quizás por ello socialmente resulta



Rueda de prensa de
trabajadoras del sexo, Hetaira,
Madrid, marzo de 2007

difícil aceptar su independencia personal y económica, y la opinión popular tiende a verlas siempre explotadas por chulos o proxenetas, imagen bastante lejana de la situación real de la mayoría de prostitutas, pero que se refuerza en muchos de los discursos y políticas institucionales y de la que se hacen eco con frecuencia los medios de comunicación.

El proceso de estigmatización que sufren las trabajadoras sexuales hace que por el hecho de desarrollar esta actividad se las considere una categoría particular de personas: mujeres traumatizadas, trastornadas, víctimas extremas de las circunstancias, sin capacidad de decisión sobre sus propias vidas. Las prostitutas no son consideradas como trabajadoras sino como “putas” y toda su vida es valorada bajo este prisma.

El aumento de la presencia de mujeres inmigrantes trabajadoras sexuales ha sido la excusa perfecta para el desarrollo de los planteamientos abolicionistas y su aceptación por parte de las instituciones políticas. El hecho de que generalmente lleguen de manera ilegal, la falta de papeles, así como el que se dediquen al ejercicio de la prostitución en un país donde no está reconocida legalmente favorece todo tipo de abusos sobre las inmigrantes que tienen menos recursos económicos. Esta situación ha servido de pretexto para definir la prostitución como violencia de género, no teniendo en cuenta las condiciones que favorecen que algunas prostitutas sufran diferentes formas de violencia sino considerando que es la prostitución en sí y, por lo tanto, los hombres con su demanda lo que hace que estos abusos sean posibles. Nuevamente, como desde esa corriente del feminismo se hace también en otros asuntos, se crea el binomio agresor/víctima y se reduce todo a un conflicto de género.

Ante los problemas que provoca el estigma, las trabajadoras del sexo responden de formas muy diversas. Con frecuencia, el trabajo sexual es vivido por las mujeres que lo ejercen con grandes dosis de ambivalencia y, muchas veces, su vida está llena de las contradicciones personales que implica el ejercicio de esta actividad. Son mujeres educadas, muy a menudo, en las ideas tradicionales sobre la sexualidad femenina y para las que el estigma de “puta” representa el límite que han transgredido. Eso hace que se sientan “malas mujeres” y que vivan su trabajo a veces de manera vergonzante y otras con destellos de autoafirmación y orgullo, por haber conseguido una situación económica bastante buena y haber sido capaces de tirar hacia adelante de manera independiente.

Esta ambivalencia no se tiene en cuenta y generalmente, al hablar de la prostitución, se tiende a mostrar exclusivamente su lado oscuro y victimista: el control social, la represión, la desprotección, los abusos y la vulnerabilidad que padecen las trabajadoras, pero se oculta el aspecto transgresor que representan las prostitutas autoafirmadas como profesionales. Y, aunque duela reconocerlo, en este ocultamiento ha colaborado de manera muy activa un sector del movimiento feminista que sostiene posiciones abolicionistas y que considera a las prostitutas autoafirmadas como “traidoras” al género y a la causa feminista.

Este sector de mujeres autoafirmadas, profesionalizadas y que se reivindicaban a sí mismas con orgullo, es el que se quiere ocultar cuando se habla de la prostitución desde una óptica victimista y sobreprotectora, asimilándola toda a violencia de género, esclavitud sexual o trata. Palabras con fuertes resonancias emocionales pero que sirven de poco para entender las diferentes situaciones

que se dan en el ejercicio de la prostitución. Sirven para hacer demagogia pero no para empoderar a las trabajadoras del sexo, a las que se niega su capacidad de decisión, su libertad y su autonomía para hacer con su cuerpo lo que quieran.

Pero a pesar de todas las dificultades, en los años noventa las trabajadoras sexuales empezaron a organizarse siguiendo el ejemplo del movimiento de gays y lesbianas.

En estos años han sido cada vez más las trabajadoras del sexo que se han mostrado como tal y han plantado cara a los desafueros y atropellos que se han dado contra ellas por parte de vecinos o instituciones. También en estos años se ha dignificado la imagen de las trabajadoras del sexo en los medios de comunicación y se ha abierto el debate social sobre la prostitución, obligando a muchas organizaciones sociales y a los partidos políticos a abordar el asunto, siendo cada vez más los sectores que se manifiestan a favor de defender los derechos de las trabajadoras del sexo.

A toda esta actividad no ha sido inmune el movimiento feminista, donde el debate sobre prostitución se ha intensificado, polarizándose las posiciones. Frente a la posición tradicional de considerar la prostitución como violencia de género y, en consecuencia, proponer su erradicación o abolición sobre la base de penalizar a clientes y proxenetas, se ha abierto paso otra corriente que apuesta por el reconocimiento de derechos.

Para poder abordar estos asuntos de manera consecuente ha sido necesario huir de unilateralidades y mantener una mirada amplia, una mirada feminista integradora de las diferentes causas y problemas que confluyen en la realidad concreta. Huir también de fundamentalismos ideológicos y de las grandes abstracciones para ver y apoyar las estrategias concretas que este sector de mujeres utiliza para autoafirmarse y tirar para adelante en un mundo que no es ni mucho menos ideal. Asimismo, ha sido necesario cuestionar cierta visión binaria que partía de que las cosas malas que les pasan a las mujeres se deben, exclusivamente, a la maldad de los hombres y de su sexualidad.

Otras Voces Feministas

En marzo de 2006 se dio a conocer una nueva red feminista, la corriente de opinión Otras Voces Feministas,⁴ que en su Primer Encuentro, celebrado en Madrid en octubre de 2006, manifestó su apoyo a las organizaciones pro-derechos de las prostitutas y aprobó unas conclusiones en la misma línea.

Esta corriente nace de un grupo de mujeres vinculadas al feminismo desde los principios del movimiento y que no nos sentimos representadas en las posiciones feministas mayoritarias que se dan en los debates sobre la violencia machista y la prostitución. Pretendíamos expresar un tipo de mirada feminista más amplia, inclusiva y compleja que la que está demostrando el feminismo institucionalizado y que, en muchas ocasiones, aparece como si fuera el único.

A los dos años de Gobierno del PSOE y después de la aprobación de leyes como la Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género, la Ley por la que se modifica el Código Civil en materia de derecho a contraer matrimonio (parejas del mismo sexo), la Ley por la que se modifica el Código Civil en materia de separación y divorcio y el Plan Concilia, las repre-

sentantes de este sector de feministas considerábamos importante contribuir a una discusión que enriqueciera tanto el debate feminista como el debate social más general. Para ello publicamos un manifiesto con el título *Un feminismo que también existe* y en el que, entre otras cosas, se planteaba:

Todas estas medidas han sido objeto de debate, no solo en el plano de las opiniones estrictamente políticas, sino también en el terreno del feminismo. Ha habido opiniones feministas ampliamente difundidas que han apoyado determinadas orientaciones y han criticado otras, de forma que el feminismo ha aparecido ante la opinión pública con una sola voz y con una única orientación, mientras que otras voces, como la nuestra, representativas igualmente del feminismo, apenas hemos podido o sabido hacernos oír. Por eso hoy queremos llenar ese hueco y hacer llegar nuestra voz a la opinión pública. Queremos destacar como positivo el interés por abordar problemas que especialmente atañen a las mujeres. Pero no podemos dejar de mencionar la preocupación que nos suscita el desarrollo de una excesiva tutela de las leyes sobre la vida de las mujeres, que puede redundar en una actitud proteccionista que vuelva a considerar a las mujeres como personas incapaces de ejercer su autonomía. Y nos parece también arriesgado que tome cuerpo la idea de que solo con leyes se cambia la vida de las personas. Una legislación adecuada debe, sin duda, ayudar, pero creemos que es la movilización social, el compromiso, la educación y la toma de conciencia individual y colectiva, tanto de mujeres como de hombres, lo que puede finalmente hacernos conseguir nuestros objetivos... Las discrepancias son tan grandes que cabe hablar no solo de posiciones diferentes sino de diferentes concepciones del feminismo y diferentes modos de defender los intereses de las mujeres dependiendo del marco teórico o filosófico desde el que se parta. El enfoque feminista con el que discrepamos defiende determinados aspectos de la ley integral contra la violencia de género que consideramos discutibles y de los que nos sentimos absolutamente ajenas. Entre ellos la idea del "impulso masculino de dominio" como único factor desencadenante de la violencia o como el aspecto determinante. Muchas mujeres feministas pensamos que este no es el único desencadenante y que habría que revisar otros muchos aspectos que siguen haciendo posible la pervivencia de la violencia contra las mujeres, tales como la estructura familiar, entendida como núcleo de privacidad escasamente permeable, que amortigua o genera todo tipo de tensiones; el papel de la educación religiosa y sus mensajes de matrimonio-sacramento; el concepto del amor, presente en la sociedad y en las chicas jóvenes, por el que todo se sacrifica; las escasas habilidades y la falta de educación sentimental que ayuden a resolver los conflictos; el alcoholismo y las toxicomanías... Otro de los problemas de enfoque preocupantes en este tipo de feminismo y claramente presente en esta ley es la *filosofía del castigo* por la que apuesta: el castigo se presenta como la solución para poder resolver los problemas y conflictos sociales [...]. Estas opiniones vertidas desde el feminismo nos parecen carentes de matices y excesivamente simplificadoras, pues atribuyen la situación de las mujeres a un único factor: los deseos de dominación masculina y tienden a presentar a los hombres y a las mujeres como dos naturalezas blindadas y opuestas: las mujeres, víctimas; los hombres, dominadores [...]. La imagen de víctima nos hace un flaco favor a todas las mujeres, pues no tiene en consideración nuestra capacidad para resistir, para hacernos un hueco, para dotarnos de poder, porque no ayuda tampoco a generar autoestima y empuje solidario entre las mujeres. Demasiado tiempo hemos sido consideradas menores de edad o desprotegidas y sometidas a una excesiva tutela de las leyes. Y lo mismo



Presentación del I Encuentro Otras Voces Feministas, 2006

se puede decir de la visión simplificadora de los hombres; no existe, en nuestra opinión, una naturaleza masculina perversa o dominadora, sino ciertos rasgos culturales que fomentan la conciencia de superioridad y que, exacerbados, pueden en ciertos casos contribuir a convertir a algunos hombres en verdaderos tiranos. Desde nuestro punto de vista, el objetivo del feminismo debe ser el de acabar con las conductas no igualitarias, con las conductas opresivas y discriminatorias; debe ser el de conseguir la igualdad entre los seres humanos, no aniquilar a quienes discriminan u oprimen. Nosotras no deseamos configurar un feminismo revanchista y vengativo, deseamos simplemente relaciones en igualdad, respetuosas, saludables, felices, en la medida en que ello sea posible, relaciones de calidad entre mujeres y hombres.⁵

Creo firmemente que uno de los objetivos fundamentales del feminismo es la construcción de las mujeres como sujetos autónomos, no dependientes de los hombres y con capacidad de decisión, aunque los márgenes para que esta capacidad pueda actuar varían enormemente de unas mujeres a otras. En este sentido, creo que las propuestas feministas tienen que contribuir a ampliar estos márgenes, a hacerlas ganar en autonomía y, en definitiva, a empoderar⁶ a las mujeres.

La victimización que se hace de las prostitutas o de las mujeres que han sufrido maltrato no parece una buena estrategia feminista, porque esta victimización no ayuda en nada a cambiar las diferentes situaciones en las que viven. Todas las personas, incluso en aquellas situaciones más terribles y dramáticas, tenemos cierta capacidad para rebelarnos y para hacer algo para cambiarlas, y es a esta capacidad de todas las mujeres a la que las feministas hemos apelado siempre en nuestros discursos. Por ello es importante escuchar y respetar las opciones que toman las mujeres, sin considerarlas sujetos menores de edad necesitados de una protección estatal aun en contra de su voluntad. Incluso en los casos en los que esta protección es necesaria –por ejemplo en algunos casos de violencia de género o cuando se es víctima de trata– no podemos perder de vista cómo reforzar la autonomía y la capacidad de decisión. Nuestro movimiento feminista nació rebelándose contra el tutelaje y el falso proteccionismo de las leyes franquistas que nos consideraban menores de edad, necesitadas de protección legislativa, social, familiar, etc., y esto no podemos olvidarlo aunque

se nos diga que esta protección es para conseguir la igualdad o la libertad y esté basada en axiomas feministas.

El conocimiento y el trabajo con mujeres concretas y diversas nos ha enseñado cómo estas pueden dar la vuelta, y de hecho se la dan, a las situaciones de subordinación con las que pueden encontrarse.

Igualmente discrepo de la consideración de que los hombres en su conjunto y su afán de dominio sean los únicos culpables de los males de las mujeres. La realidad es tozuda y nos demuestra continuamente la complejidad de las situaciones a las que tenemos que enfrentarnos para erradicar la desigualdad, la violencia y las discriminaciones que sufren las mujeres. Reducir esta complejidad a la naturaleza del género masculino y su afán de dominio y tendencia a la violencia no ayuda en nada a seguir avanzando.

La despatologización de la transexualidad⁷

Las Jornadas de Madrid de la Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas de 1993 significaron también la entrada con fuerza en nuestro movimiento de los debates con las transexuales. Muchas de nosotras, en ese momento, no teníamos ninguna duda de que si ellas se sentían mujeres no íbamos a ser nosotras quienes se lo negáramos, aunque no fue así en todos los sitios.

La posición mayoritaria de la Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas ha sido la de reivindicar sus derechos y considerarlas mujeres (u hombres, según los casos) en función de sus sentimientos y convicciones. Pero hoy puedo decir que seguíamos viendo el mundo dividido en mujeres y hombres y, aunque debilitáramos estas categorías y planteáramos que no existían identidades fuertes, nunca discutimos el tema de las “fronteras” (las intersexuales o los transgéneros), si bien desde el principio cuestionamos la idea de que fuera una enfermedad y hablábamos de “una posibilidad más de desarrollo de la identidad de género”, pero sin extraer más conclusiones de ello.

En estos años, dentro del movimiento trans se han dado fuertes debates identitarios, es decir, debates encaminados a definir, más allá de lo que la medicina decía, qué es ser transexual y las diferentes formas de vivir este hecho. En los primeros debates se intentaba establecer fronteras rígidas que definieran lo que era la transexualidad, diferenciándose así de homosexuales y travestis, para visibilizarse, construir grupos y actuar en la esfera pública. Posteriormente, la lucha porque se incluyeran en la sanidad pública sus reivindicaciones sobre las transformaciones corporales permitió que se profundizara en los argumentos que se daban para ello y en el debate de si se trata o no de una patología.

Al calor de la elaboración del nuevo DSM-V (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*)⁸ los colectivos transexuales han lanzado una campaña internacional *Por la despatologización de la transexualidad*, en la que explícitamente se plantea la desaparición de la transexualidad como enfermedad en este manual. La presencia de estos colectivos en las Jornadas Feministas de Granada, en diciembre de 2009, supuso, desde mi punto de vista, nuevos retos al pensamiento feminista.

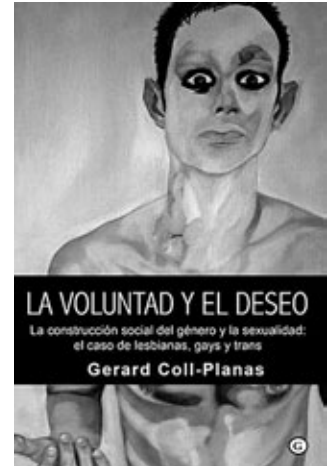
Porque la despatologización implica algo más que el hecho de no considerar la transexualidad una enfermedad. Se reivindica explícitamente la posibilidad de quedarse “en medio”, es decir no sentirse identificados con las categorías de hombre/mujer, como una posibilidad que se adecua mejor a sus necesidades y que resulta más transgresora. De hecho, apuestan por ello como forma de cuestionar el sistema binario de géneros, aunque son también conscientes de lo difícil que es hoy quedarse en un género no identificable y, en consecuencia, defienden también que se puedan dar los tratamientos médicos en la sanidad pública, pero sin la necesidad de considerar la transexualidad como una enfermedad. De hecho así sucede hoy con otros tratamientos, por ejemplo los embarazos y partos, que son asumidos por el sistema público de salud y no son considerados una enfermedad.

Despatologizar la transexualidad lleva a considerarla una de las posibles variables del desarrollo de la identidad de género, tan válida y legítima como otras. En consecuencia, implica cuestionarse la existencia exclusiva de dos géneros y dar visibilidad, legitimidad y validez a las identidades y a los cuerpos que no pueden ser catalogados dentro de los dos géneros binarios existentes, es decir hombres y mujeres, porque existen personas que no se sienten cómodas identificadas con estas categorías. (Por ejemplo en Australia, a raíz de la demanda de una persona transgénero se considera la existencia legal del sexo indefinido).

Otra cuestión que nace al calor de esta reivindicación es la necesidad de cuestionar, también, la verdad sobre la existencia exclusiva de dos sexos. La experiencia de personas trans, intersexuales (algo que está muy invisibilizado porque en nuestras sociedades no se sale del paritorio sin tener asignado un sexo, pero que se da en mayor proporción de la que pensamos, 1/2.000), y asimismo los análisis a los que se ha sometido a las atletas de los Juegos Olímpicos que han batido récords que superaban los masculinos..., todo ello apunta a que no se puede seguir manteniendo que existen solo dos sexos biológicos. Así lo plantea la bióloga feminista Anne Fausto-Sterling en la introducción de su libro *Cuerpos sexuados*: “Simplemente, el sexo de un cuerpo es un asunto demasiado complejo. No hay blanco o negro, sino grados de diferencia [...]. Una de las tesis principales de este libro es que etiquetar a alguien como varón o mujer es una decisión social. El conocimiento científico puede asistirnos en esta decisión, pero solo nuestra concepción del género, y no la ciencia, puede definir nuestro sexo. Es más, nuestra concepción del género afecta al conocimiento sobre el sexo producido por los científicos en primera instancia [...]”⁹

Intersexuales, trans y demás personas que no se sienten ni hombres ni mujeres en nuestras sociedades no son algo anecdótico ni forman una categoría fija y predeterminada. Su existencia nos demuestra las fisuras que tienen las teorías tradicionales sobre el sexo, el género y la sexualidad. Por ello no es suficiente luchar porque no sean discriminados en sus derechos sanitarios y sociales. Esto es imprescindible, pero hay que ir más allá. Tenemos que preocuparnos por que sus vidas sean lo más legítimas, libres y satisfactorias posibles. Como Butler plantea: “Tal vez nuestra lucha sea menos por producir nuevas formulaciones del género que por construir un mundo en el que la gente pueda vivir y respirar dentro de la sexualidad y el género que ya viven.”¹⁰

Portada del libro *La voluntad y el deseo. La construcción social del género y la sexualidad: el caso de lesbianas, gays y trans*, Gerard Coll-Planas, Egales, Barcelona, 2010



Desde el punto de vista teórico, género y sexualidad son dos conceptos que es necesario distinguir y analizar separadamente, pero hay que ser conscientes de sus entrecruzamientos, especialmente en el caso de la homosexualidad y la transexualidad, en el que este cruce es muy patente: la homosexualidad porque cuestiona la complementariedad sexual y la transexualidad porque pone de manifiesto la problemática relación entre sexo y género. Comprender bien los entresijos de esta interrelación, así como las variables a las que puede dar lugar, es algo importante no solo para homosexuales y transexuales sino también para ampliar los márgenes de libertad del conjunto de la población en relación a las formas de ser y amar.

Dar valor y legitimidad a nuevas formas de vivir el género y la sexualidad implica transgredirlos y muchas de las personas que se encuentran en esta situación hacen de la transgresión un elemento central de su práctica política: “la transgresión como potencial revolucionario está basada en la idea de que las cosas inesperadas y excéntricas cuestionan el orden establecido” (Ricardo Llamas, *Teoría Torcida*). También Gayle S. Rubin afirma que “los márgenes y los bajos fondos pueden ser un lugar de rebeldía.”¹¹

En cuestiones relativas a la sexualidad, lo “políticamente correcto” tiene un peso muy grande también en nuestro país de manera que, muchas veces, no salen muchos de los prejuicios que la gente alberga en relación a diferentes expresiones de la diversidad sexual o de género. En ese sentido creo que la transgresión, el plantear cosas muy explícitamente y con cierta provocación, tiene el valor de sacar estos prejuicios y poder así discutirlos.

El problema es cómo combinar esto con el convencimiento, con la labor explicativa y paciente hacia las mayorías para que se desprendan de sus prejuicios, entiendan la legitimidad de la diversidad, la respeten y puedan así cambiar las mentalidades colectivas. En los primeros años del movimiento feminista supimos combinar ambas cosas, pero esto no siempre es fácil.

No obstante, de lo que estoy convencida es de que dar la palabra y visibilizar manifestaciones del género disidentes y, a veces, incalificables, tiene la ventaja

de servir de referente a muchas personas que no se hallan conformes con el género adscrito pero que lo sufren en silencio, intentando “disimular” y sintiéndose “bichos raros y únicos”, con el sufrimiento que eso comporta.

La defensa de la diversidad sexual implica, por un lado, contemplar que las personas que conforman las minorías sexuales puedan estar en pie de igualdad con el resto de la ciudadanía y, por lo tanto, contemplar también sus derechos específicos: por ejemplo los derechos sanitarios de los trans, derechos reproductivos, derechos laborales para las trabajadoras del sexo, etc.

Y por otro lado, implica cuestionar la existencia de dos géneros binarios y defender la libertad para desarrollar la afectividad, la sexualidad y la subjetividad sin los corsés que establecen su existencia. Ahora bien, llegadas a este punto, muchos son los interrogantes en los que también hay que profundizar. Como plantea Gerard Coll-Planas, “la demanda de libertad según cómo se formule puede entrar en colisión con la necesidad de límites tanto para la vida en común como para no caer en el relativismo ético. Vivir en sociedad implica que todos coartamos nuestra libertad para hacer posible la convivencia. Por lo tanto, la demanda de libertad *tout court* entra en contradicción con la necesidad de ser para los demás que hace posible la vida social.”¹²

Decir que género y tendencia sexual son contruidos y, en consecuencia, modificables no quiere decir que tengamos total libertad para que estas modificaciones se puedan dar al antojo de cada cual. No se elige ser trans, homosexual, lesbiana o bisexual. Lo que podemos elegir, como dice Weeks,¹³ es qué hacemos con ello: si lo escondes, si lo llevas a la práctica, si lo politizas, etc. Establecer esta distinción es importante para no alejarse de la mayoría de trans, lesbianas o gays que han intentado cambiar para evitar el rechazo social.

Asimismo, no todas las expresiones de la disidencia sexual y de género son éticamente válidas, pues algunas pueden justificar situaciones opresivas o discriminatorias. Por ejemplo, las relaciones intergeneracionales, según la diferencia de edad entre los participantes, deberían implicar tener en cuenta unos límites y unas consideraciones éticas relacionadas con la capacidad de consentir y con las prácticas sexuales que se lleven a cabo, no siendo suficiente la libertad para expresar tu deseo y para darles carta de validez.

Desde algunos sectores se critican las categorías identitarias o sexuales por el efecto de poder y control que tienen sobre la población. Desde mi punto de vista, creo que las categorías son ambivalentes, y si bien es cierto que tienen un efecto de poder (sirven fundamentalmente para regular la diversidad y excluir a quien no se siente representado en ellas), no es menos cierto que su existencia también da la posibilidad de nombrarse y reconocerse. Y este es un elemento crucial para los grupos oprimidos por sus identificaciones de género o por su sexualidad, ya que estos necesitan apelar a las categorías colectivas para visibilizarse, para construir una fuerza colectiva y luchar así contra la heterodesignación, es decir, contra las definiciones que se han hecho sobre ellos, que los patologizan.

En las primeras manifestaciones de los colectivos transexuales, uno de los empeños fundamentales de estos era definir la transexualidad diferenciándola de otras categorías sexuales, fundamentalmente el travestismo y la homosexualidad, y reivindicando una identidad transexual específica. Creo que esta etapa

fue necesaria porque, como Weeks plantea, “las actuales identidades sexuales de oposición, que desafían la discriminación, son históricamente contingentes pero políticamente esenciales”.

El problema para mí es pensar que estas identidades son “verdaderas”, inmutables o “naturales” y no ser conscientes de que se trata de construcciones sociales y ficciones, pero que son necesarias para afirmar la identidad del sujeto y su pertenencia a una comunidad. Son, por lo tanto, identidades que no están basadas en la naturaleza (aunque lo biológico algo tenga que ver) ni en la verdad, sino en el campo político. Así, la discusión no es la naturaleza verdadera o mítica de la identidad transexual previamente definida, sino su efectividad y relevancia política. Coincido con Coll-Planas: “El reto, pues, es manejar algún tipo de categorías –en el activismo y en lo académico– asumiendo que son falibles, vigilando sus efectos de poder y reconociendo que nunca pueden capturar del todo la realidad. Denunciar los efectos de poder de las categorías sociales no debería derivar, como nos parece que sucede en algunos planteamientos *queer*, en desatender la vertiente de las agresiones, los insultos, los asesinatos, las discriminaciones, en definitiva, de la homo/transfobia.”¹⁴

Es necesario seguir trabajando por forjar un feminismo no revanchista, inclusivo, amplio de miras, que no centre su acción exclusivamente en la reforma de las leyes y que tenga en cuenta que es necesario cambiar también la vida, las mentalidades colectivas; un feminismo que apueste firmemente por conseguir la igualdad entre mujeres, hombres, trans, lesbianas, gays, bisexuales, para poder quedarse y expresarse en las formas de ser y en las prácticas sexuales que a cada cual mejor le vaya para vivir la vida con autonomía, respeto, responsabilidad.

Notas

1. Empar Pineda, “Propuestas emancipatorias del feminismo”, *Iniciativa Socialista*, n° 21, Madrid, 1992.
2. Para profundizar en estos debates, véase Paloma Uría, *El feminismo que no llegó al poder. Trayectoria de un feminismo crítico*, Talasa, Madrid, 2010.
3. Colectivo en Defensa de los Derechos de las Prostitutas, que nace en Madrid compuesto por mujeres provenientes del feminismo y por trabajadoras del sexo.
4. Esta corriente de opinión nació al calor de las discrepancias que un sector de feministas teníamos en relación a las posiciones del feminismo mayoritario que se expresaban, básicamente, en la lucha contra la violencia de género y en el tema de prostitución. Para ver su manifiesto constitucional: www.otrasvocesfeministas.org
5. Extractos del Manifiesto de constitución de la corriente de opinión Otras Voces Feministas, marzo de 2006.
6. Empoderamiento, entendido como proceso a través del cual las mujeres son conscientes de su poder, de su capacidad para cambiar sus condiciones de vida.
7. Este apartado está basado en la intervención realizada en el III Encuentro de OVF, Madrid, abril de 2011.
8. Manual de trastornos psiquiátricos elaborado por la Asociación Americana de Psiquiatría.
9. Anne Fausto-Sterling, *Cuerpos Sexuados*, Melusina, Barcelona, 2006.
10. Leticia Sabsay, “Butler para principiantes”, entrevista, suplemento “Soy”, *Página 12*, Buenos Aires, 8 de mayo de 2009.
11. Gayle S. Rubin, “Notas para una teoría radical de la sexualidad”, en Carole S. Vance (comp.), *Placer y Peligro*, Revolución, Madrid, 1989.
12. Gerard Coll-Planas, *La voluntad y el deseo*, Egales, Madrid, 2010.
13. Jeffrey Weeks, *El malestar de la sexualidad*, Talasa, Madrid, 1993.
14. *Ibid.*

La re-politización del feminismo, activismo y microdiscursos posidentitarios

MIRIAM SOLÀ

Introducción

El presente artículo analiza críticamente la difusión e influencia de las teorías *queer* en las representaciones del género y la sexualidad y en las prácticas políticas de los movimientos feministas, lesbianos y trans del Estado español durante las dos últimas décadas. La importancia filosófica y política que este diálogo ha generado se proyecta en una serie de cambios paradigmáticos en el seno y en los márgenes de las teorías y los movimientos feministas. En primer lugar, hablamos de transformaciones en la forma tradicional de entender el sistema sexo/género que afectan al sujeto de representación política del feminismo. En segundo lugar, se trata de poner en el centro de los debates feministas la especificidad de la opresión sexual, sin que esta esté eclipsada por el género, el cuestionamiento de la norma heterosexual como régimen político y la construcción social jerárquica de la sexualidad. Para ello, se intenta entender cómo se materializan en el contexto del Estado español las mutaciones que ha ido sufriendo el concepto de género hasta dar cuenta no solo de la opresión de las mujeres y articular su lucha, sino convertirse en un instrumento de análisis que sirve para articular otras que se centran en la crítica a la normatividad de género y sexual. El género, si bien en un primer momento era entendido como diferencia sexual, poco a poco ha ido mutando, ampliando sus horizontes, hasta su conceptualización como sistema de opresión que afecta directamente a otros individuos o grupos que el feminismo tradicionalmente no había incluido en su sujeto de representación.

Estas nociones, que implican un cambio en el devenir de las conceptualizaciones y prácticas feministas, comienzan a aparecer de forma incipiente en el activismo feminista del Estado español en los años noventa con LSD y LRG, y se consolidan en la última década a través de un conjunto de microgrupos como Medeak, Guerrilla Travolaka, Maribolheras Precarias, Acera del Frente o Transblock. Colectivos feministas que, por un lado, ponen en cuestión que el sujeto político del feminismo sean solo “las mujeres”, entendidas como una realidad biológica predefinida. Mientras que por otro, desarrollan una serie de discursos y de prácticas políticas dirigidas a la transformación social del sistema de género sin la necesidad de establecerse sobre la base de la determinación de una identidad cerrada. Es lo que se ha venido llamando “activismo social feminista posidentitario.” Esta nueva constelación de prácticas organizativas, discursos y alianzas políticas muestra su potencialidad movilizadora a partir de 2007 en las luchas por la despatologización de las identidades trans, confronta sus ideas en las Jornadas Feministas Estatales de Granada de 2009 y se expresa en las Jornadas Transfeministas (en construcción) de Barcelona, así como en el seminario *Movimiento en las bases*, celebrado en Sevilla, ambos en 2010.¹

Este artículo trata de documentar y adentrarse en esa parte de nuestra historia reciente, cartografiar la emergencia de toda una serie de discursos y prácticas políticas ligadas al feminismo, al movimiento lesbiano y a las luchas de liberación sexual y de género que habitan activamente los últimos diez años de movimientos sociales en el contexto del Estado español. Se trata de un trabajo inacabado porque sus consecuencias están aún por llegar, también parcial porque esta investigación nace como consecuencia de una trayectoria teórica vinculada con mi propia experiencia personal en el campo del activismo transmarica-bollo-feminista. Con el deseo de recuperar y mantener un legado de activismos y experiencias políticas, desde aquí se pretende realizar un análisis crítico del contexto de surgimiento de una serie de micro-discursos y activismos posidentitarios y de su capacidad de transformación social, un mapa crítico de la emergencia del “trans-feminismo”.

De la diferencia sexual a la construcción del género y la politización de la sexualidad. Primeras recepciones de lo *queer*

Tras dos décadas de intensas luchas en torno al aborto, el divorcio, los anticonceptivos, las discriminaciones laborales, profesionales, legales y sexuales, los movimientos feministas y de liberación sexual y de género empiezan la década de los noventa con un problema de fragmentación, institucionalización y desmovilización política. El feminismo más reformista se parapeta tras la denostada “perspectiva de género”, alimentando discursos vacíos que son instrumentalizados por las instituciones a golpe de subvenciones, e incapaz de articular una verdadera transformación de género.² Los movimientos LGBT (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transexuales) más reformistas, tras el periplo de los años ochenta, se consolidan en detrimento de los frentes de liberación y la vertiente política revolucionaria se va transformando, como el residuo de otra época que hay que eliminar, en una instancia de asistencialismo (jurídico, psicológico, de salud, de ocio, etc.) y de reivindicación de reformas legales.³ Desde los sectores más moderados se intensifican los contactos con partidos políticos como el PSOE o IU y todas las fuerzas irán destinadas a obtener una ley de parejas de hecho, el gran caballo de batalla de las organizaciones LGBT durante toda la década de los noventa y parte de la siguiente.



Imágenes de las Jornadas Feministas Estatales, Granada, diciembre de 2009

Pero, por otro lado, en estos años, en el contexto del feminismo autónomo, comienza a surgir de forma incipiente una nueva generación de pensadoras y activistas feministas que marcan una nueva etapa para el movimiento y que apuestan por una reformulación *queer* de los postulados y prácticas feministas. Serán los colectivos LSD y La Radical Gai los que incluyan por primera vez las ideas y discursos *queer* en el contexto del activismo y de los movimientos sociales del Estado español. A través de sus fanzines y debates introducen a autoras como Judith Butler, Teresa de Lauretis o Donna Haraway, entre otras, ajenas no solo para militantes y activistas sino para el propio pensamiento feminista que se produce desde dentro de nuestras fronteras.

De las teorías anglosajonas toman la idea de que el feminismo, en cierta manera, se ha organizado en torno a una visión muy naturalizada del género, el sexo y el deseo. De esta forma se ha determinado la articulación de un movimiento identitario en torno a la categoría mujer que invisibiliza la opresión de las lesbianas o que excluye de sus formas de organización a otros individuos como las personas trans. Interpretan el feminismo como un movimiento que, en su afán por explicar la opresión de las mujeres y articular su lucha, de alguna forma, ha contribuido, por un lado, a reforzar una visión esencialista de los sexos, y por otro, ha dejado de lado la cuestión de la sexualidad.

Como señala Gracia Trujillo,⁴ los discursos de las lesbianas feministas *queer* surgen frente a las limitaciones del feminismo que, salvo excepciones, a lo largo de la década de los ochenta se había mostrado incapaz de poner en el centro de la reivindicación la cuestión de la sexualidad. Durante mucho tiempo los discursos feministas que también priorizaban la lucha contra la opresión sexual además de la de género fueron minoritarios. Las activistas lesbianas a menudo anteponían la unidad del movimiento feminista frente a la incorporación de una serie de demandas propias en torno a la sexualidad que podían poner en jaque la construcción de una identidad articulada alrededor de la categoría mujer. La cuestión de género antecedía en términos de relevancia política a la discriminación por opción sexual. Así que las demandas lésbicas tenían que esperar a la consecución de las demandas de las mujeres en general. Además, muchas de las militantes lesbianas feministas conocían la experiencia de otros contextos donde los conflictos por la importancia de visibilizar la opresión heterosexual habían determinado importantes rupturas. Por ello trataron de evitar conflictos internos en torno al lesbianismo y contribuyeron a la formación de una ilusión de unidad en el movimiento feminista que de alguna forma terminó por subordinar algunas identidades como la identidad lesbiana.

Desde finales de los años ochenta y a partir de los noventa, tras la obtención de una parte de las reivindicaciones del movimiento, el consenso es cada vez más difícil de mantener. Algunas lesbianas feministas comienzan a organizarse, dan la voz de alarma y ponen de manifiesto que esta reducción que ha permitido englobar a las mujeres en una categoría común, posibilitando la unión, también ha contribuido a dejar en segundo plano otras identidades como la lesbiana: "La reacción que se produce entonces es contra una identidad feminista en la que quedan subsumidas diferentes diferencias".⁵ Dichas diferencias se hacen visibles ya en las Jornadas Feministas de Madrid de 1993 a través de ponencias como las de Cristina Garaizabal,⁶ Mónica y Kim Pérez⁷ o de la Comisión Antia-

gresiones de Madrid,⁸ y estallan durante toda la década de los noventa, como reflejan también muchas de las intervenciones de las Jornadas Feministas de Córdoba del año 2000.⁹ Las lesbianas, las trabajadoras sexuales o las mujeres transexuales reclaman unos discursos y unas demandas propias, una agenda que ponga en el centro la cuestión de la sexualidad.

En el Estado español, el término *queer* aparece por primera vez en 1993 en el número 3 de la revista *De un plumazo* del colectivo LRG. Un año después LSD lo utiliza en su fanzine *Non Grata*. Como señalábamos, el papel del colectivo de lesbianas LSD será fundamental en la introducción y difusión de los discursos y prácticas *queer* en el activismo del contexto español. Las activistas de LSD se autodenominan feministas pero mantienen una distancia crítica con el feminismo al mismo tiempo que reconocen su legado. Parten de posiciones feministas pero defienden que el feminismo es un corpus insuficiente, sobre todo, a la hora de analizar la sexualidad.

Otra de las constantes del activismo *queer* es la defensa de la autonomía y un cierto rechazo a la participación en la política formal. En un contexto en el que el movimiento LGBT entra de lleno en la política institucional y centra la mayor parte de sus reivindicaciones en la obtención de reformas legales encaminadas a mejorar la situación de las minorías sexuales, lo *queer* significa una forma de distanciarse de la institucionalización y del reformismo de los movimientos LGBT. Lo *queer* servirá para articular un espacio político autónomo y radical frente a las imágenes normalizadoras y asimilacionistas de la homosexualidad que promueven los colectivos LGBT. Desde principios de la década de los noventa el marco de movilización del movimiento LGBT, como hemos comentado,



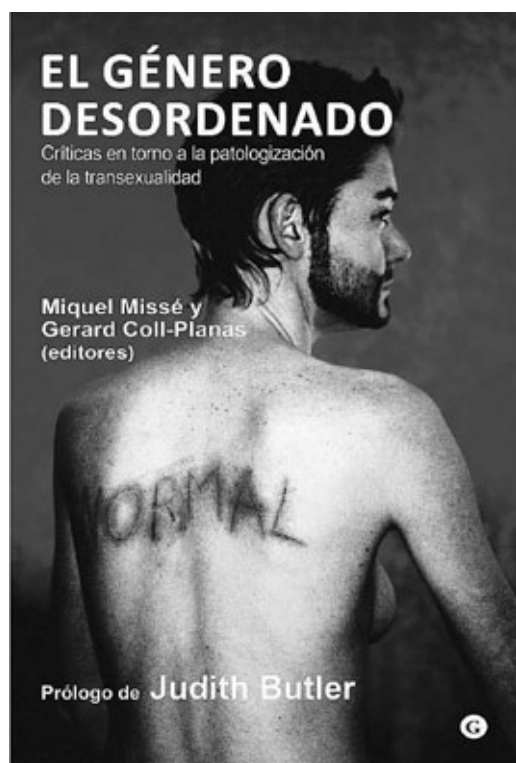
Manifestación Internacional de Lucha Trans e Intersex, Barcelona, 5 de junio de 2010

es la ley de parejas de hecho. En este sentido, la perspectiva *queer* de grupos como LSD cuestiona la pretensión de integración y normalización de las minorías sexuales. La obtención de avances legales es percibida como positiva pero no es compartida como el objetivo central de la movilización: llevar a la calle una crítica radical capaz de producir una verdadera transformación del sistema sexo-género y del heteropatriarcado.

Transexualidad y feminismo. La inserción de las transexuales en el movimiento feminista¹⁰

Otra de esas “diferencias” que va a estallar en los bordes del movimiento feminista en la década de los noventa, dinamitando una vez más la categoría identitaria mujer y produciendo un importante movimiento hacia su deconstrucción y desnaturalización, es la cuestión de la transexualidad. La aparición del movimiento feminista en los años setenta posibilitó un cambio fundamental en la comprensión del género como construcción social frente al naturalismo dominante, que asignaba un lugar esencial a la diferencia sexual. A pesar de ello, el movimiento feminista en muchos lugares seguía articulándose en torno a la idea de “las mujeres” y de una visión rígida de la división de los géneros.

Sin embargo, como señala Cristina Garaizabal,¹¹ el contacto con personas transexuales, transgénero y travestis y su irrupción en el movimiento a partir de



Portada del libro *El género desordenado. Críticas en torno a la patologización de la transexualidad*, Miquel Missé y Gerard Coll-Planas (eds.), Egales, Barcelona, 2010

las Jornadas Feministas Estatales de 1993 hizo que muchas activistas tuvieran que replantearse algunos de los supuestos que subyacían a las teorías y prácticas feministas de los primeros años, y sobre todo supuso un desafío a la rígida división de los géneros. Muchas de las ponencias de dichas jornadas muestran cómo la aparición de las transexuales en el movimiento feminista como sujetos activos dio lugar a importantes debates. Pero también es cierto que las transexuales fueron bien acogidas en el movimiento feminista, sobre todo en la Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas, y que nunca despertaron rupturas importantes como por ejemplo sí sucedió en EEUU.¹² A partir de entonces, mujeres transexuales estarán presentes en la organización del 8 de Marzo de Madrid y comenzarán a formar parte de algunos sectores del movimiento feminista. Siete años más tarde, en las Jornadas Feministas Estatales de Córdoba del año 2000, Kim Pérez introducirá por primera vez el término “transfeminismo” en la ponencia “¿Mujer o trans?: La inserción de las transexuales en el movimiento feminista”.

Durante la década de los noventa y parte de la siguiente los debates en el feminismo acerca de la cuestión trans permitieron a muchas feministas concebir la construcción del género de forma diferente, desde una perspectiva totalmente revolucionaria. Principalmente, estos debates posibilitaron una ruptura con las fronteras de las dicotomías hombre/mujer hetero/homosexual. En definitiva, como señala Judith Butler, en su diálogo, el feminismo y el movimiento transgénero han llevado hasta sus últimas consecuencias la crítica al orden sexual binario, basado en el dualismo naturaleza/cultura, poniendo sobre la mesa que no solo el género es una construcción social sino que puede que el sexo esté tan construido como el género. A partir de su trabajo en la comunidad *queer* de EEUU, Butler observa que existe una relación muy estrecha entre la crítica al sistema de género que hace el feminismo y la crítica del movimiento transgénero al orden sexual binario. La existencia de diversidad de identidades trans es un desafío a la rígida demarcación de los géneros que hacen nuestras sociedades porque pone de manifiesto que la identidad de género no es algo estable ni cerrado sino que se va configurando. Muestra que sexo-género-deseo no son expresiones de un imperativo biológico, ni tienen una base material, y que no hay un principio de coherencia entre ellos. Sobre todo, que existen diversas formas de ser hombre y mujer que no pueden ser englobadas en dos categorías rígidas. Estas clasificaciones pretenden encerrar y controlar la diversidad humana dentro de unos límites que resultan apropiados para el mantenimiento del orden social y provocan discriminación y sufrimiento en todas aquellas personas que escapan a ellas.

Genealogías trans: entre la normalización y la transformación

Pero en nuestro contexto es cierto que no todo el movimiento trans concibe la transexualidad desde el paradigma *queer*, sino que una parte importante del activismo sitúa sus demandas y reivindicaciones en un marco teórico bien distinto.¹³ Por otro lado, también es cierto que muchas personas trans se encuentran lejos de una visión transformadora de la transexualidad. En las comunidades trans encontramos muchas personas cuya vivencia de la

identidad está lejos de querer subvertir el binarismo de género. Coll-Planas analiza los discursos del activismo LGBT distinguiendo entre dos posiciones: normalización y transformación. Señala que ambas posiciones no pueden vincularse de forma estática a determinadas asociaciones o colectivos, ya que podemos encontrar ambos discursos en una misma asociación: "Es cierto que se producen afinidades, más o menos estables a lo largo del tiempo, entre un tipo de discurso y asociaciones concretas"¹⁴ Si hacemos caso a la distinción analítica de Coll-Planas entre la posición normalizadora y la posición transformadora podemos observar que el movimiento trans está fragmentado por dos grandes discursos. Por un lado, el discurso normalizador que explica la transexualidad desde una perspectiva esencialista-biologicista fuertemente ligada a la medicina y a la psiquiatría, y que encuentra su máximo exponente en los discursos del Área Trans de la Federación Estatal de Lesbianas, Gays y Transexuales (FELGT) o en la Asociación de Transexuales de Andalucía. Este tipo de posturas principalmente priorizan la voluntad de integrarse, giran en torno a la demanda de igualdad y enfatizan la voluntad de ser considerados normales. La demanda de igualdad e integración social se concreta en propuestas pragmáticas para conseguir mejoras palpables en detrimento del desarrollo de la vertiente ideológica.

Mientras que, paralelamente, desde hace unos años, están comenzando a emerger una serie de discursos más críticos con la construcción histórica de la transexualidad que para explicar el hecho trans recurren a la sociología, la antropología, la psicología social o a herramientas como la teoría feminista y *queer*. A partir de 2006, en el contexto de la publicación de la nueva Ley de Identidad de Género,¹⁵ comienzan a aparecer en el Estado español una serie de colectivos,¹⁶ de activismos transgénero y feministas, de micropolíticas sexuales y de género que se sitúan de forma confrontativa con el binarismo sexual y de género, con la construcción de la transexualidad como una patología y con las consecuencias de esta definición de lo trans en las personas que viven el género de manera no normativa. Algunos de estos grupos confluyen en la Red por la Despatologización de las Identidades Trans y diseñan la campaña STP (Stop Patologización Trans).

La lucha contra la patologización de la transexualidad es muy reciente y ha tomado muchas ideas del movimiento feminista, transgénero, LGBT y *queer*. Cuando se defiende la despatologización de la identidad trans no se persigue únicamente la desclasificación del trastorno de los manuales de enfermedades, sino que se trata sobre todo de reivindicar que las personas trans deben ser reconocidas como sujetos activos, con capacidad para decidir por sí mismas, de reivindicar la autonomía y la responsabilidad sobre sus propios cuerpos. Aunque se habían hecho otras pequeñas acciones anteriormente, el discurso contra la patologización se presenta públicamente en el Estado español el 7 de octubre de 2007 a través de tres manifestaciones simultáneas en Madrid, Barcelona y París. Desde entonces se ha ido tejiendo una red de alianzas entre grupos y activistas a través de la geografía española que hoy día trabajan unidos bajo el nombre de Red por la Despatologización de las Identidades Trans del Estado español. Desde esta red se dan los primeros pasos hacia una movilización internacional que toma forma en 2009 con la campaña Stop



Lucas Platero en su intervención "La masculinidad de las biomujeres: marimachos, chicanos, camioneros y otras disidentes", Jornadas Feministas Estatales, Granada, 2009

Trans Pathologization-2012 (STP-2012), con el objetivo de reivindicar la despatologización de las identidades trans del próximo DSM-V (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*)¹⁷ y de asegurar la cobertura médica de los tratamientos hormonales y quirúrgicos de las personas trans que así lo demanden. La gran potencialidad de esta campaña, que pretende acabar con la violencia que implica en las personas transexuales el diagnóstico de disforia de género, ha supuesto un punto de inflexión en el movimiento trans de nuestro contexto. Principalmente, ha reforzado los procesos de movilización de las comunidades, ha permitido la articulación de un espacio potente, autónomo y crítico para las luchas trans que en nuestro contexto se encontraban, en gran parte, diluidas en los movimientos LGBT y ha creado una base firme para el surgimiento de una nueva corriente: el transfeminismo.

En este sentido, las Jornadas Feministas Estatales de 2009 han sido un punto de inflexión que ha permitido poner en el centro del debate la cuestión de la fragmentación de las identidades y de la violencia del binarismo sexual y de género pero, sobre todo, la necesidad de incluir la despatologización en la agenda feminista.¹⁸ Unas jornadas donde las identidades trans han tenido una fuerte presencia en distintos niveles. Por primera vez se ha abierto un encuentro estatal a trans masculinos, lo que hizo que las masculinidades fueran tema de importantes debates.¹⁹ Pero también es cierto que esto ha sido posible porque en nuestro contexto el feminismo ya llevaba más de una década visibilizando que "ser mujer" no es algo marcado por la biología, cuestionando la idea de que solo hay dos géneros o dos opciones sexuales estables y de por vida y rompiendo con la coherencia natural entre el sexo y el género.

Dichas jornadas también han sido un disparador importante del llamado transfeminismo. Una serie de colectivos y de activistas feministas, lesbianas y transgénero redactan el primer manifiesto transfeminista del Estado español: “Ya no nos vale con ser solo mujeres. El sujeto político del feminismo ‘mujeres’ se nos ha quedado pequeño, es excluyente por sí mismo, deja fuera a las bolleras, a lxs trans, a las putas, a las del velo, a las que ganan poco y no van a la uni, a las que gritan, a las sin papeles, a las marikas...”²⁰ El surgimiento de una nueva alianza ya estaba sobre la mesa. El movimiento tendrá un espacio de reflexión propio en abril de 2010, las Jornadas Transfeministas (en construcción), celebradas en Barcelona.

Los retos identitarios: construyendo alianzas transfeministas

Con el concepto transfeminismo, en proximidad a los postulados *queer*, algunas organizaciones feministas que surgen en los últimos años han reclamado una palabra que suena mejor que *queer*, algo más tangible, más sencillo de hacerlo propio y que va cargado de potencia y frescura. Al mismo tiempo el concepto ha permitido la articulación de toda una serie de discursos minoritarios, de prácticas políticas, artísticas y culturales que estaban emergiendo en las comunidades feministas, okupas, lesbianas, anticapitalistas, maricas y transgénero.

Esta serie de conceptos, de prácticas políticas y de alianzas se asientan en el Estado español en la década del 2000 a través de un conjunto de grupos que llevan a cabo una serie de estrategias políticas dirigidas a la transformación social del sistema sexo-género-sexualidad sin la necesidad de establecerse sobre la base de una identidad cerrada y que se autoproclaman “trans-marica-bollo-feministas”. Colectivos que parten de una visión fragmentada del sujeto de representación política del feminismo y que defienden una visión del género que trasciende la propia diferencia sexual. Por tanto, ponen en el centro de la representación a otros individuos que el feminismo tradicionalmente no había incluido en su sujeto político, como las personas transexuales o transgénero, las lesbianas masculinas, las *femmes*, las trabajadoras sexuales, las personas discapacitadas, las migrantes, etc. Pero, ¿cuál es la relación entre estas nuevas formas de subjetividad política y la capacidad de transformación social del feminismo? ¿La relativización de las identidades debilita la capacidad transformadora del movimiento? ¿Son prácticas políticas que aunque se reclaman feministas diluyen la opresión específica que sufren las mujeres y/o las lesbianas y/o las personas transexuales?

En primer lugar, el transfeminismo cristaliza la necesidad política de hacerse cargo de la multiplicidad del sujeto feminista. Permite entender el género como un dispositivo de poder que impone las categorías de hombre/mujer y masculino/femenino con el fin de producir cuerpos que se adapten al orden social establecido. El transfeminismo parte de que el género, en interacción con la raza, la clase, la sexualidad y otras marcas diacríticas es un mecanismo de poder que se apoya en el patriarcado y en el capitalismo y cuyas presiones afectan de forma directa y específica a las mujeres, pero también a otros individuos o grupos. Es en este sentido que el transfeminismo permite una conciencia de la opresión

común y unos objetivos de lucha colectivos entre diferentes personas que, aunque no se agrupan bajo una misma etiqueta identitaria, comparten experiencias de subalternidad por motivos de sexo, género y sexualidad. Evidentemente, esto ha sido posible gracias a la mutación que la propia teoría crítica feminista ha provocado en el concepto de género.

La primera cuestión que se nos plantea como feministas es si deconstruir la diferencia sexual puede llevar a un ocultamiento de la asimetría entre hombres y mujeres. Esto es, si la crítica al binarismo de género puede conllevar la invisibilidad de las relaciones desiguales entre hombres y mujeres. Es evidente que es diferente para una mujer y para un hombre transgredir las normas de género. Por ello, es importante distinguir bien entre estas posiciones de poder dentro de la sociedad, es necesario tener presente la jerarquía entre hombres y mujeres. De ahí, la parte de un vocablo que, a diferencia del concepto *queer*, conserva el término "feminismo". De esta forma, se hace cargo de una genealogía, de unas experiencias y de unos vínculos con las luchas feministas que le preceden y permite no olvidar las diferentes posiciones de poder de hombres y mujeres en la sociedad.

Pero el transfeminismo también apunta a la conexión de estas relaciones de poder determinadas por la diferencia sexual con otros vectores de opresión como la raza, la clase, la sexualidad, la etnia, la discapacidad, la procedencia, etc., creando un campo muy fértil para la construcción de potentes alianzas, de una resistencia común. Se trata de un término que quiere situar al feminismo como un conjunto de prácticas y teorías en movimiento que permita dar cuenta de una pluralidad de opresiones y situaciones.²¹ Una apuesta que trasciende la ecuación transexualidad + feminismo = transfeminismo, mostrando así la complejidad de los nuevos retos del feminismo y de las luchas sexuales y de género.

Como señala Teresa de Lauretis,²² el instinto de supervivencia nos advierte de que no podemos contentarnos con una simple definición, con una visión restringida de nuestra individualidad. Ni el color, ni la clase, ni el género, ni la diferencia

Cartel de la manifestación por la despatologización de las identidades trans, Barcelona, 23 de octubre de 2010



lesbiana pueden constituir por separado la identidad ni ser la base de una política de transformación radical. Sin negar ninguna de las determinaciones sociales que nos componen, la crítica activista debe nombrarlas, buscarlas, reivindicarlas, afirmarlas, para poder trascenderlas y volver nuevamente a ellas. En este sentido, el transfeminismo, por un lado, como estrategia política intenta articular estos lugares identitarios de manera clara, de forma temporal. Permite nombrarnos como mujeres, lesbianas, maricas, trans o migrantes cuando esto sea necesario. Al mismo tiempo, por otro lado, posibilita dibujar las relaciones que conectan la variedad de identidades que el poder nos presenta como fijas para empezar a crear una base que permita construir alianzas con otros grupos subordinados.

Un nuevo análisis del poder. El género, una categoría que genera violencia

Desde su aparición en la escena feminista a finales de los años sesenta, el concepto de género como categoría analítica y herramienta política ha servido para entender la opresión y la desigualdad de las mujeres y articular una serie de estrategias políticas de resistencia y transformación. En las últimas décadas, en su diálogo con la teoría y los movimientos *queer*, con el deconstruccionismo y el poscolonialismo, el feminismo ha ido gestando un concepto de género mucho más amplio que rompe su vínculo con la diferencia sexual y que trasciende las diferencias y desigualdades entre hombres y mujeres. Todos estos cambios han llevado a que recientemente estemos asistiendo a la proliferación del término “transfeminismo” para nombrar un espacio transfronterizo donde se articulan diferentes análisis y luchas en torno al género y la sexualidad, pero también a otros determinantes sociales como la clase, la raza, la lengua, la procedencia, las capacidades, etc. Por ello he considerado importante analizar las mutaciones que ha sufrido el concepto género en el propio movimiento feminista. Explicar cómo una herramienta recreada por el feminismo para entender la opresión de las mujeres se ha ido transformando hasta explicar y articular la lucha de otros individuos o grupos como las lesbianas, las personas transexuales, transgénero, intersex, gays, etc., que inicialmente no estaban incluidos en ese sujeto clásico de emancipación feminista, y cómo estos cambios se han materializado en lo que se denomina transfeminismo.

Pero, ¿cuáles son los retos políticos que abre esta nueva noción para las diferentes luchas en torno al género y la sexualidad? ¿Qué consecuencias tiene, por ejemplo, la nueva formulación del concepto de género a la hora de entender y analizar las distintas opresiones? ¿A qué hacemos referencia cuando hablamos de violencia de género desde una perspectiva transfeminista? ¿Qué contribución puede hacer una perspectiva feminista *queer* a la hora de pensar la homo-lesbo-transfobia en su relación con el sistema de género y el orden heteropatriarcal?

Son muchos los retos que nos plantea este diálogo trans-feminista-*queer*. Principalmente, se trata de ampliar nuestro concepto de violencias de género,²³ de abordar el género como el elemento central de un sistema opresivo que se encuentra en la base de la violencia que se ejerce no solo hacia las mujeres sino también hacia las minorías sexuales. Es decir, considerar que el mismo sistema

que sustenta la violencia hacia las mujeres está en la base de la homofobia, la lesbofobia y la transfobia. Profundizar en esta relación puede ayudarnos a entender cómo funcionan las opresiones a las que las personas que incumplen las normas de género y sexualidad se ven sometidas, allanar el camino para desarrollar potentes alianzas en los movimientos sociales, dotar a la política de una serie de herramientas para acabar con las desigualdades existentes así como contribuir a una transformación feminista de las relaciones de género.

Notas

1. Para más información de las Jornadas y del seminario mencionado, véase: <http://www.feministas.org/spip.php?rubrique16>; <http://tfenconstruccion.blogspot.com/>; http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=636&Itemid=91
2. En 1983 se crea en el Estado español el Instituto de la Mujer. A pesar de que su creación fue la respuesta a una serie de demandas planteadas por los movimientos de mujeres, es cierto que la participación del movimiento feminista más crítico fue muy escasa. Por el contrario, dicho movimiento asociativo no desempeñó un papel crucial en la fundación y desarrollo del organismo, correspondiéndole dicha iniciativa a los partidos políticos de izquierdas.
3. La emergencia de las organizaciones gays reformistas se inicia en 1991 con la creación de la Coordinadora de Gays y Lesbianas de Cataluña (CGL), que propone un cambio en las posiciones radicales de los frentes de liberación hacia posiciones pragmáticas y culmina con la redefinición ideológica de COGAM (Colectivo Gay de Madrid), que pasa de ser un grupo revolucionario a ser un colectivo moderado. A este respecto también hay que señalar la creación en 1993 de la FELG (Federación Estatal de Lesbianas y Gays) y la inclusión en la Federación en 2001 de Transexualia, con lo que pasa a llamarse FELGT.
4. Gracia Trujillo, *Deseo y resistencia. Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español*, Egales, Madrid, 2008, p. 208.
5. *Ibid.*, p. 114.
6. Cristina Garaizabal, "Me llamo Pepe, me siento María", en *Juntas y a por todas. Jornadas Feministas*, Federación de Organizaciones Feministas del Estado Español, Madrid, 1994, p. 197.
7. Kim y Mónica Pérez, "La transexualidad", *Ibid.*, p. 201.
8. Comisión Antiagresiones de Madrid, "Soy puta. Y ¿Qué?", *Ibid.*, p. 223.
9. Empar Pineda, Cristina Garaizabal y Norma Vázquez, "Aquí, ¿qué pasa con el lesbianismo?", en *Feminismo.es... y será. Jornadas Feministas de Córdoba*, Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, Córdoba, 2001, p. 143.
10. Kim Pérez, "¿Mujer o trans? La inserción de las transexuales en el movimiento feminista", en *Jornadas Feministas Estatales*, Córdoba, 2000, <http://outgender.blogspot.com/2009/12/mujer-o-trans-la-insercion-de-las.html>
11. Cristina Garaizabal, "Transexualidades, identidades y feminismos", en Miquel Missé y Gerard Coll-Planas, *El género desordenado. Críticas en torno a la patologización de la transexualidad*, Egales, Barcelona, 2010.
12. En EEUU la existencia de transexuales en el feminismo dio lugar a posiciones irreconciliables, como la del feminismo cultural que acusó a las mujeres transexuales de reproducir los roles de género más tradicionales, mientras que a los hombres transexuales se les señaló por adoptar el privilegio masculino. En definitiva, se pensaba que las personas transexuales reforzaban los estereotipos sexuales y/o el binarismo de género más tradicional.
13. Véase a este respecto Mar Cambrollé, "La transexualidad no es *queer*", <http://archivo.dosmanzanas.com/index.php/archives/5697>
14. Gerard Coll-Planas, *La voluntad y el deseo. La construcción social del género y la sexualidad: el caso de lesbianas, gays y trans*, Egales, Barcelona, 2010, p. 157.
15. Ley 3/2007, del 15 de marzo, reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al cambio de sexo.
16. Acera del Frente, Medeak, Maribolheras Precarias, Conjuntos Difusos, Guerrilla Travolaka o Transblock son algunos de los colectivos referidos.
17. La catalogación de la transexualidad como un trastorno mental implica que las personas trans deben someterse a una evaluación psiquiátrica para acceder a un tratamiento hormonal y/o quirúrgico. En el caso español, por ejemplo, es necesario entre otros requisitos el de presentar un certificado de diagnóstico de disforia de género acreditado por un/a médica/o o psicólogo/a clínica/o para poder modificar su mención de sexo y nombre en sus documentos oficiales. Actualmente el DSM está siendo revisado y está previsto que aparezca su quinta versión en mayo de 2013. La revisión del DSM es fundamental porque definirá el marco en el que se abordará la situación médica de las personas trans en los próximos años e influirá en la clasificación de la Organización Mundial de la Salud.
18. Miriam Solá y Miquel Missé, "La lucha por la despatologización. Una lucha transfeminista", en *Granada, treinta años después: aquí y ahora*, Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas, Madrid, 2011, p. 183.
19. Raquel (Lucas) Platero, "La masculinidad de las biomujeres: marimachos, chicas, camioneras y otras disidentes", *Ibid.*, p. 405.
20. <http://medeak.blogspot.com/2009/12/manifiesto-para-la-insurreccion.html>
21. <http://bloqueorgullocritico.wordpress.com/about/>
22. Teresa de Lauretis, "Diferencia e indiferencia sexual", en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, "Cuadernos inacabados", n° 35, horas y Horas, Madrid, 2000.
23. "RQTR contra la violencia: ampliando los horizontes de la violencia de género", www.rqtr.org

Bibliografía

- ARISÓ, O. y MÉRIDA, R., *Los géneros de la violencia. Una reflexión queer sobre la violencia de género*, Egales, Barcelona, 2010.
- BUTLER, J., *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2007.
- BUTLER, J., *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos y materiales del "sexo"*, Paidós, Buenos Aires, 2002.
- COLL-PLANAS, G., *La voluntad y el deseo. La construcción social del género y la sexualidad: el caso de lesbianas, gays y trans*, Egales, Barcelona, 2010.
- DE LAURETIS, T., "La tecnología del género", en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, "Cuadernos inacabados", nº 35, horas y Horas, Madrid, 2000.
- FAUSTO- STERLING, A., *Cuerpos sexuados*, Melusina, Barcelona, 2006.
- Feminismo.es... y será. Jornadas Feministas de Córdoba*, Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, Córdoba, 2001.
- FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad*, vol. 1. *La voluntad de saber*, Siglo XXI, Madrid, 2006.
- Granada, treinta años después: aquí y ahora, Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas, Madrid, 2011.
- GRUPO DE TRABAJO QUEER (ed.), *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas "queer"*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2005.
- Juntas y a por todas. Jornadas Feministas*, Federación de Organizaciones Feministas del Estado Español, Madrid, 1994.
- LAQUEUR, T., *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Cátedra, Madrid, 1994.
- MÉRIDA, R. (ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Icaria, Barcelona, 2002, pp. 141-172.
- MISSÉ, M. y COLL-PLANAS, G. (eds.), *El género desordenado. Críticas en torno a la patologización de la transexualidad*, Egales, Barcelona, 2010.
- NIETO, J. A. (comp.), *Transexualidad, transgenerismo y cultura. Antropología, identidad y género*, Talasa, Madrid, 1998.
- PLATERO, R., *Lesbianas. Discursos y representaciones*, Melusina, Barcelona, 2008.
- PLATERO, R., "Transexualidad y agenda política: una historia de discontinuidades y patologización", <http://dce.ucm.es/actividades/jornadas-igtb/pdf/atdownload/file>
- PRECIADO, B., *Manifiesto contra-sexual*, Opera Prima, Madrid, 2002.
- PRECIADO, B., *Testo Yonqui*, Espasa Calpe, Madrid, 2008.
- PONS, A. y SOLÀ, M., "Transfeminismo, violencia, género", *Diagonal Periódico*, nº 147-148, 13 de abril de 2011.
- RUBIN, G. S., "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo", *Nueva Antropología*, vol. VII, 30, México DF, 1986.
- SÁEZ, J. y VIDARTE, P. (eds.), *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Egales, Madrid, 2005.
- TRUJILLO, G., *Deseo y resistencia. Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español*, Egales, Madrid, 2008.
- SOLÀ, M. y MISSÉ, M., "La lucha por la despatologización. Una lucha trans-feminista", *Granada treinta años después: aquí y ahora*, Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas, Madrid, 2010.
- SEDGWICK, E. K., *Epistemología del armario*, Tempestad, Barcelona, 1998.
- WITTIG, M., *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Egales, Madrid, 2006.

Documentos

01

Manifiesto de LSD y La Radical Gai, *Non Grata*, nº 0, Madrid, 1994.

02

Cartel de la Manifestació de Lluita Transgènere, Transsexual i Intersex, Barcelona, 11 de octubre de 2009 y cartel de las *Jornadas Activistas Transfeministas: (re)pensando las prácticas feministas*, Medeak, Donostia-San Sebastián, 28-31 de octubre de 2011.

03

Manifiesto para la Insurrección TransFeminista, 2009.

04

Manifiesto de RQTR ampliando los horizontes de la violencia de género, 2010.

DESDE NUESTRA RABIA ACTIVISTA Y VISIBLE, DESDE NUESTRO ORGULLO BOLLERO Y MARICA: RESPUESTA A LA LESBOFOBIA DE “EL MATEOS”. Non-Grata 0, Madrid 1994

Manifiesto firmado por:

LSD: Lesbianas Saliendo Domingos

La Radical Gai

Este no es nuestro mundo. Reconocernos en él nos es costoso, duro pero imprescindible. Desatarnos de “la norma” nos avoca a Un grito como una única forma de ser o de llegar a ser, a través de Un tiempo y de Un espacio que nos silencia. Aunque también somos cuerpo, presencia, dolor, deseo... sólo es a través de este GRITO, lleno de rabia, utopía y acción cuando realmente somos.

Ser lesbianas o gais para nosotras no es una cuestión moral ni una aséptica opción sexual. Es una realidad deseable, una experiencia de liberación personal y social irreversible, vivida y sentida en proyección cotidiana.

Ser lesbiana o gai en Madrid significa un ir y venir desde sus tabernas y sus bares, un beber y un decir en sus tabernas y bares. Significa el espacio público más concreto donde mostrarnos, desearnos, reinventarnos y reconocernos. Eso creímos, por lo menos de unos cuantos lugares, de unas cuantas personas. Ser lesbiana o gai en Madrid era pasar a menudo por la taberna “El Mateos”, no porque fuese, exactamente, el templo de la homofilia, pero sí porque pensábamos que nadie nos iba a obligar a cómo ser y a cómo estar, a cómo NOMBRARNOS y DESEARNOS. No se trataba, ¡ni tan siquiera!, de compartir complicidades o identidades con aquell+s que tristemente se autorreprimían y se negaban, pero sí tener esa puerta abierta para las que orgullosas nos sabemos, nos olemos, nos vemos, nos decimos, nos sentimos bolleras y maricones.

Así, cuando nos hicimos visibles activamente y nos identificamos afectadas por el SIDA, ¡saltó la liebre homófoba! Y los saltos se multiplicaron y se diversificaron en las geografías más cercanas, y lo que fue una agresión se transformó en una charla tabernaria, tratados de fisonomía, disertaciones publicitarias, etc., eso sí, dentro del discurso de la “sagrada tolerancia”, y sin que ello contradijera algunas sesudas contribuciones sobre vicio y depravación.

Ante la saturación de hechos, situaciones, aforismos en circulación y en clave heterosexista-homofóbica, no hubo la respuesta, digamos típicamente esperada, sino un continuo seguir siendo lesbiana y gai, un seguir siendo activamente visibles.

Mostrarse abiertamente sin temor a la represión es una forma de combatir la homofobia en la cotidianidad, y no puede convertirse en un corpus teórico o en un conjunto de directrices generales que señalen el *lucus* y *data* oportunos para mostrar la urgencia de nuestra realidad, de nuestras vidas aquí y ahora. La resistencia callada es más un cajón de nuestro armario, buscado más en el silencio cómplice de risitas nerviosas que una simple apología de los derechos de l+s consumidor+s, que una arenga sobre las buenas costumbres en el medio familiar. Quienes nos plantean nuestra visibilidad como una acción impuesta se convierten en invisibles y tratan de arrastrarnos a su triste, inmóvil y doloroso silencio. La contra-acción sólo puede significar inercia, aspereza, empequeñecimiento, soledad; la regresión como su única posibilidad de movimiento, supuesto de vida. Quienes interiorizan el sentir normalizado adoctrinándolo en sus relaciones se convierten en censores de sentires liberadores como son los nuestros, los de lesbianas y gais. Quien niega nuestra visibilidad con los mecanismos más abyectos del desprecio en nuestro espacio y en nuestro tiempo se convierte en la parte más activa del autoritarismo reaccionario heteropatriarcal, y más que otros por su cercanía corporal.





MANIFIESTO PARA LA INSURRECCIÓN TRANSFEMINISTA

<http://medeak.blogspot.com/2009/12/manifiesto-para-la-insurreccion.html>

Hacemos un llamamiento a la insurrección TransFeminista: Venimos del feminismo radical, somos las bolleras, las putas, lxs trans, las inmigrantes, las negras, las heterodisidentes... somos la rabia de la revolución feminista, y queremos enseñar los dientes; salir de los despachos del género y de las políticas correctas, y que nuestro deseo nos guíe siendo políticamente incorrectas, molestando, repensando y resignificando nuestras mutaciones. Ya no nos vale con ser sólo mujeres. El sujeto político del feminismo "mujeres" se nos ha quedado pequeño, es excluyente por sí mismo, se deja fuera a las bolleras, a lxs trans, a las putas, a las del velo, a las que ganan poco y no van a la uni, a las que gritan, a las sin papeles, a las marikas... Dinamitemos el binomio género y sexo como práctica política. Sigamos el camino que empezamos, "no se nace mujer, se llega a serlo", continuemos desenmascarando las estructuras de poder, la división y jerarquización. Si no aprendemos que la diferencia hombre mujer, es una producción cultural, al igual que lo es la estructura jerárquica que nos oprime, reforzaremos la estructura que nos tiraniza: las fronteras hombre/mujer. Todas las personas producimos género, produzcamos libertad. Argumentemos con infinitos géneros... Llamamos a la reinención desde el deseo, a la lucha con nuestros cuerpos ante cualquier régimen totalitario. ¡Nuestros cuerpos son nuestros!, al igual que lo son sus límites, mutaciones, colores y transacciones. No necesitamos protección sobre las decisiones que tomamos en nuestros cuerpos, transmutamos de género, somos lo que nos apetece, travestis, bollos, superfem, buch, putas, trans, llevamos velo y hablamos wolof; somos red: manada furiosa. Llamamos a la insurrección, a la ocupación de las calles, a los blogs, a la desobediencia, a no pedir permiso, a generar alianzas y estructuras propias: no nos defendamos, ¡hagamos que nos teman! Somos una realidad, operamos en diferentes ciudades y contextos, estamos conectadxs, tenemos objetivos comunes y ya no nos calláis. El feminismo será transfronterizo, transformador, transgénero o no será, el feminismo será TransFeminista o no será...

Os Keremos. Red PutaBolloNegraTransFeminista.

Medeak, Garaipen, La Acera Del Frente, Itziar Ziga, Lolito Power, Las Chulazas, Diana J. Torres AKA Pornoterrorista, Parole de Queer, Post_op, Las maribolheras precarias, Miquel Missé, Beatriz Preciado, Katalli, MDM, Coletivo TransGaliza, Laura Bugalho, EHGAM, NacionScratches, IdeaDestroyingMuros, Sayak Valencia, TransFusión, Stonewall, Astrid Suess, Alira Araneta Zinkunegi, Juana Ramos, 7menos20, Kim Pérez (cofundadora de Conjuntos Difusos), d-generadas, las del 8 y et al, Beatriz Espejo, Xarxa d'Acció Trans-Intersex de Barcelona, Guerrilla Travolaka, Towanda, Ciclobollos, O.R.G.I.A, Panteras Rosas, TransTornados, Bizigay, Pol Galofre, No Te Prives, CGB, Juanita Márquez Quimera Rosa, Miriam Solà, Ningún Lugar, Generatech, Sr. y Sra. Woolman, Marianissima Airlines, As dúas, Oquenossaedacona, Go Fist Foundation, Heroína de lo periférico, Lola Clavo, Panaderas Sin Moldes, Señorita Griffin, Impacto Nipón, Las Mozas de KNY, Kabaret Lliure de Mediona, Teresa Matilla, ItuEnAcción, Rodrigo Requena, Alba Pons Rabassa, Mery Escala, Señorita Griffin, Impacto Nipón, Las Mozas de KNY, Kabaret Lliure de Mediona, Teresa Matilla, Proyecto Transgénero Cuerpos Distintos, Derechos Iguales, Casa Trans de Quito, TransTango, Patrulla Legal, Confederación Ecuatoriana de Comunidades Ciudadanas Intersex.



MANIFIESTO AMPLIANDO LOS HORIZONTES DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

RQTR contra la violencia

<http://www.rqtr.org/>

Un año más llega el 25 de noviembre con datos alarmantes de muertes y violencia de todo tipo que viven mujeres asesinadas, golpeadas o muertas en vida a manos de sus parejas. Siempre son más que el año anterior y siempre nos causa una sensación de lucha que no cesa, que necesita de más y más personas enfadadas y con ganas de transformar una sociedad que permite que esto suceda.

Por otra parte, la alarma que causa esta lacra social no nos puede despistar de la tarea de pensar sobre qué implica esta mirada sobre la violencia, la llamada violencia de género. Desde muchas organizaciones, desde RQTR, pensamos que no está reñido luchar contra la violencia que viven las mujeres, con dejar de ignorar que la violencia sucede también en mujeres no heterosexuales, y en parejas gays o lesbianas, o aprovechándose de la vulnerabilidad de algunas personas trans, de las situaciones violentas a las que se enfrentan las personas intersex. No sólo eso, sino que consideramos que la violencia de género también incluye todas y cada una de las acciones punitivas y censoras por las cuales se nos obliga a comportarnos conforme a la normas de género socialmente impuestas. Creemos que cada vez que se impone un modelo de masculinidad y feminidad férrea, cada vez que nos castigan por romper esas normas de género, se trata de una forma más de violencia de género. Con esto no queremos apoyar la idea conservadora y rancia de que la violencia contra las mujeres no es un problema social de calado o que no exista un patriarcado que lo posibilite. Queremos decir que desde el activismo y la reflexión intelectual tenemos que encontrar nexos en la lucha y ampliar nuestra comprensión de la violencia para que no reproduzcamos la exclusión de las mujeres lesbianas, transexuales y bisexuales. Para dar cabida a la idea de que la violencia no es necesariamente heterosexual, que también hay relaciones de poder en los vínculos entre varones gays o entre lesbianas, o en las relaciones con personas trans.

Desde RQTR nos sumamos a la lucha contra la violencia que viven las mujeres, para poner el acento en la exclusión y violencia que interseca nuestras vidas. Para denunciar la exclusión que viven las personas no solo por su género y sexualidad sino también por su clase social, por su ruptura de las normas de género, por su grupo étnico o procedencia, por su acento o miles de otras condiciones que te señalan socialmente.

Animamos así a las organizaciones y entidades a no reproducir la exclusión y pensar cómo abordar la violencia de género que viven las mujeres con Síndrome de Down, los chicos y chicas migrantes sin papeles, quienes son menores de edad, quienes con nuestros cuerpos y vivencias rompemos las normas de lo que supone ser un hombre o una mujer cada día.

Por supuesto, hacemos un llamado a participar en todas las movilizaciones convocadas para denunciar y condenar la violencia machista con motivo del 25 de noviembre. En Madrid la cita será a las 19:00 horas en la Puerta del Sol.

¡NO MÁS VIOLENCIA MACHISTA!

Reseñas biográficas

Juan Vicente Aliaga

Profesor de la Universitat Politècnica de València. Es autor de *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX* (Akal, 2007). Ha comisariado, entre otras, las siguientes exposiciones: *Pepe Espaliú*, MNCARS, 2003; *Valie Export*, Camden Arts Centre, 2004; *Hannah Höch*, MNCARS, 2004; *La batalla de los géneros*, CGAC, 2007; *Martha Rosler*, Centro José Guerrero, 2009; *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, CGAC, 2009; *Claude Cahun*, Jeu de Paume, 2011; *Akram Zaatari*, MUSAC, 2011; *Ejercicios de memoria*, La Panera, 2011. En la actualidad prepara *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, MUSAC, 2012, y trabaja en calidad de profesor asociado en el proyecto de investigación "Representaciones culturales de las sexualidades marginadas en España (1970-1995)", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

María José Belbel

Investigadora y activista feminista *queer*. Licenciada en Filología Inglesa y Master of Arts por la Universidad de Londres, es profesora de Enseñanza Secundaria en Vallecas, Madrid. Participó en la lucha antifranquista y feminista. Ha codirigido junto a Erreakzioa/Reacción el seminario *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas*, Arteleku, 2004, y *Mutaciones del Feminismo. Genealogías y prácticas artísticas*, Arteleku, MACBA y UNIA arteypensamiento, 2005, con dicho colectivo y Beatriz Preciado. Estudiosa de la obra de Eve Kosofsky Sedgwick, ha realizado junto a Rosa Reitsamer el proyecto en DVD *Dig Me Out. Discourses of Popular Music, Gender and Ethnicity*, Arteleku, 2009.

Cristina Garaizabal

Psicóloga clínica, especialista en terapias de género, participó en la creación del movimiento feminista en Barcelona, particularmente de la Comisión pro-Derecho al Aborto. En Madrid fue co-fundadora de la Comisión Anti-Agresiones y de Hetaira, colectivo en defensa de los derechos de las prostitutas. Ha colaborado con el movimiento

transexual y por la despatologización de la transexualidad. Forma parte del consejo de redacción de la revista *Página Abierta* y del consejo editorial de Talasa, donde ha publicado *El dolor invisible* (1994), junto con Norma Vázquez, y *Por los derechos de las prostitutas. La prostitución a debate* (2008), junto a Mamen Briz. Ha escrito artículos para diversas publicaciones tales como *Crónicas carcelarias. Líneas prostituidas* (Quórum Editores, 2006), *Transexualidad: la búsqueda de una identidad* (Díaz de Santos, 2008), *Prostituciones. Diálogos sobre el sexo de pago* (Icaria, 2008) o *El género desordenado* (Egales, 2010).

Patricia Mayayo

Profesora titular de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid. En su investigación se entrecruzan varios campos de trabajo: la historia de las mujeres, la historiografía feminista y *queer* y el estudio de las prácticas artísticas contemporáneas. Es autora, entre otras publicaciones, de *Louise Bourgeois* (Nerea, 2002), *André Masson: Mitologías* (Metáforas del Movimiento Moderno, 2002), *Historias de mujeres, historias del arte* (Cátedra, 2003), *Frida Kahlo. Contra el mito* (Cátedra, 2008) y *Cuerpos sexuados, cuerpos de (re)producción* (Universitat Oberta de Catalunya, 2011). En la actualidad forma parte del equipo investigador del proyecto "El sistema del arte en España, 1975-2000", financiado por el Plan Nacional de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

Patricia Molins

Historiadora del Arte. Interesada por la influencia en el arte de elementos considerados "marginales" –danza, cultura material, mujeres artistas– en las historias canónicas. Ha comisariado exposiciones tales como *Salomé un mito contemporáneo* (1995) y *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, (2007), con Pedro G. Romero, ambas en MNCARS, en las que se rastrea el protagonismo de la danza y el papel de las mujeres –bailarinas, coreógrafas, escenógrafas– como sujeto y objeto de

la vanguardia; *Arquitectura y arte de los años 50 en Madrid* (1996), con Gabriel Ruiz Cabrero, en el Centre Cultural de la Fundació “la Caixa”, Barcelona, y *Suiza constructiva* (2003) en MNCARS, sobre la relación entre arte y diseño en el arte suizo de entreguerras, desde la geometría hasta su subversión.

Aurora Morcillo Gómez

Catedrática de Historia de España en la Universidad Internacional de Florida. Desde 1989 ha desarrollado su carrera académica en EEUU como especialista en estudios de género. Recibió su Ph.D. por la Universidad de Nuevo México en 1995 tras completar sus estudios de doctorado en la Universidad de Granada. Sus trabajos analizan las interconexiones entre religión, sexualidad y poder totalitario. Como especialista de la historia del género bajo el régimen franquista es autora de *True Catholic Womanhood: Gender Ideology in Franco's Spain* (Northern Illinois University Press, 2008) y *The Seduction of Modern Spain. The Female Body and the Francoist Body Politic* (Bucknell University Press, 2010), que próximamente se publicarán en castellano.

Mary Nash

Catedrática de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona y directora del grupo de investigación Multiculturalismo y Género de la misma universidad. Nacida en Irlanda, desde principios de los años setenta centra su trabajo en el estudio de las mujeres en España. *La Mujer en las organizaciones de izquierda en España (1931-1939)* fue el título de su tesis. Fundadora de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres. Autora de un gran número de artículos y publicaciones, entre ellas: *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil* (Taurus, 1999), *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos* (Alianza 2004), *Dones en Transició. De la resistència política a la legitimitat feminista: les dones en la Barcelona de la Transició* (Ajuntament de Barcelona, 2007), *Los límites de la diferencia: alteridad cultural, género y prácticas sociales* (Icaria, 2009).

Isabel de Naverán

Investigadora, docente, autora de textos, editora, coordinadora y organizadora de seminarios, jornadas y/o programas relacionados con la práctica artística contemporánea, especialmente la coreografía experimental. Es doctora en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, forma parte del grupo de investigación “Artea. Práctica e Investigación” (www.arte-a.org) y es comisaria, junto a Idoia Zabaleta, del ciclo *Lanbroa. Curso de verano sobre prácticas performativas y contaminaciones* en ARTIUM. En 2010 inicia junto a Leire Vergara, Beatriz Cavia y Miren Jaio la oficina de arte y conocimiento Bulegoa z/b en Bilbao (www.bulegoa.org).

Miriam Solà

Licenciada en Filosofía por la Universidad de Murcia y Máster en *Estudis de gènere, dones y ciutadania* por la Universidad de Barcelona. Activista de Transblock y de la Asamblea Transfeminista de Barcelona. Cofundadora de la asociación Interferencies. Recerca i transformació de gènere donde desarrolla tareas de formación, difusión e investigación. Actualmente disfruta de una beca de investigación del Institut Català de la Dona para analizar el impacto de lo *queer* en los movimientos sociales del Estado español, y de una ayuda a la investigación del Área de Igualdad de la Diputación de Barcelona para trabajar la ampliación del concepto de violencias de género que está en la base de las políticas públicas.

Laura Trafi-Prats

Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Actualmente trabaja como profesora asociada en el departamento de Arte y Diseño de la Universidad de Wisconsin-Milwaukee y como profesora invitada del programa de doctorado Artes y Educación de la Universidad de Barcelona. Su investigación y docencia se focaliza en cuestiones vinculadas a la pedagogía crítica urbana, los estudios visuales, el género y la memoria cultural. Ha publicado artículos en diferentes revistas como *Studies in Art Education*, *Visualidades*, *International Journal of Art and Design Education* o en el semanario “Cultura/s” de *La Vanguardia*.

Diputación de Granada

PRESIDENTE
Sebastián Pérez Ortiz

DIPUTADO DE CULTURA
José Antonio González Alcalá

CENTRO JOSÉ GUERRERO

DIRECTORA
Yolanda Romero Gómez

COMISIÓN PARITARIA
Sebastián Pérez Ortiz
José Antonio González Alcalá
José María Lassalle
Pep Aubert
Tony Guerrero
Allegra Aubert Guerrero
Ángela Vilches,
Secretaria de la Comisión paritaria

COMISIÓN ASESORA
Juan Manuel Bonet
María de Corral López-Dóriga
Eduardo Quesada Dorador

COORDINADORES DE EXPOSICIONES
Francisco Baena Díaz
Raquel López Muñoz

DIFUSIÓN
Pablo Ruiz Luque

WEB-BLOG
FAAQ, Chiu Longina y Raquel López

ADMINISTRACIÓN
Ana Gallardo
Rosa Veites

ATENCIÓN AL PÚBLICO
Clara Eugenia López
Cristóbal Carmona
Mª Carmen Moya

Consorcio del Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Consejo General

PRESIDENTE
Artur Mas i Gabarró

VICEPRESIDENTE PRIMERO
Xavier Trias i Vidal de Llobaterra

VICEPRESIDENTA SEGUNDA
Mercedes del Palacio Tascón

VICEPRESIDENTE TERCERO
Leopoldo Rodés Castañé*

VOCALES

GENERALITAT DE CATALUNYA
Ferran Mascarell i Canalda*
Pilar Parcerisas i Colomer*
Joan Pluma i Vilanova*
Fèlix Riera Prado*
Claret Serrahima de Riba
Francesc Xavier Solà i Cabanes*

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA
Josep Lluís Alay i Rodríguez*
Jaume Ciurana i Llevadot*
Marta Clari i Padrós*
Llucià Homs i Capdevila*
Ramón Managuer i Meléndez
Jordi Martí i Grau

FUNDACIÓ MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA
Elena Calderón de Oya
Pedro de Esteban Ferrer*
Javier Godó Muntañola, Conde de Godó
Ainhoa Grandes Massa*
Marta Uriach Torelló

MINISTERIO DE CULTURA
Ángeles Albert de León
Begoña Torres González*

INTERVENTORA
Gemma Font i Arnedo*

SECRETARIA
Montserrat Oriol i Bellot*

* Miembros del Consejo General y de la Comisión Delegada

AMIGOS PROTECTORES DEL MACBA
Marisa Díez de la Fuente
Carlos Durán
Luisa Ortínez

Museu d'Art Contemporani de Barcelona

DIRECTOR
Bartomeu Mari Ribas

COMISIÓ ASESORA
Chris Dercon
Suzanne Ghez
Ivo Mesquita
Joanna Mytkowska
Vicent Todolí

GERENTE
Joan Abellà Barril

SECRETARIA DE DIRECCIÓ
Núria Hernández

SECRETARIA DE GERENCIA
Arantxa Badosa

Exposiciones temporales y Colección

CONSERVADOR JEFE
Carles Guerra

RESPONSABLE DE LA COLECCIÓN,
CONSERVADORA
Antònia M. Perelló

CONSERVADORAS DE EXPOSICIONES
Teresa Grandas
Soledad Gutiérrezz

RESPONSABLE DE PRODUCCIÓ
Anna Borrell

ADJUNTA DE PRODUCCIÓ
Lourdes Rubio

COORDINADORA DE LA COLECCIÓ
Ainhoa González

ADMINISTRATIVA DE LA COLECCIÓ
Anna Rodríguez

COORDINADORES DE EXPOSICIONES TEMPORALES
Cristina Bonet
Anna Cerdà
Hiuwai Chu
Aida Roger de la Peña

ADMINISTRATIVAS DE EXPOSICIONES
Susan Anderson
Berta Cervantes
Meritxell Colina

RESPONSABLE DE REGISTRO
Ariadna Robert i Casasayas

COORDINADORES DE REGISTRO
Marta Badia
Denis Iriarte
Patricia Quesada

COORDINADORA DE REGISTRO JÚNIOR
Alicia Escobio

ADMINISTRATIVA DE REGISTRO
Eva López

RESPONSABLE DE CONSERVACIÓN
Y RESTAURACIÓN
Sílvia Noguer

CONSERVADOR-RESTAURADOR
Xavier Rossell

ADMINISTRATIVO DE RESTAURACIÓN
David Malgà

TÉCNICOS DE AUDIOVISUALES
Miquel Giner
Jordi Martínez

Programas públicos

RESPONSABLE
Yaiza Hernández

COORDINADORA DE PROGRAMAS
PÚBLICOS
Yolanda Nicolás

COORDINADORA DE PROGRAMAS
ACADÉMICOS
Myriam Rubio

RESPONSABLE DE PROGRAMAS
EDUCATIVOS
Antònia M. Cerdà

TÉCNICAS DE PROGRAMAS EDUCATIVOS
Yolanda Jolis
Ariadna Miquel

ADMINISTRATIVOS DE PROGRAMAS
PÚBLICOS
David Malgà
Marta Velázquez

Centro de estudios y documentación

RESPONSABLE
Mela Dávila

RESPONSABLE DE BIBLIOTECA
Marta Vega

BIBLIOTECARIAS
Ramona Casas
Iraïs Martí

ADMINISTRATIVAS DE BIBLIOTECA
Andrea Ferraris
Noemi Mases
Sònia Monegal
Ariadna Pons

RESPONSABLE DE ARCHIVO
Pamela Sepúlveda

TÉCNICA DE ARCHIVO
Maite Muñoz

Publicaciones

RESPONSABLE
Clara Plasencia

COORDINADORAS EDITORIALES
Ester Capdevila
Clàudia Faus
Ana Jiménez Jorquera

COORDINADORA DE DOCUMENTACIÓN
GRÁFICA
Gemma Planell

ADMINISTRATIVA DE DOCUMENTACIÓN
GRÁFICA
Lorena Martín

RESPONSABLE DE LA WEB
Y PUBLICACIONES DIGITALES
Sònia López

TÉCNICA DE LA WEB Y PUBLICACIONES
DIGITALES
Anna Ramos

ADMINISTRATIVA
Judith Menéndez

Comunicación y marketing

RESPONSABLE
Déborah Pugach

COORDINADORA DE PÚBLICOS
Y COMUNICACIÓN
M. Teresa Lleal

COORDINADORA DE RECURSOS
EXTERNOS SÉNIOR
Gemma Romaguera

COORDINADORA DE RECURSOS
EXTERNOS JÚNIOR
Beatriz Escudero

COORDINADORA GRÁFICA Y DE
PRODUCCIÓN
Elisabet Surís

ADMINISTRATIVA
Cristina Mercadé

Prensa y protocolo

RESPONSABLE
Inés Martínez

ADMINISTRATIVA
Marta Antuñano
Mireia Collado

AUXILIAR ADMINISTRATIVA
Victòria Cortés

Gestión de recursos

RESPONSABLE
Imma López Villanueva
RESPONSABLE DE CONTABILIDAD
Montserrat Senra

CONTROLLERS JÚNIOR
Alba Canal
Aitor Matías

ADMINISTRATIVA DE CONTABILIDAD
Beatriz Calvo

COORDINADOR DE CONTRATACIÓN
PÚBLICA E IMPUESTOS
David Salvat

RESPONSABLE DE GESTIÓN
ADMINISTRATIVA
Mireia Calmell

ADMINISTRATIVO
Jordi Rodríguez

RESPONSABLE DE RECURSOS HUMANOS
Carme Espinosa

TÉCNICA DE RECURSOS HUMANOS
Marta Bertran

ADMINISTRATIVAS
Tina Perarnau

RECEPCIONISTA-TELEFONISTA
Ermina Rodríguez

RESPONSABLE DE INFORMÁTICA
Y TELECOMUNICACIONES
Antoni Lucea

Ayudante de informática
Albert Martínez

Arquitectura y servicios generales

RESPONSABLE
Isabel Bachs

COORDINADORAS DE PROYECTOS
DE ESPACIOS
Eva Font
Núria Guarro

ADMINISTRATIVA DE ARQUITECTURA
Elena Llampén

RESPONSABLE DE SERVICIOS GENERALES
Alberto Santos

ADMINISTRATIVA DE SERVICIOS
GENERALES
M. Carmen Bueno

AUXILIAR DE SERVICIOS GENERALES
Alberto Parras

Real Patronato del
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía

PRESIDENCIA DE HONOR
SS.MM. los Reyes de España

PRESIDENTE
Guillermo de la Dehesa Romero

VICEPRESIDENTE
Carlos Solchaga Catalán

VOCALES
José María Lassalle Ruiz
Marta Fernández Currás
Jesús Prieto de Pedro
Manuel Borja-Villel
Lynne Cooke
Michaux Miranda Paniagua
Plácido Arango Arias
José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro
Miguel Ángel Cortés Martín
José Capa Eiriz
Eugenio Carmona Mato
Javier Maderuelo Raso
Montserrat Aguer Teixidor
Zdenka Badovinac
Marcelo Araújo
Santiago de Torres Sanahuja

SECRETARIA
Fátima Morales González

Ministerio de Educación,
Cultura y Deporte

MINISTRO
José Ignacio Wert

Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía

DIRECTOR
Manuel J. Borja-Villel

SUBDIRECTORA DE CONSERVACIÓN,
INVESTIGACIÓN Y DIFUSIÓN
Lynne Cooke

SUBDIRECTOR GENERAL GERENTE
Michaux Miranda

Gabinete Dirección

JEFA DE GABINETE
Nicola Wohlfarth

JEFA DE PRENSA
Concha Iglesias

JEFA DE PROTOCOLO
Carmen Alarcón

Exposiciones

JEFA DEL ÁREA DE EXPOSICIONES
Teresa Velázquez

COORDINADORA GENERAL DE
EXPOSICIONES
Belén Díaz de Rábago

JEFA DEL SERVICIO DE GESTIÓN
ECONÓMICA DE EXPOSICIONES
Ana Torres

Colecciones

JEFA DEL ÁREA DE COLECCIONES
Rosario Peiró

COORDINADORA GENERAL DE
COLECCIONES
Paula Ramírez

JEFE DE RESTAURACIÓN
Jorge García

JEFE DE REGISTRO DE OBRAS
Jaime de Casas

Actividades Editoriales

JEFA DE ACTIVIDADES EDITORIALES
María Luisa Blanco

Actividades Públicas

DIRECTORA DE ACTIVIDADES PÚBLICAS
Berta Sureda

JEFE DE PROGRAMAS CULTURALES
Jesús Carrillo

JEFE DE ACTIVIDADES CULTURALES
Y AUDIOVISUALES
Chema González

JEFA DEL SERVICIO DE BIBLIOTECA
Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
Bárbara Muñoz de Solano

JEFA DE EDUCACIÓN
Olga Ovejero

Subdirección General Gerencia

SUBDIRECTORA GENERAL ADJUNTA
A GERENCIA
Fátima Morales

CONSEJERA TÉCNICA
Mercedes Roldán

JEFA UNIDAD DE APOYO DE GERENCIA
Marta Santamaría

JEFA DEL ÁREA ECONÓMICA
Beatriz Martín de la Peña

JEFE DEL ÁREA DE RECURSOS HUMANOS
Javier Rodríguez

JEFE DEL ÁREA DE ARQUITECTURA,
INSTALACIONES Y SERVICIOS GENERALES
Ramón Caso

JEFA DE ARQUITECTURA
Pilar Moya

JEFE DEL ÁREA DE PATRIMONIO
Luis López

JEFE DEL SERVICIO DE SEGURIDAD
Pablo Jiménez

Universidad Internacional de Andalucía

RECTOR

Juan Manuel Suárez Japón

VICERRECTORA DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y PARTICIPACIÓN

M^a del Rosario García-Doncel Hernández

DIRECTORA DEL SECRETARIADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y PARTICIPACIÓN

M^a Elena López Torres

Área de Acción Cultural y Participación Social

DIRECTORA

Isabel Ojeda Cruz

TÉCNICOS DE ACTIVIDADES CULTURALES

Antonio Flores Fernández

Rosario Pérez del Amo

Equipo de dirección y contenidos de UNIA arteypensamiento

Nuria Enguita Mayo

Santiago Eraso

Pedro G. Romero

Yolanda Romero

Mar Villaespesa

Equipo de gestión, producción y coordinación de UNIA arteypensamiento

BNV Producciones

Edición y gestión de la web de UNIA arteypensamiento

Alejandro del Pino Velasco

Agradecimientos

Nuestro agradecimiento a todas/os las/os autoras/es y responsables de los documentos aquí publicados así como a Carmen Alonso, Fernando Bouza, Jaime del Val, Pablo del Val, Amparo Écija, Horacio Fernández, Elena García, Carmen Garrido, Jo Labanyi, Paz Muro, Nadia Pastor, Pablo Pérez-Mínguez, Herederos de Delhy Tejero, Fondo Documental Alejandro Molins, Arxiu digital d'imatges històriques Nash-Bristow, Biblioteca Pavelló de la República-CRAI (Universitat de Barcelona) y Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, que han cedido documentos e imágenes para este número.

CONSEJO DE REDACCIÓN

Yolanda Romero (Centro José Guerrero)
Bartomeu Marí, Clara Plasencia (Museu d'Art Contemporani de Barcelona)
Manuel J. Borja-Villel, Jesús Carrillo (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)
Equipo de contenidos de UNIA
arteypensamiento (Universidad Internacional de Andalucía)

EDITORIA

Mar Villaespesa

COORDINACIÓN EDITORIAL

BNV Producciones

DISEÑO GRÁFICO DE LA COLECCIÓN

Editions de l'Eixample

MAQUETACIÓN

Manolo García

CORRECCIÓN

Milhojas servicios editoriales

IMPRESIÓN

Gráficas Alhambra

D.L.: B-14209-2012

ISBN: 978-84-92505-64-7

NIPO: 036-12-021-4

DISTRIBUCIÓN

Actar BirkhäuserD

Roca i Batlle, 2

E. 08023 Barcelona-Basel-New York

T. +34 93 4174993

F. +34 93 4186707

www.actarbirkhauser-d.com

© de esta edición:

Centro José Guerrero – Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento 2012

© de los textos:

sus autores

© de las reproducciones:

sus autores, Jaime del Val (p.81), Pablo Pérez-Mínguez (p.134,135,136), Nadia Pastor (p.277), Fondo Documental Alejandro Molins (pp. 67, 88), Herederos de Delhy Tejero (pp.71, 73, 90) y Vegap (pp. 69,73,74,75,77,78,81,82)

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en versiones posteriores.

Esta publicación y sus contenidos, incluyendo los textos y las imágenes, aparece bajo la protección, los términos y las condiciones de la licencia Creative Commons "Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España". Por lo tanto se permite la copia en cualquier formato, mecánico o digital, siempre y cuando no esté destinada a usos comerciales, no se modifique el contenido de los textos, se respete su autoría y se mantenga esta nota. Cualquier uso que no sea el descrito en la licencia antes mencionada requiere la aprobación expresa de los autores y de los editores.





Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español

Al plantear la materia de estudio de este nuevo número partimos de los artículos publicados sobre feminismos en otros boletines de *Desacuerdos*; de ejercicios de arqueología para rastrear genealogías y releer el presente; y de preguntas sobre cómo resituar la singularidad de la modernidad artística del Estado español, ligada a los avatares sociopolíticos del pasado siglo; cómo seguir quebrando la oposición entre estética y política, al igual que la teoría feminista puso el foco en la ruptura de códigos establecidos en lo binario que se expresan en dominación o supremacía; o cómo la crítica feminista, que junto a la institucional articuló las relaciones entre patriarcado, capitalismo y producción del conocimiento, negocia con los gestos de inclusión de la institución arte, poco permeable a las transformaciones y orientaciones epistemológicas que los feminismos han producido.

